

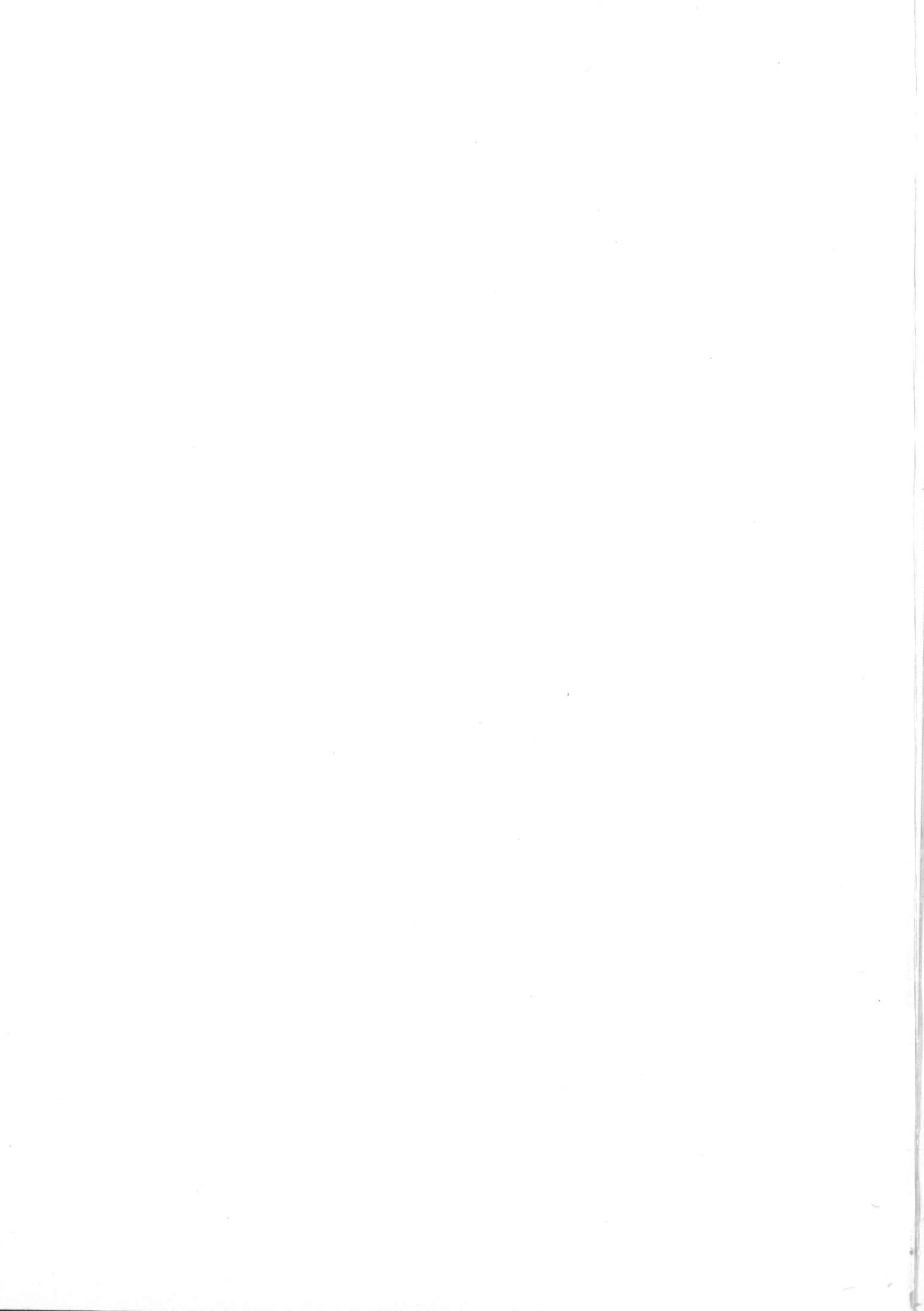


Z-556

Boletín del Museo Arqueológico Nacional



BOLETÍN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL



Boletín del Museo Arqueológico Nacional

Tomo XV, n.ºs 1 y 2 - 1997

DIRECTORA

Dra. María del Carmen Pérez Díe

COMITÉ DE REDACCIÓN

Dr. D. Juan Zozaya Stabel-Hansen

Dra. D.^a Carmen Alfaro Asins

Dra. D.^a Paloma Cabrera Bonet

Dra. D.^a Carmen Cacho Quesada

Dra. D.^a Ángela Franco Mata

Dra. D.^a Ángela García Blanco

D.^a Carmen Mañueco Santurtún

Dra. D.^a Alicia Roderio Riaza

SECRETARIA

Dra. D.^a Ángela Franco Mata

Subdirección General de Museos Estatales
Museo Arqueológico Nacional
Serrano, 13.
Tel. 91-577 79 12.
28001 Madrid.

PORTADA:

Pendientes romanos de Pollentia (Mallorca). Siglo III.



© MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Secretaría de Estado de Cultura

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Edita: Centro de Publicaciones. Secretaría General Técnica

Depósito Legal: M-16.820-1993

NIPO: 176-97-088-8

ISSN: 0212-5544

Diseño y maqueta: Luis Carrillo y Raúl Areces

Servicio Fotográfico del M.A.N.: Antonio Trigo, Francisco Rodríguez y Ángel Martínez

Imprime: JACARYAN, S.A. Avda. Pedro Díez, 3. 28019 Madrid

SUMARIO



PRESENTACIÓN

ARTÍCULOS

	Págs.
RUTH MAICAS RAMOS, <i>Excavando en los Museos: El Llano de la Lámpara</i>	5
MAGDALENA BARRIL VICENTE, <i>Abalorios celtibéricos de Almaluez (Soria)</i>	25
CARMEN SÁNCHEZ, <i>Imágenes de la muerte en una tumba ibérica</i>	37
T. TORTOSA ROCAMORA y J. A. SANTOS VELASCO, <i>Orígenes y formación de la colección de vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional</i>	49
VIRGINIA SALVE QUEJIDO, <i>Estudio de los ajuares de la necrópolis de La Cabezada (La Torresaviñán, Guadalajara) conservados en el M.A.N.</i>	59
PALOMA CABRERA BONET, <i>El viaje al allende a través del mar: un «ascos de Escila» en el M.A.N.</i>	77
CARMEN DÁVILA BUITRÓN, <i>Estudio técnico de un ascos de Canosa, del tipo «de Escila»</i>	91
ESTHER PONS, <i>Conjunto de terracotas egipcias de época greco-romana del Museo Arqueológico Nacional</i>	95
ÁNGELES CASTELLANO HERNÁNDEZ, <i>Joyas romanas de Pollentia (Alcudia, Mallorca) en el Museo Arqueológico Nacional</i>	121
SABINO PEREA YÉBENES, <i>El genio encapuchado de Pollentia, en el M.A.N., y Telesforo, el dios-médico de Pérgamo</i>	129
JOSÉ MIGUEL NOGUERA CELDRÁN, <i>Notas para el estudio de un retrato infantil, de la antigua colección Ibarra, en el Museo Arqueológico Nacional</i>	135
SANTIAGO PADRINO FERNÁNDEZ, <i>Imitaciones monetales bajoimperiales en el M.A.N.</i>	145
LUIS JAVIER BALMASEDA MUNCHARAZ, <i>Jarritos y patenas de época visigoda en los fondos del Museo Arqueológico Nacional</i>	153
ÁNGELA FRANCO MATA, <i>Mobiliario medieval en el Museo Arqueológico Nacional. Siglos VIII al XV</i>	175
GARBIÑE BILBAO LÓPEZ, <i>La pila bautismal románica de Mazariegos (Burgos): una representación de la Jerusalén celeste</i>	197
TERESA CIENFUEGOS-JOVELLANOS, <i>La pintura del siglo XV en el Museo Arqueológico Nacional. I</i>	205
ROSA MARÍA DE LOS SANTOS RODRÍGUEZ y COVADONGA SUÁREZ SMITH, <i>Informe técnico sobre los trabajos de conservación y restauración de la capa del Infante don Felipe (S. XIII)</i>	231
PALOMA ALONSO MARTÍNEZ, <i>Restauración de la predela del retablo de San Martín de Tours</i>	241
ANA CARMEN LAVÍN BERDONCES, <i>La figura de Castellanos de Losada en la arqueología española del siglo XX</i>	249
CONCEPCIÓN BALLANO AGUILAR, ROSARIO LÓPEZ DE PRADO y M. ^a VICTORIA RODRÍGUEZ LÓPEZ, <i>La colección de publicaciones periódicas especializadas de la Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional: un estudio analítico</i>	259
RECENSIONES	273
NORMAS DE PUBLICACIÓN	278

EXCAVANDO EN LOS MUSEOS: EL LLANO DE LA LÁMPARA

RUTH MAICAS RAMOS
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

El Llano de la Lámpara (Purchena, Almería), fue estudiado por L. Siret pero sería dado a conocer por George y Vera Leisner. No obstante son todavía muchas las incógnitas que sigue planteando este yacimiento, por lo que hemos realizado aquí una revisión de sus materiales, relacionándolos con otras estructuras funerarias del mismo término municipal y comparándolos con los datos ofrecidos por los Leisner.

ABSTRACT

El Llano de la Lámpara (Purchena, Almería) was studied by Louis Siret although published by George and Vera Leisner. So far, there are still many unknown items, so a review of materials from this site looks convenient. The facts in El Llano de la Lámpara have many common ground with other burial sites like that from Purchena. The aim of this paper is to point out several additional aspects not mentioned in Leisner's report.

La investigación arqueológica tiene en el mundo de los museos una importante fuente de información, aún no suficientemente explotada. Esto se debe en buena medida a los múltiples problemas que han venido padeciendo las instituciones museísticas en nuestro país: falta de presupuesto, infraestructuras deficientes y principalmente falta de personal técnico. Muchos problemas siguen subsistiendo y las dificultades que entraña desarrollar una labor investigadora en el seno de un museo, son buena prueba de ello.

Aunque puedan acogerse marcos de estudio muy diversos, la investigación que le es propia al museo es la que se realiza sobre sus propios fondos, lo que constituye una tarea en absoluto repetitiva, ya que en una buena porción de ejemplos nos referimos a conjuntos procedentes de excavaciones antiguas cuya difusión ha sido, en el mejor de los casos incompleta. Si bien es cierto que estas

piezas carecen en ocasiones de los necesarios marcos de referencia, también es cierto que se trata en muchos casos de conjuntos excepcionales. De este modo, «excavando» en los fondos de un museo, tanto entre sus piezas como entre su documentación, pueden sin duda ofrecerse importantes aportaciones al conocimiento de nuestra historia próxima y remota.

La investigación encaminada al estudio de los fondos de un museo se parece muchas veces a un seguimiento detectivesco; es necesario buscar pistas que permitan encuadrar culturalmente la pieza lo mejor posible, ya que los avatares sufridos por los objetos a lo largo de su historia como fondos de un museo han hecho que con el tiempo algunas referencias se hayan perdido.

El Museo Arqueológico Nacional presenta las mejores colecciones de Prehistoria del país, así como archivos de notable entidad, pero contamos

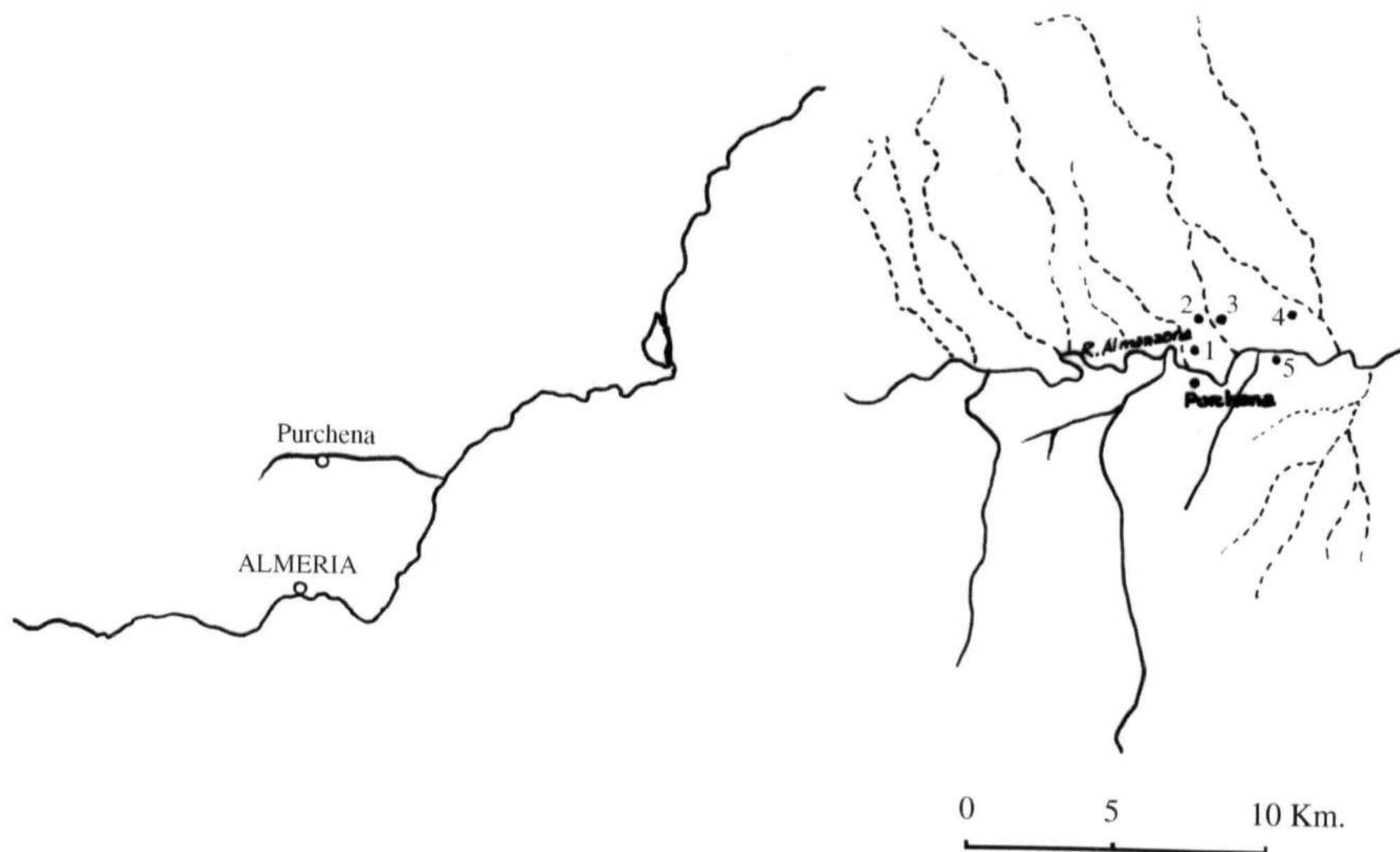


Fig. 1. Localización de los yacimientos en el término de Purchena. 1 Llano de la Atalaya, 2 Los Churuletes, 3 Llano del Jautón, 4 Llano de la Lámpara, 5 Barranco de Jocalla.

con fondos de vasta historia museográfica¹ y amplísimo volumen de información, por lo que es imposible tener hoy optimizado, como sería deseable, el estado de investigación sobre sus piezas. Por ello y mediante la necesaria revisión de materiales, puede ser interesante volver a estudiar unas piezas y yacimientos, no tan bien conocidos como en un principio podríamos suponer.

Uno de estos conjuntos significativos a los que nos referíamos más arriba es sin duda la colección Siret a la que pertenece el yacimiento conocido como Llano de la Lámpara, situado en el actual término municipal de Purchena en Almería. No queremos aquí realizar un estudio exhaustivo de sus materiales, pero sí reflejar ciertas imprecisiones en lo hasta hoy conocido sobre él, así como ofrecer una aproximación más completa a su entidad real.

EL LLANO DE LA LÁMPARA

Bajo la supervisión de Luis Siret, el Llano de la Lámpara fue excavado por Pedro Flores, con sus hijos², el año 1903 y finalmente donado al Museo Arqueológico Nacional junto con otros conjuntos procedentes de diferentes yacimientos de su colección en el año 1935. La propia fecha de entrada de los materiales, tan próxima a la Guerra Civil, nos da una primera idea de los múltiples avatares sufridos por dicha colección desde su llegada a Madrid.

Luis Siret no llegó a publicar la documentación pormenorizada de este yacimiento, pero la información recogida por su capataz en los cuadernos de excavación, así como sus notas, análisis y dibujos se conservan igualmente en el Museo. Este amplio trabajo desarrollado por Siret y Flores sobre las estructuras megalíticas del Sureste, fue aprovechado por George y Vera Leisner, quienes publicaron los materiales de este y otros yacimientos en su «Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel: der Süden»

¹ En el catálogo de la Exposición con la que el Museo Arqueológico Nacional conmemoró su ya larga existencia, se recogen numerosos datos relativos a los comentados avatares de nuestras colecciones: VV.AA. (1993): De gabinete a Museo: Tres siglos de Historia

² Carlos Herguido realizó en su estudio de la figura de los hermanos Siret, un curioso relato del modo en el que la familia Flores (a veces casi al completo) realizaba las excavaciones (HERGUIDO, C., 1994).

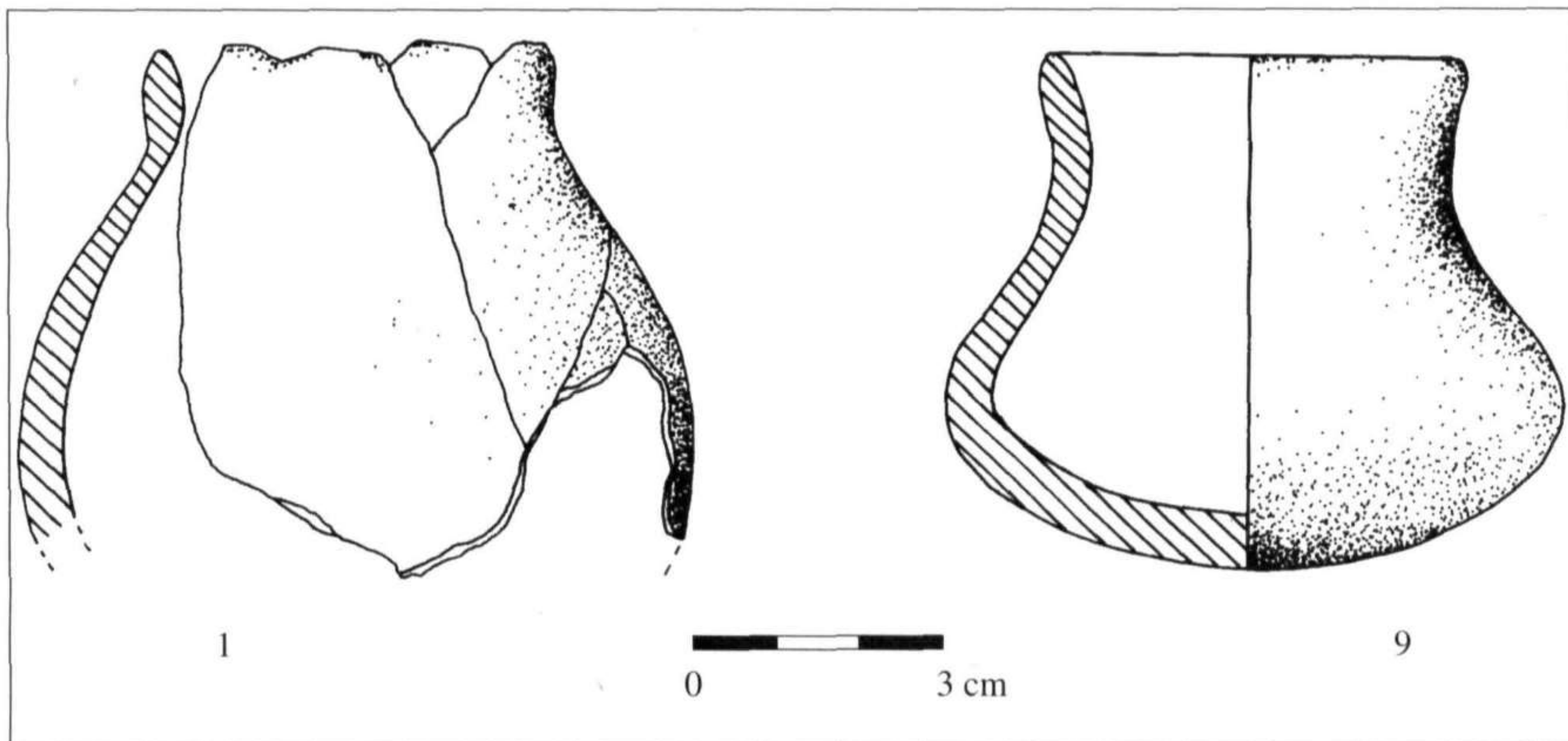


Fig. 2. Ollas pertenecientes al ajuar de la Sepultura 1 del Llano de la Lámpara.

(LEISNER, G. y V.; 1943), pero por lo que respecta concretamente al Llano de la Lámpara, no se recogen la totalidad de los materiales pertenecientes a dicho yacimiento, y se aprecian algunas discrepancias en los datos proporcionados por la documentación gráfica.

Pilar Acosta y Rosario Cruz Auñón retomaron el estudio del Llano de la Lámpara dentro de su análisis de las fases iniciales de la Cultura de Almería (ACOSTA, P. y CRUZ AUÑÓN, R.; 1981), pero el estudio de estas autoras parte de los datos proporcionados por el matrimonio Leisner.

Como comentaremos más adelante, muchos han sido los autores que han centrado sus estudios sobre la conocida como «Cultura de Almería», pero sus datos siempre han partido de las mencionadas fuentes, a partir de las cuales elaboran sus teorías, pero ¿son correctos los datos que conocemos de estos yacimientos? A la luz de una revisión de los materiales depositados en los fondos del M.A.N. podemos decir que las discrepancias no son enormes, pero cuando a partir de los datos publicados se quiere determinar aspectos muy precisos de este período cultural, será necesario conocer con la mayor exactitud posible la naturaleza real de lo recuperado en dichos yacimientos.

Cotejada la información recogida en el Archivo Siret con los materiales conservados en los fondos del M.A.N., podemos afirmar que el volumen de piezas recuperadas en dicho yacimiento es sensiblemente superior a lo conocido hasta

hoy³ y que en ocasiones no coincide plenamente con la información publicada.

Pedro Flores excavó en el llamado «Llano de la Lámpara» lo que los Leisner denominaron como tres «rundgräber», es decir, pequeñas estructuras de enterramiento de planta circular. No eran estructuras aisladas, ya que próximas a ellas se distribuyen en este mismo término municipal de Purchena otras 22 estructuras similares, de plantas circulares y aparejo simple, agrupadas en los complejos de Loma de la Atalaya, Loma del Barranco de Jocala, Llano del Jautón y Los Churuletes, todos con «rundgräber» como los de La Lámpara. Si bien no es este el único tipo de estructura funeraria presente en estos complejos, nos centraremos por ahora únicamente en él.

Sepultura 1

La primera de ellas (Sep. 1) es la que nos ha proporcionado un mayor número de piezas y es la única con documentación gráfica pormenorizada en la obra de los Leisner (LEISNER, G. y V.; 1943, fig.32). No obstante, dichas referencias gráficas pre-

³ No obstante algunos materiales no han podido documentarse debidamente y por ello no serán incluidos en esta relación. Como decíamos más arriba la tarea «detectivesca» que se desarrolla entre los fondos de los museos no siempre alcanza los resultados deseados y por lo tanto siempre quedan piezas cuya filiación resulta compleja a la espera de nuevos «hallazgos».

Tabla 1. Cerámicas de la Sepultura 1 del Llano de la Lámpara

	Pieza	D. max.	h. max.	Cocci.	Acaba.	Decor.	T. dsgr.	Orific.	E. apre.	Otros
N.º 1	Olla	7,5	—	Oxid.	Engob.	—	M y G	—	—	C. defec
N.º 2	Botella	11	8	Oxid.	Alisad.	—	G	4	—	—
N.º 3	Olla	8,5	6,4	Oxid.	Alisad.	—	M	lañado	M. perf	—
N.º 4	Vaso	7,4	7,8	Oxid.	Alisad.	—	G	—	—	C. defec
N.º 5	Botella	9,4	5,8	Oxid.	Alisad.	—	G	Ungul.	—	—
N.º 6	Vaso	6,8	5,8	Oxid.	Alisad.	—	G	—	Mamel	—
N.º 7	Vaso	5,6	4,6	Oxid.	Alisad.	—	G	—	Mamel	—
N.º 8	Vaso	5,7	5,6	Oxid.	Alisad.	—	G	—	Mamel	—
N.º 9	Olla	7,6	5,9	Oxid.	Alisad.	—	G	—	—	—
N.º 10	Botella	10	7	Oxid.	Espat.	—	F y M	—	—	C. defec
N.º 11	Cuenco	4,5	3,6	Oxid.	Alisad.	—	G	—	Mamel	—
N.º 12	Olla	7,5	6,7	Oxid.	Alisad.	—	G	—	Mamel	—
N.º 13	Olla	6,8	5,3	Oxid.	Alisad.	—	G	—	Mamel	C. defec
N.º 14	Olla	6,1	5,2	Oxid.	Alisad.	—	G	—	Mamel	—
N.º 15	Cuenco	8,9	—	Oxid.	Alisad.	—	F y M	—	—	—
N.º 16	Vaso	8,2	6,9	Oxid.	Alisad.	—	F y M	—	Mamel	—
N.º 17	Cuenco	7,8	4,5	Oxid.	Alisad.	—	G	—	M.perf	—

sentan algunos problemas. El dibujo de los recipientes cerámicos es bastante esquemático y no coincide plenamente con los originales y en la industria lítica no se intentaron ensamblar los distintos fragmentos antes de dibujarla por lo que tenemos en dicha documentación sólo medias piezas. Además las láminas referidas únicamente recogen una pequeña parte del material perteneciente a este yacimiento, si bien el más llamativo.

Como en el caso de las otras dos estructuras de este yacimiento, los materiales se encontraban fragmentados por lo que se procedió a su reconstrucción y restauración⁴.

Cerámica

El conjunto de materiales cerámicos está constituido por 17 recipientes completos de pequeño tamaño,

⁴ La restauración de los materiales cerámicos está siendo realizada por el Departamento de Conservación del M.A.N.

oscilando sus dimensiones máximas entre los 5 y los 10 cm. De ellos podemos considerar tres como cuencos, cinco serían vasos, otros tres botellas y seis ollas, según el criterio expuesto en un trabajo previo (MAICAS, R. 1994). Las superficies han sido alisadas o espatuladas en distintos grados, si bien las alteraciones de la superficie no siempre permiten ver claramente los acabados. En uno de los casos se aprecia un engobe muy fino, si bien no podemos descartarlos en el resto, a causa de las alteraciones. Como elementos de prehensión y suspensión aparecen diversos tipos de mamelones y perforaciones (algunas no obstante corresponden a lañados). Los desgrasantes son mayoritariamente gruesos pero de carácter laminar, por lo que se adaptan a la pared del recipiente no sobresaliendo en la superficie y ofreciendo por lo tanto un aspecto más cuidado del esperable con estos tamaños de desgrasantes. Presentan un predominio de esquistos, seguidos por cuarzos y micas y en algún caso caliza. Las cocciones son oxidantes, bastante irregulares y en ocasiones defectuosas, ya que las pastas son quebradizas y muy frágiles. Las formas de estos recipientes están recogida en las figuras 2 a 5.

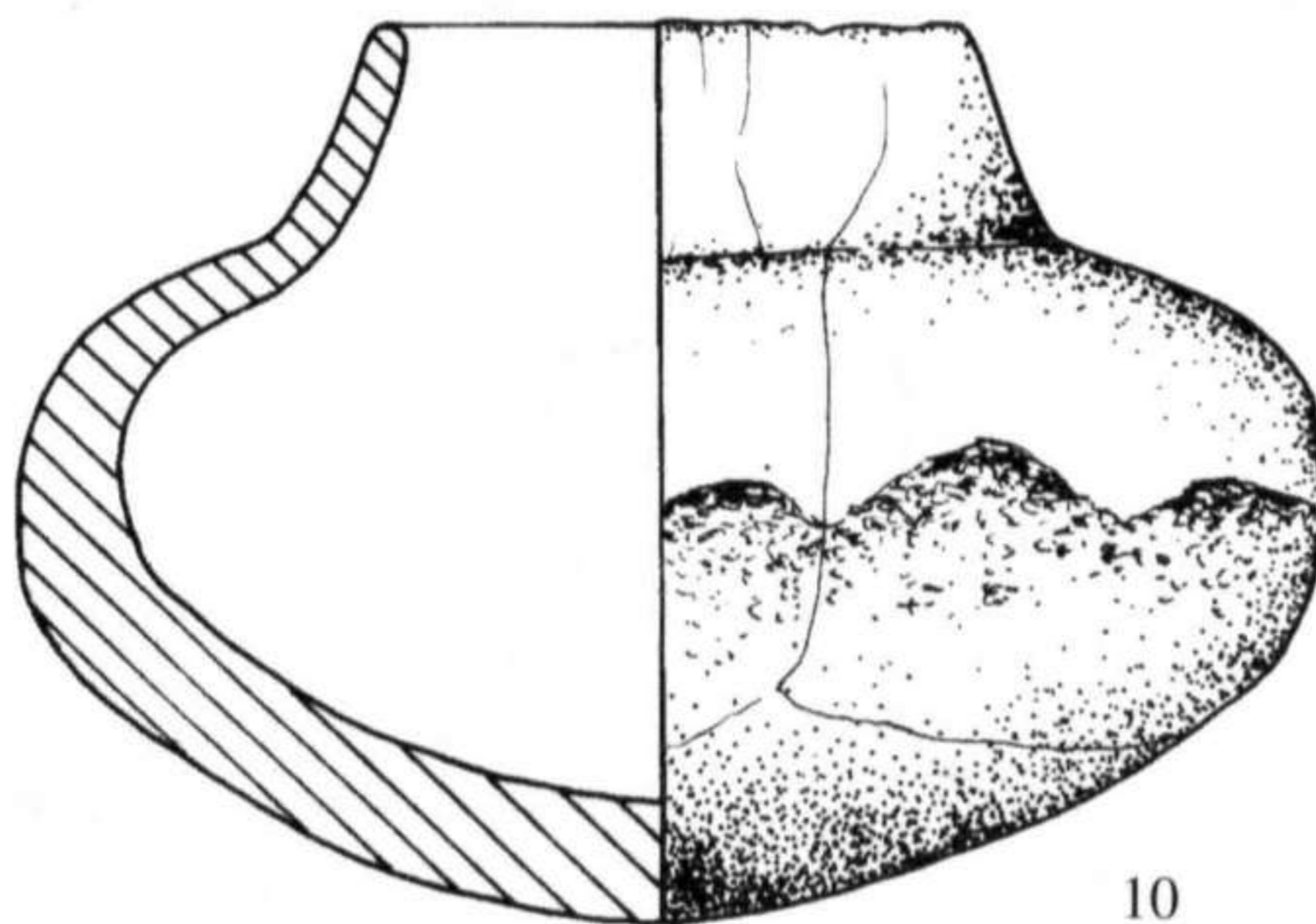
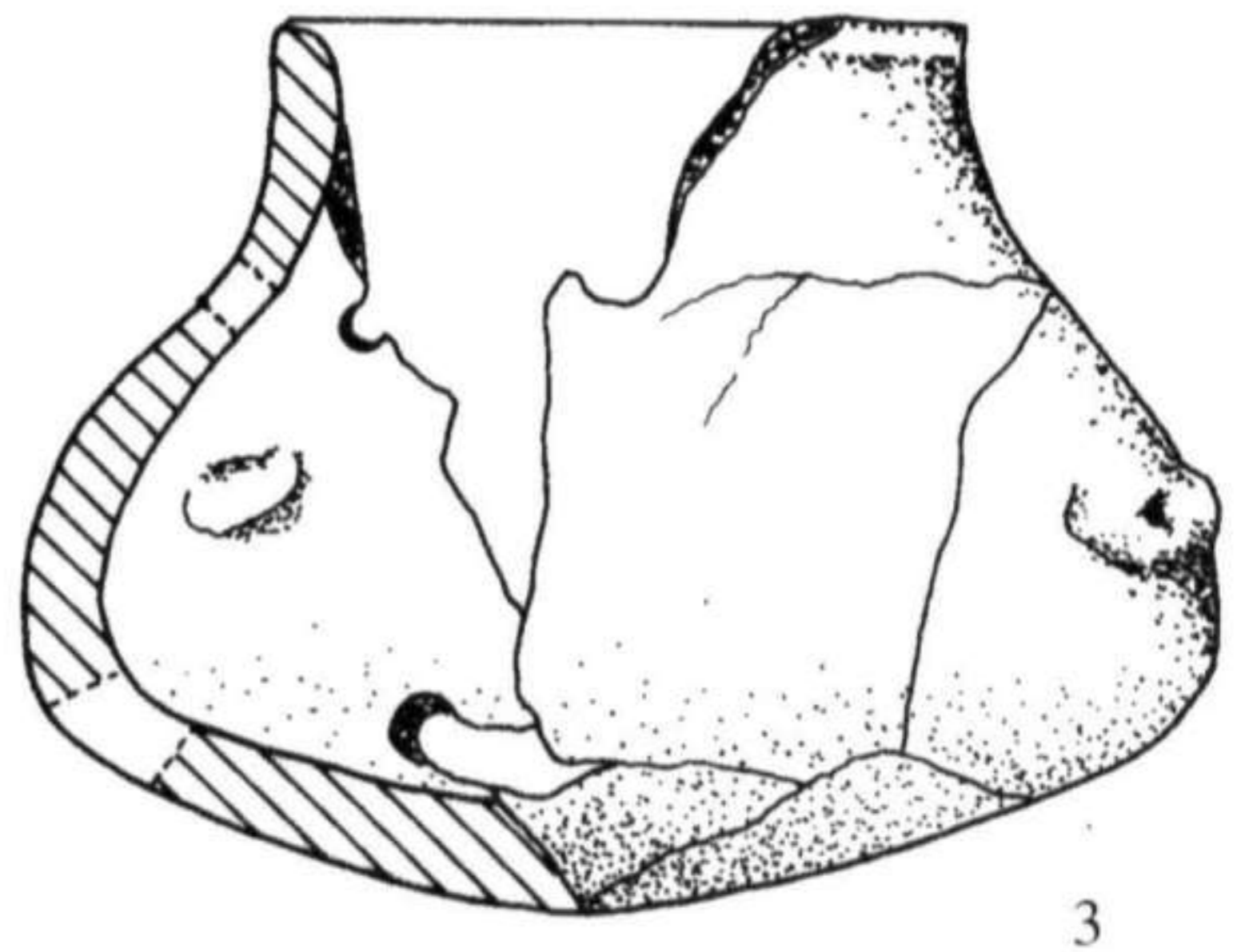
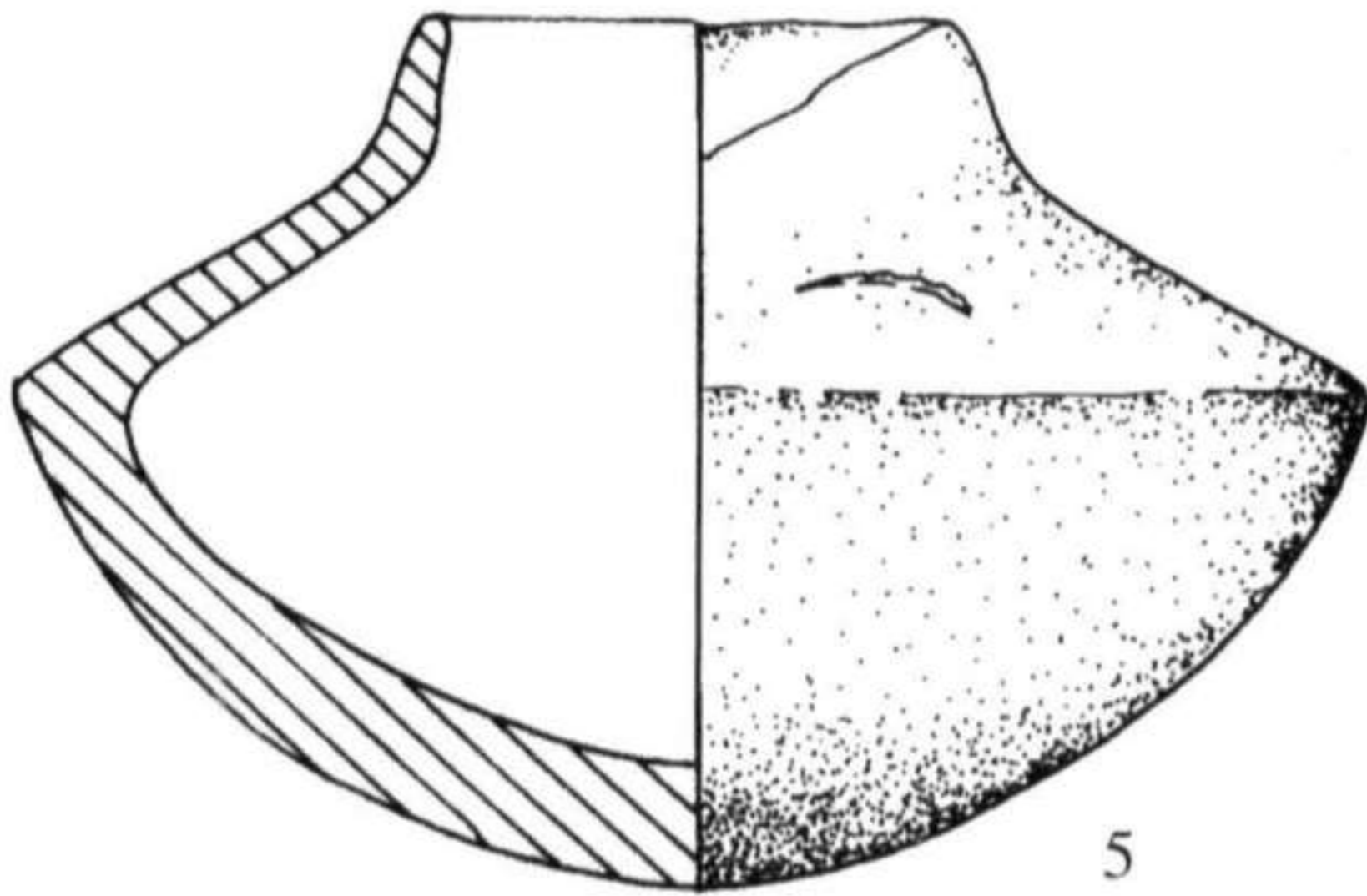
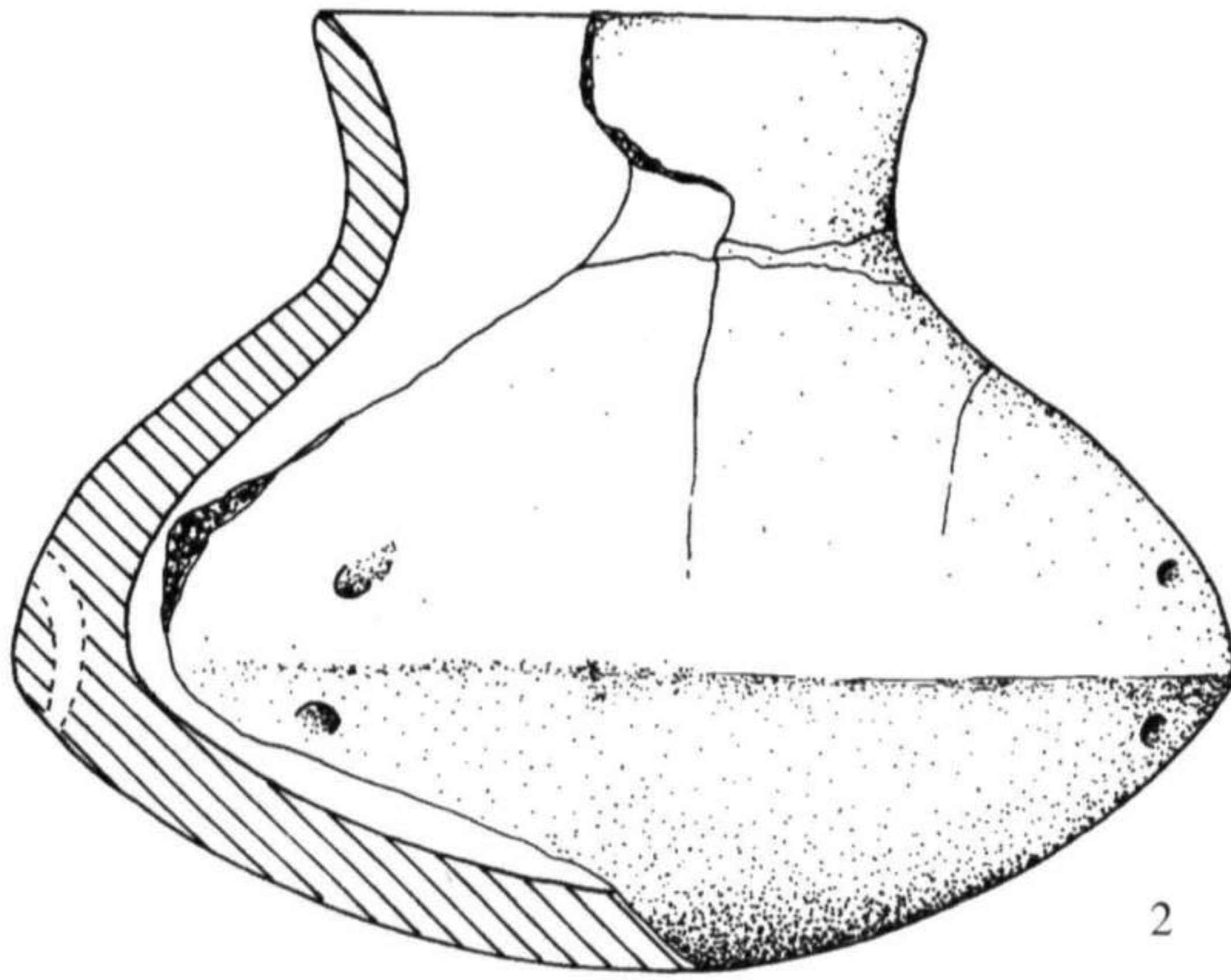


Fig. 3. Botellas pertenecientes al ajuar de la Sepultura 1 del Llano de la Lámpara.

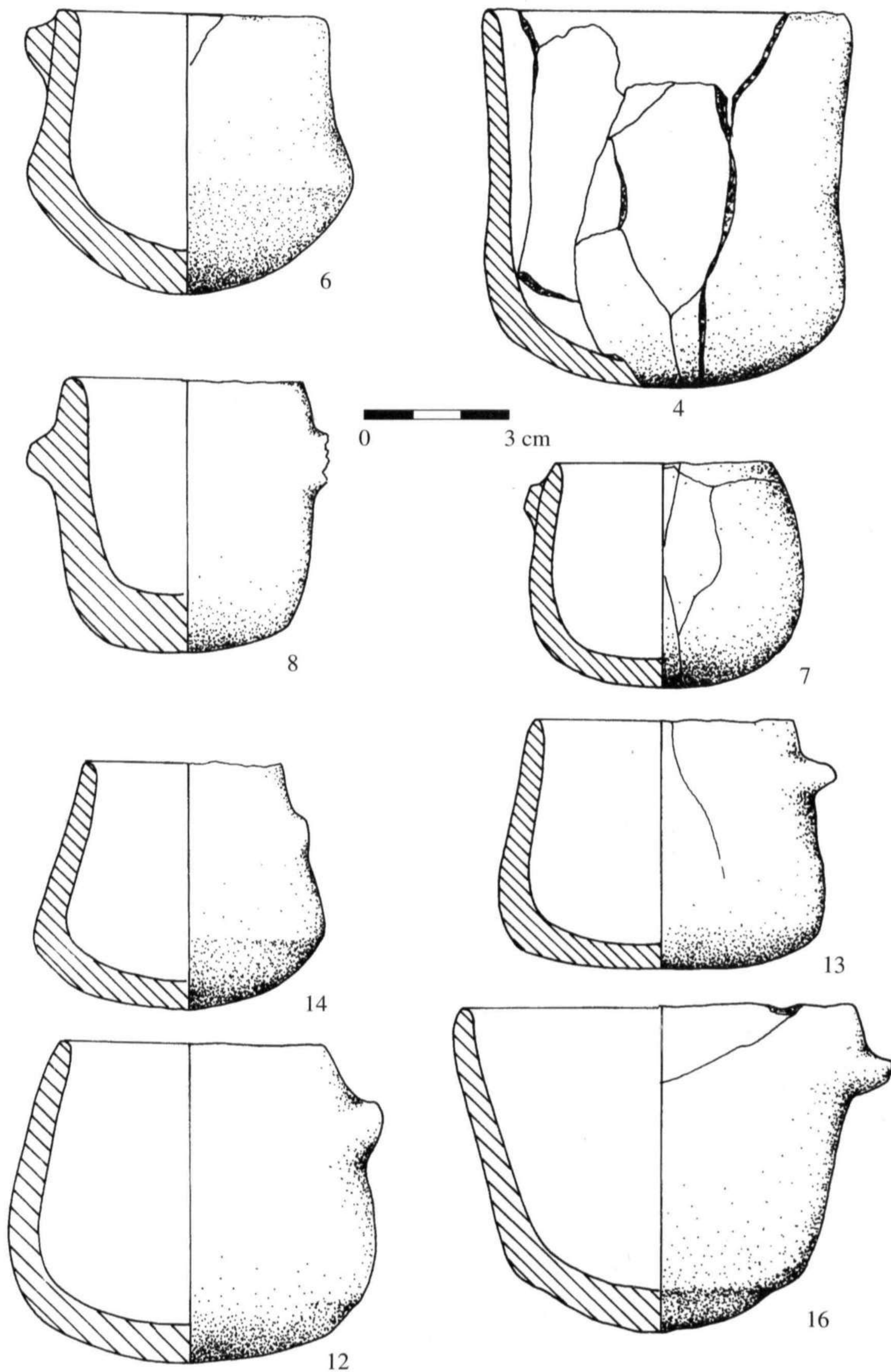


Fig. 4. Vasos pertenecientes al ajuar de la Sepultura 1 del Llano de la Lámpara.

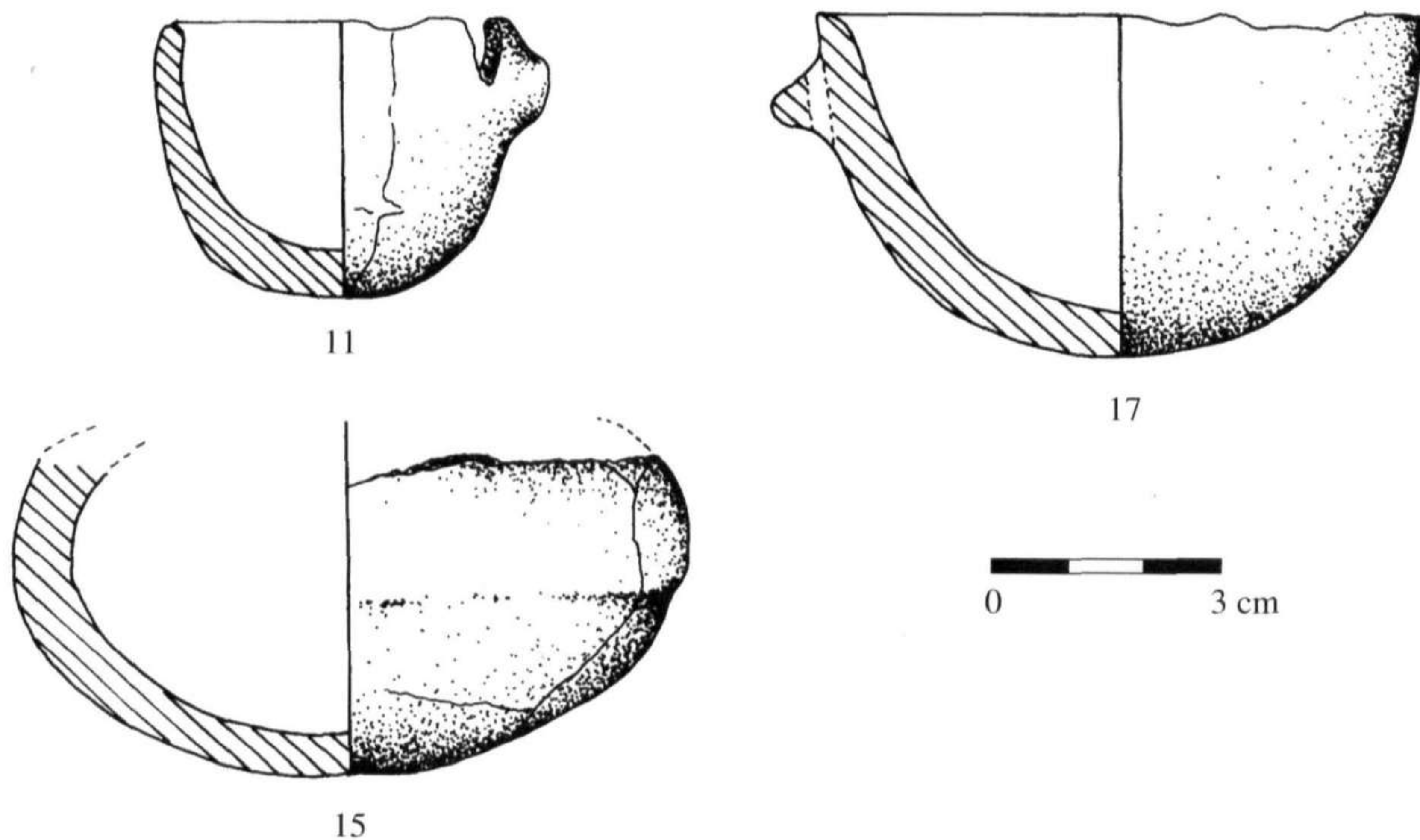


Fig. 5. Cuencos pertenecientes al ajuar de la Sepultura 1 del Llano de la Lámpara.

Industria Lítica

La industria lítica está constituida por 38 cuchillos sobre hoja de sílex (22 retocados y 16 sin retoque), así como una lasca retocada y una hoja con muesca (posiblemente un cuchillo reutilizado). A esto hay que añadir, dos lascas y un núcleo de cuarzo. Los cuchillos están muy fragmentados, aunque se conservan algunos completos, en los casos en los que se ha podido medir la pieza, vemos que las medidas oscilan en torno a los 10 cm, siendo la pieza mayor una lámina que alcanza los 16 cm (fig. 6, n.º 29).

Si bien tanto la documentación aportada por P. Flores como la recogida por los Leisner, indica la existencia de trapecios (8) y puntas de flecha (13); dichos materiales no han podido localizarse.

Con respecto al material pulido, se conservan 7 hachas y un cincel. Las hachas son de pequeño tamaño (longitudes próximas a los 8 cm, a excepción de una pieza que supera los 14 cm). Se aprecian pulimentos muy finos, si bien las superficies están muy alteradas (fig. 5, n.º 71), conservándose solo en algunas zonas el pulimento original. El cincel, parece corresponder a un hacha reutilizada mediante dos cortes longitudinales que configuran una nueva pieza de sección cuadrada y filo levemente asimétrico. El pulimento original era muy cuidado, pero no así el reaprovechamiento de la pieza. En los filos se aprecia un acusado desgaste.

Por lo que respecta a los ídolos, son quizá los objetos mejor conocidos de este yacimiento ya que fueron recogidos por M.^a J. Almagro en su estudio sobre los ídolos peninsulares (ALMAGRO, M.^a J.; 1973). Se trata de 7 piezas (una de ellas hoy desaparecida) realizadas sobre esteatita recortado y pulido. Sobre este mismo material se realizó un disco de 10 cm de diámetro y cuya sección pseudorectangular no parece adecuada para un brazalete, pero desconocemos su posible uso (LEISNER, 1943, fig. 32).

Industria Ósea

La industria ósea constituye sin duda el conjunto de materiales más desconocido de este yacimiento. Tanto la sepultura 3 como esta primera, tienen un numeroso conjunto de piezas de esta naturaleza. Aunque P. Flores presenta referencias muy vagas a este material («un pedazo de puñal de hueso y unos pedazos de alfiler de hueso»), podemos documentar un total de 60 piezas sobre hueso y 7 sobre concha para esta Sep. 1. Dentro del grupo de apuntados conservamos 12 piezas asignables al subgrupo genérico de los punzones⁵ (fig. 5 n.º 84), tenemos también tres pie-

⁵ Es bien conocido que el término «punzón» se emplea en Prehistoria Reciente para hacer referencia a categorías de objetos bien diferentes entre sí, pero a falta de un estudio más riguroso no es posible prescindir de tan amplio cajón de sastre.

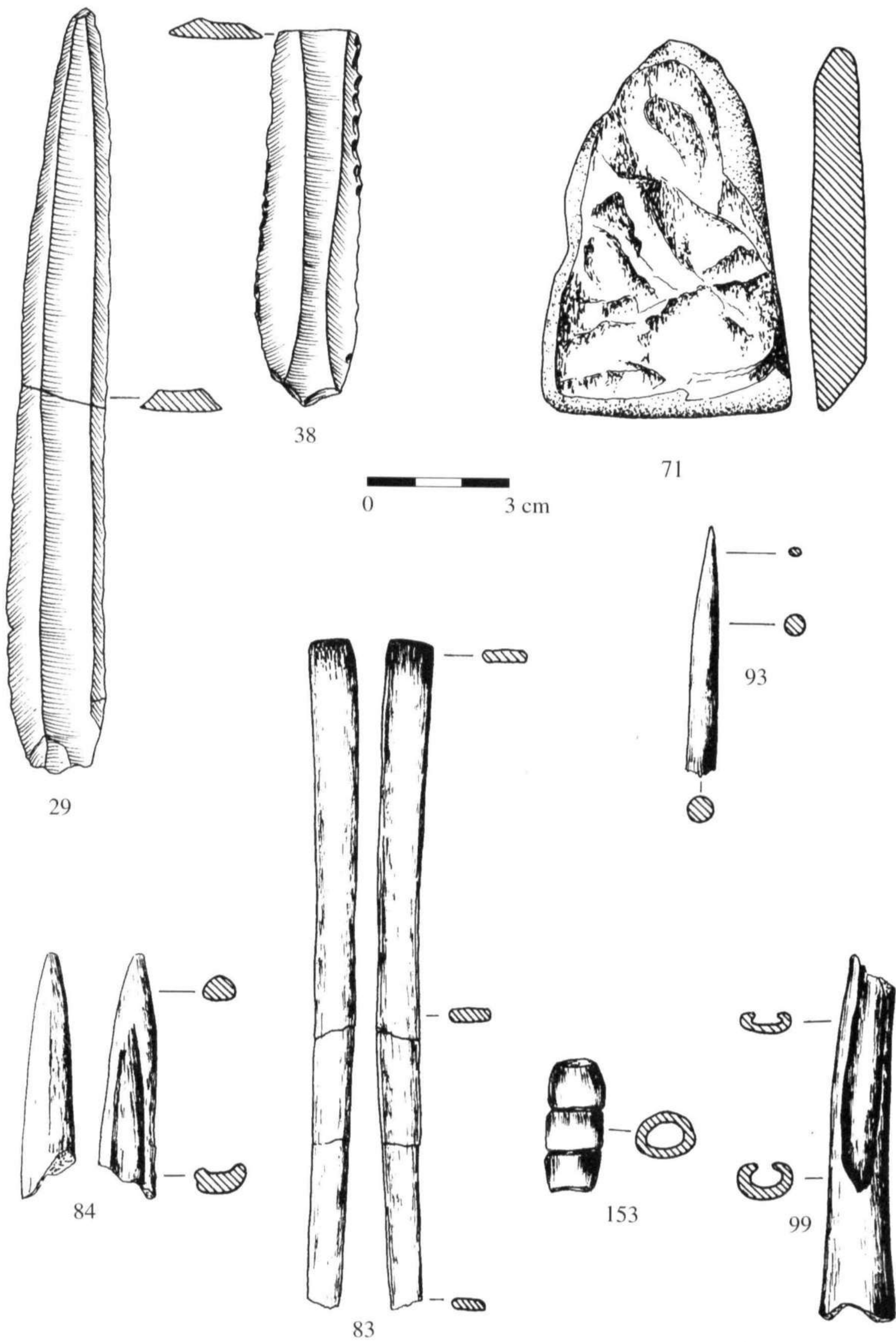


Fig. 6. Industria lítica, industria ósea y adornos del ajuar de la Sepultura 1 del Llano de la Lámpara.

zas (fig. 5 n.º 99) que hemos denominado puntas de canal (MAICAS, R y PAPI, C; 1996), una aguja (muy fragmentada), un posible cuchillo⁶ y otros dos apuntados indeterminados. Dentro de los adornos, podemos mencionar la existencia de 11 pasadores (fig. 5 n.º 83) (VENTO MIR, E.; 1985), 16 varillas (fig. 5 n.º 93) y 2 cuentas de collar, una simple cilíndrica y una cuenta segmentada (fig. 5 n.º 153). El alto índice de fragmentación y la alteración de las superficies hace que muchas piezas sean difícilmente identificables, siendo alto el número de indeterminados en una primera clasificación del material. Muchas piezas están afectadas por la acción del fuego en diferentes grados, en el caso de las varillas, éste es intencional posiblemente con un valor estético.

Todas las piezas pueden haber sido realizadas sobre diáfisis de mamíferos de talla media, como es el caso de los ovicaprinos, si bien esto sólo puede constatarse en algunos casos.

Adornos

Con respecto a los adornos realizados sobre soporte malacológico, hay que decir que 4 son simples colgantes sobre *Glycymeris* y *Cardium* posiblemente utilizados como tales adornos gracias a perforaciones de carácter natural. Diferente es el caso de 2 colgantes (ya publicados por los Leisner) realizados sobre conchas recortadas (*Glycymeris*), que lógicamente presentan una mayor elaboración y perforación intencional. Finalmente una concha en proceso de elaboración, tal vez como anillo dado su diámetro. Se aprecia en esta pieza una fuerte abrasión de la charnela que produce un adelgazamiento de la pared de la concha sin llegar aún a traspasarla.

Finalmente, quince cuentas se han realizado en piedra (mármol, caliza y esquisto). Dominan las formas discoidales, pero hay también dos cilíndricas y una cónica.

Restos Óseos

Por lo que respecta a los restos orgánicos sin elaboración, cabe destacar la presencia únicamente de un fragmento de cráneo humano; si bien P. Flores no

⁶ En este caso se aprecia un filo lateral en la configuración de la pieza que se ha visto alterado por pequeños levantamientos producidos por su uso. Hemos podido observar piezas similares entre diversos materiales conservados en el M.A.N., como por ejemplo la pieza n.º 4 del Cerro de las Canteras (MAICAS, R. y PAPI, C.; 1996, fig. 4).

nos aclara el número, siquiera aproximado de este enterramiento: «...unos restos de cadáver quemados y sin quemar...». Respecto a la fauna, tenemos únicamente 11 fragmentos de hueso y una concha (*Unio?*). Se trata en su mayoría de fragmentos y esquirlas de diáfisis quemadas y de difícil asignación pero también hay tres fragmentos de dientes, posiblemente de perro.

Sepultura 2

Pedro Flores en su diario de excavación indica que solamente se localizó en esta estructura un hacha pulida (él la menciona como «escoplo de piedra»). Los Leisner recogen este mismo dato, pero la pieza no ha podido ser localizada. Seguramente se tratará de una de las que figuran en la Sep. 1 ó 3, habiéndose mezclado el material en algún momento.

Sepultura 3

Cerámica

El conjunto de materiales cerámicos está constituido por 7 recipientes completos y 9 fragmentos pertenecientes a otros. Todos ellos presentan tamaños pequeños, (entre los 5 y los 10 cm), destacando en este sentido dos pequeñísimos cuencos de cuyas dimensiones máximas oscilan en torno a los 4 cm. Se trata de dos cuencos y cinco vasos, no pudiendo reconstruirse la forma de los otros fragmentos. Las superficies presentan en la mayoría de los casos un acabado alisado cuidado que en ocasiones se convierte en bruñido. Las paredes son finas y las pastas uniformes aunque los desgrasantes pueden considerarse gruesos. Como decoración hay que destacar las pastillas en relieve que presenta un fragmento y que se localizan junto al borde del recipiente. Como elementos de prehensión predominan las asas de cinta aunque también se documenta un mamelón perforado. Hay que destacar en este sentido la presencia de un cuernecillo fracturado por su base, tal vez utilizado como asa o como aplique de un vaso teromorfo (SIRET, L. 1908, pág. 61, fig. 15 d). Otro elemento que merece nuestra atención es un vertedor cilíndrico que desgraciadamente está muy fragmentado. Los desgrasantes son mayoritariamente gruesos y de carácter laminar, con predominio de esquistos. Las cocciones son en todo el conjunto oxidantes, si bien irregulares y propias de temperaturas bajas. Las figuras 7 y 8 recogen las formas de los recipientes de esta sepultura.

Tabla 2. Cerámicas de la Sepultura 3 del Llano de la Lámpara

	Pieza	D. max.	h. max.	Cocci.	Acaba.	Decor.	T. dsgr.	Orific.	E. apre.	Otros
N.º 168	Cuenco	11,8	8,7	Oxid.	Alisad.	—	G	—	A.tubl.	C.defec
N.º 169	Cuenco	8,4	7	Oxid.	Alisad.	—	G	—	A.pegd	—
N.º 170	Vaso	6,5	8,2	Oxid.	Alisad.	.	G	—	—	—
N.º 171	Vaso	9	8,3	Oxid.	Bruñid	—	M	—	Mamel	—
N.º 172	Vaso	8,3	9,2	Oxid.	Bruñid	—	M	—	—	—
N.º 173	Vaso	4,5	4,2	Oxid.	Alisad.	—	G	—	—	—
N.º 174	Vaso	4,1	—	Oxid.	Alisad.	—	M	—	—	—
N.º 175	Asa?	—	—	Oxid.	Alisad.	—	G	—	?	—
N.º 176	Asa	—	—	Oxid.	Bruñid	—	G	—	A.cint.	—
N.º 177	Asa	—	—	Oxid.	Bruñid	—	M	—	A.cint.	—
N.º 178	Vertedor	—	—	Oxid.	Alisad.	—	G	—	—	—
N.º 179	Indeter	—	—	Oxid.	Bruñid	Relieve	G	—	—	—
N.º 180	Indeter	—	—	Oxid.	Alisad.	—	G	—	M.perf	—
N.º 181	Apliche	—	—	Oxid.	Alisad.	—	M	—	—	—
N.º 182	Asa	—	—	Oxid.	Alisad.	—	M	—	A.cint.	—
N.º 191	Asa	—	—	Oxid.	Alisad.	—	G	—	A.cint.	—

Industria Lítica

Pedro Flores indica la presencia de 10 puntas de flecha en esta estructura, todas han podido identificarse a través de sus dibujos (Fig. 9). 5 son romboidales, 3 pedunculadas, una lanceolada y finalmente una se encuentra demasiado fracturada para reconocer su forma original. Están realizadas sobre sílex de diferentes características y presentan en todos los casos retoque bifacial. Sus longitudes máximas oscilan en torno a los 3 cm. Junto a las puntas de flecha, Flores indica: «3 cuchillas de pedernal y un pedazo de otra». Como ocurría en el caso de las puntas de flecha, estos materiales se encontraban sin indicadores, pero pudieron ser identificados gracias a los dibujos de los cuadernos, que si bien son bastante esquemáticos, permiten perfectamente reconocer las piezas. Dos carecen de retoque, mientras que el tercero presenta pequeñas extracciones en el lateral derecho próximo al talón. El fragmento de un cuarto cuchillo presenta retoque bifacial discontinuo. No obstante todos parecen haber sido usados. A estos materiales se suman cuatro lascas, dos de ellas de cuarzo.

P. Flores indica la presencia en la Sep. 3 de: «4 escoplos de piedra y un pedazo de otro», pero sólo hemos podido localizar dos hachas, una de ellas fracturada. Corresponden a piezas de pequeño tamaño (7,5 cm en su dimensión máxima la que está completa y 4,1 cm en el filo la pieza fragmentada).

Industria Ósea

Aunque Flores se refiera a ella como: «unos huesos trabajados como trinchantes», la industria ósea de esta Sep. 3 puede considerarse muy interesante. En total hemos podido documentar 50 piezas, repartidas en diversos tipos. Hemos considerado 14 puntas de canal y dos tubulares, seis punzones, cuatro apuntados indeterminados (uno de ellos tal vez sea un puñal, pero está bastante fracturado para poder asegurarlo), un retocador, un mango, dos varillas, un pasador y finalmente una pieza que merece nuestra atención por estar reutilizada.

Se han podido reconstruir parcialmente algunas piezas pero el índice de fracturación sigue siendo desgraciadamente muy alto. Muchas piezas presen-

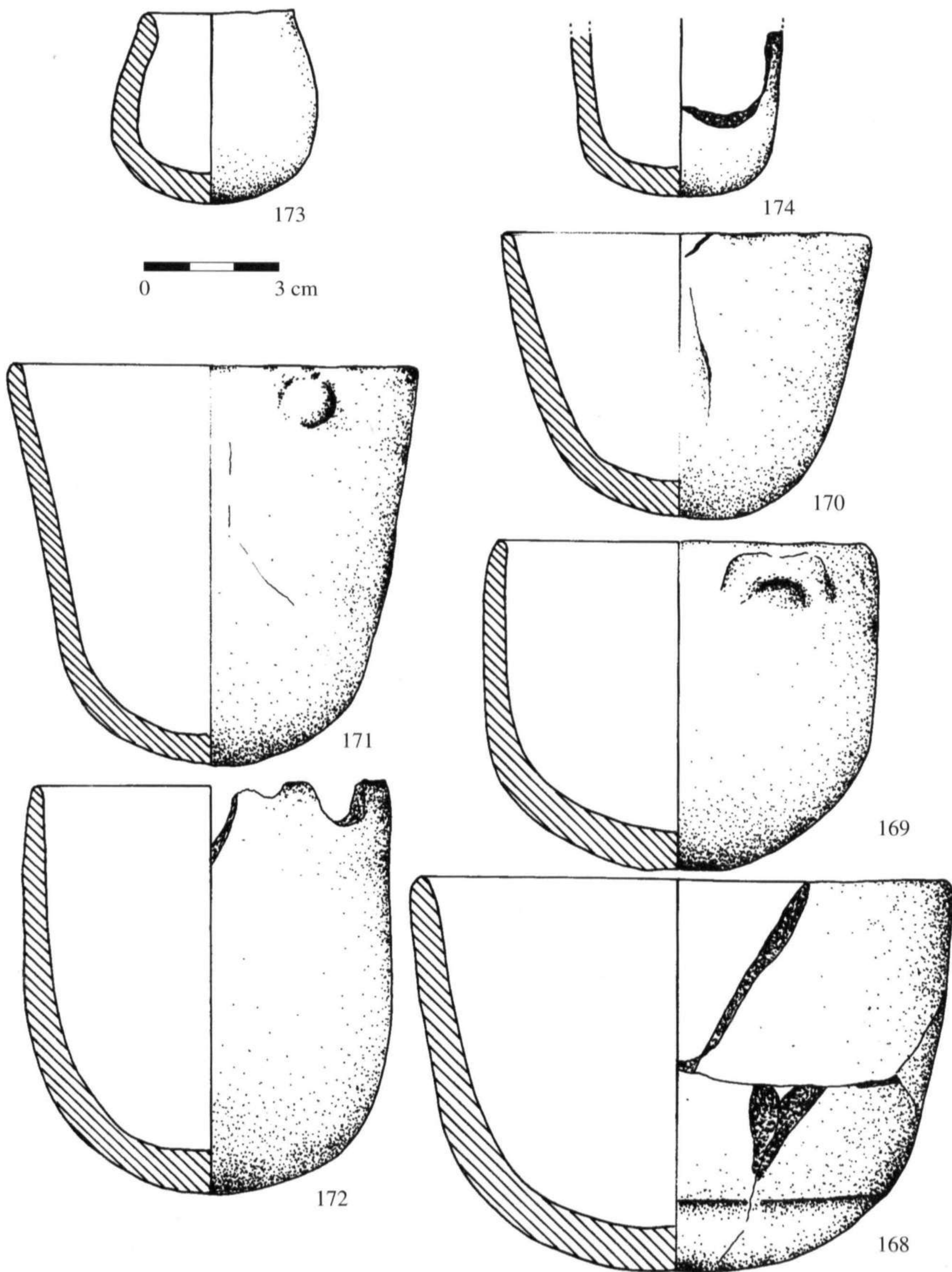


Fig. 7. Recipientes cerámicos pertenecientes al ajuar de la Sepultura 3 del Llano de la Lámpara.

tan superficies muy erosionadas por la acción de un medio ácido, así como fuertes vermiculaciones. En la Sep. 3 solamente dos piezas presentan alteración térmica.

Generalmente las piezas se han elaborado sobre huesos de ovicaprinos, pero en casos excepcionales se detecta la presencia de trabajos sobre restos óseos de otros mamíferos como es el caso de cérvidos, grandes bóvidos y más excepcionalmente de un cánido.

Adornos

En este apartado podemos considerar una cuenta segmentada y un anillo de hueso.

Una cuenta cilíndrica es el único objeto lítico de adorno que conservamos de esta estructura. Presenta aserrado irregular y perforación longitudinal.

Restos Óseos

Los restos de fauna recuperados (seguramente serían muchos más⁷), se limitan a una *Patella* (sin transformación alguna) y tres restos atribuibles a un perro.

Por lo que respecta a los restos humanos sólo se conserva un numeroso conjunto de dientes, acompañado de alguna falange y en menor medida diáfisis indeterminadas, así como un fragmento craneal con huellas de fuego. Flores escribió en su cuaderno: «...restos de unos 40 cadáveres...».

OTROS «RUNDGRÄBER» DE PURCHENA

Los mejores paralelos para los conjuntos descritos, los encontramos sin duda en los complejos megalíticos más próximos, por lo que los repasaremos brevemente, (ver tabla 3).

Como ocurría en el caso de La Lámpara, existen igualmente algunas discrepancias en los materiales conservados respecto a los publicados por los Leisner. En ocasiones existe una coincidencia entre los fondos y la documentación del archivo Siret y sin embargo hay pequeñas diferencias respecto a los datos publicados por los Leisner; en otras es posible que los investigadores alemanes dieran por buenos

⁷ Los restos de fauna no siempre debieron ser recogidos por Flores, pero cuando lo fueron, no en su totalidad, afectando principalmente a los restos de menor tamaño. Por lo que respecta a los restos humanos, podemos suponer prácticas similares.

los datos escritos por Flores sin cotejarlos con el material, lo que lleva a pequeños errores e imprecisiones; también hay que considerar que Flores no siempre recogiese todo lo que mencionaba (particularmente en el caso de los restos de fauna, restos humanos y grandes conjuntos cerámicos) y finalmente, es posible que en algún caso, los traslados del material conllevaran alguna pérdida.

Loma de la Atalaya 1

La cerámica de esta estructura está caracterizada por recipientes de pequeñas dimensiones como los que podíamos observar en el caso del Llano de la Lámpara. Algunas formas encuentran paralelos en Los Millares, como es el caso de una olla con marmelones hacia arriba, muy similar a la recuperada en la sep. 57 de dicho yacimiento. En sílex se documentan cuchillos tanto de grandes dimensiones como hojas en torno a los 5 cm de longitud, se conserva igualmente 1 trapecio. En piedra pulimentada se han documentado hachas de pequeñas dimensiones (inferiores a los 10 cm) y con cuidado pulimento. La industria ósea no es muy abundante y está constituida por varillas principalmente. Como otros elementos de adorno hay que mencionar algunas cuentas cilíndricas también sobre hueso. Un posible idolo se puede observar en una primera falange de ciervo (no presenta transformación). Como elementos metálicos hay que destacar la presencia de un cincel y un pequeño punzón.

Loma de la Atalaya 2

Junto a restos humanos, hay que destacar recipientes cerámicos de tamaños muy pequeños, dos hachas también de talla reducida, con pulimento fino y una *Patella* como todo ajuar de esta estructura 2.

Loma de la Atalaya 4

No se documenta en esta estructura ningún recipiente cerámico, tampoco lo menciona P. Flores. En piedra encontramos pequeños cuchillos de sílex y hachas de proporciones reducidas y esmerado pulimento. En industria ósea se documentan algunas varillas, los conocidos como brazaletes de pectúnculo y particularmente destacable nos parece el trabajo recibido por una *Patella*, rebajada hasta eliminar por completo las nervaduras naturales de la concha.

Loma de la Atalaya 5

No se encontró cerámica a juzgar por la documentación existente. El ajuar de esta estructura es muy escaso, limitándose a dos hachas, una de sección plana y otra de sección claramente ovalada y tratamiento muy diferenciado entre ambas (P. Flores sólo menciona una pieza). Junto a ellas, un brazalete de concha y un trapecio.

Loma de la Atalaya 8

Entre los recipientes pertenecientes a esta estructura se documentan algunas piezas de características toscas, tal vez relacionables con una cerámica de uso funcional a diferencia de las mencionadas hasta ahora. En piedra hay que citar la presencia de cuchillos de pequeñas proporciones, aristas, trapecios y una hachita de fibrolita con perforación central. En hueso tenemos en esta sepultura, algunas varillas. A este material hay que añadir cuentas de piedra y fragmentos de anillos de cobre.

Loma de la Atalaya 9

Esta sepultura se consideraba como carente de todo ajuar, pero una vez revisados los restos óseos humanos, se han podido separar de ellos, cerca de 20 piezas de industria ósea de características similares a las de los otros conjuntos.

Loma de la Atalaya 10

Esta sepultura únicamente presentaba una patella (no elaborada) como todo ajuar.

Loma de la Atalaya 11

Flores menciona la presencia tan sólo de una «taza» como único elemento cerámico, pero desgraciadamente ésta no ha llegado a nuestras manos. Si conservamos, algún pequeño cuchillo de sílex y una hachita pulida, así mismo cabe destacar aquí un pequeño cincel también de piedra pulida. Completan el ajuar fragmentos de unos 10 brazaletes de pectúnculo.

Loma de la Atalaya 12

Nada se ha conservado del material cerámico de esta sepultura. En sílex se documentan varios cuchillos sobre hojas pequeñas así como trapecios. En hueso tenemos sólo dos varillas y como elemento de adorno, únicamente una cuenta de piedra. Quizá los materiales más interesantes de esta estructura, sean 2 pequeñísimos ídolos sobre piedra recortada y recuperados ya muy fragmentados.

llos sobre hojas pequeñas así como trapecios. En hueso tenemos sólo dos varillas y como elemento de adorno, únicamente una cuenta de piedra. Quizá los materiales más interesantes de esta estructura, sean 2 pequeñísimos ídolos sobre piedra recortada y recuperados ya muy fragmentados.

Loma de la Atalaya 13

Como en el caso de la Sep. 8 se documentan aquí restos de cerámica grosera, posiblemente la que conocemos como cerámica de cocina. No hay industria lítica en esta sepultura y sí metal, un punzón y dos fragmentos indeterminados de lámina. El resto del conjunto lo componen diversas conchas entre las que destacan *Patellas* y *Glycymeris*; así como un brazalete de pectúnculo. La presencia de metal entre estos materiales nos plantea cierta reserva ya que este no fue mencionado por los Leisner, ni tampoco por Flores. Dado el tamaño y poca relevancia de los restos recuperados, es posible que a Flores le pasaran desapercibidos.

Loma de la Atalaya 14

En esta estructura sólo podemos mencionar restos humanos y fragmentos de pequeños cuchillos de sílex.

Loma del Barranco de Jocala 5

En esta estructura únicamente podemos documentar junto a algunos restos humanos, dos pequeñas hachas planas y un brazalete de pectúnculo.

Llano del Jautón 1

Presenta recipientes de pequeñas proporciones, cuchillos de sílex grandes, abundantes hachas (mayores y menos trabajadas que las de otros yacimientos de este grupo megalítico), restos humanos y una rica industria ósea.

Llano del Jautón 2

Pese a comentar P. Flores que el número de vasijas es elevado («...unos tiestos de unas 50 vasijas, pucheros y tazas, todo roto...»), ninguna ha llegado a nosotros, posiblemente Flores no llegase a reco-

gerlas. Sí conservamos algunos restos humanos, grandes cuchillos de sílex, puntas de flecha de base concava, romboidales y pedunculadas, hachas pulidas pequeñas, cuentas de piedra, brazaletes de pec-túnculo, una industria ósea próxima a las 50 piezas y un posible ídolo falange (no presenta transformación intencional).

Llano del Jautón 3

Los recipientes pertenecientes a esta tercera estructura son todos de tamaño muy pequeño, uno merece especial atención por estar decorado a peine. Junto a este material, hay que mencionar cuchillos pequeños (numerosos fragmentos) de un sílex con características muy uniformes, puntas de flecha triangulares, pedunculadas y de base concava poco desarrollada. La piedra pulida viene definida por más de quince hachas de mayores proporciones, menor tratamiento y secciones más globulares que en otras estructuras de este grupo de Purchena. La industria ósea es muy abundante y esta caracterizada a grandes rasgos por punzones, varillas y algún posible puñal. Como elementos de adorno hay que destacar cuentas discoidales y conchas. Como posible ídolo hay que mencionar un fragmento óseo recortado, descrito por los Leisner como ídolo plano de piedra, aun cuando Flores menciona que es de hueso. La confusión debió partir del dibujo de los Flores y la rápida relación del mismo con otros ídolos de similar morfología generalmente en piedra.

Llano del Jautón 4

Los recipientes una vez más son de pequeño tamaño. En sílex encontramos 2 trapecios y cuchillos pequeños. En hueso se documentan algunas varillas de sección rectangular. La pieza más característica de esta estructura es un supuesto ídolo de características muy similares a una pieza de La Lámpara y realizado como ésta en una piedra blanda de tacto jabonoso (talco), fracturada en su mitad inferior y con una perforación en el fragmento conservado (SIRET, L., 1908, lám. X, 2).

Llano del Jautón 5

Con este nombre se designaron dos estructuras bien diferentes, tanto en sus características arquitectónicas, como en lo que respecta a sus ajuares. Nos referiremos a la más sencilla de ambas, denominada

por P. Flores como «Llano del Jautón», mientras que para la otra sepultura habla de «Loma del Llano del Jautón». Aunque la segunda estructura a la que hacemos referencia constituye también una cámara simple, consideramos que responde a una mayor complejidad arquitectónica y funeraria que el resto de los megalitos reflejados aquí⁸

P. Flores describe el ajuar de la primera sepultura (5a en la nomenclatura de los Leisner) del siguiente modo:

«Hallóse una flecha de pedernal y unos tiestos y unos restos de cadaver en un dolmen hecho en el terreno y algunas piedras de pedriza»

Por el dibujo que acompaña este texto, vemos que se trata de un trapecio. Desgraciadamente y ante lo confuso del topónimo los materiales fueron mezclados entre las dos estructuras. No obstante un estudio más pormenorizado que el que ahora podríamos abarcar permitirá mediante la documentación gráfica existente, volver a separar ambos conjuntos.

Los Churuletes⁹

5 de las 6 estructuras de este yacimiento han sido consideradas «rundgräber», pero no nos detendremos en pormenorizar sus ajuares ya que ello fue objeto de un minucioso trabajo dedicado extensamente a este yacimiento (PEÑA Y MONTES DE OCA, C., 1986).

COMENTARIO

Aunque se ha dicho que la cerámica de estos yacimientos tiene una utilidad tanto doméstica como funeraria (OLARIA, C., 1977), esta afirmación es discutible en lo que respecta al conjunto de yacimientos reseñado. A este respecto, lo primero que puede llamar nuestra atención en los conjuntos cerámicos es el pequeño tamaño de estos recipientes, recordemos que las dimensiones máximas comentadas al hablar del Llano de la Lámpara son en su mayoría inferiores a los 10 cm y en algunos casos inferiores a los 5 cm, y en el resto de las sepulturas, siempre que contamos con información suficiente,

⁸ Un caso similar es el de Loma de la Atalaya 3, que aún respondiendo a una estructura circular, presenta características arquitectónicas más complejas.

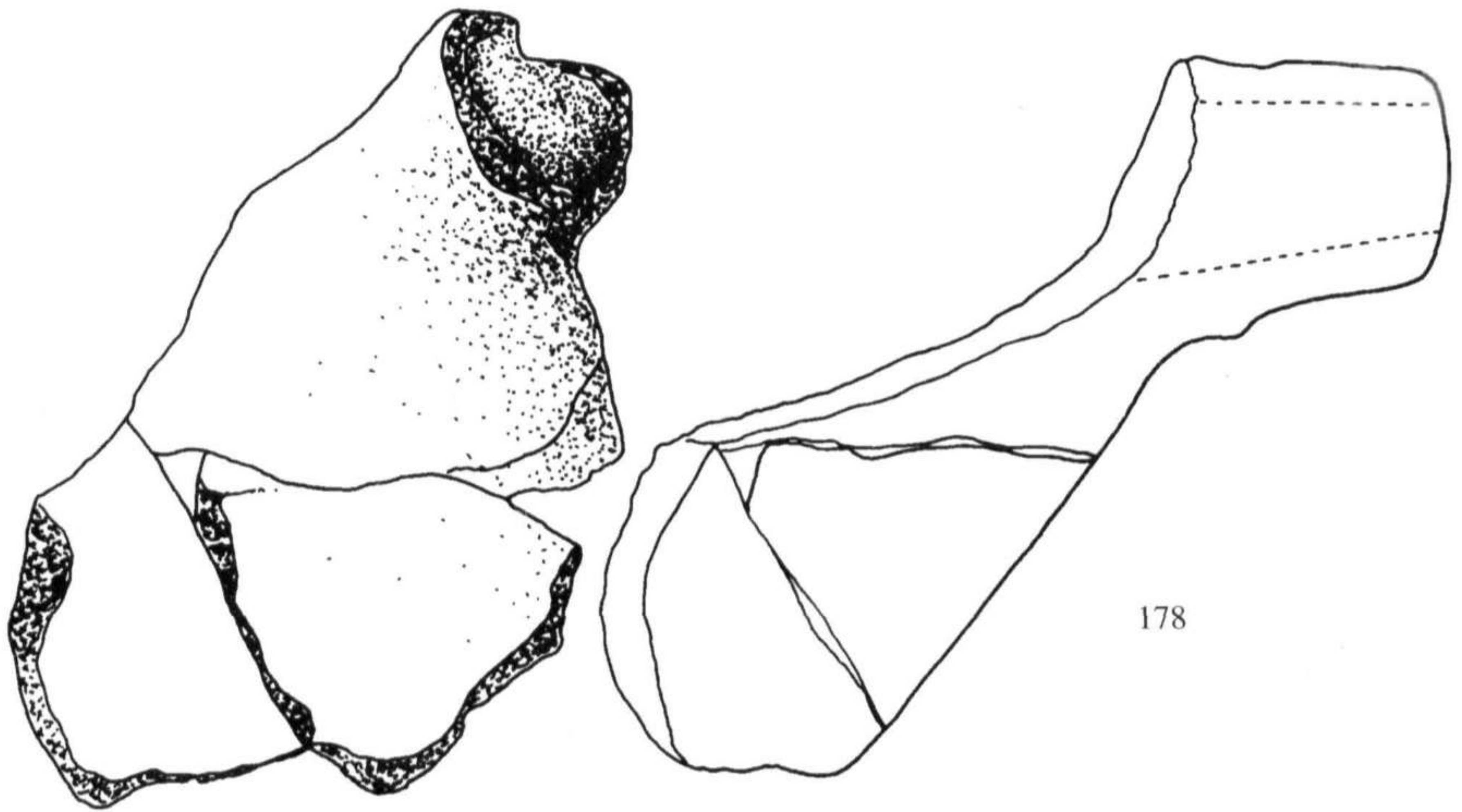
⁹ La denominación de este yacimiento puede encontrarse en la bibliografía tanto como aquí se recoge como con la grafía: «Las Churuletas», hemos optado por la primera opción ya que es así como se emplea en la documentación del Archivo Siret.

Tabla 3. Rundgräber del Grupo de Purchena

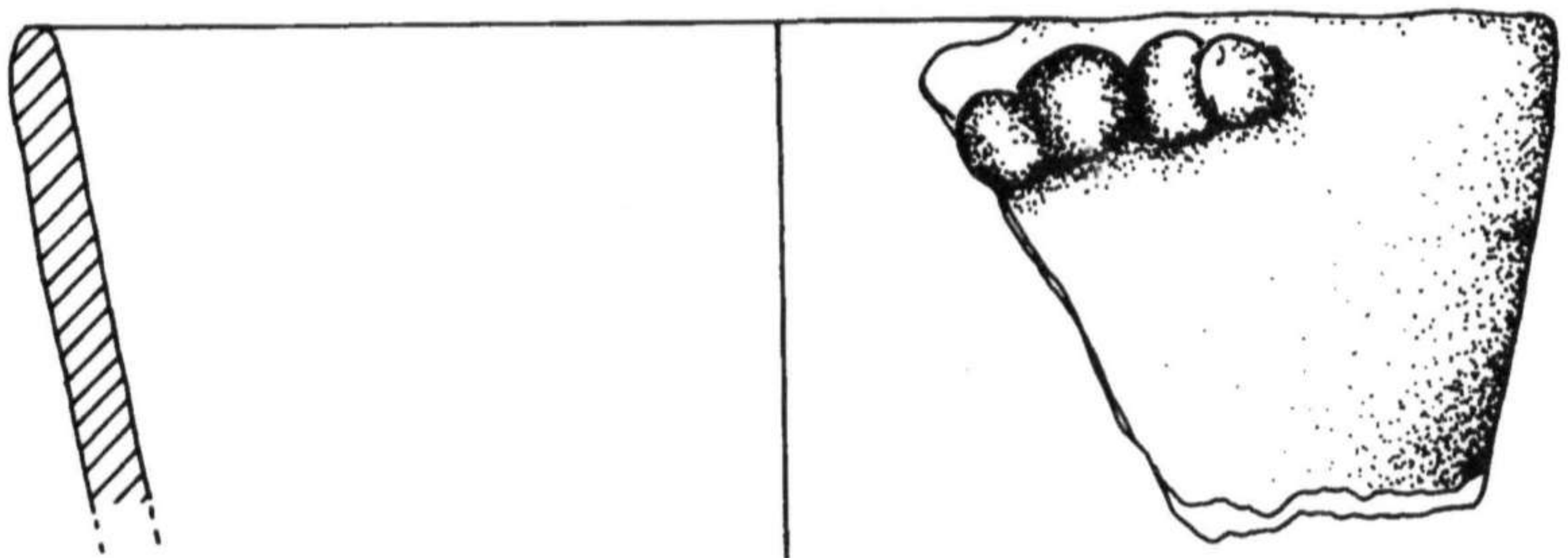
	Metal	Cerámica cocina	Cerámica fina	Otros	Indeterminados	Cuchillos	Puntas de flecha	Trapeacios	Otros	Hachas	Otros	Industria ósea	Ídolos	Adornos	Fauna	Restos humanos
Llano de la Lámpara 1			■			■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Llano de la Lámpara 2		■								■						
Llano de la Lámpara 3(*)			■			■	■		■	■		■		■	■	■
Loma de la Atalaya 1	■		■			■		■	■	■		■		■	■	■
Loma de la Atalaya 2			■							■					■	■
Loma de la Atalaya 4						■		■		■		■		■	■	■
Loma de la Atalaya 5								■		■				■		■
Loma de la Atalaya 8	■	■				■	■	■		■		■		■		■
Loma de la Atalaya 9												■				■
Loma de la Atalaya 10															■	
Loma de la Atalaya 11					■	■				■	■			■		■
Loma de la Atalaya 12					■	■	■	■				■	■	■		■
Loma de la Atalaya 13	■	■												■	■	■
Loma de la Atalaya 14						■				■				■		■
Loma de Jocala 5								■		■				■		■
Llano del Jautón 1			■			■	■			■		■	■	■		■
Llano del Jautón 2			■			■	■			■		■	■	■	■	■
Llano del Jautón 3			■	■		■	■			■		■	■	■	■	■
Llano del Jautón 4			■			■		■			■	■				■
Llano del Jautón 5(**)					■			■								■
Churuletes 1	■		■	■		■	■			■		■	■	■	■	■
Churuletes 2										■				■		■
Churuletes 3			■			■	■		■	■		■	■	■	■	■
Churuletes 5								■		■				■		■
Churuletes 6						■				■		■				■

(*) Sólo en este caso se especifica que la sepultura albergaba alrededor de 40 individuos.

(**) Dos estructuras funerarias del Llano del Jautón llevan el número 5, pero sólo una de ellas es un Rundgräber, nos referimos aquí a esta última.



0 3 cm



179

Fig. 8. Vertedor y fragmento de borde con decoración en relieve pertenecientes al ajuar de la Sepultura 3 del Llano de la Lámpara.

vemos que las características en este sentido son las mismas. A tenor de dichas medidas podemos pensar que algunos recipientes son válidos para un consumo directo, otros no, pero en ningún caso podrían utilizarse para la preparación y/o conservación de alimentos además de por sus proporciones, porque el tratamiento de las pastas tampoco lo permitiría. Habida cuenta de lo poco conocidos que siguen siendo los poblados y de que la mayor parte de los estudios se basan en materiales procedentes de necrópolis cabe replantearse este aspecto. En el mejor de los casos podemos decir que no tenemos representada en estos ajuares la cerámica de cocina o almacenamiento, salvo posibles excepciones en algunos ejemplos de la Loma de la Atalaya, que no obstante pueden corresponder a los túmulos exteriores al monumento.

Las características técnicas de las cerámicas estudiadas en el Llano de la Lámpara son, en líneas generales, extrapolables a las del resto de las cerámicas encontradas en las estructuras comentadas, si bien será necesaria una revisión pormenorizada como la del Llano de la Lámpara. La inmensa mayoría son cerámicas lisas, únicamente «adornadas» en algunos casos por elementos de suspensión o prehensión. Las decoraciones «sensu stricto» son pues excepcionales y se limitan tres piezas: la primera corresponde a un fragmento de borde de un recipiente abierto que presenta adición de pastillas superpuestas. La segunda es un cuernecillo que Siret relacionó con un posible vaso teromorfo (SIRET, L., 1908) al que él confería un posible uso ritual. Estas dos piezas corresponden al Llano de la Lámpara¹⁰. Finalmente un fragmento campaniforme decorado a peine en El Llano del Jautón 3.

Las formas más habituales de estos recipientes fueron estudiadas por Carmen Peña en su análisis de Los Churuletes (PEÑA Y MONTES DE OCA, C.; 1986). Las cerámicas de la Lámpara pueden relacionarse claramente con los tipos de esta autora, especialmente en lo que respecta a sus grupos I, VI, VIIIa y V-VIIIb-IX, que corresponden a vasos simples, carenados o pseudocarenados, cuencos de borde reentrante y botellas, encuadrados todos ellos en la transición del Neolítico Final al Calcolítico. El fragmento correspondiente a un asa-pitorro encontrado en El Llano de la Lámpara podría relacionarnos con los yacimientos granadinos dentro del tipo A de Navarrete, esto es, el más sencillo (NAVARRETE, 1970, 1976) en momentos del Neolítico

¹⁰ En Los Churuletes hay otros posibles fragmentos de cuernecillo sobre cerámica, pero su carácter nos parece más dudoso (PEÑA Y MONTES DE OCA, C., 1986, fig. 9, n.º 79 y 80).

Medio y Final; y del que encontramos paralelos por ejemplo en la Cueva de las Tontas (PINO DE LA TORRE, M.^a, 1984, pág. 89, fig. 2b).

Por lo que respecta a la industria lítica, ésta puede igualmente acoplarse al citado esquema cronológico. Los cuchillos no presentan longitudes muy acusadas (como sí encontramos por ejemplo en Los Millares¹¹) lo que para Arribas y Molina es síntoma de mayor antigüedad, (ARRIBAS, A. y MOLINA, F.; 1979). Si bien es cierto que entre estos materiales el índice de fracturación es elevado, los grosores y anchuras que presentan los fragmentos recuperados no permiten pensar en proporciones muy alejadas de las que muestran los cuchillos que conservamos completos. Sólo encontramos algunos ejemplos de láminas mayores (por encima de los 16 cm) en Loma de la Atalaya 1, Llano del Jautón 1, Llano del Jautón 2 y Los Churuletes 3 conviviendo con las pequeñas. Sin ignorar la relevancia del dato cronológico, no debe olvidarse tampoco la posible diferencia de usos entre las piezas más robustas y las de menores proporciones.

Los trapecios pueden considerarse grandes (en torno a los 3 cm en su dimensión mayor) a diferencia de los que encontramos en yacimientos como El Garcel, lo que denotaría un momento más reciente que estos pero siempre ligado a un Neolítico, aquí ya en sus fases finales.

Las puntas de flecha responden a varios tipos que diversos autores encuadran en fases más y menos tardías de estos momentos de transición. Así las puntas de flecha romboidales se considerarán propias del Neolítico Final y las de pedúnculo y aletas, más propias del Calcolítico. Lo cierto es que la frecuente convivencia de los diversos tipos puede llevarnos a plantear otras hipótesis como la de su utilización para la caza de distintas especies. Algunas puntas de flecha presentan tamaños muy pequeños y su peso es escaso pudiendo relacionarse con la obtención de pequeños animales como por ejemplo aves; frente a estas, encontramos piezas cuyas dimensiones triplican las ahora comentadas y serían más viables para la caza de macrofauna. Habría en este sentido que plantear un análisis exhaustivo que atendiese no sólo a las características formales, sino también a los rasgos tecnológicos y al tamaño, frecuentemente ignorado y en el que se presentan variaciones considerables.

La piedra pulida está poco representada en el

¹¹ La sepultura 9 de Los Millares contiene cuchillos de grandes proporciones, el propio P. Flores destaca este hecho en sus cuadernos. 30 y 35 cm respectivamente presentan alguna de estas hojas de sílex.

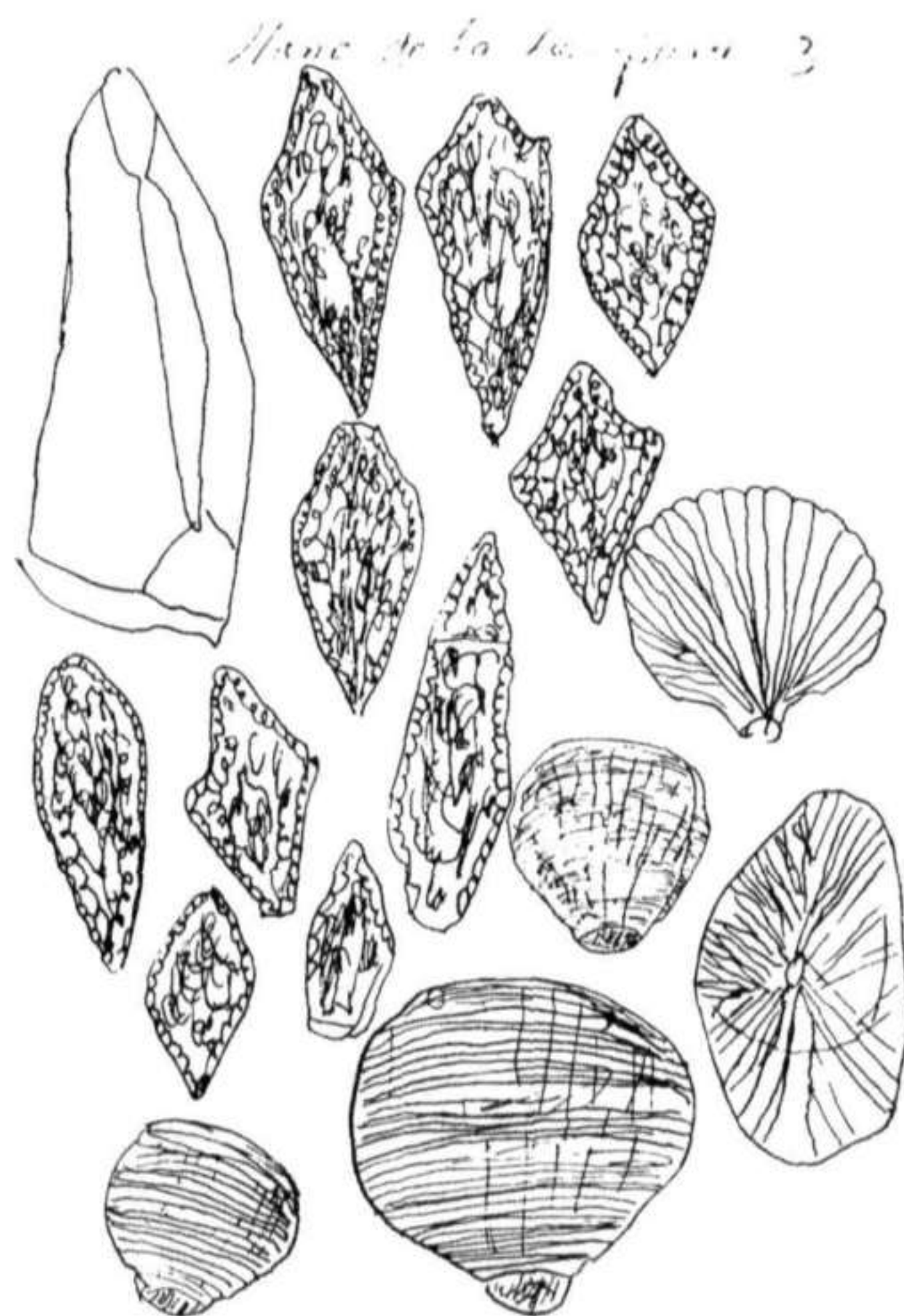
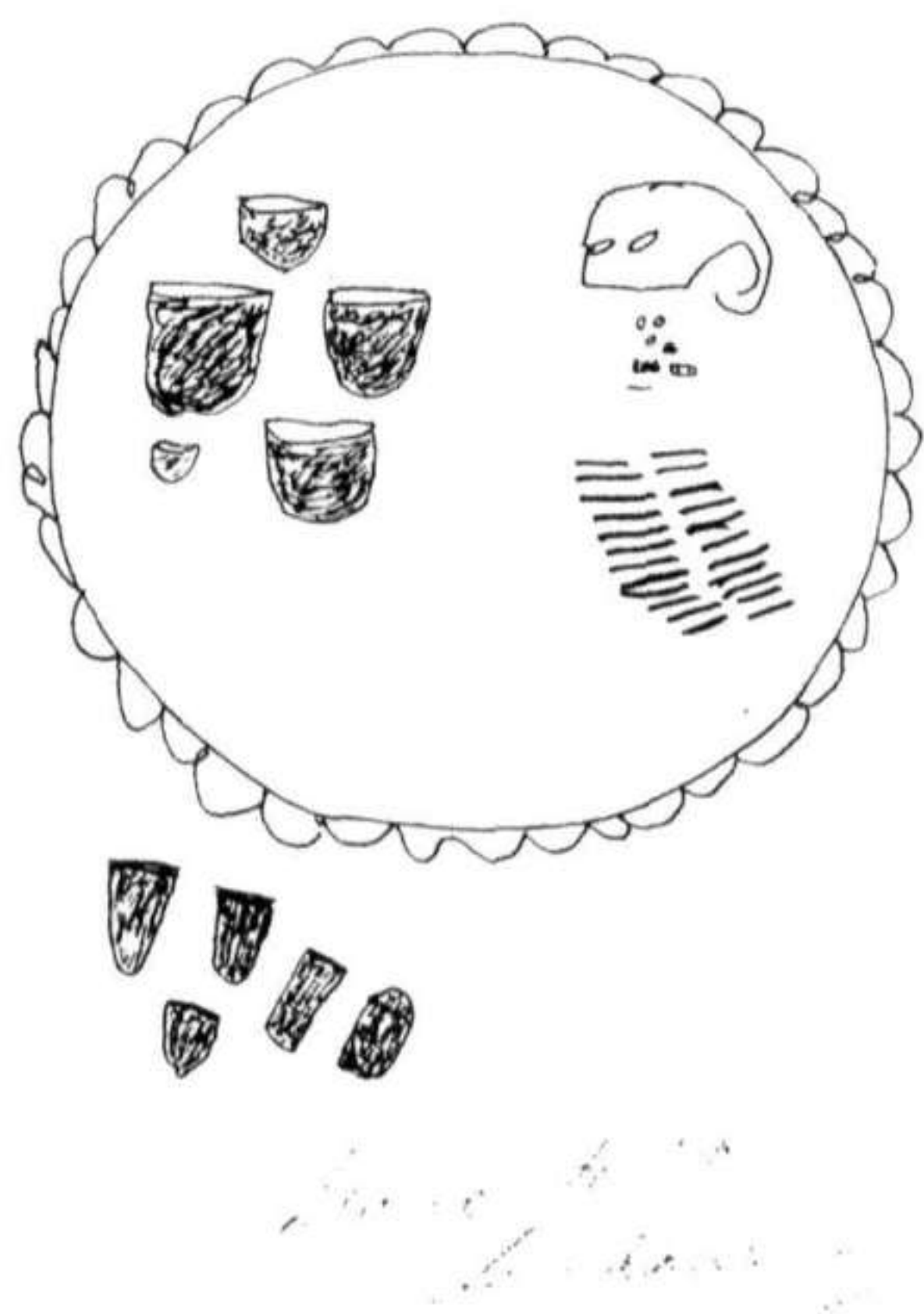


Fig. 9. Dibujos del Cuaderno n.º 21 de P. Flores correspondientes a la Sep. 3 del Llano de la Lámpara.

Llano de la Lámpara, pero en el conjunto de yacimientos constituye uno de los elementos de más frecuente aparición (está representada en 19 de los 25 consultados). Las hachas en su gran mayoría presentan secciones planas, aunque también puede verse algún ejemplo de tendencia cuadrangular (Sep. 3 del Llano de la Lámpara) u oval (Loma de la Atalaya 5) posiblemente más antiguas. Dentro de este apartado merece especial atención un hachita perforada de Loma de la Atalaya 8, con paralelos en Millares 63 (SIRET, L. 1908), usada posiblemente como adorno o talismán. Por lo que respecta a las cuentas discoideas, puede decirse que éstas presentan una gran amplitud cronológica y geográfica.

Los ídolos corresponden a tipos cruciformes y falanges. En el primer caso están realizados generalmente sobre diversas piedras (en el Llano de la Lámpara en esteatita), a excepción del perteneciente a la sepultura 3 del Llano del Jautón, que si bien fue publicado como piedra hemos podido comprobar que se trata de un hueso recortado (LEISNER, 1943; pag. 69). Por lo que respecta a los ídolos falange, hay que señalar que son generalmente escasos y que raras veces presentan modificación alguna estando realizados generalmente sobre huesos de ovicápri-

dos y cérvidos y no de équidos como ocurre en otros yacimientos.

La industria ósea es quizá la más desconocida entre estos materiales. Ello se debe seguramente a que carece de sistematizaciones que nos permitan precisar cronologías y por ello los diferentes autores se han fijado poco en ella. La atribución de piezas muy diversas al concepto «punzón» nos presenta una uniformidad del panorama cultural a este respecto, que poco permite precisar. En este estado de cosas son comprensibles las parcas referencias que recogen los Leisner y que llevan a Acosta y Cruz Auñón a considerar este material poco relevante en el conjunto de este momento cultural, (ACOSTA, P. y CRUZ AUÑÓN, R., 1981, pág. 330). Lo cierto es que revisando el material depositado en el Museo hemos podido comprobar que resulta bastante más numerosa de lo pensado hasta ahora y por ello merecerá una atención pormenorizada más adelante. Posteriores estudios nos permitirán conocer si la relativa abundancia de instrumental óseo en el Llano de la Lámpara es un hecho excepcional o por el contrario se repite este dato en otros yacimientos de su entorno cultural. Dentro de este ámbito del material óseo, las cuentas segmentadas son quizá el elemento mejor

conocido y más utilizado como referencia cronológica (NIETO, G. 1959), poniendonos en relación con las fases finales del Neolítico y principalmente Calcolítico.

Los colgantes sobre conchas recortadas de *Glycymeris* son propios igualmente del Neolítico Final y Calcolítico, documentandose tanto en yacimientos almerienses (TERUEL, M.S.; 1986)¹² como en yacimientos granadinos, un ejemplo de estos puede ser Bugejar (FERNÁNDEZ, J. y SERRANO, D.; 1994). Otro elemento interesante realizado sobre soporte malacológico es sin duda la *Patella* de la Loma de la Atalaya 4, cuya función desconocemos, pero que hemos podido documentar en varios ejemplares de las Sep. 57 y 63 de Los Millares, en este último caso, una de estas conchas presentaba incluso una pequeña perforación intencional.

El metal se ha documentado en 4 de las 25 sepulturas estudiadas. Se trata de un cincel (Loma de la Atalaya 1), dos punzones (Loma de la Atalaya 1, y Los Churuletes 1), una varilla (Loma de la Atalaya 13), tres posibles anillos (Loma de la Atalaya 8) y dos fragmentos indeterminados de lámina (Loma de la Atalaya 13), (MONTERO, I.; 1994; pags. 137 y 139). La supuesta cronología reciente que se otorgaba a ciertos yacimientos gracias a la aparición del metal carece de sentido hoy a la luz de los últimos hallazgos en Cerro Virtud (MONTERO, I y RUIZ TABOADA, A.; 1996).

Así pues, vemos que todo nuestro conjunto material se sitúa en un impreciso concepto cultural a caballo entre el Neolítico Final y el Calcolítico.

Los conjuntos megalíticos del Sureste han sido clasificados tradicionalmente en tres fases, primeramente establecidas por Siret, posteriormente modificadas por los Leisner y revisadas en varias ocasiones por diversos autores, entre los que podemos citar a BOSCH GIMPERA (1932), BLANCE, B. (1961); ACOSTA, P. y CRUZ AUÑÓN, R. (1981); MUÑOZ, A. M.^a (1986). Pero los resultados pueden considerarse ciertamente confusos por lo que dicha periodización es poco útil, parece posible que nues-

tras «rundgräber» más sencillas respondan a una antigüedad mayor, pero las matizaciones siguen siendo difíciles.

En los conjuntos de la actual Purchena pueden apreciarse diferencias entre las distintas sepulturas, pero a falta de una estratigrafía de referencia próxima y/o de fechas absolutas, no sabemos si esas referencias responden a factores culturales, cronológicos o jerárquicos. Sin olvidar que estas estructuras pudieran sufrir diversas reutilizaciones.

La luz en este panorama puede venir de los recientes estudios en excavaciones recientes como las de Campos, Zájara, Almizaraque y Cuartillas (MARTÍN SOCAS, D. y CAMALICH, M.D., 1986; CAMALICH, M.D.; 1992; DELIBES et alii, 1986; FERNÁNDEZ MIRANDA, M. Et alii, 1993; MARTÍN MORALES, C., 1987), así como otros pequeños yacimientos que se dan a conocer a través de diversos trabajos recogidos en el Anuario Arqueológico Andaluz, si bien esta información por las características de la publicación sea necesariamente breve.

Sin salvar tan notable escollo, el estudio de los objetos deberá ser afrontado con otros presupuestos y no necesariamente con un interés por su «ordenación», pero por ahora no pretendemos más que clarificar los materiales con los que actualmente contamos de este yacimiento «antiguo», facilitando a otros investigadores un panorama más concreto. Por si sólo, este tipo de estudios es claramente insuficiente para profundizar en el proceso histórico desarrollado en el Sureste en ese periodo oscuro que aún muchos siguen llamando «Cultura de Almería», pero considerando que se encuentran arrasados los yacimientos fuente de los materiales que conservamos, toda la información que de ellos puede obtenerse hoy, queda encerrada en nuestros almacenes y archivos por lo que es preciso darla a conocer.

Queremos agradecer a las Dras. C. Cacho y C. Galán, la revisión de este texto, así como sus sugerencias y correcciones.

¹² Dentro del conjunto de yacimientos de Purchena, tenemos un ejemplo casi idéntico a los del Llano de la Lámpara en Buena Arena 2.

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, P. y CRUZ AUÑÓN, R.
(1981): «Los enterramientos de las fases iniciales en la Cultura de Almería», *Habis*, 12, Sevilla, pp.275-360.
- ALMAGRO, M.^a J.
(1973): *Los ídolos del Bronce I hispánico*. Bibliotheca Praehistorica Hispana. 12, Madrid.
- ARRIBAS, A. y MOLINA, F.
(1979): «El poblado de «Los Castillejos» en las Peñas de los Gitanos (Montefrío, Granada). Campaña de excavaciones de 1971: el corte n.º 1» *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, Serie monográfica, n.º 3, Granada.
- BLANCE, B.
(1961): «Early Bronze Age colonists in Iberia» *Antiquity*, 35, pp.192-202.
- BOSCH GIMPERA, P.
(1932): *Etnología de la Península Ibérica*. Barcelona
- CAMALICH, M.D.
(1992): «Informe provisional de los trabajos de excavación realizados en el poblado de Zájara (Cuevas de Almanzora, Almería). Campaña de 1990». *Anuario de Arqueología Andaluza*, II, Sevilla, pp. 205 - 209.
- DELIBES, G. et alii
(1986): «El poblado de Almizaraque» Homenaje a Luis Siret (1934-1984), Sevilla, pp. 167- 177.
- FERNÁNDEZ, J. y SERRANO, D.
(1994): «Un poblado Calcolítico en Bugejar, Puebla de Don Fabrique, Granada» *Verdolay* n.º 6, pág. 59, fig. 8-11. Murcia
- FERNÁNDEZ MIRANDA, M. et alii
(1993): «El sustrato neolítico en la Cuenca de la Vera (Almería)», *Trabajos de Prehistoria*, 50, Madrid, pp. 57 - 85.
- HERGUIDO, C.
(1994): *Apuntes y Documentos sobre Enrique y Luis Siret. Ingenieros y arqueólogos*. Almería
- LEISNER, G. y V.
(1943): *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel: Der Süden*. Berlín
- MAICAS, R.
(1994): «Propuesta para el inventario de materiales cerámicos prehistóricos». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XII n.º 1 y 2. pp. 5 - 26 Madrid
- MAICAS, R. y PAPI, C.
(1996): «Industria ósea del Cerro de las Canteras (Vélez Blanco, Almería)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XIV. pp. 7 - 29. Madrid.
- MARTÍN MORALES, C.
(1987): «El poblado de Almizaraque: los inicios de la metalurgia», *El origen de la metalurgia en la Península Ibérica. I Seminario de la Fundación Ortega y Gasset*, Oviedo, 1987. Papeles de Trabajo y Arqueología, Madrid, pp. 10 - 22
- MARTÍN SOCAS, D. y CAMALICH, M. D.
(1986): «Las excavaciones en el poblado de Campos (Cuevas de Almanzora, Almería) y su problemática», *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*, Sevilla, pp. 178 - 191
- MONTERO, I.
(1994): *El origen de la metalurgia en el Sureste español*. Instituto de estudios almerienses. Almería.
- MONTERO, I. y RUIZ TABOADA, A.
(1996): «Enterramiento colectivo y metalurgia en el yacimiento neolítico de Cerro Virtud (Cuevas de Almanzora, Almería). *Trabajos de Prehistoria*, vol. 53 n.º 2, pp. 55 - 75. Madrid
- MUÑOZ, A. M.^a
(1986): «El Neolítico y los comienzos del Cobre en el Sureste», *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*, Sevilla, pp. 152-156.
- NAVARRETE, M.^a S.
(1970): «Tipología de las Asas pitorro andaluzas» *XI Congreso Nacional de Arqueología*, Mérida 1968, pp. 271-283
(1976) *La Cultura de las Cuevas con cerámica decorada en Andalucía oriental*. Universidad de Granada
- NIETO, G.
(1959): «Colgantes y cabezas de alfiler con decoración acanalada: su distribución en la Península Ibérica», *Archivo de Prehistoria Levantina*, 8 pp. 125-144
- OLARIA, C.
(1977): «Excavaciones en la necrópolis megalítica de Las Churuletas (Purchena, Almería)», *Congreso Nacional de Arqueología*, XIV, Zaragoza, pp. 439-454.
- PEÑA Y MONTES DE OCA, C.
(1986): «La necrópolis de Los Churuletes», *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 11, Granada, pp. 73-170.
- PINO DE LA TORRE, M.^a
(1984): «La Cueva de las Tontas en la Estación Arqueológica de las Peñas de los Gitanos (Montefrío, Granada)» *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, n.º 9, pp. 85 - 96.
- SIRET, L.
(1908): *Religions nelithiques de L'Ibérie*. Paris
- TERUEL, M.S.
(1986): «Objetos de adorno en el Neolítico de Andalucía oriental». Síntesis tipológica. *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, n.º 11, pp. 9 - 26. Granada.
- VENTO MIR, E.
(1985): «Ensayo de clasificación sistemática de la Industria ósea neolítica. La cova de l'Or (Beniarres, Alacant). Excavaciones antiguas» *Saguntum*, vol. 19, pp. 31 - 83.
- VV.AA.
(1993): *De gabinete a Museo: Tres siglos de Historia*. Madrid.

ABALORIOS CELTIBÉRICOS DE ALMALUEZ (SORIA)

MAGDALENA BARRIL VICENTE
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Se llama la atención sobre varios grupos de pequeñas cuentas de bronce y pasta vítrea procedentes de la necrópolis celtibérica de Almaluez, Soria. Creemos que estos conjuntos de cuentas formaban parte de algún abalorio que presentaban diseños de bandas y rombos.

ABSTRACT

We carry attention about some little bronze and vitreous paste beads groups. They were found in the celtiberic cremation graves from Almaluez, Soria. We believe that these mounts belongs to garnaments with lines and rhombus designs.

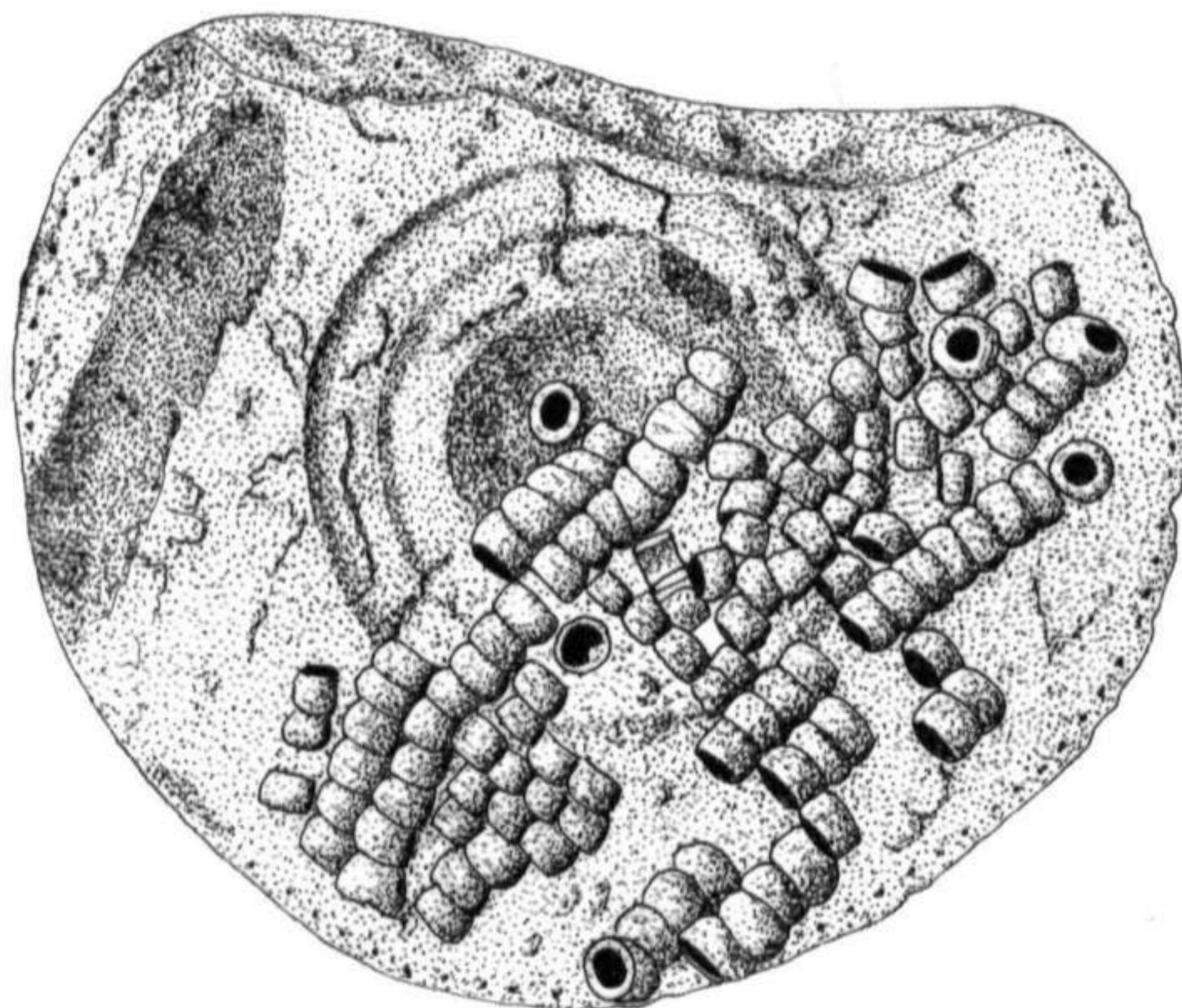
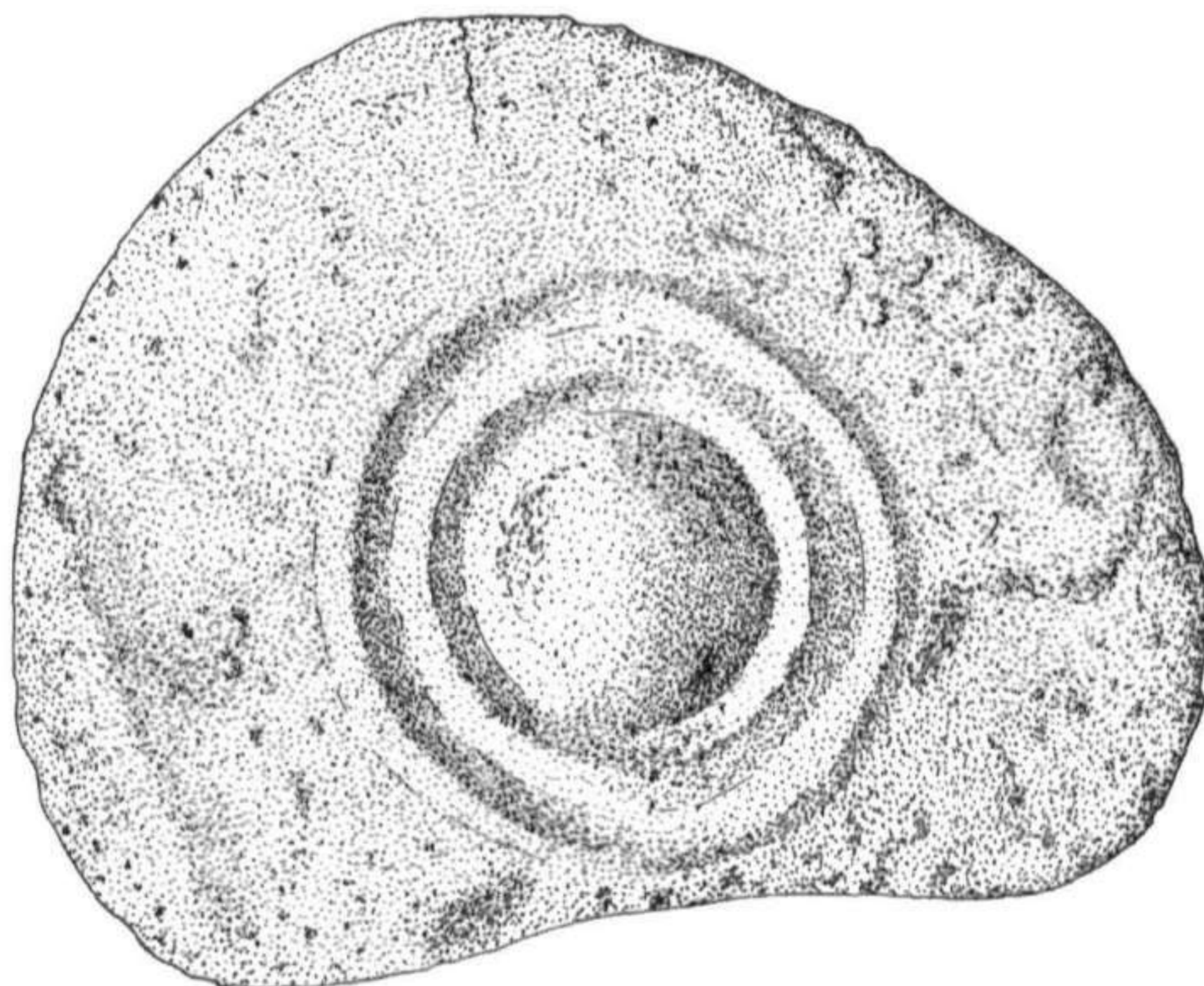
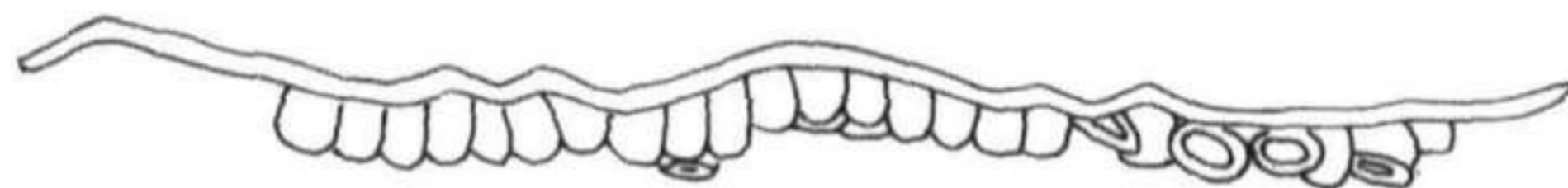
La necrópolis de Almaluez en Soria fue excavada por D. Blas de Taracena en los años 1933 y 1934 (1942: 32-34) y posteriormente se han realizado estudios parciales de sus materiales por M.L. Cerdeño (1978), L. Domingo (1982), C. Ballano (1987) y J.L. Argente (1994: 167). Según nos cuenta Taracena, la necrópolis estaba situada al SE. del cerro Manóbar, junto al arroyo Margón, en la margen izquierda del Jalón (fig. 1), y constaba de trescientas veintidós tumbas, que data entre los siglos IV y III a.C. Parte de los materiales se conservan en el Museo Numantino de Soria y el resto en el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid y entre ellos, se encuentran los



Figura 1. Situación de Almaluez

tres grupos de cuentas que vamos a estudiar. En el primer grupo son todas de bronce, el segundo combina cuentas de bronce y una pasta blanca porosa que podría tratarse de una pasta vítrea degradada y el tercero, también tiene presencia de ambos materiales. Creemos que formarían parte de abalorios o tejidos de cuentas formando dibujos geométricos y que vamos a comentar a continuación.

El primer conjunto, con número de inventario **1952/10/189** (fig. 2 y lám. I), se compone de un disco de bronce con círculos repujados en cuyo reverso se encuentran pegadas las cuentas de 3 mm. de diámetro y de 1,5 a 2 mm. de altura formando dos franjas longitudinales paralelas



1952 / 10 / 189

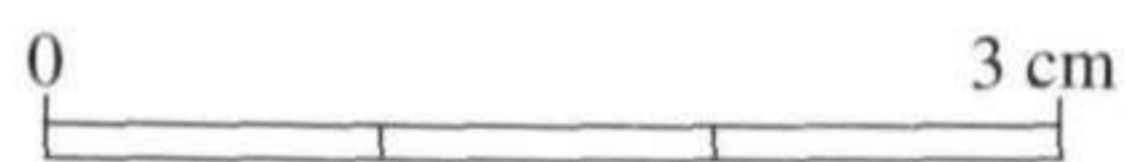


Figura 2. Inv. 1952/10/189. Dibujo J. F. Blanco.



Lám. I. Disco con cuentas de bronce, inv. 1952/10/189. Foto M.A.N.

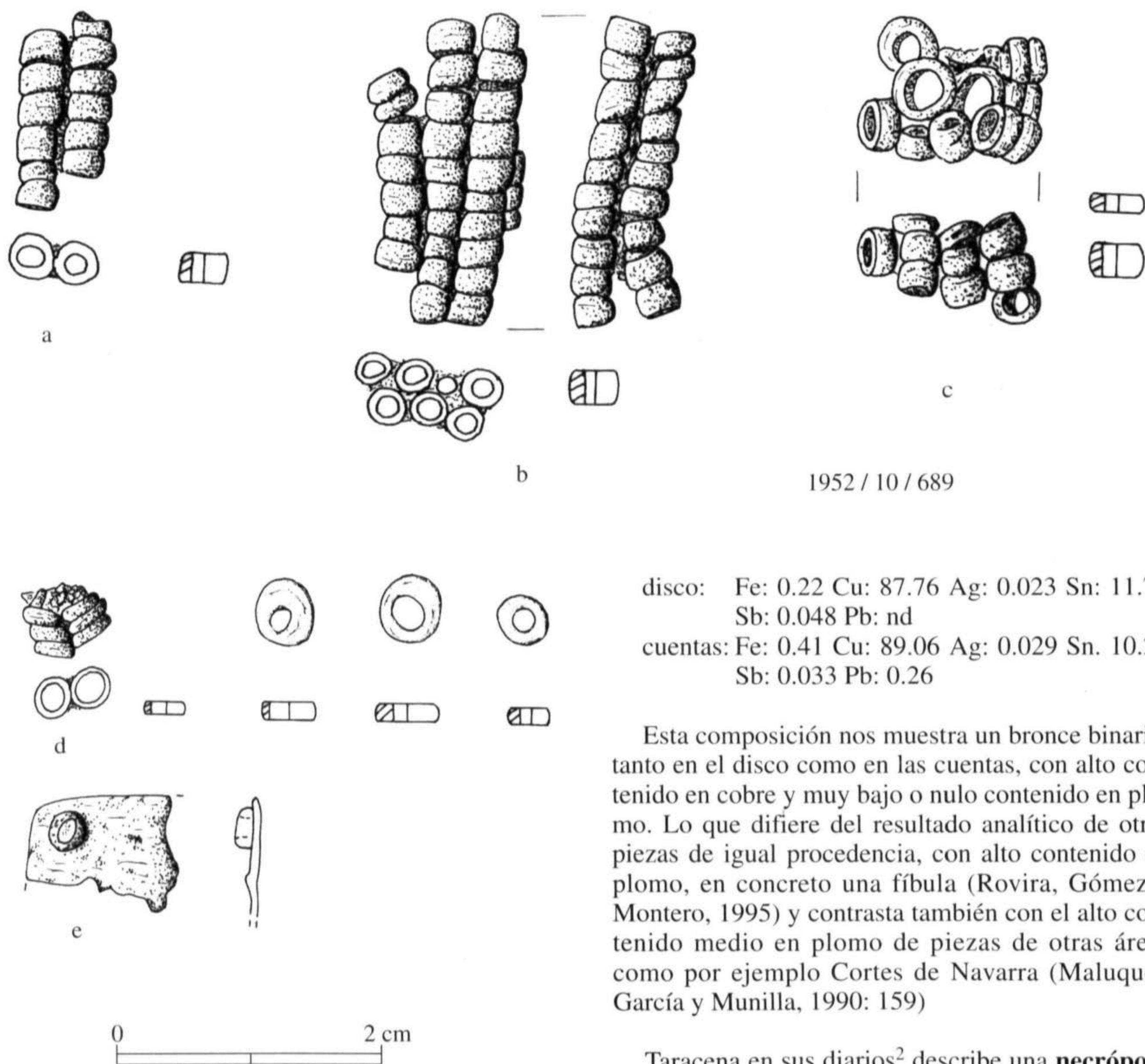
de tres filas cada una y entre ellas otras cuentas de menor tamaño, de 2'5 mm. de diámetro formando un dibujo que sugiere rombos. Desconocemos su contexto sepulcral y por tanto el resto del ajuar del que formaría parte.

El segundo grupo, del que también ignoramos su adscripción exacta, inventariado con el número **1952/19/689** (fig. 3 y lám. II), consta de varios grupitos de filas paralelas y soldadas de cuentas de bronce de 3'5 mm. diámetro y 2 de altura, uno de dos, otro de siete y otro de ocho (este último es tan mal estado que no se ha dibujado), un pequeño grupo de cuentas dispuestas en dos filas oblicuas con cuentas de 1 mm. altura, otro pequeño grupo con ambos tamaños de cuentas y otras cuentas de bronce sueltas y desprendidas entre las que se encuentran tres de pasta porosa blanquecina, dos de ellas de 5 mm. diámetro y 1 de altura y la tercera de 4 mm. de diámetro por 1 mm. Las características de estas últimas han sido observadas a través de lente binocular por D. Salvador Rovira para confirmar si se trataba de pasta vítrea, apreciándose pequeñísimos desgrasantes y restos de vidriado rojo. Hay además un pequeño fragmento de chapa de bronce, con el borde superior y uno de los laterales rectos, que tiene una cuenta pegada de 3'5 mm. diámetro.

El tercer grupo pertenece a la tumba 294 y lleva el número de inventario **1952/10/294/31** (lám. III), se compone de varios conglomerado de fragmentos de bronce, algo informes, el primero, semifundido (fig. 4 a), de 40 mm. de largo por 30 mm. de ancho y 16 mm. de altura, contiene un fragmento de brazale-

te de sección semioval, y cuentas con diámetro de 3 a 3'5 mm. y altura de 2 mm. y un pequeño fragmento de hueso incinerado; otro conglomerado, informe, de 40 mm. por 40 mm. por 17 mm. se compone de cuentas, colgantes con cinta arrollada de forma helicoidal en torno a una lámina estrecha doblada que forma el colgante, alguna anilla y restos no identificados; un tercer amasijo de 20 mm. por 20 mm. por 9 mm. (fig. 4 b) tiene restos de ocho colgantes del tipo descrito, entre los que hay dos cuentas de pasta porosa blanquecina de 4 mm. de diámetro colocadas juntas y alineadas, hay también aquí un pequeño fragmento de hueso; el último conglomerado, de 20 mm. por 15 mm. por 8 mm., contiene restos de colgante como los descritos, alambre y cuentas; hay además varios fragmentos de malla con eslabones, unos de 4'5 mm. de diámetro y 1 mm. de altura y otros, ovales de 5 x 3 mm. de longitud y 1 de altura, un fragmento de cadena con eslabones de 7 x 5'5 mm. y 3 mm. de altura y dos grupos de cuentas de bronce y de pasta porosa blanquecina con desgrasante muy menudo y uno de ellos con restos de vidriados rojo y amarillo¹ (fig. 4 c y d), las cuentas de bronce son de 3'5 mm. de diámetro y 2 de altura y las de pasta son unas de 5'5 mm. diámetro por 1 mm. de altura la de sección cilíndrica y las otras de 5 mm. por 1'8 mm. y sección semioval, que además presentan la perforación central de mayor diámetro. Entre los restos inventariados de este ajuar hay varias láminas de bronce rectangulares y discoidales, estas últimas con círculos repujados y una de ellas con un enganche laminar, pulseras de cinta,

¹ Estas al igual que las anteriores han sido observadas por D. Salvador Rovira con lente binocular.



1952 / 10 / 689

disco: Fe: 0.22 Cu: 87.76 Ag: 0.023 Sn: 11.76
Sb: 0.048 Pb: nd
cuentas: Fe: 0.41 Cu: 89.06 Ag: 0.029 Sn: 10.20
Sb: 0.033 Pb: 0.26

Esta composición nos muestra un bronce binario, tanto en el disco como en las cuentas, con alto contenido en cobre y muy bajo o nulo contenido en plomo. Lo que difiere del resultado analítico de otras piezas de igual procedencia, con alto contenido en plomo, en concreto una fíbula (Rovira, Gómez y Montero, 1995) y contrasta también con el alto contenido medio en plomo de piezas de otras áreas como por ejemplo Cortes de Navarra (Maluquer, García y Munilla, 1990: 159)

Taracena en sus diarios² describe una **necrópolis de incineración** compuesta por tumbas en hoyos, a veces calzados por piedras, con o sin estela y que contenían, las más superficiales, una urna cubierta por una piedra y ajuar más o menos rico, mientras que en las sepulturas más profundas se habían depositado directamente los restos de la incineración y algún ajuar. Menciona en varias tumbas la presencia de *armillas* y *de gargantillas*, y nos preguntamos si con el primer vocablo se refiere a brazaletes —que es lo que significa— o a las mallas que menciona en la *Carta Arqueológica* (1942: 34) y con el segundo,

Figura 3. Inv. 1952/10/689, las cuentas en blanco son las de pasta. Dibujo J. F. Blanco

dos cuentas esféricas de bronce grandes, restos de adornos con espirales simétricas, muelles, una punta de lanza de hierro y restos informes de hierro e incluso un pequeño fragmento de sigillata, que nos ha hecho plantearnos la posibilidad de que el conjunto expuesto se encuentre mezclado con otros elementos.

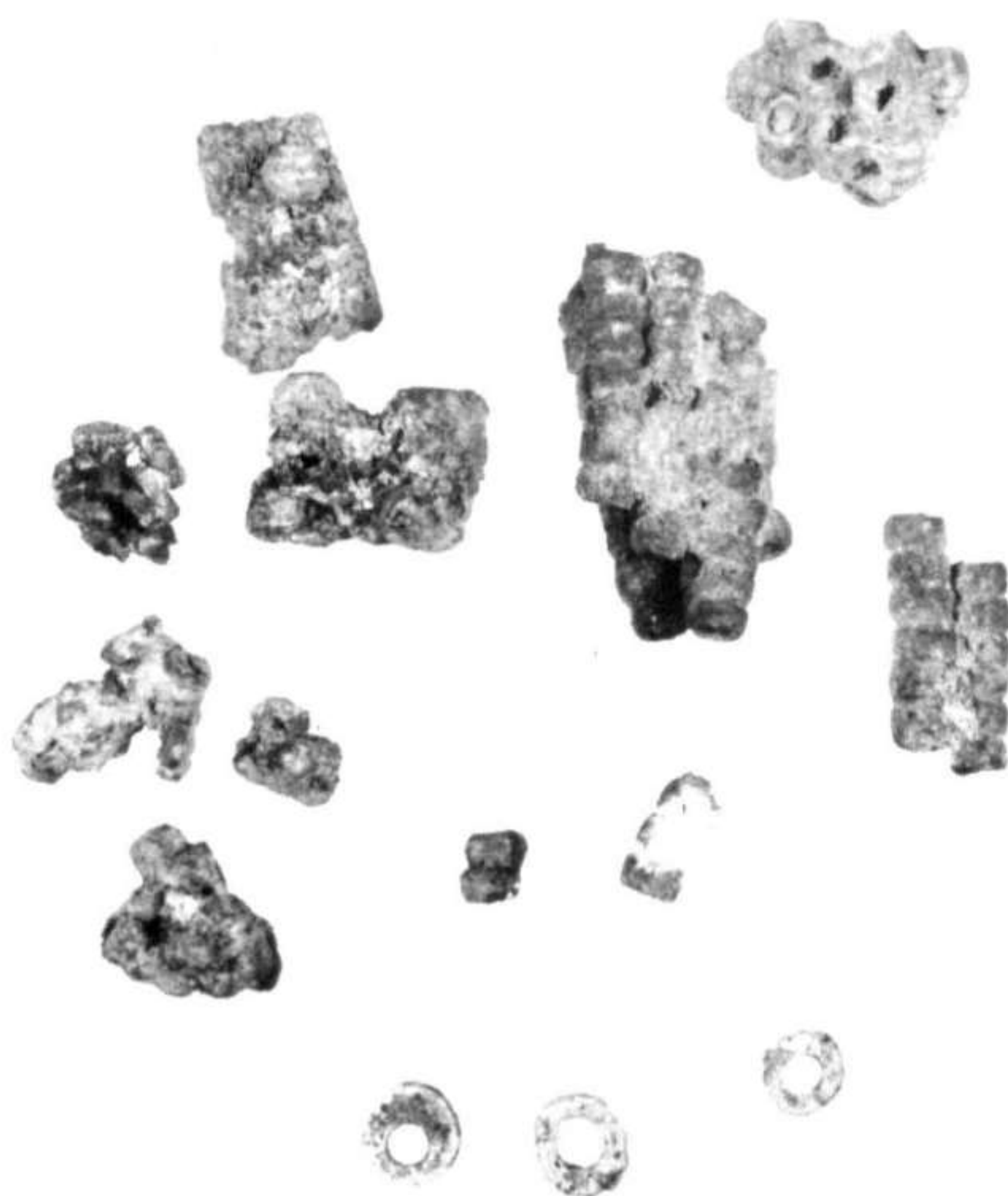
El estudio arqueometalúrgico de las cuentas del primer grupo realizado por reflexión de Rayos X dentro del Proyecto de Metalurgia de la Península Ibérica dirigido por Salvador Rovira y realizado en el ICRBC dio el siguiente resultado:

² Hemos tenido acceso a una copia de los diarios que nos ha facilitado Dña. Concepción Ballano a la que se lo agradecemos. Los originales parece ser que se encuentran en posesión de D. Pedro de Palol (Argente 1994: 168).

a estos agrupamientos de pequeñas cuentas. La duda se debe a que las numeraciones de tumbas en las que describe dicho contenido, no coinciden con las conservadas en el Museo Arqueológico Nacional ni con los restos que se encuentran en el Museo Numantino. Una de ellas es la número 46 en la que dice que había «*Restos inútiles de una armilla y de unos trozos de urna roja a torno y de un pequeño collar de diminutas gargantillas de bronce*» (Taracena 1933: 19 b). La necrópolis pertenecería a la etapa protoceltibérica según Argente (1994) y podría llegar a la celtibérica plena de la clasificación de Cerdeño y García Huerta (1990: 79) por la presencia de espadas y a la fase II.A.1 (s.V a.C.) de Lorrio (1994: 223). Taracena, en efecto, habla de la presencia de cuatro espadas, dos de antenas atrofiadas, una tipo La Tène y otra de frontón (1942: 38).

El título de esta nota habla de «**abalorios**», *abalorio* según la Real Academia de la Lengua es un «conjunto de cuentecillas de vidrio agujereadas, con las cuales ensartándolas, se hacen adornos y labores». La segunda acepción dice: «cada una de esas cuentecillas.» (Real Academia de la Lengua 1992: 2). Aunque las que aquí estudiamos son en su mayoría de bronce creemos que tendrían la misma utilidad por su tamaño y disposición que las de vidrio y como vemos el vocablo puede emplearse tanto para el adorno completo como para cada una de las cuentas, aquí hemos decidido emplearlo en la primera acepción. También podríamos haber empleado el término *mostacilla* «abalorio de cuentecillas muy menudas» (RAL, 1992: 1407) o *rocalla* «abalorio grueso» (RAL, 1992: 1803), pero hemos preferido usar la primera puesto que entra en la definición de las otras dos. Los abalorios pueden ser collares y colgantes por simple ensartado de las cuentas o adornos más elaborados con diversos diseños mediante su bordado sobre telas con diversas técnicas, enhebrado de unas cuentas con otras o tejidas sobre pequeños telares. En la figura 5 podemos comparar la distribución básica de las cuentas tejidas (c, d), de las enhebradas (a, b) y de las bordadas (e, f).

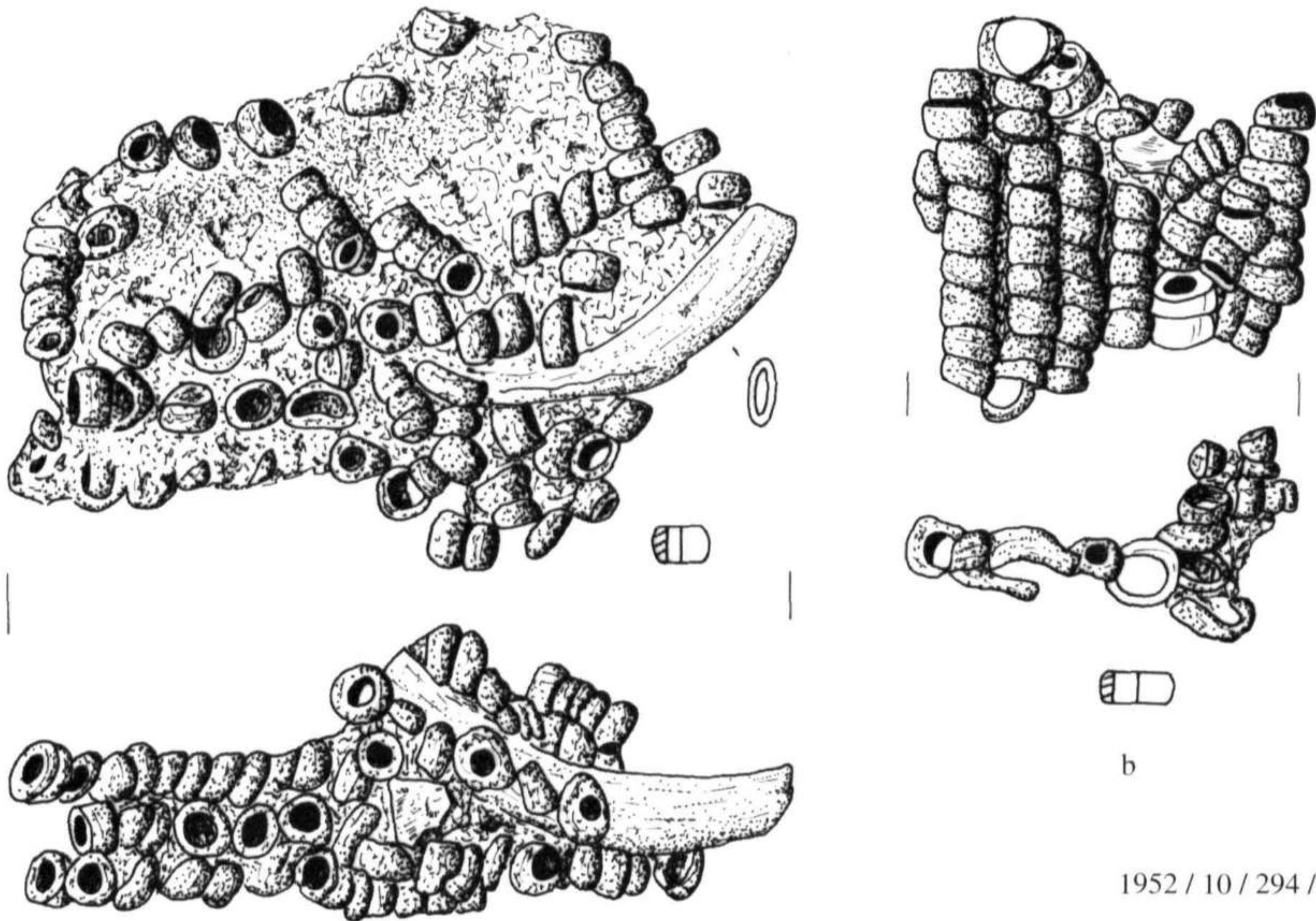
Si observamos la disposición de las cuentas de Almaluez, en concreto las de **1952/10/189**, vemos que las cuentas de sus bandas externas están en fila y que, sin embargo, las del diseño central, de rombos y en cuya ejecución se han empleado cuentas de menor tamaño, están dispuestas de forma alterna. Ello nos plantea varias dudas, una sobre la forma en que se realizaría el abalorio; una segunda acerca del aspecto que tendría cuando estuviera en uso, en concreto la posibilidad de que se tratase de un adorno por sí mismo o de que formasen parte de un vestido



Lám. II. Conjunto de cuentas de bronce y pasta, inv. 1952/10/689. Foto M.A.N.

y una tercera nos hace preguntarnos si su visión sería en vertical como colgante o en horizontal a modo de cenefa, cinta o cinturón. Como ejemplos de adornos metálicos sobre telas o cueros tenemos los restos recogidos en el *Ustrinum* 11/126, del siglo III a.C. de la necrópolis ibérica de Castellones de Ceal (Jaén), donde se han recogido casi 700 remaches y apliques de distintos modelos, de bronce y plata, que sus descubridores piensan irían como decoración aplicada sobre vestimentas y cinturones de cuero o tela (Chapa *et alii*, 1995) o los adornos documentados en tumbas de la edad del Bronce en el sur y norte de Alemania donde se aprecian discos y pequeños colgantes situados bordeando vestidos y capelinas en tumbas femeninas de Wixhausen, Molzbach o Wardböhmen (Wels-Weyrauch, 1975: 45-47, en Menghen, 1980: 54)

En el caso de que se tratase de un adorno independiente, podría ser un abalorio ensartado, pero al estar las tres filas longitudinales de cada lado directamente enfiladas y pegadas entre sí y al motivo central, requiere la existencia de tablillas transversales, denominadas *separadores*, con tantas perforaciones como filas de cuentas hubiese en total. Estos separadores pudieron estar realizados en diversos materiales, bronce, hueso, madera u otros, de ninguno de



1952 / 10 / 294 / 31

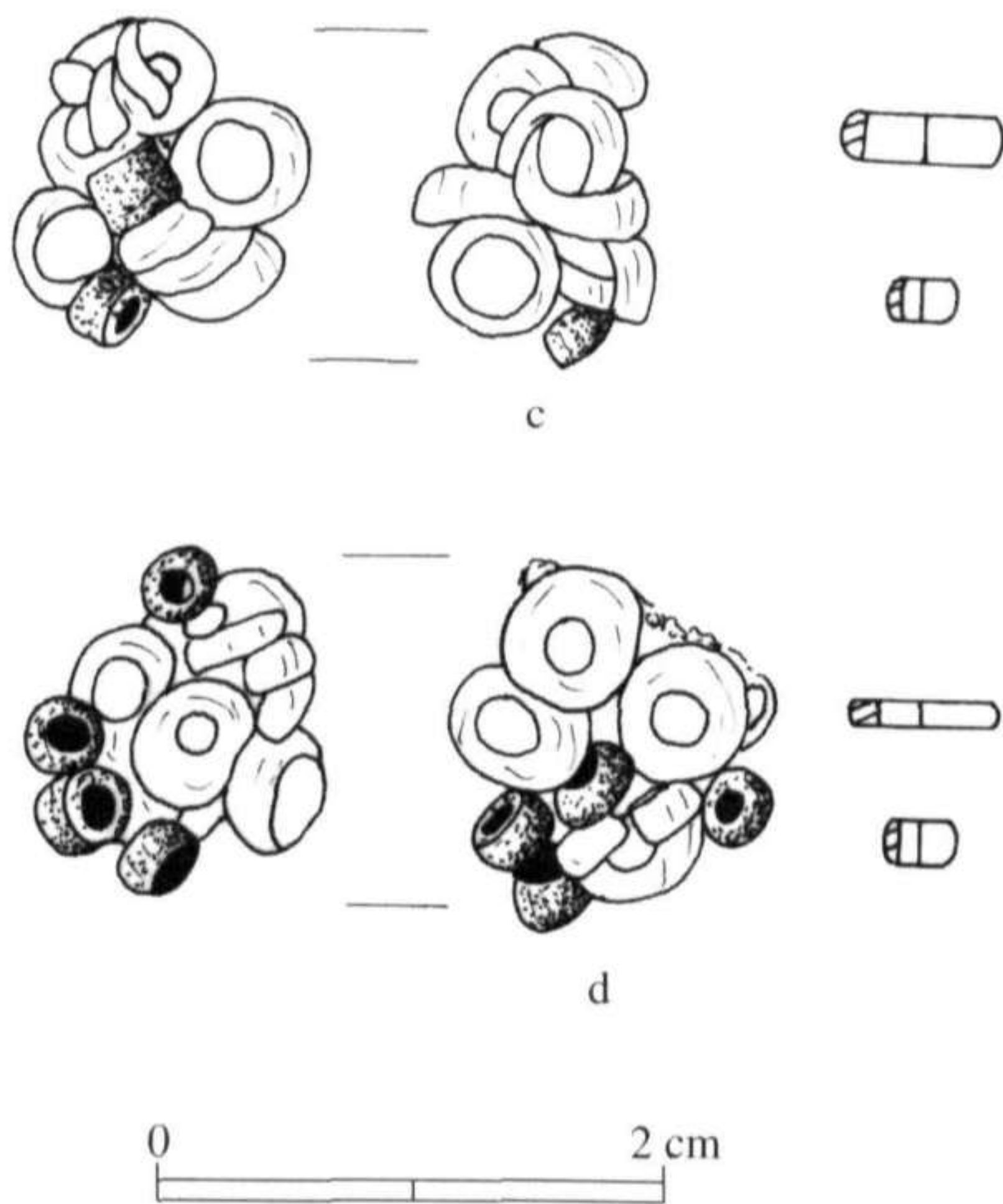
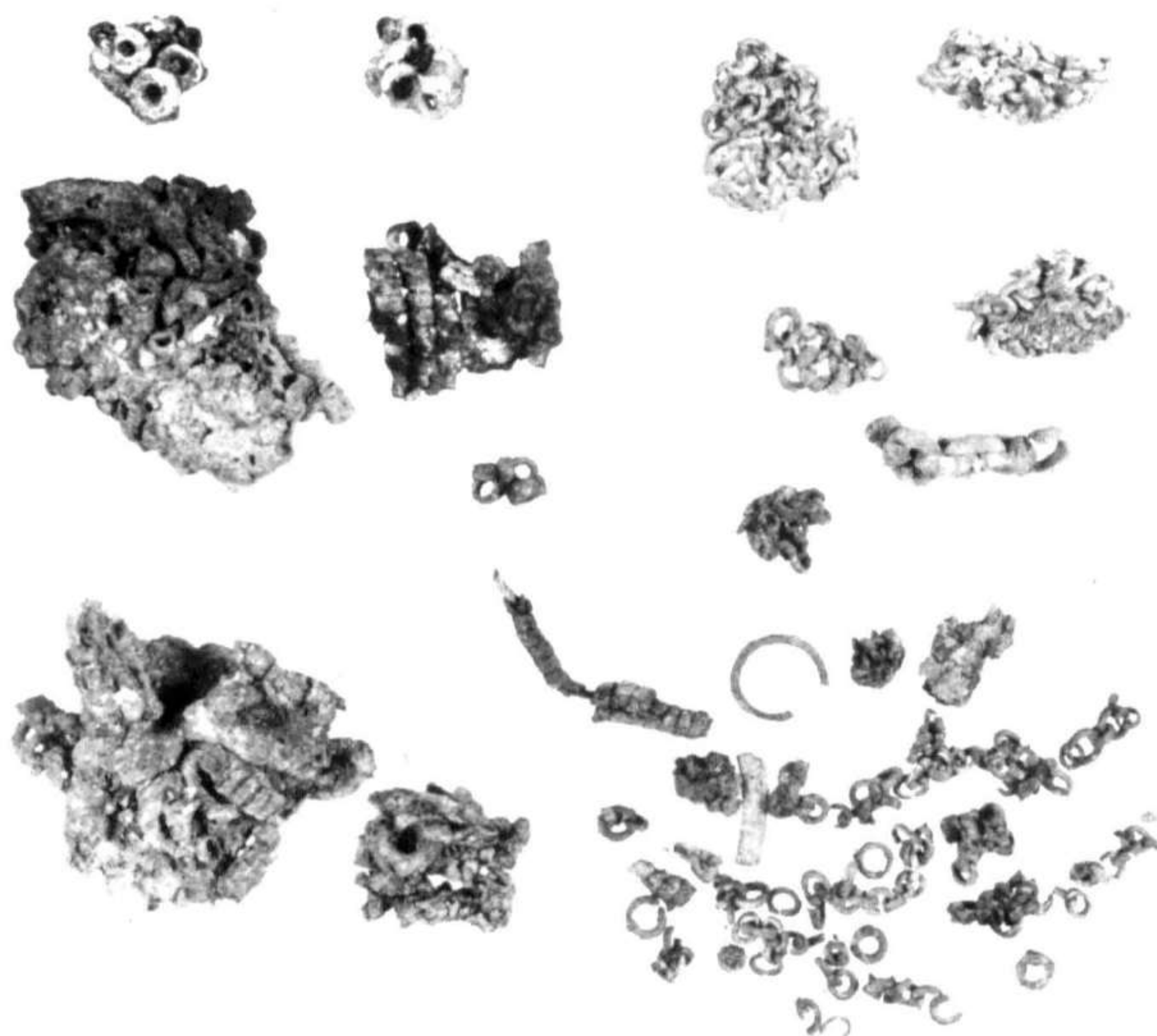


Figura 4. Selección de los grupos integrantes en Inv. 1952/10/249/31, las cuentas en blanco son las de pasta. Dibujo J. F. Blanco.

los cuales nos queda constancia. Un buen ejemplo de su uso durante la Edad del Hierro son los collares de cuentas de pasta vítrea y ámbar hallados en los túmulos de Sticna (en la Antigua Yugoslavia) (Brun 1987: 72, 75). Si este adorno de Almaluez se hubiese realizado por este sistema habría necesitado separadores de seis perforaciones, una para cada una de las filas ensartadas y cuatro o una para el dibujo central de los rombos. La diferencia se debe a que ignoramos si el diseño comenzaría en el punto medio del rombo, con cuatro cuentas o en su vértice, aunque es más lógica la primera posibilidad. En cualquier caso, los cuatro cabos de los hilos de ensarte pasarían por la cuenta vértice y luego se distribuirían por las siguientes cuentas, cuyo número al ir en disminución o aumento y obligar al tensado de los hilos dejaría las cuentas de forma alterna y con hilos de ensarte con grosor y calidad suficiente para poder pasar cuatro por una única cuenta de 2'5 mm. de diámetro exterior y 1 mm. interior y resistir al roce. Pensamos que es difícil que el empleo de los separadores permitiera que las filas de cuentas estuviesen tan pegadas como éstas de Almaluez y creemos por ello y porque las cuentas vértices no están más desgastadas que las demás, que no se usaron.

Una posibilidad técnica factible es que la franja



Lám. III. Conjunto de cuentas de bronce y pasta, colgantes y cadenas, inv. 1952/10/294/31. Foto M.A.N.

de rombos, con las cuentas en disposición alterna, se hubiese realizado por enhebrado, sistema que da firmeza al conjunto y permite múltiples usos, tales como collar, colgante o cinturón, en su elaboración el hilo pasaría dos veces por cada cuenta según se desprende en el dibujo básico de la figura 5 a. Pueden enhebrarse varias cuentas juntas, pero no es usual hacerlo con más de tres para evitar pérdida de consistencia. Por tanto, si se quiere que las cuentas estén en fila, como las de los laterales de este adorno y que el resultado sea manipulable, es preciso retroceder continuamente hacia atrás para articular convenientemente las cuentas, lo que nos hace pensar que es poco probable que las cuentas longitudinales se dispusiesen por este sistema. Nos hemos planteado que el adorno combinara un motivo enhebrado, los rombos, y otro ensartado, las tres filas de cuentas de cada lado; este sistema requeriría al igual que en la hipótesis anterior el empleo de separadores que sujetasen las filas, pero descartamos su presencia por las razones ya aducidas anteriormente.

Una tercera posibilidad, que también creemos factible, es que las filas longitudinales se tejiesen en bastidor, lo que explicaría lo pegadas que están entre sí y unidas posteriormente al motivo realizado por enhebrado. Esta hipótesis explicaría el que se haya

mantenido la forma y consistencia del adorno al haber quedado sobre el disco. Tejido de esta manera podría ser tanto un collar, una cinta, un cinturón, un colgante pectoral o un motivo aplicado a una tela.

La última tesis que sugerimos acerca de como pudo realizarse este abalorio es que estuviera bordado como cenefa o dibujo central para enriquecer una tela, se podría haber colocado cuenta a cuenta con puntadas hacia atrás o fijar sartas de cuentas. Esta hipótesis también parece factible, pero lamentablemente en el disco no hemos podido hallar ningún resto de tejido y creemos que las cuentas hubiesen tenido unas marcas de desgaste mucho mayores y concentradas en un solo lateral y en todas las cuentas de forma similar.

El conjunto con número **1952/10/689** como hemos visto nos proporciona varios grupos de pequeñas cuentas cilíndricas iguales colocadas en doble fila (fig. 3 a) y pensamos que podrían ser restos de tejidos de cuentas doblados sobre sí mismos o bien cuentas ensartadas, usadas como colgantes, a modo de flecos, de otros adornos o tejidos. El conjunto formado por los pequeños aritos, dispuestos de forma alterna (fig. 3 d), posiblemente mediante enhebrado, por la posición de las perforaciones, pudieron formar parte de estos adornos, ya que en otro de los

grupos (fig. 3 c) dos de ellos aparecen situados sobre cuentas de mayor altura y menor diámetro, en filas. Las tres cuentas de pasta (fig. 3 f) se usarían formando parte del abalorio completo y su presencia proporcionaría color al adorno.

Finalmente las cuentas englobadas en el número **1952/10/294/31** creemos que nos ofrecen varias formas distintas de abalorios. La primera nos la proporcionan las dos cuentas de pasta incrustadas de forma organizada en el grupo de colgantes de cinta helicoidal (fig. 4b), lo que nos hace pensar que de alguna manera estaban ensartadas como colgante, quizás del tejido de malla con el que se encuentra (lám. III) y que será motivo de otro estudio. Este tipo de colgantes helicoidales, así organizados y formando un todo tan compacto lo vemos en la Hoya (Laguardia, Alava) (Caprile 1986: 127, lám. XXXVII, 5b). Este mismo modelo de adornos colgantes, pero usados como eslabones de cadenas se documentan en necrópolis paleoibéricas, en concreto y por citar un ejemplo en la de Mas de Mussols (Maluquer 1984: fig. 20) donde se datan en s. VI- V a.C. y en poblados del ámbito del suroeste peninsular como Capote (Badajoz) donde se les asigna una datación de fines s. V-IV a.C. (Berrocal, 1992: 242, fig. 82,2).

La segunda nos la ofrece el conglomerado de pequeñas cuentas de bronce entre las que se aprecian varias filas (fig. 4 a), lo que nos vuelve a hacer pensar en un tejido. Finalmente los dos grupos con un tipo de cuentas de pasta cada uno (fig. 4 c y d), mezcladas con pequeñas cuentas de bronce, nos sugiere de nuevo que el adorno combinara los distintos tamaños de cuentas, materiales y colores.

Entre los materiales de esta necrópolis de Almaluez se han documentado varias sargas de cuentas de pasta vítrea³ de distintos tipos, la mayoría de color amarillo bastante degradadas, como las halladas en la tumba 195, o las inventariadas con los números 1952/ 10/494 a 499, de las que las 495 y 496 se encuentran fotografiadas por L. Domingo (1982: lám.IV, 3). Esta última sarga nos muestra varias cuentas semifundidas, algunas de las cuales se encuentran agrupadas de forma que nos hacen pensar que pudieran también haber estado enhebradas formando motivos. En otras tumbas de Almaluez se han encontrado numerosas cuentas de bronce y cerámica de tamaños que oscilan en torno a los 10 mm. de diámetro —es decir muy superiores a las que aquí estudiamos— y de distintas formas, las sepulturas 5, 84 o 161 serían un ejemplo de estos últi-

³ Estas cuentas se han ensartado convencionalmente tras su hallazgo.

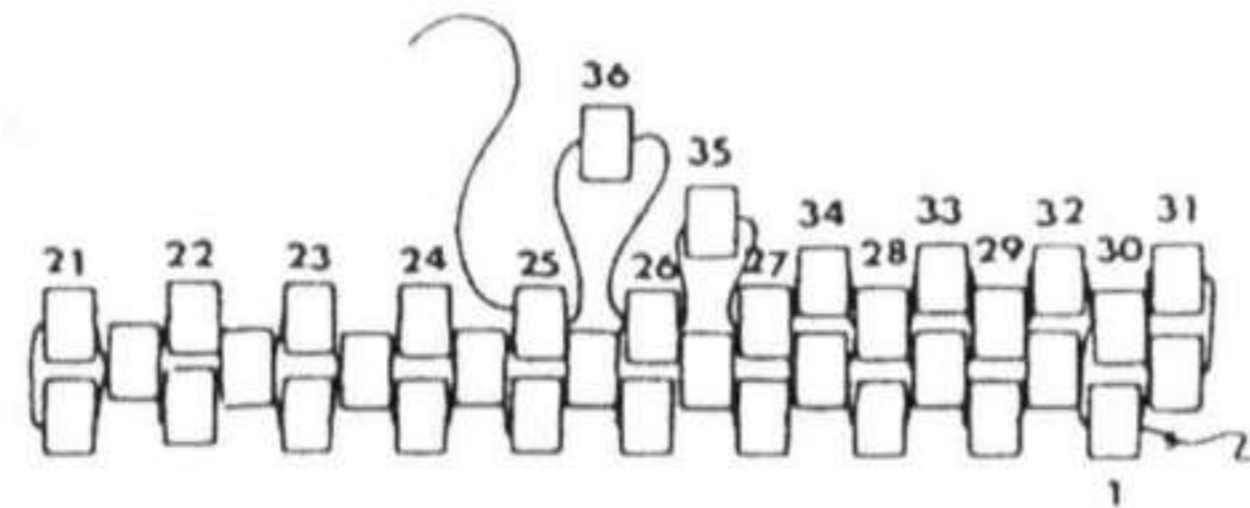
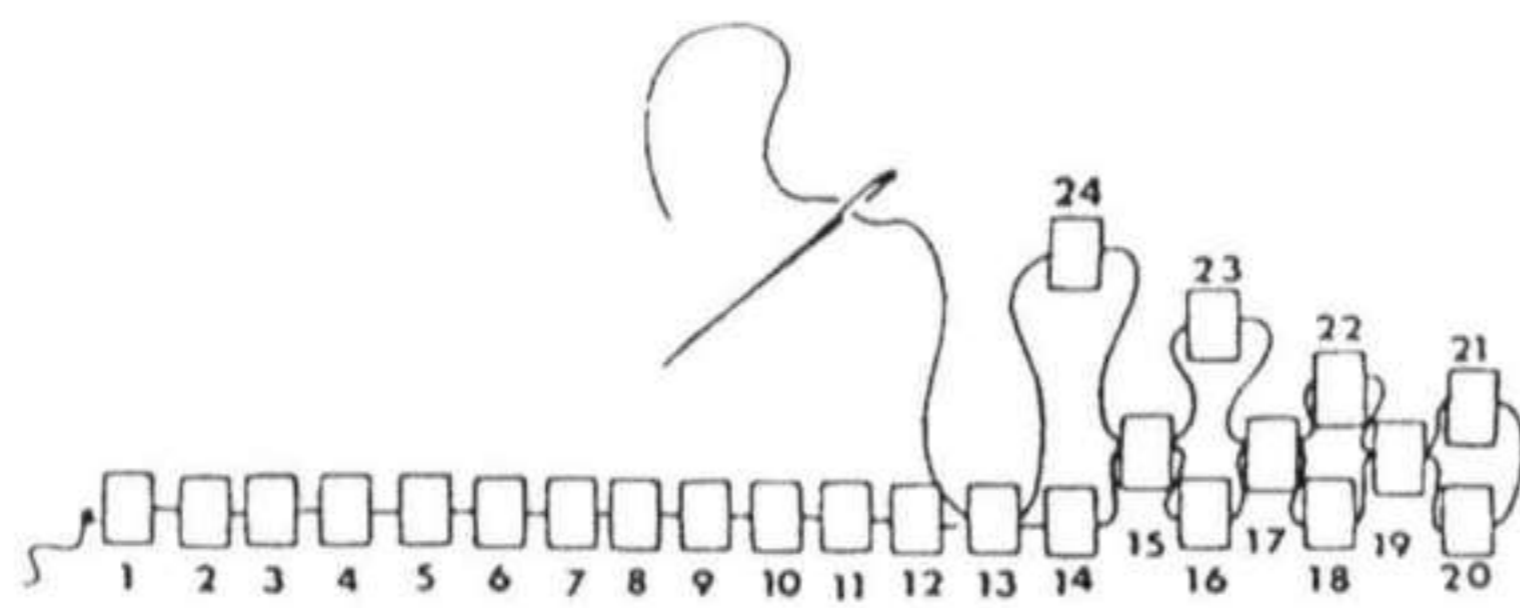
mos, lo que confirma la aceptación de este tipo de adornos que permiten gran variedad de formas y colores que pueden llevar implícito un simbolismo ritual o ceremonial.

En otras necrópolis celtibéricas como Ruguilla y Clares en Guadalajara y Vado de la Lámpara, en Montuenga, Soria (Cabré, 1917: lám. XIX.4), todas ellas excavadas por el Marqués de Cerralbo y conservadas en el Museo Arqueológico Nacional, se han encontrado pequeñas cuentas de bronce que tradicionalmente se han venido aceptando como cuentas de collares simples y que pensamos que en algún caso puedan reinterpretarse como restos de abalorios más elaborados, sin embargo su estado actual no nos permite aseverarlo, lo mismo ocurre en poblados como el PIIB de Cortes de Navarra (650-550 a.C.), donde también se documentan collares de pequeñas cuentas y otros que combinan cuentas de mayor tamaño de bronce y pasta (Maluquer, Gracia y Munilla, 1990: 156).

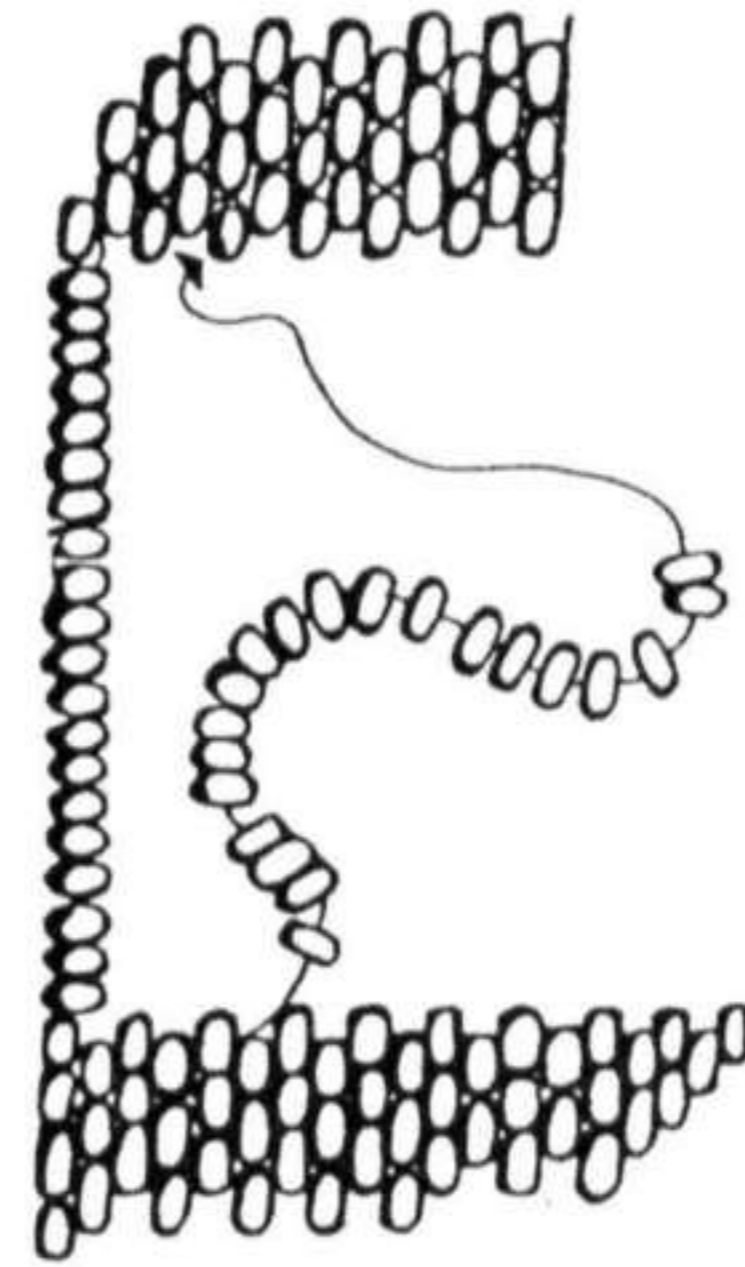
Ejemplos de distintas áreas celtibéricas donde se conservan restos de pequeñas cuentas de bronce, susceptibles de pertenecer a adornos elaborados, ya sean aritos simples o varios de ellos soldados son la necrópolis de Cabezo de Ballesteros (Zaragoza), en el Bajo Jalón, con cronología entre el s.VI y el IV a.C. (Pérez Casas 1990: 115), o la de San Martín de Ucero, en la tumba 16, del período IV, es decir del celtibérico pleno del Alto Duero (García Soto, 1990: 36, fig. 14) . También señalamos la necrópolis de La Yunta (Guadalajara), datada del s. IV al II a. C., donde se han encontrado aritos de bronce de distintas secciones en dieciséis sepulturas. En varias han aparecido también soldados en fila, como en las 49 o 52, interpretándose como adornos que no pueden aportar ningún dato cronológico o cultural (García Huerta, 1990: 647).

Se trata en efecto, de un elemento ampliamente difundido desde épocas muy antiguas y que se sigue utilizando en la actualidad, con cambios que afectan más a los materiales, diseños y colores que a la forma de la cuenta o la de trabajarla para obtener los adornos.

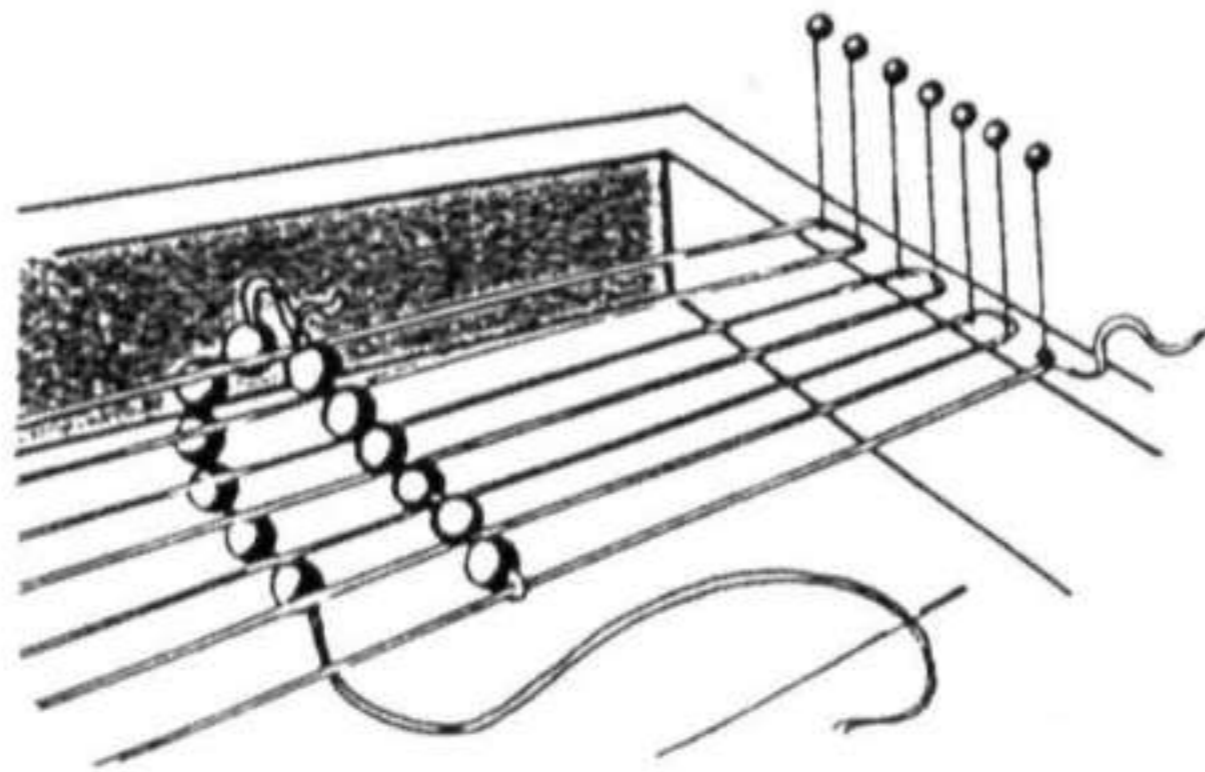
Los collares y adornos a base de cuentas de colores de piedras semipreciosas, pasta vítrea, pasta vidriada, metales, etc. fueron muy conocidos en Egipto con fines ceremoniales y funerarios, con significado de amuletos protectores, llegando a figurar las cuentas de collar en una lista de amuletos del Imperio Nuevo, en concreto en un papiro de la colección MacGregor (Arteaga, Padró y Sanmartí, 1990: 137) y desde allí se extendieron por el Mediterráneo Oriental. Nos lo demuestran los pectorales, cinturo- nes, brazaletes, etc. hallados en tumbas egipcias desde la IV Dinastía (2500 a.C.) y su estandariza-



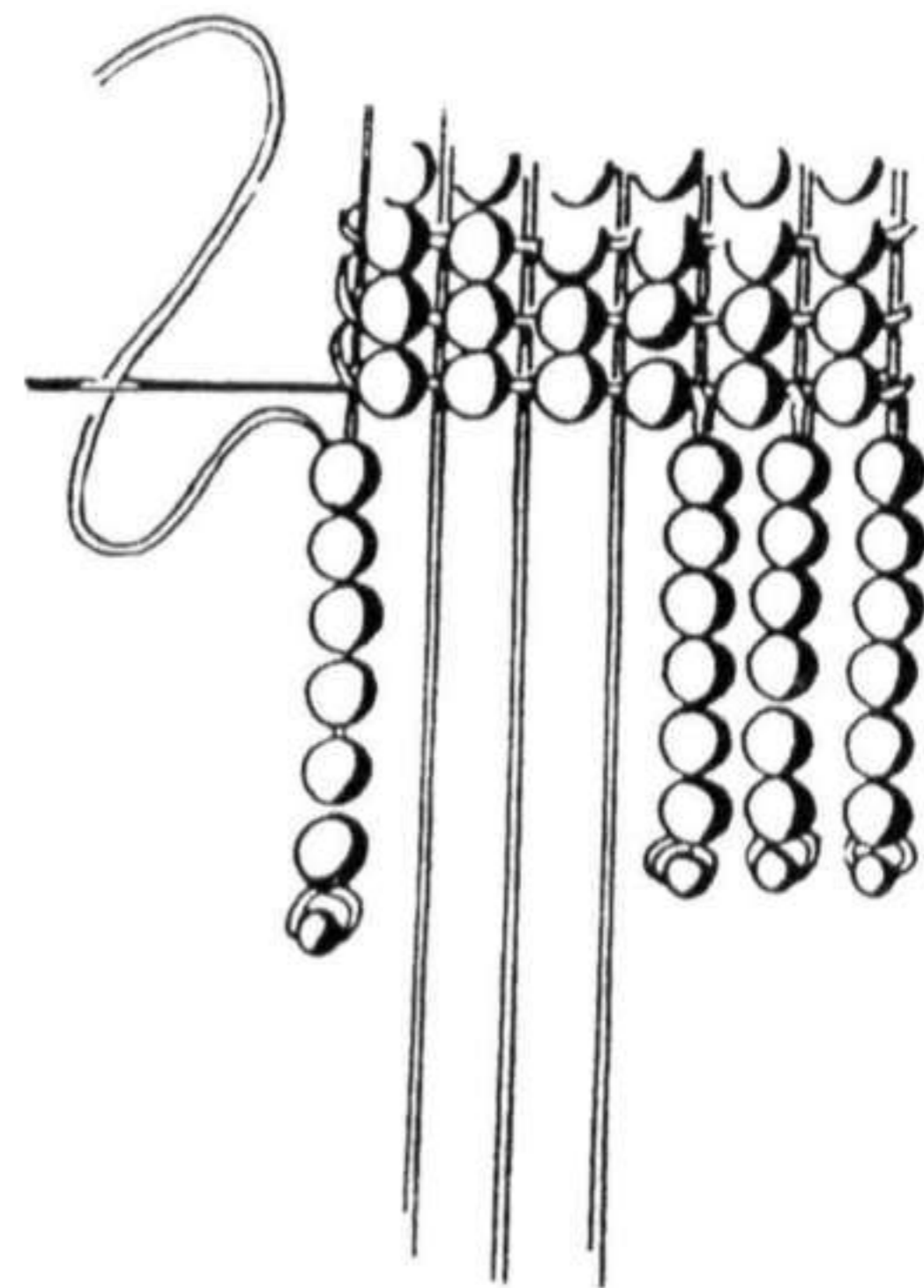
a



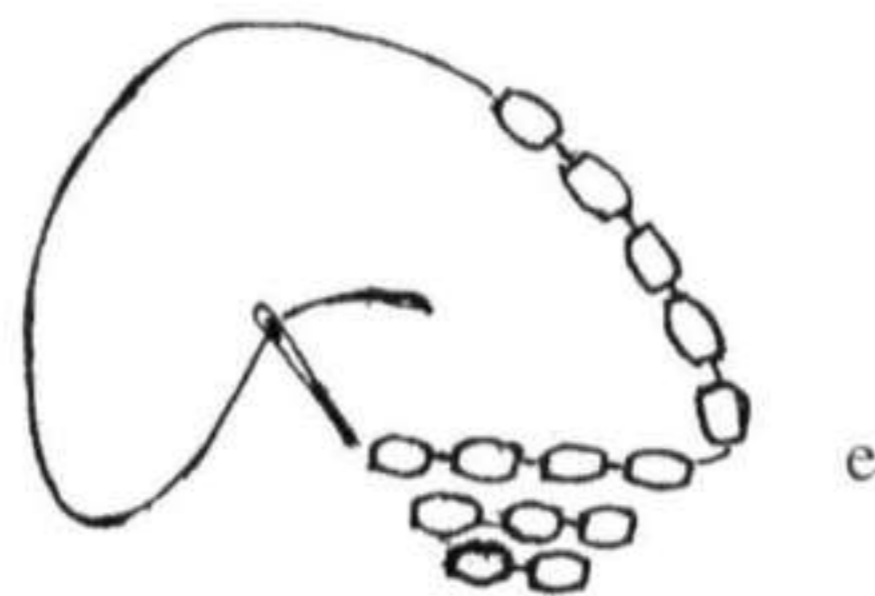
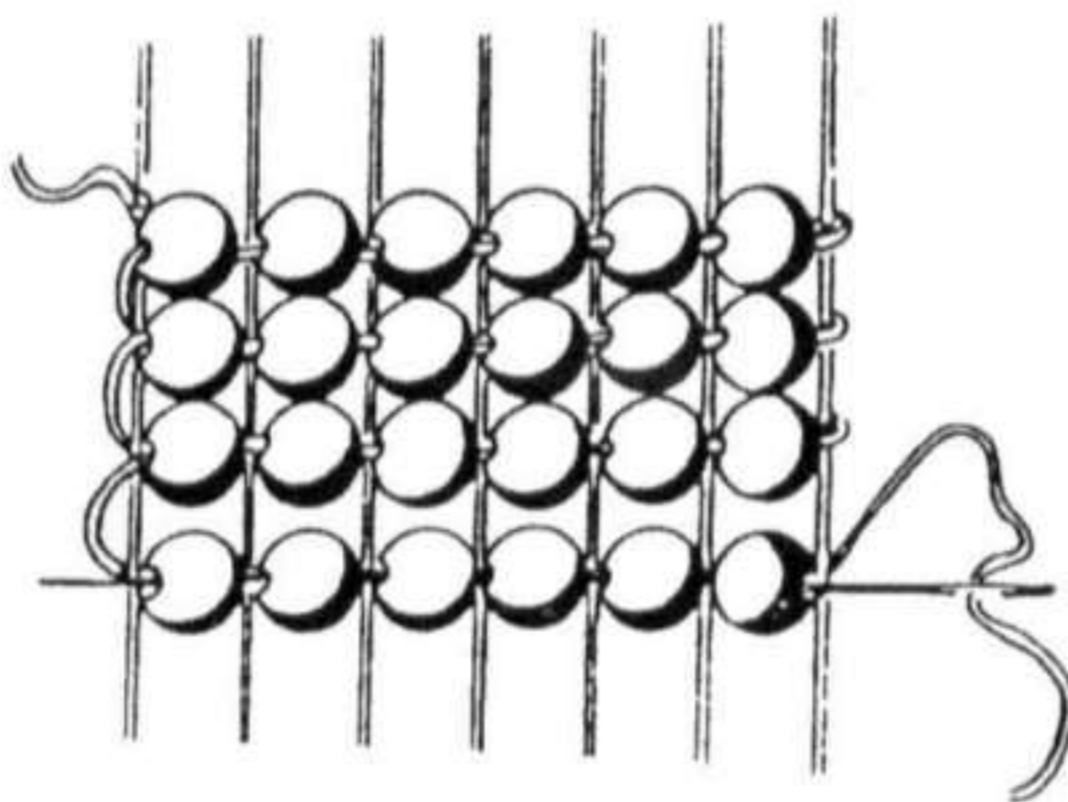
b



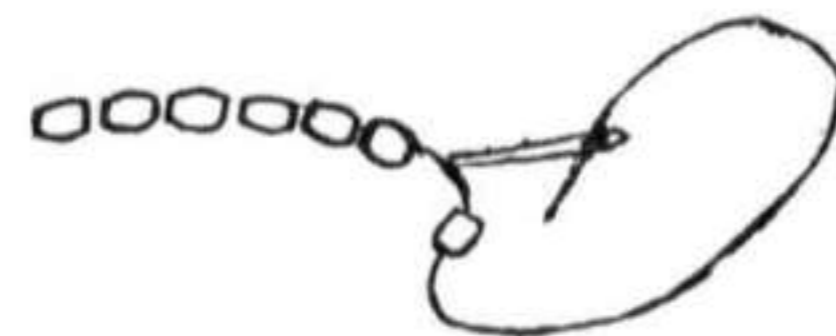
c



d



e



f

- a. enhebrado
- b. enhebrado y ensartado
- c. tejido
- d. tejido y ensartado
- e. bordado de una sarta de cuentas
- f. bordado cuenta a cuenta

Figura 5. Sistemas básicos de confección de abalorios con cuentas. a, b, c, d, según Scholz-Peters 1975; e, f sobre foto de Coles-Brudwig 1990.

ción a partir de la dinastía XVIII (s. XVI-XIV a.C.), y entre los que destacamos el collar de oro y fayenza de Impy, (VI dinastía) en Giza, con cuentas enhebradas de distintos tamaños y colgantes y el cinturón - delantal tejido de Seneb-tisi (XII dinastía), de Lisht o la estola de cuentas de Tutankamon, de Tebas, con filas de cuentas ensartadas y separadores (Aldred 1971: lám. 19, 9 y 105). En Egipto la fabricación de cuentas y de abalorios llegó a ser de gran importancia, por una lado por su carácter ligado al mundo de las creencias y por otro por el aspecto económico que suponía el gran número de cuentas necesarias para fabricar los adornos y la dispersión que éstas tuvieron por el Mediterráneo. Una muestra de esta transcendencia es el hecho de que en los relieves de las tumbas se reflejase a los «iru-wesh-be» o fabricantes de cuenta, haciéndolas y realizando con ellas pectorales (Aldred 1971: 66, fig. 14 y 15). Como ejemplo de esa dispersión antigua por el Mediterráneo de este tipo de adornos señalaremos los restos de cuentas de pequeño tamaño procedentes de tumbas micénicas (Demakopoulou 1992: 270). Como ya hemos mencionado, tenemos constancia de collares y colgantes elaborados a base de cuentas de distintos tamaños en tumbas yugoslavas de la 1.^a Edad del Hierro y también en la Península Ibérica.

Sin embargo, debemos considerar por un lado el tipo de material empleado y por otro el producto elaborado resultante, a este respecto debemos tener en cuenta la diferenciación que Arteaga, Sanmartí y Padró hacen entre cuentas de pasta vítrea y pasta vidriada, refiriéndose a la única cuenta de pasta vidriada, aparecida en el Tossal del Moro de Batea, indicando que la distribución de las cuentas de pasta vítrea egipcias estuvo en manos de fenicios y púnicos durante el Primer milenio, pero que los objetos de pasta vidriada que también difundieron y con la que se fabricaron entre otros cuentas y escarabeos, no está claro que fuesen de elaboración egipcia (Arteaga, Padró y Sanmartí: 1990: 137) y no siempre es fácil diferenciar sin analítica ante que tipo de cuentas nos encontramos.

Actualmente este tipo de adornos los vemos en pueblos que conservan sus costumbres tradicionales tanto de Africa como del Sudeste asiático, bien como gargantillas de las que penden grandes adornos, bien como pectorales de formas cuadrangulares sustentados por cordones o collares de pequeñas cuentas. Unos buenos ejemplos serían los que procedentes de la provincia de Kalinan-tan este, en la isla de Borneo, Indonesia, se han recogido recientemente en un trabajo de campo realizado por miembros del Museo Nacional de Antropología de Ma-

drid⁴. El uso de estos adornos tiene carácter ceremonial y apotropaico y sus dibujos están llenos de simbolismo (Coles y Budwig, 1990).

En cuanto al aspecto final de los abalorios, ya hemos indicado distintos usos que pudo tener, y no vamos a entrar en ello, pero si queremos señalar que los motivos de rombos, aspas o cruces entre bandas metopadas es frecuente durante toda la 1.^a Edad del Hierro europea tanto en cerámicas, como en placas de bronce de cinturones, de brazaletes, sítulas, etc. (Brun, 1987: 125); la Península Ibérica no es ajena a este fenómeno, como lo demuestran vasos como los Cerro Ogmico, Monreal de Ariza, Zaragoza (La Rosa y García Soto 1995: 272, fig. 5) o la decoración sobre broches de cinturón de garfios (Cerdeño, 1978: fig. 7)

El hecho de que dos de los grupos de cuentas conservados nos muestren aritos de mas de un material nos indican que el aspecto cromático era un punto importante en la elaboración del tejido de los pectorales, cinturones, apliques a vestimentas o cualquier otro que fuera su uso. Este impacto visual pero usando bronce y plata o estaño lo hemos estudiado ya en otros materiales procedentes de necrópolis celtibéricas cercanas a la de Almaluez (Barril-Martínez 1995, Barril-Dávila 1995).

El uso de las cuentas de pasta vítrea según E. Ruano tiene vigencia en la Península Ibérica desde el VI al III a. C., centrándose en la Meseta en los siglos V y IV, señalando su existencia en La Osera (Ávila) y en las Madrigueras (Cuenca), (Ruano, Hofman y Rincón, 1995), yacimientos ambos en los que se aprecian contactos con el mundo mediterráneo. Se trata de cuentas de colores y de tamaño mayor que las de Almaluez. Tenemos constancia de datos de diversos tipos de cuentas de pasta vítrea o vidriada en necrópolis celtibéricas como Cerro Pozo, Atienza (Guadalajara)⁵ (Cabré, 1929), quizás en Luzaga (Guadalajara)⁶, en poblados como la Hoya, La-

⁴ Agradecemos esta información a D. Francisco Santos, conservador del citado Museo, quien nos ha informado sobre el trabajo de campo en el que él ha participado durante el verano de 1996 y que ha consistido en la recogida y toma de datos sobre la cultura material, indumentaria, adornos, rituales y costumbres de la cultura de los Dayak en Borneo.

⁵ En concreto en la sepultura n.º 8 que el propio Cabré consideraba un revuelto y que se conserva en el MAN con el número de inventario 1940/27/At/298.

⁶ Queremos destacar la presencia de un abalorio de pequeñas cuentas de pasta amarillenta dispuestas en dos filas alternas y de unos tres cm. de longitud y con las perforaciones dispuestas en sentido transversal dentro de un conglomerado de fragmentos de pulseras colgantes de cinta helicoidal, fragmentos de discos etc., con probable procedencia de la necrópolis de Luzaga e inventariada con el número 1996/90/61 en el MAN.

guardia (Alava) ya desde el nivel B3, preceltibérico (Caprile 1986: 211), en necrópolis paleoibéricas del área del Bajo Ebro como Mianes (Santa Bárbara, Tarragona) (Maluquer 1987: 157) o en poblados coetáneos de la Terra Alta, como Tossal del Moro de Pinyeres (Batea, Tarragona) (Arteaga, Padró y Sanmartí 1990: 137), con dataciones entre los siglos VI y V a.C.

La presencia de gran número de adornos y entre ellos de cuentas de pasta vítrea (importadas y de producción local) y ámbar (importadas de los países bálticos) es uno de los indicadores de poder y riqueza dentro de los ajueres de los difuntos de necrópolis como las de Hallstatt o Sticna, ya que muestran la capacidad de comercio y de adquisición de los bienes de producción local e importados y que está en relación con el control de las vías de comunicación y de zonas potencialmente ricas en recursos agropecuarios (Wells, 1988: 84). A estos indicadores, podríamos añadir los tejidos de cuentas de bronce y otros abalorios formando dibujos para su realización requerirían cierta especialización y una cantidad de tiempo invertido que desconocemos si sería valorado en términos de «rentabilidad» económica.

Queremos también destacar el gran número de adornos a base de cadenas y colgantes que se conocen en las necrópolis celtibéricas con momento antiguo como Clares (Guadalajara), Hortezueta de Orcén (Guadalajara) o ésta de Almaluez (Soria)

(Argente, 1994: fig. 82, 88, 16), cuyos precedentes vio Maluquer en una serie de adornos que considera de origen itálico hallados en las necrópolis paleoibéricas tarraconenses ya citadas de Mianes, Mas de Mussols (Maluquer 1984: 88) o de Coll del Moro (Rafel, 1993: 53, 65)

La ubicación geográfica de Almaluez junto a un afluente del Jalón, que a su vez lo es del Ebro y muy cerca de las cabeceras del Tajo y del Duero, nos sitúa en una zona de comunicación áreas culturales distintas, similar a la que presenta la comarca de Terra Alta en Tarragona, que ha servido durante siglos de paso natural desde la costa hacia las zonas del Alto Jalón y Bajo Aragón. Así nos los demuestran los recientes hallazgos que establecen la presencia de productos de origen mediterráneo en poblados del Alto Jalón como el Ceremeño (Herrería, Guadalajara) ya desde el s. VI a.C. (Cerdeño, Pérez y Cabanes, 1995). Esta circunstancia, puede ofrecernos una clave para la alta presencia de cuentas de bronce y pasta y de la variedad de adornos elaborados y costosos, ligados a símbolos de poder y de las creencias en pueblos de la antigüedad y actuales. El hecho de que sean poco usuales en los registros arqueológicos conocidos hasta la fecha, tal vez se deba a la fácil desarticulación de sus elementos constitutivos y por lo tanto a que son fáciles de perder, incluso en el mismo momento de su depósito en la tumba.

BIBLIOGRAFÍA

ALDRED, C.

(1971): *Jewels of the Pharaohs. Egyptian Jewellery of the Dynastic Period*. Thames and Hudson, London, 256 p.

ARGENTE, J. L.

(1994): «Las fíbulas de la Edad del Hierro en la Meseta Oriental», en *Excavaciones Arqueológicas en España*, 168. Ministerio de Cultura, Madrid, 493 p.

ARTEAGA, O., PADRÓ, J. y SANMARTÍ, E.

(1990): «El poblado ibérico del Tossal del Moro de Pinyeres (Batea, Terra Alta, Tarragona)», en *Monografies Arqueològiques*, 7. Institut de Prehistoria i Arqueologia. Barcelona

BALLANO AGUILAR, C.

(1987) *La necrópolis de Almaluez. Los materiales cerámicos*. Memoria de Licenciatura. Universidad Complutense. Madrid.

BARRIL, M. y MARTÍNEZ, F.

(1995): «El disco de bronce y damasquinado en plata de Aguilar de Anguita (Guadalajara)», en *Trabajos de Prehistoria* 52.1, pp. 175-189.

BARRIL, M. y DÁVILA, M. C.

(1996): «La necrópolis de Navafría de Clares (Guadalajara). Estudio y restauración de dos piezas peculiares», en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIV. Ministerio de Cultura, Madrid. pp. 39-53.

BERROCAL RANGEL, L.

(1994): *El Altar prerromano de Capote. Ensayo etno-arqueológico de un ritual céltico en el suroeste peninsular*. Universidad Autónoma. Madrid, 450 p.

BRUN, P.

(1987): *Princes et princesses de la Celtique. Le premier âge du Fer en Europe (850 -450 av. J.C.)* Editions Errance, Paris, 219 p.

- CABRÉ AGUILÓ, J.
(1917): *Catálogo Monumental de la Provincia de Soria, vol IV*. Manuscrito
(1929): «Excavaciones en la necrópolis celtibérica del Altillo de Cerropozo, Atienza (Guadalajara)», en *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 105.
- CAPRILE, P.
(1986): «Estudio de los objetos de adorno del Bronce Final y Edad del Hierro en la provincia de Avila», en *Estudios de Arqueología Alavesa*, 14. Vitoria-Gasteiz, 416 p.
- CERDEÑO SERRANO, M. L.
(1978): «Los broches de cinturón peninsulares de tipo céltico», en *Trabajos de Prehistoria*, 35, pp. 279-306
- CERDEÑO, M. L. y GARCÍA HUERTA, R.
(1990): «Las necrópolis de incineración del Alto Jalón y el Alto Tajo», en *Necrópolis Celtibéricas, II Simposio sobre los celtíberos, Daroca 1988*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 75-92.
- CERDEÑO, M. L., PÉREZ DE INESTROSA, J. L. y CABANES, E.
(1995): «Cerámicas de importación mediterránea en un castro celtibérico», en *Trabajos de Prehistoria* 52,1, pp. 163-173.
- CHAPA BRUNET, T., et alii
(1995): «El Ustrinum 11/126 de la necrópolis ibérica de Castellones de Ceal (Hinojares Jaén), Estudio de sus materiales metálicos», *Verdolay* 7, pp. 209-215.
- COLES, J. y BUDWIG, R.
(1990): *El libro de los abalorios. Manual práctico y sugestivo para iniciarse en una artesanía secular*. El País Aguilar, Madrid, 129 p.
- DEMAKOPOULOU, K.
(1992) «Catálogo». *El Mundo micénico. Cinco siglos de la primera civilización europea 1600-1100 a.C.* Editor científico J.L. Melena. Ministerio de Cultura, Madrid. 352 p.
- DOMINGO VARONA, L.
(1982): «Los materiales de la necrópolis de Almaluez (Soria) conservados en el Museo Arqueológico Nacional», en *Trabajos de Prehistoria*, 39, pp. 241-278
- GARCÍA HUERTA, M. R.
(1990): *La Edad del Hierro en la Meseta Oriental: El Alto Jalón y el Alto Tajo*. Madrid, Universidad Complutense. Tesis Doctorales. 1012 p.
- GARCÍA-SOTO MATEOS, E.
(1990): «Las necrópolis de la Edad del Hierro en el Alto valle del Duero» en *Necrópolis Celtibéricas, II Simposio sobre los celtíberos, Daroca 1988*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 13-38.
- LA-ROSA MUNICIO, R. DE y GARCÍA-SOTO MATEOS, E.
(1995): «Cerro Ógmico, un yacimiento de campos de Urnas en el Alto Jalón», en *Poblamiento celtibérico. III Simposio sobre los Celtíberos. Daroca 1991*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 265-274.
- LORRIO ALVARADO, A. J.
(1994): «La evolución de la panoplia celtibérica», en *Madrider Mitteilungen* 35, pp. 212-257.
- MALUQUER DE MOTES, J.
(1958): *El yacimiento hallstático de Cortes de Navarra. Estudio crítico II*. Institución «Príncipe de Viana», Pamplona, 150 p.
(1984): «La necrópolis paleoibérica de «Mas de Mussols» La Palma. Tortosa, Tarragona». En *Programa de Investigaciones Protohistóricas*, VIII. Departament de Prehistoria i Arqueologia. Universitat de Barcelona. Tarragona.
(1987): «La necrópolis paleoibérica de Mianes en Santa Barbara (Tarragona)». Departament de Prehistoria i Arqueologia. Universitat de Barcelona. Barcelona.
- MALUQUER DE MOTES, J., GRACIA ALONSO, F. y MUNILLA CABRILLANA, G.
(1990): «Alto de la Cruz (Cortes de Navarra). Campañas, 1986-1988», en *Trabajos de Arqueología Navarra*, 9. Pamplona, 246 p.
- MENGHEN, W.
(1980): *Kelten, Romer und Germanen, Archäologie und geschichte*. Prestel, München.
- PÉREZ CASAS, J. A.
(1990) «Las necrópolis de incineración en el Bajo Jalón», en *Necrópolis celtibéricas. II Simposio sobre los celtíberos (Daroca 1988)*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, pp. 111-118.
- RAFEL I FONTANALS, N.
(1993): «Necropolis de Coll del Moro (Gandesa, Terra Alta). Campanyes del 1984 al 1987», en *Excavacions Arqueològiques a Catalunya*, 12. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 105 p.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA
(1992) *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, 2 vol.
- ROVIRA LLORENS, S.- GÓMEZ RAMOS, P.- MONTERO RUIZ, I.
(1996): «Los bronce estañados de la Edad del Hierro: estudio tecnológico», en *Boletín el Museo Arqueológico Nacional*, XIV. Ministerio de Cultura. Madrid, pp. 31-38.
- RUANO RUIZ, E. - HOFFMAN, P. - RINCÓN, J. M.^a
(1995): «Aproximación al estudio del vidrio prerromano: los materiales procedentes e la necrópolis ibérica de El Cigarralejo (Murcia). Composición química de varias cuentas de collar», en *Trabajos de Prehistoria* 52.1, pp. 189- 206.
- SCHOLZ - PETERS, R.
(1975): *Guardas y tejidos con perlas de colores*. Editorial Kapelusz, Buenos Aires.
- TARACENA, B.
(1933): *Diario de B.Taracena-Almaluez, cuaderno n.º 12*. Manuscrito
(1934): *Diario de B.Taracena-Almaluez, cuaderno n.º 6*. Manuscrito
(1942): *Carta arqueológica de Soria*. Soria
- WELS-WEYRAUD, U.
(1975): «Schmuckausstattungen aus Frauengräbern des jüngeren Hügelgräber-bronzezeit in Deutschland (14 Jh v Chr.)», en *Ausgrabungen in Deutschland*, teil 3. Mainz, 300 p.
- WELLS, P.S.
(1988): *Granjas, aldeas y ciudades*. Editorial Labor, Barcelona, 248 p.

IMÁGENES DE LA MUERTE EN UNA TUMBA IBÉRICA

El ajuar ático de la tumba 43 de Baza (Granada)

CARMEN SÁNCHEZ
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Los vasos de la tumba 43 de Baza forman un conjunto homogéneo no sólo cronológicamente, con una fecha hacia mediados del siglo IV, sino iconográficamente ya que, sin repeticiones, reúnen las tres escenas más frecuentes en los vasos áticos procedentes del mundo ibérico andaluz. En este trabajo propongo una lectura y una interpretación iconográfica conjunta para las tres grandes crateras. Unos vasos cuyo fin fue, desde el momento de su adquisición, exclusivamente funerario. Sus imágenes, desde la mirada ibérica, pudieron interpretarse como modelo y expresión del imaginario de la muerte: los caballos psicopompos, el banquete del Más Allá o la plenitud en lo divino del ámbito dionisiaco.

ABSTRACT

The vases from Tomb 43 in Baza form a homogeneous set, both chronologically —they date from the mid-4th century B.C.— and iconographically form, without repetition, they bring together the three most frequent images found in the Attic vases of Andalusia: the Amazonomachy, the symposium and the dionysiac subject. In this study I put forward a combined iconographic reading and interpretation of the three kraters, vases which were intended for funerary use from the time they were acquired. The images depicted on them could, from an Iberian point of view, be interpreted as a paradigm and expression of the imaginery of death: the psychopompic horses, the banquet in the Other World and the abundance of the divine in the Dionysiac realm.

De la excavación que realizó Presedo en la rica necrópolis granadina de Baza desde 1968 a 1971¹, sólo se conserva en un museo público el ajuar ático de una tumba: la número 43. En 1969 ingresaron en el Museo Arqueológico Nacional tres crateras de campana y tres copas de figuras rojas de la necrópolis ibérica de Baza, piezas de gran calidad y de extraordinaria conservación. El

resto de los vasos áticos, como muchos ibéricos hallados en esta necrópolis por Presedo pasaron a formar parte de una colección particular, la de P. Durán Farrell, en Premiá de Mar (Barcelona) donde se conservan todavía².

Los vasos que estudiamos aquí forman un conjunto homogéneo no sólo cronológicamente, con una fecha de hacia mediados del siglo IV a.C., sino

* Este trabajo ha sido realizado gracias al proyecto de investigación «Iconografía de lo irracional» PB93-0265 financiado por la DGICYT.

¹ Presedo, *La necrópolis de Baza*, EAE, 119, Madrid, 1982.

² La col. Durán tuvo ocasión de visitarla y elaborar el catálogo y estudio de los vasos griegos, Cf. Sánchez, *El comercio de productos griegos en Andalucía oriental en los siglos V y IV a.C.: estudio tipológico e iconográfico de la cerámica*, Madrid, 1992.



Lámina 1. Caras principales con amazonomaquia y escena dionisíaca con Apolo de dos de las crateras de la tumba 43.



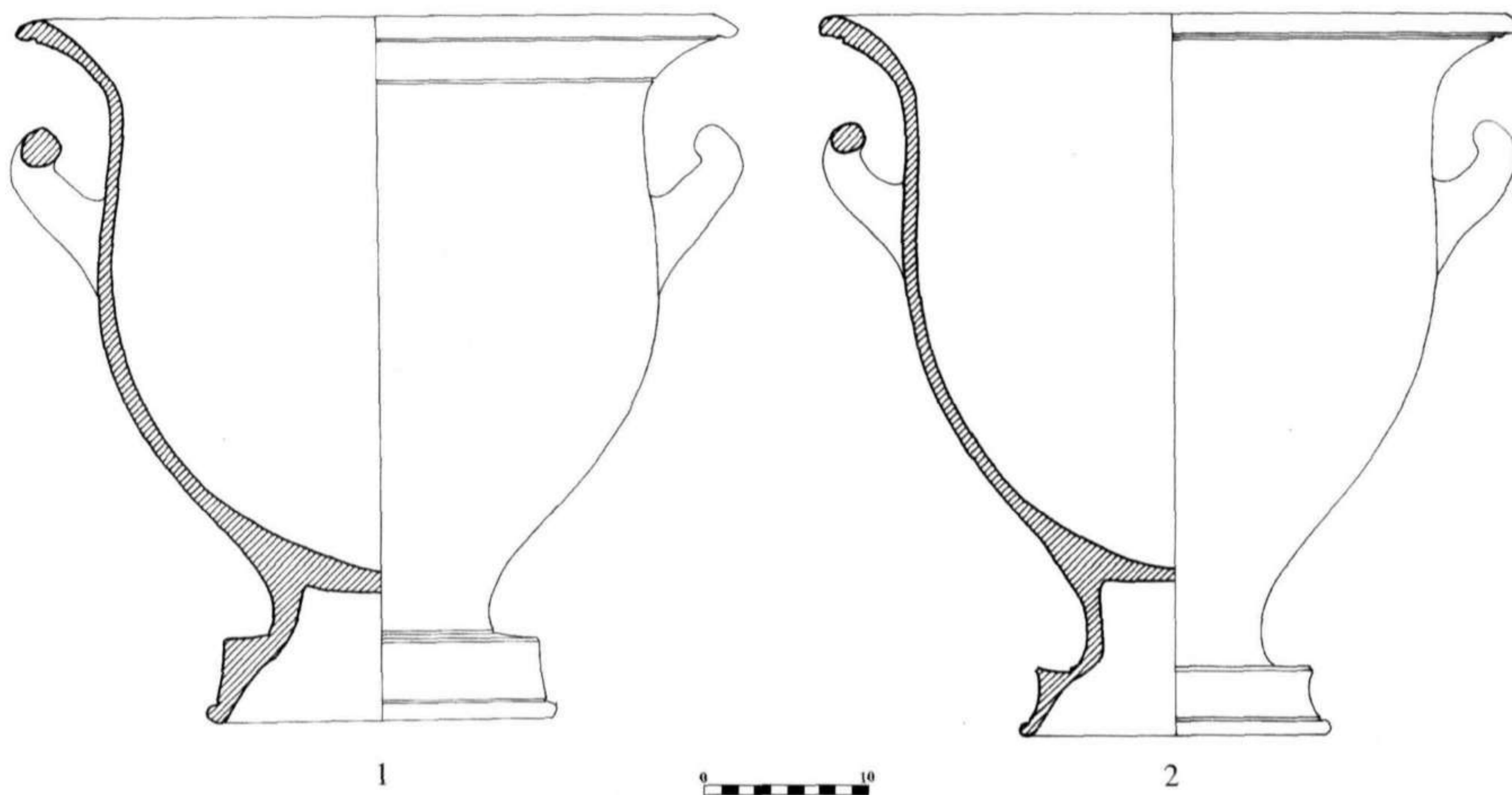


Figura 1. 1 cratera del M.A.N. N.º inv.: 1969/68/27; 2 cratera del M.A.N. N.º inv.: 1969/68/29.

iconográficamente ya que, sin repeticiones, reúnen las tres imágenes más frecuentes en los vasos áticos procedentes del mundo ibérico andaluz. En este trabajo propongo una lectura y una interpretación iconográfica conjunta para los tres grandes vasos. Unos vasos cuyo fin fue desde el momento de su adquisición, exclusivamente funerario.

Catálogo

1. N.º inv.: 1969/68/27

Dimensiones. Alt.: 40'7 cms. Diám. boca: 41'6 cms. Diám. base: 20'4 cms.

Cratera de campana. Fig. 1,1. Lám. 1.

Cara A: Escena dionisíaca. Siete personajes. Dioniso con Ariadna, Apolo y joven con ménade y sátiro.

Las figuras se disponen en dos planos. En el inferior, en el centro, Apolo, imberbe y de cabellos largos está sentado, totalmente desnudo, sobre su manto. Lleva en una mano la rama de laurel o *eiresíone* y está coronado con laurel. Mira hacia la derecha, hacia lo que es probablemente la pareja divina de Dioniso y Ariadna que abandonan la escena. Ariadna está representada en carnación y quitón blanco y agarra el brazo de Dioniso que aparece desnudo con el largo cabello recogido con una cinta que cuelga por los hombros. En la mano un tirso.

La figura del probable Dioniso aunque parece alejarse con Ariadna, hacia la derecha tiene las piernas ligeramente flexionadas, como si estuviera sentado o apoyado en un invisible soporte. La razón, a mi juicio, es la premura con la que el pintor hizo la figura sin basarse, más que someramente, en un esquema preliminar. Las alas de Eros, en la parte superior y la proximidad de la decoración del asa (que se ha corregido y adelgazado para que entrase esta figura) impiden el dibujo del personaje de pie.

En la otra parte de la escena, a la izquierda, un joven también imberbe y desnudo está sentado hacia la izquierda y vuelve la cabeza hacia atrás, hacia Apolo y la pareja divina. Lleva un tirso. En el plano superior un Eros en blanco a la derecha ofrece las cintas del amor a Apolo. Al otro lado del dios una mujer, una ménade también en carnación blanca, ofrece, en una bandeja, un enorme pámpano. A la izquierda un sátiro barbado lleva una rama de vid con un racimo en blanco.

Pintura blanca con detalles en dorado abundante, en las carnes de las mujeres y Eros, la vid del sátiro y puntos en la rama de laurel y en las coronas. Se utiliza barniz diluído para los detalles del cabello. Puntos en relieve en las coronas de los personajes masculinos. Esquema preliminar no muy abundante y sólo en las figuras de la parte inferior.



Figura 5. Amazonomaquia de la cara A de la cratera 1969/68/29 de la tumba 43.

Cara B: Tres jóvenes en himation. El del centro está envuelto en su manto y los dos de los extremos llevan un aríbalos y un objeto rectangular con un punto barnizado sin identificar. Desproporción entre cuerpos y cabezas en las que se marca el ojo y la boca entreabiertas.

En el labio rama de laurel hacia la izquierda.

Bajo las asas barnizado y alrededor de los arranques, ovas con puntos intercalados.

Subrayan ambas escenas una greca que se interrumpe bajo las asas, compuesta por meandros y ajedrezado.

En el fondo interno un círculo rojizo por apilación en el horno.

Segundo cuarto o mediados del siglo IV a.C.

Presedo, *La necrópolis de Baza*, Madrid, 1982, 72 y 77, fig. 48, lám. 17, 3 y 4.

Sánchez, *El comercio de productos griegos en Andalucía oriental*, Madrid, 1992, n.º 27.

2. N.º inv.: 1969/68/29

Dimensiones: Alt.: 4'4 cms. Diám. boca: 41'6 cms. Diám. base: 17'5 cms.

Cratera de campana. Fig 1,2 y 5. Lám 1.

Cara A: Amazonomaquia. Cuatro personajes: dos amazonas contra dos griegos.

A la izquierda una amazona hacia la derecha, en carnación blanca y con botas blancas con detalles en dorado, lleva un gorro oriental adornado con

puntos en blanco. Levanta su lanza para atacar a su enemigo mientras el caballo se encabrita. Su oponente es un griego desnudo que sólo lleva botas y un manto que cuelga entre sus piernas y que debe sujetar con la misma mano en que lleva su escudo blanco. Está de espaldas, con el rostro cubierto por el escudo. A la derecha otra pareja de combatientes dispuestos de manera muy similar aunque los caballos de las amazonas están afrontados, lo que provoca forzar el dibujo de la amazona de la derecha, representada en una postura imposible, irreal. Avanza hacia la izquierda y vuelve la cabeza hacia atrás, hacia el enemigo que levanta el brazo para protegerse y atacar con una espada corta. El griego, igual que el anterior, está de espaldas y tapa su cabeza con el escudo. La lucha parece decidirse a favor de las amazonas.

En pintura blanca con detalles en dorado, la carnación de las mujeres, el escudo del griego de la izquierda, las riendas y adornos de los caballos las cintas de los griegos y puntos en los tocados de las amazonas. Líneas en blanco en la parte inferior son indicaciones de paisaje al aire libre. En blanco también las armas de las amazonas y la lanza y espada de los griegos. El escudo del joven de la derecha está decorado al exterior con puntos en relieve de pintura anaranjada del mismo color que la arcilla.

Cara B: Tres jóvenes en himation. Los dos de la



Figura 2. Cratera del M.A.N. N.º inv.: 1969/68/27.

izquierda mirando a la derecha y el de la derecha, con báculo, mirando a la izquierda. A la derecha, elemento arquitectónico esquematizado de la palestra.

Superficie deteriorada y barniz en zonas rojizo por defecto de cocción.

En el labio rama de laurel de hojas muy alargadas hacia la izquierda.

Bajo las asas barnizado, y alrededor de los arranques, ovas con puntos intercalados.

Enmarcan las escenas en la parte inferior grecas con ondas marinas interrumpidas bajo las asas.

Reconstruida y restaurada.

Próximo al York-Reverse Group (Ian McPhee).

Segundo cuarto o mediados del siglo IV a.C.

Presedo, op. cit. 1982, 78-9, fig. 49, 1, lám. 17, 1 y 3.

Sánchez, op. cit. 1992, n.º 28.

Cf. para composición y escena similar CVA Viena, 3, 1.

3. N.º inv. 1969/68/28.

Dimensiones: Alt.: 41'8 cms. Diám. boca: 42'7 cms. Diám. base: 20'5 cms.

Cratera de campana. Fig. 2

Cara A: Escena de banquete con siete personajes.

Tres parejas de hombres recostados en las *klinai* y una flautista tocando la doble flauta o *aulós*. En el centro la auletris, desnuda, con el manto alrededor de la cintura, en carnación blanca con detalles en

dorado, está de pie y mira hacia la derecha, hacia un personaje barbado apoyado en cojines que levanta el brazo por detrás de la cabeza en la actitud del que escucha atentamente la música. Su compañero, a la izquierda, es imberbe y está desnudo con el manto alrededor de las caderas, levanta en su mano derecha una copa, participando en el juego del cótabo. A la derecha otra pareja compuesta también por un hombre barbado y un joven imberbe (*erastés* y *erómenos*) se miran, el joven sostiene en la mano una patera que parece ofrecer a su compañero y el hombre adulto levanta su copa participando en el cótabo. A la izquierda otra pareja similar, el hombre adulto con la copa levantada y el joven, desnudo, sentado sobre sus talones en la *kline* con las manos cruzadas por detrás de la cabeza. Bajo las *klinai*, *trapezai* con alimentos y adornos vegetales colgando en pintura blanca a veces muy perdida. También en blanco con detalles en dorado en la parte superior tres capiteles y parte del fuste de unas columnas dóricas nos indican que la escena tiene lugar en un recinto cerrado, en la sala de banquetes.

En blanco se representan también los adornos de las coronas de los personajes masculinos. En barniz diluido, los detalles del cabello y barbas y los bordados de los cojines.

Cara B: Tres jóvenes envueltos en sus mantos. Entre los dos de la derecha —que miran a la izquierda— se representa un disco en la parte superior. El joven de la derecha, hacia la izquierda, extiende un brazo del que cuelga el aríbalo.

En el labio rama de laurel hacia la izquierda.

Bajo las asas, barnizado y alrededor de los arranques, ovas con puntos intercalados.

La greca inferior compuesta por meandro y ajedrezado se interrumpe bajo las asas.

En el fondo interno círculo rojizo por apilación en el horno.

Bien conservada, reconstruida.

Quintain Painter (Ian McPhee). 360-350 a.C.

Presedo, op. cit. 1982, 77-78. fig. 49,2, lám. 30, 1 y 2.

Sánchez, op. cit. 1992, n.º 29.

4. N.º inv.: 69/68/31.

Dimensiones: Alt.: 5'3 cms. Diám. boca: 14'6 cms. Diám. base: 7'5 cms.

Copa de figuras rojas con labio interior marcado. Fig. 4

En el interior el medallón está decorado con un joven atleta desnudo hacia la derecha, de una mano cuelga el aríbalo mientras levanta la otra por encima de una zona reservada que puede querer representar la meta o un pilar de la palestra. El labio está deco-

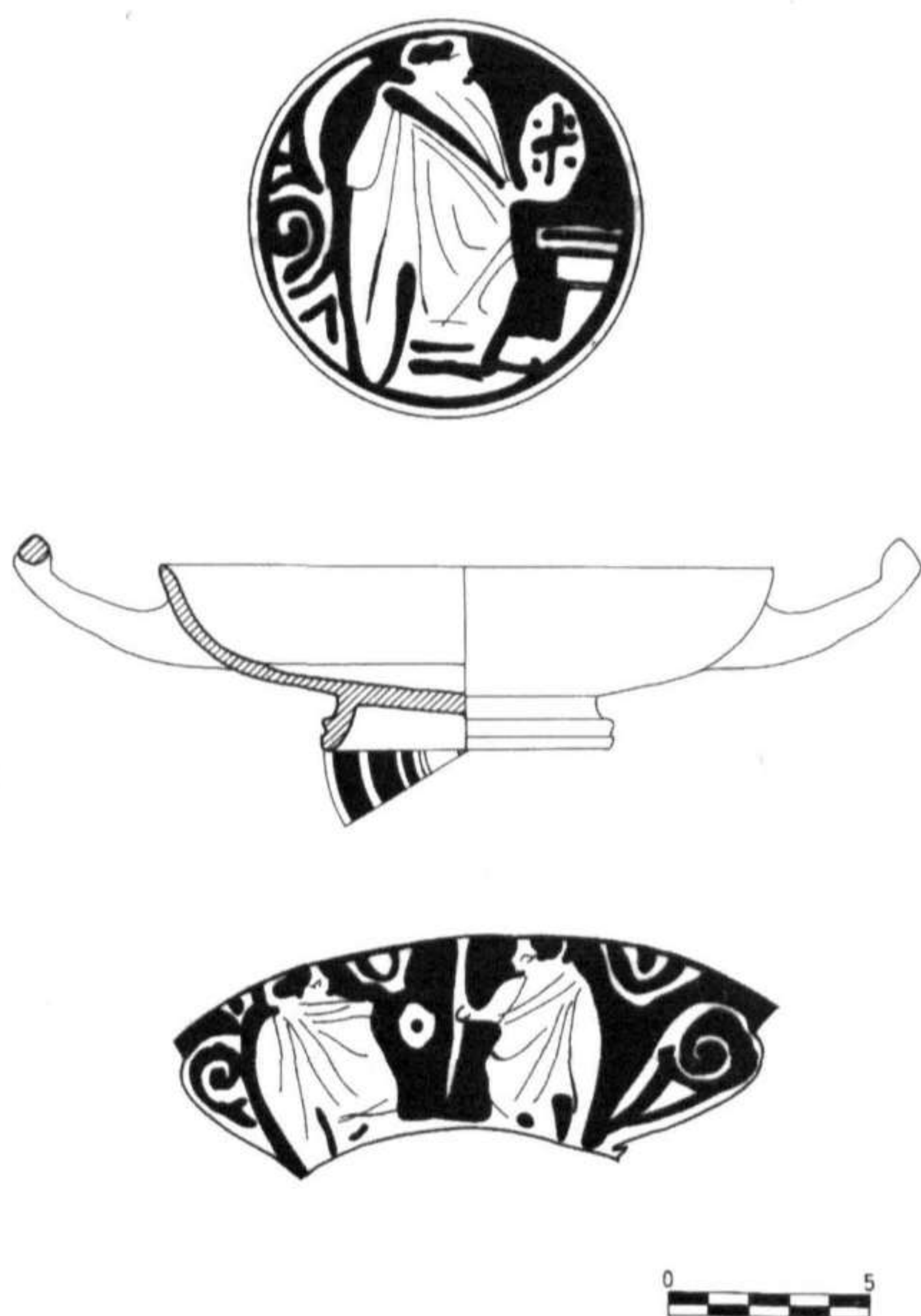


Figura 3. Copa del grupo de Viena 116. M.A.N. N.º inv.: 69/68/30.

rado con una rama de hiedra hacia la izquierda en pintura naranja superpuesta para las hojas y blanca en ramas y frutos.

Exterior: en ambas caras dos jóvenes envueltos en sus himatia enfrentados, detrás de cada uno, media palmeta. Bajo el asa, palmeta vertical y el panel entre los arranques, reservado.

Fondo externo: reservada la zona de reposo y barnizado el lado interno del pie. El fondo está decorado con alternancia de bandas reservadas y barnizadas con punto central.

Perfectamente conservada.

Grupo de Viena 116. Hacia mediados del siglo IV a.C.

Presedo, op. cit. 1982, 79, fig. 51.

Sánchez, op. cit. 1992, n.º 39.

5. N.º inv.: 69/68/30

Dimensiones: Alt.: 4'5 cms. Diám. boca: 15'3 cms. Diám. base: 7'2 cms.

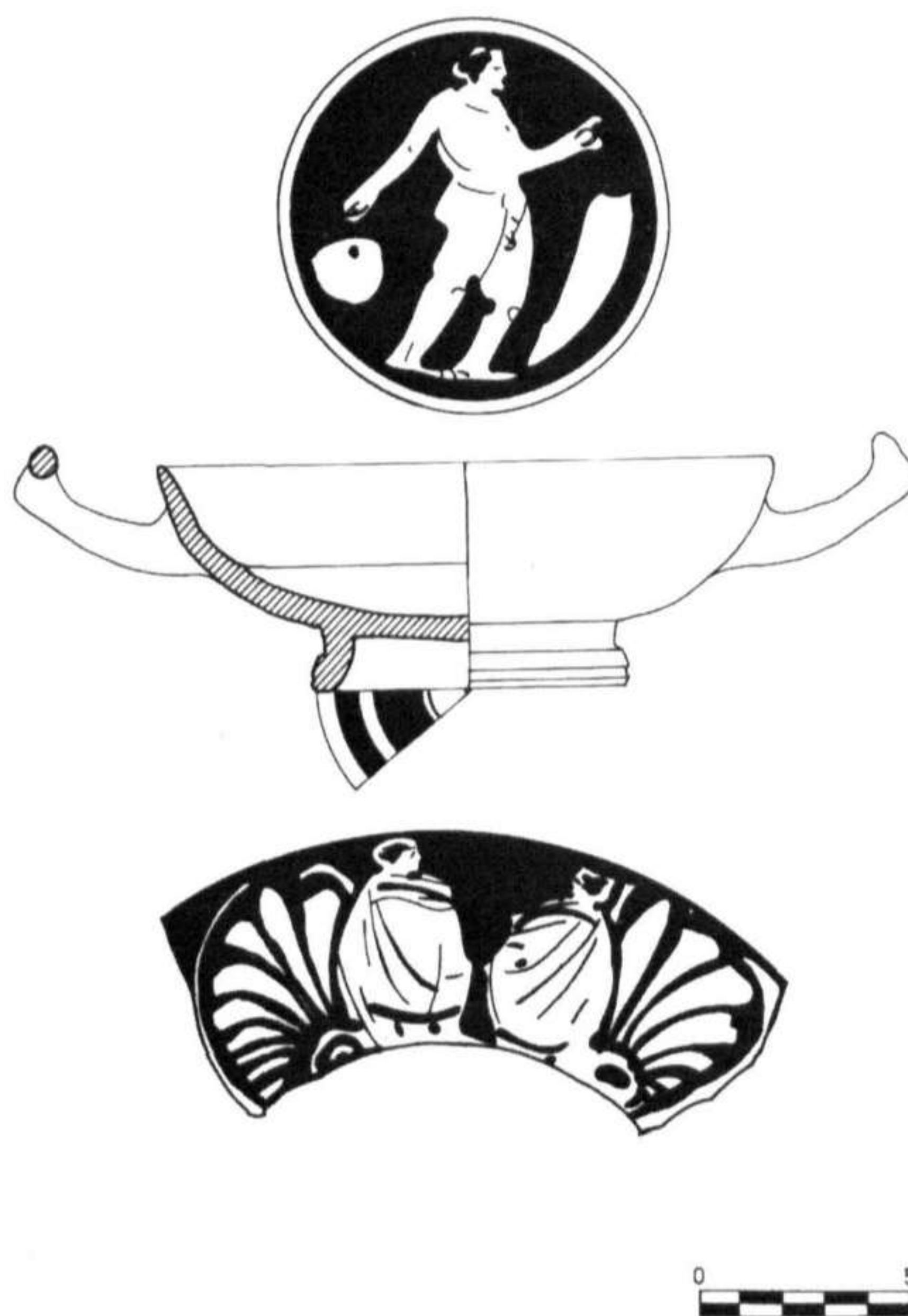


Figura 4. Copa del grupo de Viena 116. M.A.N. N.º inv.: 69/68/31.

Copa de figuras rojas con labio interior marcado. Fig. 3

En el interior, medallón decorado con un joven atleta hacia la derecha vestido con el himation. Sujeta en una mano un disco, delante hay un altar y detrás elementos vegetales esquematizados. El labio se decora con una rama de hiedra hacia la derecha en pintura anaranjada bien conservada.

Exterior: en ambas caras jóvenes afrontados con himation, delante del de la izquierda un aríbalo. El de la derecha lleva báculo. Detrás, enmarcando las asas, voluta. Debajo del asa, palmeta vertical y entre los arranques en reserva.

Fondo externo: reservada la zona de reposo y barnizado el lado interno del pie. El fondo está decorado con alternancia de bandas reservadas y barnizadas con circulito y punto central.

Muy bien conservada. Zonas rojizas por defecto de cocción.

Del mismo pintor que la siguiente.

Grupo de Viena 116. Hacia mediados del siglo IV a.C.

Presedo, op. cit. 1982, 79, fig. 50, lám. 19.

Sánchez, op. cit. 1992, n.º 40.

6. N.º inv.: 69/68/32.

Copa de figuras rojas con el labio interior marcado.

En el medallón un joven en himation hacia la derecha sujeta un disco y lleva un aríbalo colgando. Debajo, un pilar de la palestra, detrás, elementos vegetales esquematizados. En el labio, rama de hiedra hacia la izquierda en pintura superpuesta bien conservada.

Exterior: dos jóvenes en himation, entre ambos, un aríbalo y en la parte superior, un disco esquematizado. El joven de la derecha lleva báculo. Detrás de los jóvenes, enmarcando las asas, volutas. Debajo del asa, palmeta vertical y reservado el panel entre las asas.

Fondo externo: reservada la zona de reposo y barnizado el interior del pie. El fondo se decora con alternancia de bandas reservadas y barnizadas con circulito y punto central.

Muy bien conservada.

Del mismo pintor que la anterior.

Grupo de Viena 116. Hacia mediados del siglo IV a.C.

Presedo, op. cit. 1982, 79, fig. 52, lám. 20.

Sánchez, op. cit. 1992, n.º 41.

ANÁLISIS DE LAS PIEZAS

Las tres copas áticas del ajuar de esta tumba pertenecen al grupo de Viena 116. Son este tipo de copas de figuras rojas muy frecuentes en los contextos ibéricos peninsulares, sobre todo en el área de la Alta Andalucía y en el Sureste. Se caracterizan por estar profusamente decoradas al exterior e interior con motivos casi siempre de palestra: dos jóvenes en himation afrontados al exterior y en el medallón, jóvenes atletas vestidos o desnudos, como en estas copas de Baza (fig. 3 y 4). A veces aparecen otros temas en los medallones, *anodoi* o surgimientos de figuras femeninas, prótomos de caballos o de grifos, en ocasiones otros seres fantásticos que comparten con los grifos su carácter apotropaico como las esfinges³. Enmarcan las escenas de palestra del exterior, —similares, en su ejecución descuidada, a las

³ Con una esfinge en el exterior existe una copa procedente de la misma necrópolis granadina, de la col. Lorente. V. Sánchez, 1992, op. cit., n. 51, fig. 15.

caras posteriores de las crateras—, bien volutas o bien medias palmetas. El labio interno se suele decorar, como hacían ya los pintores de copas de principios de siglo, con una rama de hiedra en pintura superpuesta —blanca o anaranjada— hacia la izquierda. Estas copas, de decoraciones repetitivas, representan temas que sugieren ambientes de palestra en una época ya lejana de aquélla en la que el orgullo cívico de los atenienses propiciaba un gusto por escenas de este tipo. En estas copas se repiten una y otra vez esquemas similares en los que se introducen sólo pequeñas variantes. De producción rápida, adocenada y barata, aparecen sobre todo en el extremo Occidente, más aún, parecen concentrarse en la Península Ibérica y especialmente en el sur.

Estas copas fueron agrupadas por Beazley, bajo el título «The last cups and stemless»⁴ y están relacionadas con el «YZ group» y el «FB group». Los escifos del grupo del «muchacho gordo» (Fat Boy Group) son también bastante frecuentes en la península, aunque menos que las copas, ya que, en general, parece preferirse en el mundo ibérico la forma de copa (hacia un 20% de las importaciones) frecuente no sólo en figuras rojas sino en barniz negro, frente al escifo, un vaso de bebida más común entre los atenienses⁵. Muchos y distintos pintores de escasa categoría decoraron estas *kýlikes*. Concretamente en lo que a las copas estudiadas aquí se refiere, el mismo pintor decoró las n. 5 y 6, y es el mismo pintor que encontramos otra vez en una copa hallada en Ubeda la Vieja y actualmente en una colección particular⁶.

Rouillard propuso varios grupos para estas copas⁷ y una fecha del segundo cuarto del siglo IV, fecha que habitualmente se ha venido aceptando para estas producciones y sus afines, como los escifos del grupo FB, sin embargo considero que, por distintas razones, la fecha debe ser más tardía, al menos en torno a mediados de siglo. Esta es la cro-

⁴ Beazley, *Attic Red Figure Vases* (ARV2), 1526-7.

⁵ Cf. Sparkes, Talcott, *The Athenian Agora* XII, 1970, p.81 y C.Sánchez «El comercio de vasos áticos en Andalucía oriental en el siglo IV a.C. El Taller del Pintor del Tirso Negro» en *Huelva Arqueológica*, XIII, 1, p. 206.

⁶ Una de las tres copas de figuras rojas de la Col. Marquerié (Madrid), Sánchez, 1992, op. cit., n.º 539.

⁷ V. P.Rouillard, «Les coupes attiques à figures rouges du IVème siècle en Andalousie». *Mélanges Casa Velazquez*, XI, 1975. A veces se confunde aquí grupo con pintor. En este trabajo proponen tres grupos difícilmente sostenibles hoy. Las copas del grupo de Viena 116 corresponderían a su grupo BI, B III y C, mientras que las copas del grupo B II son en realidad copas de finales del siglo V relacionadas probablemente con el grupo del Pintor de Marlay.

nología que propone Robertson⁸, que señala que un ejemplar de cada grupo (del de Viena 116 y del FB) se documentan en el yacimiento de Olinto, y por tanto, fabricadas alrededor del 348. Robertson señala que el pequeño número de importaciones pueden hacernos suponer que no estarían aún en plena producción en esta fecha y por tanto se deben probablemente fechar en torno a mediados del siglo IV o unos años después.

En contextos de Andalucía oriental aparecen en varias ocasiones las copas de Viena 116 y los escifos FB asociados a vasos de barniz negro con cronologías de mediados del siglo IV a.C. Como en el hábitat de Castellones de Ceal⁹. También hacia mediados del IV se debe fechar el material ático hallado en el pecio del Sec¹⁰ o en una tumba de La Guardia (Jaén)¹¹.

La misma fecha, en torno a mediados de siglo tienen las tres crateras acampanadas de la tumba 43. Tres vasos que quizá junto con las copas del grupo de Viena 116 pertenecen al mismo taller¹². Dos de las copas son del mismo pintor y también dos crateras han sido decoradas por el mismo artista.

Estos tres vasos, a pesar de su fecha tardía, eligen un soporte muy tradicional, una achatada cratera acampanada, lejos de las esbeltas crateras de pies estilizados y tallos alargados que se están dando contemporáneamente. Las crateras de la tumba 43 de Baza son piezas de gran tamaño, idénticas casi en altura —la variación es de un centímetro—. La forma varía ligeramente entre el cuerpo ancho y bajo —altura igual a diámetro del borde— y de grueso pie de la cratera n.º 1 y el vaso ligeramente más esbelto y de tallo más alto y alargado del n.º 2 (Fig.1). Drougou¹³ señala dos tipos que coexisten en el siglo

⁸ M. Robertson, *The art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge Un. Press, 1992, p.271

⁹ En las excavaciones realizadas por T.Chapa y J.Pereira aparecieron vasos de Viena 116 y escifos FB asociados a un plato de barniz negro (n.º inv. 10082) tipo «rolled rim» del Agora de Atenas, Cf. Sparkes, Talcott, op. cit., p. 146.

¹⁰ Trías, «La cerámica de figuras rojas», en *El pecio del Sec (Calvià, Mallorca)*, Mallorca, 1987.

¹¹ Aquí aparecieron dos copas del grupo de Viena, (Trías, *Cerámica griega en la Península Ibérica*, 1967, 486, 2 y 487, 3 lám, 246, 1 y 247, 1 y Sánchez, op.cit. 478 y 479) asociadas a un cuenco de barniz negro de una sola asa de mediados del IV, (Trías, op. cit. 486, 1, lám. 246, 2, Sánchez, op. cit. 480) y a una tapadera de lecanide apulia del tercer cuarto de siglo, (Trías, op. cit. 487, 4, lám. 246, 3, Sánchez, op. cit. 481).

¹² Sánchez, op. cit. nota 5.

¹³ S. Drougou, «Erythrómotphos cratíras tou 4ou eóna apó tí Veria. O sografós tís Toya»; *Archeologikí Ephimerís*, Atenas, 1982.

IV, una cratera de tradición arcaizante, de cuerpo bajo y cuadrado, cercana a la moda de principios de siglo y otra más innovadora cuyo cuerpo se alarga con una altura mayor que el diámetro del borde y un pie más esbelto y moldurado, como las crateras que decora en la Península Ibérica, por ejemplo, el Pintor de Toya, un pintor ya de mediados de siglo.

El Quintain Painter, identificado por I. McPhee para la cratera 3 con una escena de banquete, es el mismo pintor que decoró, a mi juicio, la cara principal de la cratera n. 1 con una escena dionisiaca, aunque no la cara B y es el mismo pintor que pintó una cratera con una escena de banquete casi idéntica a la de Baza hallada en Toya (Fig.6)¹⁴. Este pintor debió tener una producción muy escasa. De él solo se conservan además de las tres piezas mencionadas, otra que se vendió en centroeuropa en el mercado de antigüedades¹⁵. Es característico de estas rápidas, descuidadas y repetitivas producciones del siglo IV, —lo que dificulta enormemente su estudio—, que un pintor decore pocos vasos y que se adopte en ocasiones una forma de trabajo en el taller en el que un pintor puede ocuparse de la cara principal, mientras que otro decora la secundaria y los motivos decorativos vegetales. La gran parte de la producción de este extraño pintor se concentra, de momento, en el área ibérica andaluza, donde llegó un «lote» de vasos del taller donde trabajó el Quintain Painter¹⁶.

La cratera 3 está decorada con una escena de banquete, un tema bastante frecuente en el sur peninsular. En este momento, en el siglo IV, los pintores prefieren representar la segunda parte de la celebración del banquete: el simposio, mientras que en época arcaica se prefirió representar el banquete propiamente dicho, es decir, la comida en común¹⁷. Aquí los simposiastas, recostados en lo que parece una larga *kline*, beben y juegan al cótabo, un juego muy popular en la Atenas de estos años¹⁸. En el

¹⁴ Museo de Jaén, s.n., cf. Sánchez, op. cit. n.º 392, Sánchez, «Códigos de lectura en iconografía griega hallada en la Península Ibérica», en *Al otro lado del espejo*, R. Olmos (ed.), Madrid, 1996, p.79 fig 18.

¹⁵ Comunicación verbal de I. McPhee. (Trabajo en preparación).

¹⁶ Quizá de esta manera, por lotes, se realizaba el comercio de vasos áticos en la Península Ibérica. Hemos rastreado en diversas ocasiones la presencia en un mismo yacimiento, a veces, en una misma tumba- de piezas contemporáneas procedentes de un mismo taller, muchas veces decoradas incluso por el mismo pintor, V. C. Sánchez, op. cit. nota 5.

¹⁷ J. M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIème au IVème siècle av. J.C.*, Roma, 1982, p. 109.

¹⁸ Sánchez, Códigos de lectura en iconografía griega hallada

mundo griego el banquete nunca tuvo el sentido funerario que adquirió, por ejemplo, en Etruria y en el Sur de Italia y que, muy probablemente, comparten los iberos. Esta imagen, en una tumba ibérica, tiene un sentido heroificador, identificando al difunto, de un alto estatus social, con la riqueza, la opulencia, del más allá. Un lugar de plenitud donde los varones comparten los efectos narcóticos del vino. Quizá en estas imágenes tenga sentido ver escenas donde se refuerza la cohesión de clase, la identificación entre iguales, la misma función que pudo tener la práctica del banquete ¿funerario? ibérico¹⁹.

En la cratera 2, aparece otro de los temas más repetidos entre las importaciones áticas en el área ibérica del sur de la Península, una amazonomaquia (Fig.5, lám.1). En nuestra escena luchan griegos, que parecen perdedores, contra unas amazonas montadas que atacan y vencen en la pelea. Los griegos, avergonzados, ocultan sus rostros tras los escudos. Un reflejo tal vez de la pérdida de orgullo cívico que debió extenderse sin duda en la Atenas de estos años. Quizá estemos aquí ante la copia de alguna pintura o relieve; el motivo se repite dos veces, con los caballos de las amazonas afrontados, lo que provoca un error en la ejecución de la amazona de la derecha²⁰. Aquí se evoca un mundo guerrero y masculino, donde aparecen armas similares a las que acompañan al ibero en sus tumbas. Esta cratera parece estar situada, a juzgar por el dibujo de Presedo²¹, en la parte de abajo del poyete de la tumba, a la misma altura que las armas del ajuar. Pero además es muy probable que el mundo ibérico compartiera con otras culturas contemporáneas la idea del caballo como ser psicopompo, transportador de almas al Más Allá, así, en este sentido, y no sólo el heroizador, se podrían entender los monumentos funerarios con varones a caballo de las esculturas de los Villares (Albacete)²².

La escena de la cratera 1 ha sido interpretada por R. Olmos como el abandono de Dioniso de Delfos y la llegada de Apolo al santuario. Dioniso, acompañado por Ariadna, abandona la escena —el santuario de Delfos— al dios recién llegado del país de los Hiperbóreos. Apolo aparece, sentado, en el centro,

en la Península Ibérica, en *Al Otro lado del espejo*, R. Olmos (ed.), Madrid, 1996, 80 ss.

¹⁹ V. A Ruiz, C. Rísquez y F. Hornos, Las necrópolis ibéricas de la Alta Andalucía, en *Congreso de Arqueología Ibérica: Las Necrópolis*, Madrid, 1992, p. 418.

²⁰ V. Sánchez, op. cit. 1992 y Sánchez, op. cit. nota 18, p. 81).

²¹ Presedo, op. cit., fig. 39.

²² J. Blánquez, La lectura iconográfica de las necrópolis ibérica, en *La sociedad ibérica a través de la imagen* R.Olmos (ed.), Madrid, 1992, p. 221, fig. 5.

con la rama de laurel y le rinden tributo un sátiro y una ménade, mientras que un personaje ambiguo, a la izquierda, con un tirso en la mano y una representación similar a Dioniso (imberbe y de cabellos largos) no se puede identificar con precisión. Esta cratera, que estaría, si es cierta nuestra interpretación del dibujo de Presedo, en el poyete de la tumba junto con la escena de banquete, debería entenderse como una heroización del difunto cuyas cenizas se depositaron en su interior. Aunque desde un punto de vista de la iconografía griega las escenas sean distintas, probablemente desde la mirada ibérica, este vaso tendría un sentido similar al de la cratera de campana hallada en la tumba de cámara de Toya. En ambas un personaje central, heroizado, en la actitud digna del estar sentado, es atendido por mujeres y seres fabulosos, como sátiros, que le ofrecen cintas en blanco, pámpanos milagrosamente enormes, etc. El personaje heroizado pertenece a una esfera superior, como un aristócrata o un dios, ante los siervos o mortales. Aquí también la imagen puede pertenecer al mundo del Más Allá, donde, tras la muerte, el ibero es iniciado en la plenitud de un mundo luminoso y afortunado donde es recibido y bienvenido.

Tres escenas distintas y tres escenas que son las que con más frecuencia encontramos en el mundo ibérico del sur peninsular. En esta tumba de Baza se reúnen los tres tipos iconográficos más populares en los enterramientos ibéricos. Tres imágenes que podemos entender como imágenes funerarias, tres imágenes iguales sin repetición, de la muerte, donde la idea de heroización del ibero a través de la música, del vino, de la guerra, reflejan el mundo de la riqueza, de lo festivo, de la música, del Mas Allá.

ANÁLISIS CONTEXTUAL

Presedo señala que la tumba 43 es un enterramiento triple, donde se usaron las crateras áticas como urnas cinerarias. Desgraciadamente son muchas las preguntas que en la publicación de Presedo quedan sin respuesta y que hubieran contribuido a aclarar notablemente nuestra lectura, por ejemplo, ¿dónde estaban colocadas las crateras? El dice que dos sobre el murete meridional y una en el suelo de la tumba. Según se desprende de su dibujo, parece que se podría creer que la cratera que está en el suelo sería la decorada con la amazonomaquia, pero es dudoso²³. Tampoco sabemos, y hubiera resultado crucial para el análisis, saber quién estaba enterrado

²³ Presedo, op. cit., fig. 39.

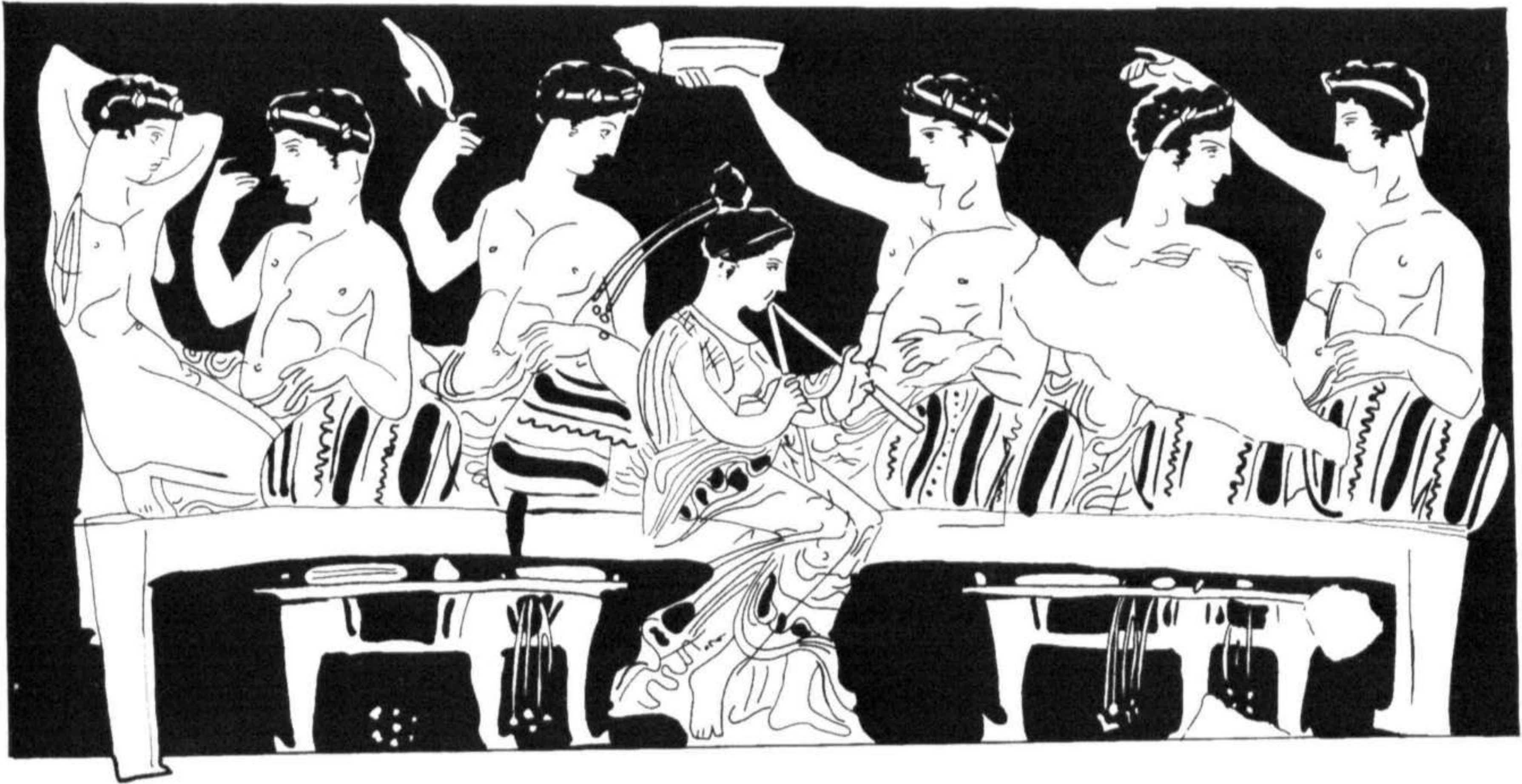


Figura 6. Escena de banquete de la cara A de una cratera procedente de Toya (Jaén). M. Provincial de Jaén. Sin número.

en qué vaso, si se trata de varones, hembras, o como quiere apuntar Presedo «el padre, la madre y el hijo»²⁴.

Lo que sí se puede aclarar con este estudio es que probablemente la tumba múltiple debió ser utilizada en una ocasión y no, como señala Presedo, abierta en varias. Las crateras y las copas no solo presentan una cronología uniforme, o una pertenencia, al menos algunas de ellas, a un mismo taller —lo que indica que fueron muy probablemente adquiridas juntas—, sino que además las piezas están casi sin usar. No parecen haber sido utilizadas antes y debieron adquirirse para su deposición final en la tumba del noble ibero. Como hemos observado en otras piezas de esta necrópolis, (sobre todo en las pateras de la tumba 176) los vasos están intactos, sin haber perdido siquiera la delicada capa de miltos de la zona de reposo. Se adquirieron probablemente para su uso exclusivamente funerario, un fenómeno que parece coincidir en otras tumbas de esta y otras necrópolis. Son objetos en los que predomina su valor simbólico sobre el real y que son las que se amortizan en las tumbas ibéricas²⁵.

El resto del ajuar de la tumba muestra coincidencias también en el número de los restantes objetos. Se compone, además de las tres crateras y tres copas

áticas, de siete urnas, de distintos tipos, pero quizá en este contexto con la misma función, siete imitaciones de crateras de columnas en cerámica ibérica y siete «cuencos». Estos cuencos son en realidad en algunos casos, platos, pero «platos» de cuerpo profundo y en un caso el «cuenco» es un tazón o «fondo de vaso de cuerpo cilíndrico y pie, al que le falta el cuello» es decir, que bien pudo ser usado también como cuenco. Además una panoplia de guerrero, un brasero de bronce y algunos objetos personales como dos fíbulas y dos pendientes de oro.

Son objetos que en parte aunque no con el número de siete repetido se encuentran en otras tumbas y que ha permitido clasificar esta tumba 43, según el estudio de A. Ruiz en el nivel 2²⁶ es decir, dentro de las tumbas ricas, pero eliminando los objetos del ajuar difícilmente emulables, como carros o estatuas.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Del análisis de las piezas áticas de esta tumba de Baza, quisiera destacar lo siguiente:

1. La tumba 43 de Baza presenta una serie de importaciones griegas, coetáneas, de gran calidad y, en el caso de las crateras, con pintores que no se vuelven a documentar en la Península. Son piezas

²⁴ Presedo, op. cit., p. 69.

²⁵ T. Chapa y J. Pereira, «El oro, elemento de prestigio social en época ibérica», *Archivo Esp Arqueología*, 64, 1991, p. 33.

²⁶ A. Ruiz, C. Rísquez, F. Hornos, op. cit. nota 19.

no usadas en absoluto, con una utilización exclusivamente funeraria. Lo que señalan Chapa y Pereira para las piezas de oro, se podría aplicar aquí a la cerámica griega: son objetos que «forman parte del equipo personal y que, lejos de transmitirse, pueden ser adquiridos por cada personaje según su estatus»²⁷.

2. La tumba 43 de Baza se puede clasificar como tumba principesca «con un rico ajuar de guerrero sin estructuras escultóricas»²⁸. La tumba pertenecería al segundo nivel definido por A. Ruiz²⁹. En estas tumbas principescas faltan los elementos más lujosos o prestigiosos tales como el carro o la escultura. Precisamente los elementos que no pueden ser emulados por personajes de rango inferior. Sin embargo en las tumbas ricas del nivel dos, la riqueza se expresa mediante acumulación, multiplicación de objetos, y también mediante el tamaño y calidad de las piezas importadas. Pero todos sus elementos, armas, importaciones, cerámica ibérica pueden ser repetidos (en menor cantidad y de peor calidad, a veces incluso rotos) en los enterramientos de una más ancha base social. En esta época, en torno a la primera mitad del siglo IV, las clases más pobres pueden emular estas manifestaciones funerarias elitistas al suprimirse las realizaciones que no podían ser emuladas.

3. En estas piezas predomina su valor simbólico sobre el real. Estos vasos áticos pasan de denotar un uso colectivo en el mundo griego a un uso individual (urnas cinerarias) en el ibérico. Pero aquí, en su destino final, el valor simbólico del vaso griego adquiere sentido en su función social colectiva. Su posesión denota la pertenencia a un linaje socialmente dominante, sólo puede ser poseída por un personaje destacado de la comunidad. El vaso griego tiene

aquí el objeto de refrendar el estatus de una persona precisamente en el momento de su muerte, no tiene indicio alguno de uso.

Por tanto la elección de los temas de las crateras no debe ser azarosa. El ibero elegía cuidadosamente aquello que le iba a acompañar durante toda la eternidad. En estas tumbas y en esta época la narración griega sustituye en cierta medida a la ibérica. Empiezan a incluirse masivamente en las tumbas las imágenes griegas, cuyo valor es aquí nuevo y distinto. Mientras que antes la narración ibérica en monumentos como Pozo Moro o Porcuna era una narración heroica, propagandística, para ser exhibida, pública y visible, aquí el vaso griego soporta una imagen privada y oculta, que apenas se puede entrever en el momento de la incineración y enterramiento del ibero. Como la imagen próxima de la Dama ibérica, también el vaso griego acoge en su interior, íntimamente, las cenizas del difunto. Es la imagen que protege al difunto, que le encierra y guarda para siempre. Aquí encuentra un sentido muy diferente a la narración «regia»³⁰ de Pozo Moro o Porcuna. Es por un lado una evocación del ámbito aristocrático al que pertenece el difunto: el mundo de la guerra, colocado —a juzgar por el dibujo de Presedo— en el suelo, al mismo nivel terrenal que las armas del guerrero, es también el banquete aristocrático como exponente de un proceso de cohesión de clase. Pero en estas imágenes vemos también, y quizá sobre todo, una evocación del mundo de ultratumba, una heroización funeraria. Los vasos griegos aquí son modelo y expresión del imaginario de la muerte: los caballos psicopompos, el banquete del más allá o la plenitud en lo divino del ámbito dionisiaco.

²⁷ T. Chapa, J. Pereira, op. cit, p. 33.

²⁸ M. Almagro Gorbea, «Las necrópolis ibéricas en su contexto mediterráneo», en *Congreso de Arqueología Ibérica. Las Necrópolis*, Madrid, 1992, p. 45.

²⁹ Op. Cit. nota 19.

³⁰ Almagro Gorbea, op. cit. nota 28, R. Olmos, «Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico», en *Al Otro lado del espejo*, R. Olmos, ed., Madrid, 1992, p. 99.

ORÍGENES Y FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN DE VASOS PINTADOS DE ELCHE-ARCHENA EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL*

T. TORTOSA ROCAMORA
Centro de Estudios Históricos (C.S.I.C.)

J. A. SANTOS VELASCO
Dpto. de Ciencias Humanas (Universidad de La Rioja)

RESUMEN

Nuestro propósito al abordar este trabajo ha sido recuperar un conjunto de materiales ibéricos poco conocidos, pero no exentos de interés. Dadas las circunstancias de la creación y conservación de estas colecciones ha sido necesario acometer un análisis archivístico y bibliográfico que nos permitiera la identificación, en su caso, de las posibles procedencias de las piezas, con objeto de sentar unas bases mínimas con las que efectuar posteriormente los análisis tipológico e iconográfico.

ABSTRACT

Our purpose when we started this paper was to recover a group of iberic materials, little known but not without interest. Due to the circumstances of creation and conservation of these collections, it has been necessary to undertake an analysis of archives and bibliography that could permit to identify, if possible, the origin of pieces with the aim of establishing a minimum basis in order to determine later a typologic and iconographic study.

Los materiales que forman las colecciones de cerámicas ibéricas pintadas bajo la denominación de *estilo Elche-Archena*, en el Museo Arqueológico Nacional (M.A.N.)¹, son un conjunto de procedencia heterogénea, formado a partir de compras y depósitos realizados por distintas personalidades durante el primer tercio de este siglo (Vives, Salas, Heiss, Ibarra); y que, por distintos avatares, ha sufrido una descontextualización casi absoluta tanto en lo que respecta a su procedencia como a las condiciones de su hallazgo.

* Este trabajo se incluye en el Proyecto de la DGICYT PS-93-0006, «Iconografía y territorio en época ibérica: las cuencas del Vinalopó y del Segura».

¹ La realización de este trabajo ha sido posible gracias a la colaboración del Museo Arqueológico Nacional (Dpto. de Colonizaciones: A. Rodero y E. Manso, y Dpto. de Archivos de esa institución) y a la Residencia de Estudiantes (A. Valverde), a quienes agradecemos su interés.

Nuestros objetivos son dar a conocer estos materiales e indagar sobre su origen, partiendo de la documentación de los archivos del M.A.N. y de la Residencia de Estudiantes (que guarda los archivos de la Junta de Ampliación de Estudios —J.A.E.—), así como de la propia información que se desprende de los análisis tipológico e iconográfico que hemos realizado. La importancia intrínseca de los vasos y fragmentos nos animó a tratar de reconstruir la azarosa historia de la formación de estas colecciones, como paso previo a un estudio más amplio sobre cómo se construyeron las bases sobre las que se sustenta la denominación de este estilo pictórico².

Debido a la extensión del trabajo hemos optado por presentarlo en dos partes. En esta primera se in-

² El análisis en profundidad de este aspecto se recoge en la tesis doctoral de uno de nosotros (T. Tortosa) en curso de realización.

cluyen los resultados de la documentación escrita y en la segunda se incluirán los materiales con su estudio tipológico e iconográfico. Esta separación no merma la comprensión global del estudio puesto que, ambas partes, complementarias, contemplan aspectos diferentes.

Somos conscientes de las limitaciones de un estudio de estas características, basado en una muestra reducida de piezas descontextualizadas en la mayoría de los casos, por lo que los resultados obtenidos tienen una validez parcial. Sin embargo, pensamos que este trabajo aporta una información esencial: el reconocimiento de una veintena de piezas procedentes de Archena (Murcia); yacimiento del que apenas se tenía información sobre sus materiales, pero del que a partir de ahora, con sus limitaciones evidentes, tendremos un mínimo de elementos tipológicos e iconográficos para enjuiciar.

I. LA FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN EN LA DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVOS

Como indicaban los registros del M.A.N. —Elche-Archena— para estos materiales, lo primero era intentar determinar su procedencia ilicitana o murciana. La historia comienza con la publicación por Pierre Paris de diversos fragmentos de cerámica pintada en el volumen II de su célebre *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* de 1903-4, procedentes de la Colección de Aureliano Ibarra³, de la Alcudia de Elche. Hecho casi coetáneo a las excavaciones de Albertini en el citado yacimiento ilicitano. A través de esta publicación hemos podido identificar un total de siete fragmentos que presentaremos en la segunda parte de este estudio⁴.

³ En una carta de fecha 7 de Noviembre de 1891 firmada por Asunción Ibarra, hija de Aureliano Ibarra y Manzoni se informa que, tras la visita de una comisión del M.A.N. a Elche, se ha valorado la colección formada por su padre en 7.500 ptas. y que por expresa voluntad de éste antes de su muerte, dicha colección debía pasar mediante compra a los fondos de dicho museo. El ingreso del material se realiza el 11 de Febrero de 1892. Como se extrae del escrito de la institución (14-1-1891) el pago se realizaría en seis plazos que se harían efectivos en cada trimestre. Sin embargo, las deficiencias económicas de la institución originan que en 1897, cuando aparece la Dama de Elche, el M.A.N. todavía no ha acabado de liquidar su deuda a A. Ibarra, esposa del Dr. Campello, dueño de la finca de la Alcudia. El malestar creado por esta situación fue una más de las causas que propició la salida del busto de la Dama de España.

⁴ Números de inventario de estas piezas en el M.A.N.: 1986/151/1; 1986/151/79; 1986/151/80; 1986/151/108; 1986/151/116; 1986/151/145; 1986/151/147.

Expediente n.º 39

27 de Mayo de 1905
El Sr. Enrique Salas solicita personalmente el depósito en este Museo de varios objetos de cerámica hallados cerca de Archena (Murcia). —
Se autoriza para que haga dicho depósito con las formalidades acostumbradas.
En la misma fecha trae los objetos de los que se hace el oportuno inventario por duplicado, entregando al depositante un ejemplar y el otro se une a este expediente.

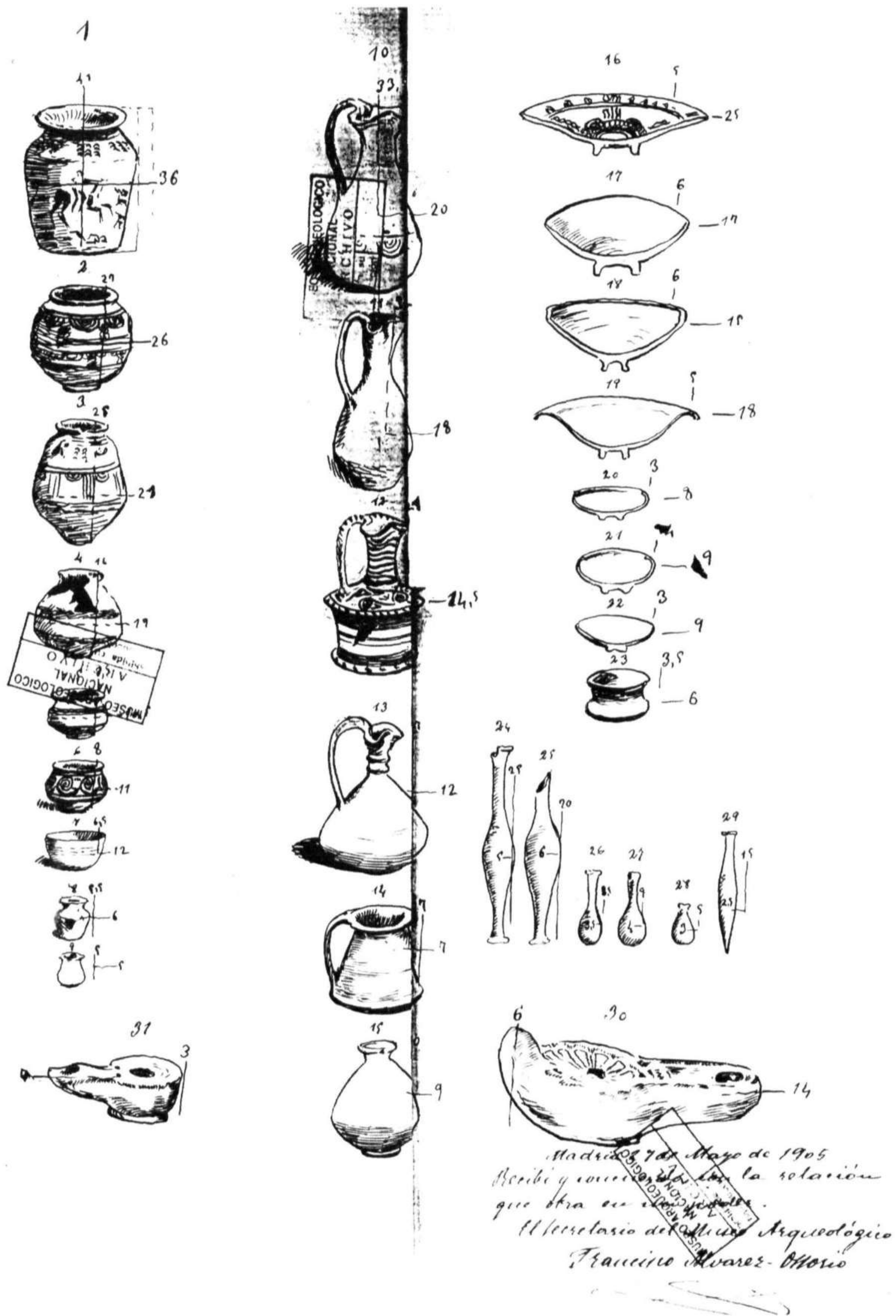


1a. Escrito del 27 de Mayo de 1905 del Secretario del Museo Arqueológico Nacional donde se autoriza el depósito de piezas de E. Salas (Archivo del Museo Arqueológico Nacional, Madrid).

Al año siguiente la acción se traslada a Madrid, D. Enrique Salas Coll, vecino de Archena (Murcia), dona en depósito el 27 de Mayo de 1905 al Museo Arqueológico Nacional un lote de 31 piezas procedentes de un lugar sin determinar «cerca de Archena (Murcia)». Con este motivo se realiza un documento que consta de un inventario del material y los dibujos de las piezas más relevantes del conjunto (fig. 1a y 1b). Tal como se aprecia en el dibujo se encuentra cerámica ibérica, entre ella el conocido *vaso de los guerreros*, lucernas y ungüentarios fusiformes de época tardía. Asimismo, se establecen las condiciones que regularán esta donación de acuerdo con el artículo 85 del Reglamento para el régimen de los Museos Arqueológicos del Estado (29-11-1901): «... este depósito se hace libremente sin tiempo determinado, quedando facultado el Sr. Salas para retirar cuando así le plazca, bien por sí o por persona debidamente autorizada, los objetos que figuran en este inventario».

Poco después Enrique Salas comienza a ser consciente de la importancia del citado depósito, posiblemente porque ya entonces se comienza a valorar la Cultura Ibérica⁵. Entre el 20 de junio y el 21 de

⁵ Pensemos en la expectación que ocasiona el descubrimiento de las esculturas del Cerro de los Santos a finales del s. XIX o el hecho de la salida hacia París de la Dama de Elche ocho años antes.



1b. Dibujos de las piezas que acompañan al escrito anterior (Archivo del Museo Arqueológico Nacional, expediente n.º 39).

Enrique Salas Coll

PREMIADO EN VARIAS EXPOSICIONES NACIONALES Y EXTRANJERAS

FABRICA DE MUEBLES ARTISTICOS DE CAMAS DE MADERA ESPECIALIDAD EN MOBILIARIOS DE CAPRICHOS, MODERNISTAS Y DEL ESTILO QUE SE DESERVA

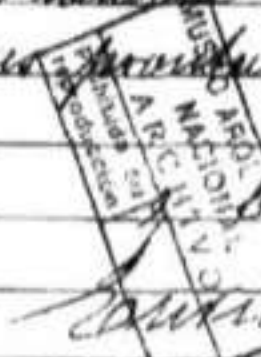
Archena 21 de Julio de 1905.

A. Director del Museo Arqueológico Nacional

Muy Distinguido Sr. mío:

Prescindo de enumerar la colección de objetos de bronce que tengo depositada en el Museo de su digna Dirección, y habiéndome hecho de ella el extracto de varias fotografías para su conocimiento, y habiendo me manifestado a la mayor brevedad si ese Museo desea adquirir la misma por el indicado precio de seis mil francos, le ruego me permita proceder a la venta que tengo señalada, y espero de mi deseo de que tales objetos no salgan de mi patria, y quedando sus señas noticiadas, queda de V. V. atento y s. s. m. b.

Enrique Salas



2. Escrito del 21 de Julio de 1905 de E. Salas en el que propone al Museo la compra de su colección en depósito (Archivo del Museo Arqueológico Nacional, expediente n.º 39).

julio, E. Salas escribe a F. Álvarez Ossorio⁶ para informarle que tiene varias ofertas del extranjero para comprarle la colección, que llegan a alcanzar la cifra de seis mil francos, ofreciendo en ese momento a éste la posibilidad de compra de la colección depositada (fig. 2). A pesar del interés porque las piezas no salgan del país, en carta del 28 de julio, Álvarez-Ossorio comunica a Salas que el Museo no puede hacerse cargo de la adquisición de los vasos, y le dice que proceda a la venta de las piezas si así lo cree oportuno. Con fecha 13 de diciembre de 1905, la colección Salas sale del Museo Arqueológico Nacional (fig. 3).

El documento de depósito que presentamos (fig. 1a y 1b) nos ha permitido reconstruir aquella colección; algunos de cuyos vasos, tras diversas idas y venidas, terminarían formando parte definitivamente

⁶ En este año era Director del Museo Arqueológico Nacional Juan Catalina García López que desde 1900 había sustituido a J. de Dios de la Rada. Álvarez-Ossorio, secretario de la institución no ocuparía el cargo de director hasta 1930. Cf. Marcos Pous, A. (1993: 78-ss).

Al Sr. D. Enrique Salas

Madrid 13 de Diciembre de 1905

En vista de lo solicitado verbalmente por V. S. autorizo al Sr. jefe de la Sección 1.ª donde tiene depositados los objetos que figuran en la relación-inventario de 27 de Mayo último para que haga entrega de los mismos, acusando de recibo en dicha relación.

Dios S.



Al portero orden de salida

El Secretario

F. Álvarez Ossorio

3. Escrito del 13 de Diciembre de 1905 de Álvarez-Ossorio para que E. Salas retire su colección del M.A.N. (Archivo del Museo Arqueológico Nacional, expediente n.º 39).

de las colecciones del M.A.N., como es el caso del célebre vaso de los guerreros y de otros materiales cerámicos. Pero, sigamos con la historia.

La dispersión parece ser el destino del resto de las piezas de la colección Salas. Sabemos que uno de ellos, «l'oenochóé du Louvre»⁷ se lleva al Museo parisino por Pierre Paris y que otros dos los adquiere el Museo Arqueológico de Barcelona⁸ (fig. 4 a y b). Lo que conocemos gracias a la publicación del investigador francés en el *Anuari del Institut d'Estudis Catalans* (1907), donde se refiere el descubrimiento en Archena pocos años antes de un lote de vasos que se dispersó. Con toda seguridad se refiere a la colección originaria de Salas.

⁷ Vaso publicado en P. Paris (1907: 82, fig. 5) con la sigla AM 1329 y decorado con elementos geométricos y vegetales. Así describe la decoración el autor: «...une plante stylisée et des spirales fleurieures de rinceaux», p. 83.

⁸ Agradecemos al Museo Arqueológico de Barcelona la amabilidad al poner a nuestra disposición las fotos enviadas de estos vasos.



4a y 4b. Vasos del Museo de Barcelona (Fotos: Museo Arqueológico de Barcelona).

Años después J. Pijoán (1911-12) escribe también sobre esta cuestión, reiterando el comentario de Pierre Paris a propósito de que los dos vasos depositados en el Museo Arqueológico de Barcelona proceden de la necrópolis de Archena. Nos interesa destacar que el estudioso catalán afirma que los vasos llegan al Louvre por la intervención de Pierre Paris, mientras que los de Barcelona lo hacen mediante compra, de segunda mano, a Antonio Vives. Sigue este artículo contando que Salas movido por el entusiasmo viene a Madrid con una docena de vasos aproximadamente que vende a unos y otros, reservándose sólo el *gran vaso de Archena* con el que creía que iba a hacer una fortuna: «*Els mateixos pretendents l'hi van fer entrar afició a l'Enrique Sala per aquella olla, y creyentse que faria la seva fortuna l'hi va guarnir una capsula model y amb ella s'en va anar a córrer món*» (p. 685). Pijoán continúa señalando que Salas viaja a Londres e incluso P. Paris creía que había ido a América. En cualquier caso, el vaso acaba en Madrid, donde lo compra el Centro de Estudios Históricos⁹ por 3500 ptas. Termina di-

ciendo el autor que el vaso de los guerreros de Archena es el primero conocido con decoración figurada humana, aunque de hecho ya se han documentado ejemplos de Numancia, el vaso Cazorro de Ampurias, así como diversos fragmentos de las excavaciones de la Alcudia de Elche (Albertini, 1906-7).

Tal como recogen las Memorias anuales de la Junta para Ampliación de Estudios, esta institución

⁹ cf. *o. c.*, p. 685, donde se dice de este vaso: «... per fin l'any passat, el Centro de Estudios Históricos va comprar finalment la famosa pessa de cèramica, per unes 3500 pesetes». Comenta el autor que, a raíz de la compra del vaso junto a otros objetos de Archena, es posible que el C.E.H. aproveche la ocasión para realizar trabajos en la necrópolis con el fin de proporcionar datos adecuados sobre la contextualización de las piezas, pero esto no se llevaría a cabo. Por otra parte, en ese año se aprueba, por Real Decreto del 18 de Marzo de 1910, la formación del Centro de Estudios Históricos, a través de la Junta para Ampliación de Estudios, cf. Formentín, J.; Villegas, M. J. (1987: 191-ss).

Querido Castillejo: Tiene V. razón en decir, que le escribo poro y que esta vez me he quedado sin motivo. Vi las porrajadas en la Gaceta, no contaba yo con que pudieran darse a partir del mes atrasado, que así resulta, si se dan en 30 de Enero, para empesar en el día 1 del mismo mes. Gracias por todo. Envié la liquidación el sábado día 27. certificada y dirigida al Habilitado. Viene comprobantes de todo, por triplicado, excepto de un depósito de 28 p. que tiene sus bases a la Trinidad del gas y de las propinas de Navidad que sumaban ya 40 p. De estos dos gastos, me hizo un recibo por triplicado el portero, pero no hay los comprobantes auténticos. De gastos menores, correos, etc.: 9 p. en seis meses. La otra vez puse 3 p.

5. Carta de J. Pijoán (Roma) a J. Castillejos (J.A.E.). En torno al año 1911-12. (Archivo de la J.A.E., caja 8545. Residencia de Estudiantes, Madrid).

adquiere unos vasos de Archena en el año 1912, entre ellos se encontraba el conocido *cálatos de los guerreros*. De la importancia de este vaso nos informa la carta que J. Pijoán¹⁰ (fig. 5) envía a J. Castillejo¹¹, con membrete de la Escuela de España-Roma, con sede en el Palazzo Montserratato de la ciudad italiana. Se trata de una carta sin fecha, que pensamos puede ser del año 1911 o probablemente del año siguiente donde se especifica: «*Me ocupare desde el lunes de la suscripción para el vaso de Archena. V.*

¹⁰ El documento es importante no sólo por este hecho sino porque es precisamente allí, en la Iglesia de Montserratato, donde se habla de los inicios de la Escuela Española de Arqueología en Roma de la que J. Pijoán debió ser su dirigente en estos primeros momentos. En el escrito se pone de relieve la falta de infraestructura, de los problemas económicos para conseguir dinero para la biblioteca y los «miedos» de cómo serán recibidos los españoles en el ámbito científico e internacional de las Escuelas en Roma. Toda la problemática cuenta, sin embargo, con un potente aliado, la ilusión y las ganas de trabajar que empuja a estas personas que comienzan en este momento un proyecto común.

¹¹ Ocupa el cargo de Secretario de la Junta para Ampliación de Estudios.

dice vasos, que son mas de uno? Quanto me alegraría de ver una fotografía, nunca he podido verla, no se mas que es grande y que hay un ginete. Quanto pagan?»¹². No sabemos si ésta fue la razón de que ni en los archivos de la Residencia de Estudiantes ni en el Archivo de Alcalá de Henares (A.G.A.) hayamos encontrado la factura del pago de estas cerámicas, por lo tanto desconocemos la identidad del vendedor, que pudo ser el mismo E. Salas o una segunda persona. Finalmente, el 8 de Noviembre de 1918, el vaso de los guerreros junto a otros materiales lo recupera el M.A.N., a través del depósito que hace la J.A.E., siendo su presidente Santiago Ramón y Cajal y Director del M.A.N., José Ramón Mélida (fig. 6a). Se trata de un depósito de 136 objetos del que ofrecemos la fotografía catalogada con el n.º 1 (fig. 6b). A pesar de la deficiente calidad de las imágenes, hemos podido identificar algunas piezas, entre ellas la *de los guerreros*, un cálatos y dos jarras de boca trilobulada, entre los vasos más reseñables¹³.

Paralelamente, en 1913 se abre en el MAN el expediente n.º 59 de adquisición de 1275 objetos de la colección Vives, con piezas compradas o procedentes de excavaciones del propio vendedor. En el mismo expediente se hace constar: «*la lamentable pérdida de las indicaciones de procedencia, excepto de los objetos de Menorca*». No obstante, sabemos que entre todos aquellos materiales figuraban vasos de estilo *Elche-Archena* que nos ha sido del todo imposible identificar. Igual suerte hemos tenido con una colección de nueve vasos, procedentes de la necrópolis de Archena, que Antonio Pons Olives vende al M.A.N. en 1924 (n.º de orden 28), adquiridos mediante cuestación encabezada por el rey Alfonso XIII (fig. 7).

Estos años son trascendentales para la investigación del yacimiento murciano ya que, entre los años 1924-25, Cabré visita la necrópolis de la que no se tenía una clara referencia de su localización. Asimismo, sabemos que en esos dos años Vives realiza unas excavaciones en el lugar recogiendo únicamente los vasos enteros (Fernández Avilés 1943: 118). Sin embargo, no será hasta 1933 cuando Fernández Avilés visite el enclave y pida un permiso oficial de

¹² El conocimiento que de este vaso de los guerreros tuvo a posteriori le permitió escribir la breve nota en el *Anuari del Institut d'Estudis Catalans* (1911-12).

¹³ La falta de claridad de la mayor parte de los documentos originales utilizados en este trabajo impide que su reproducción sea nítida. No obstante con los originales en la mano sí nos ha sido posible tanto la lectura de los textos como la identificación de las piezas.

En la Villa y Corte de Madrid, a ocho de Noviembre de mil novecientos diez y ocho, reunidos en el Museo Arqueológico Nacional el Excmo. Sr. D. Santiago Ramón y Cajal, como Presidente de la "Junta para Ampliación de estudios e investigaciones científicas" y el Ilmo. Sr. D. José Ramón Mélida, como Director del citado Museo, para constituir el depósito voluntario y gratuito que acordó dicha Junta en su sesión del dieciséis de marzo último, en la que se autorizó la entrega al Museo en calidad de depósito de la colección de vasos de Archena, que posee, para exponerla con rótulo que indique que son de la expresada Junta, y en virtud de ello, acuerdan los citados señores llevar lo a cabo, bajo las siguientes condiciones:

1ª.-El Museo Arqueológico Nacional, recibe en depósito conforme al artículo 85 de Reglamento vigente, los objetos que se describen en la relación y figuran en las fotografías, que se acompañan a este acta.

2ª.-El Museo Arqueológico expone al público los objetos indicando en un rótulo que pertenezcan a la "Junta para la Ampliación de Estudios" y se compromete a guardar aquellas con el mismo esmero que pone siempre en las colecciones que custodia, no responsable de pérdida debida a fuerza mayor.

En cuyos términos y según intervienen, dejan formalizado el presente, que firman por duplicado en Madrid, fecha ut supra.

El Director

José Ramón Mélida

El Presidente de la Junta

Santiago Ramón y Cajal
Presidente de la Junta



Relación de los objetos cerámicos que han ingresado en este Museo por compra que hizo el Estado a D. Antonio Pons Olives en 4 de Octubre de 1924.

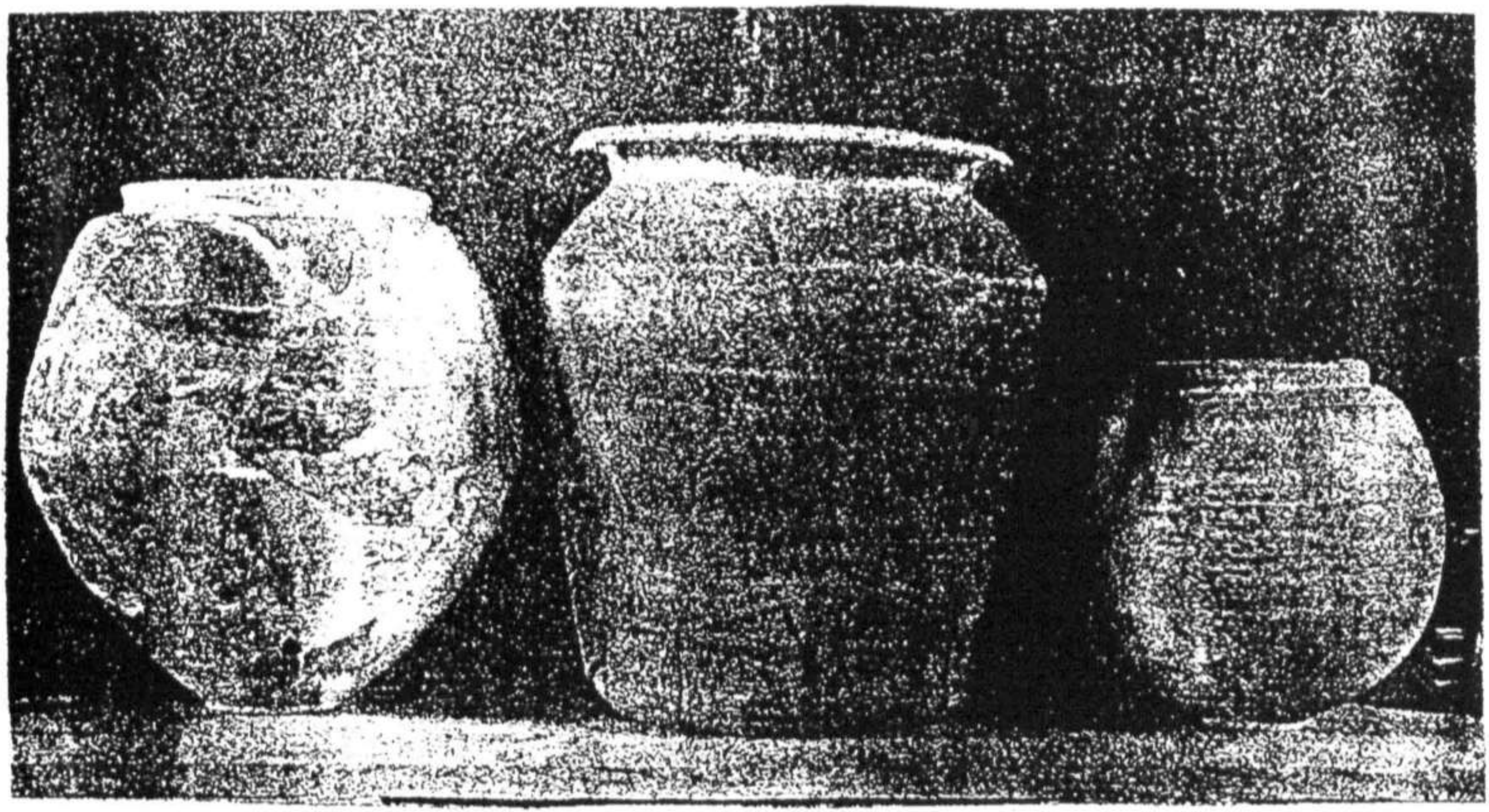
- Caruela, vaso de Tulipan y cuencos neolíticos procedentes de Biemporques 3
- Cinco cuencos neolíticos procedentes de varios lugares de la provincia de Toledo 5
- Un fragmento de vaso neolítico 1
- Cuatro grandes varijas ibéricas decoradas con flora y fauna utilizada procedentes de la necrópolis de Archena 4
- Cinco vasos ibéricos de la misma procedencia 5
- Dos urnas ibéricas proc. de Fugia 2
- Otra de la provincia de Granada 1
- Dieciocho de varias procedencias
- Un vaso campaniforme con ~~grafitos~~ ^{grafitos} ibéricos
- 2 bustos de terracota



6a. Escrito del 8 de Noviembre de 1918 por la que la Junta de Ampliación de Estudios cede en depósito al M.A.N. unos materiales de Archena (Archivo del Museo Arqueológico Nacional).

7. Relación de las cerámicas que el M.A.N. compra a Antonio Pons Olives del año 1924 (Archivo del Museo Arqueológico Nacional, expediente n.º 28).

Fotografía nº 1



2.

1.

3.

6b. Una de las fotos del material que acompaña al escrito anterior. En el centro, el vaso de Archena (Archivo del Museo Arqueológico Nacional).

excavaciones. Por desgracia, la guerra civil truncará este proyecto.

Para acabar, el último conjunto de interés que hay que mencionar es el formado por la colección de Carlos Walter Heiss, quien la ofrece al Estado español el 4 de abril de 1934 (n.º de orden 73) y en cuya documentación de venta se hace constar que se trata de «*un conjunto de obras del SE de España (Elche-Archena)*», sin mayor precisión. Con fecha de 21 de agosto el Dtor. General de Bellas Artes avala la compra que dice: «*completa la que se hizo de la Colección Vives, en la que también hay vasos de Archena*». En el inventario de la colección Heiss se describe una gran urna hoy desaparecida, publicada por H. Obermaier en 1930, en la revista *Investigación y Progreso* con el título «Una obra maestra de cerámica ibérica» cuya procedencia, en palabras del autor, es la comarca de Archena.

Por último, también de la zona de Archena es el material del M.A.N. que hemos identificado a través de la publicación de 1929 *Iberische Prunk-keramik vom Elche-Archena-Typus* de H. Obermaier y Carlos W. Heiss.

Esta investigación de archivos y bibliotecas nos ha permitido distinguir cinco grupos en lo referente a la identificación de los vasos, los cuales presentaremos en la segunda parte de este trabajo. Los grupos I y II están formados por materiales de probable procedencia de Archena, en el primer caso, y Elche en el segundo; siempre teniendo en cuenta que la parcialidad de los datos que manejamos no nos permite ser absolutamente tajantes a este respecto. De ahí que optemos por utilizar en el epígrafe «posible procedencia de...».

II. OTROS VASOS QUE COMPLETAN LA ACTUAL COLECCIÓN DE VASOS DE ELCHE-ARCHENA EN EL M.A.N.

Además de los grupos citados, entre las piezas estudiadas existe un grupo de vasos siglados como «Archena» de aparente tipología andaluza, entre los que se encuentra una pieza que Bosch Gimpera publica en 1913-14¹⁴, como procedente de los alrededores de Cazorla (Jaén), que corresponde a nuestro grupo III. Esta circunstancia no es un hecho aislado en este momento histórico, en el que era normal el intercambio de piezas entre coleccionistas e investi-

¹⁴ Bosch Gimpera, P. (1913-14: 878, fig. 155, 2). Aquí se dice: «... i que formaven un lot adquirint conjuntament per ell i el professor D. Manuel Gómez Moreno. Recentment, per canvi amb aquest últim, ha adquirint el Sr. Vives un vas més».

gadores, como ocurrió, según señala la publicación, entre A. Vives y M. Gómez Moreno¹⁵. En aquel mismo trabajo, Bosch Gimpera (1913-14: 876-878) publica como procedentes del Sureste tres vasos siglados en el M.A.N.¹⁶ como Archena, pero cuya procedencia incierta es segura.

Para finalizar, la catalogación se completa con los grupos IV-V formados por vasos completos y fragmentos que tienen una procedencia si cabe más incierta y para los que no hemos encontrado referencias sobre su origen.

Una vez vistas las bases documentales de la configuración de la colección del M.A.N., creemos conveniente exponer las circunstancias sobre la definitiva localización del yacimiento del Cabezo del Tío Pío (Archena) y la contextualización de las piezas en el ámbito del sureste español. Puesto que, como hemos señalado, hasta ahora todas las referencias bibliográficas y archivísticas utilizan términos tales como «*localidad, zona o comarca de Archena*».

III. EL PROBLEMA DE LA LOCALIZACIÓN DEL YACIMIENTO DEL CABEZO DEL TÍO PÍO (ARCHENA, MURCIA)

Terminada la guerra civil, Fernández de Avilés publica una nota en el *Archivo Español de Arqueología* (1943: 116) donde menciona el Cabezo del Tío Pío como «*el sitio a que la corta bibliografía arqueológica se refiere al mencionar la región de Archena como procedencia de los vasos pintados que han dado fama a la estación, nombre que ahora se hace público por vez primera...*». Localiza el citado cerro a un par de kilómetros del pueblo separado por el río. En superficie se apreciaban restos de habitación y una cisterna tallada en la misma roca y al pie del monte se localiza la necrópolis.

Al año siguiente se inicia la primera campaña de excavación en el poblado y la necrópolis, a cargo de Fletcher y San Valero (1947). Los resultados de esta campaña ponen en evidencia la importancia del yacimiento, al documentarse un conjunto de fragmentos pintados con elementos habituales de la cerámica ibérica del sureste. Asimismo, en la necrópolis se recuperan siete enterramientos ibéricos que han sido recientemente estudiados por García Cano y Page (1990), quienes datan esta necrópolis entre fines del

¹⁵ Bosch Gimpera, P., (1913-14: 878).

¹⁶ N.ºs de inventario en el M.A.N. «Archena 33932», «Archena?» y 1986/150/24.

s. VI a. C. y la primera mitad del s. II a. C., con un momento álgido a finales del s. V y durante las primeras décadas del s. IV a. C.

En cualquier caso, lo exiguo de los trabajos de campo sistemáticos y de los hallazgos recuperados no nos proporciona la información necesaria para establecer paralelos con los materiales objeto de este estudio. Esta es la razón por la cual hemos de insistir en que la procedencia de la colección del Museo Arqueológico Nacional es fruto de rebuscas clandestinas. Por lo tanto, su origen impide no sólo realizar cualquier tipo de análisis que incluya aspectos contextuales, cronológicos, funcionales u otros, sino incluso ubicar los materiales en el propio yacimiento del Cabezo del Tío Pío, aunque sí podrían localizarse en algún yacimiento de la zona o comarca de Archena.

A estos problemas señalados hay que añadir los que se generan a partir del depósito de las piezas en la institución museística, durante los años en que se forman estos fondos (1905-1934). A pesar de su interés, la entrada de estos materiales no está bien registrada en los libros del Museo, ni tenemos constatación de que todo este material fuese catalogado e inventariado en su momento. Esta situación probablemente se vió agravada por los traslados de los fondos de los almacenes que se llevaron a cabo en el M.A.N. décadas posteriores. No obstante, no queremos dejar de señalar que ha habido intentos de catalogación sistemática de estos vasos con el fin de homogeneizar las distintas colecciones bajo el epígrafe Elche-Archena. Sin embargo, la situación ya creada no ha permitido cumplir este objetivo completamente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTINI, E.
(1906-7): Fouilles d'Elche. *Bulletin Hispanique*, VIII-IX.
Archivos de compras, depósitos y adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (M.A.N.); Archivos de la Residencia de Estudiantes sobre la Junta de Ampliación de Estudios (J.A.E.).
- BOSCH GIMPERA, P.
(1913-14): Adquisicions de la col·lecció Vives, de Madrid. *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, 5: 875-879.
(1915): El problema de la cerámica ibérica. *Memorias de la Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Protohistóricas*, 7. Madrid.
- FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A.
(1943): Notas sobre la necrópolis ibérica de Archena (Murcia). *Archivo Español de Arqueología*, XIV: 115-121.
- FORMENTÍN, J.; VILLEGAS, M. J.
(1987): Altamira y la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante: 175-207.
- GARCÍA CANO, J. M.; PAGE, V.
(1990): La necrópolis ibérica de Archena. Revisión de los materiales y nuevos hallazgos, *Verdolay*, 2: 109-148.
- MANSO, E.
(1993): Colección Vives. *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*, Ministerio de Cultura: 377-8.
- MARCOS POUS, A.
(1993): Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional. *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*, Ministerio de Cultura: 21-99.
- OBERMAIER, H.
(1930): Una obra maestra de cerámica ibérica. *Investigación y Progreso*, IV n.º 1: 1-2.
- OBERMAIER, H. y HEISS, C.
(1929): Iberische Prünk Keramik vom Elche-Archena Typus. *Jahrbuch für Prähistorische und ethnographische kunst*.
- PARIS, P.
(1903-4): *L'essai sur l'art et l'industrie*. 2 vols. París.
(1907): Quelques vases ibériques inédits (Musée Municipal de Barcelona et Musée du Louvre). *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, I: 76-88.
- PERICOT, L.
(1924): Archena. *Reallexikon Vorgeschichte* I, Berlín: 215.
- PIJOÁN, J.
(1911-12): El vas ibèrich d'Archena. *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, IV: 685-6.
- SANDARS, H.
(1913): The weapons of the Iberians. *Archaeologia*, LXIV. Oxford.
- SAN VALERO, J.; FLETCHER, D.
(1947): Primera campaña de excavaciones en el Cabezo del Tío Pío (Archena). *Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas*.
- SERRANO VÁREZ, D.
(1981): Materiales de la necrópolis del Cabezo del Tío Pío. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVI: 447-454.

ESTUDIO DE LOS AJUARES DE LA NECRÓPOLIS DE LA CABEZADA (LA TORRESAVIÑÁN, GUADALAJARA) CONSERVADOS EN EL M.A.N.

VIRGINIA SALVE QUEJIDO
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Este artículo pretende dar a conocer los materiales inéditos y conservados en el M.A.N. de «La Cabezada», una de las necrópolis celtibéricas del término de La Torresaviñán (Guadalajara), excavada por el Marqués de Cerralbo en 1914.

Además de la catalogación de las piezas, se intenta a través de las existentes etiquetas antiguas de los conjuntos, establecer el contenido de los ajuares, y relacionando distintas variables extraer, en lo posible, datos de carácter cultural o social.

ABSTRACT

The Celtiberian Necropolis «La Cabezada» (La Torresaviñán, Guadalajara), digged by Marquis of Cerralbo in 1914, revealed important objects, kepted in the M.A.N, wich still haven't published.

In addition to the description of the objects, this study aims to clarify the exacts contents of the burials. Besides, we try to connect several aspects in order to take out, as far as possible, cultural or socials conclusions.

Como gran parte de las necrópolis celtibéricas de la provincia de Guadalajara, las situadas en el término de La Torresaviñán, fueron excavadas por D. Enrique de Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo, durante los primeros años del presente siglo (Aguilera y Gamboa, 1909 y 1911). En concreto la necrópolis objeto de este artículo, la necrópolis de la Cabezada se excavó en 1914, depositándose sus materiales definitivamente en el Museo Arqueológico Nacional en 1940, y conservándose sólo algunas noticias aisladas, muy dispersas y parciales tanto de la excavación como de los materiales (Aguilera y Gamboa, 1916) (Cabré, 1922). La falta de diarios de excavación, la ausencia de inventarios de las piezas y por consiguiente la descontextualización de las mismas imposibilita en gran medida el estudio de dichos materiales de la forma deseada.

La problemática de esta necrópolis es de naturaleza diversa, pues al hecho de la descontextualización de los materiales hay que añadir otros factores. Por un lado su misma localización geográfica, ya que por los escasos datos que poseemos parece ser que el Marqués de Cerralbo excavó dos necrópolis distintas en dicho término, denominadas La Cabezada y Los Mercadillos, de las cuales se desconoce exactamente su ubicación geográfica (Argente 1977) (García, 1990). Como ya se ha apuntado, los materiales se depositaron en el MAN en 1940 sin ningún tipo de relación o inventario, y en un momento indeterminado, bien en origen, bien posteriormente, quedaron separados en tres grupos: objetos y sepulturas de los Mercadillos, objetos y sepulturas de La Cabezada y objetos de La Torresaviñán en general, es decir objetos que podemos suponer que procederían de una de las dos necrópolis pero

que actualmente están totalmente descontextualizados y que nos son totalmente imposibles de adscribir con absoluta certeza a una u otra al haber perdido totalmente su identificación.

En este sentido, los únicos datos que se conservan de la excavación son algunas etiquetas manuscritas, en las que se especifica el número de tumba, la composición de los ajuares y en algunos casos la situación de los mismos y la profundidad del hallazgo. No obstante algunas de estas etiquetas aparecen solas, sin estar asociadas físicamente a ningún objeto. En otros casos la descripción de las etiquetas no se corresponde con el contenido real o total de las bolsas. Así pues, se nos plantea un tercer problema: la pérdida total o parcial de ajuares de algunas sepulturas no sólo debida a una «recogida selectiva» en origen por el mismo excavador sino también debida a las múltiples y posteriores manipulaciones así como a los procesos de selección y agrupamiento que han sufrido los objetos en el MAN.

Ante esta situación y como consecuencia de todo lo anteriormente expuesto nos planteamos el estudio únicamente de los materiales que con seguridad pertenecen a la necrópolis de la Cabezada, es decir, tanto objetos como referencias concretas a ella, dejando para otra ocasión los materiales ambiguos y pertenecientes a la necrópolis de los Mercadillos. Consideramos interesante una aproximación a los ajuares de La Cabezada fundamentalmente por tratarse de materiales inéditos, de los que únicamente algunos han sido estudiados en tesinas y tesis (Argente, 1994), pero sin conocerse el tipo de hallazgos ni las asociaciones de los objetos en las sepulturas. Además consideramos necesario diferenciar definitivamente, y en la medida de lo posible, los objetos de las dos necrópolis de La Torresaviñán.

Con todo ello las vías de aproximación quedan reducidas a tres. Por un lado el material asociado a una etiqueta más o menos explícita, y por tanto a una sepultura no siempre numerada. En segundo lugar el análisis sólo de una serie de etiquetas, para las que no tenemos físicamente el material. Por último el material físicamente existente, del que conocemos con certeza su pertenencia a la necrópolis, pero que a diferencia del primer caso se encuentra descontextualizado, es decir sin etiquetas. Desgraciadamente en este supuesto se engloban las mejores piezas, al menos las que nos aportarían la mayoría de los datos cronológicos.

Partiendo de estas premisas, las posibilidades de hacer hincapié en aspectos como estructura social, paleo demografía, economía o religiosidad de la comunidad enterrada, son prácticamente meras conjeturas. Desde estas nuevas e interesantes perspecti-

vas, el estudio de las necrópolis celtibéricas excavadas desde antiguo, es altamente complicado ya que como se ha indicado se encuentran generalmente descontextualizadas.

Así pues, y conscientes de la dificultad de obtener más datos que los meramente descriptivos, tipológicos o cuantitativos, intentaremos una aproximación somera a aspectos de tipo social o económico. Para ello, no obstante, y dado el carácter de inédito de los materiales, consideramos conveniente partir sino de un inventario exhaustivo de los materiales, al menos un comentario sobre los más significativos y una clasificación de los tipos de enterramiento.

1. FORMAS DE ENTERRAMIENTO

Según las etiquetas conservadas, en las que consta explícitamente «La Cabezada», existieron en dicha necrópolis al menos 211 sepulturas, aunque no se conservan los ajuares especificados de todas ellas. De esas 211 sólo poseemos datos y/o objetos de 61, de las cuales 16 sepulturas se conservan con la identificación de las etiquetas y su correspondiente ajuar, mientras que de 45 sepulturas sólo sabemos lo que contenían por la descripción de las etiquetas pero no conservamos los objetos. Las etiquetas que han perdido su numeración las hemos denominado con letras del alfabeto, de la A a la O.

La totalidad de los enterramientos son sepulturas de incineración secundarias, no habiéndose localizado los posibles *ustrinia* en los que se incineraran los cadáveres junto a algunos objetos que muestran señales de haber sufrido los efectos del fuego. En general podemos decir que son sepulturas de carácter individual aunque la presencia de más de una urna en algunos enterramientos podría hacernos pensar en algún caso en enterramientos múltiples (Ver punto 2).

Se observan los siguientes tipos de enterramiento:

1. CON URNA

1.A. CON ESTELA

1.A.a. Con ajuar (Sin especificar la localización de los mismos)

1.A.a.1. Con adoquines sujetando la urna. Sepulturas 86 y «-8?».

1.A.a.2 Sin adoquines sujetando la urna. Sepulturas 9, 6 y 103.

1.B. SIN ESTELA

1.B.a. Con ajuar

1.B.a.1. Ajuares dentro de la urna. Sepulturas 67, 76, 121, 125 y 205.

1.B.a.2. Ajuares fuera de la urna. Sepulturas 67, 93, 96, 119, 122, 145, 173, 204, N y O.

1.B.a.3. Sin especificar localización de los ajuares. Sepulturas A, B, C y G.

1.B.b. Sin ajuar. Sepulturas 20, 22, 26, 28, 29, 34 y 44.

2. SIN URNA.

2.A. CON ESTELA.

2.A.a. Sin especificar localización de los ajuares. Sepulturas M y 147.

2.B. SIN ESTELA.

2.B.a. Ajuares dentro del pozo, mención expresa. Sepulturas 61, 99 y K.

2.B.b. Sin especificar localización de los ajuares¹. Sepulturas D, E, F, H, I, J, 18, 59, 62, 65?, 66, 91, 94?, 134, 140, 141, 148, 158, 170, 171, 172, 174, 195, 203 y 211.

De todo ello y a modo de resumen podemos decir que del total de las 61 sepulturas, el 50 % eran enterramientos en urna, mientras que en el otro 50% las cenizas y en su caso los ajuares, se depositaron directamente en el hoyo, aunque posiblemente, y en relación con otros factores que más adelante se exponen que indican voluntad de preservar el enterramiento, dentro de algún tipo de material perecedero (vegetales, tejidos etc) que el excavador no apreció o no recogió.

Solamente en 8 casos, y siempre ateniéndonos a los datos proporcionados por las etiquetas (las cuales como es de suponer pueden no ser del todo fidedignas), las tumbas estaban señalizadas con una estela rectangular. De estos 8 casos, 6 son incineraciones en urna, y en solo dos casos las cenizas estaban directamente en el hoyo (Ver cuadro adjunto). En los demás casos las estelas o no se localizaron o habían ya desaparecido o no se hace referencia a ellas en las etiquetas. Tampoco en las etiquetas hay constancia de la disposición de las tumbas. Podemos suponer que la organización se hiciera en calles con estelas señalando el lugar donde estarían enterradas cada urna y su ajuar (Cuadrado, 1968). Según los datos que poseemos estas se enterraron entre 0,40 y 1,10 metros. Otros investigadores (Cerdeño y García, 1990) consideran que no todas las necrópolis de incineración celtibéricas con estelas se organizaban en calles, opinando que en La Torre-saviñan las tumbas con o sin estelas estaban desor-

denadas. Desconocemos las razones por las que estos autores proponen esta teoría, pues de la información de las etiquetas no se desprende ningún dato que nos lleve a pensar en ello. Sin embargo es posible si tenemos en cuenta que solo algunas de las tumbas estaban señalizadas, dependiendo de los factores que fueran, y que por tanto el caso es totalmente distinto a otras necrópolis como Aguilar de Anguita, donde la mayor parte de los enterramientos se correspondían con una estela y con una alineación en calles (Cerralbo, 1911).

Por otra parte, el Marqués de Cerralbo no documenta la existencia de estructuras tumulares o enchachados. Es posible que le pasaran desapercibidas por su escasa entidad más que que ya estuvieran totalmente arrasadas, puesto que no habla de ellas no solo en La Cabezada sino en ningún yacimiento excavado por él, (Cerralbo, 1911) y sin embargo en la actualidad sí se han localizado este tipo de estructuras en otras necrópolis de similares características de la zona (Cerdeño y García, 1990).

Por lo que se refiere a la sujeción de las urnas, sólo en dos ocasiones las etiquetas hacen referencia a la existencia de adoquines (¿4 o 9?, cifra de difícil lectura en los manuscritos) calzando dichas urnas, aunque podemos pensar en una omisión intencionada ya que en algunas de las etiquetas da a entender que en todos los casos las urnas estaban sujetas por ese número de adoquines. Este hecho nos pone en contacto con otras necrópolis donde también las urnas habían sido cuidadosamente sujetas por piedras (Antona y García, 1992), lo cual indica cierta voluntad de preservar el enterramiento, hecho que parece estar en relación con el hecho de señalar la tumba con una estela o un túmulo.

Por otra parte, no sabemos con certeza si el Marqués de Cerralbo excavó la totalidad de la necrópolis, puesto que las excavaciones antiguas raramente trataban de excavar todas las tumbas, ya que no se marcaban objetivos como las estimaciones demográficas. Wells (Wells, 1981) establece una fórmula para calcular el tamaño de una población en base a los datos suministrados por una necrópolis como fuente de información, pero para ello son necesarias unas premisas: la necrópolis debe haber sido excavada en su totalidad, debe haber sido utilizada por una sola comunidad, la comunidad no ha debido usar otra necrópolis contemporáneamente, y además todos los individuos deberían haber sido enterrados allí. Como es fácil de suponer, ninguno de estos datos los poseemos en La Cabezada, por lo que desafortunadamente este tipo de estudios son inviables.

¹ Como es obvio, dada la inexistencia de urna, es de suponer que los ajuares se encontraran como los del punto anterior, en pozos, pero hemos preferido hacer esta distinción en base a la no claridad de las etiquetas.

Sepulturas con materiales		2	6	9	18	20	22	26	29	34	44	86	89	103	145	203	-8?	A	B	C	D	Mat. sin contexto y/o sepult.	
Cerámica	Urna		•	•		•	4 •	2 •	•	2 •	•	•	•	5 •	•		2 •	3 •	3 •	2 •		18 •	
	Fusayola		•	4 •																•		10 •	
	Bola		•																				
	Tapadera		•									•						•					
	Otros tipos																						
Bronce	Fíbula	6 •			•																	17 •	
	Broch. cinturón																					2 •	
	Brazaletes																•	•					
	Pulsera																•					1 •	
	Espiraliforme														•	•	•				•	6 •	
	Cadena																				•	1 •	
	Indeterminado					•											•	•				6 •	
	Varios				•																		
Hierro	Armas en general												•									6 •	
Piedra	Estela		•	•								•		•							•		
	Adoquines											•									•		
	Piedra de afilar												4 •										
	Varios																					2 •	
Hueso/ceniza	¿Animales?																						
	¿Humanos?																						

2. RITOS FUNERARIOS

De las 61 sepulturas, 8 no contenían ajuar. Ello puede ser debido no tanto a que no existiera originalmente sino a que por su fragmentación o estado pasó desapercibido o bien se omitió en las etiquetas. No obstante Cerdeño y García (1990) opinan que en una fase celtibérica avanzada (a partir del siglo III a.C.) comienzan a escasear los ajuares coincidiendo con la desaparición de las magníficas armas de hierro de la etapa anterior. De cualquier modo, y aún siendo cierto el dato, se trataría de un porcentaje mínimo con respecto a las tumbas que sí poseen ajuar y que como más adelante se expone pudiera deberse a una posible relación ajuar-riqueza del individuo enterrado.

Por lo que se refiere a la ubicación de los ajuares, en el caso de las sepulturas sin urna cineraria, sólo en tres casos se habla explícitamente de ajuares que se encontraron dentro de un pozo excavado en la tierra, aunque hemos de considerar que el resto, es decir la mayoría de los enterramientos, se harían de la misma forma pese a no especificar la localización de los mismos.

En el caso de las sepulturas con urna, las etiquetas no detallan la ubicación de los ajuares asociados a estelas, por lo que no podemos hacer más precisiones al respecto. Por el contrario, y teniendo en cuenta los márgenes de error derivados de la no especificidad, los ajuares de las tumbas con urna y sin estela se reparten prácticamente en el mismo porcentaje

entre los situados dentro y a lado de las urnas. Por consiguiente no podemos establecer una relación clara de ningún tipo entre topografía de los ajuares y tipo de enterramiento ya que no parece en ningún caso obedecer a criterios fijos, por lo que las posibles variaciones habría que buscarlas más en otros campos de lo social.

En este sentido Binford (1972) y Saxe (1970) indican la existencia de tres aspectos que se constatan universalmente en variaciones del ritual funerario: sexo, edad y estatus, los cuales podrían estar variando no sólo el tipo de ajuares depositados sino también las pautas de comportamiento a la hora de materializar el enterramiento. No obstante en nuestro caso estos datos son difíciles de extrapolar ya que obviamente y dadas las condiciones de los materiales, no existe la posibilidad de realizar estudios antropológicos y por consiguiente es difícil establecer las posibles concordancias-discordancias entre análisis de este tipo y tipología de los ajuares.

En este sentido es sobradamente conocido que algunos ajuares propios de las llamadas «tumbas de guerrero» (puñales, tahalíes, puntas de lanza, armas en general) pertenecen por los estudios antropológicos a individuos de sexo femenino, el más conocido es el caso del enterramiento de la Dama de Baza. Sin embargo en general se aprecia una estrecha relación entre los restos masculinos y los de tipología guerrera mientras que los broches de cinturón, brazaletes, adornos y fíbulas espiraliformes se relacionan generalmente con enterramientos femeninos.

Sepulturas sin material (solo etiquetas)		E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	28	59	61	62	65?	66	67	76	91	93
Cerámica	Urna	•		•									•						•	•		
	Fusayola																					•
	Bola																					
	Tapadera																	•				
	Otros tipos																					
Bronce	Fíbula																					
	Broch. cinturón																					
	Brazaletes																					
	Pulsera																					
	Espiraliforme																					
	Cadena	•																				
	Indeterminado	•	•	•			•				•					•	•			•	•	•
	Varios																					
Hierro	Armas en general				•	•		•	•	•					•		•		•		•	
Piedra	Estela								•	•												
	Adoquines																					
	Piedra de afilar												•									
	Varios																					
Hueso/ceniza	¿Animales?													•								
	¿Humanos?																					

Para las fusayolas, que generalmente se han asociado a enterramientos femeninos o infantiles, no podemos con seguridad absoluta adjudicarlas a un sexo determinado ya que por ejemplo Antona y García en la necrópolis de la Yunta observan una presencia al 50% tanto en enterramientos masculinos como femeninos (Antona y García, 1990).

En el caso concreto de la necrópolis de La Cabezada, se pueden establecer dos grandes grupos en función de los ajuares:

— **enterramientos supuestamente femeninos** (21 sepulturas), cuyos ajuares están compuestos fundamentalmente por pulseras ovales de bronce de aro simple, brazaletes de bronce de aros múltiples, fíbulas o adornos espiraliformes también de bronce, «adornos en general» sin especificar en las etiquetas y pendientes y/o anillos, estos últimos no localizados.

— **enterramientos supuestamente masculinos** (12 sepulturas), que engloban fundamentalmente armas de hierro y bronce, la mayoría de las cuales solo tenemos constancia que existían por las etiquetas: cuchillos, puntas de lanza, regatones, lanzas, escoplos y clavos.

Estos dos grupos suman el 53% de los enterramientos. El 47% restante estaría formado por enterramientos de atribución sexual incierta (28 sepulturas) por la carencia de ajuares, la falta de especificidad en las etiquetas o la existencia de elementos

aislados como piedras de afilar, hierros sin especificar, fíbulas La Tene, anulares o ancoriformes, broches de cinturón o fusayolas.

En todos estos enterramientos el grueso de los ajuares aparecieron sueltos, en el caso de no existir urna, o fuera de ésta cuando ésta se documenta, mientras que en tan sólo 5 casos (enterramientos 76, 98, 121, 125 y 205) se localizaron dentro de las mismas.

Por otra parte, la escasez de restos de hierro en los ajuares de nuestra necrópolis y por consiguiente su tradicional pertenencia a enterramientos masculinos, podría a priori ser la causa de la mayor cantidad de enterramientos femeninos, ya que es del todo arriesgado, con los datos que poseemos, pensar en una mayor mortandad femenina o la localización de las sepulturas masculinas en otro área. Esta hipótesis se ha sugerido para algunas necrópolis poniéndolo en relación con el hecho de que los guerreros muertos en combate según las fuentes (Silio Itálico, Pun III, vv, 341-343) y su representación en cerámicas numantinas (Wattenberg, 1963) eran expuestos a los buitres, o eran enterrados en los lugares donde se hubiera producido el fallecimiento. Sin embargo creemos que una vez más debe tenerse en cuenta el considerable número de enterramientos de sexo incierto, que en el caso de poder adjudicar con seguridad a un sexo u otro, podría cambiar considerablemente esta teoría. Por otro lado, algunos investigadores (Cerdeño, 1990) (Ruiz Gálvez, 1985-86) opinan que la ausencia de hierro se debería más bien

Sepulturas sin materiales (solo etiquetas)		94?	96	99	119	121	122	125	134	140	141	147	148	158	170	171	172	173	174	195?	204	205	211	
Cerámica	Urna		•		•	2 •	•	•														•	•	
	Fusayola																							
	Bola																							
	Tapadera																							
	Otros tipos																							
Bronce	Fíbula																							
	Broch. cinturón																							
	Brazaletes																							
	Pulsera								•						•	•								
	Espiraliforme																							
	Cadena																							
	Indeterminado								•	•	•	•	•	•	•	•								•
Varios										•				•										
Hierro	Armas en general	•	•	•		•	•															•	•	
Piedra	Estela											•	•											
	Adoquines																							
	Piedra de afilar																							
	Varios							•																
Hueso/ceniza	¿Animales?																							
	¿Humanos?							•																

a otros motivos como crisis o escasez del material, lo cual obligaría a un reutilización y amortización de los objetos, de modo que no serían enterrados nada más que en casos excepcionales. Sin embargo para otros la falta de armas de hierro se debe a la adopción a fines del siglo IV a.C. de formas de vida más sedentarias, tuteladas las tribus quizá por otras más belicosas o incluso controladas por la presencia romana en la zona (Díaz, 1976).

Por lo que se refiere a algún tipo de relación entre el tipo de enterramiento (con o sin urna) y el supuesto sexo de los enterrados, tampoco se aprecia ninguna pauta de comportamiento general ya que además de que los datos pueden estar muy sesgados por la indefinición de gran cantidad de etiquetas, existe cierta igualdad entre los dos grupos, lo que nos lleva a pensar definitivamente que tanto la elección de la urna o el simple hoyo como sistema de recogida de las cenizas y ajuares, como la elección de la urna o el hoyo en relación con el sexo del difunto no responde a una pauta marcada o establecida por la sociedad a priori sino más bien que habría que buscarlas no tanto en la pura arbitrariedad sino más bien en relación a otro tipo de factores que hoy por hoy se nos escapan.

Por otra parte sería interesante constatar otros aspectos relacionados con la arqueología de la muerte como las posibles relaciones ajuar riqueza siguiendo fórmulas como las empleadas por Renfrew (1972) y Wells (1984) para medir y establecer la riqueza de los ajuares de los enterramientos. En general los ajuares de La Cabezada son pobres, algunos como

ya se ha mencionado inexistentes, reduciéndose generalmente a algún adorno de bronce y en el mejor de los casos algún arma de hierro y supuestos vasos de ofrendas. Por tanto si tenemos en cuenta que los elementos depositados en teoría son el reflejo de la personalidad social o rango del individuo —aunque no siempre— se trataría de una comunidad bastante austera y homogénea, no destacando ninguna tumba ni por la riqueza de los ajuares ni por el número de objetos, hechos que según Wells suelen ir unidos. Igualmente la teoría de Renfrew que contabiliza el número de tipo de objetos en cada tumba, estableciendo que a mayor número de tipos mayor riqueza y mayor estatus, tampoco es aplicable del todo para las tumbas de La Cabezada, ya que como se ha dicho existe poca variación entre los ajuares.

Por lo que se refiere a hechos como tipo de cremaciones, *ustrinia*, ofrendas, etc., poco podemos intuir. Algunas referencias (sepultura 211) hablan de «huesecillos», suponemos humanos, y en otras, fundamentalmente en los enterramientos en hoyos, de cenizas (Sepultura 99). Sin embargo para la mayoría de las sepulturas no se mencionan estos datos, lo cual nos lleva a pensar que fueron intencionadamente omitidos por el excavador al no considerarlos de importancia. Por lo que se refiere a datos relativos a la incineración en sí misma, como en otras necrópolis, pensamos que solo algunos objetos del ajuar fueron incinerados junto al cadáver en la pira funeraria ya que aparecen quemados (fusayolas) o medio fundidos (pulseras, brazaletes, adornos espiraliformes y

fíbulas en general). Otros sin embargo no fueron sometidos a la acción del fuego y por lo tanto depositados junto a las cenizas y la urna en su caso una vez efectuada la cremación en un lugar distinto al del enterramiento.

Las posibles ofrendas documentadas en otras necrópolis (Antona, 1992) (Cerdeño, 1990) o no existían o debieron ser ignoradas en el momento de la excavación. Únicamente se hace referencia en la sepultura 59 de «molaes y huesos», supuestamente animales, y en la sepultura 119 de «canutillos de ámbar», quizá cuentas de collar y entonces parte del ajuar, quizá ofrendas por su valor ciertamente exótico. Igualmente, y en este caso a diferencia de los anteriores, sí poseemos la pieza, en una sepultura sin número, se documenta un fragmento de aragonito, piedra que quizá por su morfología ciertamente curiosa pudo considerarse como algo excepcional y enterrarse junto a su poseedor por poseer algún tipo de valor personal o talismánico.

Por otra parte, y si creemos en la veracidad de los restos conservados juntos como integrantes de una misma sepultura en relación o no con la etiqueta correspondiente, se observa en algunos casos la presencia de más de un recipiente cerámico en la misma sepultura. Este hecho nos podría indicar la existencia de sepulturas con incineraciones dobles, poco frecuente pero documentado en algunas necrópolis (La Yunta por ejemplo) (Antona y García, 1992), la utilización de vasos como tapaderas o la existencia de vasos de ofrendas. En nuestro caso es difícil probar la primera hipótesis tanto por la ausencia de los restos incinerados como por que los vasos empleados como recipientes contenedores de cenizas no se corresponden con una tipología que delate a priori su uso como tal, ya que seguramente son recipientes reutilizados, pertenecientes al ajuar doméstico. La segunda hipótesis podría intuirse en algunos casos sobre todo si tenemos en cuenta que el hecho de sujetar las piedras con adoquines y señalar con estelas supone cierta voluntad de preservación, y teniendo en cuenta que sólo se documentan dos tapaderas como tales, no sería raro que otras formas cerámicas se hubieran empleado con la función de cubrir y por lo tanto de preservar también las urnas cinerarias. La tercera de las hipótesis planteadas, es decir la presencia de varios vasos en una misma sepultura formando parte de un ajuar ofrendístico, se vería avalada por la existencia de vasos de pequeño tamaño, poco aptos para la recogida de cenizas, y que por otra parte su tipología se asocia en la necrópolis anteriormente mencionada a vasos de ofrendas: platos (1940/27/TS-C-23) o vasos de tipo caliciforme (1940/27/TS-C-58 y 69).

3. ESTUDIO DE LOS MATERIALES ARQUEOLÓGICOS

3.1. Cerámica

La totalidad de los vasos conservados (excepto uno) están realizados a torno, tratándose en general de piezas de buena factura, con desgrasantes minerales medios, de cocción oxidante, y con pastas cuyos colores oscilan entre el ocre y el anaranjado oscuro. Las superficies en general presentan un acabado cuidado, alisado y con restos de un engobe del mismo color que las pastas, pero muy perdido. No se advierten señales de decoración pintada ni de ningún tipo, aunque es posible que la primera haya desaparecido ya que el estado de conservación, a excepción de algún recipiente, es bastante deficiente y fragmentario. Aunque se han conservado pocos recipientes completos, ya que según noticias del excavador incluso ya en el momento de la excavación aparecían muy fragmentados, se ha conseguido reconstruir los perfiles del 75% de los recipientes. Para su clasificación se ha seguido la tipología de M. R. García Huerta (1990) para cerámica celtibérica ya que nos ha parecido la más completa, si bien no obstante en algún caso hemos acudido a otros autores.

La mayoría de los recipientes son urnas cinerarias, siendo el tipo más representado el **tipo 6** (25%) de la tipología empleada por M. R. García Huerta en La Yunta: urnas bitroncocónicas con carenas suaves, cuello marcado, labio exvasado y base rehundida con umbo interior (Lám. 1). Esta forma se documenta en La Cabezada en 7 casos. Es un tipo que aparece además de en La Yunta, en Riba de Saelices y Luzaga (Díaz, 1976) entre otros yacimientos. Es muy frecuente en la necrópolis de las Cogotas (Cabré 1932. Lámina LIX), apareciendo también en poblados ibéricos como El Amarejo y el Cerrón de Illescas. Generalmente se utiliza como recipiente cinerario. Castiella (1977) las considera para el área navarra las primeras cerámicas a torno, situándolas hacia el siglo IV-III a.C. Números de inventario: 1940/27/TS-C/1, 6, 8, 10, 20, 31 y 73.

El **tipo 9** está representado por el 19% de las formas (Lám. 2). El n.º 1940/27/TS-C/ 57 es una copa de pie alto con cuerpo carenado suave, de tendencia globular. Es una forma muy frecuente en necrópolis de la zona de Guadalajara, pero siempre se ha encontrado fuera de contexto: Luzaga (forma VIII de Díaz), El Atance (Escribano, 1980) o Riba de Saelices (forma 9 c y d de Cuadrado) (Cuadrado, 1968). Además tuvo gran difusión con variantes en el perfil, tanto dentro como fuera de la meseta. Castiella la

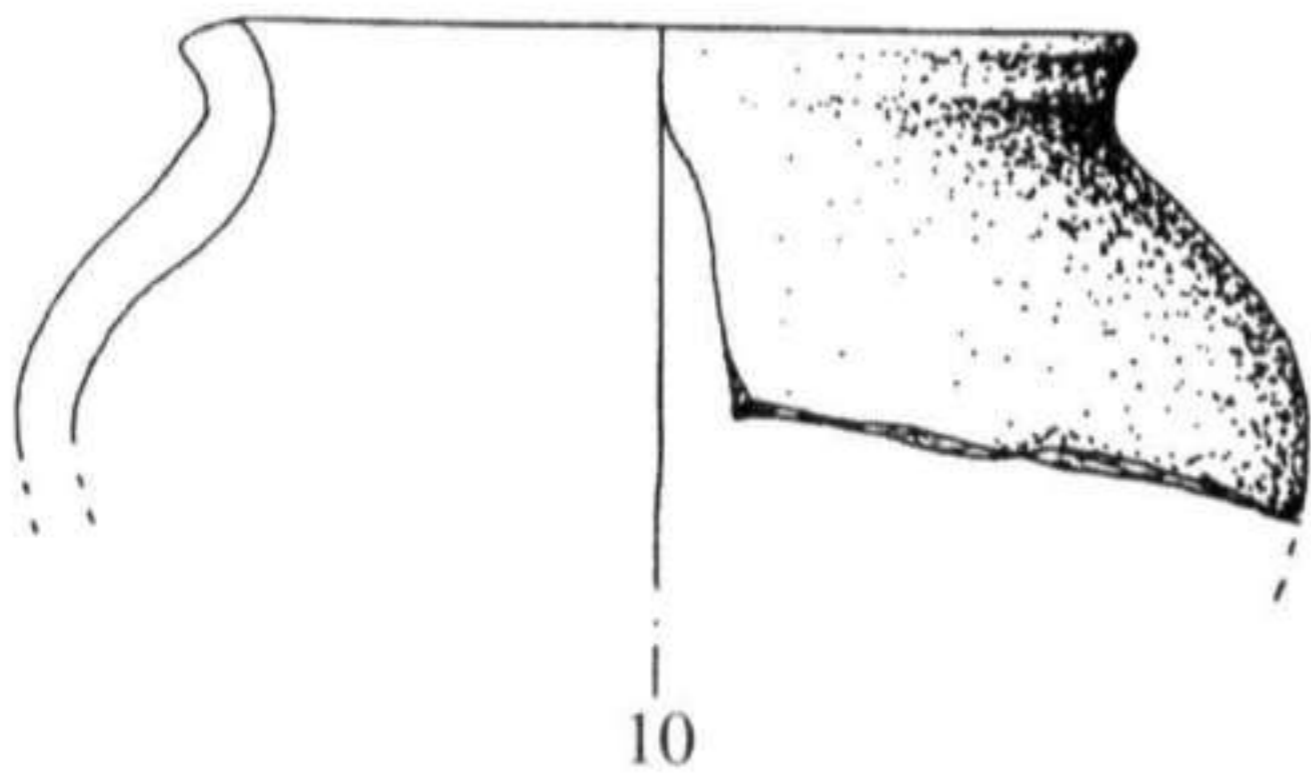
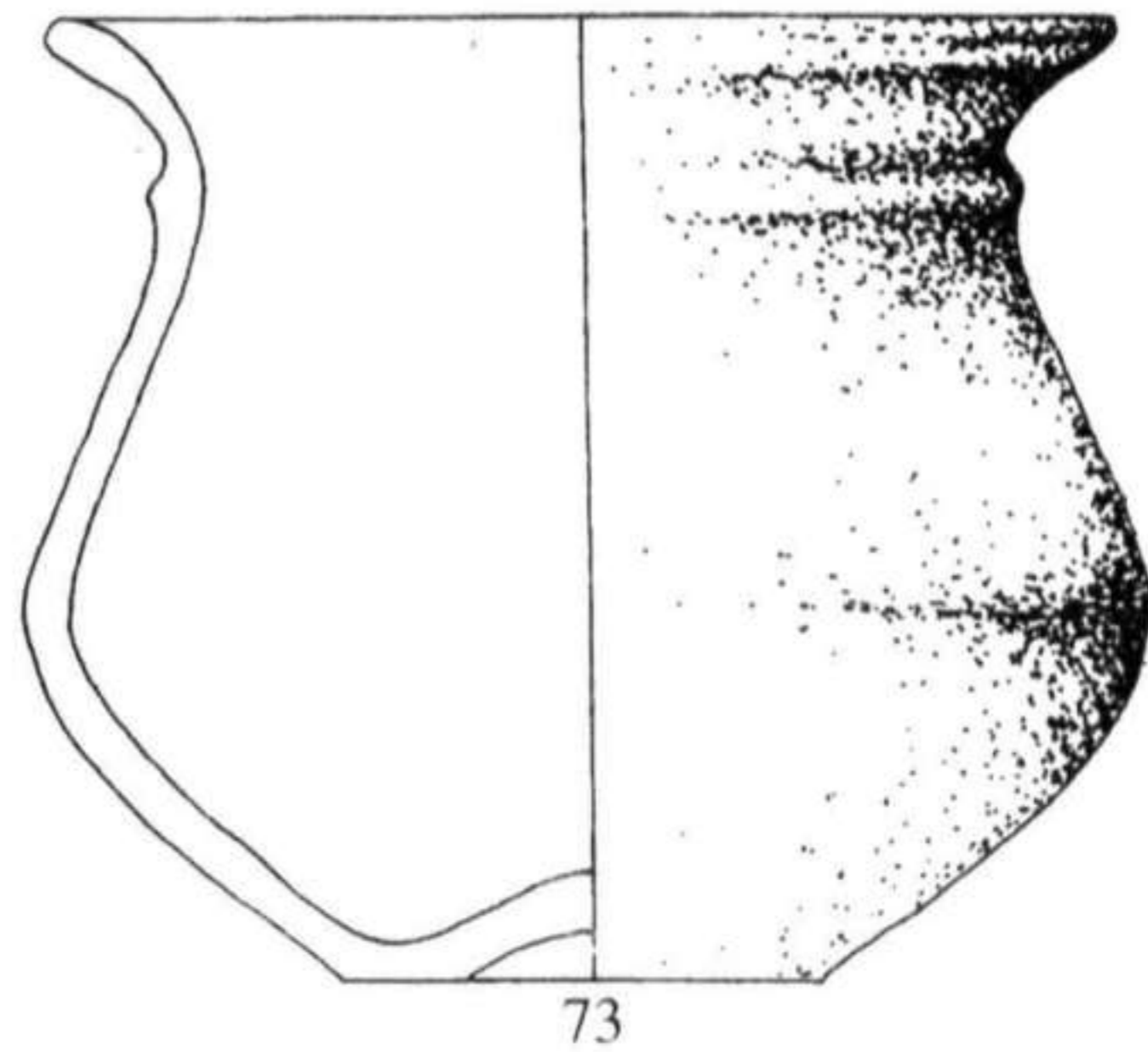
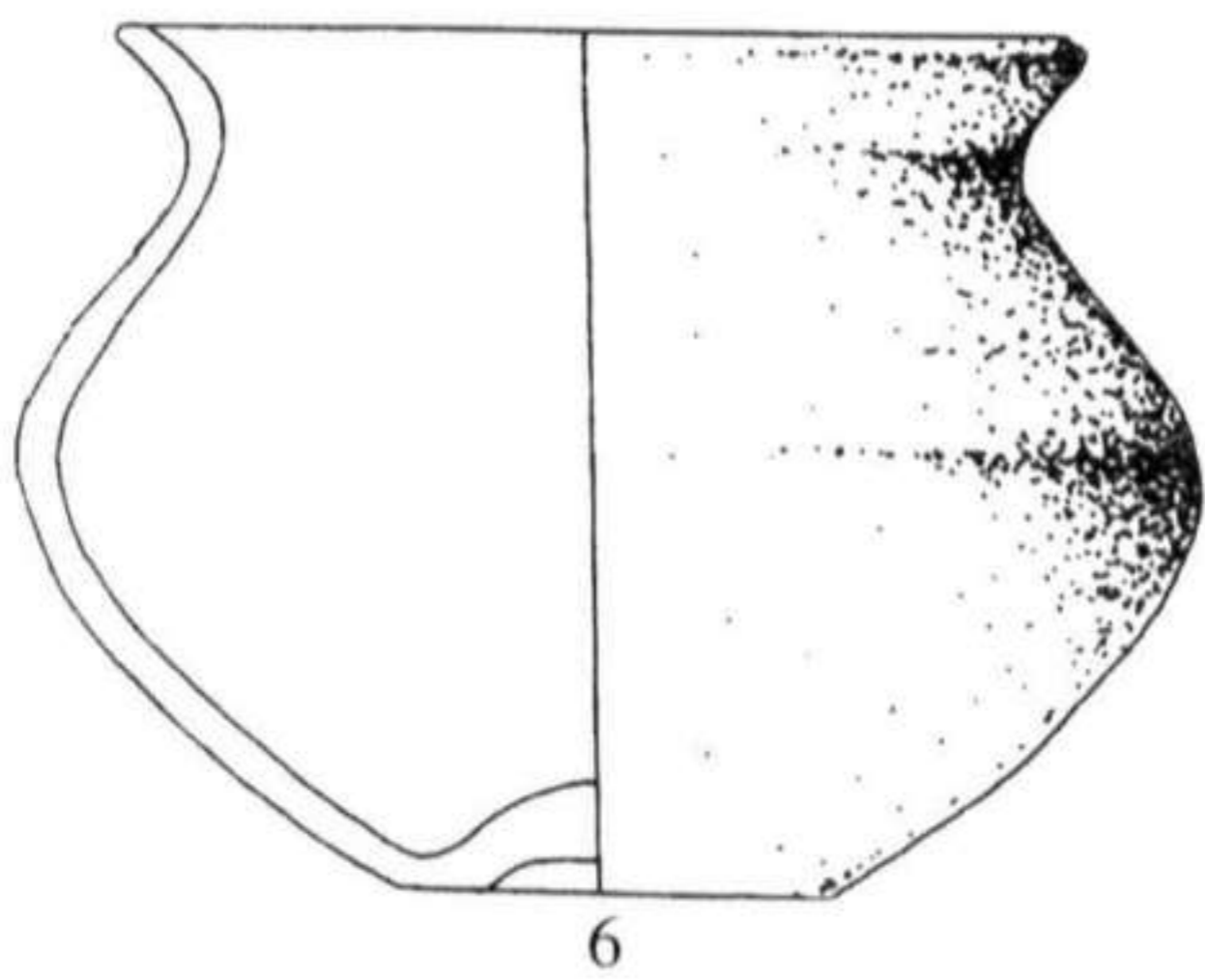
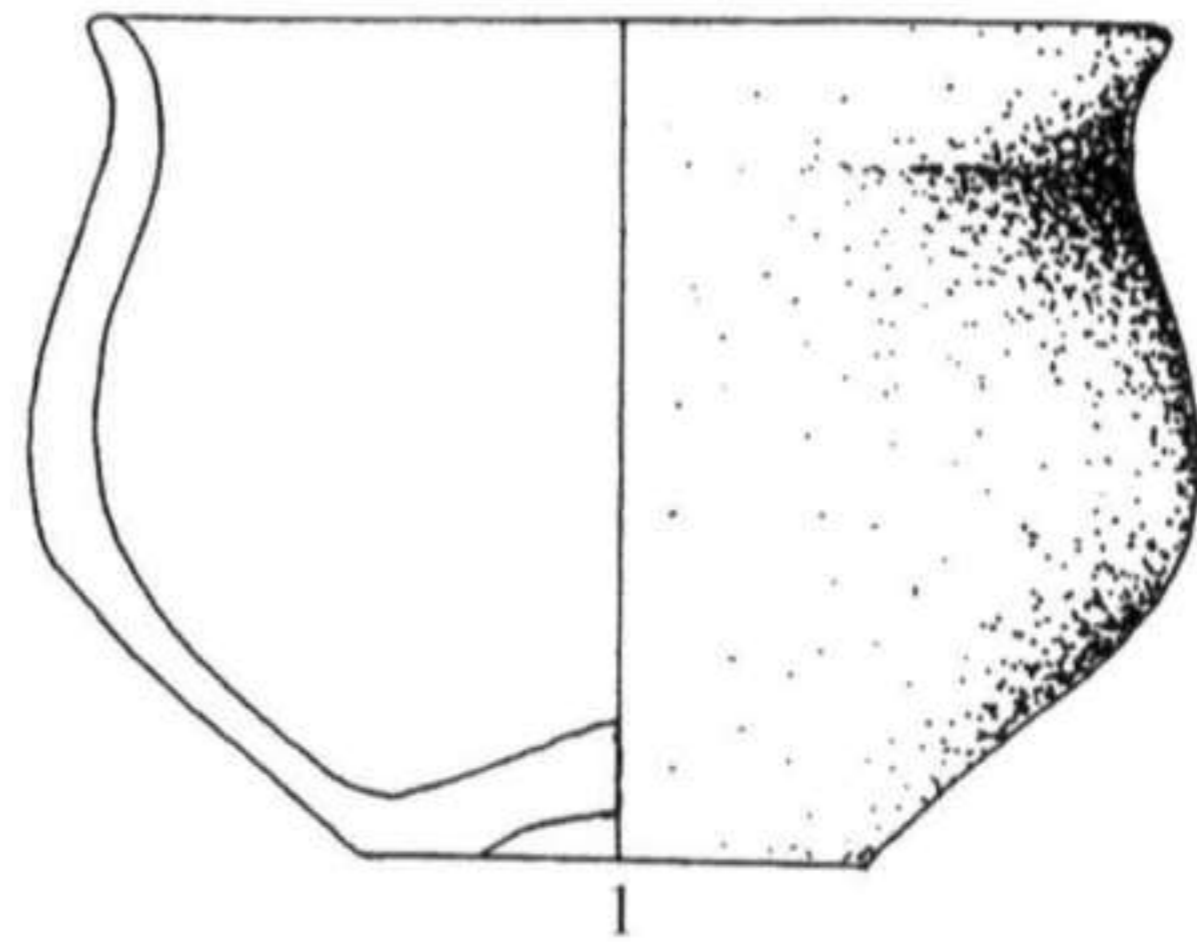
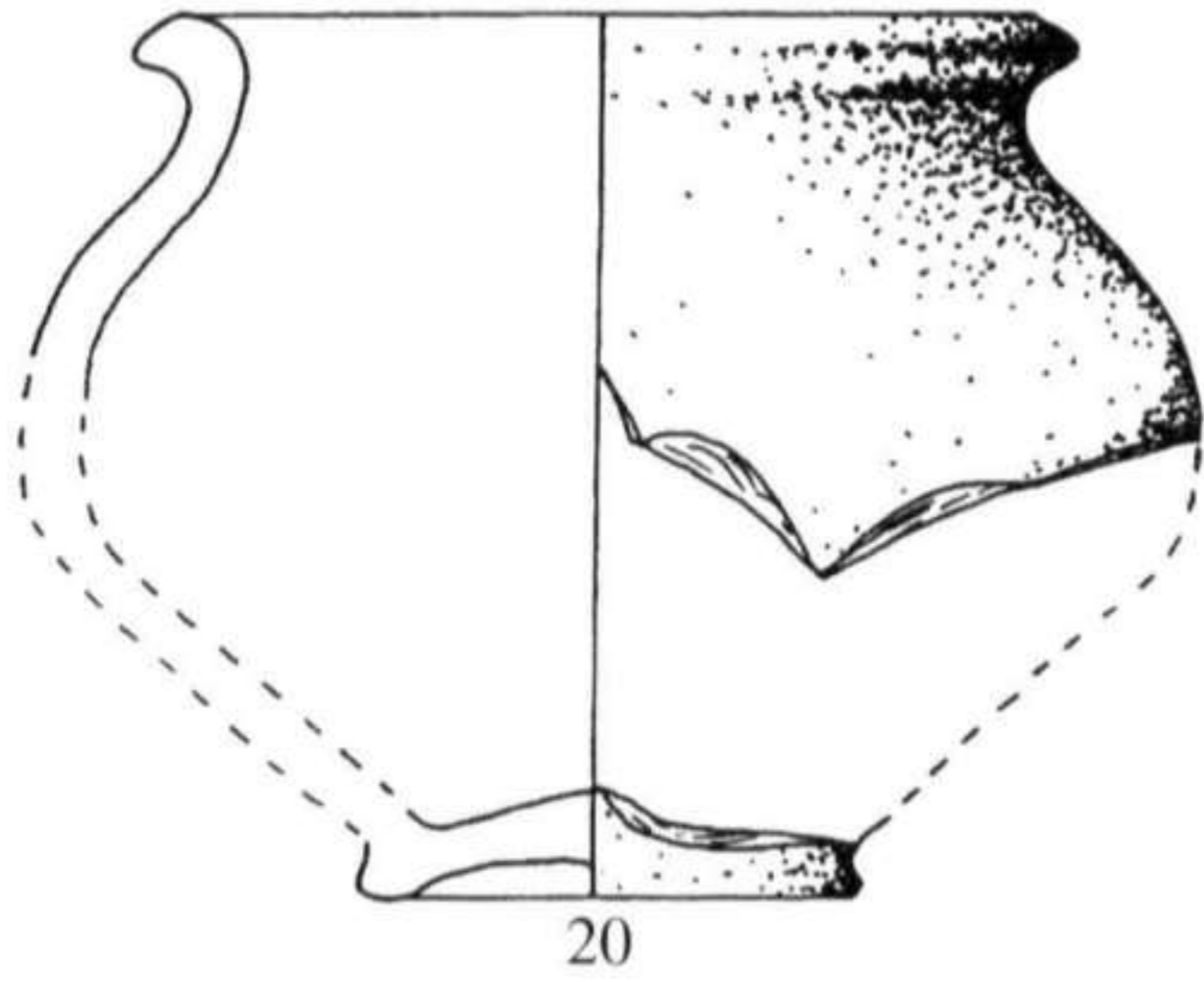
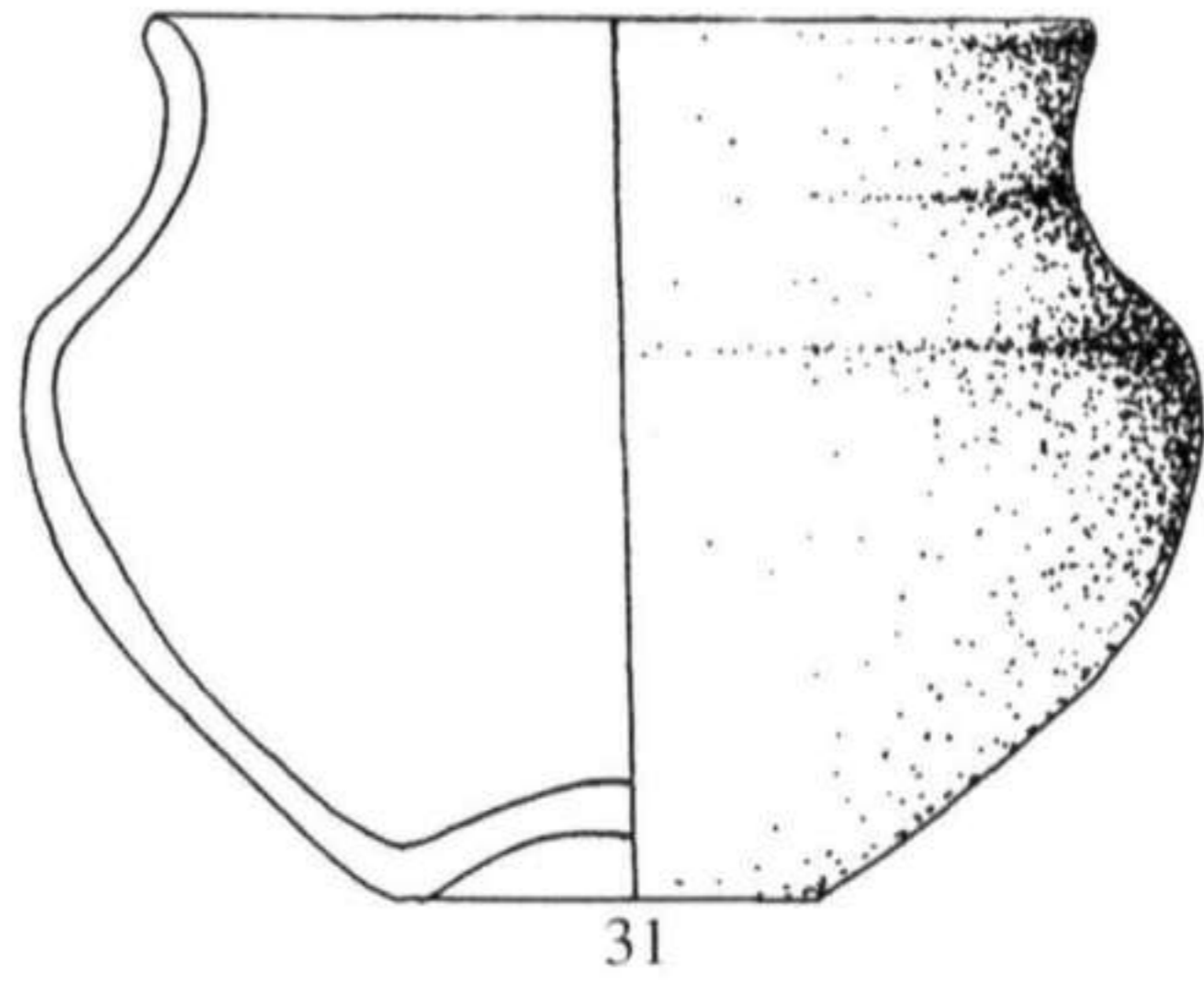
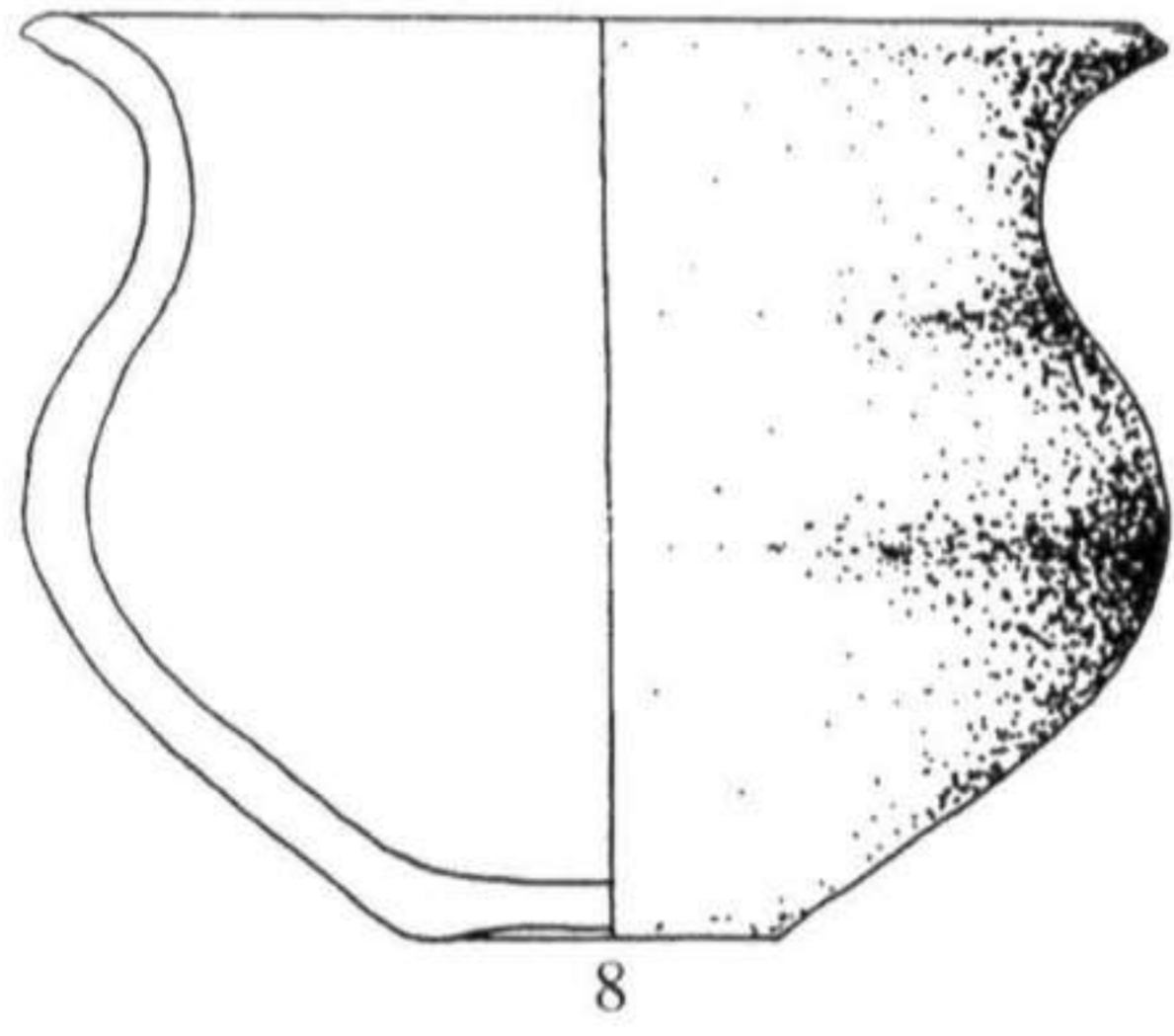


Lámina 1. Tipo 6, de M. R. García Huerta (1990).

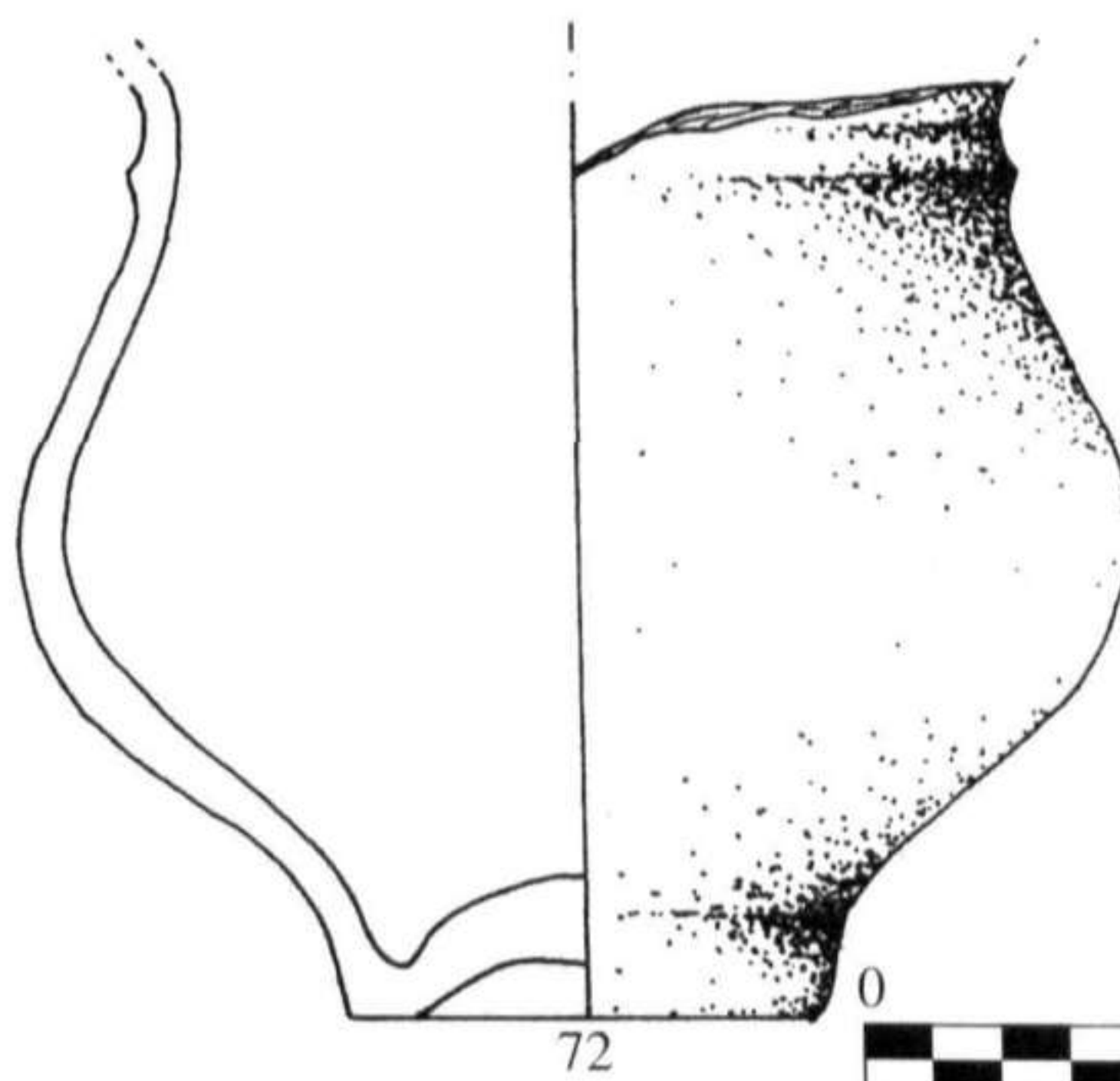
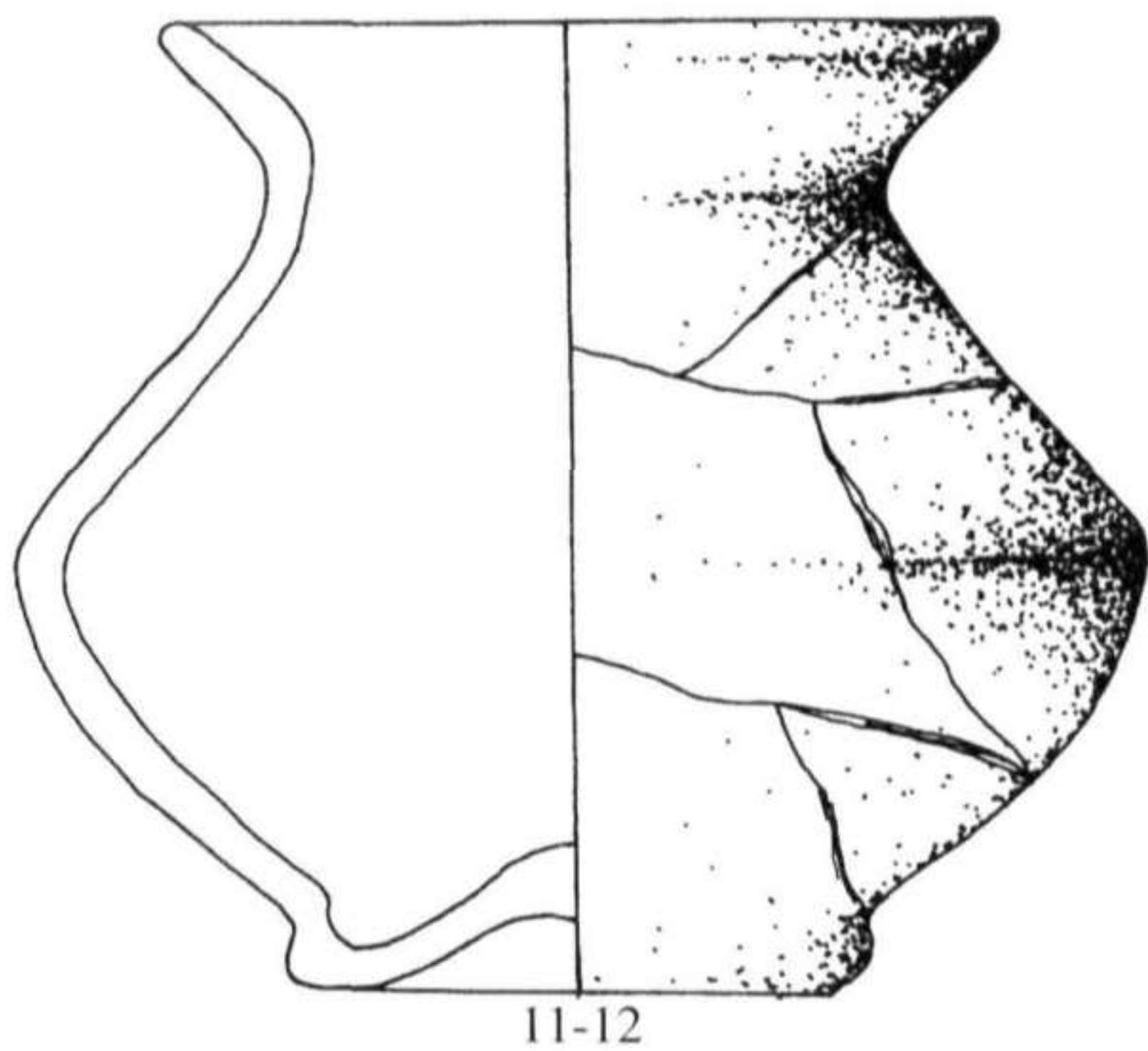
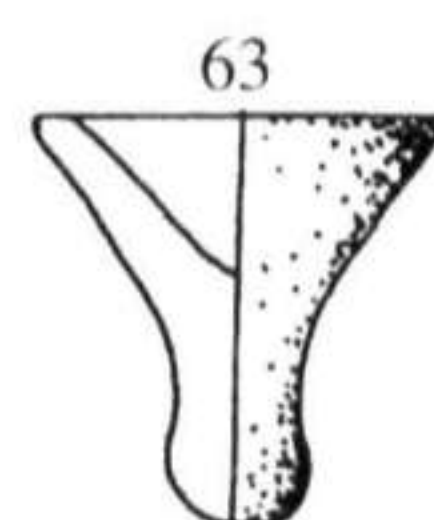
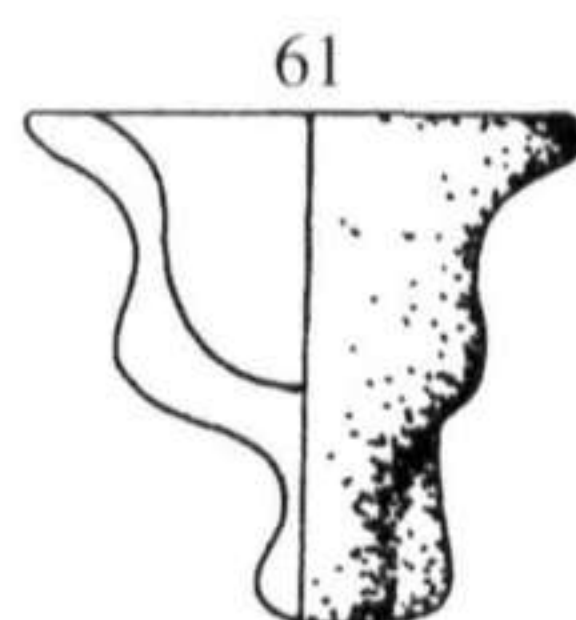
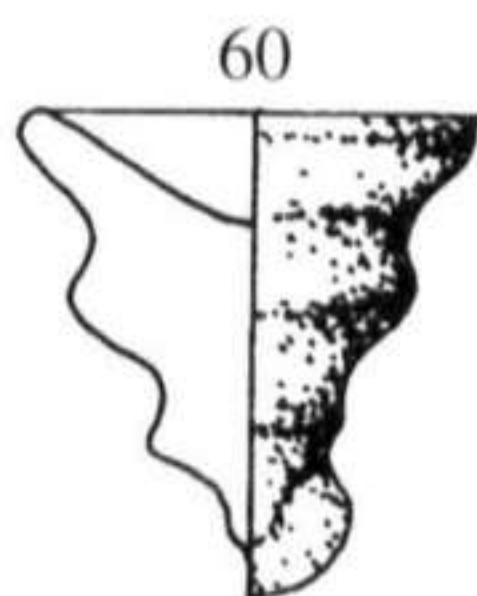
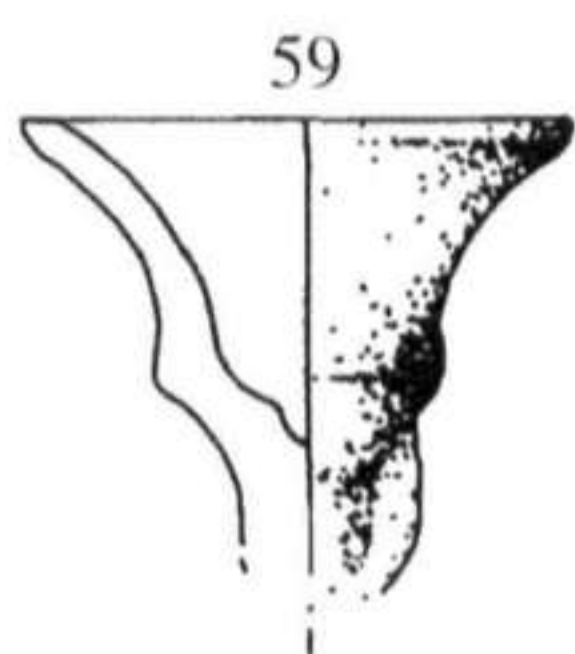
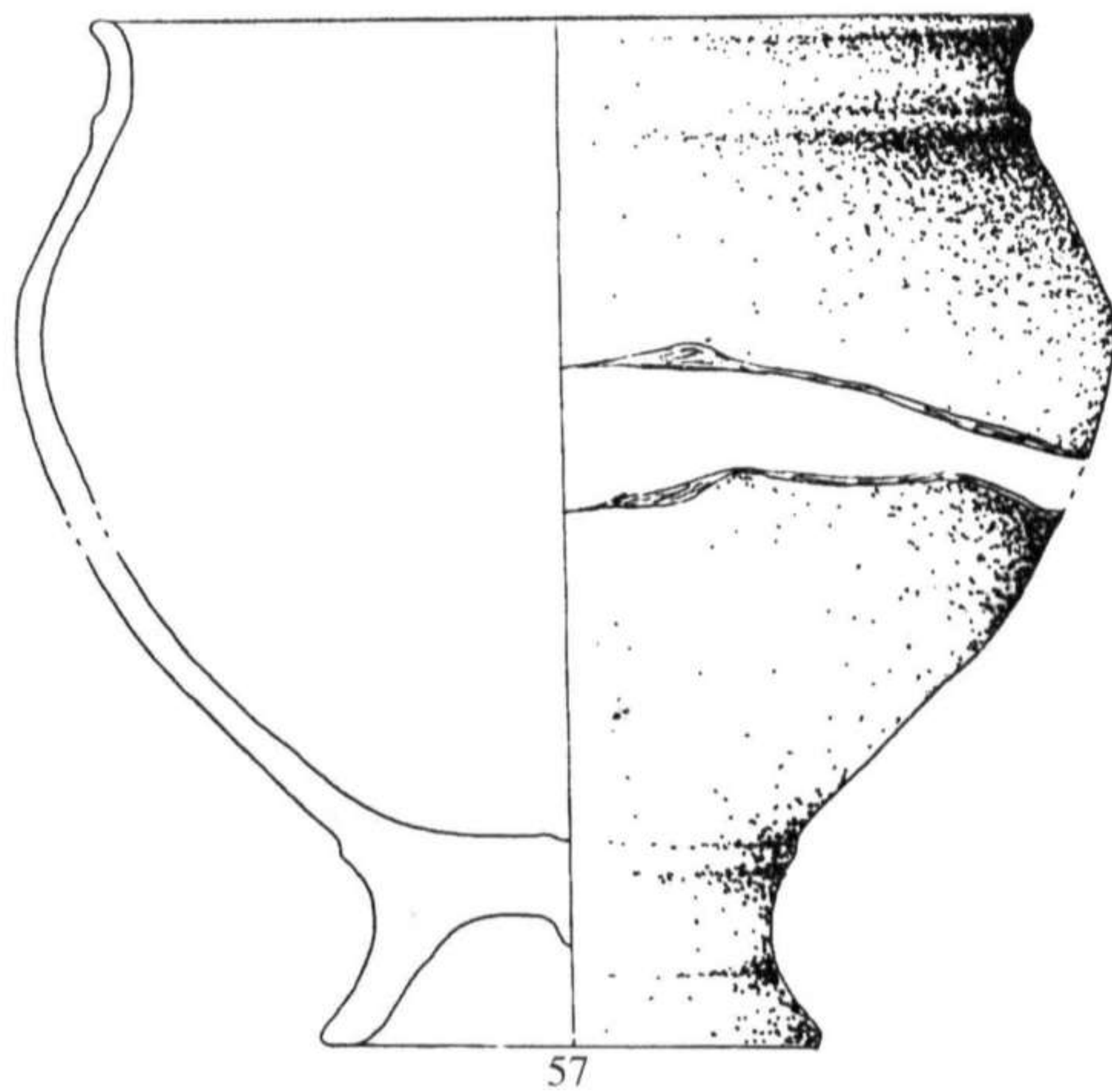


Lámina 2. Tipos 9 y 10, de M. R. García Huerta (1990).

sitúa para Navarra entre el siglo V y el I a.C. En la Yunta se empleó generalmente como tapadera, aunque en nuestro caso y por la presencia de un solo recipiente, no podemos pensar en el uso generalizado de esta forma como tapadera sino más bien como recipiente cinerario o de ofrendas.

Al **tipo 9.1** pertenecen los n.º 1940/27/TS-C/59, 60, 61 y 63, todos ellos copas incompletas, pues sólo se conservan los vasitos adosados al labio de las copas, a las cuales se les da tradicionalmente un carácter cultural, y que han sido interpretados por algunos investigadores (Sanz et alii, 1989) como trunfo de los *kotiliskoi* o pequeñas vasijas adosadas a una principal de mayor tamaño que integran en conjunto los *Kernoi* destinados en Grecia y en el Mediterráneo Oriental a ritos religiosos y funerarios. Estos *Kernoi* con *Kotiliskoi* sin perforar han sido denominados en Atenas y Eleusis «*Anathemata*» (Sanz, 1995).

El tercer grupo en importancia es el representado por el **tipo 10 y su variante 10.1**, con el 23% del total (Lám. 2). Números de inventario: 1940/27/TS-C/11,12 y 72. Se trata de urnas carenadas de tendencia ovoide similares al tipo 6 pero de mayor tamaño. Seguramente también utilizados como urnas cinerarias.

El 20% restante se reparte entre las formas 1.1, 7.2, pies calados, tapaderas, forma IV de Díaz y forma VII de Mena (Mena, 1984) (Lams. 3 y 4).

— **Tipo 1.1.** Un solo ejemplar. N.º de inventario 1940/27/TS-C/23. Se trata de cuencos carenados que recuerdan formas campanienses y con paralelos en yacimientos del área ibérica con cronología entre el IV y el I a.C. (Aranegui y Plá, 1979). En la Yunta estos recipientes se utilizaron como tapaderas aunque en algún caso también se emplearon como vasitos de ofrendas (Antona, 1992).

— El **tipo 7.2** está representado también por un único vaso, n.º de inventario 1949/27/TS-C/58 usado en la Yunta como urna cineraria y como vaso de ofrendas. Es una forma típica de la cultura ibérica, penetrando en el área celtibérica hacia el siglo III a.C. (Antona, 1992). Castiella la sitúa entre el S.IV-I a.C. (Castiella, 1977). En general es el tipo más habitual en las necrópolis de este área, estando representada en Riba de Saelices, Luzaga, Atance, Molina de Aragón etc.

El resto de los ejemplares (13% del total) presentan problemas para identificarlos con la tipología de M. R. García Huerta, aunque probablemente se trate de variantes de tipos ya establecidos. Los números 1940/27/TS-C/ 17, 64, 68 y 75 podrían englobarse

dentro del **tipo 14**. Los números 1940/27/TS-C/ 19, 20 bis, 21 y 22, de tendencia ovoide, paredes rectas entrantes recuerdan al **tipo 13** de M. R. García Huerta aunque se asemejan más a las cerámicas de Luzaga (tipo 5 de Díaz Díaz).

El número 1940/27/TS-C/13 recuerda al **tipo VII.IIIA** de P. Mena Muñoz (1984) por su acusado perfil en S y su fondo cóncavo. El número 1940/27/TS-C/69 por el cuerpo superior recto y el inferior de tendencia ovoide recuerda la **forma IV** de Díaz Díaz, con claros paralelos en algunas piezas de Luzaga.

Además a excepción de los posibles recipientes usados como **tapaderas**, existen dos tapaderas como tales, la número 1940/27/TS-C/15, cilíndrica con una perforación cerca del borde y elemento de aprehensión central perdido, y la número 1940/27/TS-C/18, semiesférica, con perforación también en el borde, mamelón central rehundido, para la cual existe claros paralelos en Luzaga (1940/27/LZ-115).

Los números 1940/27/TS-C/29 y 30 son dos fragmentos de una pieza excepcional en estos contextos. Se trata de un **pie** realizado a mano, calado, con motivos posiblemente triangulares, de factura alisada tosca y pastas oscuras-rojizas en absoluto parecidas al resto de la cerámica de la necrópolis. No podemos precisar con exactitud el perfil y factura del resto del vaso, por lo que no podemos tampoco decir si se trataba de un recipiente de tipo «calefactor o quemador».

El interés de este tipo radica en su localización geográfica en un área tan alejada del área de dispersión tradicional. En efecto, este tipo de vasos son frecuentes en áreas de Andalucía, en relación quizá también con los vasos de pie tipo trípode de pastas grises de Cástulo (Jaén), donde se les relaciona con prototipos púnicos. Posteriormente se extienden por Extremadura y Portugal, algunos ejemplos en la provincia de Toledo (Necrópolis de las Esperillas) y bordeando la Meseta Oriental por el Norte se localizan frecuentes ejemplares de este tipo en la Meseta Norte.

Podría tratarse de la forma IX de cerámica a mano de Barrio (Barrio, 1988) para la Necrópolis de las Erijuelas (Cuellar, Segovia). Se trata de copas con perfil en S, con pie elevado troncocónico con asiento saliente, calados a bisel con motivos de triángulos, aunque en otros yacimientos de este área aparecen motivos circulares o cruciformes.

Pies calados de este tipo aparecen también en el Raso de Candeleda (Ávila) (Fernández Gómez, 1990) en cerámicas de tipo ritual doméstico, localizadas en el poblado. Igualmente se localizan ejem-

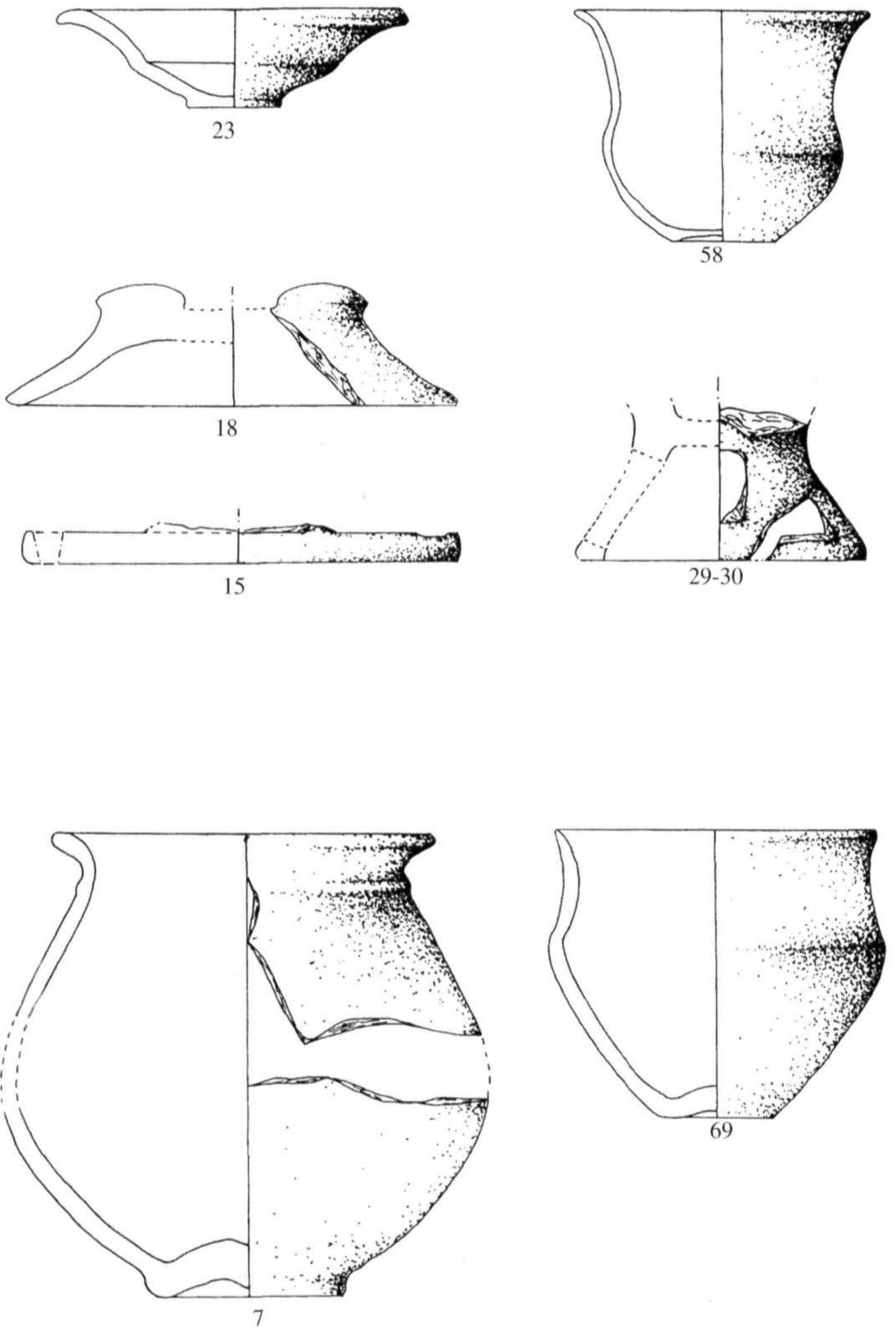


Lámina 3. Tipos 1 y 7, de M. R. García Huerta (1990), IV de A. Díaz (1976) y VII de M. P. Mena (1984).

plares a mano en el Castro de las Cogotas, o a torno en las necrópolis de Numancia (Wattenberg, 1963), Castrilfrío de la Sierra, Simancas, Castrojeriz (Abasolo, 1983), Roa o Aguilar de Anguita. En la excavación del altar de Capote se constatan también pies calados de este tipo (forma II C) (Berrocal, 1994). Sin embargo y como apunta Barrio (Barrio, 1988) hasta ahora no se han localizado por debajo de la línea divisoria de Cuéllar. No obstante tenemos noticias de que recipientes calados comienzan a documentarse en el área de la Meseta Oriental².

3.2. Fusayolas y bolas

Se han documentado sólo 16 fusayolas, lo cual es bastante extraño si tenemos en cuenta que este tipo de objetos son bastante frecuentes en los enterramientos celtibéricos, documentándose generalmente al menos una, cuando no dos, en cada uno de ellos. Además se constata en otras necrópolis que conforme los ajuares se hacen más pobres, aumenta el número de fusayolas, hecho que en nuestro caso no se cumple del todo. Cuatro de ellas aparecieron en la sepultura 9 (n.º 1940/27/TS-C/2 al 5), una en la sepultura 6: 1940/27/TS-C/14, y el resto en sepulturas sin número conocido 40/27/TS-C/74 y 161 a 170 (Lám. 4).

Estas son de tres tipos: bitroncocónicas simétricas y asimétricas, esféricas con extremos achatados y troncocónicas de base plana, siendo los grupos más numerosos el primero y el último con 6 ejemplares cada uno de ellos.

Por lo que se refiere a las típicas bolas de barro de las necrópolis celtibéricas, solamente se documenta una de ellas, sin decoración alguna. N.º de inventario: 1940/27/TS-C/10.

3.3. Objetos de piedra

Se trata de piedras de afilar, rectangulares y fragmentadas, aparecidas juntas en la sepultura 89, y realizadas en cuarcita, con perfiles cuadrangulares y una de ellas con extremo apuntado (Lám. 4).

No están asociadas a ningún otro elemento del ajuar ya que se encuentran descontextualizadas. N.º de inventario 1940/27/TS-C/117 a 120.

² Información facilitada por la Dra. M. L. Cerdeño, a través de Dña. M. M. Barril, a quienes agradecemos desde aquí su colaboración.

Además existe un cuchillo de sílex, con retoque en uno de sus lados, en una sepultura desconocida, junto a fragmentos de hierro. N.º 1940/27/TS-C/159.

Por último se documenta un fragmento de aragonito, aparecido junto a otras tres piedras sin trabajar, sin contexto ni número de sepultura. N.º de inventario 1940/27/TS-C/121.

3.4. Objetos metálicos

3.4.1. Fíbulas

Las fíbulas existentes fueron estudiadas por Argente (1994) en tres grupos, las de La Cabezada, las de Los Mercadillos y las de Torresaviñán sin identificar. Algunas de la Cabezada se encuentran totalmente fuera de contexto, para el resto existe identificación de sepulturas en sus correspondientes etiquetas, sin embargo nos cabe cierta duda sobre la recogida del material de dichas sepulturas ya que en ningún caso se hace mención de otros elementos que no sean los metálicos. En ningún caso se menciona, paradójicamente, ni se documentan juntos, restos de urnas u otros elementos como fusayolas, por lo que es totalmente imposible intentar realizar una relación entre el tipo de urna y otros elementos como las fíbulas que nos aportan una cronología muy clara y así poder datar con mayor o menor seguridad los enterramientos (Lám. 5).

A. ADORNOS O FÍBULAS ESPIRALIFORMES (tipo 9A2 de Argente)

Son el tipo más frecuente junto a las fíbulas La Tene I y III. Debieron ser muy comunes en las sepulturas que el Marqués de Cerralbo insinúa femeninas, pudiendo pensar que en las numerosas ocasiones que las etiquetas hacen referencia a «adornos de mujer» se refieran a este tipo de alfileres, si bien se han conservado sólo cuatro ejemplares: números 1940/27/TS-C/ 83 a 88 (Sepultura 145), número 149, número 122 y 143. Este tipo de adornos están fechados entre el último cuarto del siglo VI y la primera mitad del siglo IV a.C., no pudiendo concretarse más la datación por la falta de datos del contexto (Argente, 1994). Schule (1969) data este tipo de fíbulas desde el siglo VII hasta fines del siglo V a.C., aunque podrían retrasarse incluso hasta mediados del siglo III a.C.

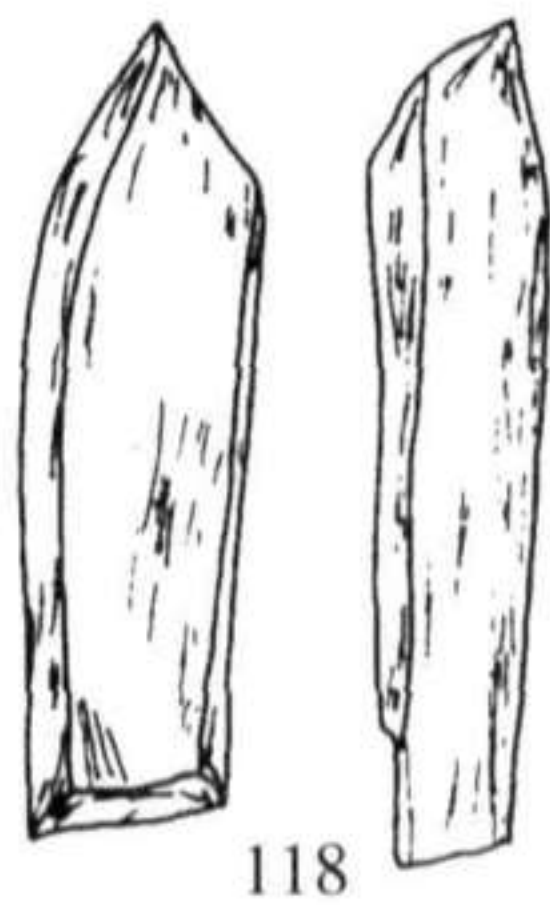
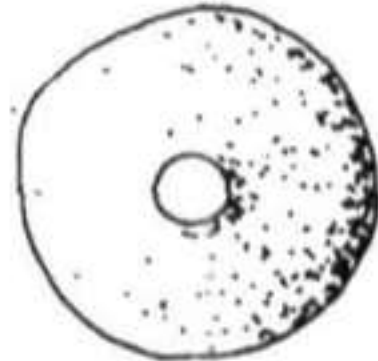
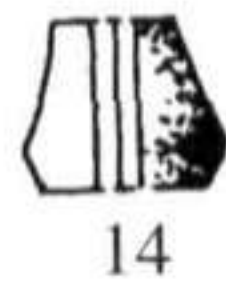
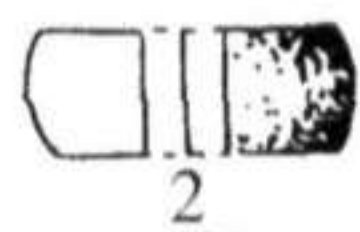
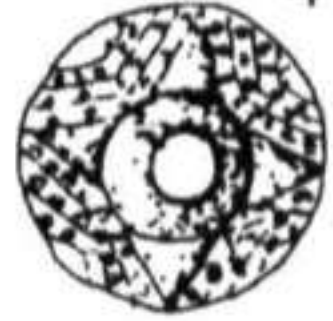
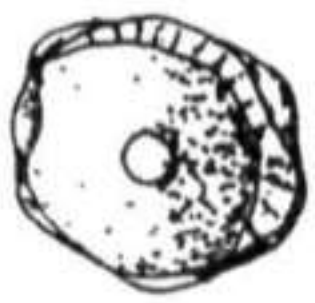
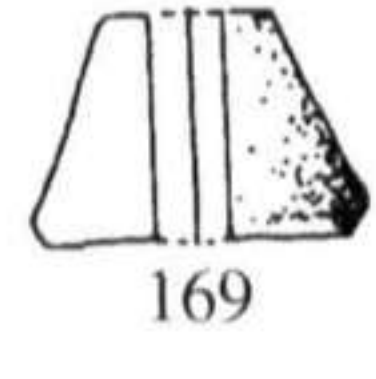
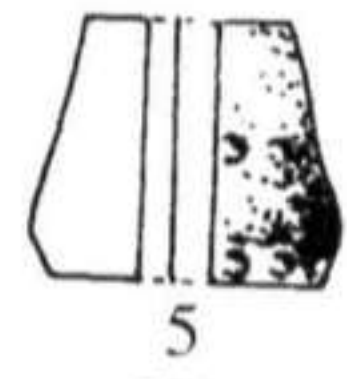
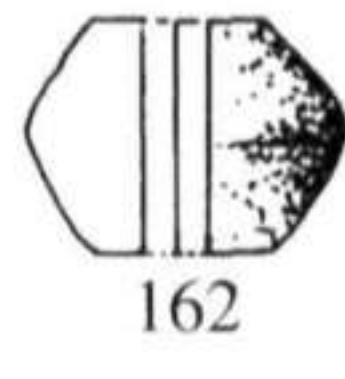
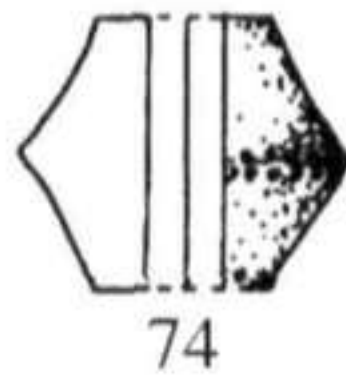
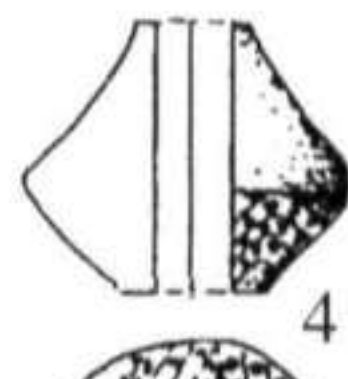
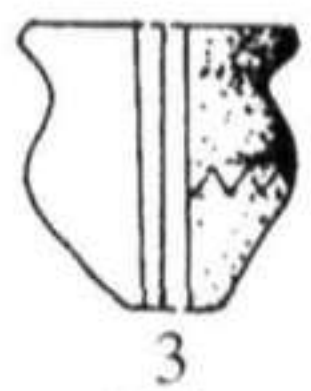
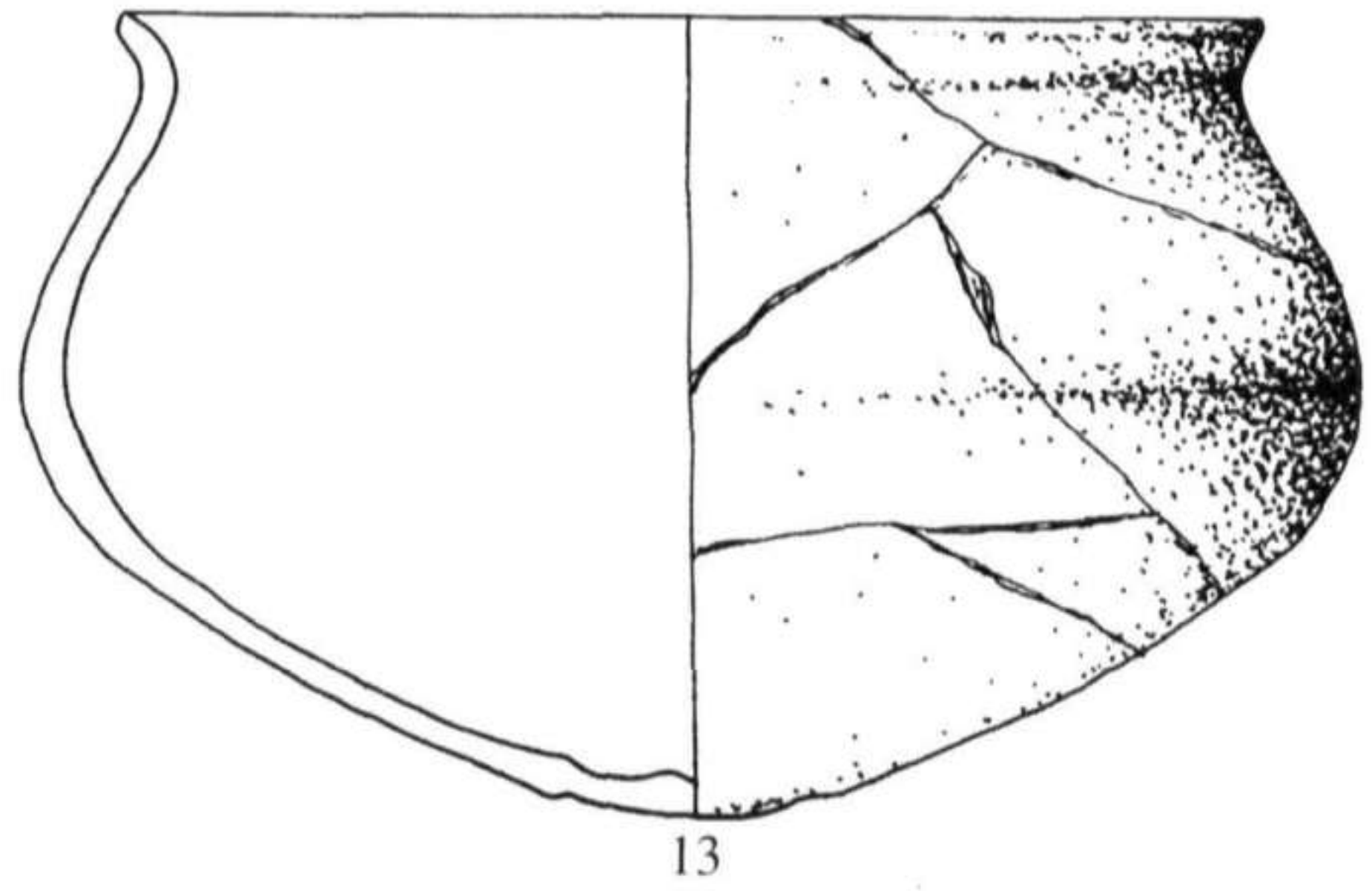
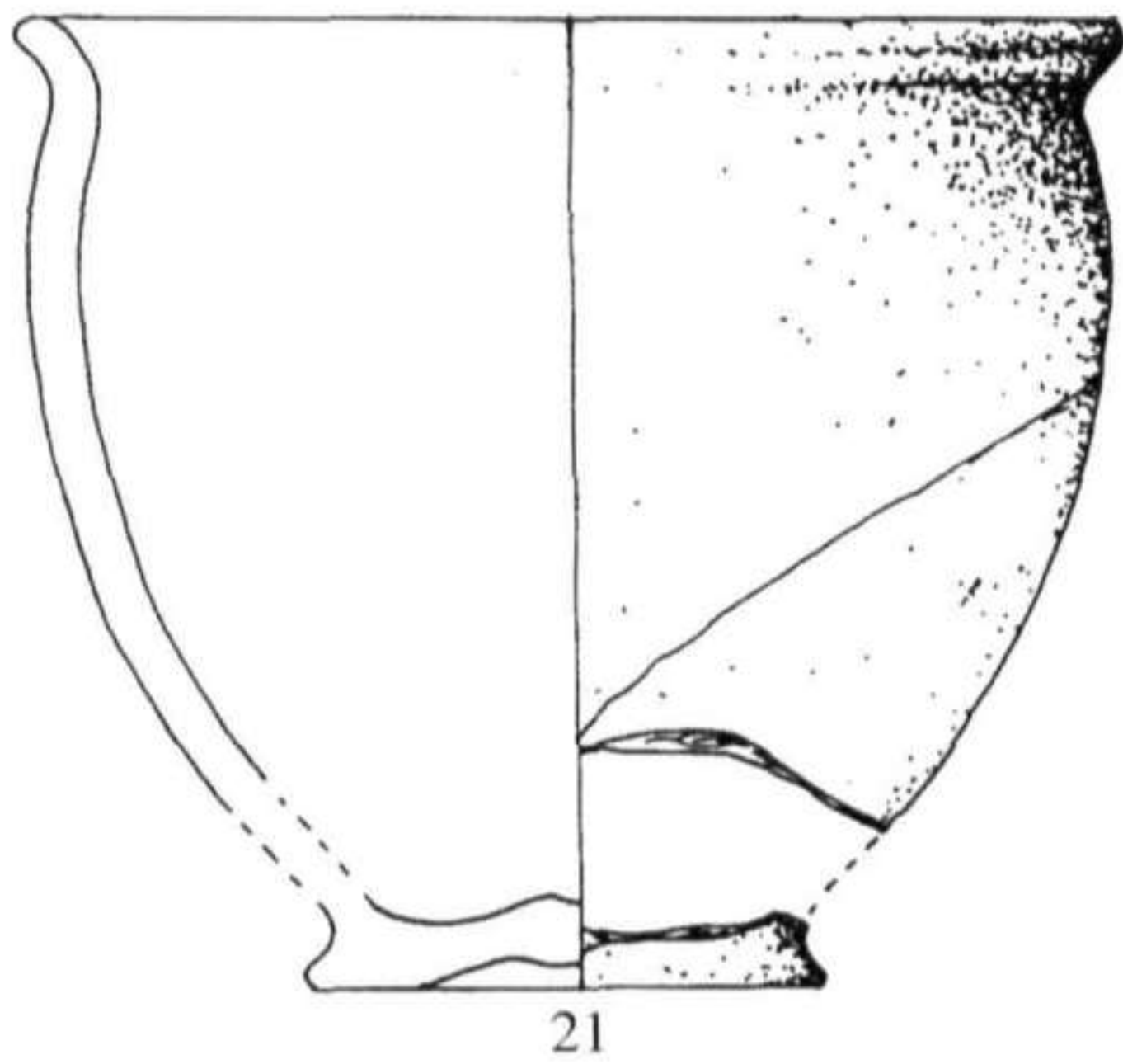


Lámina 4. Tipo 13 de M. R. García Huerta (1990) y VII.III a de M. P. Mena (1984). Fusayolas, piedra de afilar y fragmentos de broche de cinturón.

B. FÍBULAS DE DOBLE RESORTE.
Tipo 3C de Argente

A este tipo posiblemente pertenezca el número 1940/27/TS-C-150, del que se conserva únicamente un puente oval acanalado. La cronología general de este tipo lo situaría desde el último cuarto del siglo VI y durante todo el siglo V a.C.

C. FÍBULAS ZOOMORFAS. Tipo 8B de Argente

El puente de la fíbula 1940/27/TS-C-154 posiblemente represente un verraco muy esquematizado, con paralelos muy similares en una fíbula de Almaluez (Soria). Argente las clasifica por la falta de contexto entre el último cuarto del siglo IV y los tres primeros cuartos del siglo I a.C.

D. FÍBULAS DE LA TENE III.
Tipo 8C de Argente

Existen en La Cabezada tres fíbulas de este tipo: La pieza 1940/27/TS-C/97 tiene claros paralelos en fíbulas como las de Monteagudo de las Vicarias (Soria) (Argente, 1994). Argente propone una datación del siglo I a.C. Para las fíbulas 1940/27/TS-C/142 y 145, también de este tipo, Cabré (Cabré 1977) da una cronología algo anterior, en torno a fines del siglo III y fines del siglo II a.C.

E. FÍBULAS DE LA TENE I.
Tipo 8A1 de Argente

Es junto a las espiraliformes y las de La Tene III el grupo más representado en la Necrópolis, pues se documentan 5 ejemplares: 1940/27/TS-C/139, 147 y 151, cuya datación quedaría entre el último cuarto del siglo V y los siglos IV y III a.C. La pieza 1940/27/TS-C/130 corresponde al pie en forma de botón terminal moldurado con orificio para incrustar algún material perdido, de una fíbula de La Tene I, y con claros paralelos en la Necrópolis de Garray (Argente, 1984). Por su parte la pieza 140 entraría dentro del subgrupo 8A1.1. Se trata de una fíbula de doble prolongación en disco, con una cronología de la segunda mitad del siglo IV a la primera mitad del siglo II a.C. y para la que existen contados paralelos en fíbulas del área de la provincia de Guadalajara. Debido a su aparición únicamente en necrópolis de dicha provincia, Argente incluso propone la tesis de que se trate de un modelo característico y exclusivo de esta zona (Argente y Romero, 1990).

F. FÍBULAS ANCORIFORMES.
Tipo 5 de Argente

Se documenta un único ejemplar, 1940/27/TS-C/133, conservado parcialmente. La cronología para este tipo se centra en los tres últimos cuartos del siglo IV a.C.

G. FÍBULAS ANULARES HISPÁNICAS.
Tipo 6 B de Argente

Se documentan solamente dos ejemplares fabricados a mano y de alambre, datadas por Cuadrado (Cuadrado, 1963) entre fines del siglo V y la primera mitad del I a.C. Números de inventario: 1950/27/TS-C/144 y 146.

H. FÍBULAS DE PIE VUELTO.
Tipo 7C De Argente

Posiblemente y debido a su estado de conservación y fragmentación, la pieza 1940/27/TS-C/131 pueda incluirse en este grupo, así como la número 136, para las cuales Argente propone una cronología entre el último cuarto del siglo V y todo el siglo IV a.C.

3.4.2. *Brazaletes y pulseras*

Las etiquetas que se conservan hablan de numerosos «adornos femeninos», que podemos interpretar como fíbulas espiraliformes, brazaletes y pulseras en general. No obstante de todos ellos, nos ha llegado una pequeña parte y en todos los casos fragmentada o con señales de haber sido sometidos a la acción del fuego de la pira funeraria. Se trata en general de los denominados brazaletes de aros múltiples, así como de pulseras sencillas de aro simple de bronce, en algún caso de pequeñísimo diámetro, pudiendo corresponder a enterramientos infantiles. Este tipo de objetos son frecuentes en necrópolis celtibéricas del área, con una cronología muy amplia debido a su fácil factura y morfología (Lorrio, 1990). Se trata de los números de inventario 1940/27/TS/C-48 a 55, 89, 90, y 91 a 94.

3.4.3. *Otros objetos*

En la documentación escrita que se conserva, se habla además de anillos, pendientes y cadenas, aun-



122



149



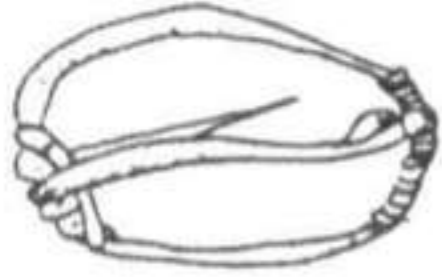
83-88



143



130



146



144



133



131



97



152



131



139



147



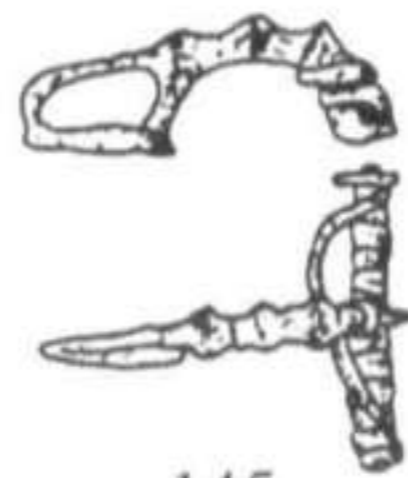
151



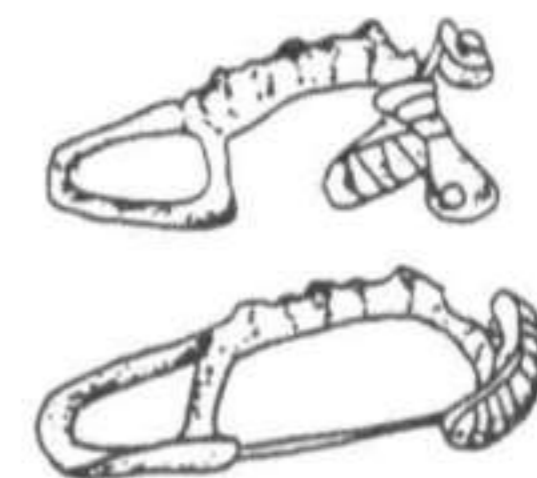
140



136



145



142



que en contadas ocasiones. De estos objetos no nos ha llegado ninguno. La sepultura 67 parece ser que contenía un badajo de una campanilla y en las sepulturas H, 121 y 147 se habla de clavos de cabeza redonda. En otra (sepultura 205) formaba parte del ajuar una pinza, según el excavador de cobre, aunque suponemos de bronce, y en otros casos se documentan anillas de bronce abiertas y cerradas, de difícil identificación.

3.4.4. *Broches de cinturón*

Existen dos fragmentos muy pequeños de placas de bronce, muy deterioradas (números de inventario 1940/27/TS-C/129 y 129 bis), que parecen pertenecer a dos hembras de broches de cinturón de tipo ibérico, posiblemente de la serie 4 de Cabré. La pieza 129 está decorada con series de roleos tangentes burilados, posiblemente con damasquinado de plata, hoy totalmente perdido. Existen paralelos para este tipo de decoración en broches de Arcóbriga, la Osera o la Olmeda, entre otros muchos yacimientos (Cabré, 1937).

El broche 129 bis está decorado con puntos troquelados, sin que podamos decir nada más al respecto debido a sus reducidas dimensiones.

Para Cabré este tipo de broches se datarían genéricamente entre principios del siglo IV y el siglo I a.C. (Cabré, 1937).

3.4.5. *Armas*

Entre los objetos que se conservan no se encuentran restos de hierro en general ni de armas en particular, pero debieron existir, aunque escasas, según los datos que se desprenden de las etiquetas referentes a esta necrópolis: lanzas, regatones, escoplos, cuchillos, «herramientas en general». (Ver relación de sepulturas en los cuadros adjuntos).

4. CONCLUSIONES Y CRONOLOGÍA

De todo lo anteriormente expuesto y actuando con cautela por lo problemas derivados de la falta de contexto de los objetos y la posibilidad de manipulación tanto de los objetos como de los datos podemos deducir a modo de conclusión y resumen los siguientes puntos:

- Todos los materiales parecen indicar un momento álgido de uso de la necrópolis entre los siglos

IV y III a.C. Los tipos cerámicos más representados (urna cineraria tipo 6) se datan en estos siglos en necrópolis del área con o sin contextos (Luzaga por ejemplo se data en el siglo IV a.C.), al igual que el tipo 7.2, el segundo en importancia numérica en La Cabezada. Igualmente, los marcadores cronológicos más estudiados, las fíbulas, apuntan a unas fechas parecidas. En efecto tanto las fíbulas espiraliformes como La Tene I, las más representadas, tienen un periodo de apogeo en torno al siglo IV a.C. El resto de las fíbulas tienen su desarrollo a partir de este siglo y durante el siguiente (fíbulas zoomorfas, pie vuelto y La Tene III). Los broches de cinturón también se sitúan entre el IV y el I a.C.

- Por consiguiente podemos decir, como ya apuntó Argente (Argente, 1977), que la Necrópolis debió tener una época de apogeo y uso de forma continuada entre los siglos IV y III a.C., perviviendo no obstante elementos anteriores residuales como la posible fíbula de doble resorte cuyo fin se sitúa en torno al siglo IV a.C. o alguna fíbula de pie vuelto. Esto podría indicar cierta relación con la otra necrópolis de La Torresaviñán, Los Mercadillos, que Argente considera por sus materiales algo anterior a La Cabezada, datándola entre el siglo VI y IV a.C. Es decir cabría plantearse la hipótesis, a la espera de un estudio detallado de sus materiales, que fueran las gentes de una misma comunidad las que hicieran uso de ambas necrópolis en periodos distintos, produciéndose hacia el siglo IV un cambio del lugar de enterramiento de sus muertos, debido a alguna razón que desconocemos.

- Igualmente, y teniendo en cuenta algunos elementos con una cronología dilatada como las fíbulas anulares o La Tene III que llegarían hasta mediados del siglo I a.C. pensamos que la necrópolis se siguió utilizando de manera esporádica, después del siglo III a.C., al menos hasta entrado el siglo II a.C. Este hecho además podría ser corroborado por la presencia de tipos cerámicos que recuerdan a formas romanas (el tipo 5.7 o el cuenco de inspiración campaniense), o si aceptamos la teoría de que fue la presencia romana, o al menos tribus belicosas, las que a partir del siglo III a.C. propiciaron la ausencia de hierro en las tumbas.

- Con los datos que poseemos y teniendo en cuenta que la mayoría de las fíbulas están fuera de contexto no podemos decir que las distintas formas de enterramiento se correspondan con momentos cronológicos distintos dentro de ese gran periodo siglo IV-III o a etapas culturales diversas sino que más bien obedecen a pautas de comportamiento social que se nos escapan.

Del mismo modo no se observa una relación en-

tre el tipo de enterramiento y factores como el posible sexo del difunto, deducido por los ajuares (con los problemas y riesgos que ello conlleva), sino que más bien esta diversidad parece obedecer a pautas de comportamiento social que desconocemos.

• Por consiguiente, el conjunto en general parece representar a un tipo de necrópolis característico de la zona y de la época, en la que como único elemen-

to discordante, pero a la vez novedoso, encontramos la presencia de un tipo de vasos calados, infrecuentes en este área, pero que nos pondría quizá en relación con poblaciones del norte y oeste de la Meseta. Igualmente la presencia de broches de cinturón de tipo ibérico y de algunas formas cerámicas cercanas a este área, avalarían la tesis de los contactos con el exterior.

BIBLIOGRAFÍA

- ABASOLO, J. et alii.
(1983): «Castrojeriz I: el vertedero de la Colegiata». *Noticiero Arqueológico Hispánico*. 17
- AGUILERA Y GAMBOA, E.
(1909): *El Alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos*. Madrid
(1911): *Páginas de la Historia Patria. Las Necrópolis Ibéricas*. Tomo IV. Madrid. Inédito.
(1916): *Las Necrópolis Ibéricas*. Tomo II. Asociación Española para el Congreso de las Ciencias. Madrid.
- ANTONA DEL VAL, V. y GARCÍA HUERTA, M. R.
(1992): *Excavaciones arqueológicas: La Yunta*. Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha. Toledo.
- ARGENTE OLIVER, J. L.
(1977): «Los yacimientos de la colección Cerralbo a través de los materiales conservados en los fondos del Museo Arqueológico Nacional». *XIV Congreso Nacional de Arqueología*. Madrid.
(1986-1987): «Hacia una clasificación tipológica y cronológica de las fíbulas de la Edad del Hierro en la Meseta Norte». *Zephyrus*. 39-40. pp. 25-47.
(1994): «Las fíbulas de la Edad del Hierro en la Meseta Oriental: valoración tipológica, cronológica y cultural». *Excavaciones Arqueológicas en España*. 168.
- ARGENTE OLIVER, J. L. y ROMERO CARNICERO, F.
(1990): «Fíbulas de doble prolongación, variante de disco en la Meseta». *Numantia*, Arqueología en Castilla y León. III. pp. 125-139.
- BARRIO MARTÍN, J.
(1988): *La cerámica de la necrópolis de las Erijuelas (Cueilar, Segovia). Estudio de sus producciones cerámicas en el marco de la II Edad del Hierro en la Meseta Norte*. Excma. Diputación Provincial de Segovia. Segovia.
- BERROCAL RANGEL, L.
(1994): *El altar prerromano del Castrejón de Capote*. Madrid.
- BINFORD, L.R.
(1972): *Mortuary practices: their study and their potencial*. L.R. Binford ed. An archaeological perspective. Seminar Press. New York.
- CABRÉ AGUILÓ, J.
(1922): «El Marqués de Cerralbo». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. XXX. Tercer trimestre. pp. 223-229.
(1942): «El rito céltico de incineración de estelas alineadas». *Archivo Español de Amigos de la Arqueología*. XV. pp. 339-344.
(1965): «Broches de cinturón damasquinados con oro y plata». *Archivo Español de Arte y Arqueología*. 38. Pp. 93-103.
- CABRÉ DE MORÁN, E. y MORÁN CABRÉ, J. A.
(1977): «Fíbulas en las más antiguas necrópolis». Homenaje a García Bellido. *Revista de la Universidad Complutense*. III. Vol. XXVI. N.º 109. Julio-Septiembre. pp. 109-145
- CASTIELLA RODRÍGUEZ, A.
(1977): «La Edad del Hierro en Navarra y la Rioja». *Cuadernos de Trabajos de Historia*. 6
- CASTRO GARCÍA, L. DE
(1971): *La Necrópolis de Pallantia*. Palencia.
- CERDEÑO SERRANO, M. L. y GARCÍA HUERTA, M. R.
(1990): «Las Necrópolis de incineración del Alto Jalón y el Alto Tajo». *II Simposio sobre los Celtíberos. Necrópolis Celtibéricas*. Daroca. Zaragoza. pp. 75-92.
- CERDEÑO SERRANO, M. L. y PÉREZ DE YNESTROSA POZUELO, J. L.
(1993): «La Necrópolis celtibérica de Sigüenza: revisión del conjunto.» *Monografías arqueológicas del S.A.E.T.* 6. Teruel
- CUADRADO DÍAZ, E.
(1963): «Precedentes y prototipos de la fíbula anular hispánica». *Trabajos de Prehistoria*. VII.
(1968): «Excavaciones de la necrópolis celtibérica de Riba de Saélices (Guadalajara). Memoria. *Excavaciones Arqueológicas en España*. 60.
- DÍAZ DÍAZ, A.
(1976): «La cerámica de la necrópolis celtibérica de Luzaga (Guadalajara) conservada en el M.A.N. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. LXXIX. N.º 2, pp. 398-489.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. y LÓPEZ FERNÁNDEZ, F.
(1990): «Secuencia cultural de El Raso de Candeleda (Ávila).» *Numantia*. Arqueología en Castilla y León. III. Pp. 95-125.
- GARCÍA CARRILLO, A. y ENCINAS MARTÍNEZ, M.
(1990): «Cerámicas incisas del conjunto funerario 44-45 de la Necrópolis de las Esperillas (Santa Cruz de la Zarza, Toledo).

- II Simposio sobre los Celtíberos. Necrópolis Celtibéricas.* Daroca. Zaragoza. Pp. 317-329.
- GARCÍA HUERTA, M. R.
(1990): *La Edad del Hierro en la Meseta Oriental: Alto Jalón y Alto Tajo.* Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense. Madrid.
- LORRIO, A.
(1990): «La Mercadera (Soria): organización social y distribución de riqueza». *II Simposio sobre los Celtíberos. Necrópolis Celtibéricas.* Daroca. Zaragoza. pp. 39-51.
- MARCO SIMÓN, F.
(1983): «Consideraciones sobre la religiosidad ibérica en el ámbito turolense». *Kalathos.* 3-4. pp. 71-95.
- MENA MUÑOZ, P.
(1984): «Catálogo de cerámicas de necrópolis de la Edad del Hierro del Museo de Cuenca». *Boletín del Museo provincial de Cuenca.* Vol. 1.
- PALOL, P. DE y WATTENBERG, F.
(1974): *Carta arqueológica de España.* Valladolid.
- PARIS, P.
(1936): *Le Musée Archeologique National de Madrid: La Collection Cerralbo.* Ed. D'Art et D'Histoire. Paris.
- RENFREW, C.
(1972): «Monuments, mobilisation and social organisation in Neolithic Wessex». *The explanation of culture change.* C. Renfrew ed. Duckworth. London.
- RUIZ GALVEZ, M.
«El mundo tartésico visto a través de la arqueología social: una propuesta para el estudio de los pueblos del oriente de la Meseta durante la Edad del Hierro». *Kalathos.* 5-6. Pp. 71-106.
- RUIZ ZAPATERO, G. y CHAPA BRUNET, T.
(1990): «La arqueología de la muerte: perspectivas teórico metodológicas». *II Simposio sobre los Celtíberos. Necrópolis celtibéricas.* Daroca. Zaragoza. pp. 357-375.
- SALINAS DE FRÍAS, M.
(1983): «El culto al dios celta Lug y la práctica de sacrificios humanos en Celtiberia». *Studia Zamorensia.* 4. pp. 303-311.
- SANZ MINGUEZ, C. Et alii.
(1989-1990): La necrópolis vaccea de Carralaceña: un nuevo conjunto funerario del complejo arqueológico Padilla-Pesquera de Duero (Valladolid). *Numantia.* 4. Pp.129-147.
- SANZ MINGUEZ, C.
(1990): «Rituales funerarios en la necrópolis celtibérica de las Ruedas. Padilla de Duero. Valladolid». *II Simposio sobre los Celtíberos. Necrópolis Celtibéricas.* Daroca. Zaragoza. Pp. 159-171.
(1995): Los vacceos: cultura y ritos funerarios de un pueblo prerromano del valle medio del Duero. La Necrópolis de las Ruedas. Padilla de Duero (Valladolid). Tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid.
- SAXE, J.
(1970): *Social dimensions of mortuary practices.* Ph. D. Thesis. University of Michigan.
- SCHULE, W.
(1969): *Die Meseta-Kulturen der Iberischen Halbinsel. Mediterrane und Eurasiatische Elemente in Gröheinszeitlichen Kulturen.* Walter de Gruyter. Berlín.
- SOPENA, G.
(1987): *Dioses, ética y ritos: aproximaciones para una comprensión de la religiosidad entre los pueblos celtibéricos.* Universidad de Zaragoza. Zaragoza.
- WATTENBERG, F.
(1963): «Las cerámicas indígenas de Numancia». *Bibliotheca Praehistorica Hispana.* IV.
- WELLS, P.
(1981): *The emergence of an Iron Age economy: the Moxklenburg grave groups from Hallstatt and Sticha.* Cambridge Mass. Cambridge.
(1984): *Farms, villages and cities: commerce and urban origins in Late Prehistoric Europe.* Cornell Univ. Press. Cornell.

EL VIAJE AL ALLENDE A TRAVÉS DEL MAR: Un «ascos de Escila» en el M.A.N.

PALOMA CABRERA BONET
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Presentamos en este trabajo un ascos fabricado hacia el 300 a.C. en la ciudad apulia de Canosa. Pertenece este vaso al grupo de los llamados «ascos de Escila». La parte superior del ascos está adornada con la figura plástica de este monstruo marino, descrito en *La Odisea*, que devoraba a los navegantes que trataban de evitar el remolino de Caribdis. El programa iconográfico de estos vasos alude al viaje al más allá a través del mar, pues en el mundo suritalico Escila es un daimon funerario que conduce a las almas de los difuntos a las Islas de los Bienaventurados.

ABSTRACT

In this study we are presenting an askos manufactured around 300 b.C. in the apulian city of Canosa. This vase belongs to the group called «Skylia askoi». Its upper portion is decorated with the figure of this sea monster, described in the *Odyssey*, that devoured those sailors that tried to avoid Charybdis' whirlpool. The iconographic program of these vases alludes to the journey to the netherworld through the sea, because in the South Italian world Skylia is a funeral spirit that led the souls of the deads to the Islands of the Blessed.

Entre las producciones cerámicas suritalicas de los siglos IV al III a.C. destacan por su originalidad, calidad en la ejecución plástica, variedad cromática y por el rico contenido semántico de su decoración los vasos de Canosa.

La antigua *Canusium*, una pequeña ciudad de la Daunia fuertemente helenizada, situada en la región magnogreca de Apulia, alcanzó una privilegiada posición económica gracias a su favorable situación geográfica, a su producción vinícola y a su industria de la lana, de la que se convirtió en el centro exportador más importante del Sur de Italia (Elia, 1959 a). Este auge económico tuvo un espléndido reflejo en la suntuosidad de sus monumentos y espacios funerarios, especialmente en los siglos IV y III a.C.: tumbas de fosa y de cámara, y grandes hipogeos excavados en la roca que agrupaban varias cámaras

dispuestas en cruz, cuyas fachadas reproducían la forma de un *naískos*, decoradas con elementos arquitectónicos y pinturas murales (Oliver, 1968; van der Wielen, 1978). En el interior de las cámaras se depositaban los cadáveres sobre *klinai* rodeados por un variado, rico y numeroso ajuar fúnebre: vasos, terracotas, armas, joyas, objetos de bronce, marfil y fayenza (Jatta, 1914). La importancia concedida a la expresión suntuaria de los privilegios sociales en el momento de la muerte, favoreció el surgimiento de una producción cerámica propia realmente original, en talleres donde se agrupaban ceramistas, pintores y coroplastas. Durante el siglo IV a.C. Canosa fue un importante productor de vasos de figuras rojas, siguiendo el estilo apulio, y de formas enraizadas en la tradición daunia. Hacia el final del siglo y, sobre todo, en el siglo III a.C. surgió un nuevo estilo ca-

racterizado por la decoración polícroma y plástica. Son los llamados «vasos canosinos», que ocuparon un importante lugar en el espacio y el ritual fúnebre.

Los vasos de Canosa forman una categoría particular en el conjunto de la cerámica suritálica, tanto por su funcionalidad, exclusivamente funeraria, como por su monumentalidad. Se trata de vasos de grandes dimensiones, decorados con profusión de elementos plásticos, normalmente policromados en vivos pero fugaces tonos, de los que hoy sólo nos queda una lejana evocación de su colorido. Encontramos ascos, crateras de volutas, una forma propia llamada *sphageion*, especie de cratera con boca abocinada, enócoes, pateras, píxidas, timiateria y vasos plásticos en forma de cabeza femenina (Elia, 1959 b). El ascos es la forma preferida de los artistas canosinos, especialmente en su versión de gran tamaño, globular o casi esférica, con varios golletes. Galbo, asas y golletes son los espacios donde se disponen profusamente pinturas y elementos plásticos, que reúnen todo un programa iconográfico en torno a la ideología funeraria. Junto a este tipo, hay versiones canosinas de un ascos más extendido por el mundo griego, en forma de odre, alto y estrecho, con un gollete en forma de cáliz en uno de sus extremos superiores. Pero, a diferencia de las versiones apulias, campanas o etruscas de figuras rojas o barniz negro, el ascos canosino se distingue de nuevo por su decoración plástica: el asa es aquí sustituida por una figura en terracota, un ser híbrido, mitad mujer, mitad monstruo marino. Son los llamados «ascos de Escila», un grupo de vasos poco numeroso, del que se conocen escasamente una veintena de ejemplares en todo el mundo, entre los que debemos colocar el ejemplar del Museo Arqueológico Nacional que ahora presentamos.

DESCRIPCIÓN

N. Inventario: 1995/94/1

Diámetro máximo: 27,5 cms.

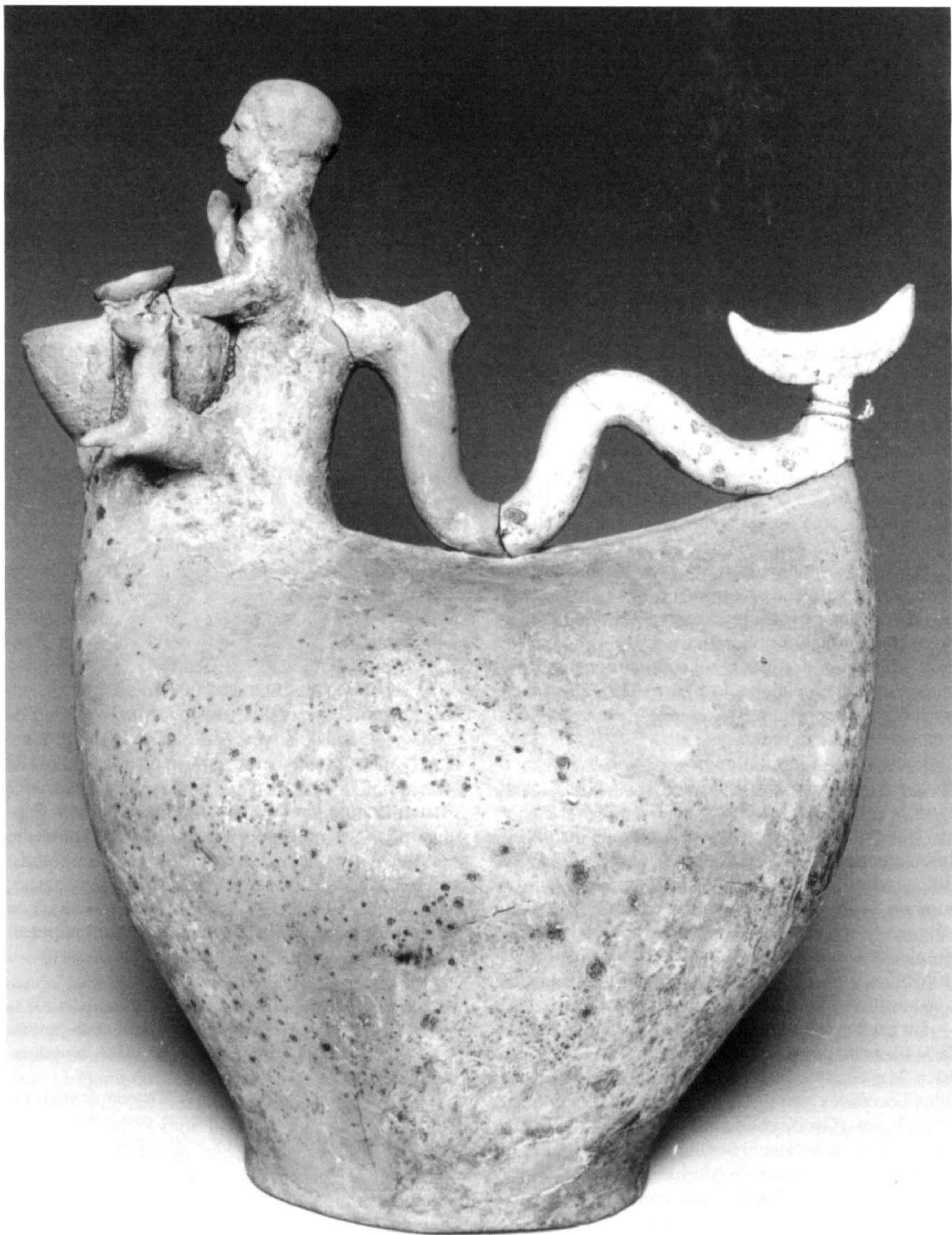
Altura: 33,5 cms.

Adquirido por el Estado en 1995 en subasta pública.

Ascos realizado a torno y plegado en blando, con una aplicación plástica en la zona superior. El recipiente, en forma de odre, es alto y proporcionalmente estrecho, con un gollete en forma de cáliz en uno de los extremos superiores. El fondo está abierto; se conservan aristas agudas en la base, que indican que la masa de arcilla se recortó intencionadamente para dejar abierta esta superficie. La zona inferior del

cuerpo, junto a la base, y el gollete conservan restos de pintura roja, en este último tanto al exterior como al interior. Toda la superficie del vaso pudo estar recubierta de un engobe blanco, aplicado después de la cocción y, por tanto, potencialmente efímero, del que apenas se conservan algunos restos, o más bien huellas, excepto, como veremos, en la figura plástica. Numerosas motas o manchas de color marrón oscuro aparecen distribuidas por toda la superficie, debidas a ataques orgánicos, a causa seguramente de la humedad del espacio donde se depositó o conservó el vaso.

En la zona superior del vaso, y en lugar del asa plana tradicional, se ha dispuesto una figura modelada en terracota. Se trata de un ser híbrido, con cuerpo superior humano al que se une una cola ondulante de serpiente marina, terminada en aleta de pez. Es una figura femenina cuyos rasgos fisionómicos y anatómicos están muy poco marcados. No se conserva ninguna indicación del vestido. Los rasgos del rostro apenas se señalan: ojos almendrados con indicación de las pupilas y párpados, nariz gruesa y algo apuntada, y boca con labios rectos cerrados. Parece estar cubierta con un velo o manto, bajo el cual asoman algunos pequeños rizos que enmarcan la frente. La figura levanta el brazo derecho, con la palma de la mano abierta, mientras el brazo izquierdo, extendido hacia delante y apoyado sobre la boca del gollete, sostiene una patera. De la zona inferior de este medio cuerpo humano, a la altura de unas teóricas caderas, brotan dos prótomos de perro modelados de forma muy esquemática. Surgen a derecha e izquierda del gollete, con las patas delanteras extendidas —en el perro de la izquierda una de las patas está rota—, orejas puntiagudas y sin ninguna otra indicación anatómica. El medio cuerpo de serpiente o dragón marino dibuja dos amplias ondas y termina en una cola o aleta de pez en forma de cuarto creciente, que el coroplasta ha dispuesto lateralmente, forzando en un giro antinatural este elemento para facilitar su comprensión y equilibrar estéticamente la composición. Toda la figura estaría cubierta de engobe blanco y decorada con una rica policromía, quizás incluso existirían motivos pintados, aunque ésta es una mera suposición basada en la comparación con otros ejemplares. Pero hoy sólo se conservan restos del engobe blanco en la cola, sobre todo en la zona final, restos de pintura azul clara en la aleta, y de pintura dorada en la cresta que adorna la primera curva de este cuerpo serpentiforme, así como en la parte posterior de la cabeza femenina. Hay restos de pintura negra en el torso, y de pintura anaranjada en la cara y en el cuello, a modo de collar.



LOS «ASCOS DE ESCILA»

Entra nuestro vaso de lleno en el grupo de los llamados «ascos de Escila», característicos de la producción canosina (Oliver, 1968; van der Wielen, 1978; Schauenburg, 1980). El ascos, como hemos visto, fue una de las formas favoritas en este centro. Grandes ascos globulares, decorados con motivos geométricos o florales al estilo daunio, o con apliques plásticos y decoración polícroma, ascos de figuras rojas, y éstos que ahora nos ocupan, decorados con un figura plástica en forma de monstruo marino, tanto en figuras rojas como polícromos. La forma de los vasos del Grupo de Escila es la del ascos alto y estrecho, o, como la llama Beazley, alto y profundo con gollete (Tipo B de Beazley, 1947: 273; Tipo A1 de Rüdiger, 1966-67). Pero su principal característica es la presencia de esa figura plástica situada en su extremo superior, junto a la boca del gollete, y que sustituye al asa. Es, en todos los casos, un ser híbrido con el cuerpo superior de mujer unido a una ondulante cola de serpiente o dragón marino, rematada en una aleta de pez.

Se han documentado hasta la fecha un número reducido de vasos de este tipo. No es un grupo excesivamente homogéneo, pues entre ellos se sitúan vasos con decoración polícroma y en relieve, y otros con decoración de figuras rojas. Los motivos decorativos que acompañan a la figura plástica son muy variados, aunque inmersos en una misma temática que luego comentaremos.

Fue Oliver quien dio nombre al grupo y recogió los primeros ejemplares (Oliver, 1968: 11). Tuchelt (1967: 191, n. 30) y Lohmann (1979: 204 y ss), en sus estudios sobre las representaciones de Escila, citaron algunos de ellos, pero fue Schauenburg (1980: 30) quien recogió el listado más completo, con un total de 21 ascos. La heterogeneidad del grupo no sólo se observa en las diferentes técnicas decorativas empleadas, sino también en los diversos motivos utilizados y en el tratamiento de la figura plástica que sustituye al asa y da nombre al grupo¹.

Un primer subgrupo dentro de este tipo vasos estaría formado por los ascos de Mannheim, Metropolitan Museum de New York y Canosa 476, todos ellos decorados con figuras rojas. En el ejemplar de Mannheim (Greifenhagen, 1958, tf. 45; Oliver, 1968: 11, n. 2; Schauenburg, 1980, n. 10, tf. 16,1,2) la figura plástica es un ser híbrido, la mitad superior con cuerpo femenino de cuya cintura surgen tres

prótomos de perro, y la mitad inferior con una cola de dragón marino rematada en crestas. El cuerpo del ascos contiene los siguientes motivos: en la parte frontal dos personajes desnudos y alados que sostienen una antorcha, una corona y una sítula; en el registro inferior de los laterales una Nike ante una mujer; en el registro superior hipocampos y peces, y en la cara posterior un rostro femenino frontal. El ascos del Metropolitan Museum de New York (Oliver, 1968: 11, n. 1; Schauenburg, 1980, n. 14, tf. 19 y 22) sólo conserva de la figura plástica su mitad posterior, en forma de serpiente marina. La decoración del cuerpo repite el mismo motivo a ambos lados: un prótomo femenino brotando entre flores y tallos vegetales, y un perro persiguiendo a una liebre debajo; en la parte delantera un rostro frontal alado, y en la trasera una gran palmeta. En el ascos de Canosa 476² (Oliver, 1968: 11, n. 3; Schauenburg, 1980, n. 4; Trendall y Cambitoglou, 1982, 30/47) la figura plástica no presenta los prótomos de perro, lleva un casco, y levanta ambos brazos. En el cuerpo del vaso, a ambos lados un hipocampo y un grifo, en el lado posterior una palmeta, y en la parte frontal la imagen de otro ser híbrido, con cuerpo superior masculino, desnudo y alado, y la inferior formada por una doble cola de serpiente, un gigante según la interpretación de Schauenburg (1980: 32) y de Trendall y Cambitoglou (1982: 1026)³.

El segundo subgrupo estaría formado por los ascos de Bari 6003 y 6004, Boston, Museo Cívico de Canosa 1188, Karlsruhe, Museo Británico de Londres, Colección Pomerance de New York y el del Museo del Louvre de París, todos ellos decorados con motivos polícromos y/o en relieve, y con la figura híbrida serpentiforme característica en el extremo superior.

En el ascos de Bari 6003 (Oliver, 1968, n. 5; Schauenburg, 1980, n. 1, tf. 9) la figura plástica ha sido representada con alas, aunque faltan los próto-

² La lámina citada por Schauenburg para este vaso (Schauenburg, 1980, n. 4, tf. 14, 1,2) no se corresponde con la imagen publicada por Trendall y Cambitoglou. Debe tratarse de la imagen del segundo vaso de Canosa 1188 (Schauenburg, 1980, n. 5).

³ Según Oliver (1968: 11) se trata de la imagen de una Furia, pero esta interpretación no es convincente, pues la mitad humana es masculina, no femenina. De todas formas, la interpretación de Schauenburg y Trendall puede ser matizada: quizás haya que hablar no de un gigante sino, de forma más general, o más ambigua, de un daimon, que, en el contexto iconográfico de este grupo de vasos, y en relación con la figura de Escila, podría ser un daimon marino de carácter funerario (Cf. más adelante para la interpretación del «programa iconográfico» de estos ascos).

¹ Incluso, Schauenburg incluye un ascos de Nápoles con decoración polícroma, pero sin la característica figura modelada (Schauenburg, 1980: 30, n. 11).



mos de perro. En el cuerpo del vaso figuran a ambos lados dos hipocampos alados rodeados de rosetas, una cabeza femenina frontal delante, y una palmeta en la cara posterior. En el ascos de Bari 6004 (Oliver, 1968, n. 8; Schauenburg, 1980, n. 2, tf. 11) los prótomos de perro han sido sustituidos por dos cabezas de aves, la cabeza frontal en vez de pintada está en relieve y, en lugar de los hipocampos alados, figuran dos pegasos.

El ascos de Boston (Oliver, 1968, n. 4; Schauenburg, 1980, n. 3, tf. 12; Padget *et alii*, 1993: 218, n. 149) es quizás el más parecido al nuestro, tanto en la forma del vaso como de la figura plástica, aunque aquel conserva una rica decoración polícroma de la que el ejemplar del M.A.N. carece. La figura presenta una de las mitades humanas más detalladas en su ejecución de toda la serie: una figura femenina cubierta con un velo, que sostiene un pez en la mano izquierda y una patera en la derecha. De sus caderas brotan dos prótomos de perro. La cola conserva una decoración de puntos negros y rojos. En el cuerpo se repiten motivos ya conocidos: el rostro femenino frontal, la palmeta y, a los lados, hipocampos alados y delfines.

El ascos del Museo Civico de Canosa 1188 (Schauenburg, 1980, n. 5, Tf. 14,1,2) es uno de los más sencillos. La figura carece de prótomos de perro, no tiene alas, lleva sin embargo un casco, y el vaso no conserva decoración polícroma. El ascos del Museo Británico de Londres (Oliver, 1968, n. 9; Schauenburg, 1980, n. 9, tf. 15,2) es bastante parecido a éste: la figura, sin alas, lleva casco, pero, a diferencia de aquel, figuran tres prótomos de perro y conserva decoración polícroma: delfines y un rostro frontal femenino.

El ascos de Karlsruhe (Oliver, 1968, n. 11; Schauenburg, 1980, n. 6, tf. 13, 1,2; 14,3) combina la decoración en relieve —Nikes con antorcha y corriendo en el cuerpo del vaso— y polícroma: rosetas y bandas. La figura, con tres prótomos de perro, está alada, levanta la mano derecha y sostiene una patera en la izquierda. También el ascos de la colección Pomerance de New York (Oliver, 1968, n. 10; Schauenburg, 1980, n. 13, tf. 18,2) presenta una figura con tres prótomos de perro, casco y brazos levantados, y decoración en relieve en el cuerpo: delfines saltando sobre un friso de ondas. Por último, en el ascos del Museo del Louvre de París (Oliver, 1968, n. 12; Schauenburg, n. 15, tf. 20) la figura, con tres prótomos de perro y brazos levantados, es bastante parecida a la de los vasos de Boston y Colección Pomerance; la decoración polícroma consiste en el tradicional rostro frontal y palmeta, y, en los laterales, grifos pintados y Nikes con antorcha en relieve.

El tercer subgrupo dentro del conjunto de los vasos recogido por Schauenburg está formado por los ejemplares de Kiel B540, Kiel B544, New Haven y Zurich. En realidad no deberían formar parte de este grupo de «ascos de Escila», pues ninguno de ellos está decorado con la figura de este monstruo marino. La forma del vaso, por otro lado, se aparta de la tradicional forma de odre: es de perfil rectangular, bajo, estrecho y alargado. Además, la decoración es fundamentalmente plástica o en relieve, y en la mayoría faltan los motivos polícromos. Su conexión, o inmersión, dentro de este grupo viene dada únicamente por la existencia de otros motivos decorativos presentes en los «ascos de Escila»: hipocampos, delfines y palmetas en el ascos de Kiel B540 (Schauenburg, 1980, n. 7, tf. 7); frisos de ondas en el ascos de New Haven (Schauenburg, 1980, n. 12, tf. 18,1). Pero en ellos aparecen otros motivos nuevos: prótomos femeninos, figuras de niños y una cabeza de Medusa en el ascos de Kiel B544 (Schauenburg, 1980, n. 8, tf. 15), y figuras femeninas, vestidas con quitón, con los brazos levantados, seguidas por delfines, y una mujer con un niño en brazos en el ascos

de la Galería Arete de Zurich (Schauenburg, 1980, n. 17, tf. 21,1,2; 22,3)⁴.

Como hemos podido observar, no en todos los ascos de este grupo la representación del ser híbrido es la misma: en unos casos faltan los prótomos de perro (Bari 6003, Bari 6004, Canosa 476, Canosa 1188), en otros figuran dos (Boston y Madrid) e incluso tres prótomos (Mannheim, Karlsruhe, Londres, Colección Pomerance y París). A veces la figura aparece alada (Bari 6003, Karlsruhe) o tocada con un casco (Canosa 1188, Canosa 476, Londres). Las actitudes de este personaje también varían de un ejemplar a otro: sostiene un pez en una mano y una patera en la otra, o, como en nuestro vaso, levanta un brazo con la palma abierta mientras sostiene la fíale con la otra, o incluso levanta los dos brazos al mismo tiempo. El resto de los motivos que adornan estos vasos suelen repetirse: rostros frontales, hipocampos alados o no, delfines saltando sobre las olas, peces, pegasos, grifos, Nikes con antorchas o ante una mujer, y daimones alados con antorchas, corona y sítula, además de otros motivos vegetales: palmetas, flores, rosetas.

A pesar de sus diferencias estilísticas y de detalle, es evidente que por su forma, función y programa iconográfico pertenecen a un mismo grupo, surgido de un mismo centro. Se trata de una producción cuya cronología no parece ser muy dilatada. Oliver (1968: 24) fecha la tumba donde se halló el ascos de Boston en el último cuarto del siglo IV⁵. Trendall otorga la misma cronología para los ascos de figuras

rojas de Mannheim, Metropolitan Museum de New York y Canosa 476 (Trendall y Cambitoglou, 1982: 1025). El resto con decoración policroma pueden bajar hasta el primer cuarto del siglo III a.C., pero no mucho más allá, pues su manufactura cesó probablemente hacia el momento de la conquista romana de la región en 272 a.C. (Trendall y Cambitoglou, 1982: 1025).

El ascos del M.A.N., por tanto, debe fecharse, por su semejanza con el ascos de Boston, hacia el 300 a.C. o muy poco después.

ESCILA: DEL MONSTRUO HOMÉRICO AL DAIMON HELENÍSTICO

Pero ¿a quién representa esta figura plástica, mitad mujer, mitad dragón o serpiente marina, protagonista principal de la decoración de estos vasos?

Oliver, el primero que agrupó estos vasos, y otros muchos autores vieron en ella a Escila, uno de los terribles monstruos que poblaban el mar, hija de Tifón y de Equidna (Paribeni, 1966: 109; Hosek, 1986: 678).

Es en la Odisea donde por primera vez se describe a este ser mitológico, cuya sola mención provoca horror y cuyo nombre está rodeado de muerte y oscuridad: vive en un antro sombrío en medio de un escollo, que mira, como la propia Escila, hacia el ocaso, hacia el Érebo, el reino de las tinieblas infernales donde este monstruo devorador envía a sus víctimas:

«Allí mora Escila, que aulla terriblemente, con voz semejante a la de una perra recién nacida, y es un monstruo perverso a quien nadie se alegrará de ver, aunque fuese un dios quien con ella se encontrase. Tiene doce pies, todos deformes, y seis cuellos larguísimos, cada cual con una horrible cabeza en cuya boca hay tres hileras de abundantes y apretados dientes, llenos de negra muerte. Está sumida hasta la mitad del cuerpo en la honda gruta, saca las cabezas fuera de aquel horrendo bárratro y, registrando alrededor del escollo, pesca delfines, perros de mar y también, si puede cogerlo, algunos de los monstruos mayores que cria en cantidad inmensa la ruidosa Anfítrite. Por allí jamás pasó embarcación cuyos marineros pudieran gloriarse de haberse escapado indemnes, pues Escila les arrebató con sus cabezas sendos hombres de la nave de azulada proa». (Odisea, XII, 89-103)⁶.

⁴ Junto a los vasos hasta ahora mencionados, Schauenburg incluye (Schauenburg, 1980, n. 19 y 20) un ascos de Christie de Londres y otro de Paris, Louvre Inv. Nr. F 498, ambos sin reproducción fotográfica, que no comentamos aquí por carecer de una buena descripción. También incluye (Schauenburg, 1980, n. 21) un segundo ascos del Museo del Louvre, posteriormente recogido por van der Wielen (1985), que no debería figurar estrictamente en este grupo, pues pertenece a un tipo próximo, intermedio, que liga esta serie con los ascos globulares con decoración policroma y plástica (van Wouterghem-Maes, 1968), tipo del que van der Wielen recoge cuatro ejemplares. Su forma es como la de los ascos de Escila, y su decoración policroma y plástica está inspirada en aquellos: cabezas frontales, pegasos, hipocampos alados, delfines, palmetas. Pero la figura situada en el extremo superior no es un ser híbrido, aunque deriva de la de aquellos: es una figura -en un caso son tres- femenina completamente humana, vestida con chitón e himation, alada, que sostiene una patera y un pájaro en las manos, que está acompañada por prótomos equinos, y, aunque sólo en un caso, con una cola serpentiforme a sus espaldas, pero que no parece formar parte de ella (van der Wielen, 1985: 174, fig. 1-4).

⁵ Sin embargo, Padget lo fecha en el 300 a.C. (Padget *et alii*, 1993: 218).

⁶ Traducción de Luis Segalá.

Escila es para Homero un monstruo sin ningún atisbo, ni siquiera remoto, de naturaleza humana. No es un ser híbrido, sino una criatura deforme y perversa —quizás el único rasgo que la asemeja a los hombres—, que otea desde lejos el mar buscando sus presas entre las criaturas marinas y entre los navegantes que llegan hasta su morada tratando de evitar el remolino de Caribdis. Su naturaleza monstruosa está definida por sus doce pies y sus seis largos cuellos con sendas cabezas, donde se abren bocas con tres hileras de dientes. También por sus movimientos acechantes, rápidos e inesperados, de tal forma que Odiseo, un momento antes vigilando a Caribdis, cuando quiso volver los ojos «a la velera nave y a los amigos, ya vi en el aire los pies y las manos de los que eran arrastrados a lo alto y me llamaban con el corazón afligido, pronunciando mi nombre por la vez postrera» (*Odisea*, XII, 248-250). Sumergidos en el relato de Odiseo, participamos con él del espanto que provoca este terrible episodio: «... de esta suerte, mis compañeros palpitantes también, eran llevados a las rocas, y allí, en la entrada de la cueva, devorábalos Escila mientras gritaban y me tendían los brazos en aquella lucha terrible. De todo lo que padecí peregrinando por el mar, fue este espectáculo el más lastimoso que vieron mis ojos» (*Odisea*, XII, 255-260).

No es, por tanto, el relato homérico el inspirador de las primeras imágenes de este monstruo, en las que ya figura como un ser híbrido, compartiendo la naturaleza humana y la animal, uniendo a un cuerpo de mujer una cola de serpiente o dragón marino. Desde el primer momento, el código figurativo referido a este personaje mantendrá invariablemente estos dos principios iconográficos: su naturaleza femenina y a la vez anfibia, con medio cuerpo de serpiente o dragón marino, como corresponde a una criatura que vive en medio del mar.

Las primeras representaciones de Escila no aparecen hasta el siglo V a.C. El mundo arcaico, poblado de innumerables monstruos de diversa naturaleza, no supo, o más bien no tuvo interés en traducir en una imagen estable y fija la terribilidad del ser descrito en la *Odisea*. No es que el mar y sus sorprendentes criaturas, reales o fantásticas, pacíficas y benéficas, o dañinas y horribles, no despertaran la imaginación creadora de los artistas para dotarlas de una forma reconocible, muy al contrario: ahí tenemos al multiforme Nereo, a Tritón, o a Tifón, padre de Escila según algunas tradiciones, con medio cuerpo de varón y medio de serpiente marina. Ahí tenemos también a las llamadas «meerfrauen», o mujeres del mar (Tuchelt, 1967), contrapartida de los «hombres del mar», cuya naturaleza no está bien

definida, aunque bien pudiera tratarse de tritones y tritonesas.

Es en las imágenes de las mujeres del mar, representadas con un cuerpo femenino, vestido con un quitón, y con una gran cola serpenteante de pez, en las que, según propone Tuchelt (1967: 177), se inspiran las primeras representaciones griegas de Escila. Estas primeras imágenes aparecen en los relieves de Melos (Jacobsthal, 1931, n. 71, 72, 73) con cuerpo superior de una mujer vestida con un quitón corto, sobre el cuerpo de un dragón marino. Pero, además, en ellas, y a diferencia de las imágenes de las «meerfrauen», de su cintura, bajo el faldón del quitón y por detrás de su brazo, surgen dos prótomos de perro. Esta es la gran novedad y el atributo característico de Escila —¿derivado de la alusión sonora a sus aullidos, o de la referencia etimológica a su nombre?⁷—, atributo iconográficamente necesario para diferenciarla y definirla frente a otros seres híbridos de naturaleza marina.

Quizás la creación de una nueva descripción literaria, la perdida *Escila* de Estesícoro, contribuyó a dotar a este ser de una imagen más humanizada, alejada ya de la espantosa, y quizás intraducible, descripción homérica. Quizás también este poema despertó el interés por plasmar en imágenes a esta criatura, diferenciándola de otros pobladores míticos del mar. En todo caso, la humanización de Escila era un hecho inevitable en el ambiente de antropocentrismo del tardoarcaísmo y, sobre todo, del primer clasicismo, cuando la colorida multiplicidad de las formas monstruosas y la fascinación ante la alteridad propias del arcaísmo, dejan paso a un profundo interés y reflexión sobre la naturaleza humana y al acercamiento de todos los registros de la naturaleza a la escala del hombre. En la imagen de Escila de los relieves de Melos, de la primera mitad del siglo V a.C., la actitud tranquila, reflexiva y sosegada del personaje, con una mano apoyada en la cadera y otra en la barbilla, y en marcado contraste con la actitud agitada de los perros, traduce este interés en la búsqueda de la interioridad que conduce a la severidad de la imagen.

A partir de aquí, y hasta mediados del siglo IV a.C., en los vasos áticos y beocios (Ure, 1953: 246, pl. 67,6; Langlotz, 1932: n. 821, tf. 238; Tuchelt, 1967: 180) y en las monedas de Cícico y Cyme (Kraay y Hirmer, 1966, pl. 110), la imagen de Escila repetirá las mismas fórmulas: cuerpo superior femenino, vestido o desnudo, con dos prótomos de perro

⁷ Si los versos que hacen alusión a esta cualidad sonora fueron interpolados (Tuchelt, 1967: 179), es lógico que este atributo iconográfico fuera también una innovación tardía.

brotando de su cintura o de sus hombros, y una cola serpenteante de animal marino.

Pero fue en Italia⁸ donde la imagen de Escila tuvo una mayor aceptación y donde sufrió las innovaciones iconográficas más decisivas. No olvidemos que allí, tanto en Etruria y desde época muy temprana, como en Magna Grecia, hubo cierta afición a los seres monstruosos y a los daimones de diversa naturaleza. No olvidemos tampoco la vinculación de estas regiones con el mar y su predilección por los «asuntos marinos», ni el dato significativo de la tardía localización de la Escila homérica en el estrecho de Mesina. Allí, en Italia, Escila adquiere un aspecto multiforme, con diferentes actitudes y atributos, y se integra en diferentes contextos míticos. Es una imagen vital, en constante transformación, contaminada con rasgos propios de otros daimones, enriquecida con múltiples elementos iconográficos y contenidos semánticos.

Fue en Etruria donde surgió en el siglo V a.C. una nueva versión de Escila, arraigada en una tradición iconográfica anterior: es la imagen frontal de un ser híbrido con cuerpo superior de mujer, que agarra con sus manos sendos peces, y cuerpo inferior formado por una doble cola de serpiente, con dos prótomos de perro que se proyectan a derecha e izquierda de su cintura. Es el tipo que Tuchelt (1967: 177-79) llama «Escila-Tifón», pues su inspiración parece proceder de imágenes arcaicas de este monstruo con cuerpo de varón alado y doble cola de serpiente. En esta versión demoníaca de Escila, a veces los prótomos de perro surgen de los hombros en lugar de la cintura (Haynes, 1970-71: 34, pl.13,1).

Fue también en Italia donde se introdujo una significativa innovación iconográfica: en los tetrádracmas de Akragas (Kraay y Hirmer, 1966, lám. 60, 175), en lugar de la Escila vestida con quitón, el cuerpo femenino aparecerá desnudo⁹, y con el brazo levantado y la palma arqueada ante los ojos, en el

⁷ Si los versos que hacen alusión a esta cualidad sonora fueron interpolados (Tuchelt, 1967: 179), es lógico que este atributo iconográfico fuera también una innovación tardía.

⁸ Las primeras imágenes italianas de Escila aparecen en unos fragmentos de relieves de terracota de Tarento, datadas hacia 440 a.C.. En ellos, el monstruo, con la mitad femenina vestida con un peplo, actúa como montura de un jinete humano (Lohmann, 1979, Abb. 16, 17; Schauenburg, 1980: 36).

⁹ La autoría de la innovación se discute: Grecia o Sur de Italia, pero con el apoyo de un único testimonio, la cratera beocia del Louvre CA 1341, del 430 a.C., anterior, por tanto, a las monedas de Akragas, donde Escila aparece por primera vez, al menos para Magna Grecia, desnuda. Como dice Schauenburg (1980: 41), con un testimonio aislado, ya sea beocio o suritalico, poco se puede argumentar.

gesto del *apokopein*, interpretado como un gesto de acecho, oteando el mar en busca de sus víctimas (Jucker, 1956: 81 ss.; Tuchelt, 1967: 180). También en este momento y en este ámbito recibió Escila el delantal de hojas de acanto que necesitaba para hacer estéticamente más fluida la transición entre el cuerpo de mujer y el de animal, una vez se hubo desprendido de su antiguo vestido (Tuchelt, 1967: 180), elemento que se convertirá en un componente fijo de su imagen.

Entre las representaciones italianas, especialmente suritalicas, encontramos también a una Escila alada, por ejemplo en los ascos canosinos de Bari 6003 y Karlsruhe, o en un *sphageion* de Berlín (Lohmann, 1979, Ab. 15), un atributo muy esporádico en otras criaturas marinas, pero que comparte, también en los ascos canosinos, con algunos hipocampos. No sabemos con seguridad dónde recibió este ser sus alas; quizás por influencia etrusca, pues los artistas de aquella región gustaron de dotar de alas a divinidades, daimones y seres monstruosos que originalmente carecían de ellas (Lohmann, 1979: 208).

En el siglo IV a.C. la iconografía de Escila aparece ya desplegada en toda su variedad, pues ha sido enriquecida a lo largo de los años con múltiples atributos y diferentes actitudes: así, la encontramos con un tridente, un timón, un remo, o un ancla, en algunos casos con una lanza o una espada, alada o sin alas, a veces cubierta con un casco o un velo, con una patera, un pez, una red de pesca o un pulpo en sus manos, acechando o con los brazos en alto. Pero el atributo que permanece siempre invariable es el de los prótomos de perro, atributo que define a este ser frente a otras criaturas fantásticas del ámbito marino. Por ello, Schauenburg (1980: 43) se pregunta si algunas de las figuras plásticas que decoran los ascos canosinos, aquellas que carecen de los prótomos de perro, no se trata de tritonesas en lugar de Escila. Las imágenes de las compañeras de los tritones también son frecuentes en el arte suritalico; son numerosos los ejemplos, pero citaremos uno particularmente afortunado: un pie de una cratera de Asteas en Los Ángeles (Jentof-Nilsen, 1983: 147, fig. 6), donde un tritón y una tritonesa, ambos con antorchas en las manos, navegan sobre las olas acompañados por delfines y peces. En algunos de los ascos citados más arriba, la figura carece de prótomos, pero lleva alas. Es difícil pensar en ese caso en una tritonesa alada, motivo no atestiguado en Italia, por lo que es preferible, antes que de Escila, hablar de un daimon marino no suficientemente precisado (Schauenburg, 1980: 44).

Una variación significativa, aunque aislada y, al menos de momento, efímera, es la imagen de este

monstruo del ánfora apulia de Nápoles SA 708 (Reinach, 1899: 188; Tuchelt, 1967, n. 40; Lohmann, 1979, n. 18), donde Escila aparece representada con cuerpo superior femenino sobre una cola de serpiente, y con doce prótomos de perro, una imagen más próxima al horror y monstruosidad del relato homérico, que podría incluso evocar los doce pies de la descripción odiseíca (XII, 89)¹⁰, que a las imágenes contemporáneas. Igualmente significativo, extraño y singular es el motivo representado en una cratera de volutas de Nápoles 3252 (Schauenburg, 1978, Ab.10): un ser monstruoso en posición frontal, con doble cola de pez y dos prótomos de perro, aunque sin cuerpo humano ¿Se trata, como sugiere Schauenburg (1980: 38) de una imagen abreviada de Escila?

En todo caso, todos ellos son ensayos, variaciones, indagaciones en la naturaleza fantástica de unos seres que despiertan la imaginación creadora de los artistas suritálicos, buscando siempre ahondar en el misterio que preside la relación del hombre con la naturaleza, en todas sus manifestaciones, ya sean reales o míticas. Una búsqueda que prefigura la preocupación esencial del helenismo por la diversidad de la experiencia sensible, por la infinita variedad y apariencia de los seres, por la mutabilidad y el devenir, consustancial a la naturaleza.

LOS CAMINOS DE LA MUERTE

En el mundo suritálico Escila se ha convertido en uno de los seres favoritos del ámbito marino. Aquí ha adquirido sus características más explícitas y ha sido introducida en contextos míticos nuevos, pero siempre, de una forma u otra, directa o indirectamente, a través de la imagen y/o de la función del vaso, relacionados con el mundo de la muerte.

Como criatura marina era natural su inclusión en escenas relacionadas con este ámbito, evidentemente como uno de los componentes principales del *thíasos* marino. Pero, a veces, es su sola presencia la que explicita el contexto donde transcurre la acción, una alusión indirecta al «paisaje marino». Así, en una cratera de Asteas del Museo Getty (Jentof-Nilsen, 1983: 139), en la que se representa el rapto de Europa, el mar está sencillamente sugerido por las figuras de Escila, Tritón y algunos peces, personajes

¹⁰ Más próximas a la descripción homérica serán las imágenes posteriores, a partir de fines del siglo III a.C., cuando comienzan las representaciones del episodio odiseíco, y desde luego en época romana (Tuchelt, 1967: 183; Schauenburg, 1980: 42, nota 112).

y elementos que no juegan ningún papel en el mito. Son personajes con nombre propio, definidos e individualizados —frente al innumerable colectivo anónimo de otros seres míticos—, que se convierten en imágenes-símbolo, o imágenes parlantes de un escenario o paisaje. Esta utilización alusiva de Escila se encuentra también en otra cratera de cáliz paestana de Nápoles (Trendall, 1936: 34, pl. VIb; Tuchelt, 1967, n. 26; Lohmann, 1979, n. 24), que narra el mito de Frixos y Helle. Igualmente como alusión, ¿y como simple espectadora?, en el ánfora de Nápoles SA 708 (Cf. más arriba), que narra la liberación de Andrómeda, aparece Escila junto a dos Nereidas sobre un hipocampo y un delfín respectivamente, y junto a Perseo, que da muerte al monstruo marino, del que nuestro personaje parece ser un eco. Esta utilización alusiva no implica necesariamente, como veremos más adelante, la pérdida de un ulterior sentido simbólico.

Pero el aspecto realmente fascinante de Escila es su inmersión en el mundo de la muerte, donde adquiere un nuevo y más profundo sentido. En el sur de Italia su imagen aparece en los siglos IV y III a.C. invariablemente ligada al contexto funerario, así en los vasos de figuras rojas, o calenos (Pagenstecher, 1912: 33, 18 y 99, 196), o en las cantimploras (Schauenburg, 1980: 37, nota 70, tf. 24,1) y en las píxidas canosinas (Schauenburg, 1980: 37, nota 71), vasos destinados al ajuar fúnebre, o en los apliques de terracota tarentinos que adornaban sarcófagos de madera (Lullies, 1962: 76; Herdejürgen, 1971: 26 ss.).

En cuanto a los ascos canosinos, ya hemos comentado más arriba su función exclusivamente funeraria. La complejidad y fragilidad de su decoración, tanto plástica como polícroma, impiden pensar en un uso cotidiano, doméstico, de estos vasos. Pero, además, en los «ascos de Escila» existe un detalle complementario que explicita aún más su función dentro del ritual y la ideología funeraria: algunos de ellos (Bari 6003, Bari 6004, New Haven y Paris, a los que debemos añadir el ejemplar de Madrid) presentan el fondo abierto, lo que, además de hacerlos totalmente inservibles para el uso cotidiano, debe tener otro significado. Esta particularidad se constata también en otros vasos de figuras rojas apulios (ánforas, crateras, lutróforos, hidrias y enócoes) (Schauenburg, 1980: 47; Lohmann, 1982: 210), cuya función, como hemos señalado, también era funeraria. Quizás el orificio en la base, o más bien la ausencia de ésta, se concibiera para permitir la realización de libaciones en honor del difunto y de las divinidades infernales.

En este contexto funerario ¿qué significado cobran las escenas y personajes relacionados con el mar?

El mar es para el espíritu griego el reino de la muerte o, al menos, su antesala. Mudable e imprevisible, es una superficie que oculta y esconde en su inmensidad lo desconocido, un mundo donde pululan criaturas invisibles. El mar es el reino de la alteridad y de la paradoja: en un momento tranquilo y pacífico, al instante se torna terrible y devastador. Es fecundo y, a la vez, mortífero: da vida a una asombrosa multitud de criaturas, incluso de la espuma de sus olas nació la divina Afrodita, pero también es portador de muerte y destrucción. Su superficie agitada engulle embarcaciones enteras, y sus abismos son tan tenebrosos como los de los Infiernos. Cruzar el mar es una aventura peligrosa en la que se juega siempre con la muerte. Sólo la protección de divinidades y de criaturas filantrópicas, como los delfines, amigos de los hombres, pueden ayudar a los que en este reino de la variabilidad e imprevisibilidad supremas se aventuran.

El mar es un espacio límite, fronterizo, pues separa también el mundo del aquende y del allende. El Hades se encuentra más allá de la corriente del Océano, hacia el Ocaso, y las aguas que lo anteceden son oscuras y tenebrosas. El mar es el puente, el tránsito entre ambos mundos, y por eso es un camino iniciático, oscuro y secreto. Este tránsito, doblemente difícil por tratarse además de un espacio y un medio completamente ajenos al hombre, no puede realizarse sin ayuda. Es necesario conocer los caminos que conducen al Más Allá, pero aquellos que transcurren por el mar son incognoscibles para el hombre, pues se desdibujan una vez se han recorrido. «Los caminos del cosmos sólo son visibles sobre la faz de la tierra, aunque se necesite un guía que sepa seguirlos; los demás caminos del viento y del agua se desvanecen según ocurren, como los senderos de la Noche y del Día» (Vermeule, 1984: 311).

Sólo las divinidades y daimones marinos controlan las sendas del conocimiento según avanzan por las rutas líquidas, y, especialmente, aquellas que conducen a las Islas de los Bienaventurados, el reino de la eterna felicidad, de la beatífica inmortalidad, en la que moran los héroes felices, a cuyas orillas sólo pueden llegar los elegidos, los iniciados.

Esta función de guía al Más Allá era desempeñada especialmente por las Nereidas (Barringer, 1995). El motivo del cortejo de las Nereidas se revistió de un valor simbólico, escatológico: ellas habían proporcionado al héroe sus nuevas armas, que al ser utilizadas marcaron su destino fatal, ya anunciado por Tetis (Barringer, 1995: 45). Estas diosas han sido el vehículo de la muerte y las asistentes de Aquiles en su tránsito hacia otra existencia gloriosa. Fueron las primeras criaturas en entonar el lamento

fúnebre en honor de Patroclo en Troya, a lomos de sus delfines, cuando Tetis les suscitó el deseo del plañido. Cuando Aquiles falleció, volvieron nuevamente con un enorme llanto sobrenatural por todo el mar (Vermeule, 1984: 330). Pero además de cantar el treno funerario, las Nereidas condujeron a Aquiles y a otros héroes a través de las aguas hasta la Isla Blanca, Leuce, la Isla de los Bienaventurados, donde vivirían una existencia gloriosa y feliz. Los versos de Eurípides nos evocan esta fundamental misión, cuando Tetis se dirige a Peleo en los momentos finales del drama *Andrómaca*:

«... Y a ti, porque conozcas el premio de mi boda, yo diosa, hija de un dios, te alejaré de las desgracias de los hombres y te haré un dios inmortal, no corruptible. En casa de Nereo, en adelante, vas a vivir conmigo, un dios con una diosa; de donde del mar sacando seco el pie, al hijo muy querido tuyo y mío, a Aquiles, verás en su morada de la Isla Blanca, dentro del Ponto (...) Espera allí hasta que yo llegue, con mi coro de cincuenta Nereidas para guiarte: pues lo destinado debes cumplir: es voluntad de Zeus» (Eurípides, *Andrómaca*, 1253 ss.)¹¹.

El motivo del cortejo de las Nereidas fue enormemente popular a partir del siglo V a.C.¹² En la popularidad de este tema hay que ver posiblemente al influencia de los dramas de Eurípides y, especialmente, de *Las Nereidas*, segunda tragedia de la perdida trilogía *Aquiles*, donde realizó una importante innovación escenográfica al introducir la entrada del coro de las Nereidas en la orchestra cabalgando sobre delfines (Kossatz-Deissmann, 1978: 16).

Los artistas suritalicos, siempre fascinados con los mitos marinos, dieron nueva vida a este tema introduciendo en el cortejo de las Nereidas a otros animales fabulosos: las hijas de Nereo cabalgan sobre delfines y también sobre hipocampos, serpientes y dragones marinos, y extraños peces. Llevan las nuevas armas para Aquiles, pero, además de una evoca-

¹¹ Traducción, F. Rodríguez Adrados.

¹² «El auge que este tema adquiere a partir del siglo V podría estar relacionado con el interés literario e iconográfico que el mar despierta en la sensibilidad griega, especialmente ateniense, reflejo a su vez del auge marítimo ateniense durante las últimas décadas del siglo. Estas nuevas visualizaciones del ponto se relacionarán ahora con la interioridad humana —el mar es también un estado anímico en sus vertientes serena o atormentada— y van a servir para profundizar en el alma» (Olmos, 1989: 26).



Figura 1.

ción del mito, son un símbolo del viaje heroizador al Más Allá, pues, como sabemos, también ellas condujeron al héroe a la Isla Blanca¹³.

Las Nereidas son diosas protectoras de determinados tránsitos y ofrecen protección en dos tipos de viajes: aquellos que transcurren literalmente por el mar, y el que realiza el difunto desde este mundo hacia el Mas Allá. No sólo le acompañan hacia su nueva morada, también, al hacerlo, aseguran su inmortalidad (Barringer, 1995: 56 y ss), y, como en el Monumento de las Nereidas de Xantos, su apotheosis.

Además, las Nereidas protegen y acompañan otro tránsito esencial, ligado íntimamente al de la muerte: la boda. No sólo actúan como ayudantes en escenas de preparación nupcial, atendiendo a la novia (Barringer, 1995: 101), también le sirven de cortejo en su tránsito de doncella a mujer. Así se ha interpretado la presencia de las Nereidas en escenas del rapto de Europa y de la salvación de Andrómeda: el tránsito de Europa implica un viaje sobre el mar, un pasaje metafórico de doncella a mujer y de la vida a la muerte y al renacimiento en un nuevo estado; las Nereidas actúan como cortejo de Andrómeda cuan-

do, al ser expuesta al monstruo, se enfrenta a su matrimonio con Hades.

Si aceptamos este papel esencial de las Nereidas en estos dos contextos míticos, deberemos aceptar también el de Escila, y no sólo, como señalábamos más arriba, como una mera alusión al paisaje marino.

Efectivamente, nuestro personaje va a jugar un importante papel en compañía de las Nereidas: en algunos vasos suritálicos Escila navega junto a las diosas marinas que, montadas sobre delfines, hipocampos, serpientes marinas y peces, acompañan a Tetis y transportan las nuevas armas para Aquiles. El protagonismo de Escila es tal, que incluso en una pélice de Ruvo (Sichtermann, 1966, K74, tf. 128; Tuchelt, 1967, n. 27; Lohmann, 1979, n. 19) actúa como montura de Tetis y señala a la diosa los caminos escondidos del mar, que sólo ella parece conocer (fig. 1). Escila, lejos ya del horror del monstruo homérico, se ha convertido en un personaje benéfico y, sobre todo, sabio. Su conocimiento es esencial, porque es un conocimiento iniciático. Ella, que vivía en las puertas del Érebo, mirando siempre hacia el ocaso —mirada velada a los mortales— sabía como llegar hasta allí. Las almas que iban a iniciar el tránsito al otro mundo necesitaban de ese saber profético y privilegiado, de ese conocimiento trascendente para alcanzar la inmortalidad.

¹³ Esta simbología perduró en la iconografía de los llamados «Meerwesensarkophage» romanos (Rumpf, 1939; Brandenburg, 1967: 210).

También ella, como las Nereidas, entona el lamento fúnebre, si queremos así entender el gesto de levantar uno o los dos brazos que realiza en algunos ascos. El antiguo gesto del *apokopein*, entendido como el acto de otear desde lejos el mar buscando las futuras víctimas, se ha traducido aquí en el gesto de la lamentación. Quizás el contexto funerario ha ido forzando esta pérdida del sentido originario del gesto y su traducción en un gesto ritualizado, pero no por ello estereotipado o carente de sentido: el daimon participa en el dolor de la pérdida, de la separación, es un espíritu compasivo, y en ese «padecer con» se acerca a la sensibilidad humana. La suya es una posición ambigua, pues por un lado comparte el desgarramiento y la extrañeza ante la muerte, ante lo desconocido, pero por otro goza de un saber trascendente. Pero además, Escila puede tener aquí una misión complementaria: proteger el líquido que contiene o, en otros casos, circula a través del vaso, y proteger al difunto, en una función apotropaica que puede compartir con las gorgonas. Éstas, guardianas del paraíso, representadas en éstos y en otros ascos globulares, pueden actuar como imágenes protectoras —quizás también con los rostros frontales femeninos, a veces alados—, cuya mirada, terrible y, a la vez, pregnant, vigila con su poder de ubicuidad y en su calidad de ser intermedio, fronterizo, a un tiempo el mundo del aquende y del allende, la tumba y el reino de ultratumba. Pero también pueden ser interpretadas como guías y acompañantes en el viaje del alma a su última morada. Así, al menos, debemos entender la imagen conservada en una tumba de Paestum, donde la difunta se dispone a subir a una barca conducida por una Medusa-Caronte (Portrandolfo y Rouveret, 1992: 126 y 326).

Ésta es la función primordial que Escila parece cumplir en los ascos canosinos, presente en la tumba como anticipación garante del conocimiento privilegiado: «la muerte, llegada, podrá ser un recordar el espacio, reconocer los caminos del nuevo ámbito. Privilegio atisbado en vida. Reminiscencia, desvelación plena, *anamnesis*» (Olmos, e.p.). Allí, en el espacio donde tiene lugar la partida, donde el viaje comienza, aguarda Escila para transportar o acompañar al iniciado, al difunto heroizado. Es el símbolo del viaje de las almas a las Islas de los Bienaventurados, al paraíso de la felicidad y beatitud eternas. Y en esa misión, que en estos vasos comparte con las tritonesas, aparece acompañada por otros animales y seres fabulosos del *thíasos* marino, especialmente por hipocampos y delfines. También ellos simbolizan el tránsito:

son, como la propia Escila, monturas o guías para los iniciados que van a realizar este definitivo y trascendental viaje. No olvidemos la larga tradición literaria e iconográfica del delfín como montura de dioses y héroes, y su función salvífica: libró de una muerte segura a Arión, y sobre su lomo transportó a Taras y a Eros (Olmos, 1989: 39). El delfín, asociado a Eros y a Afrodita, potencias cósmicas, diosa del mar y de la fecundidad ésta, y también daimon del allende aquel, simboliza la *galéne*, la calma del mar, es el anuncio de una feliz travesía y, por tanto, símbolo de felicidad y bienaventuranza.

Es en esta función psicopompa como debemos entender la imagen representada en algunos relieves de terracota tarentinos (Lohmann, 1979, Ab. 16 y 17; Schauenburg, 1980: 36, tf. 23), donde aparecen jinetes humanos cabalgando sobre el lomo de Escila, en una combinación —un jinete humano sobre una criatura fabulosa— que refuerza el carácter demónico y sobrehumano del vehículo utilizado y la dimensión sobrenatural de la acción, el tránsito —entendido o no como raptó¹⁴— del difunto heroizado y de su viaje al Más Allá.

Como criatura psicopompa Escila está acompañada por hipocampos alados, grifos y pegasos, y Nikes, y, en ocasiones, ella misma está dotada de alas, quizás para facilitar el tránsito y para expresar su carácter demónico y su pertenencia a una esfera sobrenatural. Las alas refuerzan la idea del viaje en un medio que no es humano, y expresan la alteridad de toda la escena: del vehículo, del ámbito donde transcurre, y de la meta del viaje. Y como el camino es oscuro y secreto, a veces estos seres —Nikes, tritonesas, daimones alados— se sirven de antorchas para iluminar la senda que conduce al otro mundo. Los mismos rostros frontales, situados al frente del vaso, como si se tratase de mascarones de proa, traspasan con la luz de su mirada las tinieblas del otro mundo, hienden la oscuridad mientras trazan el camino en un acto de potencia suprahumana. Allí, sin embargo, entrarán en las regiones luminosas, presididas por la brillante y blanca luz del Elíseo —no en vano se llamaba Blanca la isla de los Bienaventurados—, luminosidad beatífica, símbolo de la felicidad eterna, que quizás podríamos ver aludida en el color blanco que recubría nuestros vasos. Allí gozarán de un eterno banquete, para el que los daimones alados llevan coronas y sítula, y del esplendor inacabable

¹⁴ Sobre este tema, cf. la discusión recogida por Schauenburg, 1980: 53.

de la fiesta. En aquellas regiones perpetuamente fecundas, crece una vegetación exuberante que nunca marchita, flores y plantas que exalan un perfume embriagador y sumergen en un estado de bienestar y felicidad supremas; sensaciones sugeridas en los ascos canosinos por los motivos vegetales, rosetas y palmetas, quizás también una alusión metafórica a las praderas ubérrimas y a los floridos jardines del Elíseo.

Todo un programa iconográfico, en suma, referido al viaje al allende a través del mar. Estas imágenes expresan la esperanza en la promesa de una vida bienaventurada más allá de la muerte, en una existencia eterna y gozosa para los que han sido iniciados¹⁵ en los ritos y cultos místéricos de carácter salvífico —pitagóricos, eleusinos, dionisiacos, órficos— tan extendidos en el mundo suritalico, y que, en un momento de triunfo de los valores del individuo por encima de los comunitarios, ofrecían la salvación individual, la liberación final y el triunfo sobre la muerte.

¹⁵ El carácter psicopompo de los daimones presentes en estas tumbas podría ser, si seguimos la opinión de Díez de Velasco, un inconveniente para aceptar que se trate de iniciados. Según sus palabras: «el elenco de divinidades presentes en las láminas (se refiere a las órficas) no incluye ninguno de los genios psicopompos que aparecían en las versiones literarias comunes (...) Nos hallamos ante una visión del camino de la muerte en la que no son necesarios, ya que las propias láminas cumplen el cometido que estos genios desempeñaban en otras tradiciones. El viaje del iniciado y el viaje común resultan por tanto dos formas de entender la muerte antitéticas y excluyentes» (Díez de Velasco, 1995: 138). Creo que se trata de afirmaciones demasiado estrictas, pues no todos los iniciados tenían necesariamente que enterrarse con las láminas que les proporcionaban instrucciones para el viaje, y que, al menos en Magna Grecia, debió haber un cierto trasvase de información entre las creencias de unas y otras formas religiosas: los propios iniciados podían incorporar a su ideario e imaginario salvífico conceptos e imágenes arraigadas en la tradición religiosa popular. De todas formas, parece haber una conexión entre las Nereidas, y por extensión de las criaturas que forman el *thíasos* marino, con Dioniso y Perséfone, y una asociación entre ambos *thíasos* en relación al viaje venturoso de los iniciados (Barringer, 1995: 151 y ss.).

- BARRINGER, J. M.
(1995): *Divine Escorts. Nereids in Archaic and Classical Greek Art*. University of Michigan Press.
- BEAZLEY, J. D.
(1947): *Etruscan Vase-Painting*. Oxford.
- BRANDENBURG, H.
(1967): «Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv». *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts (JdAI)* 82: 195-245.
- DÍEZ DE VELASCO, F.
(1995): *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua*. Ed. Trotta, Madrid.
- ELIA, O.
(1959 a): «Canosa». *Enciclopedia dell'Arte Antica*. vol. II: 315-317.
(1959 b): «Canosini, Vasi». *Enciclopedia dell'Arte Antica*. vol. II: 317-319.
- GREIFENHAGEN, A.
(1958): *CVA Mannheim, Reiss-Museum, Band 1 (Deutschland 13)*.
- HAYNES, S.
(1970-71): «Bronzen aus Magna Graecia». *Antike Kunst* 13-14: 32-36.
- HERDEJÜRGEN, H.
(1971): *Die Tarentinischen Terrakotten des 6 bis 4 Jahrhunderts v. Chr. in Antikenmuseum Basel*. Basel.
- HOSEK, R.
(1986): «Echidna». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. III: 678-679. München.
- JACOBSTHAL, P.
(1931): *Die melischen Reliefs*. Berlin.
- JATTA, M.
(1914): «Tombe canosine del Museo Provinciale di Bari». *Römische Mitteilungen* 29: 90-126.
- JENTOF-NILSEN, M.
(1983): «A Krater by Asteas». *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*: 139 y ss.
- JUCKER, I.
(1956): *Der Gestus des Aposkopein*.
- KOSSATZ-DEISMANN, A.
(1978): *Dramen des Aischylos auf Westgriechischen Vasen*. Mainz am Rhein.
- KRAAY, C. M. y HIRMER, H.
(1966): *Greek Coins*. New York.
- LANGLOTZ, E.
(1932): *Griechische Vasen in Würzburg*. Würzburg.
- LOHMANN, H.
(1979): «Ein Canosiner Volutenkrater im Martin von Wagner Museum». *Archäologische Anzeiger*: 187-213.
- LOHMANN, H.
(1982): «Zu technischen Besonderheiten apulischer Vasen». *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts (JdAI)* 97: 191-249.
- LULLIES, R.
(1962): *Vergoldete Terrakotta-Apliken aus Tarent*. Heidelberg.
- OLIVER, A.
(1968): *The Reconstruction of Two Apulian Tomb Groups*. V Beiheft zur Antike Kunst.

- OLMOS, R.
 (1989): «Míticos pobladores del mar. Tritones, hipocampos y delfines durante la época prerromana y republicana en España». *Ephialte* 1: 23-54.
 (e.p.): «Caminos escondidos. Imaginarios del espacio de la muerte ibérica». *Homenaje a Manuel Fernández Miranda*. Madrid.
- PADGET, J. M.; COMSTOCK, M. B.; HERRMANN, J. J. y VERMEULE, C.
 (1993): *Vase-Painting in Italy. Red-Figure and Related Works in the Museum of Fine Arts*. Boston.
- PAGENSTECHE, R.
 (1912): *Die calenische Reliefkeramik*.
- PARIBENI, E.
 (1966): «Scilla». *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. VII: 109-110.
- PONTRANDOLFO, A. y ROUVERET, A.
 (1992): *Le tombe dipinte di Paestum*. Modena.
- REINACH, S.
 (1899): *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*. Paris.
- RINUY, A.; VAN DER WIELEN, F.; HARTMANN, P. y SCHWEIZER, F.
 (1978): «Céramique insolite de l'Italie du Sud: les vases hellénistiques de Canosa». *Genava* 26: 141-142.
- RUDIGER, U.
 (1966-67): «Askoi in Unteritalien». *Römische Mitteilungen* 73-74: 1-9.
- RUMPF, A.
 (1939): «Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs». *Die Antiken Sarkophagreliefs* V,1. Berlín.
- SCHAUENBURG, K.
 (1978): «Eros und Nereiden auf einer apulischen Kugelpyxis». *Rivista di Archeologia* II: 16-22.
- (1980): «Skylla oder Tritonin? Zu einer Gruppe canosinischer Askoi». *Römische Mitteilungen* 87, 1: 29-56.
- SICHTERMANN, H.
 (1966): *Griechische Vasen in Unteritalien*. Tübingen.
- TRENDALL, A. D.
 (1936): *Paestan Pottery*. British School at Rome. London.
- TRENDALL, A. D. y CAMBITOUGLOU, A.
 (1982): *The Red-Figured Vases of Apulia*, vol. II. Oxford Monographs on Classical Archaeology.
- TUCHELT, K.
 (1967): «Skylla. Zu einem neugefundenen Tonmodell aus Didyma». *Istambuler Mitteilungen* 17: 173-194.
- URE, A. D.
 (1953): «Beotian vases with women's heads». *American Journal of Archaeology* 57: 245-249.
- VERMEULE, E.
 (1979): *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley. Traducción en castellano: *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. Fondo de Cultura Económica. México, 1984.
- VAN DER WIELEN, F.
 (1978): «Canosa et sa production céramique». *Genava* 26: 142-149.
 (1985): «Polychrome Vases and Terracottas from Southern Italy in the J. Paul Getty Museum». *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*: 171 y ss.
- VAN WONTERGHEM-MAES, K.
 (1968): *De polychrome en plastische Keramik von Canosa de Puglia gedurende de Hellenistische periode*. Louvain.

ESTUDIO TÉCNICO DE UN ASCOS DE CANOSA, DEL TIPO «DE ESCILA»

CARMEN DÁVILA BUITRÓN
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Como complemento al trabajo de la Dra. Cabrera, hemos realizado un estudio sobre los materiales y técnicas de fabricación del ascos de Canosa, tratando de reconstruir tanto el proceso de fabricación como el recorrido que lo ha llevado a su actual estado de conservación.

ABSTRACT

As a complement of Dra. Cabrera's work, we have elaborated a study about materials and manufacture techniques of the Canosa askos. We have tried to reconstruct not only the making process but also the gone through course up to its present conservation conditions.

DESCRIPCIÓN

Como ya hemos visto, se trata de un ascos, del tipo denominado «de Escila» y, por tanto, con una decoración plástica que representa una figura con torso humano y cola de pez serpentiforme, con una pátera en la mano izquierda, y un prótomo de perro a cada lado.

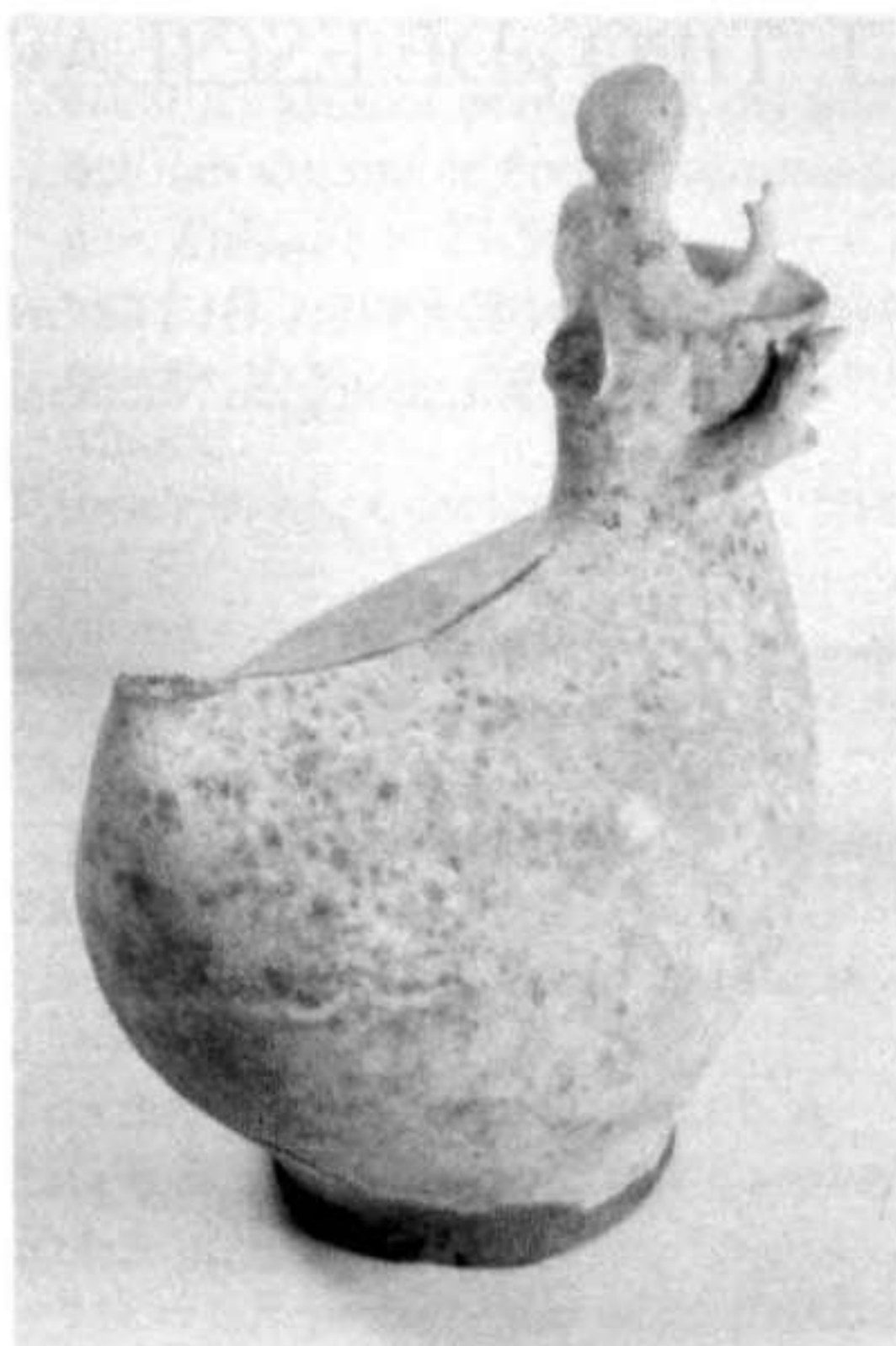
TÉCNICAS Y PROCESO DE FABRICACIÓN

El cuerpo del vaso está realizado a torno; se observan las huellas por el interior y por las zonas exteriores vistas.

La mayor parte de la decoración plástica parece modelada a mano con ayuda de algún útil para marcar los rasgos del rostro, dar un acabado más uniforme y unirla al vaso. Esto se puede deducir por la irregularidad de su factura, lo asimétrico del conjunto —que puede apreciarse en la gran diferencia

de tamaño e inclinación de los dos hombros— y por las huellas de dedos que aparecen en diferentes lugares.

Podría darse el caso de que la cabeza estuviera realizada con molde —o modelada previamente— y, con el barro aún blando, se hubiera aplicado al resto. Da la impresión de que la colocó una mano inexperta, deformándola durante el proceso e intentando repararla posteriormente. Esto puede suponerse por varios motivos: que la calidad de la cabeza es notablemente mayor que la del resto; que bajo el barro que deforma la nariz asoman las trazas de una nariz perfectamente modelada, sobre la que se colocaría posteriormente el pegote que vemos; que en la parte superior de la cabeza se detectan esbozos de orejas, cabellos y una posible cinta, ocultos también por otro pegote aplicado después y extendido con los dedos, de los que hay claras huellas, y, por último, por el grosor y aspecto del cuello que parece contribuir a corroborar esta hipótesis. Es posible que la cola se haya hecho de la misma manera.



1. Vista general del ascos, en la que se pueden apreciar las uniones del asa.



2. Fragmentos de la cola, una vez despegados; podemos distinguir las pigmentaciones ocre amarillo y azul, así como los distintos adhesivos empleados para su unión.

El proceso de fabricación parece haber sido el siguiente: realización de un cuenco con torno y plegado de sus bordes en blando para darle la forma del ascos (la unión de la parte superior permanece abierta en parte); confección de cuello y borde, también torneados; modelado del conjunto del torso humano y los prótomos caninos y aplicación en crudo junto al cuello; colocación de la cabeza y cola, modeladas —o moldeadas— previamente aparte (con los retoques ya citados), y, por último, modelado y colocación del cuenco o pátera que porta la figura en su mano. Todo este proceso se habría llevado a cabo antes de la cocción.

La pieza está cubierta con un engobe blanco que, por su falta de consistencia, podría haber sido aplicado postcocción. Sobre él se aprecian escasos restos de policromía: rojo en el borde, en la base y en la cara del perro de la derecha; ocre amarillo en la pata izquierda del mismo prótomo, en la aleta dorsal de la cola y en la nuca de la cabeza humana; anaranjado en la parte derecha de la cara, bajo el ojo, y formando una tira en la base del cuello, como si se tratara de un collar; negro en el torso, y azul en la aleta caudal.

MATERIALES DE COMPOSICIÓN

Los tres elementos que encontramos son: una materia base de arcilla cocida, una cubierta blanca y restos de pigmentos, pertenecientes a una decoración polícroma.

Se han realizado las observaciones y pruebas sencillas de que disponemos en un laboratorio de restauración para tratar de conocer un poco más la na-

turalidad de estos materiales.

El engobe es soluble en agua y muy poco en alcohol y en acetona; al atacar una muestra con ácido, no se produce burbujeo. Análisis más completos, realizados en piezas de similares características, han dado lugar a diferentes y variados resultados en lo que se refiere a la composición de estos engobes (Rinuy, A., *et al.*, 1978: 163-165). Por su friabilidad, partimos de la base de que fue aplicado postcocción; por tanto, de manera general podemos decir que podría tratarse de un carbonato, un yeso (sulfato) o una arcilla (silicato). El primer caso queda descartado al no producirse efervescencia en presencia de un ácido. La arcilla —se podría tratar de caolinita u otro mineral similar— no es soluble en agua, por lo que lo más probable es que se trate de un sulfato (Hawley, G., 1975: 41-46, 85, 169), aunque esto no se puede afirmar hasta que se realicen análisis más fiables. En el caso de los pigmentos, su naturaleza puede ser tan variada, que no aventuraremos suposiciones; tan sólo mencionar, aunque resulta evidente por su colocación sobre la capa de acabado blanca, que tampoco han sido sometidos a cocción, lo que los convierte en un material deleznable y susceptible de desaparecer si no se toman precauciones para su conservación.

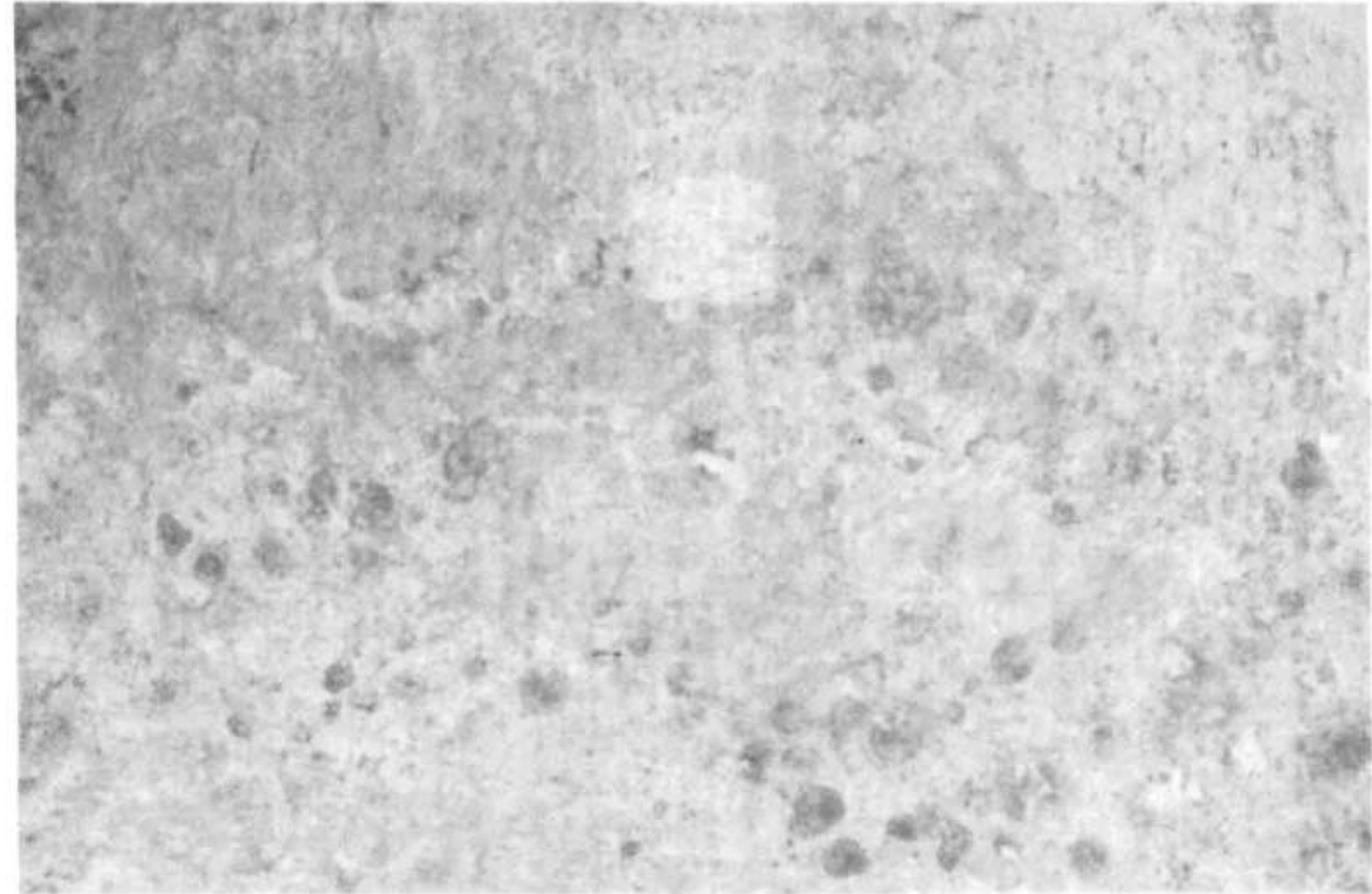
ESTADO DE CONSERVACIÓN

La pieza está completa, con excepción de pequeñas lagunas: parte de la aleta dorsal, la pata y parte de la oreja derechas del perro del mismo flanco.

Al estudiarla detenidamente, encontramos una serie de problemas estructurales de fabricación, es



3. Detalle de la zona superior, con la microcata en que aparece el pigmento rojo bajo la capa de suciedad superficial y las fracturas pegadas.



4. Detalle de la superficie lateral, donde destacan las manchas producidas por el ataque orgánico y la cata con el engobe blanco.

decir, producidos antes de la cocción. El más llamativo es el que afecta al lado izquierdo de la figura: al colocar la pátera en la mano, se produjo una presión que dio lugar a una grieta y al desplazamiento de esta parte; de la misma manera, el prótomo de perro de este lado, por su propio peso, se desplazó hacia abajo, de forma que la sujeción de su oreja derecha al borde del vaso no fue suficiente y se desprendió por esta zona. También se observan pequeñas coqueas y fallos en la superficie.

Tiene varias fracturas, la mayoría de ellas en la zona superior: la cola está dividida en tres fragmentos y, a su vez, desprendida, tanto por la zona de unión con el torso humano como por las que coincide con el vaso, y en el borde se rompieron dos fragmentos, al igual que la cara del perro de la derecha; la pata derecha de este mismo animal estuvo pegada y posteriormente se perdió. Presenta otra fractura que afecta a la base y a una parte del galbo. Algunas roturas están desgastadas y otras, por la limpieza del corte, parecen recientes o, al menos, producidas tras la extracción de la pieza.

La base de arcilla se mantiene en buen estado; no así el acabado decorativo, ya que el engobe está en parte perdido y de la policromía, como ya se ha indicado, apenas quedan pequeñas trazas. Se da el hecho curioso de haberse producido un fenómeno poco frecuente que podríamos denominar «conservación diferencial», de manera que el engobe se encuentra bastante bien conservado en la mitad derecha y casi completamente desaparecido en la izquierda. Esto podría explicarse porque ambas partes se encontraran en condiciones distintas: por ejemplo, que el vaso permaneciera caído por un largo período de tiempo y que el agua lo lavara

sólo por uno de los lados. Esta suposición coincide, asimismo, con el hecho de que los dos fragmentos que constituyen el final de la cola tengan el acabado casi perfecto, y los restos de pigmentación azul ya descritos, exactamente a partir de una fractura de aspecto desgastado, lo que induce a pensar que es antigua y que este fragmento se mantuvo en una posición privilegiada que lo conservó en mejores condiciones, incluso, que el lado derecho del conjunto; existen, además, manchas de ataque biológico que continúan por la zona del corte, lo que demuestra que estaba separado. Aunque a priori esta diferencia de acabado podría suscitar dudas acerca de la autenticidad del fragmento, al realizar una cata de limpieza en la parte derecha del vaso y eliminar las concreciones que la cubrían se comprobó que el engobe de ambas zonas era muy similar. Además, cuando se despegó la cola, se observó que había restos de tierra y carbonatos en la zona de unión con el vaso, bajo el adhesivo, a lo que se añade que los fragmentos casan perfectamente; por lo tanto, podemos afirmar que existen suficientes pruebas de su autenticidad y pertenencia al conjunto.

Otro aspecto destacable es que la pieza ha sufrido un ataque biológico también «diferencial»: manchas redondeadas de color pardo oscuro muy abundantes en la zona inferior del lado izquierdo y en la superior del derecho, mientras que en el resto son casi inexistentes. Se trata de una acción microbiológica, generalmente de carácter bacteriano (Valentín, N., 1993:113-115), que necesita mucha humedad y no necesariamente una base orgánica, aunque es posible que el engobe y los pigmentos tengan algún aglutinante. El proceso suele comenzar en un ambiente hú-

medo, por la formación por condensación de gotas de agua en la superficie del objeto; en ellas se desarrolla la colonia bacteriana que, mediante su acción metabólica, excreta los ácidos orgánicos —o inorgánicos— que producen las manchas. A veces aparecen asociadas con hongos. En cualquier caso, la actividad biológica desapareció al secarse la cerámica. En la zona frontal hay huellas de raíces de plantas.

Sobre los restos de engobe y pigmentos hay una cubierta bastante generalizada de tierra fina y suciedad superficial que produjo un fuerte burbujeo al ser atacada con ácido, por lo que podemos afirmar que está carbonatada.

RESTAURACIONES ANTIGUAS

Es evidente que esta pieza ha sufrido algunas intervenciones antes de su llegada al museo. Parece que se le ha realizado una limpieza parcial que quizá haya podido contribuir a la pérdida de parte de la decoración. También se aprecian huellas de raspaduras en diversos lugares, como si se tratara de «catas» para comprobar lo que había debajo de la capa de suciedad, que llegan hasta la superficie de la arcilla, raspándola también.

En el pegado de los fragmentos se pueden apreciar dos fases; en la más antigua se utilizó una pasta blanca bastante dura, cuyos restos aparecen en el arranque de la pata derecha del prótomo canino del mismo lado y en las uniones de la cola que, posteriormente, se despegaron y volvieron a unir —sin eliminar los restos de suciedad y del pegamento anterior— con un adhesivo transparente, soluble en acetona, que se observa envejecido. Con este mismo producto, probablemente un derivado nitrocelulósico, están montados los demás trozos. Existen pequeños desniveles en el montaje, sobre todo en los fragmentos del borde, y un ligero exceso de pegamento. La cola parece haber sido pegada varias veces con un producto similar, ya que sus restos han alcanzado casi 1 mm de grosor, de forma que los fragmentos están separados.

En el ángulo en que se unen las fracturas del borde y cuello hay una zona reintegrada con escayola, por lo que se puede suponer una pequeña laguna superficial, ya que por el interior no se aprecia. Tanto la escayola como el pigmento al agua que la cubre —de color correctamente entonado— tapan ligeramente los bordes originales con intención de disimular la falta, hasta el punto de que se han reproducido las manchas de ataque biológico, no sólo en la parte de escayola sino también sobre la propia arcilla.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Por el momento, se ha despegado la cola para observar si existía una restauración anterior, como, de hecho, se ha podido comprobar; se han eliminado los restos de adhesivos, guardando muestras, y se han vuelto a pegar con un adhesivo nitrocelulósico. El proceso más adecuado, en la actualidad, sería la realización de análisis para determinar la naturaleza de los materiales que constituyen el objeto y facilitar la posterior restauración. Ésta deberá consistir en las fases básicas de: despegado de los fragmentos desplazados de su lugar y limpieza de los restos de adhesivo; limpieza mecánica para eliminar la capa carbonatada que oculta el acabado blanco, así como, en parte, las manchas producidas por el ataque biológico; consolidación del engobe y los restos de policromía; desalación y, por último, realización de controles periódicos.

CONCLUSIONES

En cuanto a su fabricación, como se ha visto, no se realizó de forma muy cuidadosa: no se subsanaron los fallos previos a la cocción, el modelado es irregular y asimétrico y la aplicación del engobe y los pigmentos tras la cocción hace que éstos sean muy deleznable. Esto corrobora que no son piezas diseñadas para tener una larga utilización (Rinuy, A., *et al.*, 1978: 168).

Para la restauración antigua descrita se siguió un criterio esteticista, según el cual es muy importante disimular las faltas, sobre todo desde el punto de vista del comercio de antigüedades.

Por último, destacar, una vez más, la conveniencia de realizar análisis especializados y un tratamiento de conservación completo que permita prolongar la vida de los escasos restos de decoración.

BIBLIOGRAFÍA

- HAWLEY, Gessner G.,
(1975): *Diccionario de química y de productos químicos*, Barcelona.
- RINUY, A.; WIELEN, F. van der; HARTMANN, P., y SCHWEIZER, F.
(1978): «Ceramique insolite de l'Italie du Sud: les vases hellénistiques de Canosa», en: *Genava (Musée d'art et d'histoire Genève)*, nueva serie, t. XXVI: 141-169.
- VALENTÍN, N.
(1993): «Contaminación biológica en materiales arqueológicos y su erradicación por medio de tratamientos no tóxicos», *Cuadernos (Inst. Hist. del Patrimonio Andaluz)*, Sevilla, pp. 113-120.

CONJUNTO DE TERRACOTAS EGIPCAS DE ÉPOCA GRECO-ROMANA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

ESTHER PONS

Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

La koroplástica egipcia de época greco-romana es muy frecuente en las colecciones públicas y privadas, y sus hallazgos se centran de manera especial en templos, santuarios y capillas. Las estatuillas se caracterizan por ser de pequeño tamaño, aspecto tosco y de muy variados tipos y modelos: divinidades, animales, gentes del espectáculo, etc., y aunque en su gran mayoría ya no conservan color alguno, lo cierto es que todas presentaban una decoración pictórica de varios colores.

ABSTRACT

The egyptian Koroplastic of Graeco-Roman period is very common in the private and public collections, and its findings centre on temples, sanctuaries and chapels. The statuettes are small, their look is coarse, and there are many models: gods, animals, people of the spectacle, etc. Nowadays, they have lost their colours, but in the past they had its.

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid conserva en sus fondos una interesante colección de terracotas egipcias de época greco-romana de una gran variedad en cuanto a tipología se refiere, fruto de diversas fuentes y formas de ingreso: compra, donación, subasta pública y asignación por excavación. Sin embargo, en el presente trabajo voy a tratar aquellas piezas cuyo mecanismo de entrada haya sido alguno de los tres primeros procedimientos y dejaré a un margen aquellas otras que provengan del cuarto, por ser las únicas de las que conocemos el lugar concreto del hallazgo y la ubicación geográfica, mereciendo en consecuencia, una forma de estudio y atención diferente que esperamos vea la luz en un futuro próximo¹.

¹ Este grupo de piezas proceden de Heracleópolis Magna, yacimiento arqueológico ubicado en Ehnasya el Medina (Beni Suef-Egipto). Desde 1984 está siendo excavado por la Misión

En el año 1876 el Estado compró a Rosario Lai-glesia, viuda de D. Tomás Asensi², una colección de más de mil trescientas piezas cuyo origen reside en los numerosos viajes realizados por éste tanto por África como por Asia. Gran parte de los objetos pasaron a formar parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid³, que atendiendo a la cultura que representaban fueron depositados en diversos departamentos, entre ellos el de Antigüedades egipcias y Próximo Oriente. A pesar de que dicho departamento tiene numerosas piezas de esta colección únicamente nueve son terracotas. En

Arqueológica Española bajo la dirección de M.^a Carmen Pérez Die.

² Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica, Director de Comercio del Ministerio de Estado y vicecónsul de España en Niza.

³ Expediente 1876/6.

1887, este departamento incrementa de manera espectacular sus fondos al comprar el Estado parte de la colección egipcia de E. Toda, cónsul español en El Cairo entre 1884 y 1886⁴. En el tema que nos atañe veinticinco son terracotas de época greco-romana.

Entrados ya en este siglo, y en concreto en 1930, el padre Fr. Roque Martínez dona al Museo Arqueológico Nacional una amplia colección de piezas egipcias fruto de su estancia como misionero y rector de la Parroquia de S. Francisco de Alejandría, entre las que cabe destacar un total de nueve figuritas de barro cocido de época greco-romana⁵. Finalmente, en 1987, y a través de una subasta pública se adquirieron doce nuevas terracotas de este mismo período cronológico⁶.

Las primeras noticias que se tienen sobre ellas datan de 1883 cuando J. De Dios de la Rada y Delgado publica su *Catálogo general del Museo Arqueológico Nacional*, y entre ellas incluye cuatro terracotas egipcias de época greco-romana (n.º de inv. 2163, 2657, 2658, 3190). En 1921, Laumonier sacará a la luz un catálogo exclusivamente dedicado a estas figuritas de barro cocido *Catalogue des Terres Cuites du Musée Archéologique de Madrid*, mencionando un número importante de piezas egipcias de dicho período (2657, 2658, 3190, 3847-3850, 14070, 14071, 14073, 14428-14434, 14436, 14076-14079). Tendremos que esperar más de seis décadas para volver a tener referencias sobre estas piezas, y así en el año 1988 y con motivo de una exposición acerca de las últimas adquisiciones del MAN se edita el catálogo *5 años de adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional 1982-1987*, en el que se incluyen todas las terracotas de estas características adquiridas mediante subasta pública (1987/141/16-24, 1987/141/26, 1987/141/27)⁷. Dos años más tarde, Pons publicará una escueta referencia sobre terracotas egipcias de época greco-romana en *Revista de Arqueología* n.º 114, 1990, pp. 24-33, en la que aludirá a nueve de estas estatuillas (14070, 14075, 14076, 14427, 16173, 15253, 15263, 34380, 34382) y por último, en 1996, y también con motivo de una exposición a cerca de las últimas adquisiciones del MAN, se editará el catálogo *Últimas adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional. Mayo, 1996*, en el que se presentará, entre otros objetos, una selec-

ción de las terracotas egipcias de este período (n.º de inv. 1987/141/15, 1987/141/17 y 1987/141/20)⁸.

En general, las terracotas presentan un aspecto físico tosco, poco cuidado y de dimensiones más o menos reducidas⁹. Un porcentaje muy alto han sido concebidas para estar depositadas sobre una base, son huecas y llevan orificios en la espalda y base con lo que se impedía que se desquebrajaran durante el proceso de cocción, que con excepción de las escasas estatuillas de pasta gris que han llegado hasta nosotros, se realizaba con presencia de oxígeno, lo que ha dado al barro una tonalidad terrosa. Pocas son las que conservan policromía sobre la superficie¹⁰, a pesar de que la inmensa mayoría debió tenerlo en sus orígenes, pero sin embargo, es frecuente la presencia de restos en color blanco de la base preparatoria que se daba antes de darles colorido.

Sus hallazgos, principalmente en los numerosos templos, capillas, santuarios, necrópolis y poblados que se hallan distribuidos a lo largo de toda la geográfica de Egipto, de manera especial el área de Alejandría y El Fayum¹¹, las ha convertido en uno de los testimonios más representativos de los cultos y creencias populares de los antiguos egipcios, aunque la finalidad y significado de éstas es interpretado de manera diferente por los distintos investigadores. Así, para Heuzy¹² y Fröhner¹³, las terracotas tienen siempre carácter religioso, Pottier¹⁴ y Deonna¹⁵ defienden una teoría más diversa: como simples ejemplos decorativos, como juguetes para los niños, pero sobre todo como ex votos de carácter funerario y religioso, Mollard-Baques¹⁶ y Higgins¹⁷, suelen eludir con frecuencia este tema y prefieren describirlas como simples figuras: femeninas, masculinas,

⁸ Editado por el Ministerio de Cultura.

⁹ No suelen sobrepasar los 25 cms. de altura.

¹⁰ Principalmente negro, amarillo, azul, rojo, ocre y verde.

¹¹ Su fama se extendió incluso fuera de las fronteras de Egipto.

¹² Heuzy, L., *Catalogue des figurines antiques de terre cuite*, París, 1923, pp. 10-13.

¹³ Fröhner, W., *Catalogue des Antiquités Grecques et Romaines*, París, 1873, pp. 194-237.

¹⁴ Pottier, E., *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, París, 1909, pp. 35-49.

¹⁵ Deonna, W., *Terres cuites Gréco-Égyptiennes*, Gêveve, Musée d'Art et d'Histoire. *Revue Archéologique* 19, París, 1910, pp. 90-102.

¹⁶ Mollard-Baques, S., *Les terres cuites grecques*, París, 1963, pp. 70-106.

¹⁷ Higgins, R., *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities*, British Museum, Oxford, 1909, pp. 15-18.

⁴ Expediente 1887/1.

⁵ Expediente 1930/81.

⁶ Expediente 1987/141. Colección Durán. En el año anterior esta casa de subastas publicó su catálogo de venta de piezas en el que se incluían éstas. Ver Durán *Salas de subastas* n.º 219, Madrid, 1987.

⁷ Editado por el Ministerio de Cultura.

zoomorfas, etc., y únicamente en el caso de que lleven atributos propios de una determinada deidad las tratan como tal, mientras que Perdrizet¹⁸ descarta la idea de que estuvieran destinadas a los muertos, puesto que la gran mayoría de las halladas por él en sus más de treinta años de investigación han aparecido en poblados.

En cuanto a las representaciones más comunes que hoy día forman parte tanto de instituciones públicas como privadas hay que resaltar en primer término, las *divinidades*, muchas de ellas claramente identificadas con las de los griegos y romanos como Isis-Afrodita, Horus-Harpócrtes, Serapis, Bes, etc., seguidas de las de *animales*, venerados en un principio como tales y más tarde identificados con los dioses del panteón egipcio como el halcón (Horus), el perro y chacal (Anubis), el buey (Apis), el cocodrilo (Sobek), etc., *orantes*, *gentes del espectáculo*, como actores, músicos y bailarines y cuya importancia radica sobre todo en los instrumentos musicales que portan, flautas, arpas, sistros, pandeetas, etc., los cuales han permitido reconstruir en gran medida la evolución musical egipcia, así como *atletas*, *soldados*, etc. En definitiva, todas ellas son un fiel reflejo no sólo de las corrientes artísticas, religiosas y sociales del momento, sino también de la fuerte influencia que griegos y romanos ejercieron sobre el mundo egipcio.

CATÁLOGO

1. N.º de Inv. del MAN 14070

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra)

Medidas: alt.: 14.8 anch.: 9 gro.: 2.6 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Harpócrates-guerrero a caballo. El animal esta de perfil y en actitud de marcha, con la pata delantera izquierda levantada, mientras que la divinidad se nos presenta de frente, con el dedo índice de la mano derecha en la boca y tocado con la corona «pschent» y sujetando con la otra mano al caballo. Lisa en la parte posterior. Presenta orificio en la espalda y en la base. Hueca.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A.: *Catalogue des Terres Cuites du Musée Archéologique de Madrid*, Madrid, 1921, p. 118, n.º 577, lám. LIII, n.º 2. Pons, E.: *Terracotas egipcias de época greco-romana*, *Re-*



vista de Arqueología n.º 114, 1990, Madrid, p. 30.

Paralelos: Mayor, A., *Tres pilares en la historia: Egipto, Etruria y Roma*, Valladolid, 1996, p. 40, n.º cfcg arq-022. Pons, E., *Terracotas egipcias de época greco-romana del Museo del Oriente Bíblico del Monasterio de Montserrat. Aula Orientalis-Supplementa*, n.º 9, Barcelona, 1995, pp. 22-23, n.º 7-8, lám. 1. Se da una extensa bibliografía al respecto.

¹⁸ Perdrizet, P., *Les terres cuites grecques d'Égypte de la Collection Fouquet*, París, 1921, pp. 11-13.



2. N.º de Inv. del MAN 14075

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra)

Medidas: alt.: 14.9 anch.: 8.9 gro.: 3.7 cms.

Color de la pieza: rojizo oscuro.

Estado de conservación: regular.

Descripción: Harpócrates sedente sosteniendo con su brazo izquierdo un recipiente de aspecto globular, mientras que la mano derecha la tiene en el interior de éste. Viste larga túnica y va tocado con la corona Pshent. Liso en la parte posterior. Presenta orificio en la espalda y en la base. Hueca.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A.: op. cit., p.119, n.º 580, lám. LIV, n.º 1. Pons, E.: op.cit., 1990, p. 26.

Paralelos: Pons, E., op. cit., 1995, p. 20, fig. 2, lám. I. Se da bibliografía al respecto.



3. N.º de Inv. del MAN 14071

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra)

Medidas: alt.: 15.8 anch.: 6.3 gro.: 6.3 cms.

Color de la pieza: rojizo oscuro.

Estado de conservación: bueno

Descripción: Harpócrates de pie apoyado en una columna, con el dedo índice de la mano derecha en la boca y sosteniendo con el brazo izquierdo el cuerno de la abundancia. Viste larga túnica y va tocado con la corona pschent. Liso en la parte posterior. Presenta orificio en la espalda y en la base. Hueca. Conserva algunos restos de base preparatoria.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p.118, n.º 578, lám. LIII, n.º 3.

Paralelos: Pons, E., op. cit., 1995, p. 21, fig. 5, lám. I (la figura está rota de cintura para abajo). Se da bibliografía al respecto.



4. N.º de Inv. del MAN 14074

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 15.5 anch.: 7.3 gro.: 3.6 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Harpócrates de pie sosteniendo con el brazo derecho una antorcha, en cuya base se distingue una pequeña lucerna con dos orificios, mientras que con el izquierdo sujeta una clámide que cae sobre los hombros y la espalda. Aparece semi-desnudo y con gorro frigio. En la parte posterior se aprecia un mamelón con orificio transversal para colgar. Presenta orificio en la base. Conserva algunos restos de base preparatorio. Hueco.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., pp. 118-119, lám. LIII, n.º 1.



5. N.º de Inv. del MAN 14079

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 4.8 anch.: 4.9 gro.: 2.6 cms.

Color de la pieza: rojizo.

Estado de conservación: regular

Descripción: Cabeza de Harpócrates de rasgos faciales marcados: ojos pequeños, labios gruesos y nariz chata. El cabello ha sido peinado a base de pequeños rizos. Liso en la parte posterior. Hueca.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 120, n.º 584.



6. N.º de Inv. del MAN 87/141/17
Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)

Medidas: alt.: 12 anch.: 6.6 gro.: 4.8 cms.

Color de la pieza: rojizo

Estado de conservación: malo

Descripción: Horus sentado en un trono de frontón triangular con columnas laterales. En la parte posterior se aprecian tanto éstas como la decoración del frontón. Presenta orificio en la base. Hueco. Conserva abundantes restos de base preparatoria.

Cronología: siglo III a.C.-II d.C.

Bibliografía: *Últimas adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional. Exposición. Mayo, 1996*, Madrid, 1996, p. 9. *5 años de adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional, 1982-1987*, Madrid, 1988, p. 29, n.º 21. Durán, *Salas de subastas* n.º 219, Madrid, 1987, p.108, lám. 133, n.º 3.



7. N.º de Inv. del MAN 87/141/18
Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)

Medidas: alt.: 16 anch.: 6.6 gro.: 3.7 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: malo

Descripción: Horus-Dionisos de pie sujetando con la mano izquierda una lira y con la derecha un largo falo que llega a la altura del instrumento musical. Su espalda aparece cubierta con una gruesa capa. No conserva la cabeza. Es lisa en la parte posterior. Presenta orificio cuadrado en la espalda y en la base. Hueco. El cuerpo aparece cubierto de pintura de color salmón, mientras que la lira está pintada de negro y salmón. Conserva abundantes restos de la base preparatoria.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: *5 años op. cit.*, 1988, p. 27, n.º 17. Durán, *op. cit.*, p. 108, lám. 133, n.º 1.

0 1 cm



8. N.º de Inv. del MAN 14432¹⁹

Medidas: alt.: 12.7 anch.: 10.8 gro.: 8.3 cms.

Color de la pieza: rojizo oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Aplique o soporte de escalfador con decoración en relieve de la cabeza de Sileno dentro de un marco rectangular. Presenta ojos ovalados de gran tamaño, barba densa y larga a modo de acanaladuras transversales, y va tocado con gorro cónico. Lisa en la parte posterior. Maciza.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 123, n.º 595, lám. LVIII, n.º 1.

0 1 cm



9. N.º de Inv. del MAN 84/79/VII/8

Medidas: alt.: 13.2 anch.: 8.4 gro.: 6.8 cms.

Color de la pieza: rojizo oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción del objeto: Aplique o soporte de escalfador con decoración en relieve de la cabeza de Sileno dentro de un marco rectangular. Presenta ojos ovalados de gran tamaño, barba densa y larga a modo de acanaladuras transversales, y va tocado con gorro cónico. Lisa en la parte posterior. Maciza.

Cronología: siglo II-I a. C.

Bibliografía: inédito.

Paralelos²⁰: Pons, E., op. cit., pp. 28-29, n.º 21, lám. 2. Se da una amplia bibliografía al respecto.

¹⁹ Esta pieza tuvo durante algún tiempo el n.º de Inv.: 84/79/VII/7.

²⁰ Los paralelos son tanto para esta pieza como para la anterior.



10. N.º de Inv. del MAN 14072

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 18 anch.: 7.7 gro.: 4.5 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Lámpara con la imagen del busto de Atenea. Va tocada con gorro frigio y sobre el pecho se distingue un rostro femenino. En la parte inferior del lado derecho se aprecia una pequeña lucerna con dos orificios.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 120, n.º 582, lám. LV, n.º 2.



11. N.º de Inv. del MAN 14073

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 15.3 anch.: 7.1 gro.: 4.6 cms.

Color de la pieza: rojizo oscuro.

Estado de conservación: malo

Descripción: Lámpara con la imagen del busto de Atenea, que aparece con casco frigio y escudo redondo en el lado izquierdo. La pieza presenta una oquedad rectangular (2.5 x 3.8 cms.) en el frente. Lisa en la parte posterior con dos orificios rectangulares en la espalda y uno circular en la parte superior del gorro. Hueca.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 119, n.º 581, lám. LIV, n.º 3.

Paralelos: Pons, E., op. cit., 1995, pp. 44-45, fig. 49, lám. 3 (la figura está rota de cintura para abajo). Se da bibliografía al respecto.



12. N.º de Inv. del MAN 34382
Fuente y forma de ingreso: F. Roque Martínez (donación).

Medidas: alt.: 21.7 anch.: 6.8 gro.: 2.8 cms.

Color de la pieza: vinoso oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Isis-Afrodita de pie sosteniendo con las manos un cesto de frutas que porta sobre la cabeza y en el cual se distingue un ureus. Aparece desnuda de cintura para arriba y mientras que junto a la pierna izquierda se representa un ánfora de asas verticales y boca ancha, junto a la derecha distinguimos un sátiro tocando una doble flauta. Lisa en la parte posterior. Presenta orificio a la altura de las piernas y en la base. Hueca. Conserva restos de la base preparatoria.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Pons, E., op. cit., 1990, p. 31.

Paralelos: Pons, E., op. cit., 1995, pp. 39-40, fig. 37, lám. 3. Se da una extensa bibliografía al respecto.



13. N.º de Inv. del MAN 87/141/22
Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)

Medidas: alt.: 19 anch.: 12.5 gro.: 6.1 cms.

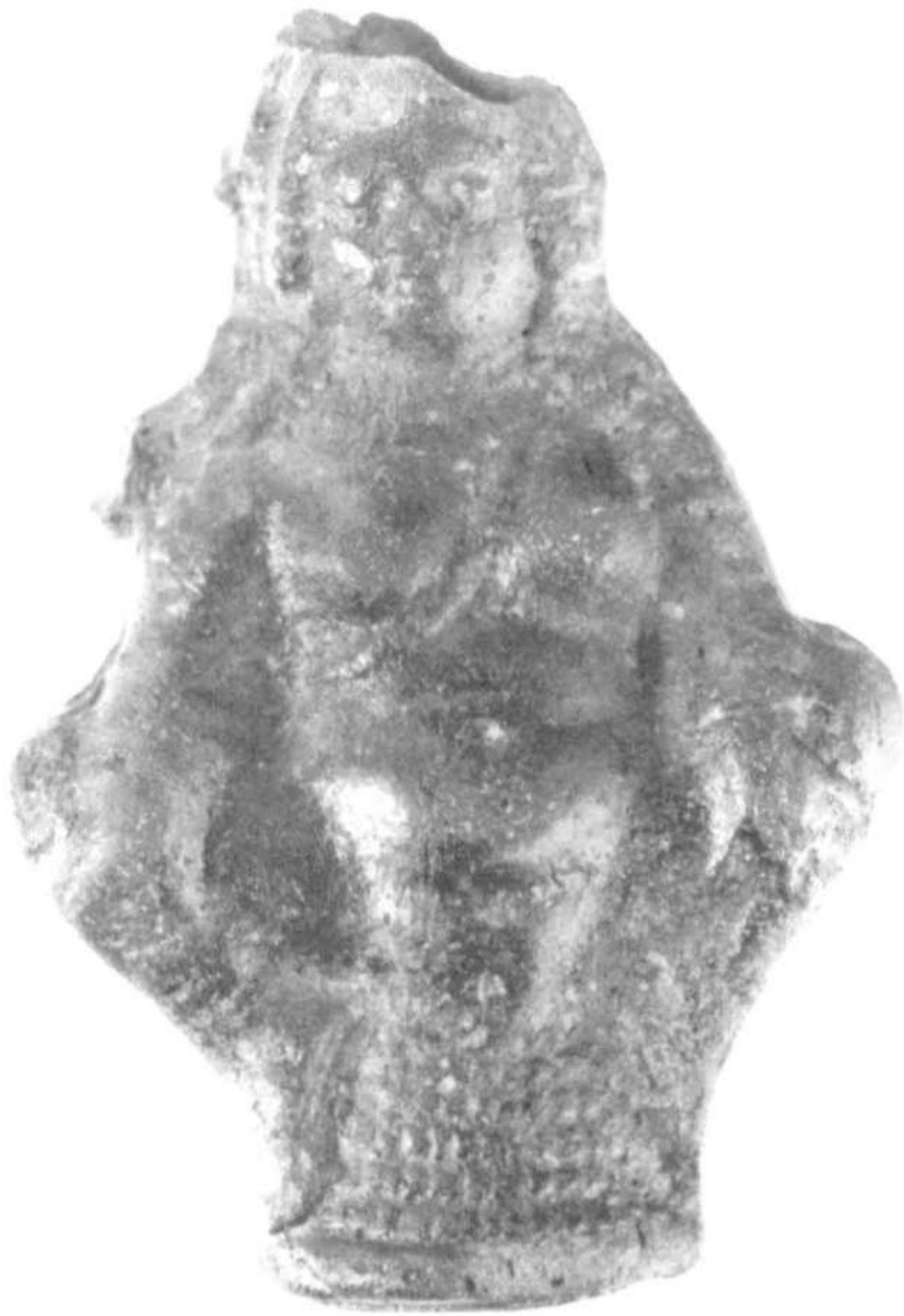
Color de la pieza: marrón

Estado de conservación: regular

Descripción: Altar con Isis-Afrodita. Esta aparece de pie, desnuda y coronada por la venera. Lisa en la parte posterior. Presenta orificio en la base. Hueco. Conserva abundantes restos de base preparatoria, así como pintura en color negro (venera, cabellos y columna izquierda) y rojizo (parte inferior del altar).

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: *5 años* op. cit., 1988, p. 28, n.º 20. Durán, op. cit., p.118, lám. 143, n.º 1.



14. N.º de Inv. del MAN 87/141/15

Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)

Medidas: alt.: 7 anch.: 4.8 gro.: 2.3 cms.

Color de la pieza: gris oscuro.

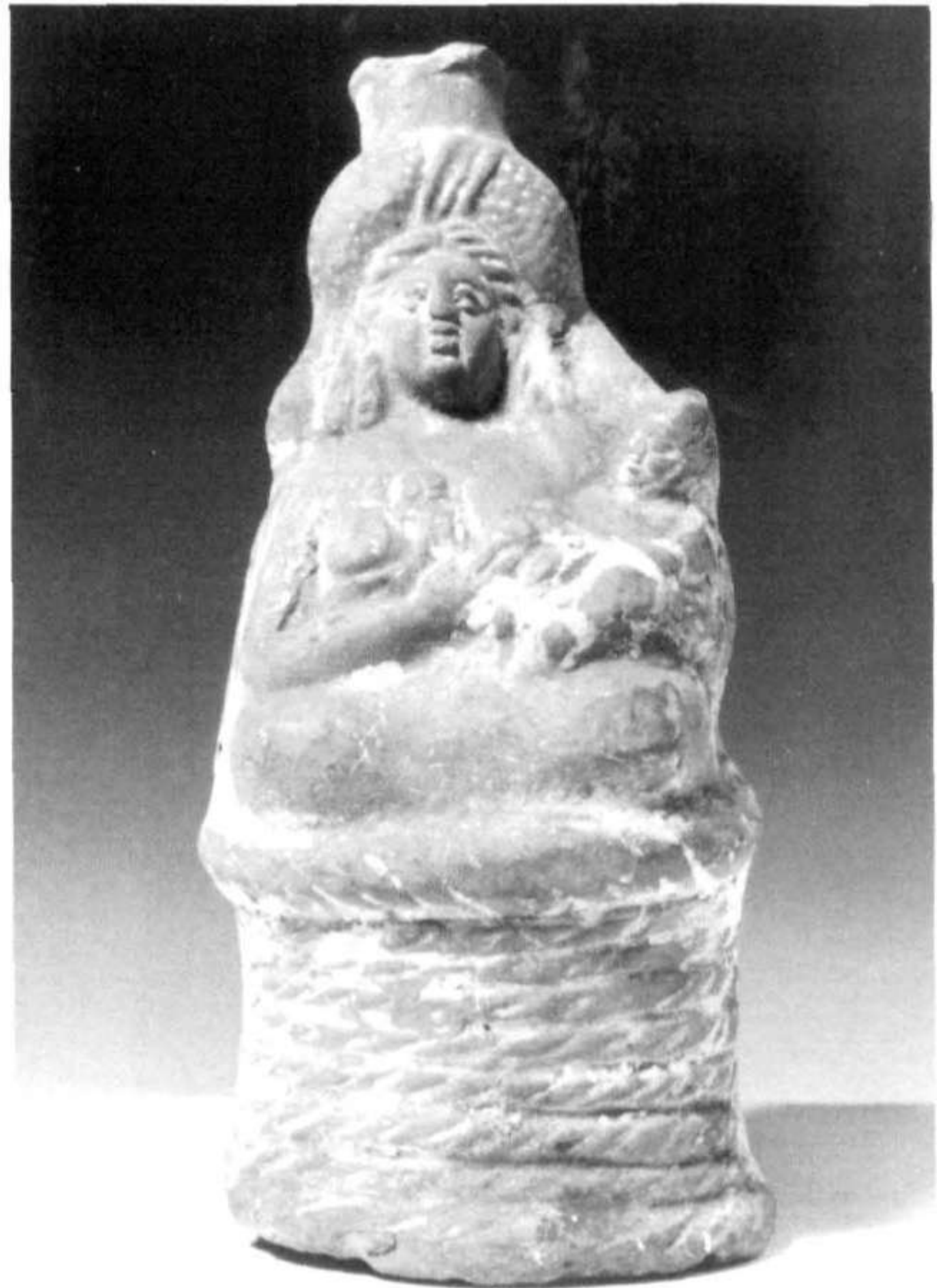
Estado de conservación: regular

Descripción: Jarra con la imagen de Isis-Afroditá. Esta aparece sentada sobre un cesto de mimbre, con las piernas abiertas y los brazos caídos hacia adelante y apoyados en éstas. Viste túnica muy fina con grueso cordón que atraviesa el cuerpo. Del lado derecho se aprecia el arranque de un asa. Se ha perdido la boca del recipiente. Hueca.

Cronología: siglo II a.C.

Bibliografía: *Últimas* op. cit., 1996, p. 9. *5 años* op. cit., 1988, pp. 26-27. n.º 16. Durán, op. cit., p.108, lám. 133, n.º 4.

Paralelos: Pons, E., op. cit., 1990, p. 50, n.º 57, lám. 4. Se da abundante bibliografía al respecto.



15. N.º de Inv. del MAN 14427

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 17 anch.: 7.8 gro.: 7 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Pebetero que representa a Isis-Lactante sentada sobre un gran cesto de mimbre. Con su brazo izquierdo sostiene la cabeza de su hijo, mientras que con la mano derecha prepara el seno izquierdo para dar de mamar a éste. Sobre su voluminoso peinado se aprecia la boca del recipiente. Liso en la parte posterior con mamelón perforado para colgar. Hueca. Conserva abundantes restos de la base preparatoria.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Pons, E., op. cit., p. 32.

Paralelos: Pons, E., op. cit., 1995, pp. 46-47, fig. 51, lám. 3 (no es un pebetero, pero la pieza es prácticamente idéntica). Se da bibliografía al respecto.



16. N.º de Inv. del MAN 34381
 Fuente y forma de ingreso: F. Roque Martínez (donación).
 Medidas: alt.: 10.7 anch.: 6 gro.: 3.4 cms.
 Color de la pieza: marrón oscuro.
 Estado de conservación: muy malo
 Descripción: Busto femenino de Isis-Démeter con velo y tocado turriforme. Lisa en la parte posterior con orificio en la espalda. Hueca.
 Cronología: siglo II-I a.C.
 Bibliografía: inédito.
 Paralelos: Dunand, F., *Religion populaire en Égypte romaine. Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire Romain*, 1979, Leiden, p. 181, n.º 45, lám. XXIX.



17. N.º de Inv. del MAN 34378
 Fuente y forma de ingreso: F. Roque Martínez (donación).
 Medidas: alt.: 21.6 anch.: 4.9 gro.: 3.4 cms.
 Color de la pieza: rojizo oscuro.
 Estado de conservación: regular
 Descripción: Bes de pie y visto frontalmente. Lleva sobre la cabeza el característico penacho de plumas de avestruz. Se nos muestra con orejas de felino, largas y rizadas barbas, lengua descomunal, desnudo y con las manos apoyadas en las rodillas. Lisa por la parte posterior. Presenta orificio en la espalda y en la base. Hueca.
 Cronología: siglo II-I a.C.
 Bibliografía: inédito.
 Paralelo: Mayor, A., op. cit., p.42, n.º cfcg arq-025.



18. N.º de Inv. del MAN 34379
 Fuente y forma de ingreso: F. Roque Martínez (donación).
 Medidas: alt.: 13.6 anch.: 4.9 gro.: 3.2 cms.
 Color de la pieza: marrón oscuro.
 Estado de conservación: regular
 Descripción: Bes de pie y visto frontalmente. Lleva sobre la cabeza el característico penacho de plumas de avestruz. Se nos muestra con orejas de felino, largas y rizadas barbas, lengua descomunal, desnudo y con las manos apoyadas en las rodillas. Lisa por la parte posterior. Presenta orificio en la espalda y en la base. Hueca. Conserva restos de la base preparatoria.
 Cronología: siglo II-I a.C.
 Bibliografía: inédito.



19. N.º de Inv. del MAN 14082
 Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).
 Medidas: alt.: 9.8 anch.: 6.6 gro.: 7.3 cms.
 Color de la pieza: vinoso oscuro.
 Estado de conservación: regular
 Descripción: Cesta de un solo asa con representación en relieve del dios Baco y Bes en cada una de sus caras. Conserva restos de base preparatoria.
 Cronología: siglo II-I a.C.
 Bibliografía: inédito.



20. N.º de Inv. del MAN 14429

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 11.6 anch.: 8.1 gro.: 2.4 cms.

Color de la pieza: vinoso oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Orante. Figura femenina sedente y vista frontalmente. Viste una fina túnica y se nos muestra con los brazos levantados y las palmas de las manos abiertas. Va tocada con una corona que rodea toda la cabeza realizada con diminutas flores. En la parte posterior se distingue un pequeño moño a la altura de la nuca y las nalgas. Maciza.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p.122, n.º 593, lám. LVII, n.º 3.

Paralelos: Pons, E., op.cit., 1995 pp. 71-72, fig. 90, lám. 5. Se da una extensa bibliografía al respecto.



21. N.º de Inv. del MAN 3847

Fuente y forma de ingreso: T. Asensi (compra).

Medidas: alt.: 7.2 anch.: 8.5 gro.: 2.1 cms.

Color de la pieza: amarillento

Estado de conservación: mala

Descripción: Figura femenina recostada hacia el lado izquierdo y vista frontalmente. Sostiene con su mano izquierda una copa, mientras que su brazo derecho aparece apoyado en la cadera. Hueca. Tiene abundantes concreciones.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 112, n.º 562.



22. N.º de Inv. del MAN 3849

Fuente y forma de ingreso: T. Asensi (compra).

Medidas: alt.: 6.8 anch.: 13 gro.: 3.6 cms.

Color de la pieza: rojizo

Estado de conservación: muy malo

Descripción: Figura femenina recostada hacia el lado izquierdo y vista frontalmente. Sostiene con su mano izquierda una patera, mientras que su brazo derecho aparece apoyado en la cadera. Ha perdido la cabeza. Hueca. Tiene abundantes concreciones.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 112, n.º 562.



23. N.º de Inv. del MAN 3848

Fuente y forma de ingreso: T. Asensi (compra).

Medidas: alt.: 9 anch.: 11.4 gro.: 3.8 cms.

Color de la pieza: amarillento

Estado de conservación: muy malo

Descripción: Figura femenina recostada hacia el lado izquierdo y vista frontalmente. Sus brazos aparecen caídos y pegados al cuerpo. Hueca. Tiene abundantes concreciones.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 112, n.º 561, lám. LI, n.º 2.



24. N.º de Inv. del MAN 3850

Fuente y forma de ingreso: T. Asensi (compra).

Medidas: alt.: 7.7 anch.: 10.8 gro.: 2.4 cms.

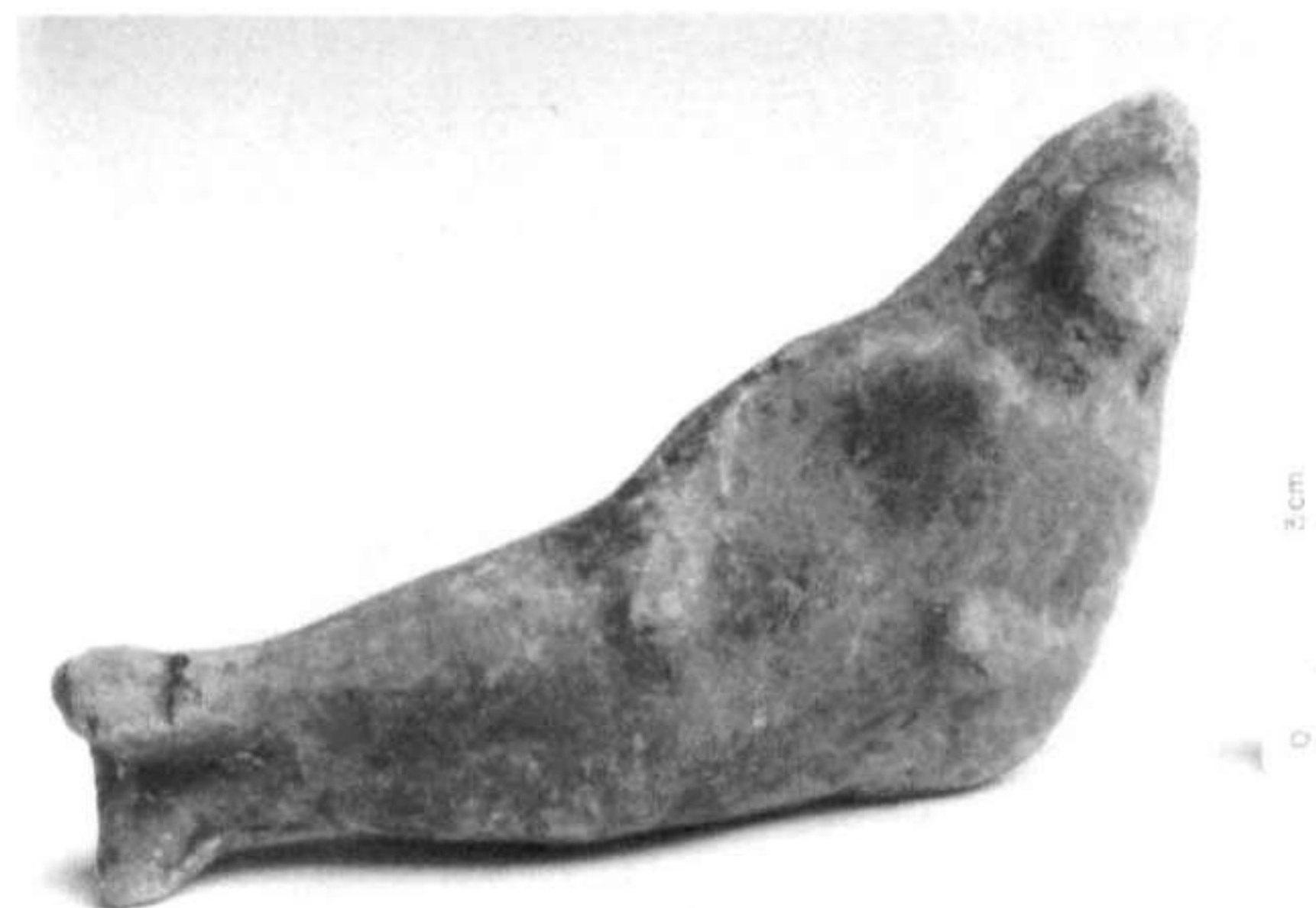
Color de la pieza: amarillento

Estado de conservación: malo

Descripción: Figura femenina recostada hacia el lado izquierdo y vista frontalmente. La posición de su mano izquierda nos indica que con ésta sujetaba un objeto, posiblemente una copa, mientras que su brazo derecho aparece apoyado en la cadera. Hueca. Tiene abundantes concreciones.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 112, n.º 564, lám. LI, n.º 1.



25. N.º de Inv. del MAN 3190

Fuente y forma de ingreso: T. Asensi (compra).

Medidas: alt.: 18 anch.: 9 gro.: 3.8 cms.

Color de la pieza: ocre oscuro.

Estado de conservación: malo

Descripción: Figura femenina recostada hacia el lado izquierdo y vista frontalmente. La posición de su mano izquierda nos indica que con ésta sujetaba un objeto, posiblemente una copa, mientras que su brazo derecho aparece apoyado en la cadera. Hueca. Tiene abundantes concreciones.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Rada y Delgado, J. *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1883, p. 250. Laumonier, A., op. cit., p. 112, n.º 560.

26. N.º de Inv. del MAN 14430

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 9.5 anch.: 8.9 gro.: 2.8 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Paridora. Se nos muestra sentada, desnuda con las piernas abiertas y la mano izquierda apoyada en la rodilla y la derecha en el sexo. Lisa en la parte posterior con orificio en la espalda. Hueca. Conserva algunos restos de base preparatoria.

Cronología: siglo II a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 122, n.º 591, lám. LVII, n.º 1.

Paralelos: Mayor, A., op. cit., cfcg arq-038. Pons, E., op. cit., 1990, pp. 47-48, n.º 55-56, lám. 4. Se da abundante bibliografía al respecto. Smith, H., Jeffrey, D., y Malek, J., *Archaeological Survey at Mitrahina, Kom Rabia 'a and Kom Fakhri*. *Annales du*



Service des Antiquités de l'Égypte LXIX, El Cairo, 1983, pp. 87-94, lám. VIa.

27. N.º de Inv. del MAN 14431

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 4.6 anch.: 4.3 gro.: 2.4 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Paridora. Se nos muestra sentada, desnuda con las piernas abiertas y sosteniendo con ambas manos una crátera que se lleva a la boca. Maciza.. Conserva algunos restos de base preparatoria.

Cronología: siglo II a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 122, n.º 592, lám. LVII, n.º 2.

Paralelos: Perdrizet, P., *Les terres cuites grecques de l'Égypte de la Collection Fouquet*, París, 1921, n.º 343, lám. LXXXIV, n.º 1. Winter, Fr., *Die Antiken der gürlichen Terracotten*, t.2, Berlín / Stuttgart, 1903, n.º 10.

28. N.º de Inv. del MAN 2657

Fuente y forma de ingreso: T. Asensi (compra).

Medidas: alt.: 7.1 anch.: 4.9 gro.: 3.3 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: muy malo

Descripción: Cabiro. Aparece sentado, desnudo,



con una copa en la mano izquierda y una serpiente rodeando todo el cuerpo. Macizo.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Rada y Delgado, J., op. cit., p. 150. Laumonier, A., op. cit., p. 113, n.º 566, lám. L, n.º 3.





29. N.º de Inv. del MAN 2658
 Fuente y forma de ingreso: T. Asensi (compra).
 Medidas: alt.: 9.1 anch.: 7.5 gro.: 4.6 cms.
 Color de la pieza: marrón oscuro.
 Estado de conservación: malo

Descripción: Cabiro. Aparece sentado, desnudo, con una copa en la mano izquierda. Liso en la parte posterior. Presenta orificio en la espalda y en la base. Hueco.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Rada y Delgado, J., op. cit., p. 150.
 Laumonier, A., op. cit., p. 103, n.º 520, lám. XLVI, n.º 2.

Paralelos²¹: Winter, Fr., op. cit., t. I, p. 216, n.º 4.



30. N.º de Inv. del MAN 87/141/24
 Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)
 Medidas: alt.: 8.5 anch.: 7.4 gro.: 2.4 cms.
 Color de la pieza: marrón oscuro.
 Estado de conservación: regular

Descripción: Eros. Se nos muestra desnudo, con gorro frigio, pequeñas alas en la espalda y sujetando con ambas manos el cuerno de la abundancia. Hueco. Conserva restos de base preparatoria. Esta roto de rodillas hacia abajo.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: *5 años* op. cit., p. 26, n.º 15. Durán, op. cit., p. 118, lám. 143, n.º 3.

Paralelos: Canarache, V., *Marques et figurines (Tanagra des ateliers de Callatis)*, Mangalia, 1969, pp. 66-67, n.º 41-47. Mollard-Baques, S., *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en Terre cuite grecs, et romaines, II, Myrina, Musée du Louvre et collections des Universités de France*, París, 1963, lám. 69, n.º a. 012; n.º b 012; n.º c Myr104 012. Pottier, E., *La Necrópole de Myrina*, París, 1888, lám. XVII. Winter, Fr., op. cit., t. I, p. 295, n.º 4.



31. N.º de Inv. del MAN 87/141/27
 Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)
 Medidas: alt.: 7.5 anch.: 6.3 gro.: 2.5 cms.
 Color de la pieza: rojizo oscuro.

Estado de conservación: muy malo

Descripción: Sileno recostado sobre una columna y sosteniendo el cuerno de la abundancia. Liso en la parte posterior. Macizo. Conserva restos de la base preparatoria.

Cronología: siglo II a.C.

Bibliografía: *5 años* op. cit., 1988, p. 28, n.º 19. Durán, op. cit., p. 118, lám. 143, n.º 6.

Paralelos: Malcon Bell, M., *The Terracottas. Morgantina Studies vol. I*, Princeton, 1981, p. 139, n.º 936, 938.

²¹ Tanto para esta pieza como para la superior.

0 1 cm



32. N.º de Inv. del MAN 14428
Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).
Medidas: alt.: 8.1 anch.: 4 gro.: 2.4 cms.
Color de la pieza: marrón oscuro.
Estado de conservación: regular
Descripción: Figura femenina de pie. Aparece desnuda con los brazos pegados a las caderas. Por detrás se distingue el cabello recogido con un moño y las nalgas. Hueca.
Cronología: siglo II-I a.C.
Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 122, n.º 590, lám. LVI, n.º 2.



33. N.º de Inv. del MAN 87/141/23
Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)
Medidas: alt.: 5.5 anch.: 5.6 gro.: 3.8 cms.
Color de la pieza: rojizo
Estado de conservación: regular
Descripción: Altar de forma rectangular con frontón triangular en los lados menores. En una de sus caras y mediante incisión, se distingue una puerta. En la parte superior de la pieza se aprecian de forma muy esquemática dos cuerpos. Maciza.
Cronología: siglo III a.C.-II d.C.
Bibliografía: 5 años op. cit., 1988, p. 30. n.º 24.
Durán, op. cit., p. 108, lám. 133, n.º 2.



34. N.º de Inv. del MAN 87/141/19
Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)

Medidas: alt.: 14.5 anch.: 6.6 gro.: 4.8 cms.

Color de la pieza: rojizo

Estado de conservación: regular

Descripción: Sátiro en actitud de marcha, sujetando con su brazo izquierdo una jarra de aspecto gutiforme, mientras que el derecho está caído y pedago al cuerpo. Viste gorro cónico y corta túnica, de la que sobre sale el arranque de un gran falo. Tiene rotas las piernas. La parte posterior es lisa, aunque se aprecia un mamelón con orificio longitudinal para colgar. Maciza. Conserva abundantes restos de base preparatoria.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: *5 años* op. cit., 1988, p. 29. n.º 23. Durán, op. cit., p. 108, lám. 133, n.º 5.

Paralelos: Perdriquet, P., op. cit., lám. CIV, n.º 3. Winter, Fr., op. cit., t. I, p. 414, n.º 4, 5, 11.



35. N.º de Inv. del MAN 14434

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 13.6 anch.: 9 gro.: 4.3 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Figura de Príapo de pie y entre dos palmeras, hoy en día muy fragmentadas. Viste gorro cónico decorado con un círculo en relieve y corta túnica, la cual abre con ayuda de las manos. Liso en la parte posterior, aunque presenta un mamelón perforado para colgar. Presenta orificio en la base. Hueco.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 123, n.º 594, lám. LVI, n.º 1. Philipp, H., *Terrakotten aus Ägypten*, 1972, Berlín, fig. 34.

0 1 cm



36. N.º de Inv. del MAN 34380
Fuente y forma de ingreso: F. Roque Martínez (donación).
Medidas: alt.: 8.6 anch.: 7.3 gro.: 5.4 cms.
Color de la pieza: marrón oscuro.
Estado de conservación: bueno
Descripción: Cabeza de aspecto grotesco con rasgos faciales muy marcados. Presenta dos pequeños agujeros sobre los hombros. Lisa en la parte posterior con orificio triangular en el extremo inferior. Aparece fragmentada por detrás de la cabeza. Hueca.
Cronología: siglo II-I a.C.
Bibliografía: Pons, E., op. cit, 1990, p. 33.



37. N.º de Inv. del MAN 14433
Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).
Medidas: alt.: 8.7 anch.: 5.8 gro.: 2.7 cms.
Color de la pieza: marrón oscuro.
Estado de conservación: regular
Descripción: Cabeza masculina de rasgos faciales muy marcados: ojos grandes con pupilas indicadas, labios gruesos y nariz recta. La parte posterior está fragmentada. Maciza.
Cronología: siglo II-I a.C.
Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 123, n.º 595, lám. LVIII, n.º 1.

0 1 cm



38. N.º de Inv. del MAN 14077

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 7.8 anch.: 6.1 gro.: 5.9 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: malo

Descripción: Cabeza femenina con rasgos faciales muy marcados: ojos grandes con pupilas indicadas, labios gruesos y nariz recta. La parte posterior está fragmentada. Hueca.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 121, n.º 586, lám. LV, n.º 1.

39. N.º de Inv. del MAN 14078

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 6.2 anch.: 4.5 gro.: 4.6 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Cabeza femenina con rasgos faciales muy desgastados. Va tocada con un voluminoso peinado a base de bucles, trenzas y pequeños rizos, adornado todo ello con una diadema y recogido por detrás con un moño. Presenta dos orificios en las orejas para las arracadas. Hueca.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 121, n.º 587.

Paralelos: Pons, E., op. cit., 1995, p. 83, n.º 116, lám. 7. Se da bibliografía al respecto.

0 1 cm



40. N.º de Inv. del MAN 34384
Fuente y forma de ingreso: F. Roque Martínez (donación).

Medidas: alt.: 8.5 anch.: 5.9 gro.: 3.5 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Cabeza femenina de rasgos faciales bastante desgastados. Va tocada con un espectacular peinado a base de trenzas y pequeños rizos dispuestos en varios pisos, adornado todo ello con cintas y perlas. Presenta dos orificios en las orejas para las arracadas y otros dos en el tocado. Hueca. Conserva restos de base preparatoria.

Cronología: siglo I. d.C.

Bibliografía: inédito.

Paralelos: Kaufmann, C., *Graecoägyptische Koproplastik*, Leipzig / El Cairo, 1915, lám. 52, n.º 508. Pons, E., op. cit., 1995, p. 82, n.º 115, lám. 7.

0 1 cm



41. N.º de Inv. del MAN 14076

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 14.2 anch.: 8.2 gro.: 8.1 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Cabeza de niño de rasgos faciales muy marcados: ojos grandes y pupilas indicadas, labios gruesos y nariz chata. El cabello es ondulado, adornado con una flor y recogido en la parte posterior con trenza y moño. Hueca. Conserva restos de la base preparatoria.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 120, n.º 585, lám. LV, n.º 3. Pons, E., op. cit., 1990, p. 31.



42. N.º de Inv. del MAN 87/141/16
Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)

Medidas: alt.: 9.5 anch.: 5.8 gro.: 1.2 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Rostro de soldado romano con rasgos negroides protegido con casco puntiagudo. Falta la parte posterior.

Cronología: siglo I a.C.-siglo I d.C.

Bibliografía: 5 años op. cit., 1988, p. 30. n.º 25. Durán, op. cit., p.108, lám. 133, n.º 2.

Paralelos: Malcom Bell, M., op. cit., p. 208, n1 693, lám. 112. Winter, Fr., op. cit., t. I, p. 388, n.º 4.

43. N.º de Inv. del MAN 16173
Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 7.8 anch.: 16 gro.: 3.5 cms.

Color de la pieza: vinoso

Estado de conservación: regular

Descripción: Pez de aspecto alargado con boca abierta, ojos redondos, y aleta superior y cola a modo de profundas estrías. Ha perdido la aleta infe-



rior. Hueca. Conserva abundantes restos de base preparatoria, sí como concreciones.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Pons. E., op. cit., 1990, p. 27.



44. N.º de Inv. del MAN 15263

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 15 anch.: 12.5 gro.: 6.5 cms.

Color de la pieza: rojizo oscuro

Estado de conservación: regular

Descripción: Gato sedente con cuerpo de perfil y cabeza de frente, adornada con una cinta en el cuello. Parte posterior lisa. Presenta orificio en la base. Hueca.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Pons. E., op. cit., 1990, p. 26.



45. N.º de Inv. del MAN 15253

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 14.6 anch.: 8.7 gro.: 8 cms.

Color de la pieza: rojizo oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Cabeza de buey-Apis tocada con el disco solar y un ureus. Se nos muestra de frente y de su cuello pende un colgante (ver exactamente lo que es). Lisa en la parte posterior. Presenta orificio en la base. Hueca. Conserva abundantes restos de la base preparatoria, así como pintura negra por el cuello y los ojos.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Pons. E., op. cit., 1990, p. 27.

46. N.º de Inv. del MAN 16174

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 4 anch.: 3.4 gro.: 2.1 cms.

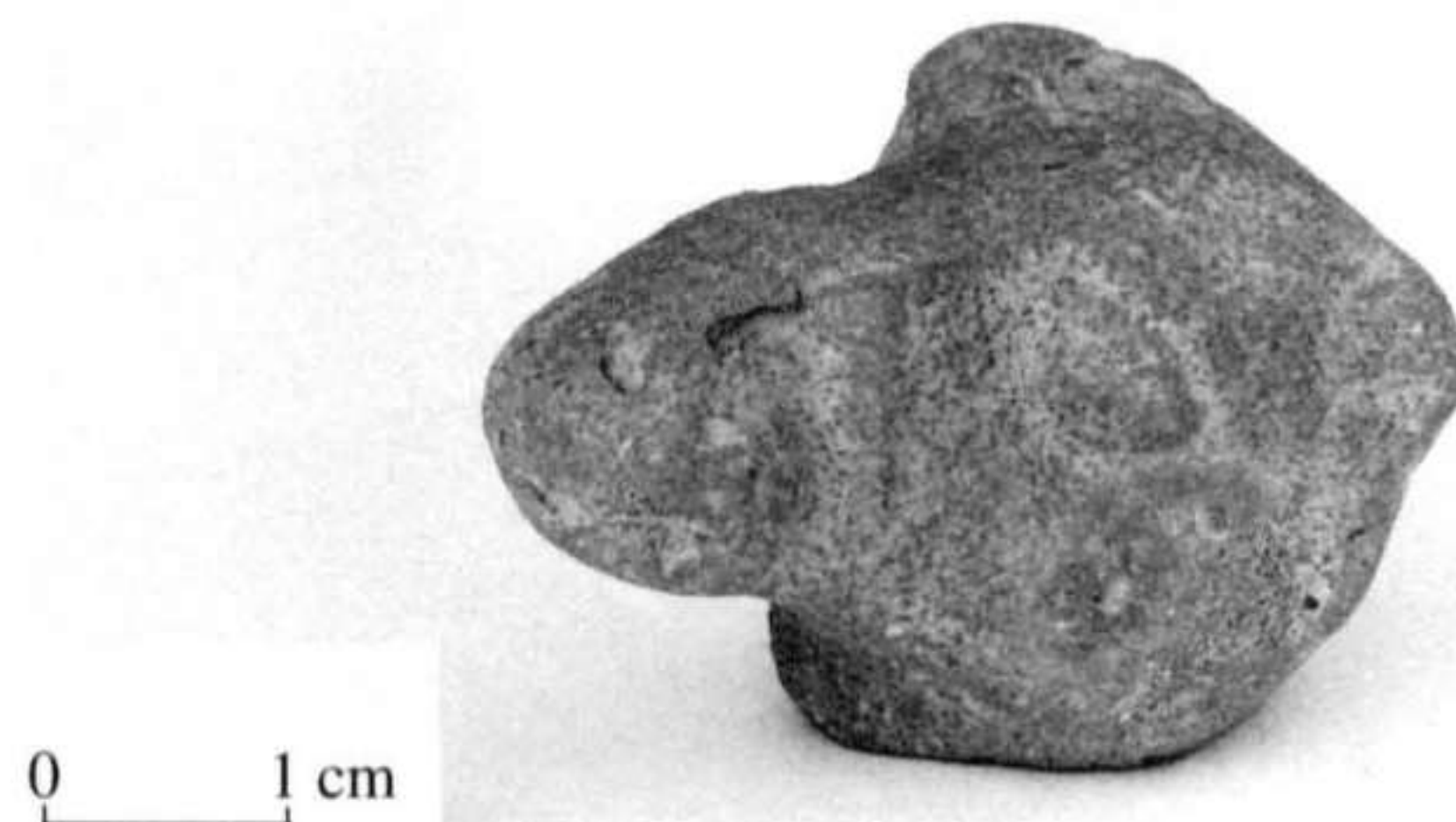
Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: regular

Descripción: Cabeza de camello con rasgos faciales bastante marcados. Hueca.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: inédito.



47. N.º de Inv. del MAN 14436

Fuente y forma de ingreso: E. Toda (compra).

Medidas: alt.: 2.9 anch.: 4.1 gro.: 2.7 cms.

Color de la pieza: marrón oscuro.

Estado de conservación: mala

Descripción: Cabeza de camello esquemática con hocico muy marcado a modo de gruesas estrías. Maciza.

Cronología: siglo II-I a.C.

Bibliografía: Laumonier, A., op. cit., p. 124, n.º 598. Este autor nos la señala como cabeza de mono.





48. N.º de Inv. del MAN 2163
 Fuente y forma de ingreso: T. Asensi (compra).
 Medidas: alt.: 5.3 anch.: 7.8 gro.: 3.8 cms.
 Color de la pieza: gris oscuro.
 Estado de conservación: regular
 Descripción: Paloma sedente con rasgos faciales y corporales poco marcados. Presenta orificio en la base y en la cola. Hueca.
 Cronología: siglo II-I a.C.
 Bibliografía: Rada y Delgado, J., op. cit., p. 120.
 Paralellos: Mayor, A., op. cit., p. 47 cfcg arq-035.



49. N.º de Inv. del MAN 87/141/26
 Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)

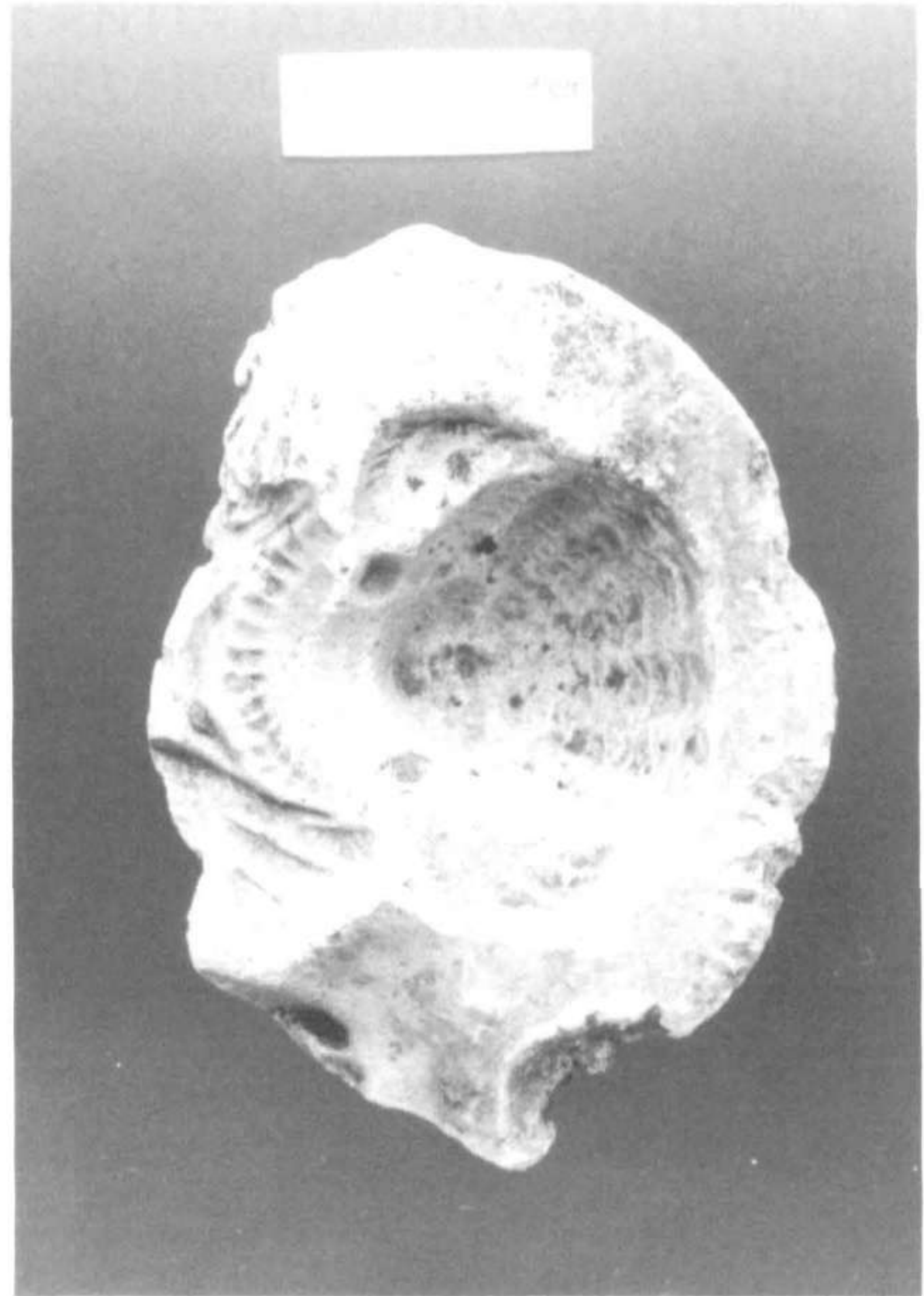
Medidas: alt.: 7.5 anch.: 4.3 gro.: 3.8 cms.
 Color de la pieza: rojizo oscuro.
 Estado de conservación: regular
 Descripción: Cabeza de halcón. Rasgos faciales poco marcados. Lisa en la parte posterior. Maciza.
 Cronología: siglo II a.C.
 Bibliografía: *5 años* op. cit., 1988, p. 29, n.º 22.
 Durán, op. cit., p.118, lám. 143, n.º 5.
 Paralellos: Steindorff, G., *Catalogue of the Egyptian sculpture in the Walters Art Ga*, Baltimore, 1946, lám. LIX, n.º 315.



50. N.º de Inv. del MAN 87/141/20
 Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)
 Medidas: alt.6 anch.: 6.9 gro.: 3 cms.
 Color de la pieza: marrón oscuro.
 Estado de conservación: regular
 Descripción: León en actitud de marcha y visto frontalmente. Los rasgos del rostro y el pelaje han sido descritos con gran detallismo. Macizo.
 Cronología: siglo III a.C.-II d. C.
 Bibliografía: *Ultimas* p. 9. *5 años* op. cit., 1988, p. 31, n.º 27. Durán, op. cit., p. 108, lám. 133, n.º 6.



51. N.º de Inv. del MAN 84/79/VII/9
 Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)
 Medidas: alt.: 5.5 anch.: 8.3 gro.: 3.8 cms.
 Color de la pieza: rojizo.
 Estado de conservación: malo
 Descripción: Esfinge sedente y de perfil con rasgos faciales y corporales muy poco pronunciados. Maciza.
 Cronología: siglo II-I a.C.
 Bibliografía: inédito.
 Paralelos: Mayor, A., op. cit., p. 45 cfcg arq-031.



52. N.º de Inv. del MAN 87/141/21
 Fuente y forma de ingreso: Durán (subasta pública)
 Medidas: alt.: 8.5 anch.: 11.7 gro.: 3.4 cms.
 Color de la pieza: amarillento
 Estado de conservación: malo
 Descripción: Molde para la realización de un busto femenino ricamente ataviado. Liso en la parte posterior. Conserva restos de pintura roja, así como abundantes concreciones.
 Cronología: siglo II-I a.C.
 Bibliografía: Catálogo op. cit., 1988, pp. 30-31, n.º 26. Durán, op. cit., p. 118, lám. 143, n.º 7.

JOYAS ROMANAS DE POLLENTIA (ALCUDIA, MALLORCA) EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

ÁNGELES CASTELLANO HERNÁNDEZ
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Durante las excavaciones de 1931, la necrópolis de Can Fanals ofreció una interesante muestra de joyas femeninas. Presentamos ahora estas piezas de importante valor para el conocimiento de la orfebrería romana en Hispania.

ABSTRACT

The excavations campaign of 1931 in can Fanals provided an interesting set of women's jewelry. We present in this paper these pieces that are of a very great value for the knowledge of the roman gold work in Hispania.

La ciudad de **Pollentia** (Alcudia, Mallorca), fue fundada como colonia hace 2120 años. En el 123 antes de nuestra era el cónsul romano **Quintus Caecilius Metellus**, apodado **Balearicus**, constituyó allí un asentamiento para colonos, que llegó a ser municipio romano en época augustea. En el momento de la fundación de la colonia sabemos que estaba habitada por indígenas ya que se ha hallado cerámica talayótica bajo el emplazamiento de la ciudad romana.

Pollentia como ciudad decae en el siglo III y es destruida en su totalidad por un incendio.

Plinio¹ en su *Historia Natural* III, XI nos dice: Las primeras islas que se encuentran en estos mares son las que los griegos llaman Pitiusas, por los pinos que producen, ahora se llaman **Ebusus**, con una ciu-

dad que goza del derecho de alianza, separadas por un estrecho brazo de mar tienen una extensión de 46.000 pasos y están a 700 estadios de **Dianium** (isla cercana a Córcega) que está por tierra a la misma distancia que **Cartago Nova**. También a 700 estadios de la Pitiusas, en alta mar, están las dos islas Baleares. Las Baleares pobladas de hábiles honderos han sido llamadas Gimnesias por los griegos. La mayor de las islas con 100.000 pasos de largo y 375 000 de perímetro tiene a **Palma** y **Pollentia** con derecho romano, *municipium civium romanorum*, **Cinnum** y **Tucim** con derecho latino y **Bocchorum** ciudad federada, que ya no existe.

También Estrabón² nos habla en su *Geografía*, libro III, 5.1, de las islas próximas a Iberia, Pitiusas y Gimnesias o Baliarides: «La isla mayor de las Gimnesias, Mallorca, tiene dos ciudades importantes

¹ Plinio. *Historia Natural*. Libro III. Capítulo XI. Tomo I de *Histoire Naturelle de Pline*, avec la traduction en français par M. E. Littré. París 1883, pág 166-167.

² Estrabón. *Geografía*. Libro III. Capítulo V.1. Tomo 169 de *Biblioteca Clásica Gredos*. Madrid 1992, págs. 115 y sgtes.

Palma y Polentia, lugares fértiles donde sus habitantes viven en paz».

Además de las fuentes clásicas otros autores nos han hablado de esta ciudad romana. En las descripciones³ de las islas Pithiusas y Baleares que se realizan en el siglo XVIII, se narran algunas de las antigüedades que existen en la isla de Mallorca y de la historia de la isla. «...son el grandioso aqüeducto de Ternellas en Pollenza, y el lugar que todavía se llama la Colonia; los fragmentos de estatuas, la cabeza de Metello o de Flaminio...Partióse para Italia, Quinto Cecilio Metelo, dexando fundada a Palma y Pollenza con privilegio de Colonias, y habitadas por tres mil Ciudadanos Romanos que traxo de tierra firme...»

La historia de las excavaciones en **Pollentia** comienza en 1924 con los sondeos realizados por Gabriel Llabrés, catedrático del Instituto de Palma y Rafael Isasi, coronel de artillería, subvencionados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. De los trabajos llevados a cabo entre este año y 1928 tenemos información muy fragmentaria. La memoria de estas excavaciones nunca fue publicada. Abrieron gran cantidad de zanjas, como lo demuestran excavaciones posteriores, buscando como afirmara más tarde Juan Llabrés «un mosaico grande con letras y unas sepulturas que habían visto unos labradores en 1910».

El expediente 1927/64 conservado en el archivo del M.A.N. nos muestra la relación de objetos ingresados el 26 de Noviembre por Gabriel Llabrés procedentes de las excavaciones de **Pollentia** y costeadas por el Estado. Están reseñadas dieciocho piezas de bronce cuatro de hueso y tres de oro, entre otras.

De este mismo año data el hallazgo de la famosa enseña de bronce perteneciente a un **Collegium Iuvenum** fechada en el siglo III y que conservamos igualmente en nuestro museo⁴.

En 1930 comienza una nueva campaña oficial en los terrenos de Can Fanals, declive que se extiende desde Alcudia hasta el mar y en el que se encuentra la necrópolis con el mismo nombre, una de las varias que existen en este lugar.

Es en 1931 cuando aparecen las joyas, objeto de nuestro estudio. Dos años después, el cuatro de mar-

zo de 1933 son enviadas desde Palma al Museo Arqueológico Nacional, según consta en el expediente 1933/23 del M.A.N que contiene la relación de la piezas y las cartas que envía Juan Llabrés Bernal a Francisco Alvarez Ossorio, director del Museo y secretario de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.

En este año de 1933 los excavadores consiguen una nueva subvención estatal de cinco mil pesetas para proseguir los trabajos y un año más tarde es publicada la memoria de las excavaciones realizadas en los años 1930 y 1931⁵. En la campaña, Llabrés e Isasi excavan partes de **villae** y de necrópolis. Están constatadas en Can Fanals, la inhumación, en fosas excavadas en arcilla y fosas en roca caliza y la incineración. Casi todos los sepulcros abiertos, hasta un total de 38, tenían ajuar funerario con materiales que se encuadran desde época Augustea hasta el primer cuarto del siglo III. Sobre los esqueletos que ocupaban las tumbas numeradas con los dígitos 2, 4, 10 y 17 se hallaron las joyas que nos ocupan. Si bien las cuentas de collar y el anillo hallados en la tumba 4 los excluimos de este estudio ya que aunque fueron reconocidos por sus excavadores como de azabache, son adornos personales de pasta vítrea sin que lleven ningún otro tipo de metal noble o piedra preciosa.

Las tumbas, orientadas de norte a sur, formaban parte de una hilera de 26 enterramientos. Atravesaban las ruinas de un edificio orientado de este a oeste, del cual solo podían apreciarse los cimientos y que se consideró una basílica debido a los diferentes restos hallados.

En el otoño de 1949 y hasta 1952, Luis Amorós, y Martín Almagro emprenden nuevas excavaciones en Can Fanals. Trabajan en un total de 38 tumbas en las que realizan importantes hallazgos que fueron dados a conocer en una publicación de 1954⁶. En este trabajo, ambos autores al hablar de los precedentes de excavación en dicha necrópolis, hacen referencia a Llabrés e Isasi en los siguientes términos: «...sino que presentaron el estudio del material por campañas y por conjuntos, reuniendo en la misma presentación objetos hallados en las tumbas y otros encontrados en los restos de construcciones romanas que excavaron en la misma

³ *Descripciones de las islas Pithiusas y Baleares*. Madrid 1787, págs 69 y sgtes.

⁴ Álvarez-Ossorio, F. *Enseña Romana de bronce procedente de Pollentia (Mallorca)* Madrid 1929. Arce, J. *A Roman Bronze Standard from Pollentia and the Collegia Iuvenum*. *Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit*. Berlin 1984.

⁵ Llabrés Bernal, J. y Isasi Ransome, R. *Excavaciones en los terrenos donde estuvo enclavada la ciudad romana de Pollentia*. Junta Superior del Tesoro Artístico. Sección Excavaciones. Madrid 1934.

⁶ Almagro, M. y Amorós, L. *Excavaciones en la necrópolis romana de can Fanals de Pollentia (Alcudia, Mallorca)*. Ampurias XV-XVI. 1953-1954.

finca... hoy los hallazgos, se han perdido para la ciencia».

En su obra escrita, hacen referencia a diferentes piezas de orfebrería que fueron halladas en Alcuía y que guarda el Museo Arqueológico de Barcelona, entre las que destacamos un colgante de oro con representación de Victoria⁷, labrada en plancha de oro pero no mencionan las que conserva nuestro Museo, objeto ahora de nuestra atención. Vemos aquí, como ya ocurrió al hablar de las joyas romanas de Elche⁸, que, afortunadamente, estos materiales no han desaparecido.

A partir del año 1952 la Fundación Bryant subvenciona las excavaciones en las que participan un eminente equipo de trabajo. De manera sistemática se van conociendo las dimensiones de la ciudad, el teatro y las diferentes necrópolis que rodean Pollentia. Todos los hallazgos que se realizan se ven reflejados en distintas publicaciones⁹.

CATALOGACIÓN DE LAS JOYAS

1. Collar (fig. 1)

N.º inventario M.A.N. 1933/23/4

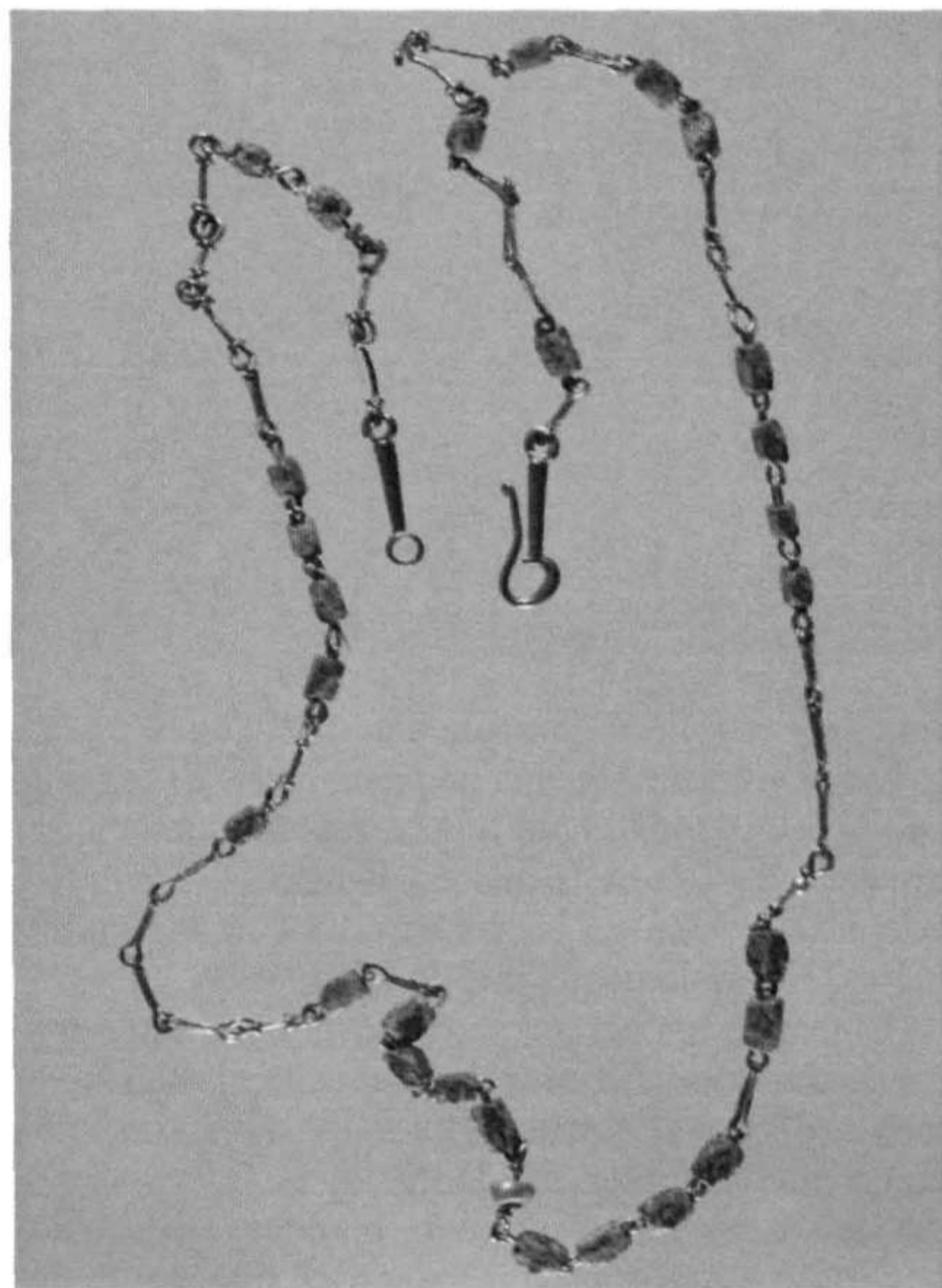
Materia: oro, pasta vítrea y perla.

Medidas: Long. 43 cms.

Peso: 4,5 gr.

La cadena está realizada con dos tipos de eslabones. La mayoría de ellos, 41, donde van insertados los adornos vítreos, están realizados en forma de bastoncillos hechos con hilo doble de oro de sección circular. El resto de los eslabones, 14, son más sencillos, se trata de un fino hilo de sección circular con los extremos doblados en círculo para engarzarse unos a otros.

Las 27 cuentas, cuyas dimensiones oscilan entre los 3 y 4 milímetros, son facetadas de sección cuadrada con los bordes de la perforación muy desgastados por el roce de los eslabones de oro. Conserva dos perlas de las siete que, suponemos, debía tener el collar y que van en una relación con las cuentas de pasta vítrea de una a seis.



Desde el primer momento de su hallazgo, se pensó que las cuentas que adornan el collar eran de hueso, sin embargo, el estudio actual¹⁰ de la pieza ha dado como resultado que están realizadas, con la técnica del moldeado, en pasta vítrea opaca, muy fina y bastante alterada. Presentan una superficie esponjosa con irisaciones nacaradas y doradas propias del vidrio.

El cierre está compuesto por un gancho, en un extremo, y una arandela en el otro.

Formaba parte del ajuar hallado en la sepultura número 17.

2. Pendientes (fig. 2)

N.º inventario M.A. N. 1933/23/5

Materia: oro y perlas

Medidas: long. 3 x anch. 1,5 cms.

Peso: 6,4 gr.

Par de pendientes de dos cuerpos. El primero formado por una lámina doble hexagonal, el reverso es plano y lleva soldado el enganche en forma de ese.

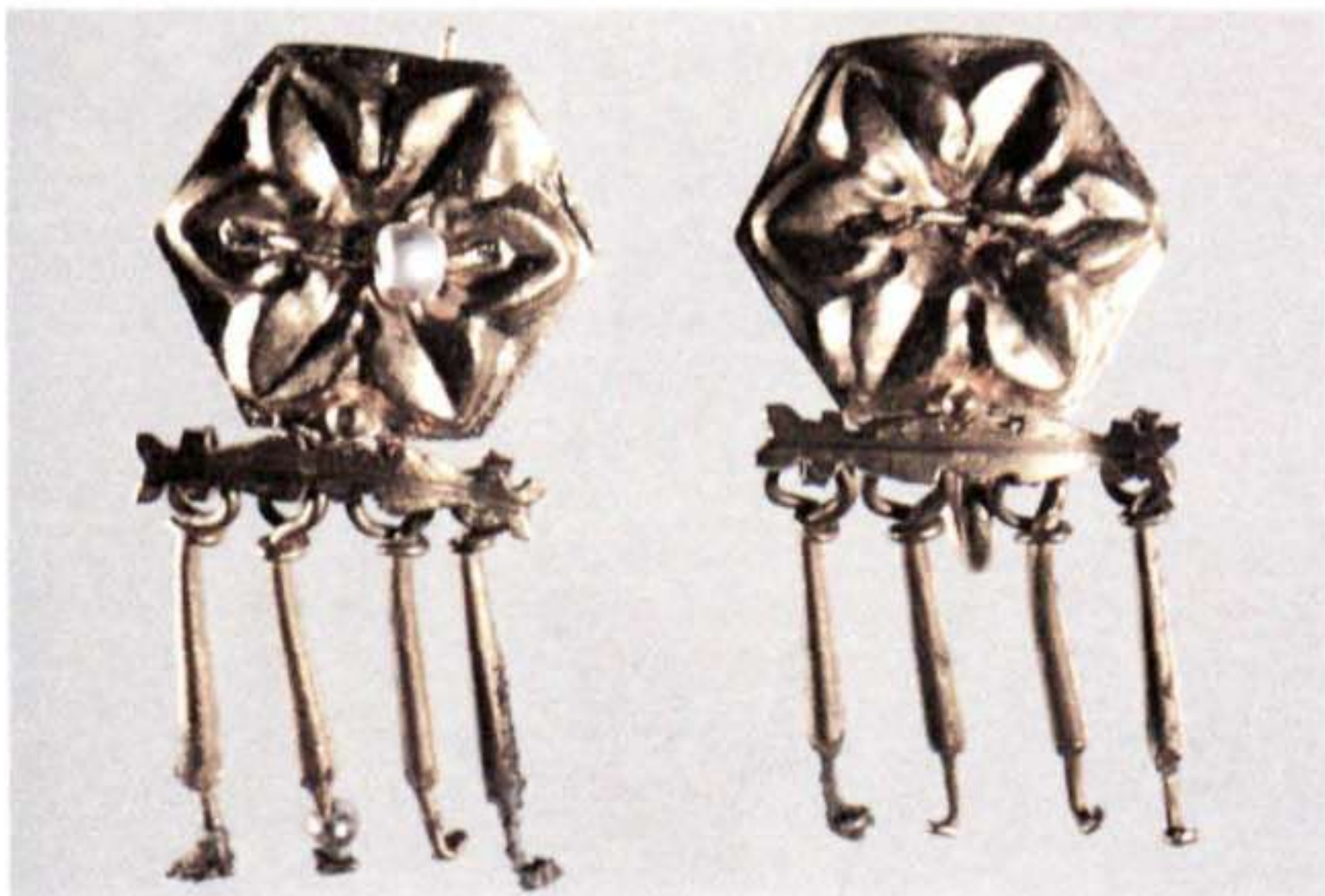
⁷ Balil, A. *Niké aurea de Pollentia*. Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Tomo LI. Valladolid 1985.

⁸ Castellano, A. *Joyas de la Alcuía de Elche en la colección de orfebrería romana del Museo Arqueológico Nacional*. Boletín del M.A.N. Tomo XIV. Madrid 1996.

⁹ V.V.A.A. *Pollentia. Estudio de los materiales, I. Sa Portella. Excavaciones 1957-1963*. Palma de Mallorca 1983.

V.V.A.A. *Symposium de Arqueología. Polentia y la Romanización de las Baleares*. Palma de Mallorca 1983.

¹⁰ Deseo dar las gracias a mis compañeros Ruth Maicas y Salvador Rovira por la ayuda prestada. Y especialmente a A. Mozo Arias.



En el anverso lleva repujada una roseta de seis pétalos en cuyo centro va una pequeña perla. El segundo cuerpo está formado por una barra horizontal en forma de doble lira de la que están suspendidos cuatro colgantes rectos en cuyos extremos se insertaban perlas. Hoy sólo queda una de ellas.

El uso de las perlas, como parte integrante dentro de una joya, fue muy frecuente en el mundo romano, Plinio, *Historia Natural IX, LVI.*, las sitúa en un alto rango dentro de las joyas. La importancia de las mismas está en la blancura, dimensiones, peso y pulimento, cualidades que no se encuentran fácilmente reunidas. Nunca hay dos perlas iguales. Un pendiente que lleva dos o tres perlas se denomina **crotalia**. Para la mujer es importante llevarlas en los dedos y suspender dos o tres en cada oreja, ellas aman el sonido y el roce de las perlas.

Los pendientes de dos cuerpos con perlas colgantes fueron de amplia difusión en el mundo romano. Hay ejemplares sencillos del siglo I hallados en Pompeya que van evolucionando estilísticamente hasta el siglo IV.

Fueron hallados en la sepultura 17.

3. Anillo (figs. 3 y 4)

N.º inventario M. A.N. 1933/23/6

Materia: oro y calcedonia

Medidas: diám. 1,9 cms. Piedra: 1cms.

Peso: 5 gr .

Anillo en forma de aro plano de sección rectangular. El chatón lleva engastado una calcedonia ovalada y plana de color rojo pardo que lleva grabada un ancla en posición vertical, con el cepo en la parte inferior. En el travesaño horizontal o zuncho, cuelgan dos peces, uno a la izquierda y otro a la derecha. Tema simbólico de clara alusión al cristianismo.



Existe en el museo otra gema, concretamente un jaspe verde con el mismo tema y fechado en el siglo IV¹¹.

Junto con el collar y pendientes descritos más arriba, formaba parte del ajuar femenino de la tumba 17.



4. Anillo (figs. 5 y 6)

N.º inventario

M.A.N. 1933/23/3

Materia: oro y ágata

Medidas: diám. 2 cms

Peso: 3 gr.

Aro hueco de forma oval y sección circular, se ensancha en la parte superior donde lleva engastada una piedra de ágata en la que va grabada la cabeza de un águila hacia la izquierda.



¹¹ Casal García, R. *Colección de Glíptica del Museo Arqueológico Nacional. Serie entalles romanos*. Bilbao. 1990, vol. I, pág.182, vol. II, pág.73.

Zazoff, P. *Die Antiken gemmen*. Munchen 1983,pág. 374, lám.125.

Ágata blanca troncopiramidal con bandas perfectamente paralelas marrones. Utilizadas ya en Egipto, las ágatas sirven de amuleto para proteger contra el rayo y la tempestad y dar talento oratorio, entre otras propiedades mágicas.

La representación del águila es frecuente en el mundo romano, considerada¹² la reina de las aves es la única que vuela mirando al sol, mostrando así su poder y dominio. Fue el águila el ave que prefirió Zeus y a él representa.

Gemas grabadas con este tema se encuentran en museos de Hannover y Hamburgo¹³.

La forma de este anillo se constata desde el siglo I¹⁴.

Junto con el collar que describimos a continuación, formaba el ajuar de la sepultura número 2.



5. Collar (fig.7)

N.º inventario M.A.N. 1933/23/2

Materia: oro y azabache

Medidas: Long. 43 cms.

Peso: 7,5 gr.

Cadena de hilo de oro doble de sección circular que forman eslabones en bastoncillos. Estos se enlazan unos con otros formando ochos¹⁵. En ellos van enfiladas cuentas circulares de azabache hasta un to-



tal de setenta y siete. Son negras y presentan una fractura concoidea mate.

Cinco eslabones de la cadena son diferentes a los mencionados por lo que cabe suponer que en estos irían otro tipo de piedras o pequeñas perlas.

El cierre está realizado por dos piezas huecas hechas en lámina repujada que tienen forma de copa. La decoración la forman líneas verticales paralelas que descansan sobre la base, circular y moldurada y llegan hasta la parte superior de la pieza en la que resaltan dos líneas paralelas de granulado.

En una de las copas va soldada la anilla de sujeción de cinta ancha, sección rectangular y decorada con nervaduras. En la otra el gancho, formado por un hilo doblado.

El azabache es uno de los materiales gemológicos empleados, en cuanto a su uso se refiere, desde la prehistoria. No sólo es apreciado por su particular belleza sino que se le atribuyen propiedades medicinales, curativas y de protección como las que Plinio enumera en el libro XXXVI, 34 de su Historia Natural: *Gagates lapis nomen habet loci et amnis Gagis Lyciae. Niger est, planus, pumicosus, nom multum a ligno differens, levis, fragilis : odore, siteratur, gravis. Fictilia ex eo inscripta non delentur. Quum uritur, odorem sulphurem reddit : mirumque, acceditur aqua, oleo restinguitur. Fugat serpentes ita, recreat-*

¹² Ruiz de Elvira, A. *Mitología Clásica*. Madrid 1988.

¹³ Schuler, M. *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen*. Hannover y Hamburg. Wiesbaden 1975, band IV, pág 172-173.

Brandt, E. *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen*. Munchen 1972, band I, pág 55, lámina 221.

¹⁴ Zwierlein-Diehl, E. *Die Antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien*. Munchen 1979, band II, Lámina 164.

¹⁵ Paralelos para esta cadena encontramos en The Walters Art Gallery de Baltimore. Ver Pirzio Biroli, L. *L'Oro dei Romani. Gioielli di età Imperiale*. Roma 1992, pág 174.

que vulvae strangulationes. Deprehendit sonticum morbum et virginitatem suffitus. Idem ex vino decoc-tus, dentibus medetur, strumisque cerae permixtus.

La piedra gagate (azabache) lleva el nombre de la ciudad y del río Gages, en Licia. Es negra, neta, po-rosa, apenas se diferencia de la madera, ligera, frá-gil, y si se frota, produce un olor desagradable. Las marcas que se hacen con esta piedra sobre las cerá-micas, no se borran. Quemada tiene olor a sulfuro. Cosa singular, el agua la inflama, el aceite la apaga. Encendida caza serpientes y disipa la histeria. Vapo-rizada identifica la epilepsia y la virginidad. Cocida en vino cura las enfermedades dentales, mezclado con cera, los ganglios linfáticos.

Este collar pertenece al ajuar de la sepultura nú-mero 2.



6. Pendientes (fig. 8)
N.º Inventario M.A.N. 1933/23/7
Materia: oro, esmeralda y pasta vítrea
Medidas: alt. 4 x anch. 2cms.
Peso: 8,5 gr.

Pendiente de dos cuerpos, el central es circular y forma una roseta calada con peltas en la parte exte-rior, luego hojas acorazonadas y la parte central , casi rómbica, con dieciseis puntas. En el medio de la roseta va ensartada, mediante un fino hilo de oro, una esmeralda hexagonal verde clara. En el reverso hay un refuerzo en forma de cruz griega soldado en los cuatro puntos terminales. Del centro de este re-fuerzo sale el gancho de suspensión en forma de ese. Soldada a la roseta va un hilo doble de sección rec-tangular, decorado con volutas, del que penden cua-tro colgantes verticales con cabujón romboidal, cada uno de ellos, en los que va engastada pasta vítrea co-lor verde. Este relleno vítreo imita, lógicamente, a

pequeñas esmeraldas. Los colgantes rematarían en pequeñas perlas, hoy perdidas.

El cuerpo central y principal del pendiente está realizado mediante la técnica decorativa del opus in-terrasile o trabajo del oro recortado y calado, técnica característica de la orfebrería romana que comienza a desarrollarse en el siglo II y alcanza su esplendor en el III. Pendientes similares se encuentran en el M.A.N.¹⁶.

Plinio escribe que después de los diamantes y las perlas son las esmeraldas las mejores gemas que existen. Nada recrea mejor la vista que una de estas piedras. A lo largo de seis capítulos, dentro de su li-bro XXXVII, habla de sus clases, procedencias y de innumerables detalles de las mismas.

Formaba parte del ajuar de la sepultura núme-ro 10.

7. Collar (fig.9)
N.º Inventario M.A.N.1933/23/8
Materia: oro y pasta vítrea
Medidas: long.25 cms.
Peso: 3,16 gr.



Collar incompleto en el que se conservan catorce cuentas esféricas de pasta vítrea azul ensartadas en cadena de oro. Los eslabones están formados por un

¹⁶ Castellano, op. cit., pág.58.

hilo recto con un círculo rígido en cada extremo hecho con hilo plano, enlazándose unos con otros formando ochos. La realización de este tipo de cadenas está constatada desde el siglo I.

El cierre está compuesto por gancho en un lado y círculo rígido de pequeño tamaño, en el otro.

Formaba parte del ajuar de la sepultura número 10.



8. Anillo (figs. 10 y 11)
N.º Inventario M.A.N. 1933/23/9
Materia: Oro y amatista
Medidas: diám 1,9 cms.
Peso: 3 gr.



Aro oval de sección rectangular ensanchado en la parte media y alta. Tiene chatón poligonal elevado donde va engastada una amatista color violeta. El aro está decorado con incisiones cinceladas y unos pequeños orificios en los costados.

A esta piedra, altamente apreciada dentro del grupo del cuarzo, se le atribuyen poderes sobrenaturales, concede suerte, estabilidad y protege de la nostalgia, del hechizo y de la embriaguez. Plinio la define, enumera sus características y nos habla de las cinco clases que existen de la amatista en el libro XXXVII., capítulo XL de su Historia Natural.

En el Museo Arqueológico de Úbeda se conserva en la actualidad, una estela funeraria que contiene el texto siguiente:

Gemina. D(ecii). Pu(blici). Subici. Ser(va). An(norum)/ XXV. H(ic). S(ita). E(st). Obi(t). In/ Partu. C(aius). Aerariu[s. L(ibertus)]/ Posuit [ci] ppum. Pa/ [rca Fuer]as. Mihi. Si. Qu[a]./ Inefri. Sapeni. VI. M [e]/ Abduces. Si. Me./ Amasti. Tag(...). Abducas. S(it) T(ibi) T(erra) L(evis).

Gemina, esclava de Decio Publicio Sabicio, de 25 años. Aquí yace. Murió de parto. El liberto Cayo Aerario mandó poner el cipo. Serías mi Parca si me llevaras de donde estoy con la fuerza de una infernal amatista. Si me amaste, llévame de aquí alSéate la tierra leve.

Esta lectura realizada por el Dr. Mangas¹⁷ ha sido interpretada de forma diferente por I. Adiego¹⁸ quien da a la palabra **sapeni** un sentido diferente al de amatista.

Procede del ajuar de la sepultura número 10.

¹⁷ Mangas, J. *Nueva inscripción poética de Úbeda (Colonia Salaria)*. Gerión 8. Madrid 1990.

¹⁸ Adiego, I. *La inscripción poética de Úbeda. Una nueva lectura e interpretación*. Habis 25. Sevilla 1994, págs. 213-224.

9. Colgante (fig. 12)
 N.º Inventario M.A.N. 1933/23/10
 Materia: oro y pasta vítrea
 Medidas: diám. 1,5 cms.
 Peso: 0,67 gr.



Pequeño aro realizado con hilo de oro de sección circular y distinto grosor. Lleva engarzada una cuenta de pasta vítrea en color verde de forma hexagonal. No tiene anilla de suspensión pero sin duda formaría parte de un pendiente o cadena.

Es la única pieza que conserva el Museo de las excavaciones realizadas en el año 1930 en el sitio de Can Pí. En la parte norte de este terreno se descubrieron los restos de una **villa** con importantes materiales¹⁹.

10. Anillo (figs. 13 y 14)
 N.º Inventario M.A.N. 1927/64/26
 Materia: Oro y rubí.
 Medidas: diám. 1,5 cms.
 Peso: 1,5 gr.



Aro circular de sección rectangular con cabujón ovalado y alto en el que va engastado un rubí, rojo y traslúcido. Al igual que las demás piedras, el rubí posee cualidades mágicas y curativas, conserva la salud mental y física de su portador y le da valentía.

Esta forma²⁰ de anillo es utilizada en el mundo romano desde el siglo I.



11. Lámina (fig. 15)
 N.º Inventario M.A.N. 1927/64/27
 Materia: Oro
 Medidas: alt.3 x anch.3 cms.
 Peso: 0,40 gr.



Lámina de forma triangular con orificio en el centro de la base. Tiene una línea vertical incisa de arriba a abajo. Al lado izquierdo de la misma lleva varias aspás. La superficie está deteriorada con arrugas y roturas. Debió servir de colgante a una joya, pendiente o collar o pertenecer a una diadema.

De esta pieza y de la descrita con anterioridad no conocemos el lugar exacto de su hallazgo si bien ambas forman parte del conjunto arqueológico de Pollentia.

Esmeraldas, perlas, azabache, amatista y rubíes son las gemas que portan estas joyas. Joyas que se convierten en auténticos talismanes a la vez que adornos. La creencia en el poder de las piedras siempre ha estado presente en la historia de la humanidad. No cabe duda que embellecer el oro con una piedra preciosa es doblemente atractivo. Así son la mayoría de las joyas romanas.

Todas las piezas presentadas en este trabajo tienen huellas de uso, muy especialmente los anillos, cuya superficie exterior está rayada y desgastada. Por paralelos estilísticos podemos encuadrarlas cronológicamente entre los finales de época antoniniana y primera mitad del siglo III. No es posible precisar, por el momento, si fueron realizadas en un taller local, aunque es más probable que sean obras importadas.

Inscripciones procedentes de Algeciras, Sevilla, Loja y Guadix²¹ contienen en sus textos un auténtico catálogo de alhajas que denotan la riqueza de sus propietarias y el gusto de la época, siglos II y III. Queremos destacar entre estos documentos la inscripción de Itálica en la que Vibia Modesta, sacerdotisa de la colonia Elia Augusta Italicense, ofrece a la Victoria Augusta, entre otros dones, una estatua de plata con pendientes de tres racimos de diez perlas, cuarenta gemas, una corona de oro de veinticinco gemas, un busto de oro nuestra señora Isis, otro de Ceres con manos de plata y otro de Juno Regina.

¹⁹ Llabrés e Isasi, op. cit., pág.7.

²⁰ Zwierlein-Diehl, op.cit., lám. 162.

²¹ Presedo, F. *Hallazgo romano en Algeciras*. Habis 5. Sevilla, 1974. González, J. *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía*. Sevilla. Sevilla, 1991, pág. 32, vol. II. Hübner, E. *Corpus Inscriptorum Latinarum*. Berlín, 1869, págs. 283 y 45, vol. II.

EL GENIO ENCAPUCHADO DE *POLLENTIA*, EN EL MAN, Y TELESFORO, EL DIOS-MÉDICO DE PÉRGAMO

SABINO PEREA YÉBENES

RESUMEN

Estudio de una figurita de bronce procedente de *Pollentia*. Se trata de un pequeño «genio encapuchado» que ha sido identificado con Telesforo, el genio o dios médico venerado en Pérgamo, que también era un «dios encapuchado», *cucullatus*. El estudio de las fuentes literarias, especialmente los *Discursos Sagrados* de Elio Aristides, y la iconografía de Telesforo, permite concluir que la figurita del MAN **no representa al dios pergameno Telesforo**, sino a un genio popular, con posibles atribuciones o funciones mágicas o supersticiosas en relación con los recién nacidos o las parturientas.

ABSTRACT

Study of a figurine of bronze from La Alcudia-Pollensa (Mallorca; Spain), old Roman colony of *Pollentia*. The figure had been identified with Telesforos, the god-genius revered in the sanctuary of Asclepius in Pergamon, mentioned by Aristides always in connection with healing remedies. But the analysis of the iconography, literature (Aristide, *Sacred Discourses*) and epigraphy, they allow me to conclude that the figure **doesn't correspond to Telesforos, but a small genius, maybe amulet of good luck for the pregnant woman or for the newly born.**

La figurita que paso a estudiar procede de las excavaciones realizadas por Gabriel Llabrés en 1927 en La Alcudia-Pollensa, donde se situaba la colonia romana de *Pollentia* (Estrabón III,5) fundada por C. Metellus en 123 a.C., y de la que han quedado documentos epigráficos y artísticos datables en los tres primeros siglos del Imperio romano¹.

Actualmente la figura se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid (n.º inv. 33145,

¹ GARCÍA BELLIDO, A.: «Las colonias romanas de Hispania» *AHDE* 1959, p.447 ss.; MAYER, M. - RODÁ, I.: «Consideraciones sobre el topónimo *Pollentia* y el asentamiento romano de la Bahía de Pollensa» en *Symposium de Arqueología. Pollentia y la romanización de las Baleares, 1977*, (Mallorca 1983), pp. 23-34.

exped. 1927/64/8; negativo foto 4182/28). Hemos podido examinarla recientemente y calibrar sus dimensiones: 7 x 3,4 x 1,3. La pieza es inédita², salvo la foto aparecida en el Catálogo de la Muestra LOS BRONCES ROMANOS EN ESPAÑA (Madrid 1990; Ministerio de Cultura), n.º 133, donde las medidas que allí se dan no se corresponden con las rea-

² No lo veo, por ejemplo en el inventario realizado por GARCÍA BELLIDO, A.: «Figuras griegas de bronce y de barro halladas en las islas Baleares» *Anales de la Universidad de Madrid* IV.3 (1935), 1-19, estudio reproducido en otros trabajos suyos posteriores, *Los hallazgos griegos en España*, (Madrid 1936); etc. Lo que extraña ciertamente, pues en varias ocasiones García Bellido afirma tener noticias puntuales de D. Juan Llabrés sobre los hallazgos de Mallorca.



Fig. 1: Genio encapuchado. Pollentia. MAN, n.º inv. 33145, negativo foto 4182/28).

les, y donde se identifica el personaje con «Telesforo».

El hombrecillo, extremadamente delgado mirando de perfil la pieza, viste el *cucullus* o manto con

capuchón. Una cinta rodea la cabeza, por encima del capuchón, de modo que a vista frontal la cinta parece un pliegue de capuchón, pero se trata de una cinta que lo sujeta al cráneo y cae por detrás formando un lazo sobre la espalda. Sobre la frente caen tres gudejas de cabello. Presenta los rasgos de hombre viejo, con barba. Mantiene la mano izquierda oculta bajo el manto, y la derecha, fuera. Un pliegue del manto pasa hacia atrás por encima del hombro derecho. El brazo derecho está pegado al cuerpo hasta la altura del codo, y de este punto se eleva el antebrazo y la mano en un ángulo aproximado de 45°, sosteniendo un palo (posiblemente se trata de una antorcha) poco más o menos verticalmente, en una clara actitud de reposo, confirmada sin duda por la posición unida y alineada de los pies del personaje. El hecho es importante a efectos de atribución, pues descarta la posibilidad de identificarlo con un arriero conduciendo un carro. La actitud del hombrecillo es pues de curiosidad: muestra unos ojos grandes abiertos y redondos, y una actitud expectante y paciente (Fig. 1).

El hecho de representar una figura *cucullata* es lo que seguramente ha llevado a ser considerado Telesforo, el genio o dios de Pérgamo siempre relacionado con curaciones o procedimientos oraculares, que aparece en algunas monedas.

Conviene decir, desde el principio, que todas las figuritas de personajes encapuchados, ya en bronce ya en relieves, no son necesariamente representaciones de Telesforo³, aunque este dios aparezca en muchos casos vestido con el *cucullus*⁴. Es más, al-

³ Sobre el uso del *cucullus* en la vida real, DEONNA, W.: *De Télesphóre au «moine bourru». Dieux, génies et démons encapuchonnés* (Bruxelles 1955), 7-23. Añadir: KENNER, H.: «Zu namenlosen Göttern der Austria Romana, II. *Genius cucullatus*», *Römische Österreich* 4 (1976), 147-161. Una figura de *cucullus* aparece en una inscripción votiva relacionada con el pastoreo: ROBERT, L.: «Dedica d'un berger» *Hellenica* 10 (1955), 28-33, estudia un texto que es un exvoto a Mater Malena por sus amos, sus cabras y sus perros; el personaje *cucullatus* que allí aparece es para Robert el pastor, sin embargo GUARDUCCI, M.: «Telesforo in Anatolia», *Rendic. Accad. Lincei* 27 (1973), 365-370, afirma que «non si può assolutamente parlare di una figura di pastore, ma bisogna parlare unicamente di una figura di Telesforo» (*ibid.* p. 367). Se trata en todo caso de un hombre joven. La relación de personajes *cucullati* con genios distintos a Telesforo es muy difusa, DEONNA, W., *l.c.*, 69 ss.

⁴ Sobre Telesforo, en general, DARIER, G., en Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, «Telesphorus», p. 70 y n. 27 y 28; 71 y fig. 6776. Más referencias en SCHMIDT, J.: «Telesforos» en Roscher, *Lexikon* 5 (1916-1924), cols. 309 ss.; DEONNA, W.: *l.c.* p. 38-58; LUETZENKIRCHEN, G. - LATTANZI, A.: «Telesforo» *Riv. di Storia della Medicina* 21 (1977), 219-226.

gunos autores han propuesto que la forma de *genius cucullatus* de Telesforo tiene una influencia étnica o folclórica céltica o tracia⁵. Es más propio el sentido del *cucullus*, o su uso, como ropa de convaleciente, como ropa nocturna, o del viajero. Sólo en sentido figurado se explica el uso «ritual» del *cucullus* en el paciente que se presenta en el santuario ante el dios «vestido con ropa de viaje»; o bien aludiendo «al que lleva algo a buen término; al que hace madurar».

Más rara me parece la relación del manto como símbolo de prácticas médicas mágicas⁶. Ciertamente, la imagen de Telesforo *cucullatus* se ve al reverso de monedas acuñadas bajo Antonino Pío, Cómodo, y de época de los Severos⁷. Una moneda de Nicea, Bitinia, de época de Antonino Pío muestra a Telesforo como un pequeño personaje vestido con un manto y capuchón, los brazos recogidos. La leyenda lo designa como «dios»: ΘΕΩ ΤΕΛΕΧΦΟΠΩ ΝΙΚΑΙΕΙΧ o ΝΙΚΑΙΕΩΝ⁸. En reverso de una moneda de bronce, de época de Filipo el Árabe, procedente de Cilicia se ve a Telesforo en medio de Esculapio e Hygiea; el grupo se sitúa delante de un templo hexástilo en cuyo friso se lee: ΘΕΩ ΧΩΤΗΠΙ Κ-ΘΕΩ ΤΕΛΕΧΦΟΠΩ⁹. Aunque en efecto Telesforo es «dios», su figura queda siempre subsidiada a la de Esculapio e Hygiea. Así se ve en dos monedas que doy a modo de ejemplo. La moneda de la Fig. 2 procede precisamente de Pérgamo: Telesforo *cucullatus* se sitúa, a menor escala, entre Esculapio e Hygiea¹⁰. La Fig. 3 corresponde a una moneda de Bizya, Tracia, donde se ve a Esculapio, Apolo, Hygiea y una figurita de Telesforo entre los dos primeros; junto a las cabezas hay dos pequeñas figuras de Júpiter y Fortuna¹¹. En ninguno de estos estos testimonios gráficos Telesforo aparece como un hombre viejo (tal como en la figurita de Pollentia que estudia-



Fig. 2: Pérgamo. Moneda con las efigies de Esculapio e Hygiea; y en medio de ellos, Telesforo.

mos), es más, aparece siempre como un adolescente o un niño, por lo que ha veces ha sido asociado a Harpócrates, el dios menor en rango, en edad y en tamaño (en las representaciones plásticas) de las triadas correspondientes: Esculapio-Hygiea-Telesforo, y Serapis-Isis-Harpócrates, respectivamente.

En algunas monedas de Hadriano, Telesforo aparece como un adolescente¹². Por su parte, en un pequeño grupo escultórico del Louvre muestra a Te-



Fig. 3: Bizya, Tracia. Moneda con las figuras de Esculapio, Apolo, Hygiea y, en menor tamaño Telesforo. Sobre las cabezas, otras dos divinidades.

lesforo joven con el manto, con la cabeza descubierta, y detrás de sus pies, rollos de la ciencia médica y una tabla dispensario¹³ (Fig. 4). El papel de Telesforo en el *Asclepieum* de Pérgamo, se subroga a los dioses principales Asclepio e Hygiea

⁵ Cfr. las referencias que doy en la nota 3 sobre inscripciones de Tracia. Acerca del uso del *cucullus* como vestimenta, REINACH, S., en Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, «*cucullus*, *cuculla*, *cucullio*, *cuculio*», pp. 1577-1579. Marcial se refiere a estas prendas: V,14,6 (*cucullo prospicit caput tectus*); III,2,5 (*vel thuris piperisque sis cucullus*); X,76,8 (*Pullo Maevius alget in cucullo*).

⁶ En este sentido, ver el comentario a CIG I p. 479a.

⁷ HILL, G.F.: *British Museum Coins. Lycia, Pamphilia, and Pisidia*, (London 1897) p. XCI n.º 2, lám. 33,2; HEAD, B.V.: *BMC. Phrygia* (London 1906), p. 1709ss, 712, p. 185 n.º 21, lám. 23,10 (de Julia Domna), 187 n.º 26 (de J. Maesa).

⁸ DARIER, G.: *l.c.* p. 70 y n. 27 y 28; 71 y fig. 6776.

⁹ DARIER, G.: *l.c.* p. 71 y n. 1.

¹⁰ Tomado de DARIER, G.: *l.c.* 71 fig. 6778.

¹¹ Tomado de DARIER, G.: *l.c.*, 73 fig. 6779.

¹² OHLEMUTZ, E.: *Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon* (Würzburg 1940; Darmstadt 1968²), 160 ss.

¹³ Tomo la figura del trabajo de EGGER, E.: «Der hilfreiche kleine im kapuzenmantel» *JÖAI* 37 (1948), p. 100 fig. 22.

formando una triada desigual con éstos (Arist. *Disc.sagr.* IV 46)¹⁴, pues Telesforo es representado siempre como un dios nuevo, joven, menor.

En el *Asclepeion* pergameno había varias estatuas de Telesforo (Arist. *Disc.Sagr.* III 21 y 22); otras en la capilla de Hygiea (Arist. *Disc.Sagr.* IV 16); incluso había un pequeño templo (να_σκο_ς) del que era titular, es decir un *Thelesforion*. Una inscripción nombra a Telesforo como «compañero de Asclepio e Hygiea» (IG II² 4533.27), y junto a éstos es invocado en una inscripción de Kararizovo (Bulgaria) como «dioses que escuchan»¹⁵. Con el mismo epíteto aparece Telesforo en Epidauro¹⁶. Otras veces, sin embargo, Telesforo no actúa como dios sino como servidor de los mismos, prescribiendo medicamentos por orden de Asclepio. Dice Aristides, *Disc. Sagr.* II,10: «A continuación me dio medicinas a mí mismo, la primera de las cuales era, a lo que recuerdo, esencia de bálsamo; y dijo que era un obsequio de Telesforo, el de Pérgamo», o a recomendar operaciones quirúrgicas (Arist. *Disc.Sagr.* III,15: «Soñó que el dios (Asclepio) en compañía de Telesforo, le dijo, mirando por mí, que había que sacarme los huesos»). Otras veces Telesforo actúa como humano, que se mueve de un lugar a otro (V 24: «... había llevado Telesforo a casa»), que conversa con Aristides sobre el remedio de sus enfermedades y sus hipocondrias¹⁷. En todos los ca-



Fig. 4: Imagen de adolescente que representa a Telesforo de Pérgamo. Louvre.

sos, la intervención de Telesforo es mediática en un proceso oracular, en la *incubatio, ex somno* (Arist. *Disc.Sagr.* IV 46; V 22 y 24)¹⁸, o prescribiendo un acto de magia sustitutiva (Arist. *Disc.Sagr.* II 27: «en su lugar dijo que me quitara el anillo que solía llevar y se lo ofreciera a Telesforo, pues hacerlo equivalía a darle mi dedo»).

Es muy interesante un paso de esta obra de Aristides donde Telesforo se humaniza como un acemilero o arriero: «Y soñé —dice el autor— lo siguiente: Me había quedado unos días porque el dios me retenía. Telesforo era un arriero. Soñé que éste se marchaba de allí y regresaba contando lo que se había revelado en el oráculo...» (V 22). Pero ¿realmente estamos en la figurita de Pollentia ante la representación de un arriero?; y si es así ¿éste ha de ser identificado con Telesforo pergameno? A mi juicio, no. Porque el objeto que muestra el viejo en su mano no parece un bastón de arriero (parece demasiado grueso, y muestra alguna arista capaz de producir heridas al animal golpeado); y por otra parte, la posición de los pies del hombre no muestran disposición de marcha, sino de reposo. Los relieves etruscos donde aparecen personajes *cucullati* como arrieros, muestran en sus manos varas flexibles y largas para conducir las yuntas de bueyes uncidos a los carros, y ni siquiera en estos casos los arrieros encapuchados son imágenes de Telesforo¹⁹.

¹⁴ EGGER, R.: *JÖAI* 37 (1948), 97: «Der von den Pergamern geschaffene und fest mit Asklepios und Hygieia zu einer Dreiheit verbundene Telesphoros ist zweifellos griechisch, wie sein Name».

¹⁵ Αγαθ_ι Τ_χητι. Σωτ_ρι Ασκληπι_ί κα_ Υγε_α κα_ Τελεσ_ρω θεο_ς πηκ_οις Ε_στ_χιος Κ_λερ Ασκληπι_δου πρ_τος ρ_χων ε_χαριστ_ρι(ον). Tomado de WEINREICH, O: «ΘΕΟΙ ΕΠΗΚΟΟΙ» *Mitt. des kais. Deutschen Arch. Institut. Athenische Abteilung* 37 (1912) n.º 40.

¹⁶ Τελεσ_ρω [π]ηκ_ [...] Π [v]θαρις [_ερε_ς]. IG. IV 1043= Weinreich, *l.c.* en nota anterior, n.º 89. También de Epidauro, junto a Hygiea IG IV 1562.570.

¹⁷ Sobre Aristides, ver ahora: CORTÉS COPETE, J.M.: *Elio Aristides. Un sofista griego en el Imperio romano*, Madrid 1995. Sobre sus enfermedades y su estancia en Pérgamo, pp. 55 ss.

¹⁸ Sobre la *incubatio* en Pérgamo, ver además Oribasius, *Collectiones medicae*, XLV, 30, 10-14 = EDELSTEIN, E. y L.: *Asclepius. A collection and interpretation of the Testimonies*, (Baltimore 1945; reprint New York 1975, Arno Press), I, n.º 425.

¹⁹ Sobre Telesforo-arriero, ROBERT, L., *Hellenica* 10 (1955), 31. Distintos relieves etruscos de Florencia y del Louvre, representan imágenes de un *cucullatus*, a pie, conduciendo una yunta de mulas uncidas a un carro: BULLE, H.: «Keltische Brautfahrt etruskische Hadesfahrt und der *genius cucullatus*» *JÖAI* 35 (1943) p.145 y 148-149 y fig.74-76; y EGGER, *l.c.* en nota 13, 91-93 y fig. 17-19. Sobre posible influencia —o coincidencia, o interferencia— del uso del *cucullus* en el mundo celta, etrusco, y griego, así como el personaje *cucullatus* como conductor fúnebre, DEONNA, *l.c.*, 58-68; BULLE, *l.c.*, 138-156.

La figurita de bronce de Pollentia, pues, presenta rasgos opuestos a la iconografía de Telesforo, salvo el hecho que tenga la cabeza cubierta por una capucha. El personaje, como se aprecia en la fotografía que aportamos, es un hombre viejo, barbado, con rasgos faciales de Sileno, una especie de Bes con orejas puntiagudas, o un hombre que recuerda a Sócrates. Un tipo parecido fue publicado por Höllander y Deonna²⁰.

En algunas monedas halladas en la vecina isla de Ibiza aparece una figura similar a Bes egipcio que ha sido considerada por los numismáticos como el octavo Cabiro fenicio, es decir Eshmun, identificado por los antiguos griegos y latinos con Asclepio²¹. El parecido con Bes en la figurita de Pollentia es sólo eso, parecido. Bes no es un dios ni un genio médico, sino, en todo caso, un genio protector. Conviene recordar que algunos amuletos para la protección de los recién nacidos tienen forma de *cucullati*, y se conservan figuritas de niños recién nacidos vestidos tocados con el *cucullus*. Pero Bes es protector de Harpócrates²². La figurita de bronce de Pollentia no corresponde en ningún modo a Bes.

Por tanto, el hecho que la figurita de Pollentia en el M.A.N. no muestre un rostro joven es el principal argumento para desestimar que se trate de Telesforo, a lo que hay que sumar el hecho de no presentar otros atributos o signos externos de la función curativa del personaje, como podría ser por ejemplo una *capsa*, caja para guardar medicamentos o vendajes; y un rollo o recetario tal como se ve en muchas representaciones de Telesforo pergameno. En este caso, a lo sumo, se trata de un tipo de *genii cucullati* considerados como «diablillos» y «genios buenos», amuletos en definitiva muy frecuentes en toda Europa antigua, no sólo en el área mediterránea, que comparten con Telesforo parecidas o algunas de sus cualidades «terapéuticas», o mejor, mágicas, supersticiosas por simpatía para su poseedor, si bien, como ya hemos apuntado, no todas las figuras de *genii*

El mundo céltico «los encapuchados» (*cucullati*) están en relación con la fertilidad y la curación. En la mitología irlandesa se relaciona la capucha, el *cochull*, con «El Rojo con Pico», un genio o dios del mundo funerario. En una placa, del siglo II ó III de Housestead, Northumberland, Inglaterra, aparecen tres genios encapuchados (veo la figura en SHARKEY, J.: *Misterios celtas*, (Madrid, Debate, 1994), 82, fig. 24).

²⁰ HÖLLANDER, E., *Plastik und Medizin*, (1912), p.140 fig.60; DEONNA, l.c. 102, fig. 20.

²¹ Contra, PADRÓ, J.: «El déu Bes: introducció al seu estudi» *Fonaments* 1 (1978), 20

²² Una terracota del British Museum muestra a Harpócrates sobre el hombro de un Bes bastante estilizado (no enano). La imagen se puede ver en el trabajo de PADRÓ, l.c., lám. VI.

cucullati derivan de Telesforo ni son representaciones de este dios.

APUNTE FINAL. ASCLEPIO Y LAS BALEARES

Entre la onomástica de origen griego de la epigrafía baleárica²³ destaco un texto de la vecina isla de Ibiza que cita a un tal L. Sempronius Apollonius, de profesión médico²⁴. El hecho que el *cognomen* Apollonius sea un teofórico relacionado con Apolo, que es también dios tutelar de la medicina junto a Asclepio, puede ser fruto de la casualidad, ya que la onomástica se configura antes que la persona elija la profesión, salvo en el caso extremo que se trate de un liberto que ejerciera de médico y que incorpora el *cognomen* siendo adulto²⁵. Es posible que Apollonius proceda de una provincia grecófona (¿minorasíatica?). Por otra parte, un grafiti de la llamada Cueva Negra de Fortuna, en Murcia, cita a A. Annus Crescens, un ebusitano que es *sacerdos Asculepi (sic)*²⁶, o quizá, según una propuesta posterior de A. U. Stylow²⁷, *sacerdos Asculepi Ebusitani*. En cualquier caso, la ascendencia ebusitana de A. Annus Crescens y la de su compañero en la dedicación, L. Oculatius Rusticus, ha sido bien argumentada²⁸. No es fácil demostrar, sin embargo, que exista una vinculación directa, sincrónica, entre el médico Apollonius, este sacerdote de Asclepio en la Cueva Negra²⁹, y la figurita de Pollentia, suponiendo que ésta

²³ *Ponticus* (de Alcudia, CIL II 3699); *Amethystus* (VENY, C.: *Corpus de inscripciones baleáricas*, Roma 1965, ap.6); *Apollinaris* (VENY, l.c. 190); *Apollonius* (CIL II 3665); *Philoxenus* (CIL 3666); *Philistio* (CIL II 3708, 3714, 3715); etc.

²⁴ CIL 3666, y CASTELLÓ, J.J.: *Epigrafía romana de Ebusus*, (Ibiza 1984) n.º 7 (pp. 51-55) y lám. IV.1

²⁵ Cfr. el texto de Tarraco, CIL II 4313 = RIT 442: *T. Cl(audius) Apollinaris, libertus artis medicin(a)e doctiss(imus)*.

²⁶ CASTELLÓ, l.c. n.º 38, y GONZÁLEZ BLANCO, A.: «Las inscripciones romanas de Cueva Negra (Fortuna, Murcia)» *Memorias de Historia Antigua* 3 (1979), 277-284; STYLOW, A.U. - MAYER, M.: «Los *tituli* de la Cueva de Fortuna. Lectura y comentarios literarios y paleográficos» en *La Cueva Negra de Fortuna (Murcia) y sus *tituli picti*. Un santuario de época romana*, (Homenaje al prof. Mariner), *Antigüedad y Cristianismo IV*, (Murcia 1987), 191-235.

²⁷ STYLOW, A.U.: «La Cueva Negra de Fortuna (Murcia), ¿un santuario púnico?» en *Religio Deorum. Actas del coloquio internacional de epigrafía 'Culto y Sociedad en Occidente'*, 1988, (Sabadell 1993), 449-460, espec. 450 y 452.

²⁸ STYLOW, l.c. en nota anterior, 452-453.

²⁹ Cfr. STYLOW, que propone un origen púnico o neopúnico del santuario, argumenta el viaje de los dos personajes ebusitanos a Cueva Negra para realizar ritos de *lavatio* que tienen lugar en la celebración de los misterios de Cibeles y Atis, di-

fuera una representación de Telesforo pergameno; precisamente estamos convencidos de lo contrario.

Estos datos, en su conjunto, conforman un tejido documental alusivo a la medicina y a Asclepio (pergameno). Conviene recordar que en siglo II d.C., en tiempo de su mayor expansión, había en funcionamiento más de 300 templos de Asclepio pergameno³⁰, y que, con independencia del complicado y evidente sincretismo religioso de la Cueva Negra, el culto a Asclepio en este santuario, a mi juicio, es explícito. Polibio se refiere a un santuario de Asclepio en Carthago Nova (Polibio, *Hist.* X,10,8)³¹; y la serpiente, símbolo de Asclepio médico, se menciona en varios *carmina* de los paneles de la Cueva Negra, en alusión clara a procesos curativos³². Quiero recordar además las palabras de Plutarco, según el cual «los griegos situaban los santuarios de Asclepio en lugares altos y despejados» (Plut., *Aetia romana* 94, 286D: *Ἕλληνας ἢ τοποῖς καθαροῖς καὶ ὑψηλοῖς περικλυτὰ ἱδρυμένα τῷ Ἀσκληπιεῖ αἰχουσίῳ*). El hecho que en el abrigo Cueva Negra haya dos fuentes frías, y que fuentes de aguas termales se sitúen a una distancia de apenas dos kilómetros, refuerzan la hipótesis de la existencia de métodos curativos propios del santuario de Asclepio pergameno³³.

CAUTES Y CAUTOPATES

Un trabajo de Salvador Pozo se refiere a este bronce de Pollentia como «Genio Mitraico. Cautes»³⁴. El único argumento del autor para identificar esta figura con Cautes es la antorcha levantada. Frente a la hipótesis «Cautes», hacemos las siguientes consideraciones: a) Que el objeto que porta la figura no es claramente una antorcha; b) que Cautes aparece en los relieves mitraicos siempre asociado a

vinidades a las que el autor atribuye sin duda los epítetos *Phrygia numina* escritos en la pared de la cueva (*l.c.* p. 455). Pero, ¿cómo relacionar el sacerdocio explícito a Asclepio —deliberadamente puesto en la inscripción— con un ritual ajeno a este dios?

³⁰ SARTRE, M.: *L'Orient romain*, (Paris 1991), 467, habla de 360 santuarios; GINER, M.C., *l.c.*, 17 menciona 320, «sin olvidar otros templos de otras divinidades donde (Asclepio) también recibía culto». Documentos y noticias sobre los templos, EDELSTEIN, *Asclepius*, I, n.º 707-861; y II, 232-257.

³¹ De Pollentia procede una inscripción, hoy perdida, donde se lee el nombre de Carthago Nova. Según su editor se trata de un fragmento de calendario (...*aprilis... Carthago capta fuit*). Ver: BALIL, A.: «¿Un fragmento de calendario romano?» *BSAA* 37 (1971), 420.

³² Cfr. STYLOW, *l.c.*, 456).

³³ Aristides, *Disc.sagr.* I 6, 7, 8, 9, 18, 20, 22, 27, 28, 29, 34, etc., etc.

Cautopates; c) que ambos son adolescentes; y c) que visten indumentaria frigia: gorro, túnica corta, capa, y muestran las piernas desnudas y pies descalzos³⁵. Es decir, la iconografía es totalmente opuesta a la figura de Pollentia.

CONCLUSIÓN

Para finalizar: ¿es legítimo, aduciendo estos últimos elementos epigráficos, considerar que la figurita de Pollentia corresponde a Telesforo pergameno? Mi opinión es que no. No necesariamente. El argumento correcto sería el contrario: que, una vez encontrado en la isla de Mallorca un santuario de Asclepio, sería probable asignar a la figurita de bronce la identidad de Telesforo aun cuando se trate de un hallazgo fuera de contexto preciso. Pero tal *Asclepeium*, si existió, no ha sido, que yo sepa, identificado. Y además, el estudio de las imágenes pergamenas de Telesforo *cucullatus* es siempre un genio o dios de aspecto añado o adolescente, es decir, justo lo contrario de la figurita de bronce de Pollentia, que, en definitiva corresponde a un genio o diosecillo anónimo, popular, captado con atuendo de invierno, o nocturno, quizá alusivo a una profesión de baja estofa, un cómico, o quizá un muletero o un farolero, pues supuestamente porta un haz embreado como antorcha. Las funciones de este genio-amuleto con rostro de anciano se nos escapa en última instancia, si bien la frecuencia con que en otros lugares aparecen niños recién nacidos envueltos en mantos y encapuchados, permite establecer una relación provisional «funcional» entre los *genii cucullati* y las pariturientas o los recién nacidos, *genii* a los que probablemente se solicita feliz alumbramiento y longevidad (lo que puede explicar el rostro anciano de las figuras, su aspecto cómico y la antorcha en la mano), funciones en todo caso ajenas a las oraculares o terapéuticas que despliega Telesforo en Pérgamo.

³⁴ POZO, S.F.: «Bronces romanos de Pollentia conservados en el MAN de Madrid» *Boletín del MAN* 7 (1989), 73.

³⁵ Basta como ejemplo iconográfico recordar posiblemente el mejor relieve del ciclo astral mitraico: el hallado en el mithreo de Hilderheim, ahora en el Museo de Wiesbaden, estudiado por SPEIDEL, M.P.: *Mithras-Orion*, (Leiden 1980); también en ULANSEY, D.: «Los misterios mitraicos» *Investigación y Ciencia* 161 (1990) 76-81. Sobre Cautes y Cautopates, ver especialmente BECK, R.: «Cautes and Cautopates: Some Astronomical Considerations» *Journal of Mithraic Studies* 1 (1976), 1-17. Sobre la relación de estos personajes ¿gemelos? con la Constelación de Géminis, o representantes, respectivamente, de los trópicos de Cáncer y Capricornio, ver PORFIRIO, *El antro de las Ninfas* 24; y SPEIDEL, *op. cit.* 16-17 (con dibujo) y 42 nota 18, con más referencias.

NOTAS PARA EL ESTUDIO DE UN RETRATO INFANTIL, DE LA ANTIGUA COLECCIÓN IBARRA, EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL*

JOSÉ MIGUEL NOGUERA CELDRÁN

Dpto. de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua e Historia Medieval.
Universidad de Murcia

RESUMEN

Estudio formal, cronológico y estilístico de una cabeza de niño en mármol, procedente de la *Colonia Iulia Illici Augusta* (Elche, Alicante, España). Formó parte de la antigua colección de esculturas romanas de A. Ibarra y Manzoni y se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

ABSTRACT

A formal, chronological and stylistic analysis of the marble head of a boy from the *Colonia Iulia Illici Augusta* (Elche, Alicante, Spain). It used to be part of the old collection of Roman sculptures of A. Ibarra y Manzoni and is now in the National Archaeological Museum of Madrid.

En el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX, Aureliano Ibarra y Manzoni reunió una interesante colección de antigüedades procedentes de Elche (Alicante) —y en especial de los parajes de La Alcudia y Algorós—, en base a las cuales intentó demostrar la ubicación e importancia histórica de la *colonia* romana

de *Illici*. Después de su muerte, en 1892 el Estado español, a través del Museo Arqueológico Nacional, adquirió dicha colección a sus herederos por la cantidad de 7.500 ptas. Entre los diversos materiales que la conforman cabe citar diversas obras esculpturadas cuya identificación y estudio hemos acometido entre los años 1991 y 1995¹. De en-



debe la documentación fotográfica aquí presentada.

¹ Sobre la escultura romana ilicitana en su conjunto, véanse unas primeras consideraciones en Noguera, J. M. «Aproximación a un primer corpus de la plástica romana de época imperial de la Colonia Iulia Ilici Augusta», *Actas de las II Jornadas sobre escultura romana en Hispania*, (Tarragona, 1995), Tarragona, 1996, pp. 285-318.

* Obligada gratitud debemos a Dña. Paloma Cabrera, Conservadora-Jefe del Departamento de Antigüedades Clásicas del M.A.N., Dña. Belén Martínez y Dña. M.ª Ángeles Castellano, Conservadoras del mismo, por las inestimable ayuda que en todo momento nos han prestado para la elaboración de este trabajo. Conste asimismo nuestro sincero agradecimiento al Departamento de Fotografía del M.A.N., a cuyo buen quehacer se



Lámina 1. Retrato infantil hallado en La Alcudia (Elche, Alicante). M.A.N., inv. n.º 17.462. Vista frontal del rostro (fot. y neg. M.A.N.).



Lámina 2. Retrato infantil hallado en La Alcudia (Elche, Alicante). M.A.N., inv. n.º 17.462. Vista frontal y de la región parietal (fot. y neg. M.A.N.).

tre ellas destaca una cabecita marmórea, interpretable como el retrato de un desconocido niño de corta edad. Se trata de la única obra de este género —de la que se tiene constancia en la actualidad— proveniente de la *Colonia Iulia Illici Augusta*; lo que, unido a la generalizada escasez de representaciones infantiles de época romana, la convierte no sólo en un interesante legado arqueológico de la ciudad romana, sino en un atractivo ejemplar a sumar en la nómina de los ya constatados en *Hispania*².

² En cualquier caso, muchas de ellas, quizá de emperadores o príncipes julio-claudios, evocan jóvenes muchachos de edad superior a la del niño de Elche (García y Bellido, A., *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, pp. 14-16 y 24-25, n.º 4-5 y 13, láms. 5-6 y 13; Blanco, A., *Retratos de príncipes julio-claudios en la Bética*, *BACHist*, CLVI, 1965, pp. 89-100; Granados, J. O., y Manera, E., «Notas de arqueología barcelonesa: retrato de un joven romano, aparecido en la torre 78, o del Arzobispado, de la muralla romana», *Pyrenae*, 11, 1975, pp. 179-182, lám. I). Sí son evocaciones infantiles las de Cartagena (García y Bellido, A., *Op. cit.* (en esta misma nota), pp. 16-18, n.º 6, lám. 7), Mérida (*vide infra* nota 37) y Museo Nacional del Prado, ésta última de procedencia no hispana (*vide infra* nota 44).

En 1891, P. Ibarra dirigió al Director del M.A.N. una carta en que expresaba la voluntad de la familia Ibarra de vender la referida colección; incluía un inventario de la misma y una solicitud para su tasación³. En este documento nuestro retrato fue descrito como «cabeza de niño deteriorada (0'12 m.), Elche»⁴. A la inversa de lo que sucede con algunas interesantes labras —como las tres evocaciones de Eros—Hypnos de Algorós⁵ o el posible Mercurio

³ 1891-I-10. Elche. Carta de Pedro Ibarra y Ruiz, dirigida al Director del M.A.N., Juan de Dios de la Rada y Delgado, por la que ofrece al Estado español, para su valoración y compra si procede, la relación e inventario detallado de los objetos de la Colección de antigüedades ilicitanas reunida por su hermano Aureliano Ibarra y Manzoni, ya fallecido (Archivo del M.A.N., expediente n.º 10).

⁴ Un resumen del proceso y trámites de compra-venta de la Colección Ibarra, con indicación de los materiales esculpidos que la componían en Noguera, J. M., y Verdú, V., «Esculturas romanas ilicitanas, de la Colección Ibarra Manzoni, en el Museo Arqueológico Nacional», *AnMurcia*, pp. 9-10, 1993-1994, ep.

⁵ Sobre estas labras véase Ibarra, A., «Estatuas de mármol encontradas cerca de Elche», *Museo Español de Antigüedades*, I,



Lámina 3. Retrato infantil hallado en La Alcudia (Elche, Alicante). M.A.N., inv. n.º 17.462. Vista del lateral derecho (fot. y neg. M.A.N.).



Lámina 4. Retrato infantil hallado en La Alcudia (Elche, Alicante). M.A.N., inv. n.º 17.462. Vista del lateral izquierdo (fot. y neg. M.A.N.).

1872, pp. 595-596; *id.*, *Illici, su situación y antigüedades*, Alicante, 1879, pp. 190-192 y 197, lám. XVIII, 1-4; EA, n.º 1.775; Reinach, S., *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, II, París, 1897, p. 490, n.º 3 y 6; p. 491, n.º 1; Álvarez-Ossorio, F., *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1910, p. 32; *id.*, *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1925, pp. 60-61; Ramón Mélida, J., *Arqueología Española*, Madrid, 1929, p. 336, fig. 166; *id.*, *El arte en España durante la época romana. Arquitectura, escultura, pintura decorativa y mosaicos. Arte cristiano*, *Historia de España* (dirigida por R. Menéndez Pidal), II, Madrid, 1935, p. 673, fig. 482; García y Bellido, A., *Op. cit.* (nota 2), pp. 112-114, n.º 111-113, figs. 111-113; Ramos, A., Mapa arqueológico del término municipal de Elche (Alicante), *ArchEspA*, XXVI, 1953, pp. 343-344, fig. 15, b; *id.*, *Historia de Elche*, Elche, 1970, pp. 47-49; Stuveras, R., *Le putto dans l'art romaine*, Bruselas, 1969, p. 35; M. Tarradell, *Arte romano en España*, Barcelona, 1969, p. 152, fig. 129; *id.*, *Römische Kunst in Spanien*, 1970, pp. 146-147, figs. 124-125; Blanco, A.; García, J., y Bendala, M., «Excavaciones en Cabra (Córdoba). La Casa del Mitra (Primera campaña, 1972)», *Habis*, 3, 1972, p. 317; Ramos, R., *La ciudad romana de Illici*, Alicante, 1975, pp. 29, 37 y 292, lám. CLXVII, figs. 1-3; *id.*, *Las villas de la centuriación de Illici*, *Symposion de ciudades augústeas*, II, Zaragoza, 1976, pp. 212-213; *id. et alii*, *Historia de Elche*, Alicante, 1989, pp. 30-31; Equini, E., *Catalogo delle*

sculture romane del Museo Naz. «G. A. Sanna» di Sassari e del Comune di Porto Torres, Sassari, 1979, p. 25 (sólo cita bibliográfica); Gorges, J.-G., *Les villas hispano-romaines. Inventaire et Problématique archéologiques*, París, 1979, p. 181, n.º A 03; Wrede, H., *Consecratio in forma deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, 1981, p. 128, nota 33; Carinci, F., *Palazzo Mattei di Giove. Le Antichità*, Roma, 1982, pp. 125-126; Rodríguez, P., «Un eros dormido de Nueva Carteya (Córdoba)», *Sautuola*, III, 1982, p. 233, nota 16; Abad, L., «La arqueología del País Valenciano: panorama y perspectivas», *Arqueología del País Valenciano y su entorno geográfico: panorama y perspectivas*, Valencia, 1985a, p. 367; *id.*, *Cultura material romana*, *Historia de la provincia de Alicante*, Alicante, 1985b, pp. 311-313; Koppel, E. M., *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Tarragona, 1985, p. 108, nota 7, e y f; *id.*, *La schola del collegium fabrum y su decoración escultórica*, Tarragona, 1988, p. 24, nota 67; Söldner, M., *Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt-Berna-Nueva York, 1986, pp. 245, 247, 253, 664, 674, n.º 123 y 141; Lochin, C., *LIMC*, V, 1, 1990, p. 594, n.º 7; Noguera, J. M., y Hernández, E., *El Hypnos de Jumilla y el reflejo de la mitología en la plástica romana de la Región de Murcia*, Murcia, 1993, pp. 28-30, n.º 4, láms. 9-10; pp. 31-33, n.º 5, lám. 11; Noguera, J. M., *Op. cit.* (nota 1), 300, nota 36.

ataviado con *chlamys*⁶— es una de las esculturas peor conocidas de cuantas integraron la antigua Colección Ibarra —junto con los restos de dos cabezas/estatuas de bronce recientemente localizadas⁷—. Sus características específicas, nos han inducido a dedicarle un somero estudio, no sólo para plantear cuestiones relativas a su identificación, cronología y funcionalidad, sino también para darla a conocer de forma gráfica (láms. 1-6).

* * *

El retrato fue encontrado «en años posteriores» a 1860, en el transcurso de las excavaciones de A. Ibarra en La Alcudia. Fue este autor quien lo editó por vez primera en su libro *Illici, su situación y antigüedades* (Alicante, 1879) (fig. 1), aunque sin aportar ningún dato relativo al contexto arqueológico en que fue exhumado, lo cual —como más adelante observaremos— coarta en cierta medida cualquier interpretación funcional; en concreto, Ibarra refiere que:

«En años posteriores al que últimamente mencionamos (1860), descubrimos igualmente una cabecita de niño, de mármol blanco, ejecutada con tal pureza de estilo y gusto, que a pesar de su deterioro, refleja ser obra de un artista de valía, y pertenecer a los buenos

⁶ Ibarra, A., *Op. cit.* (nota 5), 1879, pp. 165-166, lám. XII; Reinach, S., *Op. cit.* (nota 5), p. 169, n.º 6; Alvarez-Ossorio, F., *Op. cit.* (nota 5), 1925, lám. XXVI; del Rivero, C. M., *Bronces antiguos del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1927, n.º 90; Thouvenot, R., *Catalogue des figurines et objets de bronze du Musée Archéologique de Madrid*, París, 1927, p. 11, n.º 12, lám. II; Mérida, J. R., *Op. cit.* (nota 5), p. 666, fig. 463; Pericot, L., *Historia de España. Gran Historia General de los pueblos hispánicos*, I, Barcelona, 1934 (2.ª ed. 1942), fig. en p. 523; Kent Hill, D., *Catalogue of Classical Bronze Sculpture in the Walters Gallery*, Baltimore (Maryland), 1949, p. 21 (sólo la cita con referencia bibliográfica); García y Bellido, A., *Op. cit.* (nota 2), p. 88, n.º 70, fig. 70; *id.*, «Estatua de bronce descubierta en la playa de Pinedo, Valencia», *ArchEspA*, XXXVIII, 1965, p. 7, fig. 5; *id.*, «Estatua de bronce descubierta en la playa de Pinedo (Valencia)», *ArchPrehistLev*, 11, 1966, p. 175, fig. IV b; Ramos, A., *Op. cit.* (nota 5), 1953, pp. 323-324, fig. 15, a; Rodríguez, J., «El Mercurio de Ecija», *Zephyrus*, XXV, 1974, p. 413, fig. 7; Ramos, R., *Op. cit.* (nota 5), 1975, pp. 34 y 194-195, lám. CVI, fig. 2; Abad, L., *Op. cit.* (nota 5), 1985a, p. 366; *id.*, *Op. cit.* (nota 5) 1985b, p. 311; VV. AA., *Los bronceos romanos en Hispania* (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid en Mayo-Julio de 1990), Madrid, 1990, p. 262, n.º 186; Noguera, J. M., *Op. cit.* (nota 1), p. 293, n.º II.8., lám. IV; y pp. 302, 305 y 311-312.

⁷ Noguera, J. M., *Op. cit.* (nota 1), pp. 296-297, n.º V.23-V.25, y 300-301.

tiempos en que florecían las artes del diseño. Es lamentable en grado sumo, que el tiempo la haya injuriado de la manera que se muestra en la lámina X, en cuya parte superior la copiamos; pero es más sensible todavía, que, no pudiésemos hallar el resto de la estatua a que pertenecía»⁸.

Su traslado y depósito en los fondos del M.A.N., hizo que permaneciera en el anonimato hasta 1975, año en que la cabecita fue recogida en la Tesis Doctoral de R. Ramos, quien reprodujo en su obra el grabado que de ella publicó en 1879 el anticuario decimonónico⁹. Después, L. Abad la puso en consideración en un capítulo que, dentro de la *Historia de la Provincia de Alicante*, dedicó al análisis de la cultura material de la zona en época romana¹⁰; más recientemente, le hemos dedicado unas breves consideraciones en el marco de un primer *corpus* de la plástica ilicitana de época imperial¹¹.

* * *

El retrato está depositado en la actualidad en los fondos del M.A.N. (Departamento de Antigüedades Clásicas) y su número de inventario es el 17.462 (láms. 1-6). Su altura conservada es de 0'121 m., su anchura de 0'097 m. y el grosor de 0'115 m. Está labrado en mármol blanco —del que no hemos podido realizar análisis petrográfico— y se preserva en un lamentable estado (no obstante, el mismo en que fue recuperado la pasada centuria)¹². En efecto, el deterioro afecta a su mitad derecha —habiéndose perdido la región correspondiente a la mejilla— y la nariz; aunque se distinguen los agujeros de los orificios nasales, profundos y ejecutados con la ayuda del taladro. Pequeñas roturas y deterioros se aprecian en toda la superficie labrada, especialmente en el mentón y labios, así como en la frente, tabique nasal, carrillo siniestro y cabellera. En el lateral derecho y zona central de la región frontal, el flequillo está muy dañado. En el margen izquierdo es visible el arranque del cuello que, a juzgar por lo conservado, era pequeño. Restos de suciedad en toda la pieza.

⁸ Ibarra, A., *Op. cit.* (nota 5), 1879, p. 163, lám. X (zona superior).

⁹ Ramos, R., *Op. cit.* (nota 5), 1975, pp. 34 y 194, lám. CV, fig. 7

¹⁰ Abad, L., *Op. cit.* (nota 5), 1985a, p. 313.

¹¹ Noguera, J. M., *Op. cit.* (nota 1), p. 291, n.º I.1., lám. I; y pp. 302 y 304-305.

¹² Véase Ibarra, A., *Op. cit.* (nota 5), 1879, p. 163, quien escribe al respecto que «es lamentable en grado sumo que el tiempo la haya injuriado de la manera que se muestra en la lámina X».

El rostro responde al de un niño de corta edad, de entre uno y dos años, que con seguridad debió ser un particular de identidad hoy día desconocida. Sus facciones no revelan una expresión genérica, impregnada de tintes de serenidad o clasicismo, en la que sea fácil reconocer una imagen idealizada, sino más bien un intento de captación de la realidad psicológica o singularizadora del individuo, lo cual se transcribe en un maduro gesto de seriedad, cuando no de melancolía o, incluso, sufrimiento; todo ello, debido quizá al carácter póstumo de la obra. Bajo el cuello, un orificio circular —de sección cónica, 0'021 m. de diámetro aproximado y 0'031 m. de profundidad— debió engarzar la cabecita en su correspondiente busto, peana o estatua, a la manera en que sucede en casos similares¹³. Su estructura general sugiere que, ya inserta en dicho soporte, estaría un poco inclinada hacia delante. Sus elementos esenciales reflejan cierta desproporción —en especial entre el cráneo y la zona inferior—, lo que en evidencia es propio de la escasa edad. Los pómulos son regordetes y las cavidades oculares grandes, contrastando con las reducidas dimensiones de la cara. Las cejas apenas se insinuaron. Los ojos, almendrados y carentes de detalles internos, quedan enmarcados por las anchas y tensas membranas de los párpados¹⁴. La disimetría entre el glóbulo ocular izquierdo y el opuesto también confiere a la fisonomía una sensación de desmesura y falta de armonía, a lo que contribuye la amplitud del cráneo, mejillas y frente (despejada y límpia). Las orejas, fieles al natural, están pegadas al cráneo, sobresaliendo escasamente de la composición. El peinado, que es típico de la edad infantil y muestra los cabellos adheridos al cráneo, está insinuado con sutileza, con una finura casi caligráfica, a través de líneas incisas, de trazado suave y poco profundo, que dibujan el pelo lacio y ondulado, aunque desordenado. Sobre los tercios anterior y medio de la región parietal central, penden estructurados en finas mechales, de relieve ligero y poco rehundido, levemente sinuosas y dispuestas de atrás hacia la frente, al igual que ocurre

¹³ Véase, por ejemplo, Poulsen, V., *Les portraits romains. Volume I. République et Dynastie Julienne*, Copenhague, 1973, pp. 109-110, n.º 72, láms. CXXIV-CXXV; y *MNR*, I/9 *, *Magazzini. I Ritratti/Parte I*, Roma, 1987, s. v. *Ritratto di bambino* (inv. n. 125.820), pp. 182-183, n.º R 139 (E. Fileri).

¹⁴ El contraste generado por los ojos grandes insertos en rostros muy pequeños es un rasgo propio del estilo plástico de edad claudia, visible en otras testas infantiles como, por ejemplo, una de la Galleria degli Uffizi, de Florencia (Mansuelli, G. A., *Galleria degli Uffizi. Le sculture. Parte II*, Roma, 1961, p. 68, n.º 61, fig. 62) y otra del Museo Barracco, de Roma (West, R., *Römische Pörrat-Plastik*, I, Munich, 1933, lám. LXIV, fig. 256).

en los laterales donde caen de forma curvilínea sobre las orejas. En la nuca, la melena se dispone en mechones más espesos y curvos hacia las orejas, mientras que delante de éstas descienden sobre las mejillas sendas patillas apuntadas. En la coronilla se configura un remolino a manera de roseta en espiral. En general, se trata de una obra provincial, cuyo buen arte se traduce en un plasticismo fresco y mórvido y los juegos pictóricos de sombras difuminadas en torno a los ojos.

* * *

Si en la Grecia del siglo V a. de C., todo un conjunto de normas e imposiciones éticas, religiosas y políticas impidieron la creación del retrato fisiognómico e individual, una centuria más tarde —y gracias sobre todo al fuerte componente de laicidad que el Sofismo aportó a la cultura griega— los artesanos escultores empezaron a buscar en sus obras la plasmación, no sólo de lo bello o estético del cuerpo y, en concreto, faz humana, sino también la esfera psicológica propia de cada sujeto, mediante la captación de un definitorio aspecto somático o un inconfundible ademán¹⁵. En esta atmósfera de libertad, que posibilitó la gestación del retrato fisiognómico, hay atestiguada una nutrida serie de esculturas con figuraciones de niños, empleadas con frecuencia por los ciudadanos atenienses como dones votivos, ofrendados en los santuarios áticos de determinadas divinidades de carácter salutífero y apotropaico¹⁶. En época helenística, a la par que continuó el desarrollo de la retratística —con un interés cada vez mayor por lo peculiar— y surgió un nuevo tipo escultórico, el busto, se recurrió a las creaciones infantiles al objeto de obtener composiciones de marcado carácter ideal y costumbrista, sin que primara en ellas intención o interés alguno por el retrato. Fue éste el momento en que vieron la luz creaciones plásticas tan significativas como el Niño que estrangula la Oca, obra del escultor Boethos¹⁷ en la que se

¹⁵ Popovic, L. B., *El retrato griego y helenístico, Retratos antiguos en Yugoslavia*, Barcelona, 1989, pp. 15-25.

¹⁶ Schröder, St. F., *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica. Volúmen I: Los retratos*, Madrid, 1993, p. 182, n.º 50; Vorster, Ch., *Griechische Kinderstatuen*, 1983.

¹⁷ Bieber, M., *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York, 1961, p. 81, fig. 285; *EAA*, II, Roma, 1959, s. v. *Boethos*, p. 118, fig. 178 (Laurenzi, L.). De este prototipo, quizá creado hacia el año 300 a. de C., existen réplicas diseminadas por muy diversos lugares del mundo romano (véase, por ejemplo, *MNR*, I/5, Roma, 1983, s. v. *Gruppo del fanciullo che strozza l'oca* (inv. n. 8.565 bis), pp. 110-111, n.º 47 (B. Palma), incluida probablemente también *Hispania* (Rodríguez, P., «Noticias sobre

inspiraron gran cantidad de copias y reelaboraciones posteriores¹⁸.

El mundo romano también hizo suyo el retrato infantil, siendo la propia *Domus Augusta* la que, desde un primer momento, adoptó el uso de este género escultórico para perpetuar y eternizar a los príncipes y futuros emperadores en sus años de infancia; práctica que sin duda convenía a la propaganda imperial oficial¹⁹. También un considerable número de particulares hicieron recordar a sus niños mediante imágenes, en ocasiones incluso heroizadas, aunque en muchos de estos casos como consecuencia de la muerte prematura de los mismos. No obstante, el estudio y crítica correcta de las representaciones romanas de bebés y niños es un tema difícil de abordar, siendo complejo el establecimiento de cronologías²⁰, debido fundamentalmente a que

algunas esculturas de la zona oriental del Conventus de Gades», *Baetica*, 4, 1981, pp. 82-83, n.º 4, lám. IV).

¹⁸ Estas nutridas series de esculturas de niños, evocados en diversas actitudes y disposiciones (por ejemplo, jugando o luchando con animales), se fechan de manera general en época helenístico-romana (Klein, W., *Vom antiken Rokoko*, Viena, 1921, pp. 133-134, figs. 58-59; Bieber, M., *Op. cit.* (nota 17), p. 137) y, aunque a lo largo de los años se ha sugerido para ellas un carácter votivo (Gardner, E. A., «A Statuette representing a Boy and a Goose», *JHS*, VI, 1885, pp. 1-15, lám. A y fig. 51; Beck, C., *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen*, I-III, Munich, 1988, lám. 51) e, incluso, funerario (Collignon, M., *Les statues funéraires dans l'art grec*, París, 1911 (reed. 1969), p. 297), parece que gozaron de especial fortuna como elementos decorativos en los jardines y fuentes romanas, siendo producidas prácticamente en serie por talleres y oficinas que copiaban los más afamados modelos del género; destacan las estatuillas de este tipo encontradas en Pompeya (Kaposy, B., *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischer Zeit*, Zürich, 1969, p. 94; Dwyer, E. J., *Pompeian Domestic Sculpture. A study of five Pompeian Houses and their contexts*, Roma, 1982, pp. 62-63, n.º II, fig. 78; pp. 66-67, n.º IX-X, figs. 83-84; figs. 187-188).

¹⁹ Poulsen, F., *Römischen Privatporträts und Prinzenbildnisse*, 1939; Kiss, Z., *L'iconographie des princeps julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère*, Varsovia, 1975; Hausmann, U., *Zur Typologie und Ideologie des Augustusporträts*, *ANRW*, II, 12, 2, Berlín, Nueva York, 1981, pp. 526-535; Fittschen, K., y Zanker, P., *Katalog der römischen Porträts in der Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. I, Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz, 1985; Pollini, J., *The Portraiture of Gaius and Lucius Caesar*, 1987; Chamay, J., y Maier, J.-L., *Art Romain. Sculptures en pierre du Musée de Genève*, II, Mainz am Rhein, 1989, p. 7, n.º 6, láms. 11-12 (*Caius o Lucius Caesar*); p. 10, n.º 10, láms. 18-19.

²⁰ Problemática que muchos autores han puesto de relieve; véase, por ejemplo, Poulsen, F., *Römische Kulturbilder*, Copenhague, 1949, pp. 237-239; Giuliano, A., *Catalogo dei Ritratti romani del Museo Profano Lateranense*, Ciudad del Vaticano, 1957, p. 44; Equini, E., *Op. cit.* (nota 5), p. 29; *MNR*, I/9 *, *Op.*

hacia mediados de la primera centuria los repertorios iconográficos se desarrollaron con muy pocas variantes y los peinados permanecieron más o menos uniformes a través del tiempo. A ello debe sumarse que este género de testas son raras y poco frecuentes en el ámbito de la retratística romana, siendo más habituales y realistas a partir de finales del siglo I²¹.

En relación a los retratos del siglo I —entre los cuales se cuenta el ilicitano—, señalaremos que las tradiciones tardohelenísticas, que influyeron de manera decisiva en la configuración de las evocaciones infantiles de fines de la República —estelas con relieves sepulcrales cesarianos²²—, adquirieron plenitud y carta de naturaleza en las representaciones augústeas de niños²³, en especial en los participantes en los cortejos del *Ara Pacis*²⁴. Estas corrientes se tradujeron en un trato vago de los rasgos personales, con portes serenos, regordetes y mofletudos, lo que determinó que la mayoría de los infantes de los primeros años de la centuria expresaran de manera convencional y genérica los rasgos físicos de la edad (así, en contraposición a los usos del siglo II, los ojos están privados de cualquier sugerencia interna), siendo compleja, no sólo la identificación de los retratados, sino también a veces la distinción entre retratos e imágenes ideales. En cualquier caso, ello no será obstáculo para la afirmación de diversas tendencias²⁵ y corrientes de inspiración como, por ejemplo, la clasicista y la latina, acreditada ésta última por el signo melancólico de los jovencitos representados. En contra, no es frecuente verificar en la iconografía romana de niños, los aires alegres y vivaces presentes en los retratos de raigambre helenística²⁶. A partir de

cit. (nota 13), s. v. *Ritratto di fanciullo (inv. n. 121.553)*, pp. 172-174, n.º R 132 (di Leo, B.).

²¹ Giuliano, A., *Op. cit.* (nota 20), p. 44.

²² Vessberg, O., *Studien zur Kunst Geschichte der römischen Republik*, Lund-Leipzig, 1941, p. 190, lám. XXXI, 2.

²³ *MNR*, I/9 *, *Op. cit.* (nota 13), s. v. *R 136 Ritratto di bambino (inv. n. 67.571)*, pp. 179-180 (E. Filieri).

²⁴ Moretti, G., *Ara Pacis Augustae*, Roma, 1938, pp. 39 y 41, figs.; Budde, L., *Ara Pacis Augustae. Der Friedensaltar des Augustus*, Munich, 1957; véase también al respecto Zanker, P., «Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten», *Hellenismus in Mittelitalien*, Göttingen, 1976, pp. 581-609.

²⁵ Así, por ejemplo, la iconografía julio-claudia, mostró una tendencia a geometrizar el esquema de las cabezas (*MNR*, I/9 *, *Op. cit.* (nota 13), s. v. *R 135 Ritratto di fanciullo (inv. n. 50.632)*, pp. 178-179) (E. Filieri).

²⁶ Calza, R., *I Ritratti. Parte I. Ritratti greci e romani fino al 160 circa D.C.*, Serie Scavi di Ostia, V, Roma, 1964, p. 68.

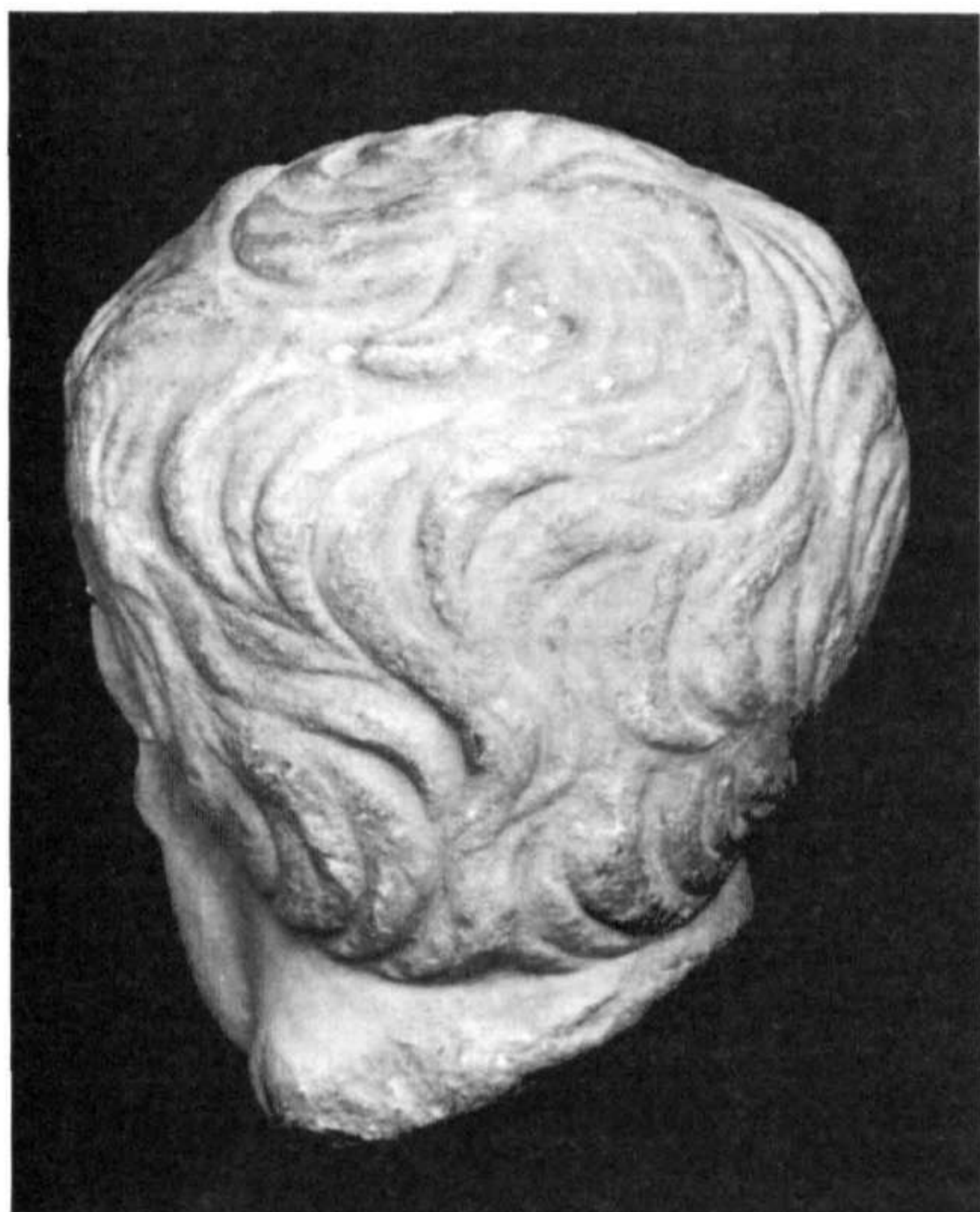


Lámina 5. Retrato infantil hallado en La Alcudia (Elche, Alicante). M.A.N., inv. n.º 17.462. Vista posterior (fot. y neg. M.A.N.).



Lámina 6. Retrato infantil hallado en La Alcudia (Elche, Alicante). M.A.N., inv. n.º 17.462. Vista de pájaro (fot. y neg. M.A.N.).

época claudia, se acentuó una tendencia colorista que imprimió un tono más verídico a estas realizaciones, como claro precedente de la enfatización de los elementos plásticos e individualizadores propios de época tardoneroniana y flavia²⁷. La retratística infantil del siglo II muestra señas más íntimas y evolucionadas²⁸.

* * *

²⁷ *MNR*, I/9 *, *Op. cit.* (nota 13), s. v. *R 148 Ritratto di bambino su busto moderno* (inv. n. 4.245), pp. 194-195 (Danti, A.).

²⁸ El particular tratamiento de los ojos, sobre todo a partir del segundo cuarto del siglo II, posibilitó una valoración y un significado siempre más interior, fiel reflejo del estado de ánimo del individuo (Traversari, G., *Museo Archeologico di Venezia. I Ritratti*, Roma, 1968, p. 80, n.º 63). Con ello, se intenta imprimir a los retratos infantiles una cierta individualidad, que se distingue de la monotonía de la retratística infantil de la primera época imperial, dominada en la mayoría de los casos por una narración superficial de los caracteres fisiognómicos del individuo (*MNR*, I/9 **, *Magazzini. I Ritratti/Parte II*, Roma, 1988, s. v. *R 249*, s. v. *Busto di bambino su base antica non pertinente* (inv. n. 124.498), pp. 332-333 (E. Fileri). También a partir del siglo II los peinados evolucionan en relación a los precedentes, destacando los de edad trajánea con los cabellos peinados desde el occipital hacia los temporales y enmarcando la frente mediante un espeso flequillo. Esta disposición de los cabellos per-

El análisis iconográfico de la cabecita de Elche se complica por mostrar el flequillo bastante erosionado y la parte inferior muy dañada e, incluso, parcialmente desaparecida. No obstante, encuentra confrontos puntuales en una serie de retratos de niños de la primera mitad y mediados del siglo I, de entre los cuales destaca uno del Museo Nazionale Romano, datado en dicha época, cuyas peculiaridades esenciales —semblante individualizado, cráneo ancho, carrillos regordetes, ojos grandes y peinado indicado con finura mediante incisiones poco profundas que diseñan pequeños mechones desor-

sistirá en retratos adrianeos y en algunos del periodo antonino (*MNR*, I/9 *, *Op. cit.* (nota 13), s. v. *Ritratto di fanciullo* (inv. n. 60.782), pp. 228-229 (Martelli, L.); *MNR*, I/9 **, *Op. cit.* (en esta misma nota), s. v. *R 250 Ritratto di bambino* (inv. n. 4.197), pp. 333-334 (E. Fileri). En cualquier caso, el arreglo de los cabellos durante esta centuria refleja los gustos, modas y cartones imperantes en la época (por ejemplo, Chamay, J. y Maier, J.-L., *Op. cit.* (nota 19), 19-20, n.º 21, láms. 37-38). El siglo III se caracterizará por los contrastes plásticos generados entre el particular pulimento del rostro y los cabellos incisos, así como por una particular atención prestada a la psicología del personaje representado (*MNR*, I/9 **, *Op. cit.* (en esta misma nota), s. v. *R 292 Ritratto di bambino* (inv. n. 4.215), pp. 390-391 (E. Fileri).

ganizados— son semejantes a los de nuestra obra²⁹. Otro buen paralelo lo tenemos en una efigie infantil procedente de Ostia, de mediados de la centuria, de pómulos rellenos, desarrollada amplitud craneana, ojos pequeños y desiguales y una insinuada apariencia de madurez, dada su más que probable condición de imagen póstuma³⁰. Un niño de la Sala delle Colombe del romano Museo Capitolino también muestra detalles —como las mejillas rollizas y el pelo alborotado— muy semejantes a los que estamos describiendo. Atrae en especial su mueca seria y hasta enojada, en el que juegan un papel capital los ojos fruncidos³¹. En fin, el rendimiento plástico y la estilización del peinado, permiten parangonar substancialmente la cabecita ilicitana con otra de la Ny Carlsberg Glytøthek, de Copenhague, excelente trabajo de 0'24 m. de altura, interpretado por Poulsen como un muchacho romano encuadrable en los reinados de Calígula o Claudio³².

Por otro lado, algunas de sus señas estilísticas revelan ciertas analogías con otras dos testas ostienses, del período julio-claudio y mediados del siglo I, respectivamente. La primera evoca a un recién nacido, cuyas marcas físicas —hinchazón del rostro y desproporción entre las regiones frontal y craneana y el resto de la cara— hacen suponer una prematura muerte. Su rictus enfermizo y raquíptico no es equiparable en absoluto con la de nuestro niño, aunque sí la tendencia al realismo y algunos caracteres plásticos como el trabajo de los párpados³³. El segundo, que debió de ser también un *neonato* fallecido, fue datado en época julio-claudio por Calza³⁴, quien lo insertó en la más arriba citada corriente helenística de niños vigorosos y mofletudos³⁵, aunque con una

ya leve tendencia a la búsqueda de su realidad física y psíquica.

* * *

La cronología de la escultura es bastante segura. En época julio-claudio se documentan peinados similares al que analizamos, aunque la concepción de algunas cabecitas de esta época (en las que muchas veces se constata una neta inclinación a la geometrización) sea, en cierta medida, diferente a la de la ilicitana. Sería el caso de algunos infantes augústeos³⁶ o, incluso, neronianos, como el de Mérida³⁷. El tono en cierto modo distintivo y realista, no sólo físico sino también psicológico, del retrato que estudiamos, en que se ha puesto especial interés por expresar las líneas propias de la primera infancia, lo aleja del espíritu genérico de los niños del Principado de Augusto, impregnados de una fuerte influencia helenística, y lo acerca mucho más a la viveza y colorismo que comienza a afianzarse en edad claudia, para imponerse definitivamente en la retratística flavia. Por consiguiente, algunos de sus caracteres más notorios, como el gesto mórbido y vivaz de la boca, la frente alta, las amplias y regordetas mejillas y la disposición del peinado, constituido por escasos mechones alargados que dibujan un singular flequillo, sugieren una datación julio-claudio, con especial preferencia por el período claudio (o, incluso, la primera época neroniana). Semejante cronología la determinan también la ejecución tensa y alargada de las membranas de los párpados y el rendimiento plástico en torno a los ojos³⁸. Esta propuesta cronológica es

²⁹ Felletti, B. M.^{a.}, *Museo Nazionale Romano. I Ritratti*. Roma, 1953, pp. 78-79, n.º 139, fig. 139, señala que por su realismo se puede adscribir a la época claudio; más recientemente *MNR*, I/9 *, *Op. cit.* (nota 13), s. v. *Ritratto di bambino* (inv. n. 125.820), pp. 182-183, n.º R 139 (E. Filieri).

³⁰ Calza, R., *Op. cit.* (nota 26), pp. 44-45, n.º 59, lám. XXIV, 59.

³¹ Stuart-Jones, H., *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford, 1912 (reed. 1968), p. 155, n.º 38, lám. 35.

³² Poulsen, V., *Op. cit.* (nota 13), pp. 109-110, n.º 72, láms. CXXIV-CXXV.

³³ Calza, R., *Op. cit.* (nota 26), p. 40, n.º 49, lám. XXX.

³⁴ Calza, R., *Op. cit.* (nota 26), p. 40, n.º 50, lám. XXX.

³⁵ No obstante, la ya aludida uniformidad formal e iconográfica que se manifiesta en la retratística infantil durante toda la primera centuria, permite encontrar en un retrato del antiguo Museo Profano Lateranense, de Roma, datado por Giuliano en época trajánea, ciertos caracteres análogos a los del

nuestro. La composición del rostro, estrecho y ligeramente alargado, la frente despejada sobre la que penden las largas puntas del flequillo, las mejillas regordetas, la nariz chata, los ojos almendrados y envueltos en amplios párpados y la disposición del peinado de los cabellos en torno a las orejas y en la zona posterior de la región parietal, son muy similares en ambas cabecitas (véase Giuliano, A., *Op. cit.* (nota 20), pp. 43-44, n.º 47, lám. 29, figs. 47 a-b; este autor advierte que el tipo de peinado del niño del Laterano aparece en un relieve del Monumento de los *Haterii*, en Roma, datado en época trajánea (Rodenwalt, H., «Archäologische Gesellschaft zu Berlin 1941, Porträtbüsten von Hateriergrad», *AA*, 56, 1941, pp. 766-777, figs. 3-4).

³⁶ Studniczka, F., *Zur Augustusstatue der Livia*, *RM*, XXV, 1910, pp. 27-55.

³⁷ Nogales, T., *Escultura romana emeritense: el retrato privado*. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Salamanca, 1992; *La mirada de Roma. Retratos romanos de los museos de Mérida, Toulouse y Tarragona*, Barcelona, 1995, n.º 3.

³⁸ Curtius, L., «Ikonographische Beiträge zum Porträt der

coherente con el desarrollo histórico de la *colonia* ilicitana, en la que parece evidenciarse una etapa de desarrollo monumental en época augústea y julio-claudia, a la que pueden adscribirse casas de ascendencia itálica con peristilo, los restos arquitectónicos de un posible templo, un edificio termal, una amplia red pública de saneamiento y, en general, un planteamiento urbanístico del que se pueden intuir ciertos trazos³⁹.

* * *

En relación al contexto originario al cual pudo pertenecer, no poseemos noticia alguna sobre las circunstancias del hallazgo, dónde se produjo o qué hipotéticos materiales le pudieron acompañar. No obstante, su reducido tamaño (0'121 m. de alt.) avala la hipótesis de que se trate del retrato funerario de un niño muerto prematuramente. Quizá estuvo unido por el cuello a un pequeño busto (o a un *herma*?) que, a su vez, se engazaría en una peana donde, incluso, podría haber quedado inscrito su nombre. En cuanto a su emplazamiento originario, es factible que se dispusiera en el interior de una tumba, práctica ésta usual desde finales del siglo I a. de C., momento en que se impuso, sobre todo entre los libertos, la costumbre de erigir mausoleos ricamente ornamentados⁴⁰. Desde este punto de vista y siempre que estuviésemos en lo cierto, sus paralelos son numerosos; entre ellos, baste citar un muchacho de *Barcino*⁴¹, una magní-

fica cabeza neroniana del Museo de Mérida⁴², otra del Museo del Louvre, en París, de época claudia, ataviada con una especie de corona de olivo e interpretada como la efigie de un privado⁴³ y otra del Museo Nacional de El Prado, en Madrid, datada entre los años 100-110 y clasificada como la imagen de un jovencito asimilado a Apolo mediante el uso de una corona de laurel⁴⁴. En los dos últimos casos, y en especial para la cabeza madrileña, baste decir que el uso de las coronas fue adoptado del lenguaje metafórico empleado con exclusividad hasta entonces por los miembros de la casa imperial, llegando a generalizarse a partir del período adrianeo⁴⁵. El decidido apoyo y promoción que Augusto dio al culto de Apolo desde el inicio de su Principado⁴⁶, posibilitó la multiplicación de las figuras y símbolos de esta divinidad convertidas en manifestación sacralizada del poder imperial⁴⁷, adoptándose el uso de estos últimos (entre ellos, el laurel) por particulares, aunque sea difícil entrever hasta qué punto estas conductas respondieron a una leal adhesión al poder o a las cambiantes y caprichosas imposiciones de la moda⁴⁸. De esta forma, la corona de laurel, *l'arbre d'Apollon, aux feuilles toujours vertes*⁴⁹, traducía de forma plástica la idea de inmortalidad y heroización que se quería conferir al personaje que la portaba⁵⁰. No obstante, y volviendo al retrato ilicitano que nos ocupa, no podemos descartar su ubicación en alguna estancia principal (o sagrada?) de una casa o *domus* de la *colonia*.

Römischen Republik und der julisch-claudischen Familie, VII-VIII», *RM*, I, 1935, pp. 286-288; Calza, R., *Op. cit.* (nota 26), pp. 44-45; *MNR*, I/9 *, *Op. cit.* (nota 13), s. v. *R132 Ritratto di fanciullo* (inv. n. 121.553), pp. 172-174 (di Leo, B.), con dos paralelos en los retratos n.º 626 y 628 de la Ny Carlsberg Glytøtkeh de Copenhague (véase Poulsen, V., *Op. cit.* (nota 13), pp. 98-100, n.º 64-65, láms. CVIII-CXI, que los considera sendas posibles evocaciones de Nerón, en torno a las edades de 12 y 16 años, respectivamente).

³⁹ Consúltense la bibliografía citada en nota 5.

⁴⁰ A este respecto, véanse algunos ejemplos significativos, datables en los siglos I-II, en Calza, R., *Op. cit.* (nota 26), p. 40, n.º 49, lám. XXX, 49; n.º 50, lám. XXX, 50; pp. 44-45, n.º 58, lám. XXXIV, 58; n.º 59, lám. XXXIV, 59; pp. 68-69, n.º 106, lám. LXII, 106; n.º 107, lám. LXII, 107; n.º 108, lám. LXIII, 108; n.º 109, lám. LXIII, 109.

⁴¹ Granados, J. O. y Manera, E., *Op. cit.* (nota 2), pp. 179-182, lám. I

⁴² *Vide supra* nota 37.

⁴³ Kiss, Z., *L'iconographie des princes julio-claudiens au*

temps d'Auguste et de Tibère, Varsovia, 1975, p. 155, fig. 560, que lo interpreta como un posible retrato de *Tiberius Gemelus*; de Kersauson, K., *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains. I, Portraits de la République et d'époque Julio-Claudienne*, París, 1986, pp. 196-197, n.º 92.

⁴⁴ Schröder, St. F., *Op. cit.* (nota 16), pp. 182-184, n.º 50.

⁴⁵ Schröder, St. F., *Op. cit.* (nota 16), p. 182.

⁴⁶ Simon, E., *Augustus. Kunst und Leben in Rom in die Zeitenwende*, Munich, 1986; Zanker, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992 (ed. española de *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, 1987), pp. 54-93.

⁴⁷ Jiménez, J. L., El Apolo de Pinedo: descripción y estudio, en Jiménez, J. L. (dir), *L'Apolo de Pinedo*, València, 1994, pp. 60-61.

⁴⁸ Zanker, P., *Op. cit.* (nota 46), pp. 308-342.

⁴⁹ Charboneaux, J., *La Sculpture Grecque et Romaine au Musée du Louvre*, París, 1963, p. 161.

⁵⁰ Sobre el uso y significado de los distintos tipos de coronas en el mundo grecorromano véase *DS*, 1969, s. v. *Corona*, 1.520-1.537, especialmente 1.526-1.537 (Egger, E. y Fournier, E.)

IMITACIONES MONETALES BAJOIMPERIALES EN EL M.A.N.

SANTIAGO PADRINO FERNÁNDEZ

RESUMEN

Con el presente trabajo, se pretende dar a conocer un conjunto de cuarenta y ocho imitaciones monetales tardorromanas, de los fondos de M.A.N. Su cronología incluye piezas desde el emperador Constantino I hasta Valentiniano III. En el texto se realiza un estudio comparativo de esta amplia muestra, con la circulación oficial de este periodo en Hispania abarcando aspectos de cronología, circulación, cecas, tipos y pesos. Finalmente, se trata el posible origen de estas imitaciones.

SUMMARY

This paper intends to present a group of forty eight later roman imitations coins from the collections of the M.A.N. This date includes imitations from Constantine I until Valentinian III. The author makes a comparative study of this hoards and the official currency in Hispania in this period, dealing imitations chronology, mints, types, weights and the origin of this imitations.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los últimos meses hemos venido realizando una serie de consultas en los fondos del Gabinete Numismático del M.A.N. con motivo de preparar los materiales para realizar mi proyecto de investigación de fin de licenciatura. Dichas consultas han consistido en seleccionar las piezas que me pudieran ser útiles y de interés en la colección de monedas Bajo Imperiales, en el arco temporal que va desde Constantino y Licinio hasta principios del siglo V. Durante estos trabajos han aparecido los materiales objeto de este estudio que pretendemos dar a conocer.

Las imitaciones del siglo IV y principios del siglo V han sido poco estudiadas en la Península debido al escaso interés que han suscitado entre los in-

vestigadores, lo que ha provocado una ausencia de publicaciones en las que se vean reflejadas. En este sentido con el presente trabajo se pretende contribuir al desarrollo del estudio de estas piezas en esta parte del Imperio.

Un gran problema a tener en cuenta a la hora de emitir nuestras conclusiones radica en el origen de los materiales estudiados. Su pertenencia a la colección del M.A.N., como a la de cualquier otro museo o colección, implica un proceso de selección de los materiales que se aprecia, en general, en una mejor conservación de las piezas así como en variaciones de los porcentajes de las cecas y los tipos. Pese a ello, creemos necesario su estudio, pues estas variaciones no van a suponer una fuerte distorsión de la realidad monetaria que no pueda, al complementarse con otros estudios referentes a dicho tema, ser subsanada.

CRONOLOGÍA Y CIRCULACIÓN

El estudio de la cronología ha sido tratado por muchos autores sin obtener un resultado satisfactorio y definitivo. Para Ph. Hill, C. Cohen, P. Le Gentilhomme¹, su emisión se realiza en fechas más tardías que los modelos imitados; mientras que J. P. C. Kent, P. Bastien² y J.P. Callu³ creen que son casi coetáneas.

Sin embargo ninguno aborda dicho tema en el ámbito de la Península; estudios que han sido realizados por M. Abad⁴ y R. Arroyo⁵, entre otros, y en cuyo contexto pretendemos incluir el presente trabajo.

Para el mejor estudio de nuestro conjunto monetario hemos dividido el período que abarca en tres grandes bloques según las reformas del 348 y 364 (Gráfico 1). El primer bloque incluiría las monedas de Constantino, Licinio, Licinio II y Constantino II; el segundo las piezas de Constancio, Constante, Magnencio, Juliano II, *Constantinopolis* y *Urbs Roma*. Y el último desde los Valentinianos hasta el inicio del siglo V.

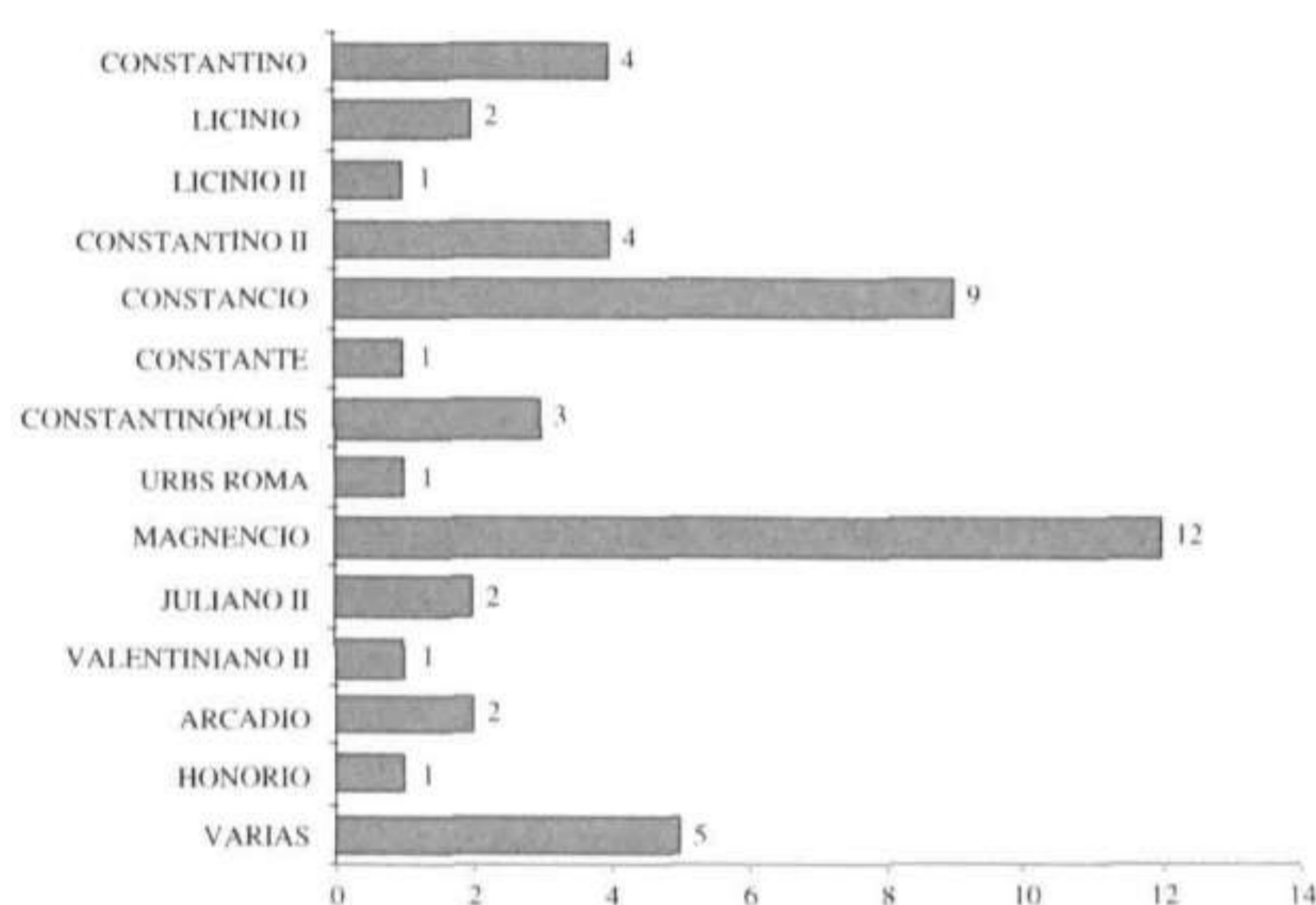


Gráfico 1. Número de ejemplares

¹ P. LE GENTILHOMME: «Le monnayage et la circulation monétaire dans les royaumes barbares en Occident (V-VIII siècle)», *Reveu Numismatique*, 5, 7, 1943.

² P. BASTIEN: «Le monnayage de Magnence (350-353)», *Weteren-Belgique*, 1964.

³ J. P. CALLU: «Minimi Constantiniens trouve a Reims. Recherches sur les imitations a prototypes des annes 330 a 348», *Quaderni Ticinesi*, VI, 1977, p. 281.

⁴ M. ABAD VARELA: «Hallazgo de una moneda de imitación "Reparatio Reipvb" en Lugo», *II Congreso Peninsular de História Antiga* (Coimbra 18 a 20 de Octubre 1990), Coimbra 1993.

⁵ R. ARROYO ILERA: «Consideraciones sobre algunas monedas romanas inéditas de imitación del siglo IV d. C.», *Saguntum (Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia)*, 16, 1981, pp. 271-274.

En el primer período existen once ejemplares que equivalen al 22,91% del total de las piezas. El segundo incluye veintiocho piezas suponiendo el 58,33%. Y el tercero con nueve el 18,75%. Si comparamos estos datos con la circulación monetaria en Hispania que nos muestra tanto J. P. Boch, M. Campo y J. M^a Gurt⁶, como más recientemente M. Abad⁷, se aprecian grandes semejanzas. Según el primer trabajo mencionado, hasta el 348 se produce una fase inflacionaria con un gran auge de emisiones oficiales; proceso que se agrava en el período comprendido entre el 348 y el 361 con un aumento de la masa monetaria legal y de la inflación. Sin embargo para el último período las emisiones se reducen y la inflación desaparece. G. Depeyrot⁸ ha calculado para este momento una inflación del 3% anual.

Un panorama muy semejante nos muestra M. Abad⁹ quien además aporta datos sobre las imitaciones en la Península. Para nuestro primer bloque ofrece unas cifras en torno al 33,33% del total de las imitaciones; en el segundo nota un aumento de la moneda oficial y de las imitaciones hasta llegar estas últimas al 53,76%. Finalmente se produce una disminución de la masa monetaria oficial y de las imitaciones suponiendo el 12,90% del total. Estas cifras no contabilizan las acuñaciones posteriores de Honorio y Arcadio, por lo que en su caso estas cifras aún se aproximarían más a las nuestras.

Analizando todo lo expuesto hasta ahora, nuestros registros muestran una cierta similitud con los hallazgos peninsulares en contextos arqueológicos y no museísticos como el ahora aportado. Así mismo creemos notar una relación entre la circulación de estas monedas y la oficial, en la medida en que cuando ésta aumenta se produce un aumento de las imitaciones, y cuando disminuye, también lo hacen las copias.

Dentro de este análisis comparativo, vemos que en los estudios dedicados a la Península Ibérica, el bronce es predominante sobre los demás metales, siendo estos escasísimos. Por ello no es de extrañar

⁶ J. P. BOSCH, M. CAMPO, M^a. GURT: «La circulación monetaria en Hispania durante el período romano-imperial: problemática y conclusiones», *Primer Symposium Numismático de Barcelona* (Barcelona 27 y 28 de febrero de 1979), vol. II, pp. 179-180, Barcelona, 1979.

⁷ M. ABAD VARELA: «Currency circulation in Hispania from A.D. 284 to A.D. 395», *The Thirteenth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History 25-27* (Marzo 1993), Gebr. MannVerlag, Berlin.

⁸ G. DEPEROT: «Crisis e inflación entre la antigüedad y la edad media», 1996, Ed. Crítica.

⁹ ABAD VARELA: citado nota 7.

que de las cuarenta y ocho monedas objeto de este análisis, únicamente cuatro son de plata. La presencia de acuñaciones blancas desecha la idea de que las imitaciones sólo se realizan en bronce como algunos autores indican, pues a parte de las presentes, también las hay en oro como ya ha expuesto P. Bastien¹⁰ abarcando así todos los metales.

De estas cuatro monedas de plata salvo la de Juliano II, las demás pertenecen al último período que como indica M. Abad¹¹, es en el que mayor número de piezas de este metal aparecen. A unas parecidas conclusiones llegaron en el *I Symposium Numismático de Barcelona*¹² donde constatan la desaparición del bronce a finales del siglo IV quedando restringida la circulación al oro y la plata, circulación que prevalecerá durante el siglo V.

Nuestro estudio puede verse afectado por el elevado número de ejemplares de Magnencio, sin embargo creemos que esto es una anomalía que, como se ha visto por las comparaciones, no afecta en demasía, para un estudio tan general como el que estamos realizando. Pero no está de más tener siempre en cuenta la advertencia que se hizo al principio.

ANÁLISIS DE LAS CECAS

Para el conjunto de las cuarenta y ocho piezas sólo se han podido identificar treinta y dos, agrupándose en diez cecas (tabla 2). Entre ellas existe un abrumador predominio de las occidentales frente a las orientales debido en gran parte a la abundancia de piezas de Magnencio, lo que provoca una significativa contaminación de la muestra.

Si comparamos estos datos con otros estudios en los que aparecen imitaciones peninsulares como los ofrecidos por R. Arroyo Ilera en su estudio de las imitaciones en tierras valencianas¹³, se aprecia un fuerte contraste sobre todo en el predominio oriental frente al occidental. Pese a ello ambos datos muestran a *Treveris* y *Lugdunum* como las más representadas en Occidente, mientras que *Siscia* lo es para Oriente. Sin embargo *Cycicus* no aparece reflejada en nuestro conjunto cuando en la zona valenciana es la segunda más imitada.

Al analizar la evolución de las cecas en el tiempo, vemos cómo para los dos primeros períodos en

Tabla 1. TIPOS IMITADOS

Iovi Conservatori	2
Virtus Exercitus	1
Victoriae Laetae Princ Perp	4
Beata Tranquilitas	2
Vota XX	1
Vota X	1
Fel temp Reparatio (Caballero)	4
Fel temp Reparatio (Barca)	3
Victoriae DD Augg QNN	2
Spes Reipublicae	1
Vota XX Mult XXX	1
Constantinopolis	3
Urbs Roma	1
Gloria Romanorum (Caballero)	7
Victoriae DD NN Aug et Caes	4
Felicitas Reipublice	1
Vota V Multis X	1
Reparatio Reipub	2
Victoria Auggg	1
Gloria Romanorum (Roma Entronizada)	1
Urbs Roma (Roma Entronizada)	1
Gloria Romanorum (Emperador y cautivo)	1
Gloria Romanorum (Emperador y globo)	1
Salus Reipublicae	1
Victoria Augg	1

que hemos dividido nuestra muestra, existe un claro predominio de las cecas galas de *Treveris* y *Lugdunum* que coincide con los datos proporcionados por M. Abad¹⁴ y R. Arroyo¹⁵ aunque ambos incluyen también la de *Arelatum*. Mientras tanto la zona oriental está escasamente representada. Este hecho puede corroborarlo el trabajo de P. Bastien¹⁶ y posteriormente las conclusiones del *I Symposium Numismático de Barcelona*¹⁷ donde se cree que parte de los talleres estarían situados en la Galia, a lo largo de los ejes de los ríos Rin y Ródano, desde donde se distribuirían a otras partes del Imperio incluida la Península.

Sin embargo en el tercer momento se sufre una drástica reducción de los ejemplares occidentales. Pero mientras que en la muestra de M. Abad¹⁸ au-

¹⁰ BASTIEN: citado nota 2.

¹¹ ABAD VARELA: citado nota 7.

¹² BOSH, CAMPO, GURT: citado nota 6.

¹³ R. ARROYO ILERA: «Imitaciones de la moneda romana del siglo IV en la circulación monetaria valenciana», *Numisma XXX*, nº. 165-167, 1980, pp. 87-99.

¹⁴ ABAD VARELA: citado nota 7.

¹⁵ ARROYO ILERA: citado nota 13.

¹⁶ BASTIEN: citado nota 2.

¹⁷ BOSH, CAMPO, GURT: citado nota 6.

¹⁸ ABAD VARELA: citado nota 7.

menta el número de los orientales provocando el dominio sobre Occidente, en la nuestra no se produce dicho aumento, por el contrario el número de ejemplares desciende manteniéndose así la tónica de todo el siglo.

Significativa es la semejanza de nuestros datos con la circulación oficial donde se observa un predominio de las cecas occidentales durante todo el período inflacionista finalizado en torno al 364. Dentro de él, como en nuestro caso, hasta el 348 destacan las cecas galas además de la de Roma. Un panorama semejante aparece entre el 348 y el 364 donde las cecas galas a excepción de la de *Arelatum* van disminuyendo a medida que pasa el tiempo en favor sobre todo de Roma, de la que contamos dos ejemplares, y de las orientales que poco a poco van aumentando su volumen.

Tras el 364 se continúa esta tónica; la zona oriental es la predominante destacando los talleres de *Constantinopolis* y *Cycicus*¹⁹, mientras se produce un gran descenso del aprovisionamiento occidental dentro del cual aún predomina Roma y la ceca gala de *Arelatum*. Nuestros datos a diferencia de lo que ocurre en Valencia²⁰ y en los registros de M. Abad²¹, no se puede considerar como representativos del desarrollo de la circulación general, ya que pese a apreciarse un descenso en el número de ejemplares, éste es generalizado para las dos zonas, lo que provoca el mantenimiento del predominio occidental.

Tipológicamente a simple vista podemos observar que hay una gran variedad de reversos utilizados, aunque ninguno de ellos destaca sobre los de-

más (tabla 1). Esto nos hace pensar que las imitaciones se producen sobre los tipos que más circulaban en cada momento sin una clara predilección por alguno de ellos.

Pese a las mencionadas escasas diferencias en cada período hay unos más usados que los demás. Así para el primer período, el tipo más usado es el «*Victoriae Laetae Princ Perp*», seguido de las dos muestras de Licinio «*Iovi conservatori*». De mediados de siglo sobresalen los dos tipos de Magnencio, «*Gloria Romanorum*» y «*Victoria DDNN Aug et Caes*», suponiendo casi el 40% del total de este período. Tras ellos el «*Fel Temp Reparatio*», muy popular y extendido en la circulación oficial. Finalmente aunque con mayor número de piezas pero sobre la media estaría «*Constantinopolis*». En el último período de estudio llama la atención los dos ejemplares «*Reparatio Reipvb*» debido al escaso número de imitaciones de este tipo hallados en la Península²², y a que una parece pertenecer a Arcadio, cuando este emperador no acuñó monedas con este tipo.

En cuanto a los pesos y los módulos, las imitaciones son bastante menores que sus originales, aunque hay algunas piezas que se aproximan a los originales como los tipos «*Iovi Conservatori*» de Licinio, la «*Victoria Laetae Princ Perp*» de Constantino II, varios «*Gloria Romanorum*» de Magnencio, o el ya mencionado «*Reparatio Reipvb*» de Valentiniano II. Pero incluso hay algunas piezas que sobrepasan el peso oficial como dos «*Fel temp Reparatio*» de Constancio con un peso de 7,44 gr. y 6,57 gr. respectivamente o el «*Gloria Romanorum*» de Magnencio con 7,66 gr. cuando P. Bastien²³ calcula el

¹⁹ BOSH, CAMPO, GURT: citado nota 6.

²⁰ ARROYO ILERA: citado nota 13.

²¹ ABAD VARELA: citado nota 7.

²² ABAD VARELA: citado nota 4.

²³ BASTIEN: citado nota 2.

Tabla 2. ANÁLISIS DE LAS CECAS

		L O N	T R E	L U G	A R L	T I C	R O M	A Q U	R A V	O S T	S I S	S Y R	T E S	H E R	C O N	N I C	C Y Z	A N T	A L E	O R	??	
	Per. 1º		8	6	4		1			3	1					1						38
ABAD	Per. 2º		6	7	1										1							85
	Per. 3º				1		2	1			4		2		2		4	1	1	1		6
	TOTAL		14	13	6		3	1		3	5		2		3	1	4	1	1	1		189
	Per. 1º	1	3	1							2											4
MAN	Per. 2º		3	13			2								1	1						8
	Per. 3º		1	1				1	1											1		4
	TOTAL	1	7	15		2	1	1		2				1	1				1			16
ARROYO			5	3	2	1	2	2			6		3		2	1	4	1				8

peso de los originales en torno a 5,01 gr. Estas excepciones no pueden ser interpretadas desde un punto de vista inflacionista, sino que deben explicarse por otras vías, lo que da idea de la complejidad del tema de las imitaciones.

CONCLUSIÓN

Recapitulando, creemos que estas monedas están inmersas en la circulación monetaria tardorromana a nivel imperial. Ello explica que aumenten su número en momentos inflacionarios, en los que hay una gran abundancia de piezas, y disminuya cuando dicha inflación desaparezca a la vez que se reduce la cantidad de masa monetaria en circulación; dentro de esta tónica imitan los tipos más habituales.

Esta hipótesis podría explicar el origen de estas imitaciones. En nuestros materiales, teniendo en cuenta algunas salvedades, la procedencia de las piezas oficiales coincide con las cecas imitadas, lo que indicaría a nuestro parecer, su origen exterior y su llegada a la Península mezcladas conjuntamente con piezas de curso legal. Por ello las imitaciones más comunes hasta el segundo tercio del siglo IV serían occidentales, mientras que a partir de este momento son orientales, aunque nuestro muestreo siga indicando una continuidad con el período anterior.

Sin embargo no desechamos la posible existencia de algún taller en la Península, pero creemos que en tal caso es un hecho aislado, una excepción, y no la tónica general. De modo que su repercusión o influencia, debió ser muy escasa e imperceptible en el cómputo general.

Finalmente creemos que estas imitaciones tuvieron poca importancia en el conjunto de la masa monetaria en circulación, pero no deben ser despreciadas ya que aunque no aparecen en un número tan alto como en otras zonas del Imperio, tampoco nuestros hallazgos tienen un número tan elevado de piezas, pero en casi todos ellos o en los restantes hallazgos monetarios suelen contener alguna.

1. Constantino. Busto a derecha. ?TAN?NUZ
ΛV/C. Ara ?|| 7/; 2,91 gr.; 9; 1,9 cm.; 1,8 mm.

2. Idem. Busto con casco derecha. CON S
?NTIN V S Λ??, de distinto tamaño. Dos victorias sosteniendo escudo sobre altar. ??? TT; 1,82 gr.; 12; 1,5 cm.; 1,2 mm.

3. Idem. Busto con casco derecha. IMP
CONST - FNT? FVG. Dos victorias sosteniendo escudo con letras T R sobre altar ?? TOL FET F
?NCPERP Γ SIS; 1,83 gr.; 12; 1,7 cm.; 1,4 mm.

4. Idem. Busto derecha. COHZ NI 7 7
IZINI C. Corona de laurel rodeada por la leyenda,
INOTNONN • NIIO NI Γ ZT. En su interior, M, • XX; 2,39 gr.; 9; 1,7 cm.; 1,8 mm.

5. Licinio. Busto barbado derecha. LIV NI
LIIO??VSO FHV. Júpiter sosteniendo una victoria izquierda bajo ella águila. Lanza y NA derecha. VI-
CON?? F VATOI M S Λ V Λ NA, 3,10 gr.; 12; 2 cm.; 1,9 mm.

6. Idem. Busto barbado derecha. LII D
IIIIII V IIIIO. Júpiter sosteniendo una victoria izquierda bajo ella águila. Lanza y estrella siete puntas O D ILIIII D O IIII; 3,26 gr.; 6; 1,9 cm.; 1,9 mm.

7. Licinio II. Busto radiado derecha. ??CINIVS
IVN NOB. Estandarte y dos cautivos. VIR??
EXERCIT STR; 2,55 gr.; 6; 1,6 cm.; 1,8 mm.

8. Constantino II. Busto derecha. CO S III S
PVSHO H CHES. Rev. ?ICTO IIII ELD?? IIC?R
• CSIS; 2,08 gr.; 9; 1,8 cm.; 1,2 mm.

9. Idem. Busto coraza y escudo derecha. •
XIIIIII TVIISZII. Dos victorias sosteniendo escudo VOT PA sobre ara. IIII S IIIIVIT IIIIIII; 2,86 gr.; 6; 1,75 cm.; 2 mm.

10. Idem. Busto saludando, capa y bola izquierda. DN CONST Π NTINOIVNOBC. Dos victorias sosteniendo escudo sobre ara. VICTO NI A
EL A ET PRINC PL P D S & L; 3,04 gr.; 2; 1,75 cm.; 2 mm.

11. Idem. Busto casco y coraza izquierda. CONST FNTI NUSIVNNC. Ara VOT
IS XX NETI?? II Λ Λ Λ Λ QLIIS PLON; 3,02 gr.; 6; 1,9 cm.; 2 mm.

²⁴ A la hora de realizar este catálogo se ha tenido en cuenta, por este orden: nombre del emperador, descripción del anverso, descripción del reverso, peso, orientación del cuño, diámetros y grosor.

12. Constancio. Busto derecha. DLcOSTA
TUS P \square VC. Tipo Fel Temp Reparatio (caballe-
ro) LEY.EMP EP Λ I??TIO CL_C; 1,28 gr.; 6; 1,6;
1 mm.

13. Idem. Busto derecha. CONS?AN. Tipo Fel
Temp Reparatio (caballero). ??? CCON; 1,26 gr.;
6; 1,4 cm.; 1,2 mm.

14. Idem. Busto derecha \supset N CON \int TAN
TIVS PF AVC. Tipo Fel Temp Reparatio (caballe-
ro). FELTEMPRE DH \square IITIO SLC*; 4,23 gr., 6;
2,3 cm.; 2 mm.

15. Idem. Busto derecha. \supset NONsTNTIUSV
 Λ IVC. Tipo Fel Temp Reparatio (barca) Γ
ITIVII Γ IE Γ Λ NATIO RS; 6,57 gr.; 6, 2,4 cm.;
2 mm.

16. Idem. Busto derecha. \supset NC??TIV ??C
Tipo Fel Temp Reparatio (barca) T \square MPRII Δ Λ
 \square IT RS; 7,44 gr.; 7; 2,4 cm.; 2 mm.

17. Idem. Busto derecha. DN CONSTAN ???.
Tipo Spes Reipublicae. ??? NSL; 1,2 gr.; 6; 1,5
cm.; 0,9mm

18. Idem. Busto derecha. CONSTANTI??. Dos
victorias enfrentadas alzando los brazos. Entre ellas
S T. ??ORIA??? ?L?; 2,52 gr.; 6; 1,45 cm.;
2,0mm.

19. Idem. Busto derecha. COINI?M A \square VG.
Dos victorias enfrentadas alzando los brazos. DC
??O \cup MI; 0,85 gr.; 6; 1,3 cm.; 1mm.

20. Idem. Busto derecha. DN CONST???. Co-
rona. VOT XX • \cup MULT XXX.; 2,29 gr.; 6; 1,4
cm.; 1mm.

21. Constante. Busto derecha. DN CONST???.
Tipo Fel Temp Reparatio (barca). \square HI I \times \times
 \square T \times \times ; 6,96 gr.; 12; 2,1 cm.; 2,4 mm.

22. Constantinopolis. CONS?? NOPO??.
Tipo Constantinopolis. SLC; 1,7 gr.; 6; 1,4; 1,2 mm.

23. Constantinopolis. CONSTAN???. Tipo
Constantinopolis. PLC; 1,25 gr.; 6; 1,3 cm.; 1,2 mm.

24. Constantinopolis. CONSTAN??OPOLIS.
Tipo Constantinopolis. TLC; 1,12 gr.; 6; 1,2 cm.;
1,2 mm.

25. Urbs Roma. Busto de Roma casco Derecha.
??RM OMA. Emperador sosteniendo lanza a dere-
cha y escudo izquierda. UP/C; 1,84 gr.; 3; 1,4 cm.;
2 mm.

26. Magnendio. Busto derecha con A en la
nuca. DN MAGN \square N TIVS ??. Tipo Gloria Roma-
norum. CLORI \square P M Λ NORV??; 3,49 gr.; 12;
1,9 cm.; 1,5 mm.

27. Idem. Busto derecha con B en la nuca.
??TIV \supset PF AVG. Tipo Gloria Romanorum
GLOR?? MANO?? RSLC; 3,02 gr.; 3; 1,9 cm.; 1,5
mm.

28. Idem. Busto derecha con A en la nuca. DN
M Λ GNENT IU \supset PF AVc. Tipo Gloria Romano-
rum. \langle LoRIHNOI \square \square VNVII \cup o?? RILC;
4,23 gr.; 6; 2 cm.; 1,8 mm.

29. Idem. Busto derecha con A en la nuca. DN
M Λ CNEN TIVS PF AVC Tipo Gloria Romano-
rum. CLORI \square RO MANO \square IM RPLC; 3,47 gr.;
6; 2 cm.; 1,5 mm.

30. Idem. Busto derecha con A en la nuca. DN
N Λ CNEN TIVS PF II??. Tipo Gloria Romano-
rum. CLORIHTOMH Λ NOR?? PRLC; 4,86 gr.; 3;
2,1 cm.; 2 mm.

31. Idem. Busto derecha con A en la nuca. DN
N Λ CNEN TIVS PF AVC. Tipo Gloria Romano-
rum. CLORI \square R ??? TRS; 7,66 gr.; 6; 2,1 cm.; 3
mm.

32. Idem. Busto derecha con A en la nuca. D \cup
 \square IICHIN TIUS PF \square VC Tipo Gloria Romano-
rum. CILODI \square IROM Λ NORU \cup \supset PLC; 4,46
gr.; 12; 2,2 cm.; 2 mm.

33. Idem. Busto derecha con A en la nuca. D \cup
MACNEN TIVS PF AV?. Tipo Victoriae DDNN
Aug et Caes, dentro de la corona VOT N T. VIC-
TO??ETC Λ ES TRP; 2,67 gr., 8; 1,7 cm.; 1,5
mm.

34. Idem. Busto derecha con A en la nuca. DN
M Λ CNE \cup TIVS PF Λ VC. Tipo Victoriae
DDNN Aug et Caes. VIC?DD??T?A? RPLC; 2,15
gr.; 6; 1,9 cm.; 1,2 mm.

35. Idem. Busto derecha con A en la nuca. ?N
M Λ CNEN Γ TIV \int P \square HOC. Tipo Victo-
riae DDNN Aug et Caes. VICT??NNH \cup CLT
PPIC; 3,98 gr.; 6; 1,95 cm.; 1,8 mm.

36. Idem. Busto derecha con A en la nuca. D \cup
VL \square N VSPE \cup VC. Tipo Victoriae DDNN Aug
et Caes, dentro de la corona. VICTDD \cup \cup \square
VCETC \square \square \int RPLC; 2,32 gr.; 6; 1,9 cm.; 1,2
mm.

37. Idem. Busto derecha con A en la nuca. DN
MHCNE TIVZ PF AVC.. Tipo Felicitas Reipublice.
??T Λ \supset AEIR \cup AUC TRP; 4,78 gr.; 6; 2,3
cm.; 1,8 mm.

38. Juliano II. Busto coraza derecha. ?M
IVLI Λ N ??. Tipo Fel Temp Reparatio (caballero)
?TEMP REP??; 2,48 gr.; 3; 1,4 cm.; 2 mm.

39. Idem. Busto coraza derecha. Corona. VO-TAS V V L T VIS X V IN; 1,64 gr.; 12; 1,7 cm.; 1 mm. Moneda de plata.

40. Valentiniano II. Busto derecha coraza. UHCΛITII NUΣrNIJC. Tipo Reparatio Reipub. REPIϠITO DEIPVP UCP; 4,13 gr.; 12; 2,1 cm.; 2 mm.

41. ¿Arcadio?. Busto derecha coraza. DN AR?? IIVϠHPóV Tipo Reparatio Reipub. ??PREHTI PEϠV V; 2,95 gr.; 6; 2 cm.; 1,3 mm.

42. Idem. Busto derecha. ?? ΛVΛDI??. Victoria avanzando izquierda con corona. II ΛO NΛ; 1,18 gr.; 3; 1,1 cm.; 2 mm.

43. Honorio. Busto derecha. DN HONOII VS-PIAVC. Roma frontal entronada con lanza y bola. CIOBIAR OIIAHOPYW RV ϠS; 1,39 gr.; 6; 1,65 cm.; 1,2 mm.

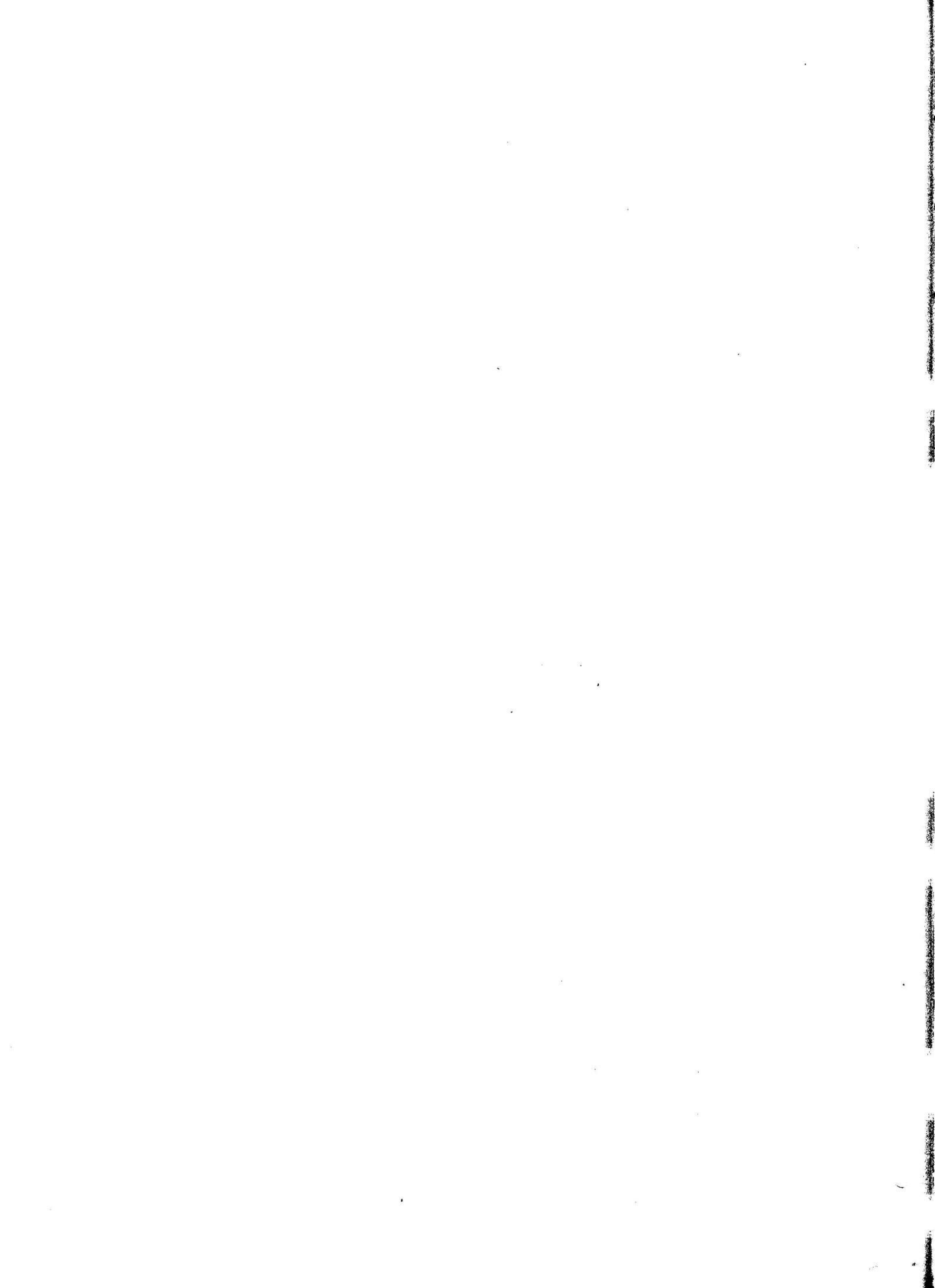
44. Valentiniano III. Busto derecha. >U PA VALEN T ???TΛϠ. Figura frontal sosteniendo cruz izquierda. TVA???CCC ΛXΛ; 0,87 gr.; 6; 1,2 cm.; 1 mm.

45. Indeterminada. Busto barbado, radiado derecha. V ICITOVIV Ϡ PF ΛV C. Figura central agarrando cautivo izquierda y estandarte derecha. V Ϡ?? C??E; 2,37 gr.; 12; 1,6 cm.; 1,2 mm.

46. Idem. Busto coraza derecha. IIIII IIII. Tipo Gloria Romanorum. ?LO?? ROMIICII IN; 3,66 gr.; 9; 1,7 cm.; 2 mm.

47. Idem. Busto derecha. •N ILUC Ϡ I IVSPNΛ. Tipo Salus Reipublicae, con cruz a la izquierda. ??PVBLIòAE AOr; 1,27 gr.; 6; 1,3 cm.; 1,5 mm. Moneda de plata.

48. Idem. Busto coraza derecha. >ΣϠL?? NYCPr AVC. Tipo Urbs Roma. ??BϠ RONA TR ϠS; 1,13 gr.; 6; 1,55 cm.; 1 mm.



JARRITOS Y PATENAS DE ÉPOCA VISIGODA EN LOS FONDOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL¹

LUIS JAVIER BALMASEDA MUNCHARAZ
CONCEPCIÓN PAPÍ RODES
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Con este trabajo nos proponemos dar a conocer la colección completa de jarritos y patenas de época visigoda que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, haciendo un breve repaso de la historia de la investigación de este tipo de piezas y comentando las principales teorías acerca de su funcionalidad.

SUMMARY

With this article, we want present liturgical bronze patens and jugs collection from visigothic age are conserved in the National Archaeological Museum of Madrid. We make a short review of investigation about this type of pieces, commenting main theories about its functional character.

NOTAS PARA LA HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

El profesor Pedro de Palol ha venido ocupándose desde 1948 del estudio y sistematización de los bronce litúrgicos de época visigoda así como de sus precedentes y paralelos. En el año 1950 publicó su obra más amplia sobre el tema que formaba parte de su tesis doctoral, centrándose exclusivamente en los jarritos y patenas, estudiando y catalogando hasta 38 ejemplares de los primeros y

13 de las segundas². El planteamiento de la obra comprende tanto el estudio de los motivos decorativos que los adornan y sus relaciones con la ornamentación arquitectónica de la época, como las diversas inscripciones que contienen, así como su distribución geográfica y orígenes. Palol, de acuerdo con estudios foráneos de piezas similares, sobre todo los emprendidos por J. Werner, establece una división entre ejemplares importados y aquellos otros de producciones locales que imitan a los primeros, fijando dentro de cada apartado una tipología formal. La importancia que tuvo la investigación del profesor catalán radica en la fijación tanto de la cronología como de la dispersión, centrada sobre todo en la zona norte peninsular, lo que le permitió postular la existencia de un taller o talleres en la zona de León-Astorga. Basado en la tipología y en la técnica

¹ En la revisión y redacción de fichas nuevas de las piezas ha participado también Isabel Arias, con quien trabajamos en el Departamento. Desde estas líneas le mostramos nuestro sincero agradecimiento por su valiosa ayuda. El Dr. D. Alejandro Marcos Pous tuvo la amabilidad de leer este artículo antes de su publicación y nos propuso sabias y acertadas sugerencias. El Dr. D. Juan Zozaya nos indicó bibliografía en la que se recogen algunos jarritos procedentes de talleres iraníes. Quede constancia en estas líneas de nuestra gratitud a todos ellos.

² Palol, P. de (1950): *Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo. I. Jarritos y patenas litúrgicos*, Barcelona.

de fabricación, aísla con claridad un pequeño grupo de bronce importados que llegaron aquí procedentes de centros de producción coptos a través de un intenso comercio mediterráneo.

Antes del trabajo emprendido por Palol, diversos autores habían venido publicando hallazgos aislados. Ya en el año 1902 ve la luz el trabajo de E. Gago Rabanal, donde publica como romanos un jarro, un calderito y hebillas de cinturón³. En el Catálogo Monumental de la provincia de León elaborado entre 1906-1908⁴ M. Gómez-Moreno recoge un jarrito conservado en el Museo de la ciudad y procedente de Palencia, decorado con puntos, cordones y elementos vegetales y conteniendo una inscripción; por los caracteres de ésta última y los de los motivos ornamentales presume que su fecha corresponde al siglo IX. H. Alcalde del Rio estudió en 1932 y publicó en 1934 el hallazgo de la Cueva de Cudón⁵, donde apareció un jarrito y dentro de él un fragmento del borde de una patena, siendo este autor uno de los primeros en aventurar la cronología visigoda de las piezas al ponerlas en relación con otro conjunto hallado en los alrededores de Covadonga, claramente perteneciente a dicha época.

Como consecuencia de la vertebración de la arqueología visigoda llevada a cabo por H. Zeiss y por J. Martínez Santa-Olalla en el año 1934⁶ y la proliferación de excavaciones en necrópolis visigodas de la meseta, se produce una abundancia de notas dando a conocer ejemplares, sobre todo de jarritos, existentes en museos provinciales y publicados fundamentalmente en la Memorias de estos centros⁷.

³ Gago Rabanal, E.: «Estudios de arqueología protohistórica y etnográfica de los astures lancienses (hoy leoneses)» citado en Luengo, J. M. (1935): «El jarro visigodo de la Comisión de Monumentos de León», *Actas y Memorias de la Sociedad española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, Vol. 14, Madrid, pp. 268-271.; también lo cita Palol, P. de, *Op. cit.*, p. 77, nota 1.

⁴ Gómez-Moreno, M. (1925): *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, p. 145.

⁵ Alcalde del Rio, H. (1934): «Varios objetos de los primeros tiempos del cristianismo en la península», *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos* (Homenaje a Mérida), Vol. 1, Madrid, pp. 149-159.

⁶ Zeiss, H. (1934): *Die Grabfunden aus dem spanischen Westgotenreich*, Berlín-Leipzig; Martínez Santa-Olalla, J. (1934): «Esquema de la arqueología visigoda», *Investigación y Progreso*, n.º 4, Madrid, pp. 103-109.

⁷ Almagro Basch, M. (1941 a): «Dos jarritos rituales de los visigodos», *Ampurias*, n.º 3, Barcelona, pp. 150-151; (1941 b): «Museo Arqueológico de Barcelona. I. Memoria. Nuevas adquisiciones. Dos jarritos rituales de bronce visigóticos», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 2, Madrid, pp. 35-44;

M. Oliva en un breve artículo⁸ sobre un jarrito guardado en el Museo de Gerona menciona que el número de vasos que se conocía entonces no llegaba a la veintena, si bien presumía que debían existir otros inéditos.

En los años posteriores a la publicación de su tesis, Palol siguió ocupándose de tanto de nuevos hallazgos peninsulares⁹ como de forjar síntesis¹⁰ que, de acuerdo con la investigación foránea sobre el tema, pusiese al día el estado de la cuestión sobre orígenes, perduración y filiación tipológica de jarritos y patenas. Otros investigadores se sumaron al estudio de los objetos litúrgicos, casi todos ellos trabajando sobre alguna pieza de reciente aparición aunque también hay revisiones de objetos conocidos desde antiguo. Destacan, entre otros¹¹, los tra-

rias de los Museos Arqueológicos Provinciales, n.º 2, Madrid, pp. 35-44; (1942): «Otro jarrito ritual visigodo», *Ampurias*, n.º 4, Barcelona, pp. 227-228; Eguaras, J. (1942): «Museo Arqueológico de Granada. Nuevas adquisiciones», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 13-14, Madrid, pp. 45-48; Palol, P. de (1948-49): «Los bronce del depósito hallado en el Collet de Sant Antoni de Calonge conservados en el museo», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 9-10, Madrid, pp. 66-74.

⁸ Oliva, M. (1944): «Un jarrito ritual visigodo», *Ampurias*, n.º 6, Barcelona, p. 321.

⁹ Palol, P. de (1955-56): «Un jarro en forma de tetera del Museo Arqueológico Nacional», *Ampurias*, n.º 17-18, Barcelona, pp. 293-296; (1957): «Los objetos visigodos de la cueva de los Goros (Hueto de Arriba, Álava)», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, n.º 1, Álava, pp. 73-84; (1964): «Nuevos bronce litúrgicos visigodos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 30, Valladolid, pp. 311-318; (1990 a): «Bronces cristianos de época romana y visigoda en España», en VV.AA. *Los bronce romanos en España*. Catálogo de la Exposición, (Palacio de Velázquez, Madrid, Mayo-Julio de 1990), Madrid, pp. 137-152, Ministerio de Cultura; (1990b): *El Bovalar (Serós, Segriá). Conjunt d'època paleocristiana i visigòtica*, Diputació de Lleida; Pita, R. y Palol, P. de (1972): «La basílica de Bovalá y su mobiliario litúrgico», *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana* (Barcelona, 5-11 de octubre de 1969), Ciudad del Vaticano, pp. 383-401.

¹⁰ Palol, P. de (1961-62): «Los bronce litúrgicos hispano-visigodos y sus perduraciones», *Homenaje al Prof. Cayetano de Mergelina*, Murcia, pp. 699-710; Palol, P. de y Ripoll, G. (1988): *Los godos en el occidente europeo. Ostrogodos y visigodos en los siglos V-VIII*, Madrid, Edic. Encuentro.

¹¹ Almagro Gorbea, M. (1964): «Un nuevo jarrito ritual visigodo», *VIII Congreso Nacional de Arqueología* (Sevilla-Málaga, 1963), Zaragoza, pp. 485-486; Álvarez, J. (1958-61): «Museo Arqueológico de Badajoz. Adquisiciones 1958. A) Villa romana de la Dehesa de la Cocosa (término de Badajoz)», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 19-22,

bajos de Manzanares¹², que se ocupa de describir y enmarcar los hallazgos asturianos.

Ya apuntados por Palol en su tesis, los parámetros por los que discurre la investigación actualmente se concretan en las vías de penetración de prototipos coptos hasta el interior de la meseta, donde se imita-

Madrid, pp. 93-100; Argente Oliver, J. L. y García Merino, C. (1993): «Bronces Hispanorromanos del Museo Numantino procedentes de Uxama» en Arce, J., y Burkhalter, F. (coord.): *Bronces y religión romana. Actas del XI Congreso Internacional de bronce antiguos, Madrid, mayo-junio 1990*, Madrid, pp. 13-32; Berriochoa, H. V. (1958): «El jarrito ritual visigodo de la cueva de Iturrieta de Mañaria», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, n.º 14, Bilbao, pp. 454-455; Casado, M.ª P. (1971-72): «Materiales tardorromanos y visigóticos en Aragón», *Caesaraugusta*, n.º 35-36, Zaragoza, pp. 217-222; Fernández González, J. J. (1986): «Patena visigótica de la comarca de Toro (Zamora)», *B.S.A.A.*, Vol. 52, Valladolid, pp. 262-270; González Fernández, R., et alii (1994): «Placas de cinturón y jarro votivo visigodo del Cerro de la Almagra (Mula, Murcia)», *Antigüedad y Cristianismo*, Vol. XI, Murcia, pp. 295-305; Gutiérrez, M.ª J. (1973): «Un jarrito visigodo de la colección de D. Julio Carro», *XII Congreso Nacional de Arqueología* (Jaén, 1971), Zaragoza, pp. 789-790; Mañanes, T. (1989): «Una patena y un jarro litúrgicos visigodos hallados en la provincia de Valladolid», *Acta Mediaevalia*, Vol. X, Barcelona, pp. 257-265; Núñez, M. (1976): «Las artes metálicas de la Galicia prerrománica», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, Vol. IX, n.º 85-86, Lugo, pp. 283-291; Osaba, B. (1952-53): «Museo Arqueológico de Burgos. Adquisiciones. Quintanilla de las Viñas.», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 13-14, Madrid, pp. 27-36; Priego, M.ª C. (1983): «La patena litúrgica de El Jardinillo (Aportación al Corpus de bronce litúrgicos hispano-visigodos)», *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, Vol. IV, Madrid, pp. 89-93; Santos, S. de los (1951): «Un jarro litúrgico visigodo», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 12, Madrid, pp. 174-175, lám. XXXVIII; (1952-53): «Museo Arqueológico de Córdoba. Adquisiciones», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 13-14, Madrid, pp. 36-44; Serra, J. de C. (1952): «La villa romana de la Dehesa de la Cocosa. Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, Anejo 2, Badajoz; Trapero, J. (1954-59): «Un ejemplar de patena visigótica en el museo de Lugo», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, n.º 6, Lugo, pp. 285-289; Valdés, L. G. (1982): «El jarro hispanovisigodo de Mañaria (Vizcaya)», *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, n.º 3, Pedralbes-Barcelona, pp. 145-154; Zozaya, J. (1987): «Las influencias visigóticas en Al-Andalus», *XXXIV Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna, pp. 395 y ss.

¹² Manzanares, J. (1959): «Bronces prerrománicos de tipo visigodo en Asturias: jarros y patenas litúrgicos», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Oviedo*, n.º 2, Oviedo, pp. 36-51; (1965): «Jarrito litúrgico de «El Tornadillo de Pandavenes (Piloña, Oviedo)», *Archivum*, n.º 15, pp. 312 y ss.

rían en producciones propias de talleres provinciales con distintas técnicas y en las vías comerciales que, paralelamente, ocasionarían el mismo fenómeno en otros países como Italia. Dentro de este mismo capítulo cabe resaltar la constatación de la fabricación en talleres provinciales de algunos tipos que antes se creían importados¹³. Por otro lado parece existir un consenso en cuanto a la funcionalidad litúrgica, eucarística y bautismal, de jarritos y patenas. Finalmente, consigue definir dos grupos de vasos de bronce de época post-visigoda: uno concretado en ejemplares que sufren transformaciones de gusto islámico a partir de la recepción de prototipos coptos, y otro realizado en ambiente mozárabe que aúna formas tradicionales visigodas con decoraciones islámicas.

En lo referente a la colección de jarritos y patenas del Museo Arqueológico Nacional (M.A.N), Palol recogió en su catálogo todos los ejemplares existentes en 1950 que sumaban ocho jarritos más uno (n.º 19) extraviado y dos patenas. De éstas una (n.º 7) se hallaba igualmente perdida entre los fondos del museo y el profesor catalán sólo pudo analizarla a partir de fotografías antiguas¹⁴. Además estudió un jarrito¹⁵, entonces en posesión de la familia Rodríguez Bauzá, que posteriormente pasó a engrosar el catálogo de este museo. Por el contrario, otro de los vasos sobre el que tuvo ocasión de trabajar en este centro se hallaba entonces depositado sólo temporalmente y después hubo de devolverse a sus propietarios, por lo que no forma parte de los fondos en la actualidad¹⁶. En un artículo de los años 1955-56, Palol estudia un peculiar jarro en forma de tetera¹⁷ conservado entre las piezas medievales del museo, y en otro de sus escritos¹⁸ se ocupa de la patena que, procedente de Munera (Albacete), ingresó posteriormente en la institución en 1968. En época más reciente, y en un artículo de síntesis¹⁹ da referencia del conjunto de Las Pesqueras.

En este mismo estudio global, Palol modifica su hipótesis primitiva sobre la existencia de un único taller en la zona de León-Astorga²⁰, apoyándose en

¹³ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1961-62.

¹⁴ Esta pieza, localizada en la actualidad, se describe con el n.º10 de nuestro catálogo.

¹⁵ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, n.º 30 del catálogo; n.º 16 de nuestro catálogo.

¹⁶ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1964.

¹⁷ N.º 21 de nuestro catálogo.

¹⁸ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1964.

¹⁹ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1990 a.

²⁰ Como demuestran los hallazgos de jarritos en la Aquitania procedentes de talleres hispanos: Palol, P. de, (1991): «Arte y

la dispersión de los hallazgos posteriores en zonas más meridionales; asimismo postula el trabajo de obradores móviles o ambulantes.

M.^a Luisa Herrera siendo facultativa de este centro, se ocupó de dar a conocer dos jarritos²¹ que habían ingresado en ese tiempo. Por último, L. Caballero²² junto a otros autores, recogió el conjunto de El Gatillo en su estudio sobre la iglesia paleocristiana y visigoda de El Gatillo de Arriba.

CATÁLOGO DE LOS FONDOS

Conjunto de Las Pesqueras (Fresneda de Cuéllar, Segovia)

1. PATENA

N.º Inv.: 1970/6/1

Exp.: 1970/6

Dimensiones²³: Alt.: 4; Diám. boca: 19; Diám. base: 7'4; Long. del mango: 13

Materia: Bronce²⁴

Patena, bien conservada, de paredes semiesféricas, umbo central y pie moldurado. El borde es ligeramente exvasado. Por decoración lleva alrededor del umbo un doble anillo de líneas incisas pareadas. El mango está soldado al plato mediante un remate trifoliado (Figs. 1 y 2).

arqueología» en Jover Zamora, J. M.^a (Dir.) *Historia de España Menéndez Pidal*, T. III, 2, Madrid, pp. 417 y ss.

²¹ Herrera, M.^a L. (1967): «Dos jarros visigodos del siglo VII», *Archivo Español de Arqueología*, Vol. XL, n.º 115-116, Madrid, pp. 194-198. Uno de ellos es el ya aludido de la colección Rodríguez Bauzá.

²² Caballero, L., Galera, V. y Garralda, M.^a D. (1991): «La iglesia de época paleocristiana y visigoda de «El Gatillo de Arriba» (Cáceres)», *I Jornadas de Prehistoria y Arqueología en Extremadura. 1986-1990. Extremadura Arqueológica*, Vol. II, Mérida (Cáceres), pp. 471-497.

²³ Todas las medidas se expresan en centímetros.

²⁴ A falta de análisis metalográficos de las piezas, consignamos «bronce», guiados por la apariencia externa de las mismas. En investigaciones sobre broches de cinturón y fíbulas de época visigoda se ha comprobado que están compuestos por una aleación metálica alta en zinc, que haría más conveniente hablar de piezas de latón: Ballester, A. (1995): «Análisis metalúrgico de fragmentos de un broche de cinturón: Siglo VI. Castiltierra (Segovia)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º XIII, Madrid, pp. 45-53.; Ripoll, G. (1985): *La necrópolis visigoda del Carpio de Tajo (Toledo)*, *Excavaciones Arqueológicas en España*, n.º 142, Madrid, p. 195. Rovira, S. y Sanz, M.: «Análisis metalográfico de los materiales de la necrópolis de El Carpio de Tajo», en Ripoll, G. *Op. cit.*, pp. 227 y ss.

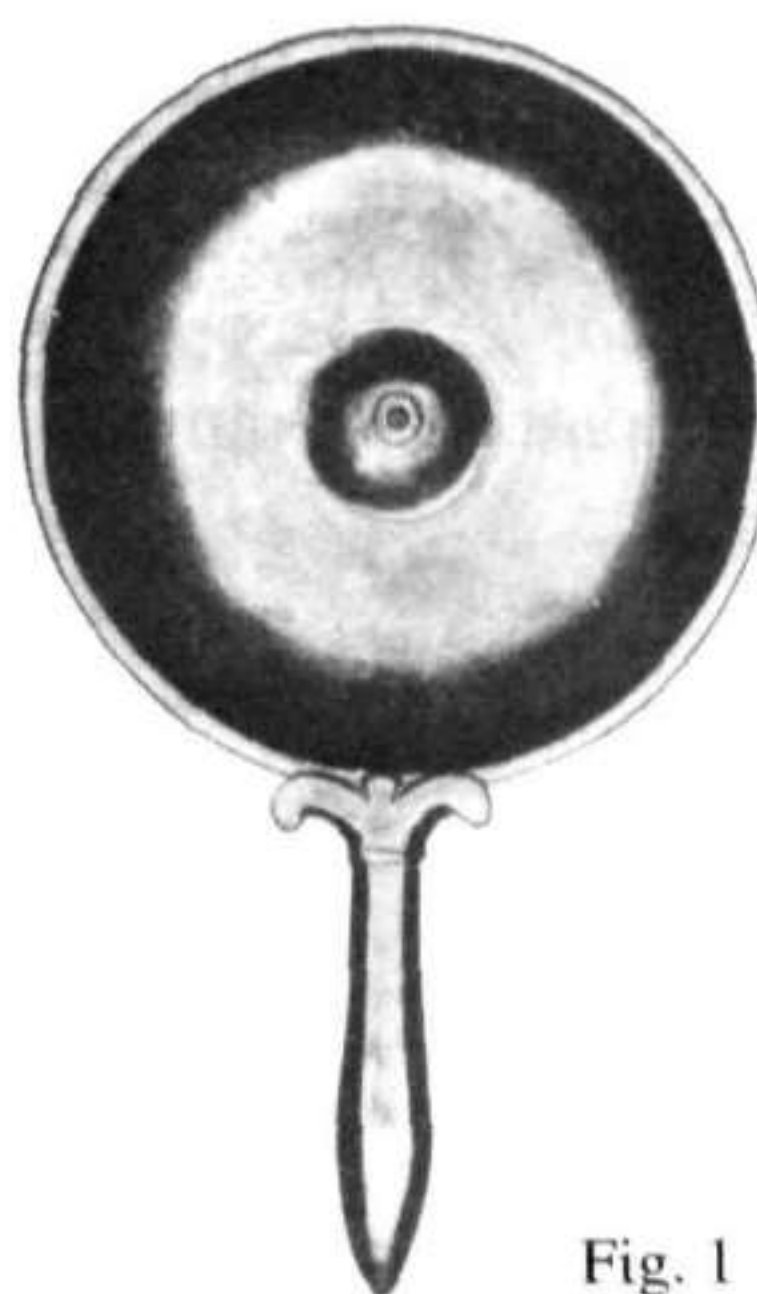


Fig. 1



Fig. 2

Grupo II, tipo 1 de Palol²⁵.

Bibliografía: Palol, P. de (1990, p. 150; n.º 123 del catálogo; fotografía en p. 152).

2. JARRITO

N.º Inv.: 1970/6/2

Exp.: 1970/6

Dimensiones: Alt.: 27'2; Diám. boca: 6'7; Diám. base: 7'5

Materia: Bronce

Está bien conservado y presenta un cuerpo fusiforme, pie troncocónico con reborde en la base y cuello esbelto y exvasado. En la zona alta del cuerpo, dos franjas decorativas: la primera con flores de lis formando sucesión de arcos, y la segunda con roleos vegetales. El asa se une a la panza mediante un engrosamiento en forma de carátula; en la parte superior, junto al borde, apéndice foliado. (Figs. 3 y 4)



Fig. 3



Fig. 4

²⁵ La referencia de grupo y tipo refleja la tipología propuesta por Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950.

Grupo II, tipo 4 de Palol.

Bibliografía: Palol, P. de (1990, p. 150; n.º 123 del catálogo).

3. JARRITO

N.º Inv.: 1970/6/3

Exp: 1970/6

Dimensiones: Alt.: 21'5; Diám. boca: 5'7; Diám. base: 6'4

Materia: Bronce

Bien conservado, de cuerpo ovoide que predomina sobre cuello y pie ligeramente troncocónicos. Va decorado con dos fajas: una en la base del cuello con serie de trifolios, y la otra, en la panza, conteniendo parejas de pavones afrontados a un trifolio o elemento vegetal estilizado. Líneas incisas en borde y pie que lo anillan. Asa rematada en cabeza de ofidio. Apéndice superior foliado. (Figs. 5 y 6)

Pertenece al grupo II, tipo 4 de Palol.

Bibliografía: Palol, P. de (1990, p. 150; n.º 123 del catálogo).



Fig. 5



Fig. 6

4. JARRITO

N.º Inv.: 1970/6/4

Exp.: 1970/6

Dimensiones: Alt.: 23'2; Diám. boca: 4'5; Diám. base: 6'6

Materia: Bronce

La pieza, en buen estado de conservación, tiene un cuerpo fusiforme que enlaza suavemente con un largo cuello que remata en borde exvasado. El pie es

claramente troncocónico. La decoración consiste en cinco grupos de líneas estriadas que anillan la pieza en cuerpo y cuello, y cuatro en el pie. En la unión de cuerpo y cuello inscripción:

+ LEOQARDES BITA

(Figs. 7, 8, 9 y 10).

Pertenece, por alguno de sus caracteres, al grupo II, tipo 3 de Palol.

Bibliografía: Palol, P. de (1990, p. 150; n.º 123 del catálogo).



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Estos objetos formaban parte de un hallazgo casual que se produjo en la propiedad «Las Pesqueras» de D. Francisco Martín de Benito, localizada en el término municipal de Fresneda de Cuéllar en la provincia de Segovia. La patena y los jarritos se encontraron en el interior de un gran recipiente cerámico junto con otros fragmentos de vasos cerámicos, un supuesto incensario de hierro, que más parece un pequeño acetre y un fragmento quizás de otro.

Conjunto de «El Gatillo de Arriba» (Cáceres)

5. JARRITO

N.º Inv.: 1976/119/1

Exp.: 1976/119

Dimensiones: Alt.: 22'5; Diám. boca: 3'1; Diám. base: 6

Materia: Bronce

Se conserva en buen estado a pesar de la falta del fondo y del asa. Presenta cuerpo globular, cuello cilíndrico ligeramente exvasado y pie troncocónico. Una moldura separa el cuerpo de los arranques del cuello y pie. Decoración de franjas horizontales incisas, agrupadas en tramos, por toda la pieza. (Fig. 11)



Fig. 11

Pertenece al grupo II, tipo 3 de Palol.

Bibliografía: Palol, P. de (1990, p. 150); Caballero, L., Galera, V. y Garralda, M.ª D. (1991, pp. 471-496, fig. 7).

6. JARRITO

N.º Inv.: 1976/119/2

Exp.: 1976/119

Dimensiones; Alt.: 23'2; Diám. boca: 3'2; Diám. base: 4'7

Materia: Bronce

Fragmentado en dos partes en la zona del arranque del cuello y carente de asa, consta de un cuerpo ovoide y cuello cilíndrico exvasado. Una ligera moldura sirve de nexo entre cuerpo y cuello. La línea que perfila el pie, troncocónico, sufre un pequeño quiebro hacia su mitad, y la placa del fondo aún se halla soldada en su lugar. Como decoración presenta dobles líneas incisas y en el tercio superior del cuerpo, una franja con roleos de trifolios y palmetas. (Fig. 12)



Fig. 12

Pertenece al grupo II, tipo 3 de Palol.

Bibliografía: Caballero, L., Galera, V. y Garralda, M.ª D. (1991, pp. 471-496, fig. 7); Palol, P. de (1990, p. 150).

7. PATENA

N.º Inv.: 1976/119/3

Exp.: 1976/119

Dimensiones: Alt.: 4; Diám. boca: 19; Diám. base: 9'2; Long. del mango: 12

Materia: Bronce

Ha perdido el asa, pero un ejemplar aislado que aparecía con el conjunto hubo de ser la que llevaría esta patena: es hueca, de sección hexagonal y remata en una pequeña bola. El plato presenta paredes semiesféricas, fondo con umbo central y labio abierto plano con doble moldura. El pie es anular y el umbo aparece decorado con flor de ocho pétalos a la que rodean incisiones en forma de «3» ocupando todo el campo. Sigue otra franja con lazos y ángulos, y en el borde, líneas incisas en aparente zig-zag. (Figs. 13 y 14)



Fig. 13



Fig. 14

Pertenece al grupo II, tipo 1 de Palol.

Bibliografía: Caballero, L., Galera, V. y Garralda, M.ª D. (1991, pp. 471-496, fig. 8); Palol, P. de (1990, p. 150).

8. PATENA

N.º Inv.: 1976/119/4

Exp.: 1976/119

Dimensiones: Alt.: 5; Diám. boca: 23; Diám. base: 11'7; Long. del mango: 15

Materia: Bronce

Bien conservada, posee un cuerpo de paredes semiesféricas y borde plano exvasado. En el centro, umbo con cuatro trifolios que dibujan una flor cuatripétala. En el borde se observan unas líneas incisas en zig-zag con radiales en los ángulos.

El asa, separada, es de sección circular e imita la forma de columna de fuste liso; se une al plato por un capitel con hojas colocadas en los extremos. En el centro, otra hoja de frente con una cruz griega incisa que también se repite en las demás. Por el otro extremo, lateralmente, remata en cabeza de ofidio, mientras que en su superficie, en lo que es el centro de la basa de la columna, hay un arco inciso que cobija una cara humana esquemática. (Figs. 15 y 16)



Fig. 15



Fig. 16

Pertenece al grupo II, tipo I de Palol.

Bibliografía: Caballero, L., Galera, V. y Garralda, M.^a D. (1991, pp. 471-496, fig. 8); Palol, P. de (1990, p. 150).

El conjunto de «El Gatillo» quizá proceda de alguna de las sepulturas del interior de la iglesia. L. Caballero²⁶ apunta como posibles la 14, 19 ó 20 porque suministraron indicios suficientes para datarlas en pleno siglo VII. El hallazgo del conjunto fue debido a una excavación furtiva que arrojó las piezas en el mercado de antigüedades, si bien una investigación posterior llevó a determinar su procedencia y las campañas de excavaciones oficiales sacaron a la luz la planta completa de la basílica visigoda donde habían estado ocultas. Este conjunto es uno de los escasos hallazgos dentro de un recinto cultural.

²⁶ Caballero, L., Galera, V. y Garralda, M.^a D., *Op. cit.*, p. 483.

Piezas aisladas y de procedencia diversa

A) *Patenas de fabricación peninsular*

9. PATENA

N.º Inv.: 57828

Exp.: 1913/59

Dimensiones: Alt.: 3'5; Diám. boca: 16'5; Diám. base: 6; Long. del mango: 8'5

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida

Colección Vives

Bien conservada. El plato presenta paredes semiesféricas con un estrecho borde plano decorado con líneas en zig-zag. En el interior, umbo central adornado con una estrella de cinco puntas; lo rodean tres círculos concéntricos formados por puntos marcados a buril. El mango es de sección semicircular y remata en cabeza de pez u ofidio. (Figs. 17 y 18)

Pertenece al grupo II, tipo 1 de Palol.

Bibliografía: Ferrandis, J. (1940, p. 638, fig. 417); García y Bellido, A. y García y Bellido, M.^a P. (1993, p. 249, lám. 113); Palol, P. de (1950, n.º 11, p. 90, lám. LI).



Fig. 17



Fig. 18

10. PATENA

N.º Inv.: 57829

Exp.: 1913/59

Dimensiones: Alt.: 4'4; Diám. boca: 21'5; Diám. base: 7'9

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida

Colección Vives

Sin mango. Tiene un umbo central con un pequeño agujero alrededor del cual se dibuja una estrella

de siete puntas; puntos incisos a buril en el campo. Alrededor en franja circular, inscripción²⁷:

+PS II EST

En el borde, todo punteado, nueva inscripción:

IN NOMIN DOMMINI +FA AMER VITA XPS
CVSTODIAT AMEN + ADIVBA DN

(Figs. 19, 20 y 21)

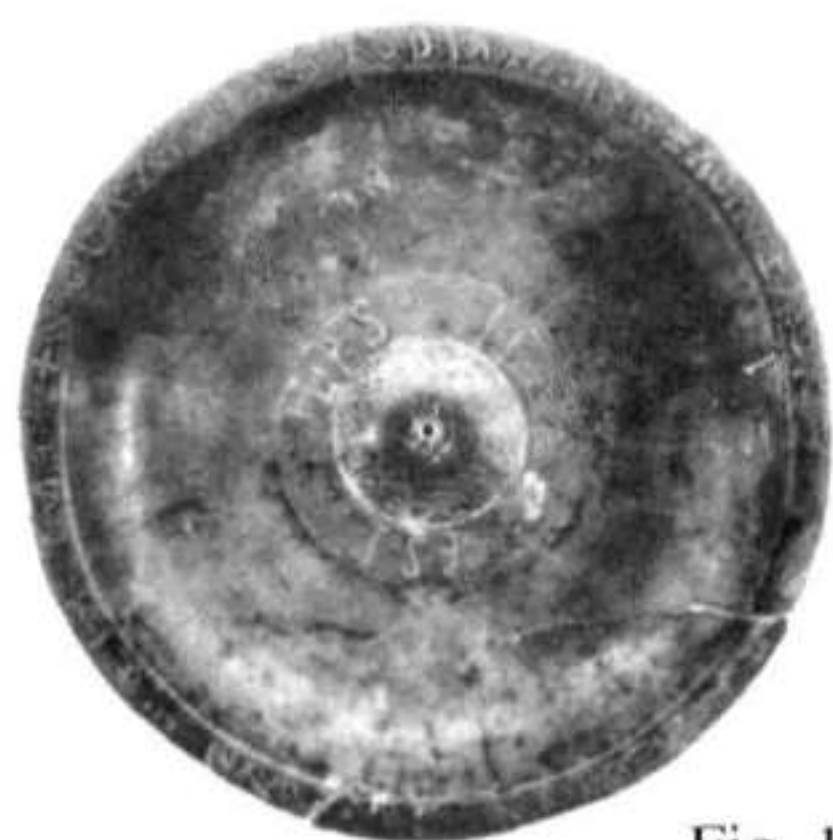


Fig. 19



Fig. 21



Fig. 20

Pertenece al grupo II, tipo 1 de Palol.

Bibliografía: Ferrandis, J. (1940, p. 638, fig. 416); García y Bellido, A. y García y Bellido, M.^a P. (1993, p. 249, lám. 112); Palol, P. de (1950, n.º 7, p. 88, lám. L); VV.AA. (1990, n.º 125); Vives, J. (1969, n.º 514, pp. 171 y ss., lám. XIX).

11. PATENA

N.º Inv.: 1968/64

Exp.: 1968/64

Dimensiones: Alt.: 3'5; Diám. boca: 22; Diám. base: 8'5

Materia: Bronce

Procedencia: Munera (Albacete)

Depositada temporalmente en el Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda de Toledo²⁸.

²⁷ Según Vives, J. (1969): *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, Barcelona, 2.ª edición, pp. 171 y ss.

²⁸ Exp.: 1969/32.

Pese a la rotura de la zona en la que se acoplaba el mango, que falta, la patena está bien conservada. El plato, de gruesas paredes, tiene un borde plano exvasado y un breve pie anular. Su interior presenta un umbo central rodeado por un conjunto de tres líneas en forma de «3» dispuestos en cruz; sigue una franja con inscripción:

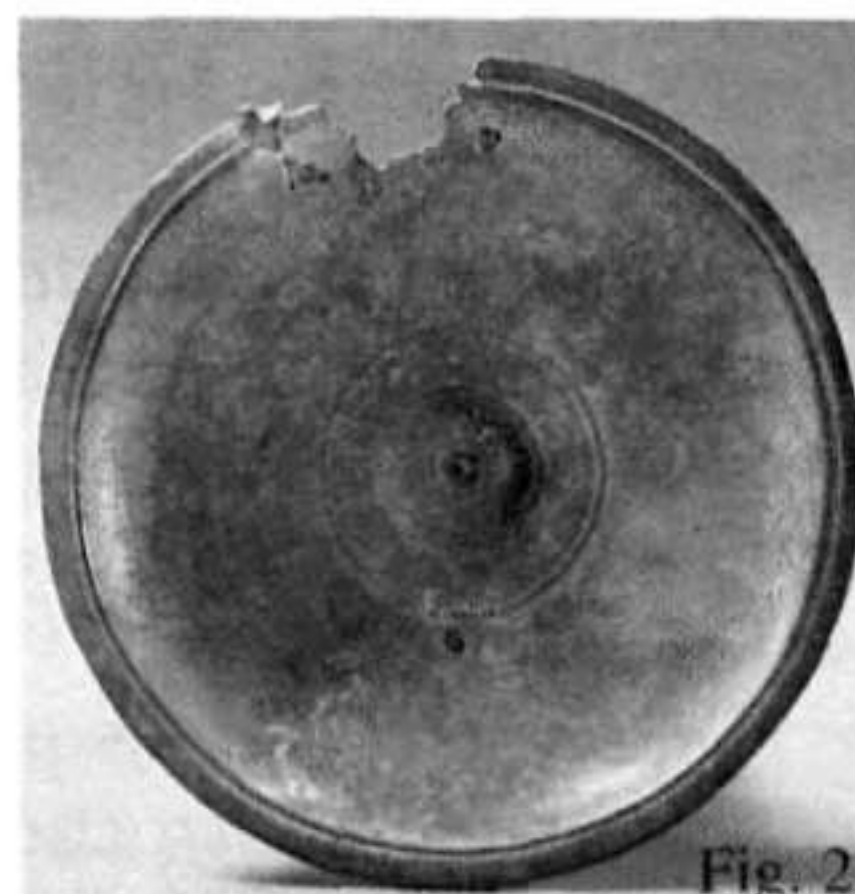


Fig. 22



Fig. 24

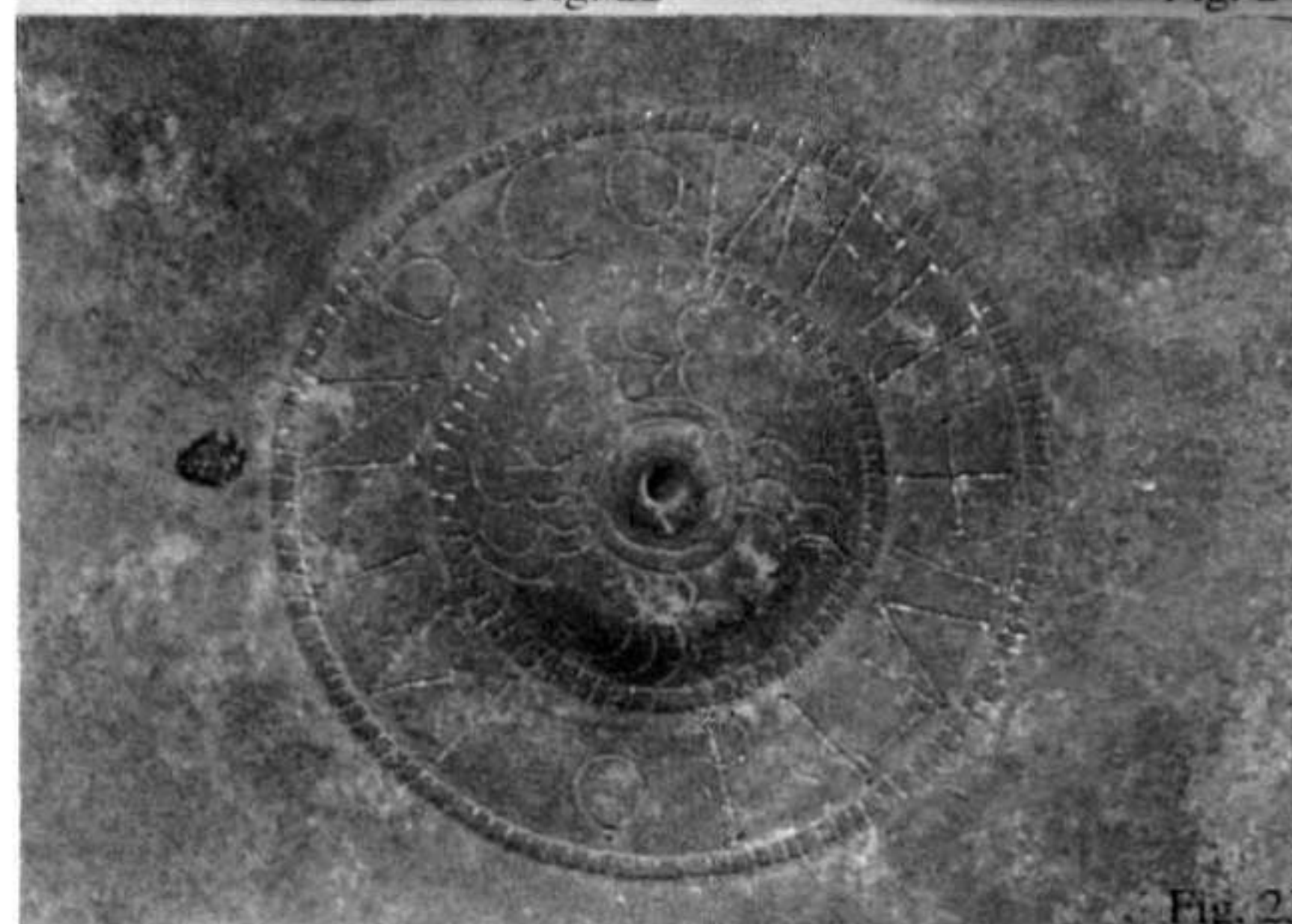


Fig. 23

+ IN IDOMINO CONFID

(Figs. 22, 23 y 24)

Pertenece al grupo II, tipo 1 de Palol.

Bibliografía: Palol, P. de (1964, p. 313, fig. en p. 312); Vives, J. (1969, n.º 570, pp. 231 y ss.).

12. PATENA

N.º Inv.: 1970/59/4

Dimensiones: Alt.: 2'7; Diám. boca: 16; Diám. base: 6'9

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida

Plato de paredes semiesféricas y borde plano, de regular conservación. Por decoración presenta una faja con roleos de palmetas y trifolios esquemáticos limitada por cenefas punteadas y dispuesta alrededor del umbo central. (Figs. 25 y 26)

Pertenece al grupo II, tipo 1 de Palol.

Bibliografía: Inédita.

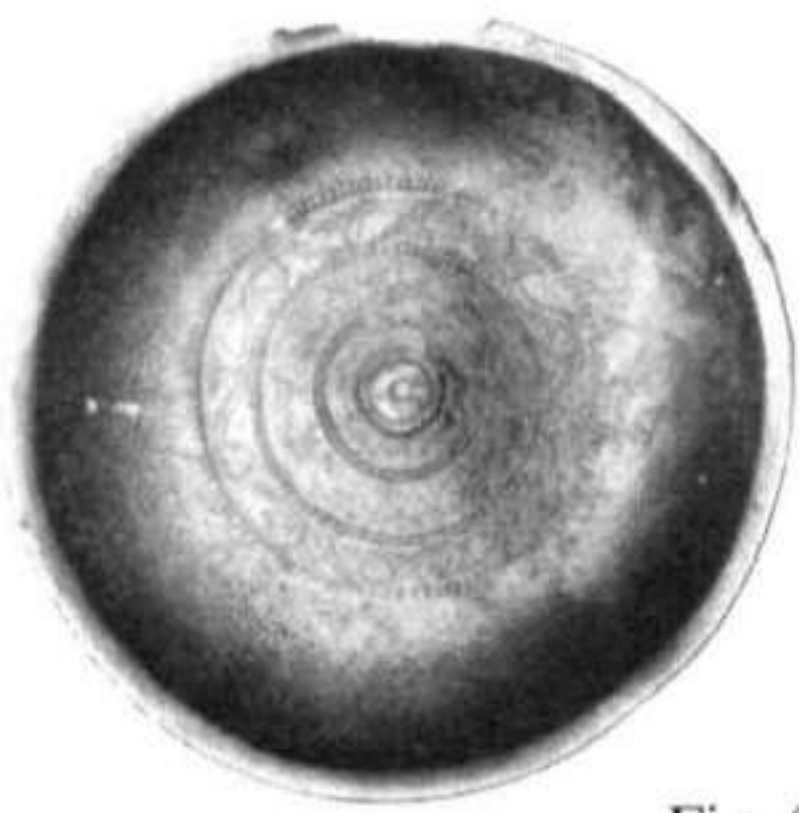


Fig. 25



Fig. 26

B) *Jarritos importados*

13. JARRITO

N.º Inv.: 61734

Exp.: 1913/59

Dimensiones: Alt.: 20; Diám. boca: 6; Diám. base: 6

Materia: Bronce

Procedencia: Procede del Bajo Aragón²⁹

Colección Vives

Jarrito de regular conservación, totalmente fundido excepto el asa. La superficie se halla muy desgastada. El asa es muy fina y ha perdido parte del apéndice superior. Debió tener decoración de líneas incisas agrupadas anillando la pieza, de la que se ven algunas huellas. (Figs. 27 y 28)



Fig. 27



Fig. 28

Pertenece al grupo I, tipo 2 de Palol.

Bibliografía: García y Bellido, A. y García y Bellido, M.ª P. (1993, p. 249, lám. 110); Palol, P. de (1950, n.º 5, p. 65, lám. XXII).

²⁹ Según Palol, P. de *Op. cit.*, 1950, p. 65.

14. JARRITO

N.º Inv.: 61744

Exp.: 1913/59

Dimensiones: Alt.: 17'6; Diám. boca: 6'9; Diám. base: 6'7

Materia: Bronce

Procedencia: León

Colección Vives

Bien conservado, tiene cuerpo piriforme que une a un cuello muy robusto y exvasado, y pie breve de tendencia troncocónica, con tres protuberancias de apoyo en el exterior del fondo. El asa, muy ancha, posee en su parte superior un apéndice de forma foliada. (Figs. 29 y 30)



Fig. 29



Fig. 30

Pertenece al grupo I, tipo 2 de Palol.

Bibliografía: García y Bellido, A. y García y Bellido, M.ª P. (1993, p. 249, lám. 111); Menéndez Pidal, R. (1940, fig. 419 en p. 640); Palol, P. de (1950, n.º 8, pp. 65 y ss., lám. XXIV); Zozaya, J. (1987, p. 402 y lám. II a).

15. JARRO EN FORMA DE TETERA

N.º Inv.: 61749

Exp.: Desconocido

Dimensiones: Alt.: 14; Diám. boca: 5'5; Diám. base: 9

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida³⁰

³⁰ Una nota extraviada decía, según Palol, que se halló en la provincia de Ávila durante labores agrícolas. Esta noticia no ha sido confirmada.

La conservación es regular. Presenta forma de tetera: cuerpo ovoide de tendencia esférica con base plana y tres pequeños apoyos elipsoides. La boca es redonda y rebordeada y le falta la tapadera. El asa se separa del cuerpo elevándose en «S» muy por encima de él; en lo alto tiene un apéndice foliado. En la parte opuesta lleva el tubo vertedor ligeramente curvado hacia abajo. La única decoración que presenta consiste en una doble línea incisa horizontal que recorre la panza de la pieza. Tiene un agujero debajo del enganche inferior del asa. (Figs. 31 y 32)

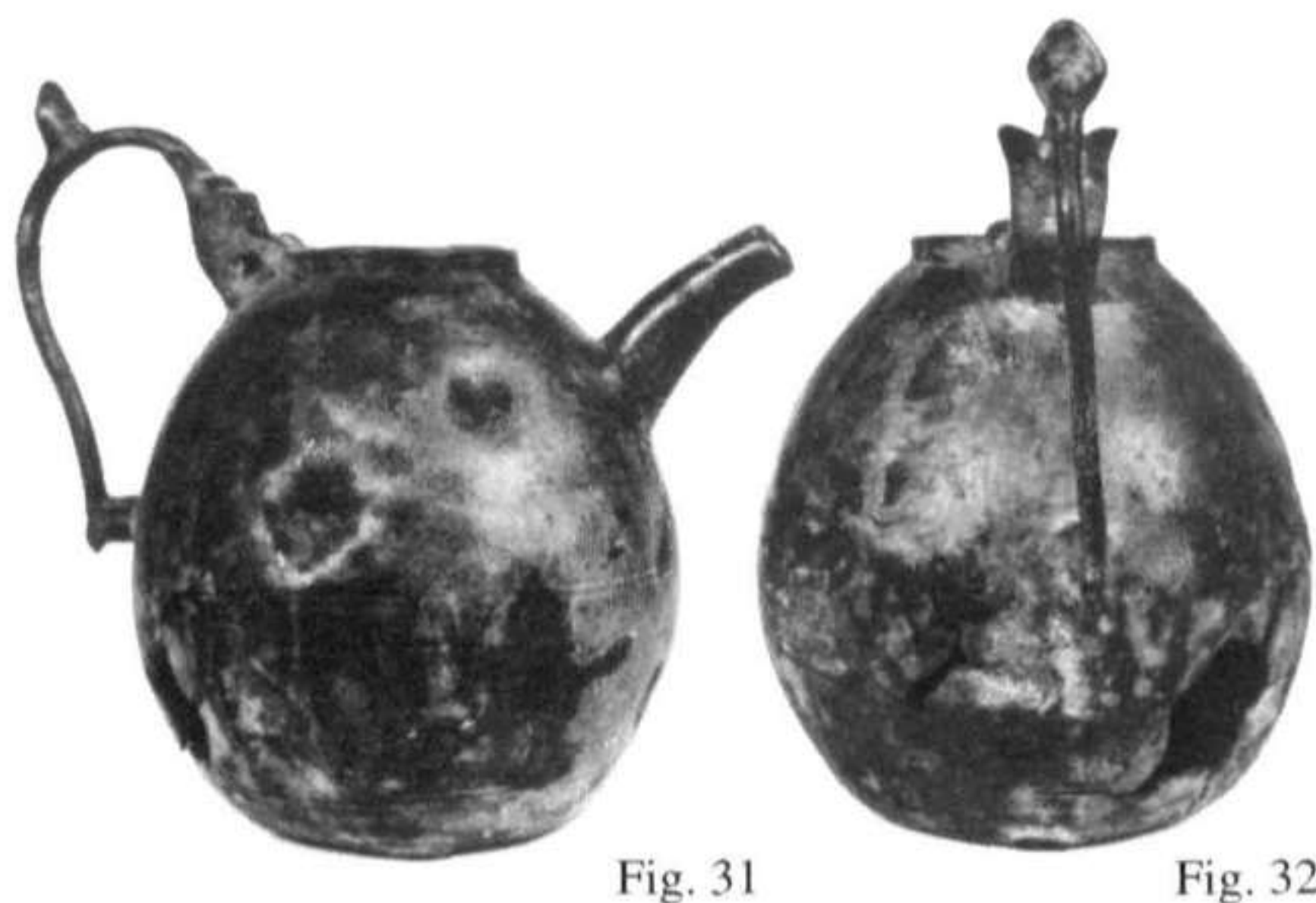


Fig. 31

Fig. 32

Pertenece a la forma 6 de Werner, asumida por Palol.

Bibliografía: Palol, P. de (1950, pp. 44-45³¹; 1955-56, pp. 293 y ss. y lám. I).

C) Jarritos de fabricación peninsular

16. JARRITO

N.º Inv.: 59981

Exp.: 1967/11

Dimensiones: Alt.: 20'5; Diám. boca: 4'6; Diám. base: 5'3

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida

Colección Rodríguez Bauzá

Bien conservado, tiene un cuerpo ovoide, cuello cilíndrico y pie ligeramente troncocónico. En la panza, decoración incisa de amplios arcos; dos de ellos cobijan a sendos pájaros afrontados. El asa se construye en forma de «S» rematando en estilización vegetal al unirse con la boca y tiene un apéndice en forma de hoja en la zona superior. Toda la pie-

³¹ Donde se clasifican las formas.



Fig. 33



Fig. 34

za presenta una pátina de color verde fuerte. (Figs. 33 y 34)

Pertenece al grupo II, tipo 5 de Palol.

Bibliografía: Herrera, M.ª L. (1967, pp. 194 y ss., reproducción en p. 195); Palol, P. de (1950, n.º 30, p. 78, lám. XXXVI)³².

17. JARRITO

N.º Inv.: 61733

Exp.: 1913/59

Dimensiones: Alt.: 22'5; Diám. boca: 5'1; Diám. base: 6'5

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida

Colección Vives³³

La pieza se conserva mal pues faltan el fondo y zonas de la panza. Tiene un cuerpo ovoide, alto cuello troncocónico y base de igual forma. Va decorado con zonas de líneas paralelas incisas repartidas por toda la pieza. En la parte central de la panza, roleos vegetales con estilización de palmetas y trifolios en los espacios, motivo que se repite en el remate de la base, que presenta un ligero éntasis medial. El asa termina en los dos puntos de unión con el cuello y cuerpo con una estilización vegetal de tres hojas; debajo de la inferior hay un aplique en forma de cabeza humana. En la parte superior del asa, apéndice en forma de hoja acabada en una pequeña esfera. (Figs. 35 y 36)

³² Cuando lo estudió Palol, formando aún parte de la antigua colección Rodríguez Bauzá, faltaba el fondo del jarrito. El que hoy tiene le sería añadido después, pero antes de la confiscación y entrega al Museo Arqueológico Nacional de la pieza por el Tribunal de Contrabando de Antigüedades.

³³ Antes formó parte de la colección de D. Miguel Tenorio.



Fig. 35



Fig. 36

Pertenece al grupo II, tipo 4 de Palol.

Bibliografía: García y Bellido, A. y García y Bellido, M.^a P. (1993, p. 248 y lám. 109); Menéndez Pidal, R. (1940, fig. 91 en p. 304); Palol, P. de (1950, n.º 22, p. 74, lám. XXXIII).

18. JARRITO

N.º Inv.: 61736

Exp.: 1969/32

Dimensiones: Alt.: 22'5

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida. Quizás de Cangas de Onís (Asturias)³⁴

Actualmente se encuentra en depósito temporal en el Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda de Toledo.

Tiene cuerpo ovoide, cuello troncocónico exvasado y pie de igual forma con ligero engrosamiento medial. La conservación es aceptable aunque le falta el fondo. Va decorado con cordones horizontales espaciados. En la zona superior de la panza, inscripción:

+ ALBARIVIA³⁵

El asa, muy ancha, se une a la boca mediante una forma floral y a la panza en forma de cabeza de animal, posiblemente ofidio; en la zona superior, apéndice en forma de hoja. (Figs. 37 y 38)

Pertenece al grupo II, tipo 4 de Palol.

Bibliografía: Menéndez Pidal, R. (1940, fig. 92 en p. 307); Navascués, J. M.^a (1948); Palol, P. de (1950, n.º 23, p. 74, lám. XXXIV); Vives, J. (1969, n.º 516, p. 172).

³⁴ Según Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, p. 74.

³⁵ Navascués, J. M.^a (1948): «Epígrafes sobre bronce visigodos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 46-48, Valladolid, pp. 119-127, interpreta la inscripción como ALBARI VITA. Vives, J. *Op. cit.*, p. 172, leyó ALPARI VITA.

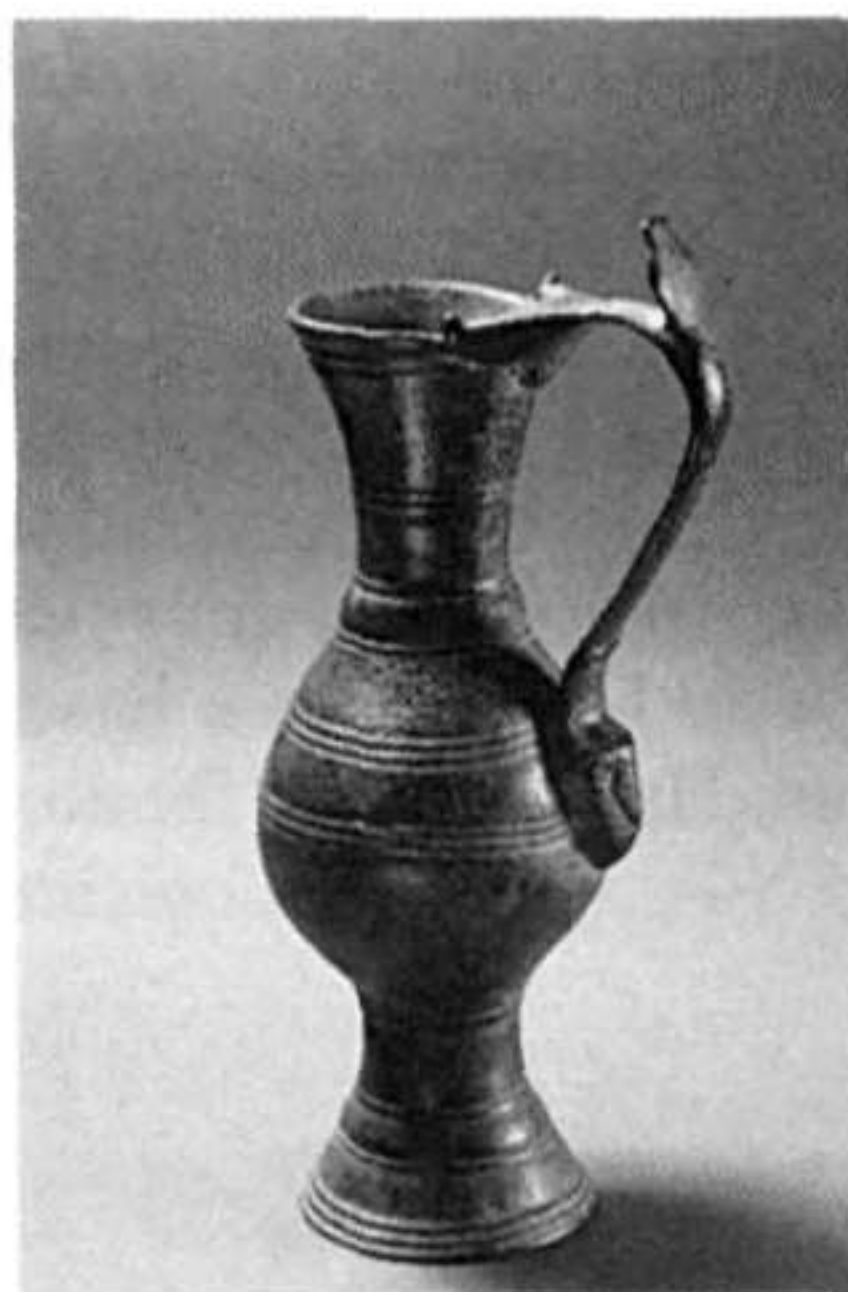


Fig. 37



Fig. 38

19. JARRITO

N.º Inv.: 61743

Exp.: Desconocido

Dimensiones: Alt.: 21'5; Diám. boca: 4'5; Diám. base: 6'4

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida

Ante su importante oxidación fue restaurado en época reciente. Tiene cuerpo ovoide, pie troncocónico y cuello alargado y exvasado. Carece de asa y fondo. Como decoración presenta series de líneas paralelas incisas que lo anillan en las zonas extremas de cuello y pie, en la unión de cuerpo con cuello y en la zona alta de la panza. (Fig. 39)

Pertenece al grupo II, tipo 3 de Palol.

Bibliografía: Palol, P. de (1950, n.º 18, p. 70, lám. XXX).



Fig. 39

20. JARRITO

N.º Inv.: 61745

Exp.: Desconocido

Dimensiones: Alt.: 24'1; Diám. boca: 4'5; Diám. base: 6

Materia: Bronce

Procedencia: Alcaraz (Albacete)

Bien conservado, presenta un cuerpo ovoide, pie troncocónico con reborde final y cuello muy delgado y alto con remate exvasado. Sendas molduras semicirculares sirven de tránsito entre el cuerpo y las partes extremas. El asa termina en su unión superior en trífido estilizado con dos pequeños botones en el extremo de las hojas laterales; tiene asimismo un apéndice foliado en lo alto. Decoración a base de finas líneas que lo anillan. Ha perdido el fondo. (Figs. 40 y 41)



Fig. 40



Fig. 41

Pertenece al grupo II, tipo 3 de Palol.

Bibliografía: Palol, P. de (1950, n.º 16, p. 70, lám. XXXI); Martínez Santa-Olalla, J. (1934, fig. 4).

21. JARRITO

N.º Inv.: 1967/11

Exp.: 1967/11

Dimensiones: Alt.: 27; Diám. boca: 6'6; Diám. base: 8'4

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida

Bien conservado, tiene cuerpo ovoide, cuello troncocónico y pie acampanado que se une al cuerpo mediante un nudo ligeramente saliente. Decoración limitada en bandas paralelas que se suceden a intervalos; en boca y pie se inscribe en las bandas una sucesión de arcos de doble línea y ángulos en las enjutas. En la panza, roleo vegetal con flores de tres pétalos redondeados en los campos. Inscripción en el arranque del cuello:

CILIANNIBITA

Asa de sección triangular que remata arriba en trífido y en la parte inferior presenta forma de cabe-



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45

za estilizada de león. Falta, por fractura, el apéndice superior del asa. (Figs. 42, 43, 44 y 45)

Pertenece al grupo II, tipo 4 de Palol.

Bibliografía: Herrera, M.ª L. (1967, pp. 194 y ss.); Vives, J. (1969, n.º 573, p. 322).

22. ASA DE JARRITO

N.º Inv.: 61737

Exp.: 1913/59

Dimensiones: Alt.: 20'5; Anch. máx.: 9'5

Materia: Bronce

Procedencia: Burguillo (Segovia)³⁶

Colección Vives

³⁶ Acaso el término «Burguillo» sea denominación de una propiedad rural ya que, consultados los nomenclator de poblaciones y obras de referencia sobre geografía de España, no consta ningún municipio en la provincia de Segovia con este nombre. La referencia la hemos tomado del catálogo manuscrito de A. Vives (Exp. 1913/59).

Asa, bien conservada, cuya parte inferior remata en cabeza de animal (¿león?). En lo alto, apéndice en hoja rematada en semiesfera; junto a aquel, figura de animal (¿pantera?). En los brazos en que se descompone el asa por arriba, se aprecian cabecitas de animales, de las que hoy falta una. En la zona alta, cruz incisa flanqueada por aspas. (Figs. 46, 47 y 48)



Fig. 46



Fig. 47

Pertenecería a un jarro del grupo II, tipo 5 de Palol.

Bibliografía: García y Bellido, A. y García y Bellido, M.^a P. (1993, p. 248, lám. 108); Menéndez Pidal, R. (1940, fig. 88 en p. 297); Palol, P. de (1950, n.º 33, p. 79, lám. XXXIX).



Fig. 48

23. FRAGMENTO DE PIE DE JARRITO

N.º Inv.: 61739

Exp.: 1913/59

Dimensiones: Alt.: 6'7; Diám. base: 8'2

Materia: Bronce y plata

Procedencia: Desconocida

Colección Vives

Compuesto por dos fragmentos que unen, pertenecientes al pie o base de un jarrito³⁷. Su estado de

³⁷ En la p. 79, nota 2, Palol por manifestación de Emilio Camps, considera que los dos fragmentos pertenecen a ejemplares distintos, pero hemos comprobado que unen entre sí perfectamente y por lo tanto formaron parte de una misma pieza.

conservación es bueno y presentan en la zona de remate pequeñas molduras con entrantes y salientes. Sigue hacia arriba una franja con roleos y flores de tres pétalos redondeados en el campo. Continúa en la zona superior una gran línea en zig-zag dibujando unos triángulos en cuyos campos se alternan trifolios y palmas estilizadas. El grabado dejado por el buril se rellena con hilo de plata y los trifolios, palmas y otros elementos vegetales con plaquitas del mismo metal. (Fig. 49)



Fig. 49

Pertenece al grupo II, tipo 5 de Palol.

Bibliografía: García y Bellido, A. y García y Bellido, M.^a P. (1993, p. 249, lám. 114); Menéndez Pidal, R. (1940, fig. 88); Palol, P. de (1950, n.º 34, p. 79, lám. XXXIX).

Apéndice

24. JARRITO

N.º Inv.: Desconocido

Exp.: Desconocido

Dimensiones: Alt.: 15'5

Materia: Bronce

Procedencia: Norte de la península³⁸

Jarro, muy incompleto, al que le faltan asa y pie. Cuerpo esférico y alto cuello. En el comienzo del cuello, inscripción tachada con posterioridad:

GIVELDI DIAC[O]NI³⁹

³⁸ Según Vigil y Palol.

³⁹ Esta lectura, que nos parece la más fiable, es de Navascués, quien por criterios internos fecha el epígrafe a fines del VII o inicios del VIII, Navascués, J. M. *Op. cit.* Para otras lecturas véase: Palol, P. de *Op. cit.*, 1950, pp. 71-72.

Ya en 1950 el jarrito se hallaba extraviado y Palol, de quien tomamos los datos, sólo pudo estudiarlo a través de fotografías. Hoy continúa en paradero desconocido, de modo que podemos considerarlo definitivamente perdido. Por este motivo lo separamos del inventario y lo incluimos en este apéndice.

Pertenecería al grupo II, tipo 3 de Palol.

Queremos resaltar aquí algunas piezas que por su singularidad bien merecen algunas observaciones adicionales. Se trata, en primer lugar, de un jarrito fundido (n.º 14). Por sus características de fabricación ha llevado a pensar a J. Zozaya⁴⁰ en su procedencia de un taller iranio de Samarkanda. Este hecho plantea la concurrencia de otro centro de producción además del copto, cuya exportaciones llegaron a la península en los últimos tiempos del reino visigodo, a través de los *negotiatores transmarini* asentados en pequeñas colonias de los que nos hablan las fuentes escritas.

El jarro en forma de tetera (n.º 15) fue estudiado por Palol en un breve artículo⁴¹ en el que destaca su singularidad y lo pone en relación con hallazgos en tumbas de Alemania e Inglaterra en las que suelen aparecer asociados con jarritos y platos de pie calado. Su fabricación muestra similitudes en la base y el asa con otros jarritos importados coptos, por lo que su procedencia egipcia parece segura. Esta pieza junto con otra conservada en el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba⁴² son los dos únicos ejemplares hallados en nuestro suelo hasta la fecha. La importación se realizaría a través del comercio e intermediarios mencionados.

El asa de jarro (n.º 22) que se conserva en el M.A.N. presenta como novedad decorativa una figurita animal en bulto redondo, adosada a la protuberancia que suele tener esta parte de los vasos. Más

⁴⁰ Zozaya, J. *Op. cit.* Semejante en forma, es el jarrito conservado en la colección Keir, procedente de taller iranio o de Asia central según Fehérvári, G. (1976): *Islamic metalwork of the eighth to the fifteenth century in the Keir collection*, Londres, p. 35, n.º 7, y lám. 3.ª, Faber and Faber Limited. Este autor lo fecha entre los siglos IX y X. Compárese asimismo con el ejemplar importado hallado en el Cerro de la Almagra (Mula, Murcia); véase González Fernández, R. *et alii*, *Op. cit.*, p. 299, lám. 1.

⁴¹ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1955-56.

⁴² Santos, S. de los (1958): «Las artes en Córdoba durante la dominación de los pueblos germánicos. Síntesis histórica», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, n.º 78, Córdoba, pp. 181-182, y dibujo en p. 191.

que un perro⁴³, parece una pantera. Acompañan al animal dos cabecitas que quizá pertenezcan a la misma especie, colocadas en los extremos de las dos hojas laterales de la inserción del asa en el borde. Algunos jarritos como el del Museo de Barcelona⁴⁴ presentan como decoración animales incisos en la panza; aquí una serpiente con escamas y alas. Incluso otro ejemplar del M.A.N., hoy en el Museo de los Concilios de Toledo⁴⁵ remata el asa por la parte inferior en forma de cabeza de animal, posiblemente ofidio, plasmado con un considerable relieve. La patena del Instituto de Valencia de D. Juan⁴⁶, ricamente decorada, muestra alrededor de un botón central y entre dos cordones espigados a cuatro animales en carrera; dos son grifos y los otros parecen algún tipo de carnívoros. Palol cita una patena de Güttingen (Alemania)⁴⁷, cuyo interior se decora con dos escenas de cacería: sendos personajes enfrentan a una pantera y a un oso, y en el borde hay una inscripción alusiva al bautismo. No debe pues extrañar la decoración del asa que perteneció a la antigua colección que formó Vives; pero el estar la figura animal en bulto redondo le confiere una especial singularidad.

Los fragmentos de pie de jarro (n.º 23) llamaron la atención de Palol por el fuerte espesor de la plancha de bronce y por la técnica decorativa en la que las estilizaciones de roleos y los trifolios y palmas, que figuran en los espacios triangulares arriba, se rellenan con hilos y aplicaciones de plata. Sin embargo, más tarde, en un trabajo donde examinaba con detención esta técnica decorativa en un conjunto de trece piezas hispánicas y otras dos importadas (broches de cinturón, frenos de caballo, etc.) olvidó incluir el fragmento de jarrito del M.A.N.

La técnica de incrustación se hace aquí a imitación de labores burgundias y merovingias, pero casi siempre en piezas de hierro, con excepción de una placa procedente de Burgos. En España se utilizan apliques de planchas de bronce o cobre sobre el hierro y luego se completa la decoración con incrustación de plata⁴⁸. Así lo podemos ver en un broche de cinturón de perfil liriforme procedente de la necró-

⁴³ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, p. 79.

⁴⁴ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, n.º 11 del catálogo.

⁴⁵ N.º 18 de nuestro catálogo.

⁴⁶ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, n.º 12 del catálogo.

⁴⁷ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, p. 52 y lám. XV, 1.

⁴⁸ Para las técnicas y la terminología véase: Valle, F. del (1991): «Aproximación a la historia del Damasquinado» en *El Damasquinado en Toledo*. Catálogo de la Exposición (Toledo, 1991), pp. 26 y ss. La incrustación por plaquetas recibe la denominación de ataujía superficial.

polis del cortijo de los Llanos Altos (Nueva Carteya, Córdoba)⁴⁹ que tiene la decoración de cinta de plata puesta encima del hierro sin aditamentos de bronce o cobre. Y la placa cruciforme procedente de Burgos que se conservaba en la colección Gustav de Hamburgo es estudiada por Palol⁵⁰ a través de los datos recogidos por Zeiss⁵¹. Es de bronce, cruciforme, con un disco en el centro en el que se dibuja una cara frontal y en su aspecto de cruz remata en cuatro flores trifoliadas. Pues bien, éstas tienen incrustado hilo de plata y los rasgos de la cara del disco se dibujan igualmente con aplicaciones del mismo metal.

La relación de estos fragmentos de jarrito por la técnica decorativa con otras piezas, sobre todo las procedentes de la necrópolis cordobesa mencionada, es importante porque sus materiales están perfectamente datados en la segunda mitad del siglo VII por otras piezas contextuales y por el hallazgo de una moneda de Suintila (640) de ceca bética. Por tanto, la existencia de jarros decorados con técnica de incrustación puede ser un elemento valioso para la cronología de los vasos rituales godos, que Palol llevó a mediados del siglo VII por otras vías.

En fin, las aplicaciones de plata en jarritos traducen una aportación estética preciosa sobre útiles de bronce que enaltece su aparente modestia.

CUESTIONES SOBRE LA FUNCIONALIDAD

La asociación jarrito-patena y las conjeturas sobre su uso litúrgico

Palol considera que el tipo de jarrito hispanovisigodo deriva lejanamente de las *amulae* paleocristianas y de modo inmediato de modelos coptos importados. En cambio, no halla precedentes para nuestra patena entre los vasos del mismo origen egipcio que podrían cumplir funciones similares y se difundieron a través del comercio. Es en los modelos romanos de platos con mango empleados en las acciones sacrificiales donde ve los prototipos⁵².

⁴⁹ Palol, P., de *Op. cit.*, 1973, n.º 5 del catálogo.

⁵⁰ Palol, P., de *Op. cit.*, 1957, n.º 13 del catálogo.

⁵¹ Zeiss, H. *Op. cit.*, pp. 68 y 193, lám. XXVII, 2.

⁵² Palol, P., de *Op. cit.*, 1950, pp. 164 y 167. Véase también: Caballero, L. (1974): *La necrópolis tardorromana de Fuentespreadas (Zamora). Un asentamiento en el valle del Duero*, Excavaciones Arqueológicas en España, n.º 80, Madrid, pp. 137 y 141; Fuentes, A. (1989): *La necrópolis tardorromana de Albalate de las Nogueras (Cuenca) y el problema de las denomina-*

Cuestión importante es saber si ambos vasos formaron conjunto de uso. Según el profesor catalán las dos piezas «siempre se han estudiado conjuntamente como objetos usados a la vez», aunque reconoce que no habían aparecido unidos en excavaciones o hallazgos casuales salvo dos posibles excepciones: los bronces de la cueva del Cudón, aludidos páginas atrás y el lote de Calonge en el que se encontraron un jarrito y un plato de pie calado entre otras piezas. A ellos quizá habrá que añadir los hallazgos de Lindesquirós (Oviedo), Quintanilla de Arriba (Valladolid) y los dos conjuntos del M.A.N.: el de Las Pesqueras y el de El Gatillo (una patena y tres jarritos en el primero y dos jarritos y dos patenas en el segundo). De este último, producto de una excavación clandestina muy anterior a la intervención oficial de L. Caballero, no está claro el lugar exacto en que se encontraba. Sin embargo sostiene Palol que las patenas se pusieron en uso en la península en una época posterior a los vasitos⁵³. Por tanto, a la hora de examinar las funciones que pudieron cumplir, no está del todo determinado arqueológicamente su uso conjunto. Sí se admite desde el estudio de 1950 el empleo de jarras y patenas en acciones litúrgicas y por tal razón son denominados generalmente «vasos rituales». Un balance con argumentos de las distintas hipótesis del uso puede verse en su obra⁵⁴.

Gómez-Moreno fue pionero en la asociación de los jarritos con el rito bautismal, basado en escenas de miniaturas, como las del Antifonario de la Catedral de León, donde se representa la administración del sacramento utilizando recipientes muy semejantes. Su razonamiento se ve reforzado por la lectura e interpretación de las inscripciones que muestran algunas piezas donde aparece la palabra VITA seguida de un nombre propio en genitivo y por otras circunstancias arqueológicas como el hallazgo de jarros en tumbas, sobre todo en necrópolis centroeuropeas e itálicas, y el estar desfondados, al parecer intencionadamente, muchos de los hallados en la península.

das necrópolis del Duero, Arqueología Conquense, 10, Cuenca, pp. 84 y ss.; (1990): «Los bronces bajoimperiales en Hispania» en VV.AA. *Op. cit.*, p. 228, n.º 122 del catálogo); García Merino, C. (1975): «Nueva necrópolis tardorromana en la provincia de Valladolid: el conjunto de Castrobol», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n.º XL-XLI, Valladolid, p. 525; Palol, P. de (1970): «Las necrópolis del S. IV en el Valle del Duero. III. Vasos y recipientes de bronce», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º XXXVI, Valladolid, pp. 210 y ss.

⁵³ Palol, P. de *Op. cit.*, 1950, p. 163.

⁵⁴ Palol, P. de *Op. cit.*, 1950, pp. 24 y ss.

Es Ferrandis quien defiende la utilización de estos vasos conjuntamente en la comunión de los fieles bajo las dos especies, suponiendo que la jarrita contendría el vino eucarístico. Basa su deducción en la inscripción de una patena del M.A.N.⁵⁵. P. de Palol cita otra inscripción, la del jarrito⁵⁶ en el que se lee: S+S ABITAT HIC, y aduce en su apoyo la iconografía de una patena bizantina conservada en la colección Dumbarton de Washington, con la doble comunión de los apóstoles. En el exergo aparecen una patena semejante a las nuestras y un jarro o anforita.

A estos usos añade Palol otro destino de las piezas: se hallaban estrechamente relacionadas con la ordenación por el obispo de diáconos y subdiáconos. Fundamenta su argumentación en inscripciones claras que hablan en este sentido⁵⁷, en disposiciones al respecto de Concilios hispanos y foráneos y en miniaturas de época posterior, como una del sacramentario de Marmoutier donde el subdiácono lleva en una de sus manos un jarrito y en la otra un cáliz.

Pedro de Palol no excluye la coexistencia de los distintos usos litúrgicos para los vasos⁵⁸.

Los textos escritos

Las actas conciliares, sobre todo, pero también otros escritos de autores coetáneos, se refieren en numerosas ocasiones a la vajilla sagrada que era empleada en las acciones sacramentales, ya directamente, ya como instrumentos auxiliares. Recoge las citas R. Puertas⁵⁹. La mayoría son alusiones a «vasos sagrados» o «vasos del altar», pero otras se refieren a recipientes concretos, con su denominación y sobre todo a las funciones que debían realizar en las ceremonias las diversas escalas de clérigos.

⁵⁵ La lectura que hace es: CHRISTUS HIC EST en Ferrandis, J. (1940): «Artes decorativas visigodas», en Menéndez Pidal, R. (Dir.) *Historia de España*, T. III, Madrid, pp. 609 y ss. La patena es la n.º 10 de nuestro catálogo.

⁵⁶ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, n.º 20 del catálogo.

⁵⁷ GIVELDI DIACONI (en el jarrito n.º 19 del catálogo de Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, según lectura de Navascués); ELLANI AQUAMANUS (en una patena del Instituto de Valencia de D. Juan), en Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, n.º 2 del catálogo.

⁵⁸ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1948-49, p. 73.

⁵⁹ Puertas Tricas, R. (1966): «Terminología arqueológica en los Concilios hispano-romanos y visigodos», *I Reunión Nacional de Arqueología Paleocristiana. Actas* (Vitoria, 29-31 de octubre de 1966), Vitoria, pp. 199-221; (1975): *Iglesias hispánicas (ss. IV al VIII). Testimonios literarios*, Madrid.

Los vasos sagrados principales de la liturgia eucarística eran el cáliz y la patena. Aquel era entregado al subdiácono en su ordenación⁶⁰ y en él se mezclaba el vino y el agua para el Sacrificio de la Misa⁶¹, y también se llevaba el viático a los moribundos⁶². Se conserva el texto de una carta de Recaredo al Papa comunicándole su conversión al catolicismo, y en aquella se refiere al envío como presente de un cáliz de oro cuya superficie externa estaba cuajada de piedras preciosas⁶³; sin duda sería una pieza excepcional para tan alto destinatario. El cáliz, asimismo, debía tener suficiente capacidad, pues la comunión a los fieles se administraba bajo las dos especies.

Se menciona también la patena que, unida al cáliz, era entregada al subdiácono al ordenarse⁶⁴, pero nada se dice de su forma.

La *Epistula ad Leudefredum*, hoy considerada como pseudoisidoriana⁶⁵, probablemente fue compuesta en España a fines del siglo VII o primeros años del VIII y en ella se detallan las funciones, entre otros, del subdiácono, que consistían en llevar al altar la patena y el cáliz y en asistir con agua en las abluciones del obispo, presbíteros y levitas⁶⁶. Se mencionan el *urceolum*, el *aquaemanile* y el *manutergium*, que debía sostener el subdiácono para el lavatorio de manos. Semejante es la prescripción del canon 5 del IV Concilio de Cartago⁶⁷. *Manutergium*

⁶⁰ IV Concilio de Toledo, del año 633, canon 28; Vives, J. (1963): *Concilios visigóticos e hispanorromanos*, Barcelona, pp. 202 y ss.

⁶¹ III Concilio de Braga, del año 675, canon 1; Vives, J. *Op. cit.*, 1963, pp. 372 y ss.

⁶² XI Concilio de Toledo, del año 975, canon 11; Puertas, R. *Op. cit.*, 1975, p. 96, n.º 23; Vives, J. *Op. cit.*, 1963, pp. 363 y ss.

⁶³ Puertas, R. *Op. cit.*, 1966, p. 213; Vives, J. *Op. cit.* 1963, p. 145.

⁶⁴ Véase nota 50.

⁶⁵ Véase Reynolds, R. E. «The «isidorian» *Epistula ad Leudefredum*. Its origins, Early manuscript Tradition and Editions» en James, E. (edit.): *Visigothic Spain: New Approaches*, Oxford, 1980, pp. 251-272. Sus conclusiones son seguidas por J. Fontaine: Véase *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, T. III (Notes complémentaires et supplément bibliographique), París, 1983, pp. 1074, nota 1.^a, p. 335.

⁶⁶ Puertas, R. *Op. cit.*, 1975, p. 252, n.º 250: *Ad subdiacuum pertinet calicem et patenam, ad altarium Christi deferre, et levitis tradere, eis que administrare; urceolum quoque et aquamanilem et manutergium tenere, et episcopo, et presbyteris, et levitis pro lavandis ante altarium manibus aquam praeberere.*

⁶⁷ Del año 436. Leclercq, H. (1925): «Bassins» y «Burettes», en Cabrol, F y Leclercq, H. *Dictionnaire d'Archéologie Chre-*

está claro que es el paño de manos o toallita para secarlas tras la ablución⁶⁸. *Urceolus* sería una jarrita u orza pequeña con un solo asa, destinada a contener agua⁶⁹. *Aquaemanile*, en su acepción primaria romana, era el jarro con agua para verter en las manos y lavarlas antes de las comidas⁷⁰; lo acompañaba un plato o cubeta, donde caía el agua vertida. Pero probablemente, ya en los siglos inmediatos previsigodos, se habría producido una variación en el significado de *aquaemanile*, pasando a designar el plato que recibía el agua desde el jarro. La enumeración de la *Epistula ad Leudefredum* así parece sugerirlo: el subdiácono debe sostener el *urceolum*, el *aquaemanile* y el *manutergium*, para el lavatorio de manos del oficiante. La misma *epistula* anota que la función del diácono es asistir al presbítero en lo referente al desarrollo de los sacramentales... y en la patena y el cáliz⁷¹.

Relacionado con el ritual del bautismo se menciona ya en el Concilio de Elvira (hacia el 300-105) un recipiente denominado *conca*, en el que los fieles depositaban también monedas, conducta, por otra parte, que el Concilio censura⁷².

De otros textos se presume que, al menos, cáliz y patena se fabricaban con metales preciosos. Existe una alusión al robo de vasos sagrados y otras pertenencias, con ocasión del fallecimiento del obispo, en las actas del Concilio de Valencia (a. 549)⁷³, pro-

tienne et de Liturgie, s.v., Vol. II, Paris, col. 602; García Goldaraz, C. (1960): *Los Concilios de Cartago de un códice soriense. Reconstrucción*, Roma, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 99: *Subdiaconus quum ordinatur, quia manus impositionem non accipit, patenam de episcopi manu accipiat vacuam et calicem vacuum. De manu vero archidiaconi, urceolum cum aqua, aquamanile et manutergium.*

⁶⁸ Forcellini, A. (1965): *Lexicon Totius Latinitatis*, Bolonia, (edición anastática), s.v.: *Manutergium a tergendis manus vocatur.*

⁶⁹ Pottier, E., s.v.: *Urceus, urceolus* en Darenberg, C., Saglio, E. y Pottier, E. (1878 a 1916): *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, París. Se refiere al *urceus* como el paralelo entre los latinos de la hidria entre los griegos pero con un solo asa; se fabricaba en arcilla, bronce o metales preciosos. El *urceolus* sería un recipiente parecido más pequeño. Forcellini, A. *Op. cit.*, da como definición: *Parvus urceus, vas ansatum plerumque fictile ad varios usus et praecipue ad ministrandam aquam.*

⁷⁰ Véase Saglio, E. en Darenberg, C., Saglio, E. y Pottier, E. *Op. cit.*; s.v.: *aquaemanalis*. Semejante es la explicación de Forcellini, A. *Op. cit.*, s.v.: *aquinarium*.

⁷¹ Puertas, R. *Op. cit.*, 1975, p. 252, n.º 252.

⁷² Canon 48; Vives, J. *Op. cit.*, 1963, p. 10.

⁷³ Canon 2; Puertas, R. *Op. cit.*, 1975, p. 147, n.º 125; Vives, J. *Op. cit.*, 1963, p. 41.

ceder éste castigado por la asamblea episcopal. Y entre los crímenes del duque Paulo, rebelado contra Wamba, se contaba el robo de vasos de plata de los tesoros eclesiásticos, según refiere S. Julián de Toledo⁷⁴.

En los inventarios de vajilla y mobiliario de iglesias de los siglos postvisigodos, examinados por Gómez-Moreno, el panorama anterior de los *vasa sacra* sufre pocas variaciones⁷⁵. Aparecen cálices, unos de oro con piedras preciosas, la mayoría de plata, incluyendo en la consignación de sus pesos a las patenas, con las que formaban conjunto. Se cita alguno de estaño, de marfil y quizá de vidrio. Se mencionan también *aquamantiles*, algunos en plata o dorados, *urceola*, *concos*, etc.

La vajilla litúrgica

Si se pasa revista a los objetos tenidos por litúrgicos que, procedentes de época paleocristiana y visigoda, han llegado hasta nosotros, no hallaremos cáliz alguno⁷⁶. Tan solo los llamados jarritos y patenas, dos recipientes en forma de tetera, escasos incensarios y cruces, lucernas de bronce, ampulas y algún gran plato o fuente de vidrio. La causa de la desaparición de los cálices visigodos está sin duda en la materia preciosa de que se hacían y que ya en la misma época, según antes se observó, era objeto de codicia por parte de desaprensivos.

¿Y las patenas? Si admitimos el uso de los platos de bronce con mango, como patenas en las acciones eucarísticas, los ejemplares que han pervivido en nuestro suelo son numerosos. Palol, partiendo de tal supuesto, examina otras patenas procedentes de regiones del Mediterráneo oriental y central, llegadas por el comercio hasta tierras lejanas, como Inglaterra y, de la comparación de tipos y materia, concluye que son muy distintas de las hispanovisigodas y nada tienen que ver en el origen de éstas. Algunos ejemplares hallados en Cartago, Chipre y Helesponto se guardan en el Museo Británico⁷⁷. Están

⁷⁴ Puertas, R. *Op. cit.*, 1975, p. 147.

⁷⁵ Gómez-Moreno, M. (1919): *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI. Madrid*, Cap. X: Preseas eclesiásticas, pp. 321 y ss.

⁷⁶ Uno de los más antiguos, el conservado en Santo Domingo de Silos, es del siglo XI.

⁷⁷ Véase la descripción y dibujos de algunas de ellas en Leclercq, H. *Op. cit.*, «Bassins», o en la obra de Dalton, O. M. (1901): *Catalogue of Early Christian Antiquities*; Londres, citado por Palol.

hechos con gran finura, generalmente en plata, decorados con cruces o crismones, carecen de mango y tienen un diámetro que oscila entre 13 y 18 cm. La patena de Riha (Siria), cuya iconografía aduce Palol como argumento para el uso eucarístico de las visigodas⁷⁸, era del mismo tipo, pero de mayor diámetro.

Resulta extraño que cálices de época goda no se conserve ninguno y, en cambio patenas sí. Los textos antiguos y la tradición siempre han mantenido unidos cáliz y patena formando conjunto y concediéndoles los más preciosos metales para su hechura, pues se destinaban a contener el Cuerpo y Sangre de Cristo. Posiblemente pueda afirmarse que tampoco patena alguna de aquel tiempo haya sobrevivido en nuestro suelo y que las llamadas patenas hispanovisigodas no tenían tal función, sino que se destinaban a otros usos. Veamos porqué.

Plantea un difícil problema el identificar y relacionar con los textos a los distintos vasos u objetos litúrgicos que, procedentes de excavaciones, hallazgos casuales o comercio, han llegado a nuestras colecciones. Sus formas, denunciadoras de su posible función o funciones, y las inscripciones que en ocasiones les adornan contribuyen a establecer hipótesis de denominación y uso. También la decoración de las mismas piezas, cuando existe, y cierta iconografía de manuscritos posteriores pueden contribuir a tal fin.

Las inscripciones

La interpretación del sentido de las inscripciones invocativas que presentan algunos vasos, generalmente se hace refiriéndolo a la vida sobrenatural dada por el bautismo, pero otros epígrafes más bien hablan de la vida terrenal, como el jarrito en el que se lee: IN NOMINE + DEUS CONCEDAT VITA(M) ARVILDI⁷⁹; o la patena en la que está inscrito: ARGIMIRE VITAM DEUS CUSTO-

⁷⁸ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, p. 26. Hoy se halla en la colección Dumbarton Oaks de Washington. Tiene 35 cm de diámetro y se fecha en la segunda mitad del siglo VI; formaba parte de un tesoro que incluía también un cáliz. La inscripción griega que la circunda dice: «Por la paz de Sergia, hija de Juan, y la de Teodosio y por la salvación de Mégalos, Nonos y su hijo». Véase Ross, M. C. (1962): *Catalogue of the Bizantyne and early medieval antiquities in the Dumbarton Oaks collection*, Vol. I, Washington, n.º 10 del catálogo, pp. 12 y ss. y láms. XI-XIII).

⁷⁹ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, n.º 26 del catálogo.

DIT⁸⁰. El *Liber Ordinum* transmite la fórmula bautismal clásica añadiendo «VT HABEAS VITAM AETERNAM. AMEN. El calificativo de «eterna» caracteriza a la vida bautismal, que se culminará tras la muerte. Hay que observar que el bautismo en el período visigodo se efectuaba por inmersión, no por infusión, por lo que el jarro vertedor del agua no parecía necesario. Las representaciones posteriores de escenas bautismales en miniaturas, en las que se dibujan jarritos semejantes a los godos, son perfectamente asumibles, puesto que el rito por infusión se había generalizado y el recipiente cumpliría así una nueva función. Otro argumento adicional en pro del uso bautismal de los jarritos es su desfondamiento en muchos de los hallados en sepulturas; pero esto puede obedecer a la delgadez de la chapa metálica que servía de fondo, soldada con posterioridad a su fabricación. Muchos ejemplares igualmente han perdido el asa, soldada al cuerpo.

Los argumentos sostenedores de la utilización de los vasos en la Eucaristía encuentran su máxima fuerza en la inscripción de la patena del M.A.N., cuya lectura se interpreta como «Cristo está aquí»⁸¹, y en el jarrito del Instituto de Valencia de Don Juan que contiene una inscripción semejante: S + ABITAT HIC⁸². Mas el sentido literal de tales epígrafes, interpretados como presencia sacramental de Cristo, se diluye si consideramos que un broche de cinturón de bronce conservado en el M.A.N.⁸³ contiene, so-

⁸⁰ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, n.º 8 del catálogo.

⁸¹ N.º 10 de nuestro catálogo. Junto a la inscripción +PS YY EST, en el centro, hay otra en el borde: IN NOMINE... etc., que formula una petición de protección sobre la vida de Amerio.

⁸² Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, n.º 20 del catálogo.

⁸³ N.º Inv. 61804. Es de placa calada. Inscripción: XPS HIC en franja superior; sigue un amplio espacio cuadrado con cruz patada portando el alfa y la omega, y en la franja inferior lo que puede ser interpretado con imaginación como dos animales afrontados sumamente estilizados. Perteneció de la colección Fernández-Guerra, integrada casi en su totalidad por piezas procedentes de Andalucía; véase Ferrandis, J. *Op. cit.*, p. 650 y fig. 438. La inscripción y la disposición decorativa en vertical y no en horizontal como es común a la generalidad de los broches de cinturón pueden plantear alguna reserva a considerar este broche como pieza de indumentaria ordinaria. Pero hay que recordar las fíbulas adornadas con cruces (Menéndez Pidal, R. *Op. cit.*, figs. 54 y 55) y los broches con escenas bíblicas (Zeiss, H. *Op. cit.*, p. 116 y lám. 15.1) o conformados en cruz (Zeiss, H. *Op. cit.*, lám. 21.12, 13). Un broche de cinturón procedente de Ortigosa (Logroño) se adorna todo él con esta inscripción calada en dos líneas: XPS SIT / TECUMX (Zeiss, H. *Op. cit.*, pp. 35, 195 y lám. 15.2).

bre un crismón, una inscripción parecida. Con este dato comparativo, los mensajes de los vasos pueden interpretarse como cualificadores de instrumentos especialmente aceptados por la divinidad y consagrados a ella. Para esto, el *Liber Ordinum* conserva una oración especial *pro vasis altaris* y dos bendiciones destinadas a los mismos.

La patena de Riha, ya mencionada, presenta en su interior la doble comunión de los Apóstoles. En el campo, en primer plano, se ven una pátera con mango recto y un jarrito, que Palol pone en relación con la escena representada. Pero hay que observar que ambos vasos no se hallan encima del altar, donde sí están el cáliz y otros recipientes de variada forma.

Las rúbricas litúrgicas

Los textos de la antigua liturgia hispana contienen algunas alusiones a vasos sagrados y a las acciones que se ejecutaban con ellos⁸⁴. En la preparación de la Misa, mientras recitaba oraciones, había un lavatorio de manos del oficiante, ablución que se repetía, dentro ya de la celebración, tras recibir las ofrendas de los fieles y disponer parte de ellas sobre el altar. Sería en este momento cuando el subdiácono cumpliría su función con *urceolum*, *aquamanile* y *manutergium*, en las Misas solemnes.

Una rúbrica del *Missale mixtum*⁸⁵ prescribe al celebrante preparar el cáliz, poner en él vino y agua, colocar el pan en la patena y poner ésta sobre el cáliz, al tiempo que reza las oraciones. Pensamos que una patena sin mango se adaptaría mejor al cumplimiento de la rúbrica. En el ofertorio se recibían las oblaciones de los asistentes, que eran pan y vino. Los panes eran recibidos en el *ofertorium* u *oblatorium*, gran recipiente de oro, plata o cobre. El vino era presentado en jarritos u otros recipientes análogos; parte se vertía en el cáliz y el resto se guardaba. Los panes se colocaban sobre la patena y ésta sobre el altar. Podía haber sobre el altar varios cálices y patenas. El llamado «cáliz ministerial», de mayor capacidad, era empleado en ocasiones

para repartir la comunión a los fieles bajo las dos especies.

Basados en los argumentos que anteceden, aventuramos que el jarrito hispanovisigodo puede ser el *urceolum* de los textos y estaría destinado a contener agua que junto a los platillos con mango servirían a las abluciones simbólicas de la liturgia. Que las generalmente llamadas patenas recibían la denominación de *aquamanile* en la época, lo demuestra la inscripción contenida en la de Cardeñosa, que guarda el Instituto de Valencia de Don Juan: ELLANI AQUAMANUS⁸⁶. En la patena de Riha, la unión de ambos vasos en el exergo puede interpretarse como alusión al rito purificador previo a la comunión, como ya apunta Ross⁸⁷. Y este sentido lustral tendría el guardar el jarrito o el platillo en la tumba del difunto como parte del ajuar. La escasa capacidad de ambos encuentra explicación en el sentido meramente simbólico de las abluciones; el largo mango facilitaría la acción.

Los jarritos se utilizaron asimismo como vasos auxiliares, para suministrar el agua y el vino para el cáliz, a modo de vinajeras. Y también el tipo de jarrito/*urceolus* se empleó seguramente para llevar la ofrenda de vino en el ofertorio de la Misa por los fieles y clérigos. De ahí el carácter invocativo de las inscripciones, como oraciones que acompañaban la donación: [PRO] ALBARI VITA; IN NOMINE + DEUS CONCEDAT VITA(M) ARVILDI, etc., muy semejantes a las que presentan otros vasos foráneos. Y también ciertas inscripciones de pertenencia, como la del jarrito en el que se lee: GIVELDI DIACONI⁸⁸, se explican si se atiende a la rúbrica según la cual, en el ofertorio de la misa, presentaban la ofrenda por orden fieles, clérigos y finalmente el propio obispo. Los jarritos conservaron la misma función de las *amulae*, de las que inmediatamente derivaron, según Palol⁸⁹. El léxico de Papías, del s. IV, citado por Leclercq⁹⁰, define la *hama/amula* como *vas vinarium*. *Amulae dicuntur quibus offertur devotio sive oblatio, simile orceolis*. Y añade Le-

⁸⁴ Véase Leclercq, H. *Op. cit.*, «Messe mozarabe» col. 674 y ss.; Pinell, J. M. (1972): «Liturgia Hispánica» en Aldea, Q., Marín, T. y Vives, J.: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, T. II, Madrid, pp. 1302-1320.

⁸⁵ En el *Missale Mixtum*, editado a impulsos de Cisneros por el canónigo A. Ortiz, sólo se utilizan manuscritos y textos de la tradición B; Véase Pinell, J. M. *Op. cit.*, y Vives, J. *Op. cit.*, 1972.

⁸⁶ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, n.º 2 del catálogo. En la obra de Moliner, M. (1975): *Diccionario del uso del español*, Madrid, se consigna como primera acepción la de jarro con pico para echar agua en el recipiente destinado a lavarse las manos, pero como segunda, la de palangana o pila destinada a lavarse las manos.

⁸⁷ Ross, M. C. *Op. cit.*, p. 12. En el caso de la iconografía representada, comunión de los Apóstoles, el lavatorio de pies.

⁸⁸ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, n.º 18 del catálogo.

⁸⁹ Palol, P. de, *Op. cit.*, 1950, pp. 30 y ss.

⁹⁰ Leclercq, H. *Op. cit.*, «Burettes».

clercq que las glosas manuscritas señalan: *amulae, vas offertorium*.

Las verdaderas patenas hispanovisigodas tendrían forma similar a las producidas en otras regiones circummediterráneas y porque se fabricaron en general con metales preciosos, al igual que los cálices, ninguno de estos vasos se habría conservado. Estas son las hipótesis que presentamos a discusión en una parcela arqueológica harto compleja por la falta de datos seguros sobre un fondo en el que se entrecruzan técnicas, tipología, epigrafía y textos litúrgicos antiguos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE DEL RÍO, H.
(1934): «Varios objetos de los primeros tiempos del cristianismo en la Península», *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos* (Homenaje a Mérida), T. I, Madrid, pp. 149-159.
- ALMAGRO BASCH, M.
(1941a): «Dos jarritos rituales de los visigodos», *Ampurias*, n.º 3, Barcelona, pp. 150-151.
(1941b): «Museo Arqueológico de Barcelona. I. Memoria. Nuevas adquisiciones. Dos jarritos rituales de bronce visigóticos», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 2, Madrid, pp. 35-44.
(1942): «Otro jarrito ritual visigodo», *Ampurias*, n.º 4, Barcelona, pp. 227-228.
- ALMAGRO GORBEA, M.
(1964): «Un nuevo jarrito ritual visigodo», *VIII Congreso Nacional de Arqueología* (Sevilla-Málaga, 1963), Zaragoza, pp. 485-486.
- ÁLVAREZ Y SÁENZ DE BURUAGA, J.
(1958-61): «Museo Arqueológico de Badajoz. Adquisiciones 1958. A) Villa romana de la Dehesa de la Cocosa (término de Badajoz)», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 19-22, Madrid, pp. 93-100.
- ARCE, J., Y BURKHALTER, F. (COORD.)
Bronces y religión romana. Actas del XI Congreso Internacional de Bronces Antiguos. Madrid, mayo-junio 1990, Madrid.
- ARGENTE OLIVER, J. L., Y GARCÍA MERINO, C.
(1993): «Bronces hispanorromanos del Museo Numantino procedentes de Uxama» en ARCE, J., y BURKHALTER, F. (COORD.). *Bronces y religión romana. Actas del XI Congreso Internacional de Bronces Antiguos. Madrid, mayo-junio 1990*, Madrid, pp. 13-32.
- BALLESTER, A.
(1995): «Análisis metalúrgico de fragmentos de un broche de cinturón: Siglo VI. Castiltierra (Segovia)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º XIII, Madrid, pp. 45-53.
- BERRIOCHOA, H. V.
(1958): «El jarrito ritual visigodo de la cueva de Iturrieta de Mañaria», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, n.º 14, Bilbao, pp. 454-455.
- CABALLERO, L.
(1974): *La necrópolis tardorromana de Fuentespreadas (Zamora). Un asentamiento en el valle del Duero*, Excavaciones Arqueológicas en España, n.º 80, Madrid.
- CABALLERO, L.; GALERA, V., y GARRALDA, M.ª D.
(1991): «La iglesia de época paleocristiana y visigoda de «El Gatillo de Arriba» (Cáceres)», *I Jornadas de Prehistoria y Arqueología en Extremadura. 1986-1990. Extremadura Arqueológica*, Vol. II, Mérida (Badajoz), pp. 471-497.
- CASADO LÓPEZ, M.ª P.
(1971-72): «Materiales tardorromanos y visigóticos en Aragón», *Caesaraugusta*, n.º 35-36, Zaragoza, pp. 217-222.
- DALTON, O. M.
(1901): *Catalogue of Early Christian Antiquities*, Londres.
- DAREMBERG C., SAGLIO, E. y POTTIER, E.
(1878-1916): *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, París.
- EGUARAS IBÁÑEZ, J.
(1952-53): «Museo Arqueológico de Granada. Nuevas adquisiciones», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 13-14, Madrid, pp. 45-48.
- FEHÉRVÁRI, G.
(1976): *Islamic metalwork of the eighth to the fifteenth century in the Keir collection*, Londres, Faber and Faber Limited.
- FERNÁNDEZ ALONSO, J.
(1955): *La cura pastoral en la España romanovisigoda*, Roma, Iglesia Nacional Española.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J. J.
(1986): «Patena visigótica de la comarca de Toro (Zamora)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Vol. 52, Valladolid, pp. 262-270.
- FEROTÍN, M. (ed.)
(1904): *Le «Liber Ordinum» en usage dans l'Église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, París, 1904, Edit. F. Didot.
- FERRANDIS, J.
(1940): «Artes decorativas visigodas», en MENÉNDEZ PIDAL, R. (Dir.) *Historia de España*, T. III, Madrid, pp. 609 y ss.
- FONTAINE, J.
(1983): *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, T. III (Notes complémentaires et supplément bibliographique), París, 1983, pp. 1074, [nota 1 a la nota 335].
- FORCELLINI, A.
(1965): *Lexicon Totius Latinitatis*, Bolonia (edición anastática).
- FUENTES DOMÍNGUEZ, A.
(1989): *La necrópolis tardorromana de Albalate de las Nogueras (Cuenca) y el problema de las denominadas «necrópolis del Duero*, *Arqueología Conquense*, 10, Cuenca, pp. 84 y ss.
(1990): «Los bronce bajoimperiales en Hispania» en VV.AA. *Los bronce romanos en España*, Catálogo de la Exposición, (Palacio de Velázquez, Madrid, Mayo-Julio de 1990), Madrid, pp. 117-135. Ministerio de Cultura.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. y GARCÍA Y BELLIDO, M.ª P.
(1993): *Album de dibujos de la colección de bronce antiguos de Antonio Vives Escudero*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GARCÍA GOLDARAZ, C. S. J.
(1960): *Los Concilios de Cartago de un códice soriense. Reconstrucción*, Roma. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- GARCÍA MERINO, C.
(1975): «Nueva necrópolis tardorromana en la provincia de Valladolid: el conjunto de Castrobol», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n.º XL-XLI, Valladolid, pp. 522 y ss.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M.
(1919): *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid.
(1925): *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R., et alii
(1994): «Placas de cinturón y jarro votivo visigodo del Cerro de la Almagra (Mula, Murcia)», *Antigüedad y Cristianismo*, Vol. XI, Murcia, pp. 295-305.
- GUTIÉRREZ, M.ª J.
(1973): «Un jarrito visigodo de la colección de D. Julio Carrero», *XII Congreso Nacional de Arqueología* (Jaén, 1971), Zaragoza, pp. 789-790.
- HERRERA, M.ª L.
(1967): «Dos jarros visigodos del siglo VII», *Archivo Español de Arqueología*, Vol. XL, n.º 115-116, Madrid, pp. 194-198.
- LECLERCQ, H.
(1925): «Bassins» y «Burettes», en CABROL, F. et LECLERCQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, s.v., Vol. II, Paris.
- LUENGO, J. M.
(1935): «El jarro visigodo de la Comisión de Monumentos de León», *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, Vol. 14, Madrid, pp. 268-271.
- MANZANARES, J.
(1959): «Bronces prerrománicos de tipo visigodo en Asturias: jarros y patenas litúrgicos», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Oviedo*, n.º 2, Oviedo, pp. 36-51.
(1965): «Jarrito litúrgico de «El Tornadiello de Pandavenes (Piloña, Oviedo)», *Archivum*, n.º 15, pp. 312 y ss.
- MAÑANES, T.
(1989): «Una patena y un jarro litúrgico visigodos hallados en la provincia de Valladolid», *Acta Mediaevalia*, Vol. X, Barcelona, pp. 257-265.
- MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J.
(1934): «Esquema de la arqueología visigoda», *Investigación y Progreso*, n.º 4, Madrid, pp. 103-109.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (Dir.)
Historia de España, T. III, Madrid.
- NAVASCUÉS DE JUAN, J. M.ª
(1948): «Epígrafes sobre bronce visigodos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 46-48, Valladolid, pp. 119-127.
- NIETO GALLO, G.
(1942): «Los fondos visigodos del Museo Arqueológico de Valladolid. Material de Piña de Esgueva», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 3, Madrid, pp. 214-223.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.
(1976): «Las artes metálicas de la Galicia prerrománica», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, Vol. IX, n.º 85-86, Lugo, pp. 283-291.
- OLIVA, M.
(1944): «Un jarrito ritual visigodo», *Ampurias*, n.º 6, Barcelona, pp. 319-321.
(1945-46): «Procedencia de un jarro visigodo del museo de Gerona», *Ampurias*, n.º 7, Barcelona 1945-46, pp. 370-371.
- OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN, B.
(1952-53): «Museo Arqueológico de Burgos. Adquisiciones. Quintanilla de las Viñas.», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 13-14, Madrid, pp. 27-36.
- PALOL SALELLAS, P. de
(1948-49): «Los bronce del depósito hallado en el Collet de Sant Antoni de Calonge conservados en el museo», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 9-10, Madrid, pp. 66-74.
(1950): *Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo. I. Jarritos y patenas litúrgicos*, Barcelona.
(1955-56): «Un jarro en forma de tetera del Museo Arqueológico Nacional», *Ampurias*, n.º 17-18, Barcelona, pp. 293-296.
(1957): «Los objetos visigodos de la cueva de los Goros (Hueto de Arriba, Álava)», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, n.º 1, Álava, pp. 73-84.
(1961-62): «Los bronce litúrgicos hispano-visigodos y sus perduraciones», *Homenaje al Prof. Cayetano de Mergelina*, Murcia, pp. 699-710.
(1964): «Nuevos bronce litúrgicos visigodos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 30, Valladolid, pp. 311-318.
(1970): «Las necrópolis del S. IV en el Valle del Duero. III. Vasos y recipientes de bronce», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º XXXVI, Valladolid, pp. 205-236.
(1990a): «Bronces cristianos de época romana y visigoda en España», en VV.AA. *Los bronce romanos en España*, Catálogo de la Exposición (Palacio de Velázquez, Madrid, Mayo-Julio de 1990), Madrid, pp. 137-152, Ministerio de Cultura.
(1990b): *El Bovalar (Serós, Segriá). Conjunt d'època paleocristiana i visigòtica*, Diputació de Lleida.
(1991): «Arte y arqueología», en JOVER ZAMORA, J. M.ª (Dir.), *Historia de España Menéndez Pidal*, T. III, 2, Madrid, pp. 417 y ss.
- PALOL SALELLAS, P. de, y RIPOLL LÓPEZ, G.
(1988): *Los godos en el occidente europeo. Ostrogodos y visigodos en los siglos V-VIII*, Madrid, Edic. Encuentro.
- PINELL, J. M.
(1972): «Liturgia Hispánica» en ALDEA, Q.; MARÍN, T., y VIVES, J.: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, T. II, Madrid.
- PITA, R., y PALOL, P. de
(1972): «La basílica de Bovalá y su mobiliario litúrgico», *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana* (Barcelona, 5-11 de octubre de 1969), Ciudad del Vaticano, pp. 383-401.
- PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, M.ª C.
(1983): «La patena litúrgica de El Jardinillo (Aportación al Corpus de bronce litúrgicos hispano-visigodos)», *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, Vol. IV, Madrid, pp. 89-93.
- PUERTAS TRICAS, R.
(1967): «Terminología arqueológica en los Concilios hispano-romanos y visigodos», *I Reunión Nacional de Arqueología Paleocristiana. Actas* (Vitoria, 29-31 de octubre de 1966), Vitoria, pp. 199-221.
(1975): *Iglesias hispánicas (ss. IV al VIII). Testimonios literarios*, Madrid.

- REYNOLDS, R. E.
 (1980): «The "isidorian" *Epistula ad Leudefredum*. Its origins, Early manuscript Tradition and Editions» en JAMES, E. (edit.): *Visigothic Spain: New Approaches*, Oxford, pp. 251-272.
- RIPOLL, G.
 (1985): *La necrópolis visigoda del Carpio de Tajo (Toledo)*, Excavaciones Arqueológicas en España, n.º 142, Madrid.
- ROSS, M. C.
 (1962): *Catalogue of the Bizantyne and early medieval antiquities in the Dunbarton Oaks collection*, Vol. I, Washington.
- ROVIRA, S., y SANZ, M.
 (1985): «Análisis metalográfico de los materiales de la necrópolis de El Carpio de Tajo», en RIPOLL, G. (1985): *La necrópolis visigoda del Carpio de Tajo (Toledo)*, Excavaciones Arqueológicas en España, n.º 142, Madrid, pp. 227 y ss.
- SANTOS JENER, S. de los
 (1951): «Un jarro litúrgico visigodo», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 12, Madrid, pp. 174-175, lám. XXXVIII.
 (1952-53): «Museo Arqueológico de Córdoba. Adquisiciones.» *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n.º 13-14, Madrid, pp. 36-44.
 (1958): «Las artes en Córdoba durante la dominación de los pueblos germánicos. Síntesis histórica», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, n.º 78, Córdoba, pp. 147-192.
- SERRA I RAFOLS, J. de C.
 (1952): «La villa romana de la Dehesa de la Cocosa. Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, Anejo 2, Badajoz.
- TRAPERO PARDO, J.
 (1954-59): «Un ejemplar de patena visigótica en el museo de Lugo», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, n.º 6, Lugo, pp. 285-289.
- VALDÉS, L. G.
 (1982): «El jarro hispanovisigodo de Mañaria (Vizcaya)», *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, n.º 3, Pedralbes-Barcelona, pp. 145-154.
- VALLE Y DÍAZ, F. del
 (1991). «Aproximación a la historia del Damasquinado» en *El Damasquinado en Toledo*, Catálogo de la Exposición (Toledo, 1991), pp. 26 y ss.
- VIVES I GATELL, J.
 (1963): *Concilios visigóticos e hispanorromanos*, Barcelona.
 (1969): *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, Barcelona, 2.ª edición.
- VV.AA.
 (1990): *Los bronceos romanos en España*, Catálogo de la Exposición. Palacio de Velázquez, (Madrid, Mayo-Julio 1990), Madrid, Ministerio de Cultura.
- ZEISS, H.
 (1934): *Die Grabfunden aus dem spanischen Westgotenreich*, Berlín-Leipzig.
- ZOZAYA STABEL-HANSEN, J.
 (1987): «Las influencias visigóticas en Al-Andalus», *XXXIV Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna, pp. 395 y ss.

MOBILIARIO MEDIEVAL EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. SIGLOS VIII AL XV¹

ÁNGELA FRANCO MATA
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

En el presente artículo se analiza el mobiliario medieval, término que incluye no sólo los muebles de madera, sino también otros utensilios de distinta finalidad. Se exponen los apartados: A. Arcas, baúles y cofres o arquetas. B. Armarios y cómodas. C. Aparadores. D. Escritorios y escribanías. E. Mesas y sillas. F. Camas. G. Utensilios de calefacción e iluminación. H. Utensilios para el agua, acompañados de ejemplos existentes en el Museo Arqueológico Nacional.

SUMMARY

In the present article it is analysed the Medieval furniture. This term includes non only the wood furniture but also a variety of utensils for different purposes. We expose the following sections: A. Safes, coffers and chests or caskets. B. Cupboard and drawers. C. Sideboards. D. Writing-desks and writing-cases. E. Tables and chairs. F. Beds. G. Heating and lighting utensils. H. Water utensils. All of them are accompanied by existing examples kept in the Museo Arqueológico Nacional.

La presente colaboración pretende ser una contribución al complejo capítulo del *mobiliario*, sobre cuya definición se han emitido diversas propuestas, no siempre adecuadas. En el contexto litúrgico, concretamente, se engloban dentro del mobiliario objetos, que como el cáliz —vaso sagrado también—, constituye uno de los elementos básicos de la liturgia. En primer lugar, estimo

conveniente efectuar un breve *excursus* a propósito del uso del término en los diversos contextos, con el fin de justificar en la presente exposición las referencias a determinados objetos². La palabra *mobiliario*, adoptado en España del original francés, se define como «conjunto de muebles de una casa»³, definición aplicable a todo tipo de habitáculos: palacios reales y nobiliarios, edificios públicos y ca-

¹ Conferencia pronunciada en *Le mobilier médiéval du Musée Archéologique National* en el Centre de Recherches Léo Drouyn, Universidad de Burdeos, III, Bouliac (Francia), 1 de febrero de 1996 y en el Centre Marcel Durliat, Moissac (Tarn et Garonne), asociado al Centre Léo Drouyn, 2 de febrero de 1996. La idea de la misma ha sido el verter unos conceptos sobre el tema, mucho más amplio que el normalmente considerado, y acompañarlo de referencias a objetos custodiados en el Museo Arqueológico Nacional, sin ánimo de agotar la larga serie.

² No se aludirá en la presente intervención al término como adjetivo, en que es analizado por Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás [«arte ejecutado en objetos que pueden desplazarse, que no pertenecen a un conjunto inmóvil: plaquetas, estatuillas, cofrecitos, muebles, etc.», *Diccionario de términos de arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, Madrid, Alianza Editorial, (1980), 1992, p. 162.

³ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona, Hijos de J. Espasa, t. XXXV, p. 1170.

sas burguesas y populares. Se trata del mobiliario desde el punto de vista civil, en el que es incluíble el de conventos y monasterios, entendidos como viviendas.

Al hablar de muebles no se entienden sólo los muebles de madera, sino también objetos de otras materias dotados de finalidad *práctica*. En mi opinión, este concepto es fundamental como elemento definitorio del mobiliario, aunque en el aspecto litúrgico sufra una modificación debida al contexto cultural. Una lámpara, por ejemplo, tiene por finalidad alumbrar, como un hachero o un candelabro. También el candelero litúrgico, cuya misión es alumbrar sobre el altar en las celebraciones litúrgicas, tiene una funcionalidad precisa, y como tal, incluíble en el marco del mobiliario, como objeto litúrgico u *ornamentum ecclesiae* o *jocalia*. Un brasero tiene por finalidad proporcionar calor, lo que justifica su inclusión en el presente contexto. Las cajitas islámicas, *contenedores* de perfumes, joyas u otros objetos de carácter suntuario, son también encuadrables en el mobiliario. Sin embargo, cuando eran saqueados por los cristianos en las *razzias* y reaprovechados como relicarios, pierden el carácter utilitario civil para convertirse en objetos sagrados, dentro del mobiliario litúrgico-devocional. Contenedor de regalos del novio a la novia es el denominado cofre de bodas. La finalidad práctica, pues, es inherente.

Por lo que concierne a edificios religiosos, catedrales e iglesias, una parte del mobiliario coincide con el de la vida civil. Otra, sin embargo, presenta caracteres propios, derivados de su funcionalidad precisa. Por ello, estimo plausible una doble división, aunque profundamente incardinada: mobiliario del recinto y mobiliario litúrgico.

Contamos actualmente con estudios del mobiliario occidental y del Próximo Oriente medieval, importantes ambos para este capítulo en España, cruce secular de culturas. Fritz Krüger, a quien debemos un completo estudio del mobiliario popular, establece una exhaustiva división de sus componentes, parcialmente extrapolable al resto de los habitáculos, tanto de carácter civil como religioso⁴. A partir de la extraordinaria variedad de objetos por él reseñada, de valor etnológico fundamentalmente, y de otras clasificaciones más recientes, y considerando los objetos desaparecidos actualmente, muchos de los cuales son susceptibles de documentarse a través de esculturas, pinturas, grabados, etc., he establecido la

⁴ Krüger, Fritz, *El mobiliario popular en los países románicos*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Românicos, 1963.

siguiente clasificación referida al mobiliario medieval⁵: A. Arcas, baúles y cofres o arquetas. B. Armarios y cómodas. C. Aparadores. D. Escritorios y escribanías. E. Mesas y sillas. F. Camas. G. Utensilios de calefacción e iluminación. H. Utensilios para el agua.

Dicha clasificación coincide parcialmente con la proporcionada por J. Sadan para el mobiliario del Próximo Oriente Medieval referida a pueblos del Islam: camas, mesas y armarios. En cuanto a asientos, existían sillas dentro de la variedad del denominado *kursi*, y los cojines, de los que se han identificado distintas modalidades y función⁶.

Por su parte, y concretamente para la España del siglo XIII, Gonzalo Menéndez Pidal, ha establecido una clasificación fundamentada en las imágenes de las Cantigas, que organiza con otros criterios, pues la temática es más amplia⁷. Refleja las actividades de la vida diaria, desde el caserío de la aldea y de la villa, la construcción con los útiles, la casa por dentro, la iglesia, la escuela y diversas actividades y ciencias. En el presente contexto es particularmente interesante el capítulo referente a la casa, por condensar la mayoría del mobiliario pertinente. Distingue los siguientes muebles: lechos, estrados, escaños, camas, sillas, escabeles, arcas y escriños, armarios y atriles, a los que añade mesas, ajuar de la cocina, candelas, lámparas⁸.

El mobiliario litúrgico cristiano ha sido analizado por diversos autores⁹, entre los que destacan Cabrol y Leclercq. Establecen una división con los tres componentes básicos de la liturgia, el altar, el iconostasis y el cáliz¹⁰, el último de los cuales es incluíble a su vez dentro de los *ornamenta ecclesiae*. Por su parte M. Righetti dedica sendos capítulos al altar y

⁵ Grace Hardendorff Burr recoge bastantes ejemplos en *Hispanic Furniture with examples in the Collection of the Hispanic Society of America*, Nueva York, Order of the Trustees, 1941, pp. 3-18. Aporta además informaciones muy interesantes sobre la profesión, acceso a la misma, gremio, etc.

⁶ Sadan, J., *Le mobilier au Proche Orient Medieval*, Leiden, E.J. Brill, 1976.

⁷ Menéndez-Pidal, G., La España del siglo XIII en imágenes, *Cuadernos de la Alhambra*, 18, Granada, 1982, pp. 51-114, 28 láms.

⁸ Menéndez-Pidal, op. cit. 61-86.

⁹ Para el arte mozárabe vid. Gómez-Moreno, M., *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, Centro de estudios Históricos, 1919, pp. 321-353, bajo la genérica denominación de *preseas*. Vid. también sus sabias indicaciones vertidas en los Catálogos Monumentales de León, Zamora, Salamanca y Ávila, donde amplía el análisis a otros estilos artísticos.

¹⁰ *Dictionnaire d'Archéologie chretienne et de liturgie*, París, Librairie Letouzey et Ané, 1934, t. XI, pp. 1580-1592.

accesorios y a los vasos sagrados. Dentro del primero distingue el altar fijo, el altar-retablo, el altar portátil y los accesorios del altar —manteles y corporal, cruz, cirios y candeleros y tabernáculo—. Entre los vasos enumera en orden de prioridad: el cáliz, patena, píxide o copón, custodia u ostensorio, relicarios y vasos sagrados suplementarios¹¹. Incluye además muebles relacionados con el agua, la pila bautismal —bautismo— y la pila benditera. Cabrol y Leclercq consideran además el mobiliario funerario, cuyas referencias materiales son las inhumaciones y el vestido¹².

En la presente intervención, me voy a referir exclusivamente al mobiliario existente en el Museo Arqueológico Nacional, aunque por razones metodológicas aluda a ejemplares custodiados en otros lugares. Por razones obvias, no se hace referencia exhaustiva a la totalidad de los objetos, sino sólo unos cuantos de ellos significativos por distintos conceptos, que ilustran la vida material de un amplio arco cultural y cronológico. Por ello parto de la premisa de su variedad estilística, referida tanto al mundo románico y el gótico, como al arte islámico y al fenómeno surgido de la larga convivencia de distintas culturas, fundamentalmente islámica, cristiana y judía respectivamente. Dicha convivencia generó lo que se ha venido en denominar fenómeno *mudéjar*¹³ o estilo mudéjar, cuestión en debate por parte de la crítica artística¹⁴.

A. Arcas, baúles y cofres o arquetas

a) El arca, término más afortunado que el aumentativo arcón, es una caja, comúnmente de madera sin forrar y con tapa llana asegurada por varios goznes o bisagras por uno de las caras mayores y uno o más candados o cerraduras por la opuesta¹⁵.

G. Menéndez-Pidal anota la referencia a arcas y es-

criños, la variada finalidad del arca, que hacía las veces de armario donde se guardaba todo: comida, vestidos, cosas preciosas. Eran de madera decorada o forrada de piel y claveteada. Del primer tipo se conserva el gran arcón mudéjar de la catedral de León; de madera forrada y con herrajes es el arca, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, de Barcelona, tal vez del siglo XIII¹⁶. Una característica de las viviendas islámicas es la ausencia de muebles. Estrados o divanes adosados a los muros cumplen la función de lechos y de asientos. Mesas o banquetas sirven eventualmente para depositar los alimentos, de modo que el único mobiliario consiste en arcas y arcones utilizados para guardar ropas y objetos de uso doméstico.



Fig. 1

En el Museo Arqueológico Nacional se exhiben cuatro arcas góticas del siglo XV de tamaño cercano a los dos metros con tapa plana¹⁷, una de las cuales es presumiblemente francesa (*fig. 1*)¹⁸. Así parecen denunciarlo los escudos con tres flores de lis en el segundo y cuarto de los seis paneles de que está formado el frente anterior. El de la derecha está coronado a su vez por una flor de lis. Escudos de este tipo, pertenecientes a la realeza francesa, aparecen en muebles franceses, algunos recogidos por J. Bocca-

¹¹ *Historia de la Liturgia*, versión castellana, Madrid, BAC, 1955, I, pp. 451-531.

¹² Op. cit. pp. 1560-1579.

¹³ Borrás, «El mudéjar como constante artística», *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, 1975, Yarza, Joaquín, *Historia del Arte Hispánico. II. La Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 253-284.

¹⁴ Un esquema general sobre la madera en Lafuente Ferrari, Enrique, *Las artes de la madera en España*, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, Madrid, 1941. Para el mobiliario español vid. Marqués de Lozoya y Claret Rovira, J., *Muebles de estilo español. Desde el Gótico hasta el Siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1962, pp. 19-21; Feduchi, L., *El Mueble Español*, Barcelona, Polígrafa, 1969, pp. 28-92.

¹⁵ M.^a Paz Aguiló, *El mueble clásico español*, Madrid, Cátedra, 1987, dedica un capítulo a Muebles. Arcas. Arquetas. Asientos, pp. 70-82.

¹⁶ Menéndez-Pidal, op. cit., p. 71.

¹⁷ Dibujo en Marqués de Lozoya y Claret Rubira, op. cit. lám. 9 y reproducido en Feduchi, *El Mueble Español*, Barcelona, Polígrafa, 1969, fig. 37. Medidas de las arcas: N. 57882: 184,5 x 86,5 x 70,5 cm. N. 51601: 190 x 56,5 x 58,5 cm. N. 51695: 210,5 x 70,5 x 69,5 cm. N. 51711: 195 x 72 x 73 cm. Recogidos en Franco Mata, Angela, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la Escultura Gótica*, 2.^a ed., Madrid, 1993, pp. 211-213, n. 258-261.

¹⁸ N. inv. 57882. Incluye en el siglo XV un arca con decoración de talla, similar a la francesa, distribuida en tres calles, cuya temática parece que enlaza ya con la vertiente plateresca del arte renacentista, cfr. op. cit., p. 75, fig. 19.

dor, en su conocido libro *Le mobilier français du Moyen Âge à la Renaissance*¹⁹. En el centro figura un escudo de cerradura de chapa de hierro bordeado por baquetón con estrías oblicuas, colocado en reserva, que interrumpe la decoración de los paneles centrales. El arca es de roble, con forma de paralelepípedo, construida con bastidor y paneles, cerrada con tapa de nogal, con peinazos de época posterior. Actualmente monta sobre dos zapatas transversales que sustituyen a los pies que en origen estaban formados por la prolongación de los montantes de las esquinas. La decoración se efectúa con molduración de tipo gótico, en montantes y travesaños, y tallas a bisel y en relieve rehundido en los paneles del frente anterior y de los costados. El esquema decorativo consta de arquerías apuntadas sobre las que apoyan tracerías cuadrilobuladas y decoraciones de burbuja que dibujan ruedas giradas²⁰.

Las otras tres arcas góticas, de madera de nogal, responden a un esquema decorativo similar. Tanto el frente anterior como los costados presentan labores de tracería, que aunque gótica, evocan la reiteración mudéjar. Se dividen en dos cuerpos, el superior decorado con las típicas burbujas, traídas de Flandes por Hanequín de Bruselas, quien las prodiga en sus obras realizadas en la catedral de Toledo —Puerta de los Leones, capilla funeraria de Don Álvaro de Luna, etc.—, y de allí se expanden al resto de España. El cuerpo inferior, profusamente decorado, adopta variadas combinaciones de arcos, entrecruzados, en hilera con remate conopial enmarcando círculos, etc. Éstos a su vez brindan caprichosas tracerías, todas ellas diferentes, como en la sillería de Santa Clara de Palencia, también en el M.A.N., de la que hablaré más adelante. Dos de dichas arcas son de procedencia desconocida²¹, pero la tercera proviene de la catedral de León. Este dato viene a corroborar la precisión antedicha acerca de la similitud de objetos procedentes de moradas civiles y edificios religiosos. Ostenta en el frente anterior un escudo cuya identificación desconozco²².

¹⁹ Saint-Just-en-Chaussée, 1988. Recoge asimismo un ejemplar de arca gótica ensayalada con cubierta troncopiramidal, especialmente elegante, pp. 72-73, fig. 16, propio de la época de los reyes Católicos.

²⁰ Franco Mata, Angela, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*, cit. p. 211, n. 258, con bibliografía. Reproducida también en Feduchi, L., *El Mueble Español*, Barcelona, Polígrafa, 1969, fig. 37.

²¹ N. inv. 51601, 51695.

²² N. inv. 51711. Franco Mata, op. cit. pp. 212-213; Aguiló, M.ª Paz, *El mueble clásico español*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1987, p. 75.

A diferencia de las arcas citadas, usadas en las casas, existe otro tipo de arca, que por su estructura y aditamentos fue indudablemente usada para viajes. La que aquí se muestra es obra tardía, de escasa altura y bastante profundidad²³. Es lisa en su totalidad a excepción de un listón que conforma el borde, decorado al modo morisco con círculos y rectángulos con losanges en la bajante y con doble línea de clavos en la parte horizontal de la tapa. Está provista de argollas para pasar cuerdas con que sujetar el arca al carruaje, cuatro en los frentes mayores y dos en los menores. Es obra datada entre finales del siglo XV y comienzos del XVI.



Fig. 2

b) El baúl es un mueble parecido al arca, aunque con dos características que lo definen. La tapa no es plana, sino convexa, y por lo común se recubre de tela u otra materia. Coincide con el arca en la finalidad, pues como ella, se usa generalmente para guardar ropas. Ilustran sus peculiaridades tres ejemplares del siglo XV, el primero de los cuales es de madera de nogal con sus frentes recorridos por elegantes herrajes y decoraciones góticas²⁴; el segundo se recubre con estuco, y el tercero es encorado. Aquél²⁵, de procedencia desconocida, quizá se haya fabricado en Cataluña, donde la documentación recoge muebles con la técnica aquí utilizada (fig. 2). Sobre alma de madera se dispone una arpillera, base para la capa de estuco con decoración en

²³ Alt.: 48, 50, grueso arca: 69,50, grueso tapa: 76, largo arca: 142, largo tapa: 153. Figuró en la exposición Carlos V y su ambiente, con motivo de la inauguración del Museo de Santa Cruz, Toledo, Toledo, 1958, p. 313, n. 970.

²⁴ Reproducido por Feduchi, op. cit. fig. 41. Figuró en la exposición Carlos V y su ambiente, catálogo cit., p. 314, n. 971.

²⁵ N. inv. 57885, fue adquirido a don Apolinar Sánchez Villalba, exp. 1932/144. Medidas: alt. 66 cm.; long. 136,3; long. tapa 144; prof. baul: 54; prof. tapa: 60,5.

relieve, que da nombre a aquélla: *enguixade* [enyesado] o *embotide* [repujado]. Fue usada entre fines del siglo XIV y el Renacimiento. Tiene decorados el frente anterior y los laterales a base de hileras de círculos unidos por tallos entrelazados, dorados y punteados y hojarasca intermedia polícroma. Se conservan restos de dorados, rojos y blancos. El frente posterior presenta decoración que imita brocado rojo sobre fondo blanco. El interior es liso y uniformemente pintado de rojo. La cerradura no parece corresponder a la original. Es un arcón de novia, típicos del área catalano-levantina.

El baúl n. inv. 1968/29, de dimensiones medianas, adopta la misma estructura²⁶. Sobre alma de madera se dispone el cuero, decorado, recorrido verticalmente por listones de hierro en hermoso efecto decorativo. Es obra del siglo XV, como un pequeño cofre de hierro laminado y calado, de similar estructura²⁷. La tapa está cruzada en sentido transversal por un refuerzo que se continuaría en el vástago de la cerradura, y con hueco en la parte superior donde se sujetaría con asa, que faltan en la actualidad. Decoración calada a base de cuadrifolios y circulillos, inscritos en una circunferencia en la tapa.

c) El tercer apartado de este primer grupo de objetos contenedores está formado por los cofres o arquetas. De hecho, ésta es definida como un cofrecillo, generalmente ornamentado. Se trata de cajas resistentes de metal, como la citada, o de madera, con tapa y cerradura, para guardar objetos de valor. Existen varios tipos, en relación con la finalidad de su uso, precisa en determinados casos, como los que equivaldrían a los actuales estuches para guardar libros o los cofres de bodas. Otros ejemplares debieron destinarse a custodiar objetos variados.

Las arquetas de marfil han sido obradas para contener objetos de extraordinario valor, joyas y perfumes fundamentalmente. El arte califal cordobés del siglo X produjo ejemplares espléndidos, que sirvieron de inspiración a los talleres de Cuenca del siglo siguiente. El carácter de riqueza de estas obras las relaciona normalmente con encargos de las familias reales. Pueden ofrecer variada estructura y dimensiones, aunque lo más frecuente son las prismáticas de cubierta plana o troncopiramidal, para cuya fabricación se han utilizado placas de marfil o hueso.

Valor de joya en sí misma es el llamado «bote de Zamora» (fig. 3), que formó parte del tesoro de la



Fig. 3

catedral²⁸. Es paradigmático en su tipo, del que existen varios ejemplares dispersos por el mundo — Museo Victoria y Alberto, Museo del Louvre, Metropolitan Museum, seo de Braga—. Justifico la inclusión del bote en el presente contexto al analizarse como contenedor, que originariamente lo fue de perfumes, como se documenta para objetos de esta estructura. Testimonio del refinamiento alcanzado en época del califato es la relación de regalos enviados por Abd al-Rahaman III en 934 a Musa ben Abi l-Afiya, entre los que se incluían: «... nueve *botes* y cajas llenos de perfumes diversos, entre ellos un bote de plata, un bote de marfil blanco, con incienso aderezado con ámbar, otro bote de marfil también con bisagras de plata, que contenía una vasija iraquí llena de excelente algalia, una tercera caja de marfil con bisagras de plata y techo plano, con perfumes reales, una caja de vidrio con tapa y cadena de plata,

²⁶ Adquirido a Don Rafael Romero Fernández, O.M. 14 de mayo de 1968.

²⁷ Medidas: 18,4 x 12,3 x 12,7 cm. Adquirido a D. José Ignacio Miró, exp. 1870/10.

²⁸ N. inv. 52113. Medidas: alt. 17,7 cm.; diám. 11 cm. Adquirido en 1912, exp. 78. Estudiado repetidamente, Ferrandis, *Marfiles Árabes en Occidente*; Montoya Tejada, Baldomero, y Montoya Díaz, Baldomero, *Marfiles cordobeses*, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1979, pp. 24-26, fig. 4.

con el polvo que los reyes utilizan para el sudor en verano...»²⁹. Su procedencia de una catedral indica su reaprovechamiento como relicario, como tantas otras piezas islámicas, expoliadas por los ejércitos cristianos en sus razzias por tierras enemigas. La veneración de las reliquias era una costumbre frecuente en la Edad Media, por la que Alfonso X el Sabio sintió especial predilección. Así se documenta en la Cantiga 257b, donde el soberano está representado en su alcázar sevillano rodeado de su inmensa colección de relicarios, ocupado en guardarlos antes de abandonar la ciudad³⁰. Ejemplos de relicarios islámicos reaprovechados son tres arquetas de plata procedentes de San Isidoro y otra de madera con marfil embutido. Otros se hicieron *ex-professo*, como dos arquetas de marfil, de la misma procedencia³¹.

El bote de Zamora, descubierto por M. Gómez Moreno y adquirido por el Estado, tras indignos chalaneos, está tallado sobre un colmillo de elefante, con cubierta semiesférica y charnela con cierre de plata espectacular a la vez que delicada. Decorada con esmerada labor de vegetal, ataurique y animales, tiene en su borde superior una inscripción, con la indicación de la persona a quien iba destinada así como el año de ejecución, 964 d.C. «Bendición de Dios para el Iman 'Abd Allah al-Hakim al-Mustansir billah, Príncipe de los creyentes. Esto es lo que ordenó se le hiciera a la Señora Madre de 'Abd al-Rahman III al cuidado de Durri el Chico»³². Es obra califal, del siglo X, en el que las artes adquirieron en Córdoba un altísimo nivel. Cajas cilíndricas se siguieron realizando no sólo en al-Andalus, sino también en el sur de Italia y en Sicilia. De dicha isla parece que procede un ejemplar del siglo XII, con decoración grabada y pintada³³.

Del tercer cuarto del siglo X es una arqueta procedente de Carrión de los Condes³⁴ (Palencia), obra fatimí muy notable³⁵, ejecutada por Muhammad [o Ah-

²⁹ Recogido por T. Pérez Higuera, *Objetos e imágenes de Al-Andalus*, Madrid, Lunewerg, 1994, p. 146.

³⁰ Se repiten en las miniaturas los tipos en forma de templete y hasta aparece la fabricación de uno en un taller de orífice ciego de Chartres [Cantiga 362.ª], cfr. Menéndez-Pidal, op. cit. pp. 93-94.

³¹ Franco Mata, El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 9, Madrid, 1991, pp. 35-68.

³² Montoya Tejada, B. y Montoya Díez, B., *Marfiles cordobeses*, cit. pp. 24-26.

³³ N. inv. 62387. *Adquisiciones de obras de arte (1961-1963)*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968, p. 148, fig. 373.

³⁴ N. inv. 1911/96.

³⁵ N. inv. 50887.

mad] al-Khurasani, para el Imán de Mogreb, Maâd Abbi..., como resulta de la inscripción indicativa: [«En el nombre de Allah, el Clemente, el Misericordioso! Protección de Allah y una victoria próxima (Corán, sura LXI, 13) para el siervo de Allah y amigo suyo, Maâd Abbi... el Iman de Magreb y sobre sus antepasados los justos y los sometidos a su obediencia... Esto es de lo que mandó se hiciese para la manssuria venturosa. Hízolo... el Jorasám». Resulta sugerente su comparación con el bote de Zamora³⁶.

Los reinos taifas del siglo siguiente [1002-1090], así como el arte de los almorávides [1057-1145] y almohades [1146-1212] suponen cambios estilísticos sustanciales. Así se aprecia en la arqueta de taracea, de origen cordobés, del siglo XI, firmada por Mohamed ibn Assarch, proveniente de San Isidoro de León. Es de estructura prismática y cubierta tumal. Tiene doble chapa de madera de pino, alerce y áloe. Esta ornamentada con piezas de hueso embutidas en la madera, con animales, aves y mamíferos en movida disposición, así como las consabidas inscripciones laudatorias y el autor de la obra, todo ello en caracteres nesjies. A partir de la identificación de algunos de ellos, ha sido posible establecer la fecha aproximada de ejecución, entre 1070 y 1080. Los herrajes son cordobeses, tal vez aprovechados de otra pieza.

La arqueta prismática proveniente de Zamora, de madera, marfil y plata, con cubierta a dos aguas, es obra almorávide —siglo XII—, que en el siglo XVI fue desvirtuada con las pinturas renacentistas que se le añadieron³⁷. Lleva decoración de ataurique y animales afrontados, inscritos en formas cuadrifolias. En torno al borde de la tapa corre una inscripción en caracteres cúficos. La arqueta prismática de tapa troncopiramidal, procedente de la catedral de Palencia es la pieza más importante realizada en el taller de marfiles de Cuenca, bajo el patrocinio de los reyes de la taifa de Toledo, los Banu Di l-nun. Fue hecha para el hijo de al-Mamun, príncipe heredero Husan al-Dawla Ismail [que no llegó al poder por haber sido asesinado antes], el año 441 de la Hégira/ 1049-50 de c. La decoración vegetal del marfil está inspirada en temática califal y de la *fitna*, así como en la

³⁶ Figuró en la exposición *The Arts of Islam*, Hayward Gallery, 8 abril-4 de julio 1976, ficha redactada por J. Zozaya, catálogo Londres, 1976, p. 151, n. 145 y *Vida y peregrinación*, Santo Domingo de la Calzada, julio-septiembre 1993, p. 186, n. 5.

³⁷ N. inv. 51944. Medidas: 24, 5 x 31,5 x 20 cm. Figuró en la exposición *Esmaltes y marfiles medievales y renacentistas en España*, con versión alemana titulada *Kostbarkeiten aus Mittelalter und Renaissance. Email und Elfenbein aus spanischen Mussen*, Suermondt-Ludwig Museum de Aquisgrán, catálogo, Madrid, AFINSA, 1997, pp. 34-35, n.º 17.

decoración arquitectónica de la taifa zaragozana y de Toledo. Dicha decoración combinada con pájaros y gacelas tal vez aluda al paraíso, así como las escenas de caza se relacionen con el arte cortesano³⁸. De fines del siglo XI o comienzos del XII es una tapa corredera de marfil tallado correspondiente a una cajita prismática, reconstruible a través del ejemplar completo de la catedral de Toledo y del monasterio agustino de Klostersburg, cercano a Viena. Es obra presumiblemente obrada en el sur de Italia. La decoración se reduce a palmetas, medias palmetas, un motivo arborescente y roleos³⁹.

El mundo bizantino desarrolló con extraordinaria maestría el arte del marfil. Son características las arquetas «de rosetas», de cuyo tipo el M.A.N. conserva dos placas, que por comparación con otras existentes en arquetas completas, puede deducirse que formaron parte de la cubierta. La decorada con cuadrigas ocupó la parte horizontal superior y la de guerreros un lateral inclinado. Son obra del siglo XII⁴⁰.

El mundo andalusí, aparte de trabajos eborarios, produjo arquetas realizadas en otros materiales más o menos modestos. Deseo llamar la atención sobre una arqueta del siglo XII, de arte almohade, usada posiblemente como contenedor de objetos muy alargados, cosa que se puede colegir por las dimensiones: 36 cm. de largo, 11 cm. de alto y 11 de profundo⁴¹. Es de azófar, de estructura prismática, con cubierta tumbal. Su decoración es a base de ataurique con inscripciones laudatorias y cenefas de palmetas. Sirvió indudablemente de pauta para obras realizadas por mudéjares. La arqueta n. 59948 también es bastante alargada, aunque más corta, de cuero y hierro sobre alma de madera, con tapa plana, y decorada con tallos y hojas y rosetones, en reserva sobre fondo puntillado y fechable en el siglo XIV⁴².

El arte nazarí, que se desarrolla en el último periodo del dominio islámico en al-Andalus, fundamentalmente en tierras granadinas, desarrolló prodi-



Fig. 4

giosamente el arte de la taracea. En dicha técnica está trabajada la arqueta prismática (fig. 4) n. inv. 1966/28⁴³. Es de madera y toda la superficie está recubierta, tanto en su parte interna como externa, de labor de taracea consistente en motivos de lacería y estrellas de ocho puntas en tres tonos de color castaño, verde y color natural del hueso. El interior de la caja está forrado de una cuadrícula de taracea en los tonos antedichos. Por lo que respecta al interior de la tapa, tiene como recuadro una cenefa de losange encerrando una zona central donde los lazos se combinan formando estrellas de ocho puntas y especie de alfardones, dentro de los cuales se inscriben estrellitas en las que destacan pequeños elementos de nácar. El asa y la cerradura son de cobre dorado y decorados con labor incisa⁴⁴. Arte granadino, ya del primer cuarto del siglo XVI, ostenta un arca de estructura prismática y tapa plana. La decoración, *en bloque* —en Italia *tarsia a toppo*— es típica del área de procedencia. Se estructura a base de lacería que forma medias estrellas afrontadas y otras figuras geométricas irregulares⁴⁵.

El M.A.N. conserva varias arquetas prismáticas de estilo gótico, con ostensible parentesco mudéjar. Una de ellas, de madera, cuero y hierro⁴⁶, es similar a otro ejemplar conservado en la colección Carlos Laucirica, de Bilbao⁴⁷. Que debió de ser un tipo frecuente lo denuncia la tabla de la Anunciación del re-

³⁸ Figuró en la exposición *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, catálogo, Madrid, 1992, pp. 204-206.

³⁹ N. Inv. 63640. Medidas: 20,8 x 8,95 x 1,15 cm. Casamar, M., *Marfiles islámicos poco conocidos, Cuadernos de la Alhambra*, n. 21, Granada, 1985, pp. 11-29.

⁴⁰ N. inv. 52217; 52221. Recogidas en Goldschmidt, Adolf, y Weitzmann, Kurt, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlín, Bruno Cassirer, 1930, I, p. 41, láms. 45-46.

⁴¹ N. Inv. 51051.

⁴² Dicha estructura alargada pervive en siglos posteriores, como se aprecia en el arca del siglo XVI, para guardar la Síndone del convento toledano de las Comendadoras de Santiago, Martínez Caviró, Balbina, *Conventos de Toledo. Toledo, castillo interior*, Madrid, El Viso, 1990, fig. p. 180.

⁴³ Adquirida a don Manuel García Rodríguez, O.M. 9-2-1966. Medidas: alt. 16 cm. long. 30,5 cm. prof. 18,2 cm.

⁴⁴ Ha figurado en la exposición *Schätze der Alhambra*, Berlín, 1995. Reproducida en Feduchi, *Mueble Español*, cit. fig. 47.

⁴⁵ N. inv. 60780. Medidas: long. 100 cm.; alt. 53 cm., grues. 51 cm.

⁴⁶ Medidas: 63 x 39 x 30,5 cm. Adquirido en 1968 a Don Juan Caballero Alcaraz, exp. 1968/51.

⁴⁷ Figuró en la exposición *Mueble Español. Estrado y dormitorio*, Museo Español de Arte Contemporáneo, septiembre-diciembre 1990, Madrid, 1990, pp. 182-183.

tablo del maestro Alejo en Villalcázar de Sirga. Aunque su fabricación debió de estar bastante extendida por los talleres locales, la documentación recoge tres centros, que a fines del siglo XV producen las piezas más hermosas: Barcelona, Zaragoza y sobre todo Córdoba, ciudad que dio nombre a la industria del cordobán. La decoración del cuero es a base de trazos que componen formas geométricas y una red de rombos. La cubierta está barreteada con hierros que rematan en pequeñas veneras. El borde de la tapa se decora con una lámina de hojalata, calada con rombos de lados cóncavos y remata en estructuras almenadas; cerradura sobrepuesta, cuadrada con pináculos y cuatro veneras en las esquinas. Lleva además dos vástagos para candados, asas en los costados y otro en el centro de la tapa, articulada por siete bisagras, que son las mismas barras de hierro. El interior está forrado de pergamino que parece envejecido a propósito⁴⁸.

Los Libros de Horas y otros devocionarios se guardaban a veces dentro cajas fabricadas *ad hoc*. El M.A.N. guarda tres ejemplares de notable interés. Uno de ellos⁴⁹ es de alma de madera y piel y sobre este forro la cubierta de planchas de hierro recortadas y caladas, sujetas por clavos y con dibujo gótico de claraboya. El dibujo se concentra en las partes centrales de las caras, quedando los ángulos lisos. La tapa tiene medias cañas de chapa de hierro curvada sobre los bordes y otras dos a lo largo, marcando tres franjas paralelas de decoración. Tiene la cerradura en una de las caras menores, como procede a su finalidad, con bisagras en el opuesto. La cerradura es de chapa de hierro cincelada y decorada con pináculos. En los extremos de las caras mayores hay cuatro argollas para la suspensión. La llave con triple moldura en el vástago y aro circular, plano y con flor cuadrifolia y calada en el centro. La base va también decorada con tracerías en tres calles, cuya separación se efectúa por medio de junquillos lisos, frecuentes en este tipo de objetos.

Dimensiones inferiores —10 x 13 x 18 cm.—, pero de caracteres estilísticos no lejanos, es la arqueta de madera y hierro decorada con tracerías que dibujan esvásticas inscritas en círculos en la parte superior y labor de retícula en los frentes laterales⁵⁰. Es un tipo de arqueta conocida en Europa, pues los textos franceses contemporáneos aluden al mismo con la indicación «à la manière d'Espagne». Es un

ejemplar no lejano de otro conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas⁵¹.

La estructura y decoración de este tipo de objetos evoluciona hacia trabajo industrial, como se manifiesta en una arqueta con cubierta⁵² ligeramente troncopiramidal y monótona decoración de tracerías, provista de refuerzos en forma de junquillos lisos. Ostenta una cerradura de hierro típica y cuatro argollas.

Una pequeña arqueta de madera, cuero y latón, adquirida por el Estado en 1949⁵³ repite la estructura prismática común. Está compuesta de seis chapitas de madera, forradas con cuero repujado y guarnecidas con herrajes de latón de tipo alguaza, los que sujetan unas con otras las distintas caras de la caja, y completamente lisos los que bordean los cantos. Sobre la tapa, una ligera asa de latón compuesta por varilla de sección prismática con los extremos decorados e introducidos en sendas argollas de metal que sobresalen de aquélla. Lo más interesante de la pieza es el forro de cuero, grabado con flores cuadrifolias en cuadrícula formada por intersección de círculos que dejan los espacios libres en formas de otras flores asimismo cuadrifolias, todo ello sobre fondo general moteado con circulillos. Alrededor de la tapa, figura una inscripción en caracteres góticos completamente ilegibles⁵⁴.

El cofre de bodas, llamado también *arqueta amatoria* [más impropia], define el cofre o *forzierino* con preseas, ofrecido por el novio a la novia, con motivo de los esponsales. Son de distintos materiales, generalmente dispuestos sobre alma de madera. Como sucede con los joyeros andalusíes de marfil, las piezas más hermosas están ejecutadas con hueso, eventualmente de hipopótamo. El Museo Arqueológico Nacional custodia un cofre de bodas producido en la *bottega* de los Embriachi⁵⁵ (fig. 5), de la que existen otros ejemplares excelsos en España, como el de la catedral de Barcelona, de Valencia, de la parroquial de Traiguera o de la catedral de Orense. Produc-

⁵¹ Figuró en la exposición *Mueble español*, catálogo cit. pp. 184-185.

⁵² N. inv. 1968/36/1.

⁵³ Adquirida a Dña. Cecilia Santonja Rosales, exp. 1949/49, n. inv. 57879. Medidas: 16,5 x 11 x 7 cm.

⁵⁴ M.L.G.C., Arqueta gótica de cuero y latón del siglo XV, *Memorias de los Museos Arqueológicos 1954 (Extractos)*, Madrid, vol. XV, 1958, p. 76, lám. 50, 2.

⁵⁵ Estella Marcos, M., *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*, Madrid, 1984, pp. 246-247; Franco Mata, A., ficha en catálogo de la exposición *La Corona de Aragón en el Mediterráneo. Un legado común para España e Italia (1292-1492)*, Barcelona, 1988, pp. 322-325; Id., Catálogo de la exposición *Esmaltes y marfiles medievales y renacentistas en España*, cit. pp. 15-17, n. 6.

⁴⁸ Agradezco las informaciones de Casto Castellanos.

⁴⁹ N. inv. 52081. Medidas: 26 x 18 x 12 cm.

⁵⁰ Adquirida a Luis Elvira, exp. 1992/28, n. inv. 1992/28/1.



Fig. 5

tos de fabricación industrializada se diseminan por toda la geografía europea, y no siempre han salido de dicho taller, sino también de otros del norte de Italia⁵⁶. En ellos se funden armoniosamente dos técnicas, la denominada *intarsia alla certosina*, parecida a la taracea hispana, que enmarca las escenas o personajes aislados, que cubren los frentes del cofre. El ejemplar del M.A.N. es de estructura octogonal y la tapa piramidal. Es uno de los ejemplares más hermosos salidos del taller y escasamente conocido por la crítica internacional. En torno al cuerpo del cofre se desarrolla una historia amorosa en consonancia con la finalidad del objeto: los amores de Jasón y Medea, en los que no interesa la verdad del mito clásico, sino su transmisión al mundo medieval a través de la *Ilias latina*, las *Fabulae* de Higino y las *Heroidas* de Ovidio, recogidos por Benoît-Saint-Maure en su popular *Roman de Troie* hacia 1165. La historia no finaliza trágicamente, sino con el triunfo del héroe en la conquista del vellocino de oro. Se figuran las siguientes escenas: despedida del héroe por Pelias, el viaje, encuentro de los amantes, lucha de Jasón con los toros y

⁵⁶ Franco Mata, *Cofres de bodas del taller de los Embriachi* (en prensa). Se conserva también una placa de cofre de bodas, vid. Franco Mata, Una placa de cofre de bodas con una escena del ciclo de Jasón y Medea, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional, Homenaje a Mercedes Rueda «in memoriam»*, 14, Madrid, 1996, pp. 115-118.

el dragón y conquista del vellocino, y regreso de los héroes a su patria. Para prestar a la obra un sentido moralizante, por lo demás claramente convencional, se disponen en la cubierta las siete Virtudes: las Teológicas [Fe, Esperanza y Caridad] y las Cardinales [Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza]. Este mito fue muy popular en cofres de bodas —catedral de Barcelona, Museo Marés, Museo de las Termas de Cluny de París, Kunsthistorisches Museum de Viena, Museo Correr de Venecia, Museo Victoria y Alberto, Museo de San Petronio de Bolonia, Museo de la catedral de Pistoia, Museo de Capodimonte—.

Historia muy popular en cofres de bodas del citado taller es el ciclo de la juventud de Paris, del que el M.A.N. no posee ningún ejemplar, ni tampoco de la leyenda de Helyas —contaminación entre una novela italiana del siglo XIV, conocida con el nombre de *Leggenda di Stella e Mattabruna*, y una historia francesa de fines del siglo XII o comienzos del siguiente, titulada *Beatrix*—. Sí tenemos en cambio un cofre de parejas de jóvenes, cuya producción fue extraordinaria en talleres del norte de Italia. En la cubierta se disponen *amorini*, que enlaza con el naciente arte renacentista italiano⁵⁷ (fig. 6).



Fig. 6

Otra modalidad de cofres de boda es el oropel, es decir, latón estampado sobre la madera, usado en Cataluña⁵⁸. También allí se construyeron cofres de madera recubierta de estuco dorado y policromado, con el consiguiente efecto ostentoso⁵⁹. En el M.A.N.

⁵⁷ *Marfiles y esmaltes...*, cit. pp. 17-18, n.º 7.

⁵⁸ Es muy hermoso el ejemplar del Museo de Arte de Cataluña, de Barcelona, que figuró en la exposición *Estrado y dormitorio*, catálogo, cit. pp. 170-171. Vid. también Aguiló, op. cit. pp. 80-81.

⁵⁹ Un ejemplar del Museo de Zaragoza figuró en la exposición *Mueble Español...*, cit. p. 168, n. 3. Vid. también Aguiló, op. cit. pp. 81-82.

se conservan dos arquetas de este tipo, una de ellas⁶⁰, construida con tableros macizos ensamblados a media madera y con el tablero de fondo clavado. La tapa, desaparecida, iba articulada con bisagras de hierro en forma de clavos de doble punta. Los frentes de la caja se decoran con estuco, en relieve y punteados grabados y dorados. Los figuras, una femenina, con un huso, y una masculina, con espada a la cintura, decoración que se completa con aves y roleos⁶¹.

De igual técnica, pero de finalidad religiosa —atestiguada por las inscripciones, bien relativas de Cristo o a la Virgen—, son cajitas, tal vez relicarios o contenedores de objetos litúrgicos o quizá de tipo devocional. En el M.A.N. se conservan dos arquetas de esta modalidad. Una de ellas⁶², procedente de Huete (Cuenca), adopta la consabida estructura prismática y la cubierta es ligeramente abombada. Se decora con cardinas recuadradas en los bordes de la tapa y parte inferior del cuerpo por una reiterativa inscripción en caracteres góticos: AMOR IHS. De hecho el anagrama de IHS se repite en otros ejemplares, como uno conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas⁶³. La otra arqueta, con decoración muy perdida, se decora en su frente anterior con el anagrama de la Virgen A(ve) M(aría), con sendas coronas⁶⁴.

B. Armarios y cómodas. Con el término armario se entiende en la Edad Media el mueble alto con dos puertas para guardar libros. Los armarios libreros adoptan dos formas, prismática y cilíndrica. La primera es pervivencia de la que tuvieron los armarios libreros de la Antigüedad y la Alta Edad Media. El cilíndrico va rematado en una cupulilla, en cuya proporción esbelta se halla recortado en armarios islámicos para guardar coranes⁶⁵. El armario mudéjar del M.A.N.⁶⁶ (fig. 7), es hermano de otros dos de la misma procedencia que éste, convento de Santa Úrsula,



Fig. 7

de Toledo, uno en el Instituto Valencia de Don Juan⁶⁷ y el otro en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Aunque la labor de carpinteros mudéjares se halla documentada en toda la península, Toledo es sin duda la ciudad con más auge en este tipo de trabajos, evidentemente en estrecha conexión con la Granada nazarí; de hecho, como tal, se ha catalogado el armario del Museo de Artes Decorativas, en la reciente exposición *Schätze*, en Berlín. Son obras salidas del mismo taller, de extraordinarias dimensiones, pues sobrepasan los dos metros y medio de altura —257 x 144 x 69 cm.—. Está compuesto de cuatro montantes y tres cuerpos de dos puertas batientes enfrentadas, separadas por largueros. Tras el larguero central se oculta un compartimiento secreto, al que se accede a través de una trampilla deslizante situada en el interior. Los frentes laterales se estructuran en cuatro cuerpos de pares de paneles simples, separados por los correspondientes bastidores con función sustentante. El frente está recubierto con decoración ataujerada de piezas encoladas sobre el fondo, que oculta la estructura, consistente en lacería de círculos engendrada por estrellas de ocho y diez puntas en las puertas, y de su-

⁶⁰ N. inv. 60774. Medidas: 25,6 x 17,5 x 14,2 cm.

⁶¹ Figuras de damas tañedoras decoran el cofre amatorio, del Museo de Zaragoza, que figuró en la exposición *Mueble Español*, catálogo cit. pp. 168-169.

⁶² N. inv. 54935. Medidas: 35,2 x 24 x 25 cm. Donación de Faustino Tornero Izquierdo, 29-3-1900.

⁶³ N. inv. 507, que figuró en la exposición *Mueble español*, catálogo cit. pp. 178-179.

⁶⁴ Donación de Luis Elvira, n. inv. 1989/84/1.

⁶⁵ Menéndez-Pidal, op. cit. p. 72.

⁶⁶ Camps Cazorla, Emilio, Armario morisco procedente de Toledo, *Museo Arqueológico Nacional. Adquisiciones 1930*, Madrid, 1931. Dibujo en Marqués de Lozoya y Claret Rubira, op. cit. lám. 21; reproducido en Feduchi, *El Mueble Español*, cit. fig. 59, así como en Torres Balbás, Leopoldo, *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar, Ars Hispanie*, vol. IV, Madrid, Plus Ultra, 1949, p. 404, fig. 478 y en Aguiló, op. cit. fig. 24, pp. 92-94.

⁶⁷ Figuró en la exposición *Mueble Español...*, catálogo, cit., p. 166, n. 2.

cesiones de alfardones, azafates y estrellas en los elementos de encuadre. La decoración de las puertas centrales coincide en los dos armarios, mientras que las cuatro restantes evocan en el ejemplar del M.A.N. formas circulares —una de las puertas se ha perdido—. Esta abigarrada decoración mudéjar del frente contrasta con los sencillos paneles laterales, lo que sugiere una falta de maestría para acoplar estilísticamente las distintas partes del mueble. Se conservan restos de pintura ejecutada al óleo, con los colores fundamentales: azul, gris, rojo y blanco, negro, siena y amarillo. El interior de cada uno de los cuerpos está profusamente pintado con fina labor de arquillos lobulados y decoración de ataurique de la más pura estirpe nazarí; incluso se han dispuesto cenefas con inscripciones cúficas, con la palabra *prosperidad*, imbricados en los arcos del compartimiento central. Los techos están decorados con labor de lacería⁶⁸. Si la decoración mudéjar, aparte de la influencia nazarí, deriva de modelos más antiguos como el colosal armario de la catedral de León —siglo XIII— y de los representados en las Cantigas de Alfonso el Sabio, la composición de los frentes, como advierte S. Rodríguez Bernis, del resto de las tipologías deriva del último gótico en Europa y entronca con la antigüedad y la alta Edad Media.

C. No existen en el M.A.N. cómodas medievales, ni aparadores, ni camas. Este último objeto ha desaparecido totalmente, y sólo contamos con referencias documentales gráficas, sobre todo en la pintura y miniatura —libros de horas—⁶⁹.

D. Existen sin embargo, un escritorio y una escribanía, muy interesantes, sobre todo por su estilo; se trata de dos objetos nazaríes.

El denominado *escritorio mediano*, granadino⁷⁰, es una generosa donación de José Fallola, junto con el cofre de bodas del taller de los Embriachi, reseñado⁷¹.

⁶⁸ El armario del Instituto Valencia de Don Juan figuró en la exposición *Mueble Español*, catálogo cit. pp. 166-167.

⁶⁹ Gómez-Moreno, *Iglesias mozárabes...*, cit. p. 343-344; Menéndez-Pidal, G. op. cit. pp. 68-69; Aguiló, M.^a Paz, *El mueble clásico español*, cit. p. 83.

⁷⁰ N. inv. 52689.

⁷¹ Analizado por Casto Castellanos, *Estudio histórico-artístico y catalogación de los escritorios del Museo Arqueológico Nacional, del Museo Nacional de Artes Decorativas y del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (siglos XVI-XX)*, Memoria de Licenciatura, 1985, inédita, estudio que agradezco al autor; t. II, pp. 304-306. Dibujos en Marqués de Lozoya y Claret Rubira, op. cit. láms. 28, 38. Vid. también Feduchi, L. M., *Los Museos Arqueológico y Valencia de Don Juan*, Madrid, 1950, p. 21. N. 6 y 8; Id., *El mueble español*, cit. p. 81, fig. 49; Aguiló, op. cit. pp. 101-102.

De estructura prismática, está construido en madera de nogal maciza ensamblada, con todos los exteriores recubiertos de taracea geométrica de hueso, diferentes maderas y posiblemente plata. Dichos materiales forman recuadros, con lacerías de formas estrelladas, generadas de pequeñísimas piezas de forma romboidal y triangular. En el frente anterior se abren las gavetas en tres registros, el superior al que se accede a través de la tapa superior, el central con dos gavetas y el inferior con dos de menor tamaño. Todo está decorado con labor de taracea a base de estrellitas inscritas en pequeños octógonos, realizadas a partir de formas básicas romboidales y cuadradas con cruz griega inscrita. La tapa frontal con escudo de cerradura repite en su interior, parcialmente, la decoración del exterior a base de rectángulos concéntricos con formas estrelladas en medio. En el recuadro central, en lugar de las estructuras aspadadas, se disponen tres estrellas octogonales generadas de sendos cuadrados. También el exterior de la tapa superior se decora con labor de lacería. Ejemplar similar es el del Museo Dahlen de Berlín, actualmente en la exposición *Schätzen der Alhambra*⁷².

La escribanía del M.A.N. es un ejemplar nazarí del siglo XIV, de procedencia desconocida, pero ejecutado en torno al área geográfica granadina⁷³. Es de estructura prismática rectangular, y la tapa se encaja perfectamente en la parte superior y va provista en la parte posterior de dos bisagras. Tiene un asa en la parte superior y dos en las caras laterales. El interior está provisto de compartimientos en el tercio superior, en los lados y en el fondo, éste último quizá usado como soporte. Más largo, tiene dos vanos, destinados a materiales de escritorio. La decoración es de taracea, incisa y pintada en la madera, ésta última en las partes más ocultas a la mirada. Las cuatro caras tienen decoración central de estrellas de ocho puntas en blanco, verde, castaño oscuro y claro. Los espacios intermedios se rellenan con estrellas de cuatro puntas. Un filete rojo enmarca los conjuntos, acentuando el efecto de policromía. Aquél va recuadrado a su vez por otro con un contorno, seguido de un *cordón de la Eternidad* geométrico, banda de almenas dentadas, y de nuevo remate a los lados del *cordón de la Eternidad*, elemento que se repite insistentemente en todas las caras,

⁷² *Islamische Kunst aus Andalusien*, catálogo, Berlín, Skira, 1995, p. 135, n.º 32.

⁷³ Comprado en 1973 a don Félix Llorente Amo, exp. 1973/105, n. inv. 1973/105/3. Medidas: 20 x 45 x 28 cm. Figuró en la exposición *Al-Andalus*, catálogo, cit. ficha redactada por J. Zozaya, pp. 268-269.

tanto del cuerpo, como de la tapa, y relaciona los cajones entre sí. El interior tiene estrellas se seis puntas enlazadas. Este ejemplar es mayor que el conservado en la catedral de Jaén, aunque del mismo estilo y posiblemente algo anterior. Es precedente inmediato de lo que posiblemente sea el último mueble de este tipo para ser usado en el suelo «a la morisca», la arqueta de la Hispanic Society de Nueva York.

También se guarda en este Museo una *arquimesa* o escritorio gótico, de comienzos del siglo XVI⁷⁴. El término *arquimesa* aparece en la documentación antigua, y quizá pudiera referirse a este mueble la indicada en el Inventario de doña Juana la Loca, realizado en 1545: «... vna *arquimesa* de terciopelo carmesí con sus aldauas ddoradas y sus cintas açules y clauazón dorada con muchos cajones...»⁷⁵ Es de estructura prismática. La caja está formada por tableros enterizos, ensamblados con lazos visibles a excepción de la tapa frontal abatible. Esta está formada por un entretejido de piezas que forman un esquema de recuadros concéntricos embutidos entre sí, que parecen típicos del área aragonesa. Ejemplares de muebles con este tipo de decoración en la tapa existen en el Museo Lázaro Galdiano, de Madrid. El exterior de la tapa y tres frentes del cuerpo están ensayalados con terciopelo carmesí, actualmente gastado. Está tachonado de clavos que conforman estructuras rómbicas curvas montadas una sobre la siguiente con insistencia mudéjar. La tapa se une al cuerpo por medio de tres artísticas bisagras metálicas, de extraordinaria calidad. Son también muy interesantes las asas de una sola pieza, terminadas en sendas cabezas de perro. Muebles de tradición mudéjar se siguieron construyendo durante el siglo XVI, como la cerámica del mismo estilo, sobre todo en el área levantina, en paralelo con las formas góticas.

⁷⁴ Adquirido en 1944, exp. 1944/8. Medidas: 555 x 106 x 285 cm. Ceballos Contreras, Isabel, *Adquisiciones del M.A.N. 1940-1945*, p. 184, n. 8 de 1944; dibujo en Marqués de Lozoya y Claret Rubira, op. cit. lám. 16, Feduchi, Luis, *El mueble en España. Vol. 4. Los Museos Arqueológico y Valencia de Don Juan*, Madrid, 1950, p. 24, n. 36; catálogo de la exposición *Carlos V y su Ambiente*, cit.; Castellanos Ruiz, Casto, *Estudio histórico-artístico y catalogación de los escritorios del Museo Arqueológico Nacional, del Museo Nacional de Artes Decorativas y del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (siglos XVI-XIX)*, t. II, pp. 306-308, n. 2; Franco Mata, *Museo Arqueológico Nacional...*, cit. p. 213, n. 262.

⁷⁵ Ferrandis, J., *Inventarios Reales (Juan II a Juana la Loca), Datos documentales para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1943, recogido en Castellanos, op. cit. t. I, p. 233.

E. **Mesas, sillas, sillones, sillerías de coro**⁷⁶. A la luz de la documentación iconográfica de las Cantigas, se infiere su uso tanto para servir sobre la mesa la comida como para comer. Gentes de variada condición social —reyes, caballeros, obispos, frailes, peregrinos, novios, etc.— aparecen sentadas a la mesa, que adoptaba variadas formas⁷⁷. Sillas, *siellas* o *cadiras* son muebles construidos específicamente para asiento. Podían tener respaldo alto —*arrimadero*— o bajo y eventualmente brazos —*cobdos del arrimadero*—. Ejemplos de estos tipos se recogen en el citado códice alfonsino, así como escabeles para preservar los pies del frío y de la humedad⁷⁸.



Fig. 8

No posee el Museo mesas medievales. Cuenta, en cambio con una interesante silla mudéjar del tipo denominado *sillón de cadera*, de estructura similar a la *jamuga* —usada para montar cómodamente sobre las caballerías a mujeriegas— (fig. 8). El *sillón de cadera* es una variación de la silla de tijera o *sella curul* romana, ya documentada en el antiguo Egipto, en monumentos romanos, así como en los códices de Beato y miniaturas románicas —de este tipo es el

⁷⁶ Se analizará en el apartado de mobiliario litúrgico

⁷⁷ Menéndez-Pidal, op. cit. pp. 73-74.

⁷⁸ Menéndez-Pidal, op. cit. pp. 70-71.

faldistorio o trono episcopal de San Ramón, de la catedral de Roda, bárbaramente destruido por Erik el Belga⁷⁹—. El origen próximo, sin embargo, hay que atribuirlo a la silla italiana llamada *dantesca* o *Savonarola*, en uso en Toscana en el siglo XV, con respaldo de cuero fijado a la madera con gruesos clavos y plegable. Comienzan a utilizarse bajo el reinado de Juan II y Enrique IV de Castilla, colocándose escudos nobiliarios en la parte inferior de los frentes de las patas. Su enorme auge durante todo el siglo XV provocó que con el resurgimiento de los estilos medievales se conocieran como «sillones de doña Juana la Loca»⁸⁰. M.^a Paz Aguiló proporciona estas notas características del mueble: «El eje de giro está bajo el asiento y se compone de cuatro elementos en cuarto de círculo que forman los brazos y las patas, apoyadas en una zapata. Los brazos se elevan en su parte posterior hasta la altura del respaldo rematándose por delante en forma circular. En la parte superior de las patas y a veces casi en el centro, llevan un recorte de perfil gótico que se pierde en el siglo XVI»⁸¹. Dichas características reúne el sillón de cadera del M.A.N., procedente de Burgos⁸², similar a otro granadino, encargado por el Cabildo de la catedral de Toledo para el presbiterio —actualmente en el Museo de Santa Cruz⁸³—. Como él, exhibe en sus frentes típica labor de taracea a base de aspas y una estrella en el eje. Los dos pertenecen al siglo XV. Sillas de este tipo perviven en el siglo XVI, conviviendo la labor de taracea con la decoración renacentista.

F. Utensilios de calefacción e iluminación.

Entre los primeros destacan los braseros y braserillos. Braserillo islámico del siglo XII es el ejemplar de bronce, de estructura octogonal, que monta sobre cuatro patas y va provisto de cadenas con eslabones dobles, quizá obra alejandrina, como podría ilustrar-

⁷⁹ Feduchi, Luis M., *Antología de la silla española*, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1957, pp. 13, 15, 19. Dicha pieza, parcialmente reconstruida, figuró en la exposición *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Catálogo, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993, p. 270.

⁸⁰ Aguiló, op. cit. pp. 104-107; Hardendorff Burr, op. cit. p. 12.

⁸¹ Op. cit. pp. 104-106.

⁸² Figuró en la exposición *Carlos V...*, cit. catálogo, p. 314, n. 974. Reproducido en Torres Balbás, *Arte almohade...*, cit. p. 406, fig. 479.

⁸³ Dibujo del ejemplar del M.A.N. en Marqués de Lozoya y Claret Rubira, op. cit. lám. 32. Reproducidos en Feduchi, *El Mueble Español*, cit. figs. 44 y 45, así como otro existente en la colección del Instituto Valencia de don Juan, fig. 43, que figuró en la exposición *Mueble Español...*, cit. p. 186-7, n. 13.

lo la pátina de tono negro característica de dicha fabricación. El borde superior de la pieza remata en un friso calado con líneas en zigzag y dientes de sierra en el extremo, interrumpido en los ángulos por circuillos que sobresalen⁸⁴. Paralelos de esta pieza se hallan en el arte copto y en talleres del Cairo⁸⁵.

Resulta ilustrativa la comparación entre lo producido por el mundo islámico y el cristiano. El brasero románico es una obra genuina de su estilo, datada en el siglo XIII o incluso algo más tarde⁸⁶. Es de hierro forjado y estructura prismática. La armazón está formada por cuatro placas rectangulares ensambladas a otras tantas barras verticales, cuyos extremos inferiores sirven de patas, con una rueda en origen —el conservado en Tarragona las conserva todas— y superiormente se doblan a modo de codo curvo abierto en ojo. De él penden fuertes argollas, para facilitar el transporte, tanto a la derecha como a la izquierda de la estancia. El cuerpo de cada placa se decora con cuatro varillas verticales clavadas que sirven de eje a las dobles volutas que se afrontan con las del lado contrario.



Fig. 9

Candeleros, candelabros, hacheros (*fig. 10*), lámparas y candiles (*fig. 9*) o candiles con soporte⁸⁷, constituyen los útiles usados para iluminar estancias

⁸⁴ N. inv. 1972/103/2. Medidas: alt. 12,8 cm. anch. 18,4 cm.

⁸⁵ La pieza se atribuye a Alejandría (Egipto).

⁸⁶ N. inv. 57819. Figuró en la exposición de *Hierros Antiguos Españoles*, Sociedad Amigos del Arte, Madrid, 1919, catálogo, t. I, p. 52, lám. 205, y en *Vida y peregrinación*, Santo Domingo de la Calzada, julio-septiembre 1993, catálogo, n. 73.

⁸⁷ Rodrigo Amador de los Ríos los llama también lucernas [Lucernas o candiles de cobre, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3, Madrid, 1899, pp. 7-14. Para los candiles de piqueta vid. Zozaya, J., *Tipología y cronología de los candiles de piqueta en cerámica de al-Andalus*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1990.



Fig. 10

de edificios en general. Se define el candelero como utensilio que sirve para mantener derecha la vela o candela, consistente en un cilindro hueco unido a un pie por una barreta o columnilla. El candelabro, por su parte es el candelero de dos o más brazos, que se sustenta sobre su pie o sujeto a la pared. El M.A.N. conserva varios objetos de luz árabes, y elementos sustentantes: un candelero andalusí, del siglo XII⁸⁸, un soporte para lucerna califal, del siglo X, procedente de Almería⁸⁹, un pie de lámpara, del s. X-XI, cordobés⁹⁰, otro del siglo XI, procedente de Nubia⁹¹, un candelabro del siglo XII-XIII, obrado en Mossul⁹², además de dos espléndidas lámparas de mezquita.

La lámpara se define como un recipiente metálico con tres o cuatro pequeñas asas que sirven para sujetar las cuerdas o cadenas de que penden. La lámpara va llena de aceite y flotando en ella arde

⁸⁸ N. inv. 1913/59/728.

⁸⁹ N. inv. 50825. Zozaya, J., Ensayo de una tipología y una cronología, *Archivo Español de Arte*, 157, Madrid, 1967, pp. 133-154, sobre todo p. 142, lám. II d.

⁹⁰ N. inv. 62329. Zozaya [op. cit. p. 150, lám. IV b] considera que es de carácter litúrgico, en base a la invocación «bendición», de tipo religioso, en caracteres cúficos. Tiene decoración de anillos concéntricos en la base y cordón trenzado de dos cabos.

⁹¹ Zozaya, Ensayo..., cit. pp. 143-145, lám. II e, fig. 5 a.

⁹² Zozaya, Ensayo..., cit. p. 151, lám. IV c.

una mecha, cuya llama se representa visible⁹³. Las lámparas de metal calado fueron las más frecuentes en el mundo islámico hasta el siglo XIV, en que dejaron paso a las metálicas lisas y a las de cristal⁹⁴. El M.A.N. conserva entre sus ricos fondos islámicos dos lámparas, que un tiempo se mostraron unidas. La primera, del s. X-XI y dimensiones modestas, presenta prodigiosa factura. Tiene estructura de campana rematada con tres hojas treboladas caladas. En torno al cuerpo se disponen placas también caladas sustentantes de las velas, cuyas bases salen de los extremos en forma arbolada, todo ello con sentido etéreo. Una lámpara de este tipo, pero más evolucionada —1333-37, del periodo mariní— y ostentosa se conserva en la mezquita de Qarawiyyin, en Fez⁹⁵.

La lámpara de la Alhambra, n. inv. 50519 es una obra maestra en su género. Perteneciente al periodo nazarí, figura la fecha de ejecución, 705 de la Hégira [1305 de C.]. Está compuesta de seis elementos vertebrados por un vástago central. Los cuatro superiores son esferas en disminución en orden ascendente. Presentan una gran faja central calada con una inscripción epigráfica en nesjí, de tipo emblemático, inscrita dentro de una decoración de tipo vegetal muy estilizada. Dichas esferas achatadas, desembocan en una pieza prismática octogonal, soldada en una sola pieza, con decoración vegetal. Esta pieza se acopla a la lámpara propiamente, de estructura prismática de cuatro caras y muy respetables proporciones, 55 cm de altura y 80 cm. de diámetro. Caladas en toda la superficie, y decoradas con motivos vegetales, en composición vertical, encierran dos cartelas epigráficas, una en la parte superior y otra en la inferior, portadoras del título del monarca nazarí Muhammad III [«y no hay vencedor sino Dios. ¡Ensalzado sea!»]. En el labio del borde inferior se lee una larga inscripción incisa en caracteres nesjies («En el nombre de dios Clemente y Misericordioso. la bendición de dios sobre nuestro dueño Muhammad [Mahoma] y su familia: salud y paz. Mandó nuestro señor el sultán excelso, el favorecido, el victorioso, el justo, el feliz, el conquistador de las ciudades, y último límite de la conducta justa entre los siervos [de Dios], el Amir de los Muslines Abu-Abdil-lah, hijo de nuestro señor el Amir de los Muslines Abu-Abdil-lah, hijo de nuestro Señor al-Galib-bil-lah, el victorioso por la protección de Dios, Amir, de los Muslines Abi-Ab-

⁹³ Menéndez-Pidal, op. cit. p. 84.

⁹⁴ Menéndez-Pidal, op. cit. p. 85, lám. 12, n. 37-41.

⁹⁵ Figuró en la exposición *Al-Andalus*, catálogo cit., pp. 278-279.

dil-lah, ayúdale Dios [¡ensalzado sea!] [...] debajo de ella, *a quien alumbra mi luz* por su magnificencia y cuidado de su jeque, con sana intención y verdadera certidumbre. Y fue esto en el mes de Rabi primera bendecida, en el año 705. ¡Ensalzado sea!». La estructura calada debía de producir un efecto misterioso.

Esta lámpara fue fundida en los talleres reales de la corte nazarí, construida para la mezquita de la Alhambra, de donde fue llevada a Orán, cuando la toma de Granada en 1492. De allí fue traída por el cardenal Cisneros a su palacio de Alcalá de Henares, entre cuyos haberes figura en su testamento⁹⁶. Allí permaneció hasta el siglo pasado, en que ingresó en el M.A.N., dentro de los nutridos conjuntos de las Comisiones Científicas, fundamentales en el inicial acopio de fondos de la institución, amén de las colecciones reales, paralelas a las del Museo el Prado.

Vale la pena mencionar el lampadario judío, procedente de Nischapur (Persia), que ingresó en

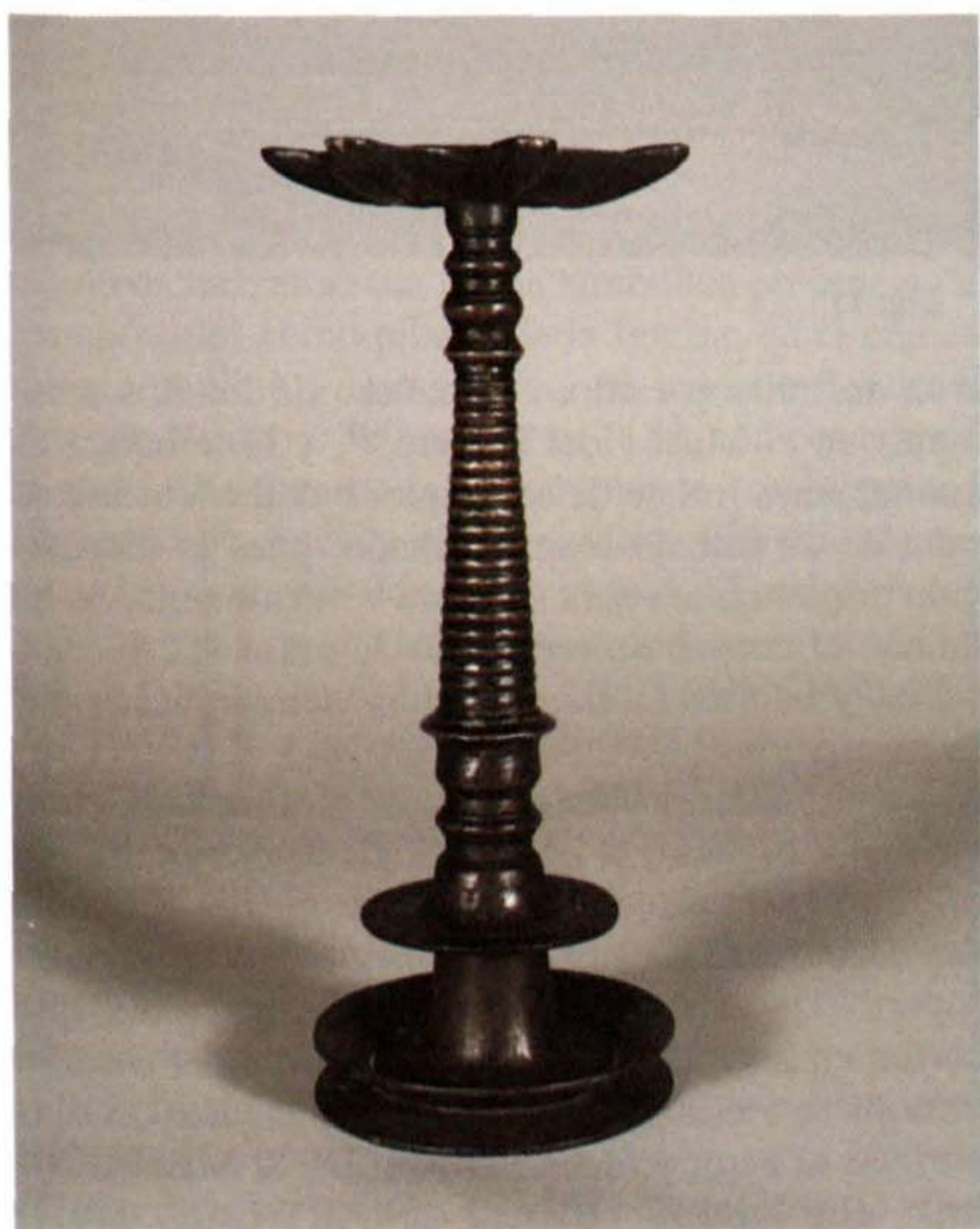


Fig. 11

⁹⁶ Ha figurado en diversas exposiciones: *The Arts of Islam*, Hayward Gallery, Londres, 1971, ficha catálogo redactada por J. Zozaya, p. 168, n. 175; *Al-Andalus. Las Artes islámicas en España*, Granada, 1992, ficha catálogo redactada por R. Azuar, pp. 276-277; *Arte islámico en Granada. Propuesta para un museo en la Alhambra*, catálogo de la exposición, Granada, Junta de Andalucía, 1995, pp. 324-435, n.º 187.

el M.A.N. dentro de la colección Santa-Olalla⁹⁷, por la particular circunstancia de constituir conjunto con otros siete más, que se encendían todos a la vez (fig. 11). Está formado por una base circular, un vástago y el depósito para contener el aceite. La decoración de felinos, alusivos al reino maligno, se completa con la inscripción en caracteres judíos, que dice: Alabado seas, Señor, Nuestro Dios, rey del mundo, que nos has santificado con tus mandatos de encender la luz de chanukkah [fin de diciembre].

El mundo cristiano está representado, entre otros, por un candelabro, dos hacheros para fijar en el muro y dos de pie. El candelabro es del s. XII-XIII, y está formado por una base de cuatro patas unidas por cordones entorchados de hierro y arcos del mismo. Del centro emerge un vástago vertical con cuatro nudos, terminado en punta afilada para sostener una candela, a la que se sumaban las que se acoplaban a las puntas de los roleos de una circunferencia, cuya parte inferior se decoraba asimismo con roleos de inferiores dimensiones⁹⁸. Cuatro patas sustentan dos airoso hacheros del siglo XV, —candelero o blandón que sirve para poner el hacha de cera—, sobre cuyo vástago, reforzado por dos varillas en ángulo, monta un peine de hierro, sobre el que se asientan las bases para las hachas.

Dos hacheros procedentes de la catedral de León, realizados para ser apoyados a un muro por medio de un vástago provisto de clavos, se componen de un aro incompleto, decorado con fina labor de clara-boya calada. Consta de cuatro luces, señaladas por aros de hierro entorchados, tres a la misma altura y la cuarta, más alta, en el centro⁹⁹.

El agua como el fuego, aparte de su función práctica, cumplía en la cultura árabe, otra de carácter sensorial. Aparte de las fuentes en forma de animales (fig. 12) y otras caprichosas formas, los hogares se proveían de grandes tinajas, que colocaban en el patio o en pequeñas dependencias próximas a la entrada. Como reserva se llenaban de agua jarras más pequeñas, con cuidada decoración, de carácter apotropaico, para preservar el agua de los malos espíritus, como círculos, estrellas, de seis y ocho puntas, la mano de

⁹⁷ N. inv. 1973/58/PO/165. Franco Mata, *Antigüedades medievales judías en el Museo Arqueológico Nacional*, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 13, Madrid, 1995, pp. 103-114, sobre todo p. 111, n. 14.

⁹⁸ N. inv. 60545.

⁹⁹ N. inv. 51623, 51631. Franco Mata, *Arte medieval cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional*, *Tierras de León*, 71, 1988, p. 58, n. 28, 29.



Fig. 12

Fátima y ciertas inscripciones. Existen también los llamados reposaderos, que con los recipientes señalados, pasaron a integrarse en el mobiliario doméstico.

Por lo que respecta a los grandes jarrones llamados de la Alhambra, de los que el M.A.N. conserva dos ejemplares, no está de acuerdo la crítica artística en cuanto a su finalidad. Hay quien piensa en una finalidad exclusivamente ornamental. Una referencia documental en Málaga, centro de producción del tipo hasta ahora documentado, en cuanto a ellos como contenedores de agua, desvela dicha finalidad. El viajero egipcio al-Basit b. Jalil, que visitó Málaga el 13 de diciembre de 1465, vio en la alcazaba «...una construcción para el agua en la que había tres grandes ánforas de porcelana de Málaga. No he visto nunca ninguna igual, ni nunca he oído hablar de nada semejante. Estas tres ánforas estaban dispuestas una al lado de la otra en la construcción destinada al agua potable, en el vestíbulo de aquella alcazaba, y cada ánfora tenía las dimensiones de un *tigar*, la embocadura larga, más bien estrecha, con un cuello del género de las ánforas, no de las *jabias*; y estaban maravillosamente fabricadas y estupendamente adornadas de admirables y raras labores. Las hay de este género en nuestro país, pero no en la misma medida de grandeza y belleza artística...»¹⁰⁰. Uno de los ejemplares del M.A.N.¹⁰¹ es obra del siglo XIV, proviene de Hornos (Jaén) y su decoración es de reflejo metálico y azul de cobalto. El otro, en el que está impresa la mano de Fátima, procede del monasterio de Santa María de la Defensa, Jerez de la Frontera¹⁰². Es del siglo XV, y su decoración es de reflejo metálico, de extraordinaria calidad. Rivalizan en calidad y elegancia con otros ejemplares dispersos por el mundo —el

¹⁰⁰ Pérez Higuera, op. cit. pp. 154-158.

¹⁰¹ N. inv. 50419.

¹⁰² N. inv. 1930/67.

Instituto Valencia de Don Juan, Louvre, Ermitage, Palermo, Hispanic Society y Oslo¹⁰³—.

Dentro del mobiliario litúrgico, cabe mencionar como elementos fundamentales el altar y el ciborio. El primero de ellos podía tener, como se ha indicado, ara fija y portátil, de cuyo último tipo existen en el M.A.N. existen dos ejemplares. La primera es de arte mozárabe¹⁰⁴ (fig. 13). Es una espléndida obra del siglo X, realizada en marfil sobre alma de madera de nogal, y forrada la base con tela árabe estampada a base de bustos de leones alados inscritos en círculos, de gusto sasánida. El ara se compone de tres cuerpos, el central más pequeño. Todos están decorados con placas de marfil, de taller cordobés, como el brazo de



Fig. 13

cruz del mismo estilo, compañero de los dos existentes en el Museo del Louvre¹⁰⁵, y la temática es animal entre follaje de ataurique. Indudablemente se trata de un trabajo reaprovechado, pues la disposición originaria era para ser vista verticalmente. Se ha tallado el consabido repertorio de animales: bichas, cabras y liebres. La finalidad nos viene indicada por la inscripción HANC ARAM SACRO.

La segunda es obra posterior; está fechada en la era 1244, es decir, el año 1206. Es de estructura paralelepípedica, escalonada superiormente. Los bordes están resaltados por una línea incisa en la parte superior decorada a base de dientes de sierra, que corren en las cuatro caras. Por el borde del escalón inferior se lee la inscripción en góticas mayúsculas alusivas al autor y fecha: ARNALDUS: ME: FEC(it in)/ (ho)NORE BEATI MART(ini)/ (fui?)

¹⁰³ Martínez Caviro, *Cerámica hispanomusulmana*, Madrid, El Viso, 1991.

¹⁰⁴ N. inv. 63936. Se ha ocupado de ella repetidamente la crítica artística. Vid. Gómez-Moreno, *Iglesias mozárabes...*, cit. pp. 373-374, que la vió en San Millán de la Cogolla, de donde procede.

¹⁰⁵ Gaborit-Chopin, Danielle, *Ivoires du Moyen Âge*, Friburgo, Office du Livre, 1978, pp. 90-93 figs. 114-115.

CO(n)SACR(a)TA E:R:A:/ MIL:CCa: XLa III. Es interesante la constatación de la temprana devoción del santo francés en Avila, de donde procede la pieza.

Las tres columnas de Antealtares, dos conservadas en el M.A.N. y la tercera en el Fogg Museum de la Universidad de Harvard, y la cuarta, perdida, son mencionadas a comienzos del siglo XVII como soportes de la mesa de altar de San Payo de Antealtares, en la cual estaba encastada el ara primitiva (fig. 14). Arrancadas de su original contexto, han sido acreedoras de las más variadas hipótesis en cuanto a su



Fig. 14

finalidad original. Sus dimensiones son acordes con la antedicha, reforzada por la simbólica presencia de los apóstoles como pilares de la Iglesia, en el pensamiento paulino y apocalíptico. El traslado del ara a Antealtares debió de hacerse en 1152, con ocasión de la concordia firmada por el arzobispo compostelano Bernardo de Agen y el monasterio. El estilo de las piezas es concorde con dicho evento. El orden de los apóstoles parece que es el común de la serie en Mateo (10, 2-4) y Lucas (6, 14-16): «+ PETRUVS ANDREAS PAVLVS/ [Jacobvs et Ioannis, Philippus et/ + BARTHOLOMEVS (e)T. MATHEVS [et Thoma] + IACOBVS: FR(ater) D(omi)NI ET IVDE: + SIMONIS MATHIAS». Santiago, Juan y Felipe figurarían en la columna perdida¹⁰⁶. El ara, reutilizada de una placa funeraria romana, se halla actualmente en el Museo del monasterio de Antealtares¹⁰⁷.

Era frecuente cubrir el altar con un baldaquino, *ciborium*, de planta cuadrangular, sobre cuya función existen diversas teorías. La más convincente de ellas indica que se ideó para expresar arquitectónicamente la dignidad excelsa y la importancia litúrgica del al-



Fig. 15

tar. Es muy interesante el ejemplar del M.A.N., incompleto¹⁰⁸, formado por cuatro columnas cuyos capiteles apean sobre fustes cilíndricos y éstos a su vez sobre basas colocadas en el suelo algo separadas de los cuatro ángulos del altar (fig. 15). Sobre ellos monta el coronamiento, perdido en este ejemplar. Este constaba a su vez de otras tantas placas con arcos que sostenían una pequeña cúpula o bóveda de arista. La decoración a base de estructuras geométricas, círculos, sogueados, retículas, así como pavos reales afrontados, repite formas frecuentes en Roma, de cuya área debe de proceder. Ha sido datado por X. Barral i Altet a fines del siglo VIII o con más probabilidad en la primera mitad del siglo IX¹⁰⁹.

El referente eucarístico por excelencia es el cáliz, del que el M.A.N. guarda ejemplares magníficos. Pieza paradigmática es el cáliz gótico con marca de Estrasburgo¹¹⁰ (fig. 16). Tiene copa muy abierta y lisa, y en el pie, astil y manzana ostenta un Doble

¹⁰⁶ Moralejo, Serafín, Columnas con efigies de los apóstoles, *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Pinario, catálogo, Santiago de Compostela, 1993, pp. 392-395.

¹⁰⁷ Id., *Ara de Antealtares*, catálogo cit. pp. 252-253.

¹⁰⁸ N. inv. 1984/70.

¹⁰⁹ Barral i Altet, Xavier, Un baldaquino de altar, de la alta Edad Media, procedente de Roma, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. IV, n. 1, 1986, 83-90.

¹¹⁰ N. inv. 57832.



Fig. 16

Credo abreviado realizado en luminosos y brillantes esmaltes¹¹¹. Su tipología es característica del siglo XIV, en el que ha sido datado por J.M. Cruz Valdovinos¹¹². Es el hermano mayor del ejemplar conservado en la iglesia de la Magdalena de Speyer, afectado por modernas restauraciones¹¹³.

El Museo Arqueológico Nacional custodia tres pilas bautismales románicas, una de ellas de origen veneciano y las otras dos hispanas, procedentes respectivamente de Mazariegos (Burgos)¹¹⁴ (fig. 17) y



Fig. 17

¹¹¹ Franco Mata, A., El Doble Credo en el arte medieval hispánico, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 13, Madrid, 1995, pp. 119-136, sobre todo p. 124.

¹¹² Cruz Valdovinos, J.M., *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la Platería*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 35-37; Franco Mata, catálogo exposición *Esmaltes y marfiles...*, cit. pp. 20-23, n.º 9.

¹¹³ Fritz, J.M. *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Munich, C.H. Beck, 1982, pp. 220-221.

¹¹⁴ N. inv. 1932/8. Revilla Vielva, R., Pila bautismal románica de Mazariegos (Burgos), *Adquisiciones de 1932*, Madrid, 1934, p. 3; Franco Mata, A., Antigüedades cristianas de los siglos VIII al XV, *Guía del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, II, p. 86; Bilbao López, Garbiñe, La pila bautismal románica de Mazariegos (Burgos): Una presentación de la Jerusalén Celeste, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XV, Madrid, 1997, pp. 197-203.

San Pedro de Villanueva (Asturias)¹¹⁵. La primera de ellas¹¹⁶, similar a otra que se exhibe en el Museo Lázaro Galdiano¹¹⁷, es de piedra dolomítica, y se compone de un fuste —se ha perdido la basa— y la pila propiamente, en cuyo borde campean cuatro cabezas de animales. La decoración, en bajo-relieve, consiste en elementos vegetales y animales distribuidos simétricamente como si de un tejido oriental se tratase. Las pilas hispánicas están firmadas por un *Petrus* y *Iohannes et Maria*. Son del siglo XII y adoptan una estructura diferente. La de Mazariegos tiene una basa circular, sobre la que monta la amplia copa decorada con arcos de medio punto que cobijan rosetas inscritas en círculos. La de Villanueva, de piedra arenisca, adopta estructura de cuba, y su decoración consiste en franjas concéntricas con vástagos serpenteantes separadas de otras lisas. Está datada en 1114.

Cuatro sillerías de coro incompletas, restos de otras, un sillón prioral y dos púlpitos conforman el mobiliario de la oración comunitaria de canónigos, fieles y comunidades religiosas. El primero de dichos conjuntos está formado por dos esculturas pétreas, románicas, procedentes del coro tallado por Maestro Mateo para la catedral de Santiago de Compostela, actualmente desmontado¹¹⁸. Concluido en 1211, reúne un completo programa iconográfico, con la representación de profetas y apóstoles. Conforman un *Doble Credo*, precedente de los magníficos ejemplares del gótico europeo, aunque en base a las inscripciones identificativas conservadas, parece que no exhibían los correspondientes artículos de aquél. Son dos personajes sentados, tal vez profeta, portador de filacteria¹¹⁹ y un apóstol, con el libro¹²⁰.

¹¹⁵ N. inv. 50181. Franco Mata, op. cit. p. 86.

¹¹⁶ Exp. 1984/70. Franco Mata, A., Una pila bautismal románica italiana en el M.A.N., *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 5, n. 1 y 2, Madrid, 1987, pp. 61-64.

¹¹⁷ Franco Mata, A., Una pila bautismal románica italiana en el Museo Lázaro Galdiano, *Goya*, 219, Madrid, 1990, pp. 130-135.

¹¹⁸ Otero Tüñez, R. e Yzquierdo Perrín, R., *El Coro del Maestro Mateo de la catedral de Santiago*, La Coruña, 1990.

¹¹⁹ N. inv. 57811. Adquirido en 1945 a don Felipe Torija Pajares. Nieto Gallo, Gratiniano, Una escultura de la escuela de Maestro Mateo, *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, Madrid, 1954, pp. 68-72, láms. 44-47. Figuró en la exposición *Galicia no tempo*, Monasterio de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, Arzobispado de Santiago, 1991, catálogo, Yzquierdo Perrin, Coro pétreo de la catedral de Santiago, pp. 194-196, n. 85.

¹²⁰ N. inv. 60597. Adquirido el 30 de noviembre de 1961, exp. 1961/35. Herrera Escudero, M. Luisa, Escultura románica en piedra, *Memorias de los Museos Arqueológicos 1958 a 1961. Extractos*, vol. XIX al XXII, Madrid, 1963, pp. 49-50; *Adquisiciones de Obras de arte, 1961-1963*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1968, p. 13

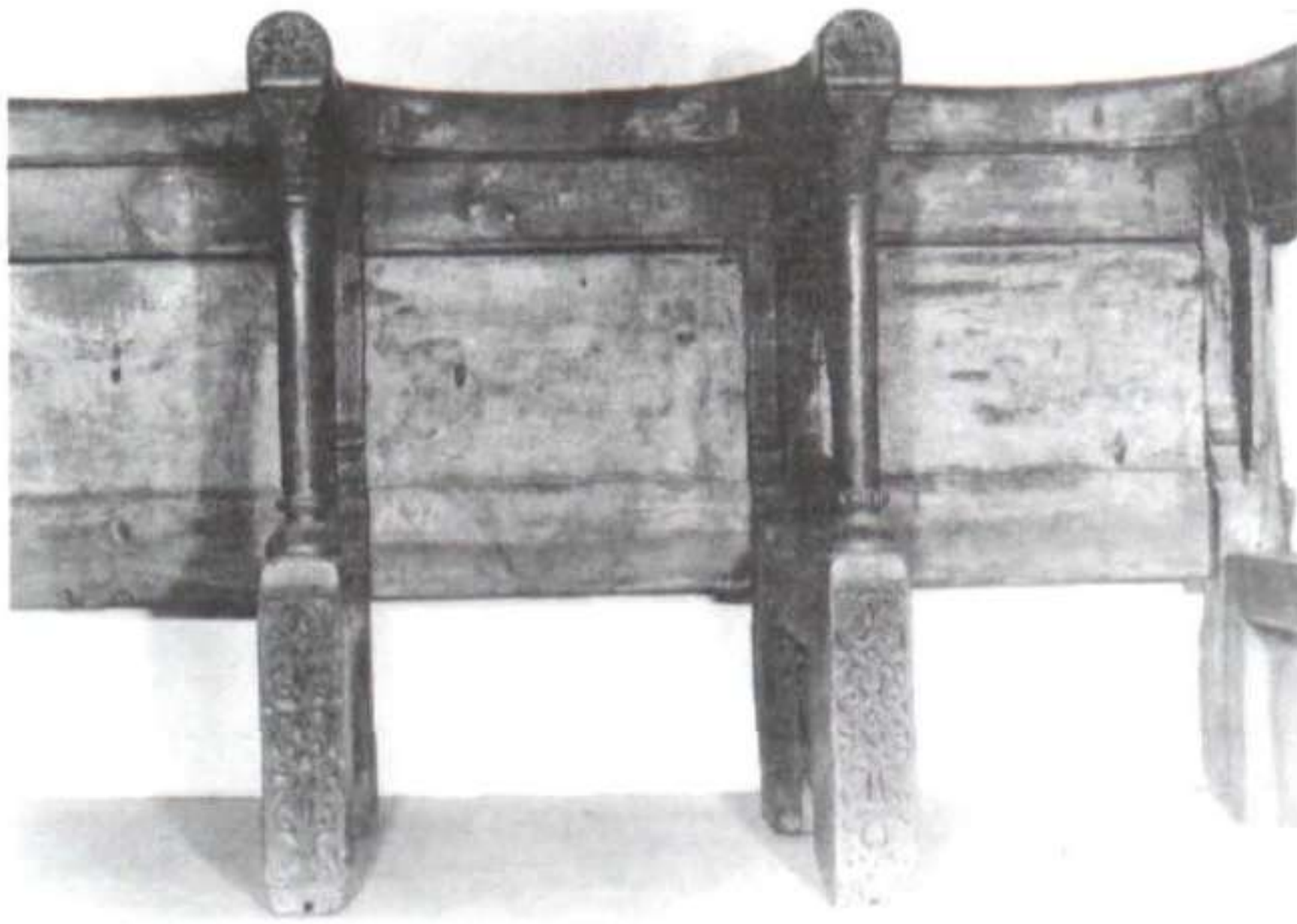


Fig. 18

Los dos siguientes conjuntos son obras mudéjares, uno procedente del monasterio cisterciense de Gradefes (León)¹²¹ (fig. 18) y el otro del convento de Santa Clara de Astudillo (Palencia) (fig. 19). La primera de ellas constituye uno de los conjuntos más antiguos del arte mudéjar en España, fechable a fines del siglo XIII. Está formado por cuatro sillas, actualmente sin asientos, cuyo respaldo es común, y están separadas entre sí por los respectivos brazos. Estos se hallan perfectamente ensamblados, mos-



Fig. 19

¹²¹ N. inv. 50548.

trando la habilidad de los artífices en este género de trabajos. El remate anterior está formado por unas estructuras verticales decoradas en su parte inferior con labor de ataurique como los capitelillos en que rematan las columnillas que montan sobre aquéllas. Perviven restos de policromía alusiva al reino de León, indicativa del regio encargante. Es de madera de pino, baja, a diferencia de la de Santa Clara de Astudillo, encuadrable en el grupo de las monumentales, como la de Santa Clara de Moguer¹²².

La sillería de Astudillo está repartida entre el M.A.N.¹²³ —cuatro sillas— y la Misión de San Diego (Estados Unidos) —cuarenta y cuatro, habiéndose reaprovechado ocho tablas del tejeroz para una mesa de altar—. De hecho, para obtener el permiso de exportación, se exigió por parte del Estado la donación de una muestra al museo madrileño¹²⁴. Los cincuenta siales que componían la sillería destinada a otras tantas monjas, se corresponde con el número dispuesto por la fundadora del convento, la reina María de Padilla, según se desprende de la bula del papa Inocencio VI, dada en Avignon el 5 de abril de 1354. Considerando dicha fecha de fundación, es lícito proponer como fecha aproximada para la construcción de la sillería unos años más tarde, en torno a 1360. La sillería es encuadrable dentro de un grupo, de mudejarismo más avanzado que las dos anteriores, no obstante ser poco posterior a la onubense. Como advierte Torres Balbás¹²⁵, los carpinteros de la segunda mitad del siglo XIV son más armadores que tallistas. Está ensamblada de manera tan sabia, que se han reducido al mínimo indispensable los elementos clavados. En obra tan importante, tan sólo los canecillos, que son de proa, son

¹²² Reproducida repetidamente; Feduchi, *El Mueble Español*, cit. fig. 45; *Ars Hispaniae*, Torres Balbás, *Sillerías de coro mudéjares españolas*, *Al-Andalus*, 1954, pp. 203-218, quien advierte que por el tipo de talla de ataurique se acerca a la escuela toledana del siglo XIII; Kraus, Dorothy y Henri, *Sillerías de coro góticas españolas*; Franco Mata, *Antigüedades medievales de los siglos VIII al XV*, *Guía del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1992, vol. II, pp. 96-97, figs. 15-16, tomadas de Camps Cazorla, E., *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional en 1931*, Madrid, 1932; Aguiló, op. cit. pp. 95-96

¹²³ Camps Cazorla, *Adquisiciones...* cit.

¹²⁴ Franco Mata, *El actual paradero de la sillería de coro del convento de Santa Clara de Astudillo*, *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 335-338.

¹²⁵ Camps Cazorla, *Adquisiciones...*, cit.; Torres Balbás, *Sillerías de coro mudéjares...*, cit... Alude a ella también Feduchi, *El Mueble español*, cit. p. 77, fig. 48, donde se confunde con sillones de ceremonia; Aguiló, op. cit. pp. 96-98; Menéndez-Pidal, op. cit. p. 93.



Fig. 20

muestra de la labor escultórica. La pintura en colores vivos y contrastados, es su sustituto, que aporta además las ventajas de la rapidez y la economía. La paleta es la acostumbrada: colores rosa, rojo oscuro fuerte, negro verdoso, blanco, verde amarillo, aplicados sobre una recia imprimación blanca, con deslumbrante resultado visual. María de Padilla hizo perpetuar sus nombres a través de los escudos de su familia con las cuatro badilas o «padillas» en los ángulos y en el losange el león rampante, lo que hace presumir que el encargo se realizó en vida de la fundadora, que compartió con el rey Pedro I el Cruel, en el palacio de Tordesillas¹²⁶.

Del monasterio de Santa Clara de Palencia proceden los respaldos de la sillería de coro de fines del siglo XV. Obra tallada en pino, responde a la tipología de sillerías con tallado no iconográfico, cuyo precedente en tierras de Palencia se halla en la pro-

pia catedral. Todos los respaldos tienen la misma composición: son estructuras rectangulares divididas en dos cuerpos, en el inferior cuatro arquillos apuntados son sobremontados por un arco de medio punto y el superior ostenta una circunferencia, con tracerías siempre diferentes¹²⁷.

Dentro del mobiliario litúrgico se mencionan *cátedras*, como la compostelana desaparecida, de madera y hueso, *analogios* o atriles, para colocar los libros litúrgicos, mientras se leían¹²⁸, representados repetidamente en el arte. El sillón prioral, proveniente posiblemente de Muelas (Cuenca), pertenece al tipo de los denominados en Francia *chaires à haut dossier* —sillas de alto respaldo—. Este tipo de mueble hace su aparición a comienzos del siglo XV, reemplaza a las *chayères* de arcaturas ciegas o de claraboya y evoluciona a lo largo del siglo para de-

¹²⁷ Franco, op. cit. pp. 225-229.

¹²⁸ Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes...*cit. p. 332.

¹²⁶ Franco Mata, *El actual paradero...*, cit., pp. 335-338.

saparecer a fines de la primera mitad del siglo XVI, dejando paso a la denominada *chaire à bras* o *chaise à bras*. Es de sencilla estructura y severa elegancia. Está formado por dos tableros rectangulares laterales macizos que constituyen los brazos, de remate superior recto, un ancho respaldo y el asiento bajo el que está encajada el arca. El respaldo y el frente están decorados con tracería gótica según las consabidas fórmulas. Perviven también restos de pintura de influencia mudéjar¹²⁹.

El púlpito también forma parte del mobiliario litúrgico. Existen ejemplares en variados materiales, piedra, mármol, yeso y madera, entre los más comu-

nes. El Museo Arqueológico Nacional alberga dos ejemplares góticos, que paso a describir. Ambos pertenecen al siglo XV, son hexagonales, una de cuyas caras iba abierta para acceder el oficiante. El primero, de procedencia desconocida va decorado con sencilla tracería gótica¹³⁰. En cuanto al segundo¹³¹, procede del refectorio de los PP. Jesuitas del convento de San Marcos de León. Se construyó con tablones reaprovechados de un arca, algunos de los cuales enlazan con el arte renaciente y se decoran con motivos platerescos. La decoración gótica se inscribe dentro de las labores de tracería, ejecutadas con mano firme y segura.

¹²⁹ Franco Mata, *Museo Arqueológico Nacional...*, cit. pp. 229-230, n. 317. Se corrige el error de considerar esta pieza procedente de Uclés, como afirma entre otros Feduchi, *Antología...*, cit. fig. 13, id., *El Mueble Español*, cit. fig. 14.

¹³⁰ N. inv. 60703. Franco Mata, *Museo Arqueológico Nacional...*cit. p. 217, n. 269.

¹³¹ N. inv. 51670. Franco Mata, op. cit. pp. 217-218, n. 270.

LA PILA BAUTISMAL ROMÁNICA DE MAZARIEGOS (BURGOS): UNA REPRESENTACIÓN DE LA JERUSALÉN CELESTE

GARBIÑE BILBAO LÓPEZ
Universidad del País Vasco

RESUMEN

En el artículo se describe y analiza la pila de Mazariegos (Burgos) desde el punto de vista de su simbolismo. Hoy se exhibe en el Museo Arqueológico Nacional. Al igual que otras pilas románicas hispánicas, la de Mazariegos está decorada en motivos arquitectónicos, vegetales y astrales, todo subrayando el misterio salvífico del sacramento del bautismo.

SUMMARY

This article aims to describe and analyse the font of Mazariegos (Burgos) from the point of view of the symbolism. Today, this font is showed in the Museo Arqueológico Nacional. Like other spanish romanic fonts, the one of Mazariegos was decorated with architectural, vegetal and astral motifs, all of them underline the salvation mystery of the baptismal sacrament.

En la sala 32 del Museo Arqueológico Nacional (Madrid) se exhibe, junto a varias otras más, la pila bautismal románica de Mazariegos, un pueblecito situado en las estribaciones de la Sierra de la Demanda, en Burgos. El ejemplar fue adquirido por el Estado, según decreto del 30 de abril de 1932, y pasó a disposición del Museo en ese mismo año por compra a Ignacio Martínez. Tiene como número de expediente el 1932/8¹.

La primera descripción de la pila de Mazariegos la debemos a Ramón Revilla Vielva, con un artículo de 1933 donde se daba noticia de su reciente adquisición por parte del Museo Arqueológico Nacional². Poste-

riormente, la existencia de la pila fue recogida en las obras de José Pérez Carmona (1954) y de Manuel Guerra (1978), donde se vierten incompletas y, en ocasiones, confusas descripciones sobre su ornamentación, la cual intentaremos referir a continuación³.

La pila consta de dos piezas, es decir, de una copa semiesférica de considerables dimensiones (0,75 cm. de altura por 1,90 cm. de diámetro) y una voluminosa basa circular sobre la que descansa. Como sucede con frecuencia, la copa es el lugar de mayor interés, ya que en ella se concentra buena parte de los temas ornamentales, que en este caso

¹ Agradezco a Angela Franco Mata, jefa del Departamento de Antigüedades Medievales del Museo Arqueológico Nacional, las facilidades brindadas para el estudio de esta pila.

² Revilla Vielva, R., «Pila Bautismal Románica de Mazariegos (Burgos)», *Adquisiciones del MAN 1932*, Madrid, 1933, págs. 3-6.

³ Pérez Carmona, J., *Arquitectura y Escultura Románicas en la Provincia de Burgos*, Burgos, Facultad de Teología del Norte de España, 1959; tercera edición revisada con un apéndice de Nicolás López Martínez, Burgos, 1974, pág. 124. Guerra, M., *Simbología Románica*, Madrid, 1978, pág. 82. Erróneamente, este autor habla de unos «leones andrógagos» dispuestos en la basa de la pila.

son geométricos, arquitectónicos, vegetales y astrales y se distribuyen de la siguiente manera:

La zona de la embocadura está recorrida por dos líneas incisas y por una banda de motivo cordado. Entre ellas se localiza una secuencia de pequeños triángulos, en cada uno de los cuales se disponen las letras que conforman la corta inscripción que más adelante será analizada. Sobre las paredes verticales de la copa destacan, en primer lugar, una estrecha banda punteada y una guirnalda vegetal cuyo tallo ondulante recorre todo el perímetro. Debajo de ellas se dispone el motivo ornamental central: una arquería de veinte arcos dobles de medio punto que descansa sobre columnas completas con basas, fustes y capiteles, estos últimos enriquecidos con diversos relieves vegetales que también ocupan las enjutas de la arquería. Además, en el espacio interior de cada uno de los arcos han sido esculpidos varios florones estrellados, círculos concéntricos y cuatro cruces griegas, todos ellos, a su vez, inscritos en círculos. Por lo que respecta a la basa, que muestra una profunda fractura en sentido vertical, presenta plinto y filete lisos, consistiendo toda su decoración en un grueso sogueado idéntico al que recorre la embocadura de la copa.

Los motivos que decoran la pila de Mazariegos no son especiales ni únicos, como tampoco lo es su orquestación sobre las paredes del gran vaso de piedra. En el cuadrante suroriental de la provincia de Burgos, en el cual se localiza Mazariegos, abundan las pilas románicas que repiten alguno o todos los motivos mencionados. Así, el tipo de arquería descrita es el mismo que lucen las pilas de las poblaciones vecinas de Cuevas de San Clemente, Cubillo del César, Cubillejo, La Gallega, Cojóbar, Quintanilla, Sopeña o Quintanilla del Agua. Algunas de ellas, como la de Cubillo del César o La Gallega, acompañan la arquería con el mismo modelo de guirnalda de hojas lobuladas, mientras las pilas de Cuevas de San Clemente y de Cubillo del César reproducen, incluso, los florones estrellados. Sin embargo, este ejemplar de Mazariegos destaca entre todas ellas por la finura de su realización y la calidad de su talla, características ambas que la alejan de la tosquedad y las imperfecciones más repetidas sobre los ejemplares producidos en los talleres locales. Merece ser destacada la elegancia con que los arcos y las columnas se adaptan a la curva convexa de la copa semicircular, así como la delicadeza de los relieves que cubren los capitelillos y la sobriedad de las palmetas que rellenan las enjutas de los arcos. También hay que mencionar la inusual y enriquecedora presencia de la inscripción.

En cualquier caso, el interés de esta pila no reside únicamente en los logros de su ejecución, sino también, y de modo muy especial, en la riqueza simbólica de sus elementos ornamentales y en el modo en que estos fueron conjugados al objeto de ofrecer una visión de la Jerusalén Celeste.

LA ARQUERÍA

La decoración mediante un friso de arcos que recorre el perímetro completo de la copa es frecuente, no sólo entre las pilas románicas burgalesas, sino también entre las de otras regiones españolas y europeas⁴. En ellas, la arquería puede aparecer como motivo único o hacerse acompañar por diversos motivos astrales, vegetales, animales o por variadas escenas historiadas cobijadas bajos sus arcos. En muchos de estos casos la arquería ha sido identificada como imagen de la Jerusalén Celeste, y pensamos que la pila de Mazariegos es un claro exponente de esta misma idea.

Para el pensamiento medieval, como para la tradición teológica precedente, la Jerusalén de lo Alto fue el tema escatológico por excelencia. Según ha destacado Henry de Lubac, su consideración como la Nueva Villa construida por Dios para habitar junto a los elegidos la convirtió en un símbolo privilegiado de la salvación y del Paraíso «en toda la profundidad de su misterio»⁵. Sobre las bases de los textos de Isaías (54, 55, 62), Ezequiel (44-47), Baruc (4-5), Tobías (13, 15-17) y del Apocalipsis de San Juan (21, 22), el tema de la Jerusalén Celeste fue popularizado en el Occidente medieval merced a la literatura religiosa y a la liturgia, en cuyas oraciones e himnos era invocada con frecuencia. Su mención estuvo especialmente ligada, además, a la ceremonia de la Consagración de los templos y de los cementerios, a la celebración de la Pascua y a la fes-

⁴ Domeño, A., *Pilas Bautismales Medievales en Navarra*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, 1992 (láms. 52, 53, 58, 162, 165, 167, 172, 176, 180, 182 y 193); Ramón y Fernández, J., «Algunas Pilas Bautismales Sorianas», *B.S.A.A.*, 1946, págs. 92-93; Ghislain, J. Cl., «Fragments de Cuve Baptismale Romane Tournaisienne à Nivelles», *Bulletin de la Commission Royal des Monuments et Sites*, 1976, pág. 21; Combe, *Illustrations of Baptismal Fonts*, Londres, 1844 (láminas sin numerar); Bond, F., *Fonts and Fonts Covers*, Londres, Nueva York, Toronto, Oxford University Press, 1908 (láms. F, G y pág. 40); Nordström, F., *Mediaeval Baptismal Fonts. An Iconographical Study*, Umea University, 1984.

⁵ De Lubac, H., *Exégèse Médiévale. Les Quatre Sens de l'Écriture*, París, Ed. Montaigne, 1959 y 1964, T. II, págs. 645-647.



tividad de Todos los Santos, así como al oficio de difuntos⁶.

Esta omnipresencia se dejó sentir también en el arte. Según ponen de relieve los estudios de Marie-Thérèse Gousset, la imagen de la Jerusalén Celeste fue plasmada en todas las manifestaciones plásticas del arte medieval: pintura y miniatura, escultura monumental, y también sobre diversos objetos del mobiliario litúrgico y sacramental como cajas, relicarios, píxides, incensarios, lámparas o altares⁷. Una larga lista a la que es necesario añadir las pilas de bautismo.

En efecto, reproduciendo los tipos de planta más frecuentes en otros ámbitos artísticos (circular, cuadrado, poligonal) y sus peculiaridades arquitectónicas, la Ciudad Santa fue representada so-

bre las pilas de los reinos hispánicos, destacando insuperables creaciones como las de Redecilla del Camino y Castil de Lences en Burgos, Ullíbarri Viña y Hueto Arriba en Alava, Artajona y Mutilva Baja en Navarra, San Martín de Hoyos en Santander o Castelltallat en tierras catalanas, con sus torres y matacanes, sus paramentos defensivos y sus destacadas puertas⁸. Sin embargo, el tipo de la Jerusalén Celeste más repetido, a juzgar por los ejemplares conservados en nuestro territorio, es el que puede contemplarse en Mazariegos: una sencilla arquería de arcos de medio punto, que también pueden ser ligeramente peraltados, apuntados o en herradura, y cuyo número se ciñe, en bastantes

⁶ Gousset, M. Th., *Iconographie de la Jérusalem Céleste dans l'Art Médiéval Occidental du IXe a la fin du XIIe Siècle*, Thèse du troisième cycle, Paris, La Sorbona, dactilografiada, 1977-1978, T. I, págs. 19-24.

⁷ Gousset, M. Th., «Un Aspect du Symbolisme des Encensoirs Romains: La Jérusalem Céleste», *Cahiers Archéologiques*, n.º 30, 1982, págs. 81-106.

⁸ La descripción poética de San Juan dificultó cualquier tipo de representación literal, pero promovió numerosas fórmulas que, con la presencia de los elementos esenciales, permitieran el reconocimiento de la Jerusalén Celeste. Gousset, M. Th., *Iconographie...*, I, (págs. 150 y ss.). De la misma autora, «La Représentation de la Jérusalem Céleste à l'Époque Carolingienne», *Cahiers Archéologiques*, n.º 23, 1974 (láms. 4, 6-18).

ocasiones, a las doce puertas de la Ciudad descrita en el Apocalipsis⁹.

Las representaciones urbanas articuladas sobre la arquería fueron estudiadas hace algunas décadas por Jurgis Baltrusaitis, quien encontró el origen de las mismas en un célebre tipo de sepulcro romano conocido como sarcófago «de puertas de ciudad»¹⁰. Este modelo de sarcófago surgió en el siglo II de nuestra era y tiene como característica fundamental la distribución del muro frontal en una serie de compartimientos adornados por columnas y coronados por arcos, frontoncitos o veneras que producen la ilusión de una fachada arquitectónica con sus correspondientes vanos de ingreso. Desde el siglo IV el modelo fue asumido por los sarcófagos paleocristianos, surgiendo en la Península una serie de talleres que mantuvieron la producción de estos sepulcros hasta la llegada de los musulmanes¹¹.

Aunque la pervivencia y transmisión de la arquería como motivo ornamental ha sido perfectamente seguida y estudiada a través de las artes visigodas, asturianas y mozárabes, determinados autores no han dudado en establecer una relación tipológica directa entre los citados sepulcros «de puertas de ciudad» y las pilas románicas decoradas con arquerías¹². Pero además, esta correspondencia es aún más estrecha en el plano simbólico. Mansueta ha demostrado que el arte romano desplegó un amplio abanico de significaciones funerarias basadas en el arco. Según el autor, este elemento arquitectónico estaba íntimamente unido a la tradición mediterránea de los «ritos de paso» y fue utilizado en estrecha relación con el mundo de los muertos. En el espacio de los sepulcros paganos el arco se presentó como un frágil velo que separaba la vida terrena de la vida de ultratumba; transpasar el umbral era alcanzar la in-

mortalidad¹³. Del igual modo, los sarcófagos paleocristianos decorados con la arquería se vieron dotados de la estructura de una ciudad y se consideraron representación de la Ciudad Celeste, cuyas puertas aspiraban alcanzar los elegidos¹⁴.

Según Gousset, esta tradición ornamental y simbólica es la que justifica la pervivencia de la arquería sobre muchas creaciones medievales y, en mi opinión, la que mejor explica su protagonismo sobre tantas pilas como la de Mazariegos. Desde su formulación doctrinal en los Evangelios, el sacramento del bautismo fue relacionado con el misterio de la Muerte y de la salvación posterior¹⁵. Muerte al pecado y nacimiento a una nueva y superior existencia espiritual que predispone al cristiano para la salvación y que le abre las puertas del Cielo. Como tantas veces expresaron los primeros Padres de la Iglesia y, más tarde, ratificaron los teólogos medievales, en la fuente de bautismos el cristiano padece esa muerte simbólica y adquiere la ciudadanía celeste haciéndose conciudadano de los santos: «*Tú que te presentas al bautismo (...) sepas que, desde ahora, quedas inscrito en el Cielo, donde tu fiador tiene gran cuidado de enseñarte, como extranjero que eres en esta Ciudad a la que acabas de llegar, todo lo que se refiere a la Vida en ella*»¹⁶. La arquería de la pila bautismal de Mazariegos ratifica su intención salvífica con el acompañamiento de otros símbolos edénicos y celestes que a continuación se estudian.

LA GUIRNALDA VEGETAL Y LOS MOTIVOS ASTRALES

El elemento vegetal es otro de los ornamentos propios de los ámbitos bautismales. Su presencia es constante en los conjuntos musivarios y pictóricos de los primitivos baptisterios, donde las diversas especies florales y arbóreas aparecen comúnmente relacionadas con las composiciones paradisiacas y

⁹ Este tipo de Jerusalén fue ampliamente reproducido en el arte de los siglos IX al XIII. Gousset, M. Th., *Iconographie...*, I, págs. 222-227.

¹⁰ Baltrusaitis, J., «Villes sur Arcatures», *Urbanisme et Architecture*, Etudes écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan, París, 1954, págs. 31-39.

¹¹ Puig i Cadafalch, J., *L'Art Wisigothique et ses Survivances. Recherches sur les Origines et le Développement de l'Art en France et en Espagne du IVe au XIIIe Siècle*, París, Ed. F. de Nobele, 1961, pág. 67.

¹² Sobre el motivo de la arquería véanse ilustraciones en Fontaine, J., *El Prerrománico*, Vol. 8 de La España Románica, Madrid, Ed. Encuentro, 1982. Del mismo autor, *El Mozárabe*, Vol. 10 de La España Románica, Madrid, Ed. Encuentro, 1984. La relación entre los sepulcros de la Antigüedad y las pilas románicas fue formulada por Martín González, J. J., y Pita Andrade, J. M., *Castilla/León*, T. I de Tierras de España, Vitoria, 1975, pág. 190.

¹³ Mansueta, G. A., «El Arco Honorífico en la Arquitectura Romana», *A. E. de Arq.*, Vol. XXVII, 1954, págs. 9-14; Cumont, F., *Recherches sur le Symbolisme Funéraire des Romains*, París, 1942, reimp. anastatique de 1962, Librairie Orientaliste, págs. 39 y ss.); Panofsky, E., *Tombs Sculpture*, Nueva York, Ed. H. W. Janson, 1992, pág. 37.

¹⁴ Gousset, M. Th., *Iconographie...*, I, pág. 51.

¹⁵ (Rom.6,4), (ICor.15), (Col.2,10-12), (ITes.4,13-14). Sobre este aspecto véase de Lundberg, P., *La Typologie Baptismale dans l'Ancienne Eglise*, Uppsala, 1942, pág. 224.

¹⁶ Gregorio de Nisa. Cfr. Daniélou, J., *Sacramentos y Culto según los Santos Padres*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1964, pág. 37. San Juan Crisóstomo, *Las Catequesis Bautismales*, Madrid, Ed. Ciudad Nueva, 1988, pág.156.



con el tema de la Fuente de la Vida, a la cual se pretendía asimilar la propia piscina¹⁷.

Siguiendo la misma tradición, un buen número de pilas medievales españolas fueron embellecidas con uno o varios tipos de motivos vegetales: árboles, rosáceas, flores de lis, vides, cereales y frutos que se disponen en torno a la pila enfatizando la naturaleza edénica de la misma¹⁸. Junto a ellos destaca el moti-

¹⁷ De Bruyne, L., «La Décoration des Baptistères Paléochrétiens», *Miscellanea Liturgica in Honorem L. Cuniberti*, Mohlberg I, Roma, 1948, págs. 193-216. Schiller, G., *Iconography of Christian Art*, Tomo I, Christ Incarnation, Childhood, Baptism, Tentation, Transfiguration, Works and Miracles, Londres, Lund Humphries Ed., 1971, pág. 131. Lafontaine-Dosogne, J., «La Tradition Byzantine des Baptistères et de leur Décor, et les Fonts de Saint-Barthélemy à Liège», *Cahiers Archéologiques*, n.º 37, 1989, pág. 47. Wharton, A. J., «Ritual and Reconstructed Meaning: The Neonian Baptistery in Ravenna», *Art Bulletin*, Vol. LXIX, 1987, págs. 374-375.

¹⁸ Moya Valgañón, J. G., y VV. AA., *Inventario Artístico de Logroño y su Provincia*, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, 1975-1976, T. I (págs. 175, 274), T. II (págs. 56, 64, 167, 279). Villa-Amil y Castro, J., «La Pila Bautismal del siglo XII existente en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, T. IV, 1875, págs. 435 y ss.). Bilbao, G., *Simbolismo e Iconografía Bautismal en el Arte Medieval Alavés*, Vitoria, Diputación Foral de Alava, 1994, págs. 42-53. Domeño, A., *Pilas Bautismales...*, págs. 62-67.

vo de la guirnalda, que es muy frecuente entre las pilas románicas alavesas, riojanas y burgalesas, especialmente entre las localizadas en la zona de la Sierra de la Demanda, donde hemos constatado una gran variedad de modelos. En el ejemplar de Mazariegos esta guirnalda consiste en un tallo vegetal ondulado del que brotan hojas de cuatro lóbulos cuya morfología y disposición se adaptan al ritmo zigzagueante marcado por el primero. Aquí están ausentes los frutos y los capullos florales que ennoblecen otras guirnaldas, aunque se trata, también, de una composición conocida y que fue reproducida en diversos ámbitos pictóricos y escultóricos románicos¹⁹.

Respecto a sus precedentes, es sabido que el tema de la guirnalda perteneció al repertorio ornamental de las antiguas civilizaciones mediterráneas. Egipcios, griegos y romanos elaboraron guirnaldas con diferentes especies cuyas hojas, flores y frutos resumían el incesante transcurrir de los ciclos estacionales de la naturaleza y su perpetuo renacimiento. Ello explica la utilidad funeraria que se otorgó a las guirnaldas y su habitual presencia —real unas veces, esculpida otras— sobre los cipos y altares mortuorios, donde eran expuestas para expresar y propiciar la in-

¹⁹ Carbonell i Esteller, E., *L'Ornamentació en la Pintura Romànica Catalana*, Barcelona, 1981, págs. 156 y ss.

mortalidad de las almas²⁰. Las potencialidades simbólicas de este elemento vegetal trascendieron el ámbito pagano para alcanzar también a las religiones hebraica y cristiana. En este nuevo contexto, las guirnaldas de los frescos de las catacumbas y de los sarcófagos se transformaron en una evocación del Paraíso y en una metáfora de la plácida eternidad que se deseaba para el finado²¹.

La Alta Edad Media y el posterior estilo románico también fueron continuadores del antiquísimo tema de la guirnalda, aunque con creaciones cada vez más estilizadas. El motivo siguió siendo representado en las paredes de los sepulcros pero, además, alcanzó la miniatura, los frescos de los templos y los relieves de sus muros, donde los tallos ondulantes sirvieron para configurar a la Iglesia como anticipo terrenal de la Jerusalén Celeste y único medio de alcanzar la salvación futura²². Con este simbolismo escatológico debe ser relacionada la guirnalda de la pila de Mazariegos, que aparece, no lo olvidemos, acompañando al motivo de la arquería. De este modo, coronando las arquitecturas, la guirnalda consigue reforzar el carácter paradisiaco de las mismas y confirmar a la pila bautismal como verdadera Fuente de la Vida cuyas aguas purifican el Mundo y otorgan la inmortalidad a los bautizados.

En este mismo sentido parece orientarse la significación del resto de las ornamentaciones de esta pila románica. Nos referimos, lógicamente, a la veintena de florones estrellados, círculos concéntricos y otras figuras esféricas diversas que aparecen cobijadas bajo la arquería. Como en el caso de esta última y de la guirnalda, el uso inmemorial de estas figuras astrales y su protagonismo sobre las lápidas célticas, romanas y, posteriormente, cristianas ha sido objeto de diversos estudios, como también lo ha sido su posible significación en estos contextos funerarios. En opinión de los especialistas, las figuras estelares fueron utilizadas como expresión de luz y de eternidad y como un anuncio de la bienaventu-

²⁰ Mezoughi, M. N., «Recherches sur l'Iconographie des Mandorles au Premier Millénaire», *C.S.M.C.*, n.º 6, 1975, pág. 234. Cumont, F., *Recherches...*, pág. 220.

²¹ Daniélou, J., *Les Symboles Chrétiens Primitifs*, París, Ed. du Seuil, 1961, págs. 24-25.

²² Ocón Alonso, D., *Tímpanos Románicos Españoles: Reinos de Aragón y Navarra*, Tesis Doctoral, Madrid, Servicio reprografía Univ. Complutense (1976-1987), T. I (págs. 167-171; 181 y ss.), T. II (págs. 78 y ss. y 90 y ss.). De la misma autora, «“Ego sum Ostium” o la Puerta del Templo como Puerta del Cielo en el Románico Navarro-Aragones», *Cuadernos de Arte e Iconografía de la F.U.E.*, T. II, 1989, págs. 125-136. VV. AA., *Tympans Romains*, Ed. Zodiaque, Yonne, 1966, Vol. 2 (láms. 1, 2, 5, 11, 47).

ranza de las almas en los espacios etéreos que se disponían a alcanzar²³.

En el arte medieval, los florones de tres, cuatro, seis u ocho puntas y las esferas de múltiples combinaciones mantuvieron su carácter astral y confirmaron su protagonismo estético y simbólico. Junto a su pervivencia en los contextos funerarios, hay que destacar su especial participación en la ornamentación de las iglesias románicas, cuyas portadas cubrieron ayudando a recordar que traspasar las puertas del templo era penetrar en la Jerusalén Celeste²⁴. No menos numerosas son las escenas de teofanía, donde estrellas, soles y lunas se disponen encuadrando la figura del Pantocrátor o acompañando el glorioso descenso de la Jerusalén Celeste profetizado por las Escrituras (Ap. 21,1-2).

Todo indica que las figuras astrales de la pila de Mazariegos fueron representadas con una finalidad semejante. Dispuestas bajo cada uno de los arcos, las esferas ayudan a expresar el resplandor y la luz de que estaba dotada la Villa de Dios (Ap. 21,10 y 22,5), a la vez que anuncian la gloria luminosa deparada a quienes ingresaban en la comunidad cristiana.

LA INSCRIPCIÓN

Finalizado el comentario simbólico de las decoraciones de Mazariegos, abordamos seguidamente el análisis de su inscripción, un «documento» pétreo que no se prodigó sobre las pilas románicas españolas. En ellas, la inscripción puede ocupar el espacio horizontal de la embocadura, como sucede en Mazariegos, o recorrer el perímetro de la copa, del pie o, incluso, de la basa²⁵. El contenido de los textos también es variado, y puede estar referido a las doctri-

²³ Cumont, F., *Recherches...*, págs. 125-126. Martigny, M., *Diccionario de Antigüedades Cristianas*, Madrid, Ed. Sucesores de Ribadeneyra, 1894, págs. 430-431. Baltrusaitis, J., «Quelques Survivances de Symboles Solaires dans l'Art du Moyen Age», *Gazette des Beaux-Arts*, XVII, 1937, págs. 75-82. Charbonneau-Lasay, L., *L'Esotérisme de quelques Symboles Géométriques*, París, 1960, pág. 51. Deonna, W., *La Vie Millénaire de Quelques Motifs Décoratifs*, Ginebra, 1929.

²⁴ Ocón Alonso, D., *Tímpanos...*, T. II, págs. 168-171, 189-190, 260-264. VV. AA., *Tympans Romains...*, T. I (fig. 2) y T. II (figs. 2, 3, 4).

²⁵ La pila de Cillamayor tiene su inscripción en la copa, mientras la de Terradillos de Sedano la sitúa en el pie y las de San Andrés de Montearados y Montorio lo hacen en el arranque de la basa. Bilbao, G., *Iconografía de las Pilas Bautismales en el Románico Castellano. Burgos y Palencia*, Burgos, Ed. La Olmeda, 1996, Capítulo 5.

nas del sacramento bautismal o dar noticia de la donación de la pila a cambio de los favores divinos²⁶. No obstante, las leyendas más repetidas sobre los ejemplares españoles son las que indican la fecha de su realización, añadiendo, además, un nombre propio seguido del verbo latino *facere*. Este es el caso de la inscripción de Mazariegos, donde se dice:

[...] **ERA MCXC[...] PET[R]US ME FIZO**²⁷.

A pesar de lo exiguo del texto y de los vacíos existentes, se pueden extraer algunas conclusiones. Así, la fecha indicada, aunque incompleta, permite establecer la realización de la pila en las últimas décadas del siglo XII. En aquellos años, bajo los reinados de Alfonso VII (1104-1157) y de su sucesor Alfonso VIII (1155-1224), Castilla y León disfrutaron de una época de paz y de prosperidad que impulsó el fenómeno de las repoblaciones, con la creación de nuevas aldeas y ciudades a las que se hubo de proveer de parroquias²⁸. Muchas pilas románicas de la provincia de Burgos han confirmado su pertenencia a este periodo, y la data cronológica de Mazariegos, junto a la de otras pocas pilas conservadas, es una prueba fidedigna de esta circunstancia.

Por lo que respecta a la segunda parte de la inscripción, los datos son menos concluyentes, ya que no permiten conocer el cometido artístico del tal «Petrus» ni su relación con esta pila. Como en el caso de otras obras medievales firmadas, hemos estudiado pilas románicas donde existe constancia de que el firmante fue el mismo cantero que realizó la pila, es decir, el «*artifex practicus*». Sin embargo, la fórmula «*me fecit*» también fue utilizada en relación con el mentor que inspiraba la obra de arte —«*artifex theoreticus*»— y con el promotor que asumía la financiación de la misma, como también se ha constatado²⁹. Según asegura Bango Torviso, el mérito y la gloria de una obra recaían también sobre quienes la proyectaban y la costeaban, más, in-

cluso, que sobre el propio artesano. Todo ello, junto a la brevedad del texto y la desaparición de parte del mismo, impiden saber con certeza quién fue el «Petrus» inmortalizado sobre la pila bautismal de Mazariegos.

* * * *

Con la hermosa pila románica de Mazariegos como referente, hemos intentado una nueva aproximación al todavía desconocido capítulo del simbolismo bautismal. El análisis de estas decoraciones, aunque rápido y sucinto, permite confirmar que aún en los sencillos ornamentos de las fuentes de bautismo latió, de modo muy especial, el espíritu simbólico del románico. Este es el caso de las arquerías alegóricas de la Jerusalén Celeste, tan celebradas en la decoración de las miniaturas o de la orfebrería pero apenas consideradas sobre las paredes de las pilas bautismales. Según se ha visto, estas inveteradas arquitecturas fueron, a través de los siglos, el vehículo de complejas significaciones escatológicas que se adaptaron admirablemente a las perspectivas de salvación abiertas por el bautismo medieval. En estos ámbitos, la arquería fue sabiamente armonizada con otros símbolos paradisiacos —vegetaciones, astros—, originando un conjunto ornamental cuyo éxito y predicamento testimonian muchas otras pilas del mismo periodo.

A ellas quisiera referirme, por último, pues suman decenas los ejemplares españoles que, decorados con motivos similares a los de Mazariegos —pero sin alcanzar quizás su categoría estética—, permanecen olvidados en cualquier rincón del templo y expuestos a toda clase de infortunios naturales o provocados. Esperemos que el conocimiento cada vez mayor de estas decoraciones y de sus contenidos simbólicos contribuyan a atenuar esta situación.

* * * *

²⁶ Favreau, R., «Les Inscriptions des Fonts Baptismaux d'Hildesheim. Baptême et Quaternité», *C.C.M.*, N.º XXXVIII, 1995, págs. 116-139. Nordström, F., *Mediaeval Baptismal Fonts: An Iconographical Study*, Umea, 1984, págs. 11-19.

²⁷ Reproducimos aquí la transcripción realizada por el M.A.N.

²⁸ González, J., *El Reino de Castilla en la Epoca de Alfonso VIII*, Madrid, 1960, T. I, págs. 365-480 y 981-1072. Yarza Luaces, J., *Historia del Arte Hispánico*, T. II, La Edad Media, Madrid, 1980, pág. 54.

²⁹ Bango Torviso, I., *El Románico en España*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1992, págs. 13, 14.

LA PINTURA DEL SIGLO XV EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. I

TERESA CIENFUEGOS-JOVELLANOS

Madrid

RESUMEN

Estudio que tiene como objeto la investigación y análisis de las pinturas en tabla del siglo XV en el Museo Arqueológico Nacional, cuyos nombres de artistas son conocidos. A través de estas obras se aprecia la evolución estilística de las escuelas españolas, en las que se encuentran representadas las corrientes artísticas Italo-gótica, Internacional y Flamenca.

SUMMARY

A study that has a object of research and analysis the paintings in panel of fifteenth century in the National Archaeological Museum, whose artists are well-known. Throughout these paintings the stylistic evolution of Spanish schools can be appreciated, in which Italo-gothic, International and Flemish artistical trends are represented.

El Museo Arqueológico Nacional cuenta dentro de sus amplios fondos con una representación importante de pinturas en tabla de los siglos XV y XVI. Los inicios de esta colección se remontan a 1869, cuando se organizan una serie de expediciones, dirigidas geográficamente a la mitad septentrional de la Península y cronológicamente, en especial a piezas de los siglos XV y XVI. Gran parte de las pinturas ingresaron como consecuencia de estas misiones científicas, sobre las cuales los mismos que las realizaron publicaron unas Memorias. En 1869, los Señores Juan Dios de la Rada y Delgado y Juan de Malibrán organizan unas expediciones a las provincias de Alicante, León, Murcia, Oviedo, Palencia, Santander y Toledo. Del convento de Santa Clara de Palencia, proceden la Virgen de la Misericordia y la Misa de San Gregorio, de Juan de Nalda; la Virgen, San Juan y Nicodemo, del Maestro de Paredes de Nava y el San Juan Bautista, de Juan

de Flandes. Todas estas tablas y restos de retablos fueron cedidas a la comisión por el Gobernador Civil de aquella ciudad. De León, es el tríptico flamenco de la Virgen con el Niño coronada por ángeles, atribuido a Coffermans, donado por el cabildo de San Isidoro. En 1870, Don Paulino Savirón y Estevan realiza otros viajes, pero en este caso por tierras aragonesas, de donde provienen un tríptico de la Pasión de Cristo, dentro del estilo de Bernard van Orley, regalo de la comisión de monumentos de Huesca, y de esta misma provincia es el retablo de San Martín de Tours y la tabla de Santa Lucía, procedente de un altar del ex convento de monjas de Santa Clara. El resto de las piezas se adquirieron mediante compras, aunque éstas fueron las menos, y por donaciones, hechas a partir de la segunda mitad del siglo pasado, por el Marqués de Barzanallana, Don Mariano y Don Eduardo Díaz del Moral, Don José Ignacio Miró y el Marqués de Cubas.

Es este estudio fruto de los resultados de la investigación llevada a cabo para la realización de mi Memoria de Licenciatura sobre «Pintura en tabla de los siglos XV y XVI en el Museo Arqueológico Nacional», presentada en la Universidad Complutense de Madrid, en junio de 1985. En esta obra se recogen once piezas de las cuarenta y nueve catalogadas, que formaron parte de la tesina, para cuyas descripciones y noticias se tuvieron en cuenta los datos proporcionados por especialistas en este campo, tales como, Angulo, Arco y Garay, Balaguer y Lacarra Ducay, investigadores de la pintura medieval aragonesa, Camón Aznar, Gudiol y Post, de la pintura española medieval, y entre otros, Elisa Bermejo y Friedländer, tratadistas de la pintura flamenca.

Entre las tablas del Museo encontramos una escueta muestra del estilo Italo-gótico e Internacional. El Italo-gótico se impone en España a partir de la segunda mitad del siglo XIV, cuando la influencia italiana florentina y sobre todo sienesa, va desplazando progresivamente al linealismo francés. En esta época Castilla atraviesa una crisis política que influye en su escasa producción artística, siendo Cataluña por el contrario centro del gran esplendor artístico y en concreto Barcelona la ciudad más destacada de la Península, donde el influjo sienés se deja notar considerablemente en la obra de los hermanos Serra, que según Angulo son los «verdaderos creadores del trecentismo catalán» (1975, t. II, pág. 190), de quien es un fiel seguidor Jaime Cabrera, a quién se le atribuye el tríptico de la Virgen con ángeles y santos. Asimismo esta influencia sienesa se advierte en un fragmento de predela, en el que se representa una santa. De transición hacia el Internacional, es el retablo dedicado a los santos Sebastián y Nicasio, en el que se deja ver la influencia francesa, la cual resulta natural dada la vinculación geográfica y política de Navarra con Francia, y la italiana.

El estilo Internacional, de final del gótico, que aparece a principios del siglo XV, caracterizado por líneas sinuosas y por la pervivencia del gusto por los dorados anticipa, de modo muy leve, el estudio de la naturaleza y del espacio. Esta corriente está representada en el Museo, sobre todo por la pintura aragonesa, caracterizada, en opinión de Carmen Lacarra, «por ciertos resabios moriscos» (1980, pág. 26), de ella es pieza notable el retablo de San Martín de Tours, asignado a Pedro de Zuera, pintor conocido en el segundo tercio del siglo XV, y Juan de la Abadía, oscense de la escuela hispano-flamenca, identificado por Post con el Maestro de Almudévar y como tal, considera de su mano, la Magdalena. Den-

tro de esta pintura aragonesa, hay que incluir la tabla de Santa Lucía.

Los pintores españoles sin abandonar su estilo propiamente hispánico, van admitiendo los principios de la pintura flamenca, que se empiezan a difundir por la Península a mitad del siglo XV, alcanzando su máximo apogeo a partir del último cuarto de este siglo, en la corte de los Reyes Católicos, donde hay que destacar la relevancia de la estancia de Jan van Eyck y donde la Reina Isabel reunió una considerable colección de obras de maestros flamencos. Gozamos de una interesante muestra de tablas hispano-flamencas, como son las de la escuela castellana, en las que esta modalidad tiene su mejor representación, puesto que las formas flamencas fueron asimiladas aquí más rápidamente que en la catalana y valenciana, escuelas donde el estilo Internacional estaba más arraigado. Así dentro de la escuela castellana, contamos con el San Juan Bautista de Juan de Flandes, pintor de la Reina, y la Asunción y Epifanía del Maestro de Osma. De la burgalesa, poseemos dos tablas con escenas de la Pasión de Cristo, una predela con santos y una virgen con el Niño rodeado de ángeles, atribuidas al Maestro de San Nicolás. De gran raigambre flamenca es la escuela palentina, de la que buenos ejemplos son las pinturas del maestro de Paredes de Nava, influido por Pedro Berruguete, pintor que introdujo en España algunas de las primeras ideas de la pintura italiana quattrocentista.

Se pueden contemplar en Museo, una pequeña colección de gran interés, de pinturas realizadas por flamencos como Vrancke van der Stockt y Coffermans o dentro del estilo de alguno de ellos, como Bernard van Orley y el Bosco.

Al ser la función primordial de este Museo, de carácter arqueológica, la colección de pinturas medievales y modernas, de los siglos XV y XVI, no ha gozado de grandes atenciones dentro de este ámbito, quedando la mitad de ellas relegadas a los almacenes, donde las condiciones climáticas no son del todo las más adecuadas para su conservación.

Cuando inicié este trabajo, uno de los problemas que encontré fue la carencia y escasez de datos en los inventarios, así como cierta imprecisión en las noticias dadas por los expedientes, investigados para conocer el origen de las piezas. La procedencia, en su mayoría, se obtuvo mediante las Memorias y Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional, y en menor medida por las someras menciones hechas en las guías.

Las obras han sido ordenadas, en un principio, por orden alfabético, atendiendo al nombre del artista. Dentro de esta disposición se han clasificado cronológicamente por número de inventario, criterio que se ha mantenido para las anónimas que carecen de designación especial.

El estudio de cada tabla se ha realizado de forma individual, encabezando cada pieza con el nombre del autor, del que se hace un pequeño estudio, número de inventario, título, materia y medidas. En cuanto al procedimiento que se ha seguido a la hora de analizar la obra, ha sido en primer lugar la descripción, estudio iconográfico, cronología, estilo, estado de conservación, procedencia, situación topográfica dentro del Museo, bibliografía específica, colocada por orden cronológico y documentación.

Se completa el trabajo con la bibliografía general, dispuesta por orden alfabético, el índice y una reproducción fotográfica de cada una de las piezas estudiadas.

Por último quiero expresar mi gratitud a todas aquellas personas que me han ayudado a llevar a cabo la realización de esta tarea, en particular al Dr. D. José Manuel Pita Andrade, director de la Memoria de Licenciatura, quien me facilitó acertadas indicaciones, así como al personal del Museo Arqueológico Nacional, donde efectué este trabajo con grandes comodidades. De ellos quiero destacar a los conservadores de las secciones de Arqueología Medieval Islámica y Cristiana, respectivamente, Juan Zozaya y Ángela Franco Mata, en especial a esta última a quien debo agradecer los consejos y el apoyo ofrecido en todo momento.

ABADÍA «EL VIEJO», JUAN DE LA

Identificado por Post con el maestro de Almudévar, es un oscense que en su época debió de ser considerado como un pintor de primera fila por la gran cantidad de encargos que recibió. Su actividad artística se desarrolla en Huesca y sus alrededores, dentro del grupo aragonés influido, según Lafuente Ferrari, por uno de los seguidores de Huguet, Pedro Esparlagucs. Hay que destacar en su formación artística la gran influencia ejercida por las pinturas de los impresores de grabados llegados del Norte de Europa, asentados en Zaragoza, sobre todo la ejercida por los grabados del alemán Martín Schongauer, así como la del neerlandés Iam Von Zwolle, sobre este tema hay que mencionar las aportaciones de los estudios llevados a cabo por M.^a Carmen Lacarra y Pilar Silva Maroto.

La primera noticia de este pintor, según Ricardo del Arco, se tiene gracias a Jose María Quadrado, quién escribe acerca de un pintor oscense, llamado Juan de la Abadía, al referirse al retablo (desaparecido) de Santa Orosia, en la catedral de Jaca, del año 1473. Vivió en Huesca entre 1473 y 1498 o principios del año siguiente, fecha de su fallecimiento. Hay que tener en cuenta que los documentos que aparecen de fechas posteriores hacen referencia a un pintor de igual nombre, hijo de este primer Juan de la Abadía, pintor también de profesión y colaborador de su padre, en los trabajos pictóricos por lo menos desde 1489, según las noticias dadas por Balaguer. En sus primeras obras enlaza con los trabajos de Pedro García de Benabarre, con quien debió colaborar en el retablo de San Quirico y San Julita del Museo Diocesano de Barcelona y en el de las santas Clara y Catalina. De esta primera etapa nos habla Gudiol, de la que tenemos, del año 1471, el retablo de Santa María de la Jarea, desaparecido; entre los retablos que le fueron atribuidos por Ricardo del Arco, hay algunos que no se han conservado, esto lo sabemos por las noticias proporcionadas por M.^a Carmen Lacarra. Así es el caso del retablo de San Andrés apóstol, de la iglesia de Banastás, del año 1474, que fue destruido durante la guerra civil. De esta misma fecha es el retablo de la iglesia de San Vicente de Labuarda, del que se conservan doce tablas. Según la noticia dada por Del Arco en 1945, este pintor oscense realiza en 1477, el retablo de Santa María, San Esteban y San Bartolomé, encargado por la cofradía de San Esteban, para la iglesia de Santa María de Fores, en Huesca.

Asimismo le atribuye este investigador, el retablo de San Juan Bautista en la iglesia de San Pedro el Viejo, asignación discutida por Post. En 1490, padre e hijo contrataron el retablo de Lastanosa, dedicado al Salvador, del que se conservan numerosas tablas. De esta década, tenemos los retablos adjudicados por Post y Del Arco, como son el de Santa Catalina de Alejandría de la iglesia de Santa María Magdalena, de Huesca de 1490, desmontado a principio del siglo XX y repartidas sus tablas por distintas colecciones fuera de España; y el de Santa Bárbara, encargado en 1491, el cuál se había dado por desaparecido, pero del que se han hallado dos tablas hoy en el Museo Diocesano de Huesca y de las que realiza un estudio detallado M.^a Carmen Lacarra. Cabe destacar el estudio que realiza el profesor Francisco Corti de la tabla de la Santa Ana Triple, en una colección privada de Buenos Aires, atribuida por Post al Maestro de Almudévar, en la que se puede apreciar la gran influencia de los grabadores nórdicos.

Algunas obras de su último período artístico, atribuidas por Ricardo del Arco, que debió de realizar con la ayuda de su hijo, Juan, documentado entre 1489-1511, son entre otras: el retablo del Museo Lázaro Galdiano, procedente de Aniés (Huesca); el retablo del Salvador, con San Blas, Santa Bárbara, San Marcos Evangelista y Santa Lucía, de la ermita de San Blas, en Broto, y el de San Miguel arcángel, ambos en el Museo de Arte de Cataluña, en Barcelona, y finalmente mencionaremos el retablo que le da el apodo como maestro de Almudévar, de Santo Domingo de Guzmán, San Pedro Mártir y San Bartolomé apóstol, en Santo Domingo de Almudévar (partido judicial de Huesca).

La última noticia que se tiene de este prolífero pintor es la dada por Balaguer, en el retablo de la desaparecida iglesia del Espíritu Santo de Huesca, encargo que cobraría la viuda del artista en 1499.

Bibliografía

Quadrado (1886), pág. 299. - Arco (1915), págs. 391-392. - Post (1941), T. VIII, págs. 443-464. - Arco (1942), págs. 130-194, 309 y 353. - (1945), págs. 17-29. - (1947), págs. 216-239. - Post (1947), T. IX, págs. 892-893. - (1950), T. X, págs. 394-399 y 704-705. - Balaguer (1953), págs. 159-164. - Lafuente Ferrari (1953), págs. 117-118. - Gudiol (1956), pág. 305. - Camón Aznar (1966), págs. 534-539. - Gudiol (1971), págs. 52-56. - Mateu Ibars (1980), pág. 87. - Lacarra (1980), págs. 33-43. - (1982), págs. 28-54. - (1984), págs. 15-25. - Corti (1987), págs. 463-469. - Silva Maroto (1988) págs. 276, 281, 283 y 286.

51684 RETABLO DE SAN MARTÍN DE TOURS
T. 353 x 408 cm.

Conforme a las descripciones de retablos medievales hechas por Galiay, éste presenta una estructura similar a los modelos aragoneses del siglo XV. El cuerpo se compone de catorce tablas, dispuestas en siete calles, rematada la calle principal con la llamada tabla punta, quedando en la parte superior restos del guardapolvos. Las casas que forman el cuerpo llevan archetes y van separadas por pilares. De forma simétrica, se encuentran colocadas tres calles a cada lado de la calle central, constituidas cada una de ellas, por dos tablas superpuestas. En la principal, se representa al titular del retablo, San

Martín de Tours, y en la tabla punta, la típica Crucifixión; sobre estas dos pinturas véase Pedro de Zuera. Las calles laterales derechas, están dedicadas a Jesucristo y escenas de su vida, y las de la izquierda, a historias del martirio y milagros de San Andrés.

En la tabla inferior, de la primera calle de la derecha, aparece Jesús como Salvador Mundi, de pie, con la mano derecha en actitud de bendecir y con la izquierda sustentando la esfera del Universo. Viste larga túnica verde y manto púrpura de duros plegados hendidos.

Superpuesta se encuentra, la Epifanía, donde se representa en primer plano, a la Virgen sentada con el Niño en sus rodillas, recibiendo la ofrenda de uno de los reyes, arrodillado ante Él, la acción transcurre en una habitación. Detrás a la derecha, cerca de una puerta figuran los otros dos reyes, y a la izquierda, de perfil, San José.

En la segunda calle lateral derecha, se representa, en la tabla inferior, la Transfiguración, en el momento en que San Pedro, Santiago y San Juan, descubren a Jesús flotando en el aire, envuelto en una mandorla entre Moisés y Elías. Las figuras fuertemente modeladas, mediante el recurso habitual del claroscuro, se encuentran insertas en un espacio constituido por un paisaje de montañas poco naturales, formadas por masas pictóricas.

En la misma calle que la Transfiguración, encima de ésta, aparece la Natividad, en la que se representa a María y José arrodillados ante el Niño Jesús, y al fondo el buey y la mula. Se ha logrado crear una perspectiva mediante la pared de ladrillos y el paisaje de suaves montañas, que se ve a través de la apertura derecha.

En la última calle de la derecha, en la casa inferior, se desarrolla la Huida a Egipto. José a pie, subiendo por un camino, conduce el burro, que lleva a María y el Niño. Se pueden apreciar en esta escena las mismas características descritas en la Transfiguración.

La Anunciación se representa en las tablas superiores, de las dos calles extremas, dividida en dos temas. En el lado derecho, aparece la Virgen anunciada de rodillas en un reclinatorio, volviendo la cabeza hacia la ventana, y en el izquierdo, el ángel Gabriel anunciador, también arrodillado.

En la calle de la izquierda, en la casa inferior, se reverencia la figura de San Andrés, pintado de pie, como hombre joven con cabello y barba negra, acorde a como se le suele caracterizar. Viste túnica gris y manto rojo, llevando en su mano derecha un



libro, atributo común a todos los apóstoles, y en la izquierda, su símbolo personal, la cruz, pero no en forma de aspa, como será usual a partir del siglo XV, probablemente, como dice Réau, por la influencia de la insignia de la Orden del Toisón de Oro.

En la tabla superior, se describe la escena de la Caza en la ciudad de Nicea de siete demonios en forma de perros. Se ve al santo exorcizando a los perros endemoniados, que aparecen corriendo entre los árboles.

Se narra, en la tabla inferior, de la segunda calle izquierda, el milagro póstumo de San Andrés, la Salvación de un obispo. En este tema se describe el momento en que un peregrino, San Andrés, llama a la puerta, salvando de esta manera a un obispo que iba a invitar a su mesa a una diablesa.

Superpuesta, se representa a San Andrés arrastrado por las calles de Murgundia. El Santo en primer término aparece maniatado, semidesnudo, arrastrado por un caballo que figura en escorzo, del que sólo se ve la parte trasera, a la izquierda de la composición, unos personajes observan el martirio. Se logra una profundidad con la arquitectura del fondo y la postura del caballo.

En la tabla inferior, de la última calle lateral izquierda, se narra el milagro de la Resurrección de cuarenta seguidores de morir ahogados. Tiene gran importancia el paisaje, constituido por un puerto, en el que se representa un barco en llamas, y alrededor se ven las cabezas de los ahogados. San Nicolás aparece en primer término, arrodillado, en oración.

Retablo del que forman parte las tablas números 51707 y 51713, documentado por Ricardo del Arco, quien lo atribuye a Juan de la Abadía, basándose en el hecho de la estancia de este pintor en Nuño, a donde había ido para recibir el pago por el retablo de Aso. Este investigador sugiere que la permanencia de este pintor en Nuño, se puede explicar por el encargo recibido para pintar el retablo dedicado a su patrón, San Martín de Tours. No se sabe con seguridad si fue Juan de la Abadía, el Viejo, quien lo realizó o su hijo de igual nombre. Generalmente, desde las noticias documentadas por Ricardo del Arco, en 1947, se ha fechado en 1508, cuando Juan de la Abadía el Joven estaba en Nuño. Post, aunque es más partidario de la atribución al hijo, plantea la posibilidad de que fuera ejecutado antes de la muerte del padre, en 1498 o principios de 1499, y que en 1508 el

hijo fuera a Nueno por otras cuestiones. M.^a Carmen Lacarra es de la opinión que estas escenas de estilo avanzado fueron pintadas por Juan de la Abadía el Joven. Hay que tener en cuenta que no es fácil discernir claramente entre el estilo del padre y del hijo, porque este último, como se sabe por fuentes documentadas por Federico Balaguer, estuvo trabajando con el padre como ayudante desde 1489. Gudiol, basándose en el buen modelado de las figuras, a las que se les da un carácter escultórico, cataloga el retablo dentro del último período artístico de Juan de la Abadía, el Viejo, en el que colaboró el hijo.

Datado en 1876, en el siglo XV, hay que encuadrarlo en el estilo hispano-flamenco, de la escuela aragonesa, cuyas características se aprecian en el modelado de los ropajes y en las figuras de fuerte realismo de sentido escultórico y gran concentración expresiva. El tipo de nimbo que rodea las cabezas de estos personajes, formado por una zona rayada y varios círculos concéntricos de estuco dorado, es propio de los santos de Juan de la Abadía, el Viejo. La Virgen, responde a los modelos femeninos reiterados por este pintor en otras obras suyas, caracterizadas, según M.^a Carmen Lacarra, por «modelos adolescentes, de humilde expresividad, cuyo mejor ornato lo constituye el cabello que llevan suelto sobre los hombros». Estos rasgos los podemos ver en su Virgen con ángeles del Palacio Episcopal de Jaca y en las figuras de Santa Bárbara y Juliana del retablo de Santa Bárbara, en el Museo Diocesano de Huesca. El suelo pavimentado enlosado, es otra de las peculiaridades típicas de la escuela aragonesa que aquí se pone de manifiesto en algunas de las tablas. La gama cromática es la tradicional, usada en sus obras, basada en tonos tostados, verdes y grises, con carmines en las vestiduras y dorados en los nimbos y en el fondo del titular. El frío colorido contrasta con las líneas de su dibujo. En cuanto a sus figuras, podemos decir que son de carácter escultórico y sólidas, características que se deben a la influencia de los monumentales personajes del grabador alemán, Martín Shongauer por quien estuvo influido, según noticia dada en 1984, por M.^a Carmen Lacarra. Sus rostros son de miradas fijas, modelados con sombreados que marcan los rasgos. Las telas de líneas verticales, son pronunciadas por plegados fuertemente rehundidos, como se observa sobre todo en las mangas de los vestidos.

Conservación

Su estado de conservación no es del todo bueno, algunas de sus tablas presentan grietas, orificios y salpicaduras en su pintura.

Procedencia

Procedente de la iglesia de Nueno, ingresó en el Museo como consecuencia del viaje realizado por Don Paulino Savirón y Estevan a las provincias de Aragón, en 1870.

Exposiciones

Número 20 de la Exposición Histórico-Europea de 1893.

Bibliografía

Savirón y Estevan (1871), pág. 16. - Noticia (1876), págs. 92-93. - Exposición (1893), sala XIII, n.º 20. - Álvarez-Ossorio (1910), pág. 54. - Galiay (1942), pág. 35. - Arco (1947), págs. 222-223. - Post (1950), T. X, págs. 394-398 y 704-705. - Balaguer (1953), págs. 163-164. - Réau (1958), T. III, págs. 78-86. - Guía (1965), pág. 102. - Gudiol (1971), pág. 56. - Lacarra (1982), pág. 42. - (1984), págs. 23-24. - Franco Mata (1987), pág. 139. - Franco Mata (1987), pág. 638.

51707 PREDELA DEL RETABLO DE SAN MARTÍN
51713 DE TOURS
T. 201 x 52 cm.

Está formada por dos tablas, cada una de ellas compartimentada en tres casas con mazonería de archetes, constituida por arcos conopiales dorados, con decoración vegetal de cardina y separadas horizontalmente por pilarcillos. Se representan a seis santos, todos ellos sedentes, dentro de un mismo espacio real, de gusto aragonés, formado por un suelo pintado con cuadros de líneas sinuosas, en tono tostados y por una pared con zócalo, de color gris. De derecha a izquierda, según mira el espectador, los santos son: Santa Lucía, Santa Filomena, en el centro dos santos, Santa Bárbara y Santa Catalina. Según la Leyenda Dorada, Santa Catalina pertenecía a una familia de alta alcurnia o pudo haber sido la hija de un rey y como tal es representada, con la corona sobre su cabeza. Su mano izquierda, la apoya sobre la rueda con pinchos, uno de sus atributos característicos, con la que fue sometida a martirio al negarse a casarse con el emperador romano Majencio, consistiendo el suplicio, según cuenta Jacobo de Vorágine, en ser oprimida entre dos ruedas de

ganchos de hierro y agudos clavos, siendo milagrosamente salvada por un rayo que rompe una ellas, mientras que la otra es parada con la espada de un ángel; en la mano derecha, presenta la palma. Viste túnica de brocados dorados y manto púrpura que cae en angulosos pliegues, fuertemente modelados. Santa Catalina fue una de las santas más populares durante la Edad Media, representada por muchos pintores, sobre todo en los siglos XVI y XVII. Su popularidad, dice Réau fue reforzada por la Leyenda Dorada y suele aparecer asociada a Santa Bárbara, otra de las santas presente en esta predela, la cuál figura con la palma del martirio y un libro abierto en su regazo. Detrás en el suelo, aparece la torre de tres ventanas, símbolo personal de su adoración a la Santísima Trinidad. La torre es pintada como un «agudo campanario de carácter nórdico» tal como lo describe Carmen Lacarra en la escena de Santa Bárbara y su compañera, Juliana, prisioneras de los soldados de Dioscuros del retablo de la ermita de las santas mártires Nunilo y Alodia, en Huesca. Asimismo se puede observar este modelo de maqueta en la Santa Bárbara del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, obra en la que esta investigadora aprecia una copia de un grabado del alemán Martín Schongauer. La leyenda de esta santa se conoce en Occidente a partir del siglo XIII, por medio de Jacques de Vorágine, difundándose en el siglo XV. Las dos casas centrales en las que aparecen representados dos santos no están íntegras. El pintado al lado de Santa Bárbara no se sabe con seguridad quien es, para García Gutiérrez y Álvarez-Ossorio es Santiago el Mayor, en cambio Post considera que puede ser San José. Los atributos con que aparece, el libro y el cayado, son símbolos de muchos otros santos y principalmente de apóstoles, el tipo de cayado terminado en forma potenziada no es desde luego el característico de Santiago. Tampoco se puede precisar quien es el otro santo, porque no presenta ningún atributo que le pueda identificar. García Gutiérrez lo identifica como San Pablo, en cambio Post opina que es San Joaquín. Santa Filomena, mártir del siglo III, ostenta de acuerdo a la iconografía de Ferrando Roig, la palma del martirio y su atributo personal, la flecha. Viste rico traje de brocados y manto púrpura. La última santa representada es Santa Lucía que muestra su atributo más característico, los dos ojos que sostiene sobre un plato en su mano derecha, en la izquierda, lleva la palma de su martirio. Está vestida como Santa Filomena, con túnica de brocados en tonos marrones y manto púrpura.

Respecto su datación y atribución véase nota al n.º 51.684.

Los tipos humanos representados atienden a las características del resto de los personajes del retablo. Siendo figuras de gran aplomo, con rostros de forma ovalada, con marcada barbilla, boca y cuello carnosos y larga melena ondulada. Presentan una profunda mirada de gran expresividad. Especial interés muestra el artista en el estudio de las telas, las cuales se encuentran fuertemente modeladas de forma casi escultórica, con pliegues muy acanalados y curvados, esto se puede observar sobre todo en las vestiduras de los dos santos, en las que también se aprecian unas formas duras y acartonadas, llegando a veces a constituirse en elementos de apoyo.

Conservación

En buen estado de conservación. Restaurada, la superficie pictórica presenta considerables daños, estando su pintura muy salpicada.

Procedencia

Fue traída de la iglesia de Nuño por la comisión del Señor Paulino Savirón y Estevan, en 1870.

Exposiciones

Número 20 de la Exposición Histórica-Europea de 1893.

Bibliografía

Savirón y Estevan (1871), pág. 16.- Exposición (1893), sala XIII, n.º 20. - Álvarez-Ossorio (1910), pág. 54. - Vorágine (1913), T. I, págs. 190-202. - Arco (1945), págs. 22-23. - (1947), págs. 222-223. - Post (1950), T. X, págs. 398, 704-705. - Ferrando Roig (1950), pág. 112. - Réau (1958), T. III, págs. 169-174, 262-271. - Guía (1965), pág. 102. - Gudiol (1971), pág. 56. - Lacarra (1982), pág. 41. - (1984), págs. 23-24. - Franco Mata (1987), pág. 638.

51633 LA MAGDALENA
T. 54,9 x 41,7 cm.

Aparece representada de medio cuerpo, levantando con gran delicadeza la tapa del vaso de los ungüentos. Cae por sus hombros una larga melena castaña, y su cabeza está ceñida con una diadema negra

con un joyel en el centro, el cual al igual que la orla del manto verde y el broche dorado, con el que lo agarra, están pintados en relieve.

Dentro de las representaciones aisladas de la Magdalena, descritas por Réau, se ha preferido el de la Magdalena con el vaso de los unguentos, su atributo más característico y usual, cuyo contenido de valiosos perfumes sirvieron para ungir, en casa de Simón el Fariseo, los pies de Cristo, pudiendo también representar los perfumes que ella llevó al sepulcro en compañía de las santas mujeres; mientras que el tipo de Magdalena Penitente, con la cabeza de la muerte o la corona de espinas, es más repetida, según este investigador, en el arte Barroco.

Datada en 1929, en el siglo XV, dentro de la escuela de Aviñón. Post la atribuye, con ciertas reservas, al Maestro de Almudévar, identificado por el mismo con Juan de la Abadía. Se basa para hacer dicha atribución en las características estilísticas de este pintor. Presenta esta Santa un rostro modelado, de forma oval, en la que destaca la fuerza expresiva de la mirada, mediante la que se logra una individualización de la figura. El fondo de la composición dorado, que realza a la Magdalena, se encuentra dentro de la influencia catalana.

Conservación

Se conserva en buen estado, después de haber sido restaurada en 1980, por Abilio Díez Martínez.

Procedencia

Huesca.

Exposiciones

Estuvo presente en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

Bibliografía

Gómez-Moreno (1929), pág. 316. - Post (1941), T. VIII, págs. 443-464. - (1947), T. IX, págs. 892-893. - Guía (1954), pág. 93. - Réau (1958), T. III, págs. 846-848. - Guía (1965), pág. 105.

Documentación

Informe de la Escuela de Artes Aplicadas a la Restauración, del 26 de Junio de 1981.

Pintor de Barcelona, cuya producción artística se fecha entre 1394 y 1432. No se tienen noticias acerca de su origen, ni de como fueron sus primeros años de formación profesional, pero a pesar de ello se puede ver claramente la influencia del taller de los hermanos Serra, por lo que Gudiol sugiere que posiblemente su aprendizaje se pudo desarrollar en dicho taller. Asimismo se denota la influencia de su contemporáneo Luis Borrásá, con quien a lo largo de su vida mantuvo varios contactos. Fiel seguidor de las características pictóricas italo-góticas, fue en su tiempo un discreto pintor que no destacó por los encargos recibidos, la mayoría de los cuales procedían de localidades cercanas a Barcelona. La primera mención de este pintor es en 1394, cuando fue contratado para hacer el retablo de la ermita de Santa María de Belulla, en el término de Sant Feliu de Canovelles. En 1401, recibió el encargo de pintar el techo de madera de la Sala de Elecciones de la Casa de la Ciudad de Barcelona, obra conservada actualmente. Documentada por Gudiol en 1406, se encuentran los compartimentos del retablo de la capilla de la cofradía de San Nicolás, en la Colegiata de Santa María de Manresa, pinturas asimismo conservadas y gracias a las cuales se pueden definir las características pictóricas de este artista. Basándose en ellas, Gudiol le atribuye entre otras, un relicario con la Santa Faz de María, en la Catedral de Tortosa; el retablo, dedicado a la Virgen, de la iglesia de Sant Martí de Sarroca; el retablo de la Catedral de Gerona, con el Santo Entierro y el fragmento de un retablo también con la representación del Santo Entierro, en el Museo de Arte de Gerona.

Bibliografía

Post (1930), vol. II, pág. 362-369. - Ráfols (1951), T. I. pág. 183. - Gudiol (1986), págs. 91-99.

52401 TRÍPTICO DE LA VIRGEN CON ÁNGELES Y SANTOS

T. terminada en arco apuntado: central, 66,2 x 32,3 cm; cada una de las puertas, 67,3 x 16,2 cm.

Se representa en la tabla central, a la Virgen entronizada con el Niño Jesús, rodeados por ángeles músicos. La puerta de la derecha, compartimentada



en tres espacios, al igual que la izquierda, presenta en la parte inferior a San Sebastián, en el medio a San Antonio Abad y en la parte superior a la Virgen de la Anunciación; en la izquierda, aparecen Santa Catalina, San Francisco recibiendo los estigmas y San Gabriel. El tema central de la Virgen con el Niño, constituyen el eje de la composición siguiendo el esquema tradicional en formaciones simétricas. El tipo de Virgen nos recuerda a la de los hermanos Serra, sentada en un gran trono de

madera gótico, hexagonal, rematado con pináculos, sujetando en sus brazos al Niño desnudo, en el que se puede apreciar unas líneas y trazos oscuros de carácter italo-gótico, que perfilan el contorno formal. Los ángeles músicos dan un matiz narrativo, mediante la acción que realizan, pero a pesar de esto la escena está dominada por una calma que envuelve a las figuras, las cuales parecen ensimismadas. El pintor no muestra interés por un espacio real, el sistema de representación es bidimensional,

en el que las figuras presentan una gran planitud. Este tema fue muy representada durante la Baja Edad Media.

San Sebastián está pintado como un joven barbado, vestido según la moda de la época, portando una flecha, atributo con el que sufrió martirio, el cual se hace constante a partir del siglo XV. San Antonio Abad, viejo barbado con la cabeza cubierta con su característico gorro negro que le cubre las orejas, presenta dos de sus atributos personales, el bastón en el que se apoya y el libro. Como patrón de los animales domésticos aparece rodeado de dos conejos. La escena de la Anunciación de María no se desarrolla en un mismo espacio, se ha dividido en dos partes, en el ala derecha, aparece la Virgen sentada y encima de su cabeza el Espíritu Santo, y en el izquierdo, el arcángel Gabriel, que lleva una filacteria en que se lee A V E \$ M A R I A \$. Ambas acciones están ambientadas en interiores góticos.

En la parte inferior de la puerta izquierda, Santa Catalina de Alejandría es representada con un libro en la mano, símbolo de la sabiduría y a su lado vemos la rueda con la que fue sometida a tormento. San Francisco, vestido con el hábito de su orden, se encuentra arrodillado ante la imagen de un Crucifijo del que recibe los estigmas.

Se observa en esta escenas un interés cada vez mayor por el medio que rodea a los personajes, los cuales aparecen situados en paisajes constituídos por ciudades y murallas medievales, aunque todavía se sigue apreciando el gusto por los fondos vegetales dorados que contribuyen al aislamiento ambiental. El tratamiento cromático, de tonos intensos y brillantes, se encuentran dentro del gusto del estilo Internacional, predominando el color dorado que realza las figuras. Los rasgos menudos de los rostros y la complexión débil de estas figuras, recuerdan a los personajes de los hermanos Serra, de quienes se puede ver una gran influencia.

Hasta hace poco tiempo era atribuido, por Camón Aznar al Maestro de la Pentecostés de Cardona, pintor identificado con Pedro Vall. En opinión de Post, este tríptico no fue realizado por la propia mano de este maestro, aunque considera que si se encuentra bajo la influencia de su taller. Más recientemente Gudiol lo ha atribuido a Jaime Cabrera, basándose en las características estilísticas de este pintor, opinión compartida asimismo por Azcárate.

Conservación

En buen estado de conservación.

Procedencia

Entró en el M.A.N. como donación de Don Mariano y Don Eduardo Díaz del Moral.

Bibliografía

Post (1930), T. II, págs. 282-290. - (1933), T. IV, pág. 524. - (1935), T. VI, págs. 512-514. - (1947), T. IX, pág. 744. - (1950), T. X, pág. 298. - Guía (1954), pág. 98. Gudiol (1956), pág. 80. - Guía (1965), pág. 111. - Camón Aznar (1966), págs. 209-210. - Gudiol (1986), pág. 96. - Franco Mata (1987), pág. 638. - Azcárate (1990), pág. 329.

COFFERMANS, MARCELLUS

Pintor flamenco que, según Elisa Bermejo, debió de nacer en Amberes, basándose para esta hipótesis en el hecho de que en 1549, «obtuvo la maestría, en el oficio de pintor». Se desconocen muchos datos de su vida, desde la fecha de su nacimiento, su lugar de aprendizaje e incluso el año de su fallecimiento, que se fija hacia el 1575. Su actividad artística se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVI, en la que realiza numerosas obras, de las que poseemos en España buenos ejemplos. Elisa Bermejo, advierte en ellas las influencias de pintores flamencos del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI, como son las de Roger van der Weyden y Bernard van Orley, así como la de los grabados de Schongauer y Alberto Durero, influencias que se pueden ver en la Oración en el Huerto, de paradero desconocido. Considera esta investigadora que sus obras no resultan difícil de reconocer, puesto que sus personajes se caracterizan por una repetición en sus tipos, inclusive en sus vestiduras. Entre las numerosas pinturas atribuidas por Elisa Bermejo a Coffermans tenemos en el Museo de las Descalzas Reales, de Madrid, el retablo de la Pasión, la Última Cena, tabla que durante algún tiempo se ajustó al retablo anteriormente mencionado, y la Virgen de las Uvas; en el Museo Lázaro Galdiano, el tríptico firmado con Cristo en la cruz, en la tabla central, y en las laterales, el Descendimiento y el Camino del Calvario; le asigna también el tríptico del Descendimiento que pasó por el comercio madrileño, en 1971, y en el que se aprecia la influencia de Weyden, al igual que en una tabla del mismo tema, en Barcelona. El Descendimiento fue uno de los temas más repetido

por este pintor, otros ejemplos los tenemos en el Museo del Prado y en el Convento de Recoletos de Pamplona, donde también existe un Entierro de Cristo y un pequeño retablo. Otro de los asuntos preferidos por Coffermans es la Crucifixión, buenas muestras poseemos en las colecciones madrileñas de la Marquesa de Camporreal, en la de Luis Almunia y de León, en la de Xavier de Salas Bosch, y en la de Navascués de paradero desconocido. Es importante por aparecer firmada, la Bajada al Limbo, en una colección privada madrileña. Elías Tormo le atribuye el tríptico de la Piedad, actualmente no localizado y que antiguamente estaba expuesto en la Sacristía de la iglesia de Santa María, de Lequeitio. Coffermans además de pintar escenas de la vida de Cristo, pintó escenas de santos y de la vida de la Virgen, como son el tríptico de la Anunciación firmado y fechado en 1575, en la Parroquia de San Sebastián, en Madrid; el díptico de la Visitación y Anunciación, antiguamente propiedad de Rafael García de Madrid y en paradero actual desconocido; la Virgen con el Niño «de la leche» de la colección Traumann, en Madrid; el tríptico de la Virgen con el Niño de la colección Rodríguez Bauzá, y también hoy en paradero desconocido; la Asunción en la colección Stillwell, en New York y la Dormición de la Virgen, de la que existen dos pinturas, una en una colección particular, en Madrid y otra en la Sacristía de los Cálices, en la catedral de Sevilla, asignada por Post y en las que Elisa Bermejo observa una copia del grabado de Schongauer. Recientemente ha aparecido en la feria madrileña, de Artemanía Primavera 95, en el stand de Interforma una tabla atribuida a este pintor, de la Virgen con el Niño rodeada de ángeles y donantes.

Bibliografía

Tormo y Monzo (1910), pág. 52. - Post (1934), T. V, págs. 70-72. - Bermejo (1972), págs. 42 y 48. - (1980), págs. 409-447. - (1985), págs. 17-32.- Catálogo Artemanía Primavera 95 (1995), págs. 38-39.

51967 TRIPTICO DE LA CORONACION DE LA VIRGEN
T. central 59,5 x 42,5 cm.; puertas 64 x 20,5 cm.
(cada una)

Se representa en la tabla central uno de los temas más repetidos por los pintores flamencos de los si-

glos XV y XVI, a la Virgen, vestida con túnica oscura y manto rojo, sentada con el Niño desnudo en brazos, quien mira hacia la izquierda donde un ángel con una viola, le ofrece una fruta; a la derecha, aparece otro ángel mirando de frente, tocando una laúd. Encima de la Virgen, en vuelo, dos ángeles sosteniendo la corona, en actitud de coronarla, nos dejan ver un fondo constituido por un arco incompleto, a través del cual se ve un suave paisaje dentro del gusto flamenco de tonalidades verdes claras, formado por casas, árboles y montañas en las que se aprecia una fortaleza. El suelo está enlosado y cubierto por una alfombra decorada con nudos y estrellas árabes. Las puertas, sobre fondo negro, llevan inscripciones latinas de alabanza a la Virgen en letras capitales doradas, escritas en la llamada letra humanística, procedente de Italia, que basada según Millares en la de códices, irradia a España a partir de mitad del siglo XV. En la portezuela de la izquierda, se lee: FOELIX/E SACRA/VIRGO/MARIA/ET OMNI/LAVDE/DIGNIS/SIMA, y en la derecha: QVIA/EXTE/ORTVS/EST SOL/IVSTICIE/CHRVS/DEVS/NOSTER.

En un principio, en la Exposición de 1893 fue catalogado como una obra de la escuela de los Van Eyck y en las Guías del Museo Arqueológico Nacional venía clasificada como próxima al «Maestro del Tríptico Morrison», opinión compartida por Lavalle, pero en 1929 Manuel Gómez-Moreno, en la Exposición Internacional de Barcelona, lo data a principios del siglo XVI y lo atribuye a Coffermans, siendo confirmada dicha atribución por especialistas en pintura flamenca como Díaz Padrón y Elisa Bermejo, en una de las ponencias de las Jornadas de Arte de Madrid, del Instituto Diego Velázquez, el 11 de Abril de 1984.

Se aprecia un gusto arcaizante en el tipo de composición, en la que los personajes se encuentran dispuestos simétricamente, característica que prima en las obras de este pintor. La Virgen, así como los ángeles de menudas facciones, presentan unas expresiones melancólicas, resultando casi inexpresivas. Llama la atención el modelado suave, en el que juega un papel importante la luz creadora de sombras, que matiza los tonos y analiza las telas que caen en quebrados plegados, dentro del característico estilo flamenco. En la parte inferior, se produce una prolongación del espacio, mediante el recurso del enlosado y la alfombra que está decorada con la labor de lazo, según Felipa Niño, típica de los tejidos hispano-árabes de los talleres granadinos de los siglos XIV y XV. Este mismo efecto se consigue en la parte superior con el paisaje. Igual estructura que la de este tríptico, formado por una tabla central y

portezuelas con inscripciones doradas en latín, decorado con grutescos, es la que aparece en el Descendimiento, atribuido a Coffermans por Elisa Bermejo, que pasó por el comercio del arte madrileño, en 1971.

Conservación

En buen estado de conservación, presenta el marco original.

Procedencia

Donado por el cabildo de San Isidoro de León a la comisión de los Sres. Juan Dios de la Rada y Delgado y Juan de Malibran, en 1869. En el dorso del cuadro, se lee la inscripción: S. Isidoro/ del Can.º AnT.º de Orozco, diólo a la Sacristía.

Exposiciones

Estuvo presente en las exposiciones Histórico-Europea 1892 a 1893, sala XII, n.º 122; en la Exposición Internacional de Barcelona-1929, sala XXII, n.º 2190 y en la Exposición Carlos V y su ambiente, n.º 184

Bibliografía

Rada y Malibran (1871), pág. 36. - Noticia (1876), pág. 111. - Exposición (1893), sala XII, n.º 122. - Álvarez-Ossorio (1910), pág. 59. - Exposición (1929), pág. 315, sala XXIII, n.º 2190. - Niño (1942), pág. 24. - Guía (1954), pág. 98. - Exposición (1958), pág. 128, n.º 184. - Guía (1965), pág. 111. - Bermejo (1980), pág. 425. - Millares (1983), T. I, págs. 217-218. - Bermejo (1985), págs. 25-26. - Franco Mata (1987), pág. 628. - Gabinete (1993), pág. 317.

Fue uno de los pintores flamencos, que estuvo al servicio de la Reina Isabel en 1496, de quien ignoramos muchos datos de su vida, como su propio nombre y la fecha de su nacimiento que no se conoce con seguridad, pero que según Elisa Bermejo, debió de ser hacia 1465. En opinión de esta investigadora, su formación se inicia en su propio país, Flandes, y como muchos otros pintores flamencos, procede del campo de la miniatura, por esta razón las obras de su primera época se caracterizan por un acabado minucioso y un gusto por los colores de tonalidades claras que se ponen de moda a finales del siglo XV y principios del XVI. Aparece vinculado a dos de los centros más importantes del arte de ese momento, Gante y Brujas. Hay que añadir a esta formación la influencia, de menor importancia de los escenarios arquitectónicos italianos y la gran huella dejada por España en su estilo, traduciéndose en la realización de unos verdaderos retratos de figuras corpóreas de gran plasticidad y colores intensos.

En España se le conoce desde los años 90, de cuando es la primera obra que se le atribuye, el políptico de la Reina Católica, formado por 46 tablitas de iguales dimensiones, representando el tema de la Vida de la Virgen y de Jesús, desde la Anunciación hasta el Juicio final, hoy sólo se conserva un tercio, la mayoría de las cuales se hallan en el Palacio de Oriente, en Madrid. Fue Cavalcasello, según Moreno Villa, el primero en adjudicar quince de estas tablas a Juan de Flandes, confirmándolo muchos otros autores y dudándolo algunos, quienes las atribuyen al maestro Michel. De la Cartuja de Miraflores, Gómez Moreno le adjudicó, según Moreno Villa, un San Juan Bautista, el Nazareno y el tríptico de Don Juan II, obras pintadas entre 1496 y 1499. Tras la muerte de la Reina Católica, deja la corte y se establece en 1505 en Salamanca, donde pinta, según Mayer, unos cuadros para el altar mayor de la capilla de la Universidad, terminándolos en 1509 y de los que sólo quedaron dos piezas del bancal, donde aparecen representadas Santa Apolonia y María Magdalena. En el claustro de la Universidad de dicha ciudad, Post le atribuye las dos figuras de San Antonio Abad. Entre 1505 y 1508, se le encuentra pintando el retablo del claustro de la Catedral Vieja, dedicado a San Miguel. Se traslada a Palencia en 1509, donde se cree que murió hacia 1519, aquí el obispo Rodríguez de Fonseca le encargaba las once tablas para engrandar el retablo mayor de la Catedral de Palencia. Camón Aznar, advierte en esta obra un cambio en su evolución estilística, apreciándose una monumentalidad desconocida, un sentido



escultórico en las figuras y una gran profundidad en los escenarios que dan a estas pinturas un carácter renacentista. En la iglesia de San Lázaro, de Palencia, por encargo de Sancho de Castilla, pinta un retablo de cuatro tablas, que hoy se encuentra en el Museo del Prado, asignado por Moreno Villa. atribuidas por Post, entre muchas otras obras adjudicadas, hay que mencionar, la Epifanía del Museo Diocesano de Palencia; el San Miguel y San Francisco del Metropolitan Museum, de New York; la Salomé del Museo Van Bergh, de Amberes y una Degollación de San Juan Bautista en el Museo de Ginebra. Recientemente Elisa Bermejo le atribuye dos tablas, la Virgen con el Niño de la Leche, en una colección privada en Madrid, que se encuentra bajo la influencia de la escuela de Gante y en particular de Hugo van der Goes y del brujeño Gerard David, datada entre 1510-1518. Y la otra tabla asignada por esta investigadora es un Santiago peregrino, de paradero actual desconocido, y que anteriormente fue propiedad de la colección Raimundo Ruiz, de Madrid. Dicha obra mentada había sido atribuida por Post a Jan Joest.

Bibliografía

Moreno Villa (1917), págs. 275-281. - Mayer (1928), págs. 148-149. - Post (1933), T. IV, págs. 37-54. - Marqués de Lozoya (1934), T. II, págs. 280-283. - Brans (1952), págs. 89-98. - Gudiol (1956), pág. 359. - Post (1958), T. XIII, pág. 622. - Bermejo (1962), págs. 7-33. - Camón Aznar (1970), págs. 115-129. - Angulo (1975), T. II, págs. 212-213. - Bermejo (1988), págs. 231-235.

51719 SAN JUAN BAUTISTA
T. 157 x 68 cm.

San Juan, como figura sola y aislada, de pie, aparece vestido con tosco sayal pardo y manto rojo cruzado por delante del cuerpo atado en un hombro, acorde con la vida austera que llevó durante su juventud en el desierto. Atendiendo a la iconografía tradicional presenta su fisonomía típica, de hombre joven, delgado de gran altura, con rostro barbado y demacrado, de expresión algo triste y larga cabellera negra hirsuta cayéndole por los hombros. Como es habitual presenta los pies descalzos en actitud de caminar, con la cabeza ligeramente inclinada a su izquierda, y mostrando con el dedo índice de la mano derecha el libro cerrado que porta en la mano iz-

quierda, encima del cual sustenta su atributo más repetido y personal, el cordero crucífero o Agnus Dei, el cual sujeta con la pata la cruz con banderola. El cordero constituye, según Paniagua Soto, una alegoría de Cristo que simboliza las palabras dichas por San Juan Bautista: «He ahí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo». Se encuentra San Juan inmerso en un tranquilo paisaje de piedras y peñascos, donde la luz que proyecta la sombra de los pies, adquiere gran importancia como creadora de un espacio cálido, en el que se aprecia el gran realismo de un fondo envuelto por una luz clara verdosa, que deja ver unas ruinas difuminadas de sentimiento renacentista. La gran monumentalidad de esta figura que anima y ocupa la mayor parte de la composición, capta toda la atención del espectador. Según García Páramo este santo precursor de la fe de Cristo, era entre los llamados bíblicos el que recibió más culto y el más representado, iniciándose dicho culto en Palestina, ya en el siglo IV y llegando a España en torno al siglo VI, aunque no se puede precisar con seguridad. Entre las escenas que constituyen la iconografía de San Juan Bautista, las más representadas son las que hacen referencia a los pasajes de su vida: nacimiento, bautismo de Cristo, predicación, prendimiento y degollación. Predominando las representaciones como figura aislada.

Atribuida por Hernández Perera, a Juan de Flandes, y datada por I. Vandevivere hacia 1518-1519, cuando termina su colaboración para la catedral. De la misma opinión es Elisa Bermejo que la fecha en la segunda década del siglo XVI, dentro de la escuela castellana hispano-flamenca, correspondiendo al momento en que este pintor se encuentra en Palencia.

Para dicha datación se basa esta investigadora en la importancia de la figura que llena casi todo el espacio. Hay que tener en cuenta el interés escultórico y monumental, característica que se ponen de manifiesto en las últimas obras de este pintor. Asimismo se hace patente la influencia de los tipos de Gerard David, de canon alargado, rostro de fino modelado con menuda boca y pequeño mentón, los espesos y ondulados cabellos y las finas manos de movimiento sosegado. Gran parecido, se observa con el personaje de pie, en el ala izquierda, del tríptico de Juan de Sedano, de Gerard David, en el Museo del Louvre. Las características de Juan de Flandes se ponen de manifiesto claramente en el rostro de San Juan Bautista, de piel curtida y con las típicas bolsas, bajo los ojos, que presentan otras pinturas de este pintor, como se puede advertir en el Cristo de la tabla de la Cena de Emaus, del Retablo Mayor de la Catedral de Palencia.

Conservación

En buen estado de conservación, aunque se puede apreciar, como ha advertido Elisa Bermejo, numerosos repintes que han originado un endurecimiento del dibujo y modelado.

Procedencia

Parece ser que formó parte de un retablo, según noticia publicada en 1876. Yarza Luaces cree que esta pintura fue encargada a Juan de Flandes, para sustituir a la escultura en madera del San Juan Bautista de Alejo de Vahía, que había sido comprado por las monjas de Santa Clara el 26 de agosto de 1506 a la catedral de Palencia por 1.400 maravedises. Basándose para dicha suposición en la gran semejanza existente en la postura de las manos y en el gesto del brazo del San Juan Bautista de Juan de Flandes con el de Vahía. El San Juan Bautista de Alejo de Vahía debió de estar en una de las capillas laterales de la iglesia, identificándolo actualmente Yarza con la escultura que se conserva en el museo Marés de Barcelona.

Procedente del convento de Santa Clara de Palencia, fue adquirida como consecuencia del viaje realizado a tierras palentinas, en 1869, por la comisión constituida por los señores Juan Dios de la Rada y Delgado y Juan de Malibrán.

En opinión de Elisa Bermejo y de Ignacio Vandevivere es posible que esta pintura fuera encargada por el Almirante Fadrique Enríquez, hijo heredero de Alfonso Enríquez, muerto en 1429, y su mujer Juana de Mendoza, fallecida dos años más tarde, los cuales fueron los patrocinadores del convento de Santa Clara en donde proyectaron la realización del sepulcro de ambos en la capilla mayor del monasterio, actualmente no conservado, pero del que se tuvo noticias hasta la segunda mitad del siglo XVII, siendo único por su forma de nave y realizado en alabastro.

Exposiciones

Estuvo presente en las exposiciones de 1958 de Carlos V y su ambiente, y en la de 1969 en Conmemoración del V centenario del matrimonio de los Reyes Católicos.

Bibliografía

Memoria (1871), pág. 81. - Noticia (1876), pág. 93. - Álvarez-Ossorio (1910), pág. 54. - Mayer (1928), págs. 148-149. - Post. (1933), T. IV, págs. 37-54. - Ferrando Roig (1950), pág. 156. - Hernández Perera (1954), pág. 88. - Guía (1954), pág. 100. - Gudiol (1956), pág. 359. - Post (1958), T. XII, pág. 622. - Exposición (1958), pág. 78. - Bermejo (1962), págs. 7-33. - Guía (1965), pág. 113. - Exposición (1969), pág. 114. - Camón Aznar (1970), págs. 115-129. - Paniagua Soto (1979), pág. 64. - Vandevivere (1985), pág. 90. - Yarza Luaces (1987), págs. 30-34. - Vandevivere (1987), pág. 78. - García Páramo (1988), págs. 37-47. - Juan de Flandes (1988), págs. 13-14. - Yarza Luaces (1989), págs. 170-171.

NALDA, JUAN DE

Pintor riojano, cuya actividad artística es datada por Sterling en 1493, basándose en el documento de los Archivos de Avignon, por el que se sabe que el 3 de Noviembre de 1493 Juan de Nalda, pintor originario de La Rioja, con menos de 25 años, se contrató como obrero en el taller de Jean Changuenet durante 3 años. Dicho estudioso, en 1973 planteó la hipótesis de poder identificar a Juan de Nalda con el pintor que hizo el retablo de Santa Clara de Palencia, del que se conservan dos tablas en el Museo Arqueológico Nacional, la Virgen de la Misericordia y la Misa de San Gregorio, y otras dos en el Museo de Lyon, la Muerte y la Coronación de la Virgen. Gudiol en 1955 y Laclotte, en 1964 coincidieron en sus posturas de considerar al pintor de las tablas del Museo Arqueológico Nacional el mismo que el de la predela de Santa María del Campo, pero mientras Gudiol prefirió llamarle «Maestro de Santa María del Campo», Laclotte le denominó «Maestro de Santa Clara de Palencia», a quien también le atribuyó las dos tablas del Museo de Lyon. Dicha predela de Santa María del Campo había sido clasificada, por Angulo en 1945 como obra temprana de Pedro Berruguete, siendo de igual opinión, en un principio Post, quien en 1947 cambió de parecer, estimándola de un pintor anónimo distinto de Berruguete.

Sterling basándose en las diferencias estilísticas entre las cuatro tablas del retablo de Santa Clara de Palencia y las de Santa María del Campo, consideraba que se trataba de dos pintores diferentes, opinión compartida por Silva Maroto, quien aunque estima

factible la hipótesis de Sterling de la asimilación entre Juan de Nalda y el Maestro de Santa Clara de Palencia, plantea un interrogante ante la falta de documentación.

Partiendo de la atribución de las tablas del retablo de Santa Clara de Palencia a Juan de Nalda, en las que se aprecia un conocimiento del arte flamenco y provenzal, se ha relacionado a dicho pintor con un conjunto de tablas de santos: el San Antonio de Padua y San Francisco del Museo Lázaro Galdiano y el San Gregorio del Museo del Prado, compañera del Santiago el Mayor de este mismo museo. Gudiol y Sterling, adjudicaron dichas tablas al Maestro de Santa María del Campo, mientras que Silva Maroto ha estimado las obras del Museo Lázaro Galdiano anteriores al 1505, en las que debieron participar el taller de Juan de Nalda, y clasifica el San Gregorio del Museo del Prado como obra posterior de su mano, influida por Pedro Berruguete o por algún otro maestro del foco burgalés.

Asimismo Silva Maroto le asigna el San Juan Bautista que formó parte del retablo de la Visitación, de la catedral de Palencia, atribuida por Gudiol al Maestro de Santa María del Campo.

Bibliografía

Angulo (1945), págs. 143-144. - Gudiol (1955), págs. 379-380 y 383. - Laclotte (1964), págs. 173-192. - Camón Aznar (1966), págs. 613-616. - Sterling (1973), págs. 4-19. - Silva Maroto (1990), págs. 801-824, 1041.

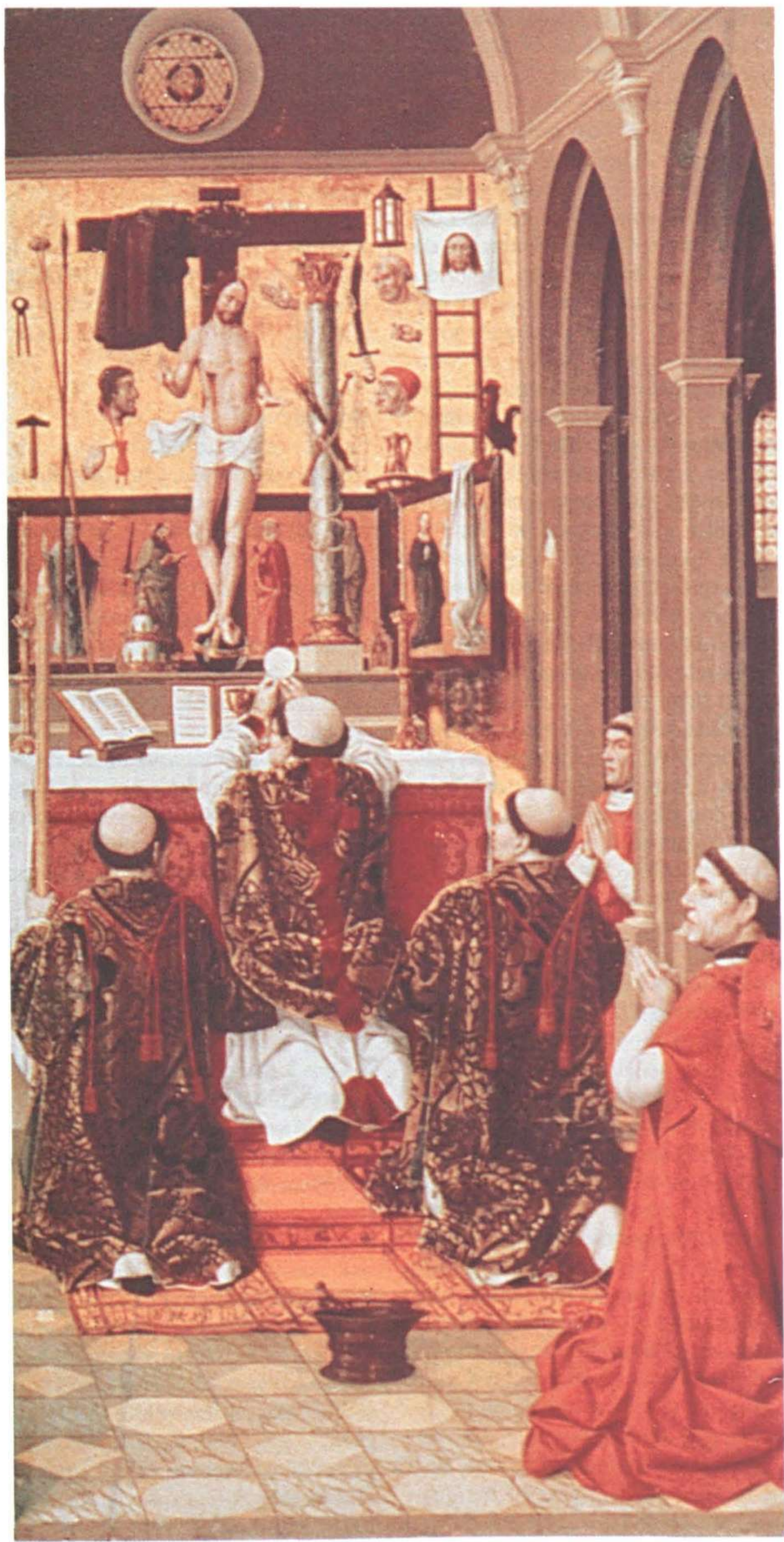
51717 LA MISA DE SAN GREGORIO
T. 157 y 78 cm.

Se representa al Papa Gregorio de espaldas, en el altar de una Capilla Mayor, en el momento de la consagración, arrodillado ante la imagen del Varón de los Dolores. Cristo aparece encima de la bola del mundo apoyado en la cruz, de la que está desprendido, de pie y cuerpo entero a la manera del Varón de los Dolores alemán, estudiado por Vetter, con las manos y los pies taladrados y con el costado sangrante. Se encuentra rodeado de una santa y santos, entre los que se distinguen a San Pablo y San Pedro con sus respectivos atributos, que aparecen en la parte inferior, como en un zócalo. Asimismo a su alrededor se representan los instrumentos de la pa-

sión: los treinta denarios de Judas, la lanza, la esponja y el martillo de la crucifixión, la espada de Pedro, el gallo, la linterna de Malco, la mano que abofeteó al Salvador, el aguamanil de Pilatos, la columna y el látigo de la flagelación, la escalera y las tenazas del descendimiento de la cruz y entre otros la Santa Faz y la túnica de Cristo. Eran pintados, según Trens, con el fin de «detallar plásticamente los dolores e improperios de Jesús en su Pasión», esta idea es también secundada por Réau, que ve en estos instrumentos «la Pasión puesta en jeroglífico». San Gregorio está acompañado en su visión de un diácono y un subdiácono, que están frente al altar, sustentando unos grandes cirios alumbrando la hostia. En el lateral derecho, aparecen dos cardenales que oyen la misa, uno de ellos en primer término escorzado, acentuando el efecto de profundidad dado por el enlosado del suelo, y el otro colocado entre dos columnas.

Se aprecia una mezcla de los temas de las Arma Christi y el Varón de los Dolores eucarístico, con la celebración de la misa, combinación que para Schiller se hace patente en este tipo de representación, sobre todo entre los pintores del siglo XV que no tenían una idea clara de lo que suponía la Misa de San Gregorio. El origen de este tema se ha buscado en la iglesia de Santa Cruz de Jerusalén, en Roma. Según cuenta una leyenda occidental, estando el Papa diciendo misa rogó a Dios que trocara el vino en sangre para que no tuviera dudas, y Cristo se le apareció, manando la sangre de sus llagas y llenando el cáliz que había sobre el altar. Para conmemorar este milagro San Gregorio mandaría hacer la primera pintura con su visión para la propia iglesia en donde la tuvo. La imagen de la Misa de San Gregorio fue durante la Edad Media y sobre todo a partir del siglo XV una representación popular y de carácter devocional, para aquellos fieles que querían obtener su salvación personal. El culto y la popularidad que alcanzó en aquella época se debió a la fama como intercesor para sacar las almas del Purgatorio. Veneración basada en la leyenda que cuenta cómo el alma del emperador Trajano fue liberado de las llamas del Purgatorio gracias a las oraciones de San Gregorio, y a la historia que hace referencia a un monje del monasterio de San Andrés en el monte Celio que había sido excomulgado por faltar al voto de pobreza. Salvado asimismo por la celebración de 30 misas seguidas, que ordenó San Gregorio, dando origen a las famosas misas gregorianas para la salvación de las almas de los difuntos.

Cómo menciona Ibáñez García aparecen en este tema dos conceptos, el eucarístico, que se pone de



manifiesto con San Gregorio arrodillado ante el altar en el momento de la consagración, transmitiéndonos el testimonio milagroso de la transubstanciación, de la verdadera conversión del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Cristo; y el otro concepto es el funerario que gozó de gran éxito como consecuencia de la fama de San Gregorio como redentor de almas condenadas. Silva Maroto opina que en esta escena se hace más hincapié en la representación de Cristo como Juez, esperanza de salvación, sugerido por la sangre que sale de sus heridas pero que no cae sobre el cáliz.

En 1955, Gudiol atribuyó esta tabla y su compañera n.º 51.812 Virgen de la Misericordia, al Maestro de Santa María del Campo, así como también lo hizo posteriormente, en 1966 Camón Aznar, quien las fechó en torno al año 1480, dentro de la escuela palentina de estilo hispano-flamenco y relacionó a este pintor estilísticamente con Pedro Berruguete. Esta opinión no fue compartida por Laclotte en 1964, que consideró como autor al Maestro de Santa Clara de Palencia, maestro diferente del de las tablas de Santa María del Campo. En 1973, Sterling partiendo de la atribución al Maestro de Santa Clara de Palencia, asimila a este pintor con Juan de Nalda, riojano formado en Provenza en el taller del pintor Jean Chaugenet, basándose para ello en la similitud con las tablas francesas conectadas con Chaugenet. Silva Maroto comparte esta opinión, aunque con cierta cautela ante la falta de documentación. Esta investigadora data las tablas del retablo de Santa Clara de Palencia en torno al 1500, teniendo en cuenta para ello la observación hecha por Laclotte al ver el águila imperial en el enlosado de la Coronación de la Virgen, que considera que hace referencia posiblemente a los recientes matrimonios de los hijos de los Reyes Católicos con los de Maximiliano de Austria, en 1496 y 1497. Quedando asimismo justificado la presencia de los Reyes Católicos bajo el manto de la Virgen de la Misericordia. Además se cree que en esa fecha Juan de Nalda ya estaba de vuelta de Francia.

Se aprecia en esta composición características similares a las del resto de las tablas del retablo del que formó parte, en la que se reproduce con gran realidad los personajes de rasgos duros, que aparecen dispuestos en primer plano estáticos, constituyendo un espacio poco profundo, con una arquitectura simplificada. Al igual que en su tabla compañera de la Virgen de la Misericordia, se aprecia un gran realismo en su habilidad para sugerir las calidades táctiles de las telas, en las que realiza un estudio detallado de las vestiduras de ri-

cos brocados, las cuales caen en múltiples plegados, ajustados a la anatomía de las figuras, y no a caprichos del pintor.

Conservación

Se encuentra en buen estado de conservación, tras haber sufrido dos restauraciones, una en los años 60 y otra en 1984 en el Departamento de Restauración del Museo, en el que ingresó el 25 de Abril de 1984.

Procedencia

Procede del convento de Santa Clara de Palencia, siendo adquirida por la comisión de los Sres. Juan Dios de la Rada y Juan de Malibrán, en 1869. Esta tabla junto con la Virgen de la Misericordia, según noticias de Yarza Luaces, estuvieron ubicadas en la capilla funeraria de Alfonso Enríquez y Juana de Mendoza en el convento de Santa Clara en el 1500. No se sabe con seguridad si bien formaron parte de un retablo, o bien fueron unas pinturas independientes, que con apropiados temas alusivos a la muerte, fueron colocadas en los lados de la epístola y evangelio de la cabecera. Sterling y Laclotte, basándose en la similitud de las composiciones y en sus dimensiones, consideraron que la Misa de San Gregorio y la Virgen de la Misericordia del Museo Arqueológico Nacional formaron un mismo conjunto en el antiguo retablo de Santa Clara de Palencia con la Muerte y la Coronación de la Virgen adquiridas en 1982 por Mr. Buttin para el Museo de Lyon.

Exposiciones

Estuvo presente en la Exposición conmemorativa del V centenario del matrimonio de los Reyes Católicos, de 1969.

Bibliografía

Memoria (1871), pág. 81. - Noticia (1876), pág. 93. - Álvarez-Ossorio (1910), pág. 54. - Trens (1952), pág. 136. - Guía (1954), pág. 99. - Gudiol (1955), pág. 380, T. III, pág. 615. - Vetter (1963), pág. 203. - Laclotte (1964), págs. 173-192. - Guía (1965), pág. 112. - Camón Aznar (1966), pág. 613. - Exposición (1969), pág. 119. - Schiller (1972), T. II,

pág. 228. - Sterling (1973), págs. 4-19. - Domínguez Rodríguez (1976), págs. 757, 766. - Franco Mata (1987), pág. 637. - Franco Mata (1987), págs. 96-97. Yarza Luaces (1987), págs. 31-34. - García Páramo (1988), págs. 509-538. - Azcárate (1990), pág. 394. - Yarza Luaces (1989), págs. 164-166. - Silva Maroto (1990), págs. 816-817. - Ibáñez García (1991), págs. 7-17.

51812 LA VIRGEN DE LA MISERICORDIA
T. 157 x 75 cm.

La Virgen María, reina del Cielo, vestida con un rico traje de brocados rojo y dorado con los brazos extendidos, acoge bajo su amplio manto azul, sostenido por tres ángeles en vuelo, a toda la humanidad suplicante, representada por todas las clases sociales. Podemos ver a la derecha de la Virgen, un papa, un obispo, un emperador que puede ser Carlomagno, hipótesis planteada en la Exposición de 1958, un cardenal, cortesanos y religiosos. A la izquierda, sobresale una pareja real, que parecen ser los Reyes Católicos, una religiosa clarisa, un dominico y una multitud de personajes; todos ellos, como escribe José Gudiol «reunidos en igualdad por la devoción y la necesidad de protección divina».

El tema iconográfico representado, de la Mater Omnium, se ciñe a la descripción realizada por Trens de la Virgen de la Misericordia como madre de todos, que tiene su origen en la Virgen que un principio era cobijo exclusivo de religiosos y cofrades, pasando a ser a partir del siglo XV refugio universal.

Respecto a su atribución y datación véase nota al n.º 51.717.

El interés del pintor se centra en la figura humana que ocupa la mayor parte de la superficie de la tabla, de modo que no tiene que ocuparse del ambiente que rodea a estas figuras. Los personajes son concebidos cada uno de ellos con una personalidad propia, siendo representados de forma individual mediante un tratamiento concreto y retratístico, su modelado es de carácter escultórico a través del cual el pintor analiza los volúmenes. Sobre las vestiduras véase nota al n.º 51717. El cromatismo se encuentra matizado por el dorado de los brocados de la Virgen, por las de las vestiduras del rey y del obispo orante, sirviendo a su vez estos dorados para realzar las figuras más importantes. La composición es simétrica y equilibrada, la Virgen constituye el eje central, co-

bijándose los personajes bajo su manto a uno y otro lado de igual forma.

Conservación

Se conserva en buen estado, después de haber sido sometida a restauración por Antonio Sánchez Barrigas.

Procedencia

Adquirida como resultado del viaje realizado en 1869 por la comisión de los Sres. Juan Dios de la Rada y Delgado y Juan de Malibrán, del convento de Santa Clara, de Palencia.

Sobre su antiguo origen véase nota al n.º 51717.

Exposiciones

Figuró en la Exposición de Toledo, en 1958, como obra anónima, con el título de la Virgen de los Reyes Católicos y más tarde en la realizada en conmemoración del V centenario del matrimonio de los Reyes Católicos, en 1969. En la Exposición de 1995 en Amberes, Silva Maroto la presenta como obra posible de Juan de Nalda.

Bibliografía

Memoria (1871), pág. 81. - Noticia (1876), pág. 93. - Álvarez-Ossorio (1910), pág. 54. - Guía (1954), pág. 99. - Gudiol (1955), pág. 380 - Exposición (1958), pág. 117. - Laclotte (1964), págs. 173-192 - Guía (1965), pág. 113.- Camón Aznar (1966), pág. 613 - Exposición (1969), pág. 119. - Sterling (1973), págs. 4-19. - Franco Mata (1987), pág. 637. - Franco Mata (1987), págs. 98-99. - Yarza Luaces (1987), págs.31-34. - Yarza Luaces (1989), págs. 164-166. - Azcárate (1990), pág. 394. - Silva Maroto (1990), págs. 804, 812-813. - Silva Maroto (1995)



Nacido en Bruselas, hacia el 1420, fue el más devoto seguidor de Rogier van der Weyden, a quien sustituyó en 1464, Tras su muerte, como pintor oficial de esta ciudad. A pesar de que se conocen pocos datos de este pintor, se sabe por Elisa Bermejo que obtuvo los cargos de presidente de la Cofradía de San Eloy y de miembro del Consejo Comunal, entre 1465 y 1475. Muere en Bruselas, en 1495, donde realiza la mayor parte de sus obras, de las que tenemos en España buenos ejemplos. Su estilo deriva de su maestro, pero en él Elisa Bermejo no advierte la trágica gravedad ni la grandiosidad de las obras de Rogier. Sus figuras se caracterizan, según esta investigadora, por un alargamiento acentuado por el pequeño tamaño de las cabezas y por unos rostros y gestos muy repetidos. Se mueven sus personajes de manera indecisa e irresoluta, rasgo que se aprecia sobre todo en las manos.

Entre las obras atribuidas a este pintor, por Hulin de Loo, según Friedländer, y por este investigador, tenemos la Presentación de la Virgen del Escorial, en el despacho de Felipe II; el Descendimiento de la Pinacoteca de Munich; la Lamentación del Museo Mayer van der Bergh, en Antwerp; la Resurrección en la colección de Fr. Muller's, de Amsterdam; la Virgen con San Juan Bautista, Pedro, Cosme y Damián en la colección del Sr. y la Sra. Wetelar, en Amsterdam; Jesús mostrado al pueblo, en grisalla, en el Museo Bandini, Fiesole; el tríptico de la Redención, del Museo del Prado, asignado en un principio a Roger van der Weyden y el Juicio Final del Ayuntamiento de Valencia. Elisa Bermejo le atribuye en Madrid, dos puertas de tríptico, donde se representan los Elegidos y los Condenados y el tríptico del Descendimiento, ambas obras en colecciones particulares; dos ángeles, uno arpista y otro adorante, de la colección Vizconde de Mamblas; la Resurrección de Lázaro, asimismo asignada por Friedländer, en la colección Marquesa de Campomal y una Oración en el Huerto, de paradero desconocido.

Bibliografía

Friedländer (1967), T. II, pág. 57. - Bermejo (1980), T. I, págs. 38, 139-140.

T. terminada en medio punto 56 x 39 cm.

Sobre un fondo rojo neutro oscuro, inmerso en una nube, aparece en primer término la figura de Jesucristo desfallecido, llorando y mostrando las heridas de su pasión. Su cuerpo se encuentra sustentado por debajo del brazo izquierdo, por el Dios Padre, el cual es representado con túnica azul y manto más oscuro de forro verde, rematado en los bordes con una inscripción en caracteres de oro, abrochado al cuello, y coronado con mitra ceñida por una corona, de la que penden dos ínfulas ricamente adornadas. Tras la cual presenta nimbo dorado radial. El Espíritu Santo en forma de paloma, con las alas extendidas, aparece encima de la cabeza inclinada de Jesucristo. Presenta el cuadro un bello marco, posiblemente el primitivo, dorado y ornado con flores, que fue considerado en la Exposición de 1893, aunque con dudas, de influencia alemana. Angulo estima que era la compañera de otra portezuela de igual forma e iguales medidas del Museo de Oldemburgo, donde se representa a la Virgen desfallecida en brazos de San Juan, junto con la que constituiría parte de un díptico, puesto que presenta, a la izquierda, señales de bisagras y, a la derecha, el hueco donde iría parte del cierre. Esta tabla era atribuida en un principio por el Sr. Bode a Albert Bouts, quién observó gran similitud con la tabla del mismo tema de Roger van der Weyden, en el Museo de arte de Filadelfia. En 1984, Elisa Bermejo nos da noticia de esta tabla, encontrada en una colección particular madrileña, la cual presenta el mismo formato y tamaño que La Trinidad. Es asimismo atribuida por esta investigadora a Vrancke van der Stockt, basándose para ello en las características artísticas de este pintor, y en la similitud que presenta con las tonalidades cromáticas y dibujo de la del Museo Arqueológico Nacional.

El tipo iconográfico de representación trinitaria, entre los descritos por Germán de Pamplona, corresponde al de la «compassio patris», en la que el Padre se hace partícipe del dolor del Hijo muerto, el cual según este investigador tiene su origen en el texto del «Lignum Vitae» atribuido a San Buenaventura. El primer modelo de la «compassio patris» aparece a principios del siglo XV en Borgoña, en la llamada La Gran Piedad Redonda del Museo de Louvre, atribuida a Jean Malouel, pintor del duque de Borgoña, en este caso acompañada por la Virgen, San Juan y los ángeles. En el modelo de la trinidad francesa, como en el madrileño, el Padre Eterno sujeta al Hijo de forma parecida, pero en vez de sostenerlo por el brazo izquierdo, lo hace por el derecho. Elisa Bermejo considera que esta composición sigue el ejem-

plo pintado por Robert Campin —Maestro de Fle-malle—, en el dorso de la Verónica, del Museo de Francfort, cuya pareja la constituye la Virgen con el Niño de la Chimenea, del Museo del Ermitage, en Leningrado.

Figuró en varias exposiciones catalogada como una obra flamenca dentro del estilo de Roger van der Weyden, pero Elisa Bermejo la atribuye al grupo del pintor Vrancke van der Stockt, discípulo de Weyden, basándose para dicha asignación en la típica forma ligeramente abultada del espacio comprendido entre la nariz y el labio superior en la cara de Cristo, así como en los dedos terminados en punta y en la técnica del modelado. Se refleja la preocupación del artista por el plegado de los ropajes que aparecen quebrados en pliegues curvados sin agitación, y en hacer percibir el sentimiento religioso, pero evitando el drama, distinguiendo entre la palidez amarillenta del cuerpo inerte de Cristo y el dolor natural del Padre. En 1954, fue datada en el siglo XVI.

Conservación

En buen estado.

Procedencia

Donada por Don José Ignacio Miró, a finales del siglo pasado.

Exposiciones

Número 183 de la Exposición Carlos V y su ambiente de 1958.

Bibliografía

Noticia (1876), pág. 112. - Exposición (1893), sala XII n.º 118. - Angulo (1927), págs. 374-375. - Gómez-Moreno (1929), pág. 2196. - Guía (1954), pág. 96. - Exposición (1958), pág. 128. - Guía (1965), pág. 109. - Friedländer (1967), T. II, págs. 57, 71-72. - Pamplona (1970), págs. 140-150. - Lacleote (1973), pág. 17. - Bermejo (1980), T. I, págs. 139-147. - (1984), págs. 32-33. - Franco Mata (1987), pág. 639.

Pintor aragonés, cuya actividad artística se desarrolla en Huesca, a partir de 1430, según Federico Balaguer, año en que firma como maestro un contrato de aprendizaje. Enclavado por Lafuente Ferrari dentro del estilo gótico internacional y considerado como un pintor de carácter secundario, sabemos por noticias dadas por Ricardo del Arco que vivió en Huesca junto a Juan de la Abadía, el viejo, en la mitad del siglo XV. El nombre de Pedro Zuera o Pedro Huesca, como asimismo es llamado, aparece en la parte inferior de la tabla principal del retablo de la Coronación de la Virgen y de Todos los Santos, de la catedral de Huesca y hoy en el Museo Episcopal y Capitular de Huesca («AQUEST RETAULO PINTO PERE ÇUERA PINTOR»), que según Ricardo del Arco es uno de los pocos cuatrocentistas firmado, datado por este investigador en el año 1460. Camón Aznar observa en este retablo una cierta influencia de Pedro Serra, aunque aprecia un mayor carácter corpóreo, esto no es de extrañar, puesto que la pintura aragonesa de este período estaba muy influida por la catalana. Post advierte en él, el estilo del Maestro de Guimera, así como la mezcla de características italianas y francesas, típicas en Aragón y Navarra. Gudiol supone en la biografía de este pintor, la existencia de una colaboración con Bernardo de Aras, en un retablo para Tardienta, que no es el de Santa Ana de 1448, atribuido por Balaguer a este pintor oscense y por Gudiol al Maestro de Lanaja.

Otro retablo firmado por Pedro de Zuera, es el de San Vicente en el Museo Provincial de Huesca, estudiado por Mateu Ibars. Sobre sus últimos años, Balaguer nos da noticias sobre el acuerdo firmado en 1468, entre Pedro de Zuera y el prior de la cofradía de las Menoretas de Huesca, para pintar un retablo dedicado a San Blas. Ricardo del Arco nos proporcionó la noticia de la existencia en 1468 de un testamento en Huesca, de Pedro de Zuera, donde se cree que murió al año siguiente. Todos estos datos, como dice Gudiol, son suficientes para demostrar una raíz pictórica del nombre Zuera en Huesca.

Bibliografía

Post (1930), T. III, pág. 177. - Arco (1942), T. II, pág. 103. - (1947), pág. 216. - Balaguer (1951), págs. 168-169. - Lafuente Ferrari (1953), pág. 87. - Gudiol (1956), págs. 170, 175. - Camón Aznar (1966), pág. 157. - Gudiol (1971), pág. 46. - Mateu Ibars (1980), T. I, págs. 87-88

51684 RETABLO DE SAN MARTÍN DE TOURS
T. 353 x 408 cm.

En la calle central del retablo, aparece representado San Martín, sentado en posición frontal, en un gran trono de piedra gótico, con pináculos. Viste como corresponde a su categoría de obispo de Tours, alba blanca y rica capa de brocados con orla dorada en relieve, decorada con imágenes de santas. Lleva mitra y nimbo, y ostenta en su mano izquierda, un libro y en la derecha el báculo abacial. El gusto aragonés por el dorado se sigue manifestando en el fondo, ornamentado con temas vegetales en relieve de pastillajes que realza la figura. La representación es casi bidimensional, no hay preocupación espacial, como se puede ver en el trono. San Martín de Tours, según Réau, fue uno de los santos que durante la Edad Media recibió más culto en Francia. La devoción a este santo, se extendió a Aragón, adquiriendo asimismo un carácter popular desde finales del siglo XV. El habitual tema de los retablos góticos, la Crucifixión, aparece dispuesto como remate del retablo, enmarcado por un arco conopial estofado. Debido al mal estado de conservación, apenas se perciben los rasgos de las figuras, que están difuminadas. Cristo, sobre fondo de celaje dorado y una muralla medieval, está rodeado de personajes, entre los que se distinguen a la Virgen desfallada, San Juan y otras santas, a la derecha, se ven varios hombres a caballo.

Sobre el estudio del resto del retablo, procedencia y localización, véase Juan de la Abadía.

San Martín de Tours y la Crucifixión son pinturas más tempranas que las del resto del retablo, atribuidas por Post, aunque con algunas dudas a Pedro de Zuera y datadas a mitad del siglo XV, dentro del estilo Internacional avanzado, de la escuela aragonesa. Post se funda para dicha catalogación en el tipo de decoración vegetal del nimbo y del fondo de San Martín de Tours, que también aparece en el retablo de Pompenillo (al sur de Huesca).

Conservación

El estado de conservación de la Crucifixión no es bueno. La tabla de San Martín, fue restaurada en 1976, por el Instituto de Restauración y Conservación de obras de Arte y Arqueología. Su soporte fue desinfectado, eliminado de clavos y objetos metálicos, y finalmente se rellenaron todas las grietas y oquedades. Asimismo fue tratada su superficie pic-

tórica, fijando el color y sometiéndola a un proceso de estucado y retoque.

Bibliografía

Post (1950), T. X, pág. 313. - Réau (1958), T. III, págs. 900-916. - Guía (1965), pág. 102. - Franco Mata (1987), pág. 638.

Documentación

Exp. 1871/8 del M.A.N. - Informe de 1976 del Instituto de Restauración y Conservación de obras de Arte y Arqueología.

51777 SANTA LUCÍA
T. 139 x 82 cm.

Tabla de gran proporción, con marco dorado, constituido por dos finas columnitas salomónicas y una arquería gótica, en la que destaca la esbelta figura de Santa Lucía, representada de pie, ligeramente girada a la derecha hacia donde inclina su cabeza y dirige su mirada. Aparece vestida con larga túnica roja, de amplios pliegues verticales, poco marcados, y sobre la que lleva una capa color azul, decorada con ramos florales en oro. Los colores de las vestiduras tienen un carácter simbólico que, según M.^a Carmen Lacarra, representan el rojo, el amor divino, y el azul, la verdad divina y la inmortalidad del espíritu. Estas tonalidades producen un contraste con el dorado fondo de la composición, simulado con un suelo, pintado con múltiples círculos verdes con flores rojas, terminado con un muro ornamentado con temas vegetales en estuco dorado y una simple arquitectura gris, con la que se trata dar un carácter narrativo a la escena. Santa Lucía, que ocupa la casi totalidad de la superficie de la composición, presenta, en su mano izquierda, la palma, como mártir por renegar de su fe cristiana, en tiempos de Diocleciano, y en la derecha, sostenida en alto, una copa con los dos ojos, atributo de esta Santa de Siracusa. Los dos ojos no fueron instrumentos de su martirio, sino que se convirtieron en su atributo personal a partir del origen de su nombre, relacionado con la palabra «lux». La representación de los dos ojos pueden ser, según Réau, de maneras diferentes: en la palma de su mano o como flores en el extremo de un tallo, en

la punta de un puñal o ensartados sobre un pincho. Por este atributo se la veneraba entre los oculistas y por todos aquellos que tuvieran enfermedades de la vista. En la Leyenda Dorada no se hace ninguna mención del martirio de sacarle los ojos, Réau considera que este atributo tiene su origen en la historia según la cual sería ella misma quien se arrancaría los ojos y los enviaría sobre un plato a su novio, siendo compensada por la Virgen dotándola de unos nuevos ojos más bellos. Esta misma leyenda, la atribuye Capdevila a una beata de Jerez de la Frontera, Lucía la Casta, dominica del siglo XV.

Las representaciones en España de esta Santa, durante los siglos XV y XVI, fueron muy numerosas. Entre los ejemplos que se pueden mencionar del siglo XV, donde la Santa aparece con sus dos atributos, la palma y los ojos, tenemos: la tabla de la Puebla de Castro, en Huesca; el fragmento de la tabla de Llano de Barcelona, de la colección E. Cabot; el fragmento de retablo, atribuido a Bermejo, el Museo Provincial de Huesca y el retablo asignado a Pedro Nicolau de Mora de Rubielos, en Teruel.

Presenta esta Santa una dulce expresión de gran tranquilidad, muestra de un lirismo de tipo sienés, así como un rostro de finos rasgos, trazados con delicadeza que recuerdan al estilo de los hermanos Serra. El dibujo de cierto carácter lineal perfila la fisonomía de la Santa.

Esta pintura ha sido atribuido por M.^a Carmen Lacarra a Pedro de Zuera, pintor oscense de la segunda etapa del Gótico Internacional. Para ello se basa en razones estilísticas y documentales. Considera esta investigadora gran similitud con las características artísticas del retablo de la Coronación de la Virgen, del Museo Episcopal y Capitular de Huesca, firmado por este pintor. Documentalmente, nombra la noticia dada por Federico Balaguer acerca de la «capitulación firmada en 1468 entre Pedro de Zuera y el prior de la cofradía de las Menoretas (Franciscanas o Clarisas) de Huesca para pintar un retablo de la advocación de San Blas...»; Diego de Aynsa nos informa de que en Santa Clara de Huesca había en el siglo XVII una capilla dedicada a San Blas».

Procedencia

Procede de un altar del ex convento de monjas de Santa Clara, de Huesca, siendo fruto de la incautación realizada en dicha provincia, por la comisión de Don Paulino Savirón y Estevan, el 19 de Marzo de 1870.

Exposiciones

Número 6 de la Exposición Histórico-Europea de 1893

Exposición Signos: Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval. 26 junio-26 septiembre 1993. Jaca

Bibliografía

Savirón y Esteván (1871), pág. 33. - Exposición (1893), sala XIII, n.º 6. - Vorágine (1913), T. I, págs. 86-91. - Capdevila (1949), págs. 7-11. - Ferrando Roig (1950), pág. 174.- Guía (1954), pág. 94. - Réau (1958), T. III, págs. 833-836. - Guía (1965), pág. 106. - Franco Mata (1987), pág. 638 - Signos (1993), pág. 426.

BIBLIOGRAFÍA

ADQUISICIONES en los años 1930 y 1931, siendo directores generales de Bellas Artes D. Manuel Gómez-Moreno y D. Francisco de Orueta y director del Museo Don Francisco Álvarez-Ossorio, Madrid, Patronato del Museo Arqueológico Nacional, 1933.

Álvarez-OSSORIO, F.

Una visita al Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Imprenta Artística Española, 1910.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.

«Reconstrucción de un díptico del Museo Arqueológico de Madrid», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, T. III, n.º IX, 1927, pp. 374-375.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.

«Pedro Berruguete: Dos obras probables de juventud», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1945, pp. 137-149.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.

Historia del Arte. Tomo segundo, 7.ª ed., Madrid, Raycar, 1975.

ARCO Y GARAY, R. del

«La pintura de primitivos en el Alto Aragón», *Arte Español*, Madrid, T. II, n.º 7, 1915, p. 386.

ARCO Y GARAY, R. del

Catálogo monumental de España. Huesca, Madrid, T. I y II, 1942.

ARCO Y GARAY, R. del

«Un gran pintor quattrocentista aragonés», *Seminario de arte aragonés*, Zaragoza, n.º I, 1945, pp. 17-29.

ARCO Y GARAY, R. del

«Nuevas noticias de artistas altoaragoneses», *Archivo Español de Arte*, Madrid, n.º 79, 1947, pp. 216-239.

AZCÁRATE, J. M.

Arte gótico en España, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

BALAGUER, F.

«Datos inéditos sobre artífices aragoneses», *Argensola. Revista del Instituto de Estudios Oscenses*, Huesca, T. II, n.º 6, 1951, pp. 168-169.

- BALAGUER, F.
«La desaparecida iglesia del Espíritu Santo», *Argensola. Revista del Instituto de Estudios Oscenses*, Huesca, n.º 14, 1953, pp. 159-165.
- BERMEJO MARTÍNEZ, E.
Juan de Flandes, Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1962, Col. «Artes y Artistas», n.º 22.
- BERMEJO MARTÍNEZ, E.
«Primitivos flamencos (1)», *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, año IX, n.º 33, 3.º trimestre, 1972, pp. 42, 48.
- BERMEJO MARTÍNEZ, E.
«Pintura con escenas de la vida de Cristo por Marcellus Coffermans», *Archivo Español de Arte*, Madrid, T. III, n.º 212, 1980, pp. 409-447.
- BERMEJO MARTÍNEZ, E.
La Pintura de los Primitivos Flamencos, Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 2 vols. 1980-1982.
- BERMEJO MARTÍNEZ, E.
«Varias obras de Coffermans y una de Van der Stockt, en Madrid», *Archivo Español de Arte*, n.º 229, Madrid, 1985, pp. 17-33.
- BERMEJO MARTÍNEZ, E.
«Novedades sobre Juan de Flandes, el Maestro de la Leyenda de la Magdalena y Jan De Beer», *Archivo Español de Arte*, n.º 243, Madrid, 1988, pp. 243-241.
- BIBLIOGRAFÍA del arte aragonés, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, 1982.
- BRANS, J. V. L.
Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952.
- CAMÓN AZNAR, J.
«Pintura medieval española», *Summa Artis*, T. XXII, Madrid, Espasa Calpe, 1966.
- CAMÓN AZNAR, J.
«La pintura española del S. XVI», *Summa Artis*, T. XXIV, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- CAPDEVILA, M.
Iconografía de Santa Lucía, Barcelona, Laboratorios del Norte de Europa, 1949.
- CATÁLOGO: Ver Exposición (1983).
CATÁLOGO: Ver Exposición (1958).
- CORTI, F.
«Juan de la Abadía el Viejo y Rogier Van Der Weyden», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1987, pp. 463-469.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.
«Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio», *Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, T. LXXIX, n.º 4, 1976, pp. 757-766.
- EXPOSICIÓN *Histórico-Europea 1892 a 1893*. Catálogo general. Impresor la Real Academia de la Historia, 1893.
- EXPOSICIÓN *Internacional de Barcelona, 1929. El arte en España*. Guía del Museo del Palacio Nacional. 3.ª ed. revisada por el Dr. D. Manuel Gómez-Moreno. Barcelona, imp. Eugenio Subirana, 1929.
- EXPOSICIÓN: *Catálogo de la exposición Carlos V y su ambiente. IV Centenario de la muerte del Emperador (1558-1958)*, Toledo, octubre-noviembre, 1958, pp. 78, 117 y 128.
- EXPOSICIÓN *conmemorativa del V centenario del matrimonio de los Reyes Católicos. Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1969.
- FERRANDO ROIG, J.
Iconografía de santos, Barcelona, ed. Omega, 1950.
- FRANCO MATA, A.
«Montaje de las salas de arte cristiano bajomedieval en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín A.N.A.B.A.D.*, XXXVII, 1987, n.º 4, págs. 627-639.
- FRANCO MATA, A.
Saber ver el gótico, Leganés, 1987, pp. 20-142.
- FRIEDLÄNDER, M. J.
Early netherlandish painting, Brusels, Editions de la Connaissance, vols. II, V, VIII, 1967, 1969 y 1972.
- FRIEDLÄNDER-ROSENBERG, M. J.
The painting of Lucas Cranach, London, Sotheby Parke Bernet, 1978.
- De GABINETE a Museo: *tres siglos de historia*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio 1993.
- GALIAY SARAÑANA, J.
«Aportaciones al estudio de la pintura aragonesa del siglo XV», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, 2.ª época, Zaragoza, n.º 2, 1942, pp. 34-52.
- GARCÍA PÁRAMO, A. M.
Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el Reino de Castilla, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia Departamento de H.ª del Arte I (Medieval), Madrid, 1988.
- GÓMEZ-MORENO, M.
Exposición Internacional de Barcelona, 1929, Barcelona, imp. Eugenio Subirana, 1929.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J.
La capilla de los Eulates en San Miguel de Estella. Homenaje a Jose María Lacarra, Tomo I, Príncipe de Viana, 1986, pp. 296, 301-302.
- GRIMGERG, C.
La Edad Media, el choque de 2 mundos: Oriente y Occidente, Barcelona, Ed. Daimon, 1983, H.ª Universal, n.º 4.
- GUDIOL RICART, J.
Pintura gótica. Ars Hispania, T. IX, Madrid, Plus-Ultra, 1956.
- GUDIOL RICART, J.
Pintura medieval en Aragón, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1971.
- GUDIOL RICART, J.
Pintura gótica catalana, Polígrafa, 1986.
- GUÍA *Histórica y Descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1917.
- GUÍA: *Museo Arqueológico Nacional. Guías de los Museos de España I*. Madrid, Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1954.
- GUÍA *del Museo Arqueológico Nacional. Guías de los Museos de España I*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1965.
- HERNÁNDEZ PERERA, J.
«El Cristo de los dolores», *Archivo Español de Arte*, Madrid, T. XXVII, 1954, pp. 47-59.
- HERNÁNDEZ PERERA, J.
«Inauguración del Museo Arqueológico Nacional», *Archivo Español de Arte*, Madrid, T. XXVII, 1954, pp. 87-88.
- IBÁÑEZ GARCÍA, M. A.
«La Misa de San Gregorio: Aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia)», *Norba-Arte*, Universidad de Extremadura, Departamento de Historia de Arte, XI, 1991.
- JUAN DE FLANDES
Colaboradores Elisa Bermejo y Javier Portus, Madrid, Sarpe, 1988, «Los Genios de la Pintura».

- LACARRA DUCAY, C.
«Huella de Martin Schongauer en los primitivos aragoneses», *Archivo Español de Arte*, Madrid, n.º 207, 1979, pp. 347-350.
- LACARRA DUCAY, C.
«Exposición. La pintura gótica en la Corona de Aragón», pp. 24-27. Vid. Exposición (1980).
- LACARRA DUCAY, C.
«Dos nuevas pinturas de Juan de la Abadía el Viejo en el Museo Diocesano de Huesca», *Separata Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XI-XII, 1982, pp. 28-54.
- LACARRA DUCAY, C.
«Influencias de Martin Schongauer en los primitivos aragoneses», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XVII, 1984, pp. 15-25.
- LACLOTTE, M.
Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais, 1964, pp. 173-192.
- LACLOTTE, M.
Musée du Louvre. Pintura, Paris, Flammarion, 1973.
- LAFUENTE FERRARI, E.
Breve historia de la pintura española, 4.ª ed., Madrid, Tecnos, 1953.
- MÂLE, E.
El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII, México, 1966, 2.ª ed., Breviarios del F.C.E., n.º 59.
- MATEU IBARS, D.
Iconografía de San Vicente Mártir, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso El Magnánimo, 1980, T. I, pp. 87-88, Cuadernos de Arte, 29.
- MAYER, A. L.
Historia de la pintura española, Madrid, Espasa-Calpe, 1928.
- 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 conferido, D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, catedrático de la escuela y jefe de 3.º grado del cuerpo facultativo de Bibliotecas, archivos y anticuarios y D. Juan de Malibrán oficial de 1.º grado, Madrid, 1871.
- MILLARES CARLO, A.
Tratado de paleografía española, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, 3.ª ed., T. I.
- MORENO VILLA, J.
«Un pintor de la Reina Católica», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, T. XXV, 1917, pp. 275-281.
- NIÑO MAS, F.
Antiguos tejidos artísticos españoles, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, n.º 10, 1942.
- NOTICIA histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional publicada siendo director del mismo el Excmo. Señor Don Antonio García Gutiérrez, Madrid, 1876.
- PAMPLONA, G. de
Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español, Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1970.
- PANIAGUA SOTO, J. R.
Diccionario de términos, Madrid, ediciones Sedmay, 1979, Col. «Grandes de la Pintura».
- POST, Ch. R.
A History of Spanish Painting, Vols. II-XI, Cambridge, Harvard University, 1930-1953.
- QUADRADO, J. M.
España sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Aragón, Barcelona, 1886.
- RÁFOLS, J. F.
Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días, Barcelona, Editorial Millá, 1951, p. 183.
- RÉAU, L.
Iconographie de l'art chrétien, Paris, Presses Universitaires de France, T. III, 1958-1959.
- SAVIRON Y ESTEVAN, P.
Memoria sobre la administración de objetos de arte y antigüedades en las provincias de Aragón con destino al Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1871.
- SCHILLER, G.
Iconography of Christian Art, London, Lund Humphries, T. II, 1972, pp. 226-228.
- SILVA MAROTO, P.
«Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca», *Archivo Español de Arte*, n.º 243, Madrid, 1988, pp. 271-289.
- SILVA MAROTO, P.
Pintura Hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia, 3 vols., Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990.
- SIGNOS Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval. 26 junio-26 septiembre, 1993, Jaca, Catedral de Jaca, Museo Diocesano, Huesca Sala de Exposiciones, Diputación de Huesca, Sala Cardenera, Ayuntamiento de Huesca, p. 426.
- STERLING, Ch.
Pour Jean Changuet et Juan de Nalda, L'Oeil, agosto, 1973, pp. 4-19.
- TORMO Y MONZÓ, E.
«La pintura aragonesa cuatrocentista y la retrospectiva de la exposición de Zaragoza en general», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, T. XVII, 1909, p. 57.
- TRENS, M.
La Eucaristía en el Arte Español, Barcelona, Ayma, 1952.
- VANDEVIVERE, I.
Juan de Flandes, Europalia, 1985.
- VANDEVIVERE, I.
Palencia et l'art flamand a la fin du moyen-age et au debut de la renaissance, I Congreso de Historia de Palencia, Monzón de Campos, 3-5 Diciembre 1985, T. I, 1987, pp. 75-79.
- VETTER, E. M.
«Iconografía del "Varón de los Dolores", su significado y origen», *Archivo Español de Arte*, Madrid, T. XXXVI, 1963, pp. 197-230.
- VORAGINE, J. de
La leyenda dorada, 2 vols., Madrid, Biblioteca Hispania, 1913-1914.
- YARZA LUACES, J.
Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: Escultura, I Congreso de Historia de Palencia, Monzón de Campos, 3-5 Diciembre 1985, T. I, 1987, pp. 23-50.
- YARZA LUACES, J.
Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia (24 al 28 de Julio de 1989) en la Universidad de Verano «Casado del Alisal», Excma. Diputación Provincial de Palencia, pp. 151-172.

INFORME TÉCNICO SOBRE LOS TRABAJOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA CAPA DEL INFANTE DON FELIPE (S.XIII)

ROSA MARÍA DE LOS SANTOS RODRÍGUEZ
COVADONGA SUÁREZ SMITH

Conservación y Restauración de Tejidos Antiguos S.L. (C.R.T.A.)

RESUMEN

En este artículo se analiza el proceso de restauración de la capa del Infante D. Felipe (S. XIII, Museo Arqueológico Nacional) y se da a conocer la información sobre la localización y el estudio de los diferentes fragmentos pertenecientes a dicha pieza que se encuentran diseminados en distintos museos del mundo.

SUMMARY

This article analyzes the restoration process of the cape belonging to the Infant Don Felipe (XIII Century. The National Museum of Archaeology) not only provides information about the location of the cape but also studies the different fragments which belong to that piece; these fragments are disseminated in several museums around the world.

N.º Inv. M.A.N.: 76/103/1

(capa), 51.016 (fragmento).

Lugar de conservación:

Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

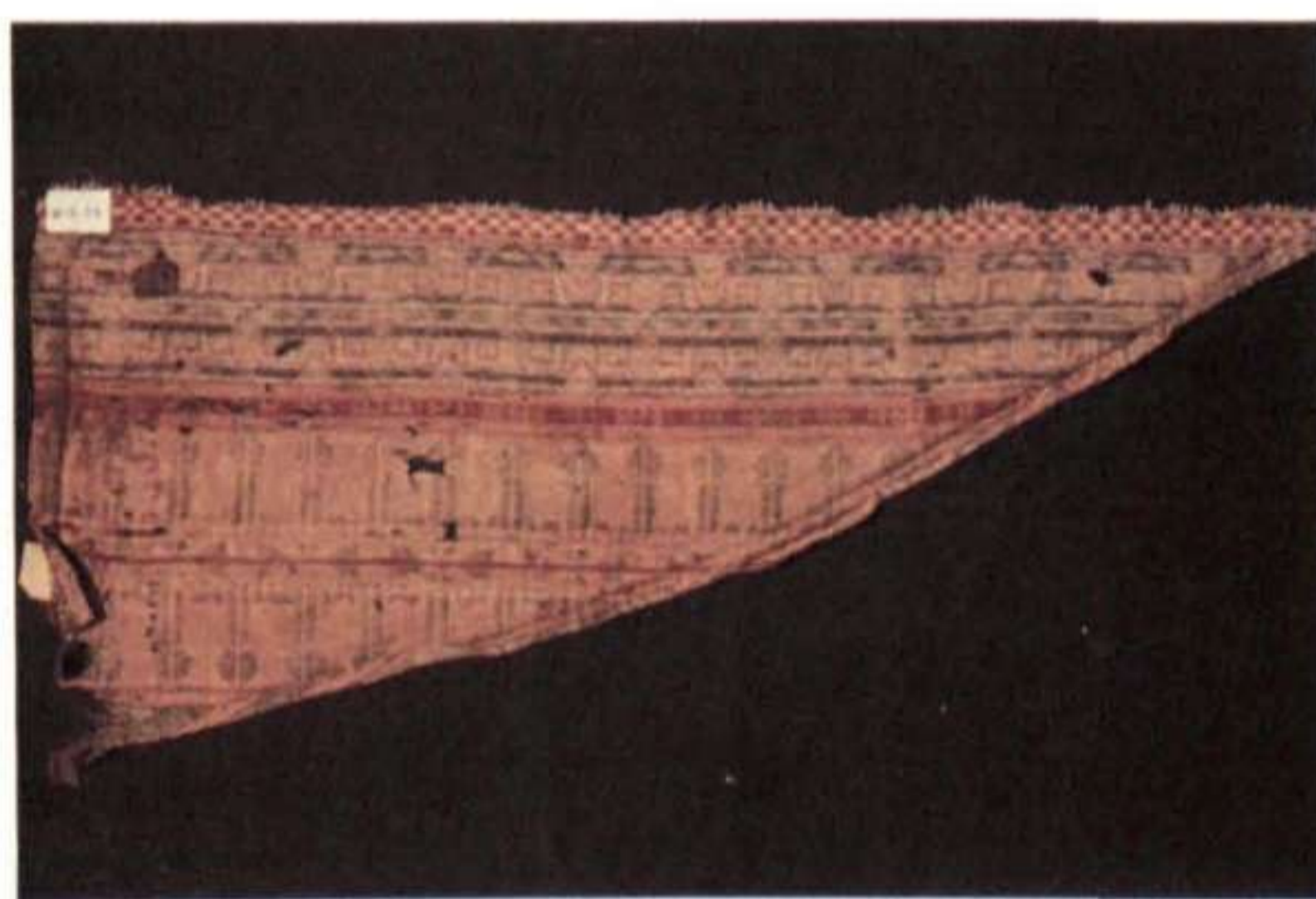
Atribución: España, siglo XIII.

Procedencia: Sepulcro del infante don Felipe en Villalcázar de Sirga, Palencia.

Naturaleza del documento: Capa de seda e hilos metálicos.

Dimensiones generales:

Capa: 147 x 293 cm, Fragmento: 18 x 44 cm.



Fragmento con epigrafía correspondiente a la capa (M.A.N.)

del período almohade que se desarrolló en la península Ibérica en el siglo XIII.

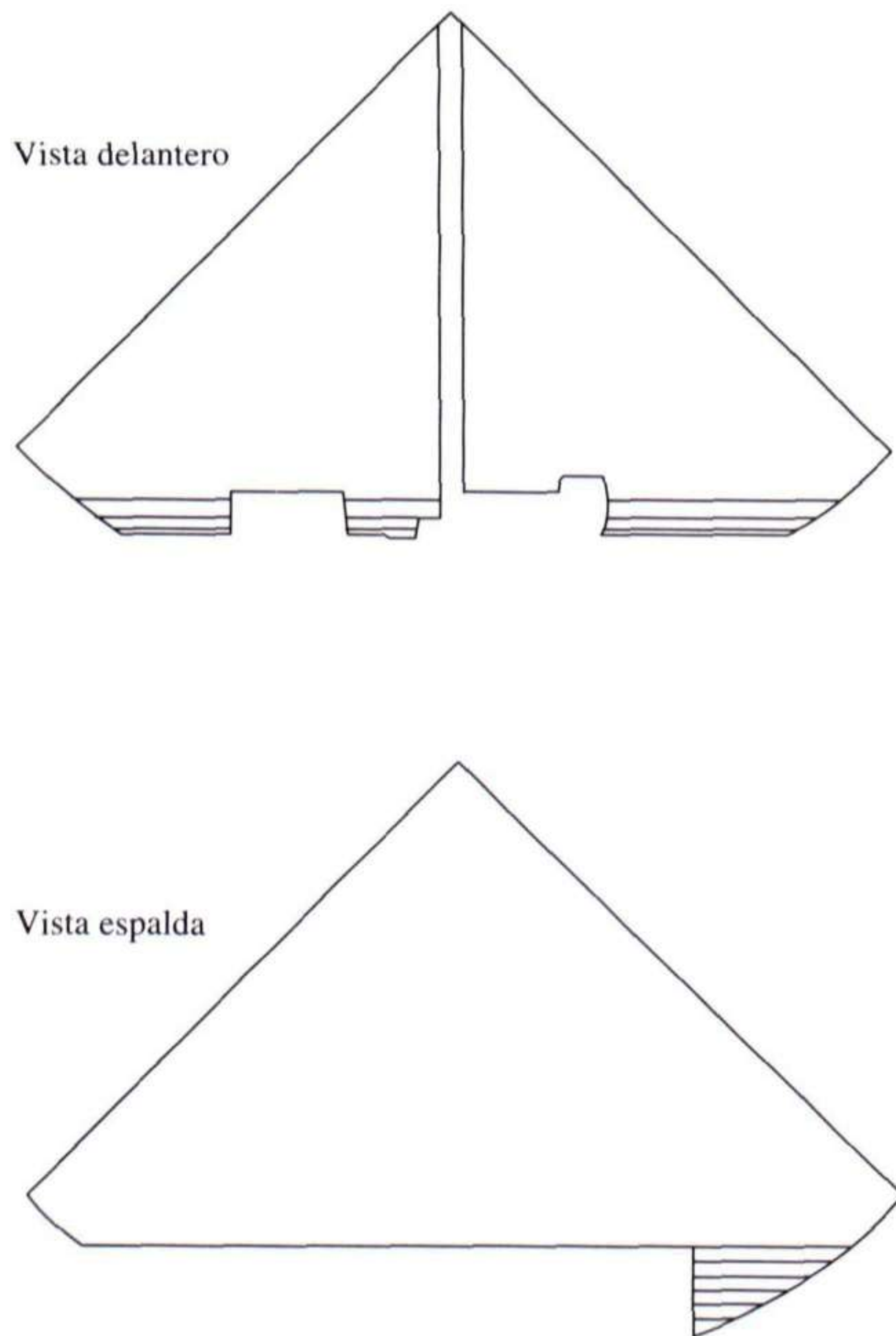
Es una capa de forma casi semicircular que a pesar de las pérdidas, fundamentalmente en los extremos donde se representan unas bandas de escritura cuneiforme, se conserva prácticamente completa. Existe en este mismo museo un pequeño fragmento también con epigrafía correspondiente a esta misma pieza, sobre el que se estudiará la colocación en su lugar de origen.

El tejido es de seda en tonos azul, crudo, rojo y amarillo e hilos dorados, y su ligamento que ya pasaremos a analizar con más detalle es de taqueté, formada la decoración por bastas de trama enlazadas en tafetán por una urdimbre de ligamento sobre el cruzamiento de la urdimbre de base y otras tra-

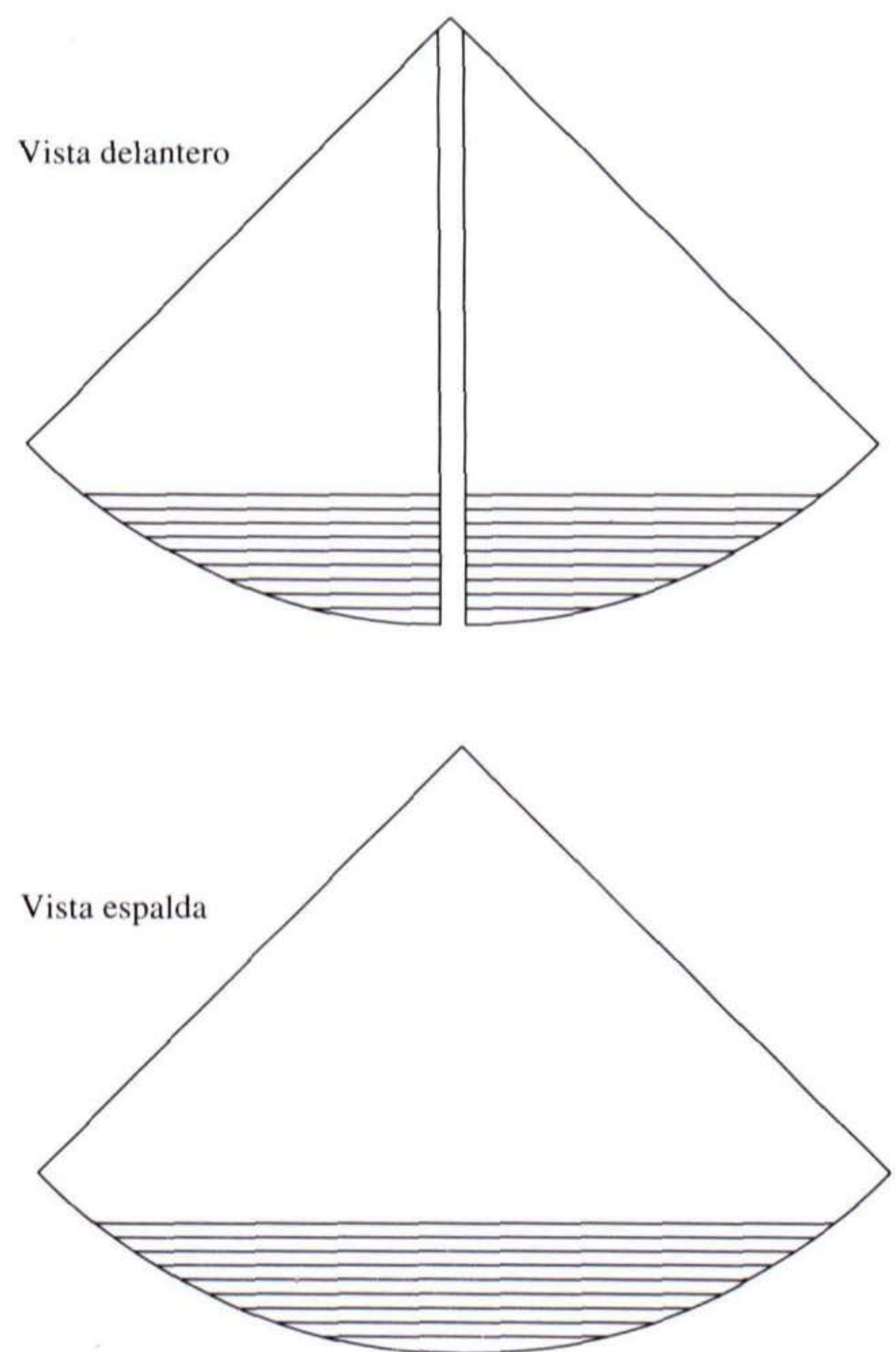
DESCRIPCIÓN

La capa del infante don Felipe conservada en el Museo Arqueológico Nacional (M.A.N.) es una de las más bellas piezas representativas

Capa del infante Don Felipe. Tejido original:



Capa del infante Don Felipe. Reconstrucción:



mas. Resultando así un tejido de aspecto enteramente trama, mate y de contornos nítidos.

La decoración geométrica de esta pieza está rematada, como hemos comentado anteriormente por unas bandas ornamentales con epigrafía en los extremos. Los motivos decorativos son una evolución del mundo de la lacería, creando unas formas simplificadas de entrelazos de polígonos estrellados de ocho puntas y cuatrifolios de tamaño un poco mayor, con ornamentaciones de ataurique tanto en su interior como en los espacios intermedios. Estos motivos están realizados en oro sobre fondo crudo y rojo, y decorados puntualmente con un tono azulado.

Se observa un dato curioso sobre esta decoración geométrica: un aspecto de bandas más claras con ausencia total de color rojo frente a otras que si lo llevan. Esta bandas claras no se repiten regularmente sino que parecen realizadas al azar y sin una lógica aparente.

Se realizaron análisis para comprobar la posibilidad de que hubiera algún resto de colorante rojo o

indicio de que lo hubiera habido, pero en principio no se ha obtenido ningún dato que lo confirme.

Las bandas de escritura cúfica de los extremos, corresponden, una vez colocada la capa sobre una percha, al delantero. Uno de los extremos pertenece a la zona inferior derecha y el otro a la inferior izquierda.

El fragmento independiente se ha comprobado tras diversos estudios que correspondería a la zona inferior trasera, e iría unido originariamente con costura. De este modo tenemos una capa, que una vez puesta mostraría la misma decoración en delantero y espalda.

Las bandas ornamentales presentan una franja más ancha con el término «baraka» (bendición) en caracteres cúficos representados en líneas confrontadas simétricamente y repitiendo el término de derecha a izquierda y a continuación de izquierda a derecha sucesivamente. La epigrafía está realizada en oro crudo y rojo, y va rematada por otras franjas más estrechas con listas en tonos rojo, amarillo y crudo, y otra con oro y rojo, representando unas se-

ries de círculos o medallones en grupos de dos y de cuatro.

En el fragmento independiente encontramos además otra banda que representa estrellas de ocho puntas con entrelazos en oro y azul, así como un ajedrezado en un extremo, dato propio de la época, en los comienzos y finales de tejido de una pieza en el telar.

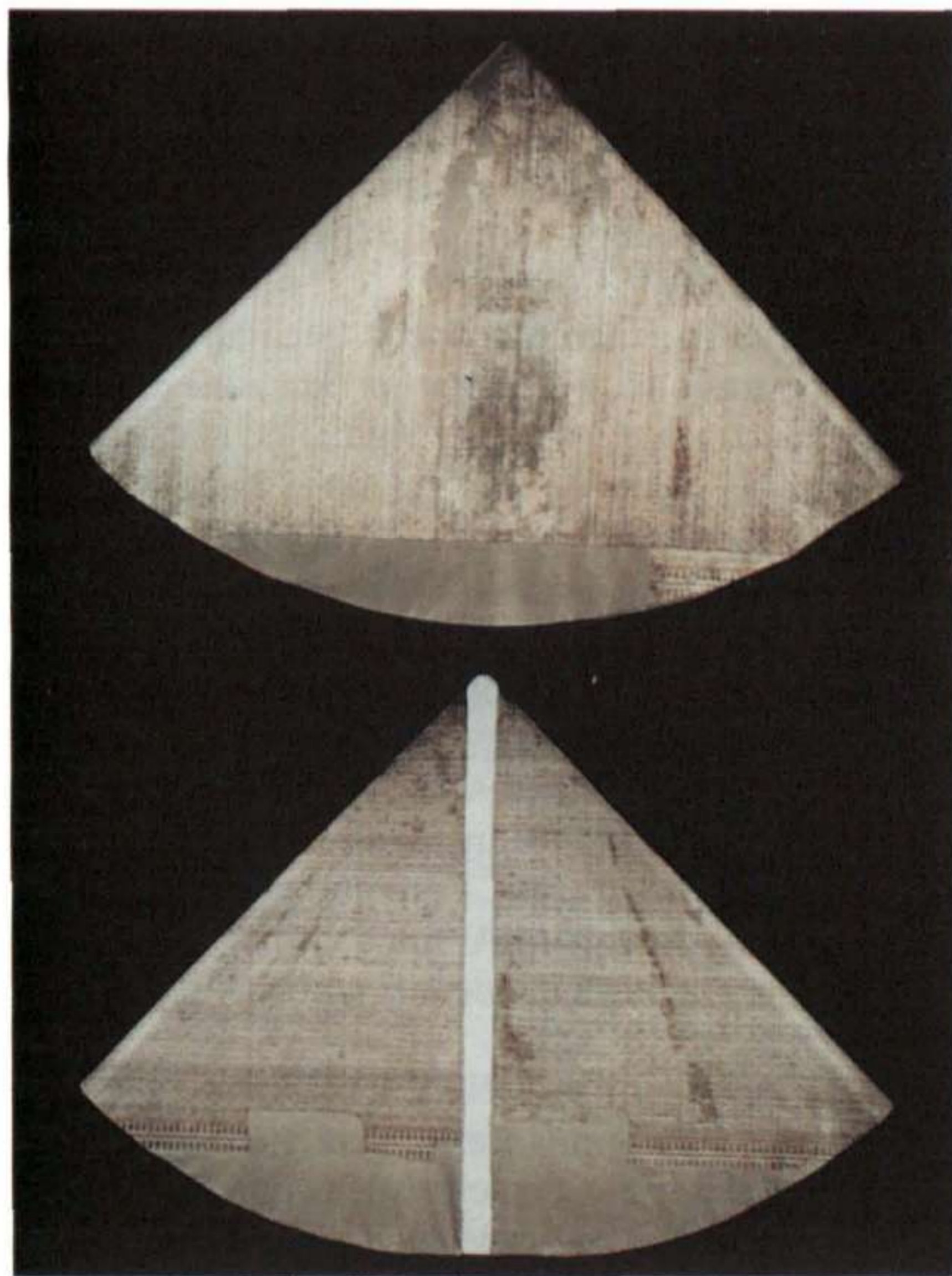
La tela no nos ofrece los datos necesarios para confirmar el ancho del telar, ya que sólo existe un orillo en el borde superior o de cierre de la capa. Por ello sólo podemos decir que el telar tendría un ancho mínimo de 149 cm.

INVESTIGACIÓN MUSEOLÓGICA ACERCA DE LOS FRAGMENTOS PERTENECIENTES A LA CAPA

Con motivo de su restauración en el área de Tejidos del I.C.R.B.C. y debido a las importantes faltas de tejido que presenta se ha procedido a realizar una investigación y estudio sobre el paradero de estos fragmentos.

Para ello nos pusimos en contacto con numerosas Instituciones y Museos de todo el mundo, agradeciendo la atenta respuesta de todos ellos. Algunos de ellos nos han facilitado una interesante información sobre fragmentos de otras vestiduras pertenecientes también al sepulcro de Villalcázar de Sirga, bien del Infante o de su mujer.

Hay que aclarar un error de catalogación generalizado en todos los centros, y es que la mujer del Infante que está enterrada en Villalcázar de Sirga no es doña Leonor sino doña Inés ya que «tras su primer matrimonio con la princesa Cristina de Noruega, enterrada en Covarrubias (Burgos), se casó con doña Inés. La identificación de esta señora la hizo Faustino Menéndez Pidal a partir de los escudos del sepulcro de Villalcázar de Sirga, que no corresponden a los de doña Leonor Ruiz de Castro como erróneamente se ha venido repitiendo. La clave la encontró en un texto muy escueto que publicaba Antonio Ballesteros en su libro *Alfonso X el Sabio*, en el que doña Leonor pide dispensa al papa Clemente IV, y le es otorgada, para casarse con el Infante don Felipe igual que antes lo hiciera Inés, su esposa, por estar vinculados en tercer y cuarto grado de consanguinidad. Mientras que los escudos, ajedrezado y panelas corresponden a las familias Girón Cisneros y Guevara Mendoza a cuyos linajes pertenecería doña Inés. De ahí que la tercera esposa del infante sea doña Leonor Ruiz de Castro, que fue enterrada en el monasterio de San Felices de Ama-



Vistas delantero y espalda después de la restauración

ya próximo a Burgos, según pedía ella en su testamento»¹.

Finalmente los datos (fotografías, medidas, etc.) más significativos para nosotros han sido los de aquellos fragmentos que sí pertenecían a la pieza que nos ocupa, varios de los cuales estaban catalogados como pertenecientes al manto de doña Leonor.

Desde un principio teníamos conocimiento de la existencia de un fragmento en el Instituto Valencia de Don Juan (I.V.D.J.) en Madrid y otro en el Cooper Union Museum for the Arts of Decoration en Nueva York. Tras las investigaciones hemos localizado otros cuatro: en el Victoria and Albert Museum (V&A) de Londres, en los Musées de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lión, en The Art Institute of Chicago y en los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas.

Con la información relativa a estos seis fragmentos, más el que teníamos perteneciente al Museo Arqueológico Nacional hemos llegado a interesantes conclusiones. Los fragmentos del I.V.D.J., del Co-

¹ Texto de la conferencia, inédita, de Cristina Partearroyo, «Indumentaria del infante Don Felipe y de su esposa Doña Inés procedente de los sepulcros de Villalcázar de Sirga», del día 10 de marzo de 1994 en el Museo Arqueológico Nacional.

per Union Museum, de los Musées Royaux de Bruselas y el del V&A por los motivos decorativos y por un claro defecto en una pasada de trama en todos ellos quedarían en la misma zona, que por la forma de los mismos sería el extremo inferior del delantero izquierdo.

Estos cuatro fragmentos que encajan perfectamente uno tras otro, completarían esta zona determinando exactamente la forma original de la capa. Así en el extremo izquierdo iría situado el fragmento del I.V.D.J., continuando el orillo. Este termina en forma recta con un ajedrezado típico de los comienzos o finales de un tejido. Por ello a continuación seguiría el fragmento del Cooper Union Museum que presenta el mismo ajedrezado. Tras él situaríamos el que pertenece a los Musées Royaux de Bruselas que tiene una zona con el ajedrezado y comienza con la forma circular de la capa. Para completar la forma tenemos el tejido del V&A que continua con la circunferencia y la une a la que nos marca el resto de la capa.

El fragmento del M.A.N. se localizaría en la parte trasera en el extremo inferior derecho. El tejido de Lyon con las mismas características que éste, como es el ajedrezado en el borde superior, quedaría en la misma zona. Estos dos fragmentos estarían unidos a la capa mediante costura.

Por último el que pertenece a The Art Institute of Chicago correspondería al borde inferior del delantero derecho.

Con toda esta información hemos podido conocer la forma y dimensiones exactas de la capa para proceder a su restauración devolviéndole con total fiabilidad su forma original.

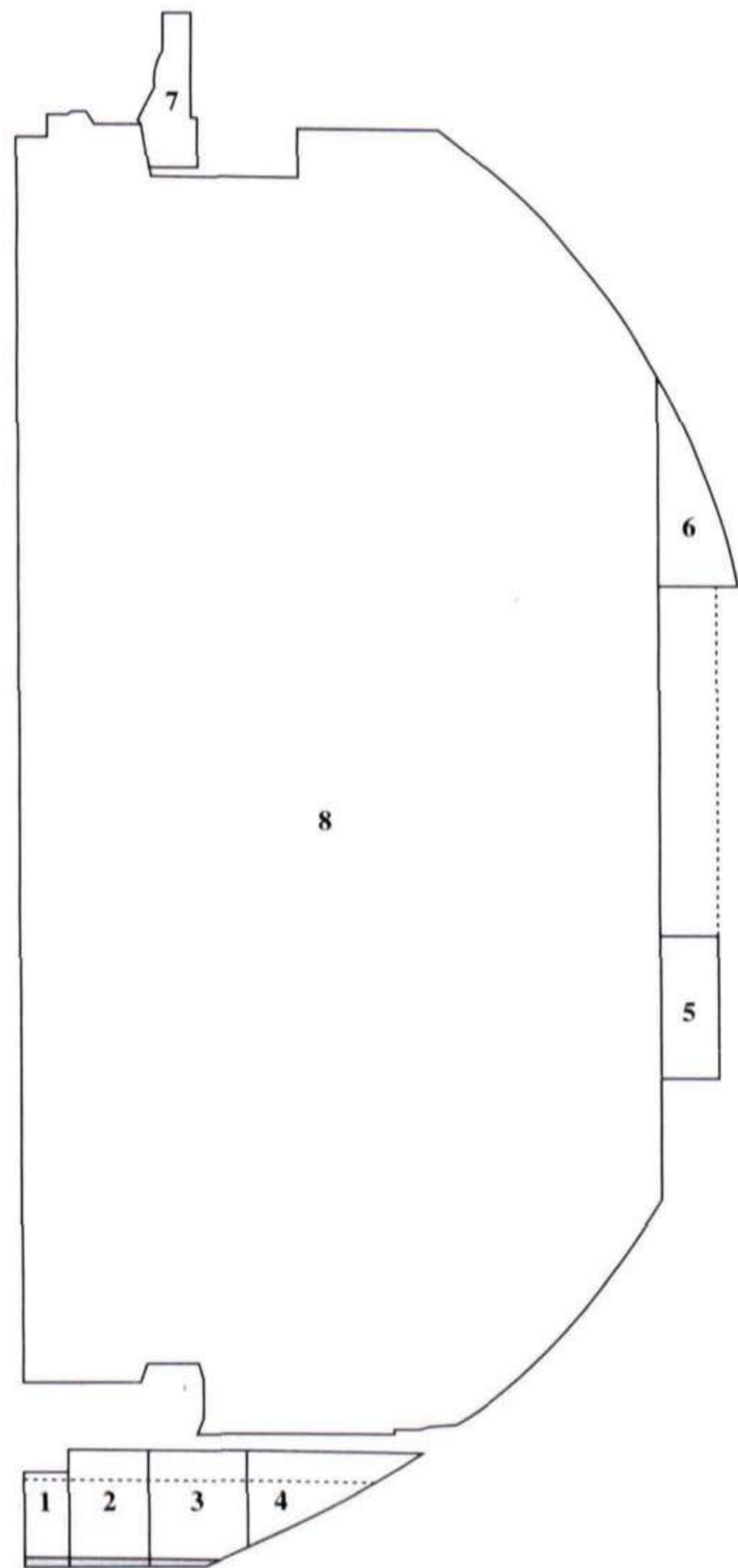
ESTADO DE CONSERVACIÓN

Antes de la restauración, la capa se encontraba expuesta enmarcada con un cristal y sujeta mediante alfileres, a un panel entelado.

Aún cuando el tejido parecía mantener sus características de resistencia y flexibilidad, su estado de conservación era grave acentuado por un sistema incorrecto de exposición.

Los numerosos alfileres ya oxidados que sujetaban la capa al forro del panel causaban graves daños, por ser el hierro el catalizador del SO atmosférico en SO^4H^2 , destructor de toda materia orgánica.

La cara expuesta sufre una decoloración considerable. Esto se constataba por la existencia de un pliegue en la zona inferior derecha que nos mostraba



Ubicación de los fragmentos de la capa localizados en otros centros

1. Instituto Valencia de Don Juan. Madrid.
2. Cooper Union Museum. Nueva York.
3. Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Bruselas.
4. Victoria and Albert Museum. Londres.
5. Musées de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon.
6. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.
7. The Art Institute of Chicago.
8. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

- Defecto en una pasada de trama.
 ■ Ajedrezado de fin o comienzo de tejido.

la otra cara con una tonalidad más rica, al no haber estado tanto tiempo expuesta a las radiaciones solares. También se observa una tonalidad cromática ligeramente mayor en la zona central donde hubo colocado un cartel, ya retirado, que protegió al tejido de la luz.



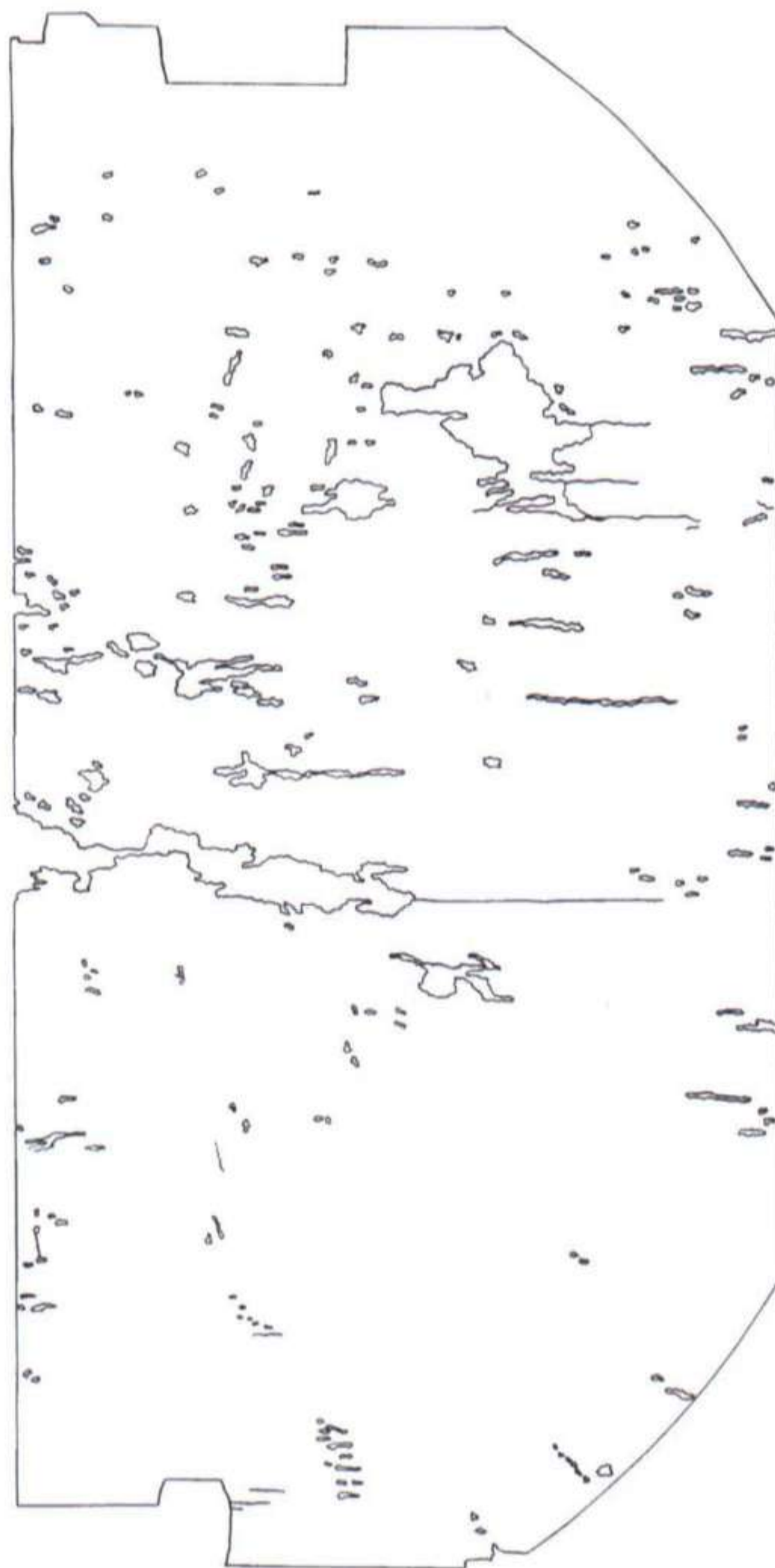
Vista general de la capa. Antes de su restauración

Mostraba numerosas marcas, pliegues y arrugas a pesar de haber estado colocada en posición plana. Estas marcas tenían su origen en los diversos siglos que permaneció la pieza vistiendo el cuerpo del Infante en su sepulcro.

En la zona central se aprecia una gran mancha que correspondería a la impronta dejada por el cuerpo del Infante, cuya exudación provocó el debilitamiento del tejido hasta llegar a su desintegración.

También el tejido nos muestra manchas oscuras, blanquecinas, todas ellas de origen orgánico, así como otras de cera probablemente ocasionadas por la utilización de velas con motivo de las diversas aperturas del sepulcro.

Entre todas las lagunas existentes en la pieza apreciamos algunas importantes por su tamaño, con bordes nítidos, presumiblemente producidos por tijeras. Estas se localizan en los bordes de escritura y en la zona inferior trasera. También nos encontramos con un corte vertical de tamaño considerable, que no se apreciaba a simple vista al estar sujeto con alfileres.



Vista general. Lagunas

TRATAMIENTO REALIZADO

La capa se desmontó de su sistema de exposición. Se retiró el marco y el cristal y se eliminaron la infinidad de alfileres que la sujetaban al forro del panel.

Antes de comenzar el proceso de restauración se tomó una completa documentación fotográfica de la pieza, se midió y se elaboraron croquis sobre los que se tomaron notas (lagunas, líneas de fijación, etc.) durante los distintos procesos del tratamiento.

La limpieza comenzó con la eliminación mecánica de las manchas de cera, de localización muy superficial, de pequeñas partículas de suciedad acumulada y polvo, utilizando un aspirador especial de baja potencia. Se quitaron hilos de zurcidos o recosidos anteriores de burda calidad realizados con un hilo oscuro, que se comprobó que en contacto con agua desteñía.

Tras verificar la resistencia de las fibras al agua y jabón neutro, se protegieron las zonas más debilitadas



Detalle del estado de conservación del tejido

con tul para su manipulación en el lavado. Este se realizó con jabón neutro Lissapol-N y agua desionizada.

A continuación la pieza se alineó en húmedo con el sistema de cristales y pesos.

Para el teñido de nuevos soportes se utilizaron telas de algodón y colorantes Bayer Sirius-Luz. Se tiñó en primer lugar una tela de grosor y resistencia suficiente para soportar el peso de toda la capa. Y posteriormente unas batistas de algodón más finas y de calidad más próxima al tejido de la capa. Estas se tiñeron en distintas tonalidades de acuerdo con los diversos colores que rodean a las lagunas y con el fin de matizar estas faltas.

En el proceso de consolidación de la pieza sobre el nuevo soporte se realizaron unas líneas de fijación con hilo de seda teñido en el tono adecuado, teniendo en cuenta la posición en la que se expondría, es decir en una percha, respetando de este modo la dirección de caída del tejido en delantero y espalda.

Gracias a las conclusiones obtenidas tras el estudio de los fragmentos localizados, se ha devuelto a la capa su forma primitiva.

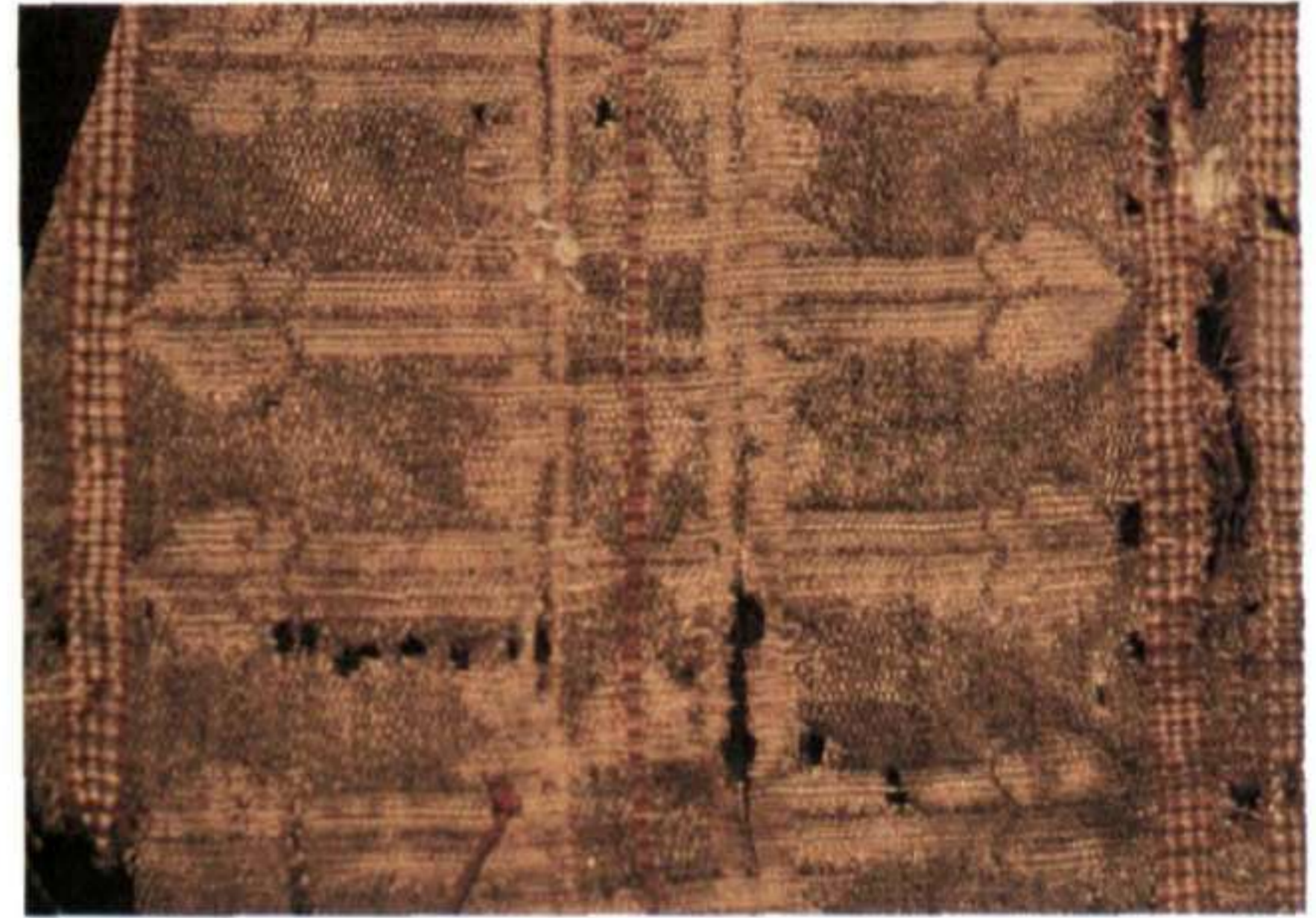
En una segunda fase se protegieron las zonas más debilitadas y los bordes de las lagunas con un sistema especial de puntadas que cumple la doble función de sujeción y protección.

Se abrió una ventana en el nuevo soporte que permite acceder con facilidad al reverso del tejido para posteriores estudios técnicos del mismo.

CONTEXTURA DEL LIGAMENTO

1. Clasificación técnica:

A. TAQUETE LABRADO 4LATS, 4.º LAT INTERRUMPIDO (decoración fondo)



Detalle de banda con escritura cífica

B. TAQUETE LABRADO 3LATS (epigrafía)

C. TAQUETE LABRADO 2LATS (bandas círculos)

D. TAFETAN POR PASSEE DOBLE CARA

Urdimbre:

-proporción: 2 urdimbres:

-1 hilo de ligamento

-4 hilos de base

-materia:

-urdimbre de ligamento: seda blanca, torsión Z

-urdimbre de base: seda blanca, torsión Z

-recorte: 1 hilo de base

-densidad: 11,5 hilos de ligamento

Trama:

A. TAQUETE LABRADO 4LATS, cuando no existe el 4.º lat (LAT INTERRUMPIDO) taqueté labrado 3lats.

-proporción: 4 tramas 1passée:

-1pasada 1.º lat, hilos metálicos

-1pasada 2.º lat, trama blanca

-1pasada 3.º lat, trama roja

-1pasada 4.º lat, trama azul

-materia:

-1.º lat: hilo metálico torsión Z, alma de seda cruda STA

-2.º lat: seda blanca STA

-3.º lat: seda roja y blanca STA

-4.º lat: seda azul STA

-recorte: 1 passée

-densidad: 24 passée



Detalle de banda con decoración geométrica

B. TAQUETE LABRADO 3LATS

-proporción: 3 tramas

1passée: -1 pasada 1.º lat, hilos metálicos (en zonas donde el dorado no se necesita en anverso encontramos en su lugar una trama amarilla)

-1 pasada 2.º lat, trama blanca

-1 pasada 3.º lat, trama roja

-materia:

-1.º lat: hilo metálico torsión Z, alma seda cruda STA (seda amarilla STA)

-2.º lat: seda blanca STA

-3.º lat: seda blanca y roja STA

-recorte: 1 passée

-densidad: 28 passée

C. TAQUETE LABRADO 2LATS

-proporción: 2 tramas

1passée: -1 pasada 1.º lat dorado

-1 pasada 2.º lat rojo o amarillo

-materia:

-1.º lat: hilo metálico torsión Z, alma seda cruda

-2.º lat: seda blanca o amarilla STA

-recorte: 1 passee

-densidad: 24 passée

D. TAFETAN POR PASSEE DOBLE CARA

-proporción: 2 tramas

1 passee: -1 pasada 1.º lat

-1 pasada 2.º lat

-materia: seda roja, amarilla o blanca STA

-densidad: 26 passée

2. Construcción interna:

TAQUETE LABRADO 4LATS.

Efecto 1.º lat:

Los hilos de base separan las tramas haciendo aparecer por el anverso el 1.º lat de hilos metálicos dejando en el reverso las tramas de 2.º, 3.º y 4.º lat, este último cuando existe.

Los hilos de ligamento trabajan en tafetán por passee.

Efecto 2.º lat:

El 2.º lat blanco pasa al anverso quedando en el reverso los otros lats.

Efecto 3.º lat:

El 3.º lat rojo pasa al anverso quedando en el reverso los otros lats.

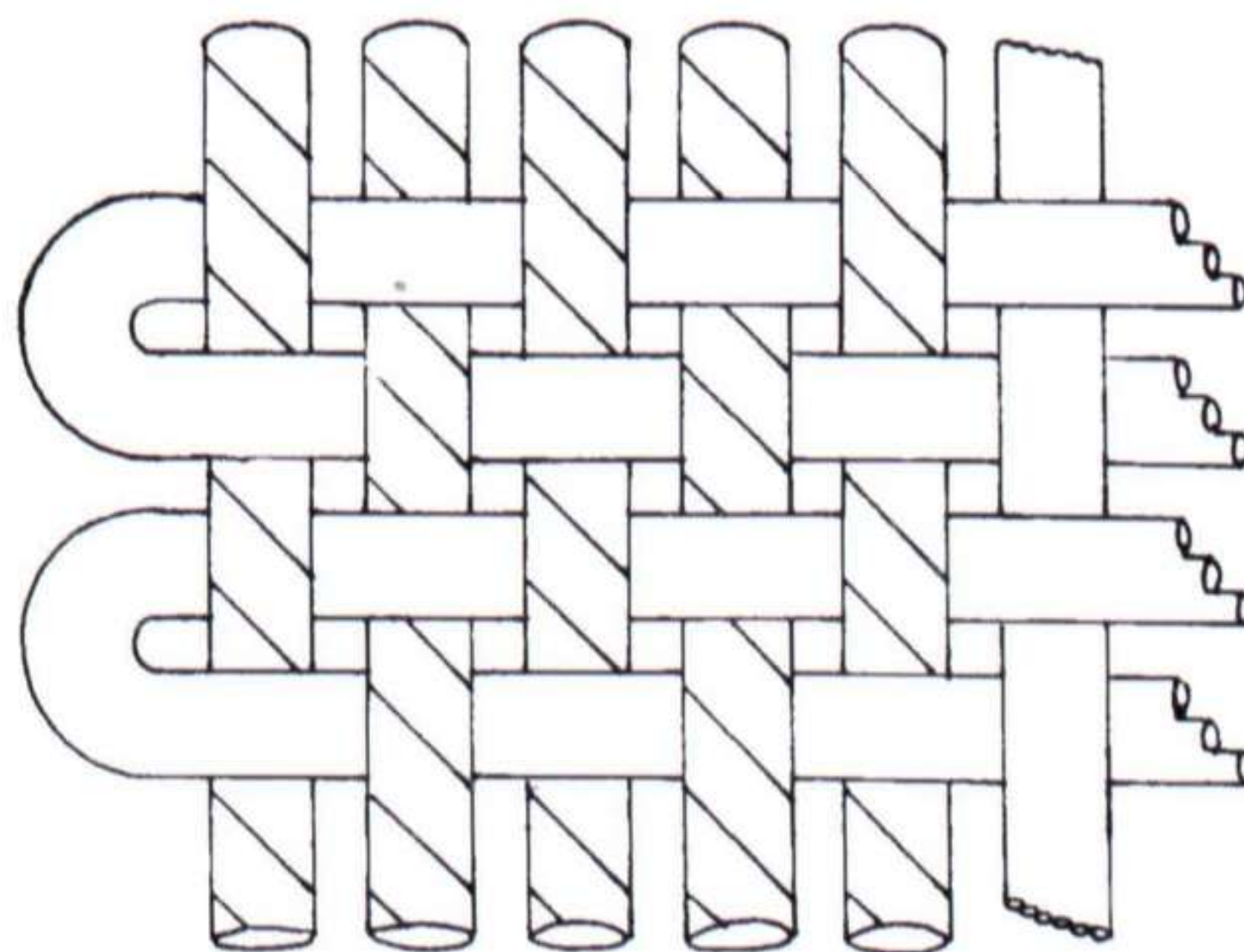
Efecto 4.º lat (cuando existe):

El 4.º lat azul pasa al anverso dejando en el reverso los otros lats.

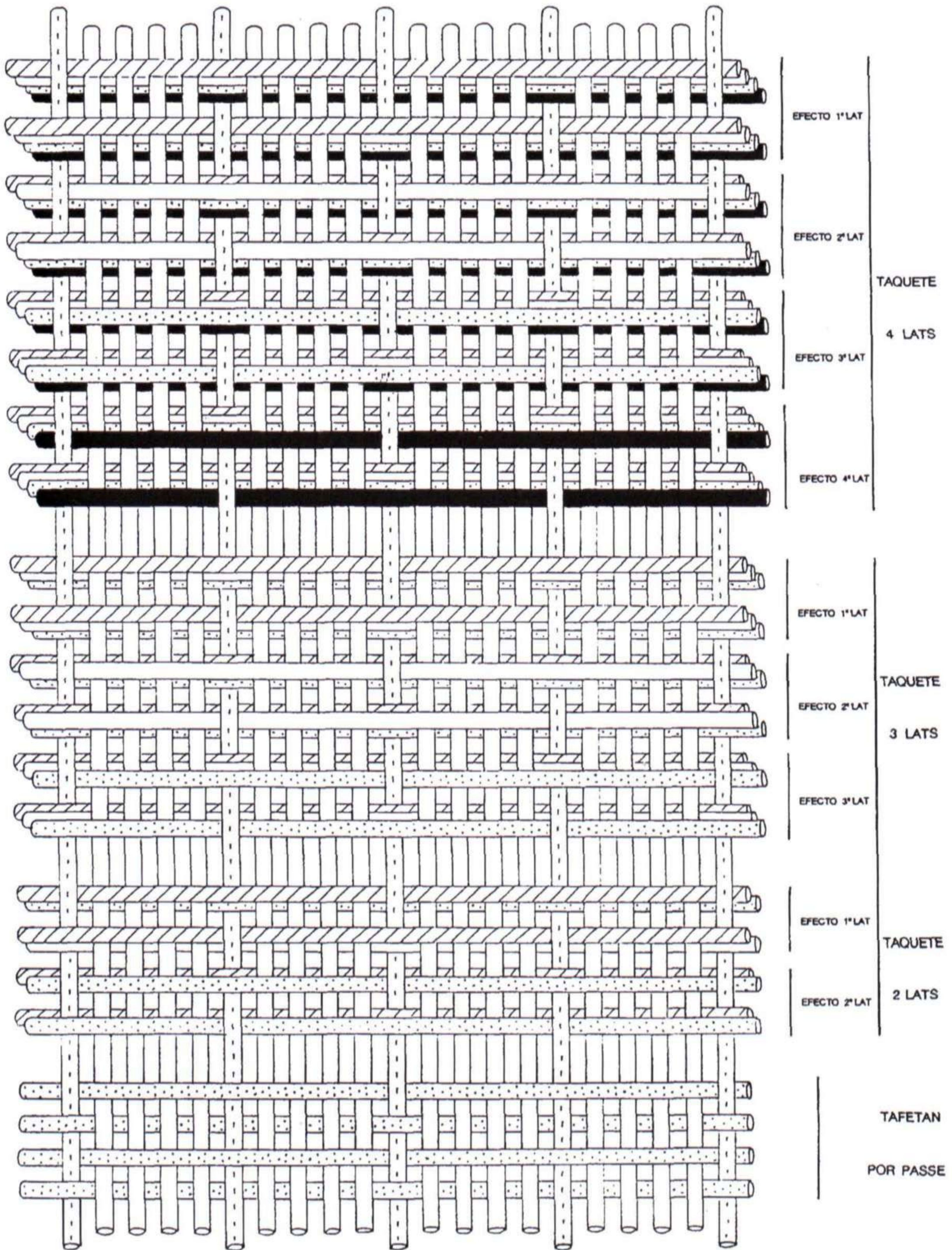
El mecanismo de los otros TAQUETES es idéntico al anterior, trabajando con un número distinto de lats.


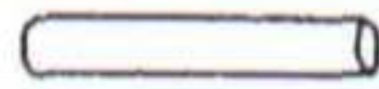
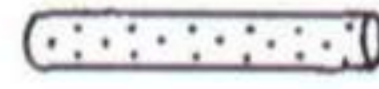
TAFETAN POR PASSEE DOBLE CARA.

Construido al modo del «reps lance», las bastas de trama se forman por la mitad de las pasadas que ligan en tafetán por el anverso con la otra mitad. Quedando así en el reverso el mismo efecto construido por la otra mitad de las pasadas.



Esquema de construcción del orillo.



-  Hilo metálico
-  Seda blanca
-  Seda roja

Esquema completo del mecanismo de ligamento

ANÁLISIS COMPLEMENTARIOS.

1. Análisis químico de los colorantes²

Se ha empleado en todos los casos la cromatografía líquida de alta presión con detección al UV mediante una matriz de diodos.

Muestras analizadas y resultados de los análisis:

Muestra n.º	Color	Colorante	Observaciones
Cif-1	Azul	Indigo + ac. gálico + ac. elágico	Indigo + taninos
Cif-3	rojo anaranjado	kermes + ac. gálico + ac. elágico	kermes + taninos
Cif-4	pardo amarillo	ac. elágico (trazas)	taninos
Cif-6	amarillo	ac. elágico (trazas)	¿azafrán? + taninos
Cif-7	hilo amarillo dorado	fisetina (de zumaque), veneciano + ac. gálico	zumaque veneciano + nuez de agallas
Cif-8	rojo granate	granza + kermes + ac. gálico	kermes + granza + nuez de agallas
Cif-1bB	blanco	ac. gálico (trazas)	nuez de agallas (trazas)
Cif-1bR	rojo	granza + kermes + ac. gálico	granza + kermes + nuez de agallas
Cif-2b	blanco (donde podría haber sido rojo)	ac. gálico (trazas)	no se detectan colorantes rojos
Cif-3b	blanco	ac. gálico (trazas)	nuez de agallas

Todos estos colorantes corresponden a la época de datación de este tejido.

No se han encontrado colorantes rojos en las fibras de la muestra Cif-2b. Los hilos blancos deben estar mordentados con alguna sal de aluminio (no se ha podido realizar el análisis de mordientes por falta de microsonda electrónica) y taninos de nuez de agallas, lo mismo que los hilos de colores amarillos y rojos. La diferencia entre los hilos de color y los blancos es la ausencia en estos últimos de algún otro colorante más.

2. Análisis químico de los hilos metálicos³

Se ha empleado la técnica de espectrometría de fluorescencia de rayos X por dispersión de energías para la identificación de los metales presentes en las muestras procedentes de los hilos.

El análisis realizado sobre una muestra tomada del hilo metálico nos indica que se trata de una aleación de oro con la siguiente composición:

- * oro: 79%
- * cobre: 18%
- * plata: 3%

² Análisis realizado por Enrique Parra Crego. Laboratorio de Química del I.C.R.B.C.

³ Análisis realizado por M. Dolores Gayo. Laboratorio de Química del I.C.R.B.C.

RESTAURACIÓN DE LA PREDELA DEL RETABLO DE SAN MARTÍN DE TOURS

PALOMA ALONSO MARTÍNEZ
(INEM 1996)

RESUMEN

La predela del retablo gótico de San Martín de Tours, de Huesca, atribuida a Juan de la Abadía el Joven, forma parte de conjunto de tablas y pinturas medievales mostradas en la exposición permanente del Museo Arqueológico Nacional (M.A.N.). La componen dos tablas doradas y policromadas, divididas a su vez, cada una de ellas, en tres paneles con figuras de santos (Santa Catalina, Santa Úrsula, Santa Lucía, Santa Bárbara y dos Santos anacoretas), todos ellos realzados con mazonería sobrepuesta como marco arquitectónico.

La intervención restauradora ha consistido en las siguientes fases: documentación y exámenes previos, recuperación estructural del soporte (desinfección, consolidación y sentado de la policromía), limpieza, estucado, desestucado, reintegración y barnizado final.

SUMMARY

The lower band of the San Martin de Tours (Huesca) retable is a part of the collection of Medieval tables and paintings which are shown in the permanent exhibition rooms of the National Museum of Archaeology. The piece, dated in late Gothic period, is attributed to Juan de la Abadía the Young. It is composed by two polychromatic and golden tables, divided each one into three panels with figures of Saints (St. Catherine, St. Barbara, St. Lucy, St. Ursula and two Anchorite). A superposed Gothic relief gives the architectonic frame.

The work has consisted of the following phases: documentation, previous examinations, structural restitution of the standards (disinfection, consolidation and polychromy coating), cleaning, stucco-work, unstucco-work, reintegration and final varnishing.

ATRIBUCIÓN Y DATACIÓN

Entre las numerosas obras de arte que componen la colección de Arqueología Medieval Cristiana del M.A.N., se encuentra el Retablo de San Martín de Tours (Huesca), adquirido por P. Savirón junto con otros objetos artísticos, en su fructífero viaje de 1869 por tierras de Aragón (expedientes 1869/2; N.º Inv.: 51684). Actualmente se encuentra expuesto en la Sala XXXIII.

La obra, fechada a finales del Gótico, está atribuida a los pintores Pedro de Zuera y Juan de la Abadía el Joven. Del primero es la parte más antigua: las tablas con la imagen del Santo Patrón y la Crucifixión del remate, realizadas entre 1430 y 1468, ya que está documentada su presencia en Huesca por esas fechas. El resto de las escenas pictóricas, Jesús *Salvator Mundi*, San Andrés, varias escenas de la Vida de Cristo y del Apóstol y las tablas que forman la predela son de la mano del pintor



LÁMINA I. Estado que presentaban las dos tablas de la predela cuando ingresaron en el M.A.N. (Foto Archivo M.A.N. n.º neg. 3778).

Juan de la Abadía el Joven, ejecutadas hacia 1498-1509, como ha puesto de manifiesto Ángela Franco Mata (1991: 110).

Efectivamente, Arco (1947: 222) documenta cómo el 4 de agosto de 1508, Juan de la Abadía firma en Nueno (Huesca), ante notario, un documento en el que consta la percepción de un dinero en pago de unos retablos realizados. Según este autor:

«Al declararse Abadía habitante de la villa de Pertussa, hace pensar en que tendría allí tarea artística en que atender. Mas ¿qué hacía en el lugar de Nueno donde otorgó el transcrito albarán? Yo creo que pintar el bello retablo de San Martín, obispo de Tours —Patrón de Nue-

no— que, procedente de la iglesia de aquel pueblo, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional».

Por su parte, Camón Aznar (1966: 537), al estudiar la obra de Juan de la Abadía el Viejo, dice:

«En el Museo Arqueológico Nacional se conserva el retablo —bastante estropeado— procedente de Nueno (Huesca). Se halla dedicado a San Andrés y se fecha antes de 1498, caso de no ser del hijo, cosa posible, en cuyo caso se fecharía en 1508».

También Lacarra Ducay (1983: 31) menciona el Retablo de San Martín, contratado con Juan de la



LÁMINA II. Detalle de Santa Lucía (tabla n.º 51.713) durante el proceso de limpieza de la suciedad y repintes. Obsérvese la aparición de rayas y *graffitti* por debajo de la capa pictórica añeja. (Foto de la autora, n.º neg. R-9/24).

Abadía el Viejo en 1494 para la iglesia de Tabernas de Isuela (Huesca), al que atribuye un paradero desconocido.

En cualquier caso, el hecho cierto es que la predela que nos ocupa ingresó en el Museo Arqueológico Nacional en unas deplorables condiciones de conservación, como muestra la lámina I. Hacia 1975, con la creación de las nuevas salas de Arte y Arqueología Medieval hoy existentes, se restauraron estas tablas con destino a la exposición permanente.

ESTUDIO DESCRIPTIVO Y DE CONSERVACIÓN

La predela del retablo de San Martín de Tours la forman dos piezas rectangulares ubicadas en la parte inferior, sirviendo de pie. Cada una de ellas está dividida, a su vez, en tres compartimentos o paneles, dos íntegros y uno incompleto. Presentan en la parte



LÁMINA III. Detalle de Santa Úrsula (tabla n.º 71.713), antes de la limpieza, en cuyo fondo se aprecian con nitidez las faltas producidas por el arrancamiento de gotas de cera, disimuladas con repintes algo más oscuros. (Foto de la autora, n.º neg. R-9/19).

superior una labor de mazonería sobrepuesta, figurando arcos angrelados florenzanos que se apean sobre pilastrillas rematadas con pináculos. Toda esta tracería arquitectónica que sirve de marco a los paneles está realizada con madera tallada y, originalmente, dorada con pan de oro.

En cada panel está representado un santo con sus atributos propios.

Pieza 1. N.º Inventario: 51.707

Corresponde a la parte derecha del retablo, sobre la que se sitúan las escenas alusivas a la Vida de Cristo. La componen tres imágenes:

— Santa Catalina. Va tocada con corona de princesa, como las vírgenes más ilustres. Sus atributos principales son la palma y una rueda rota con púas aceradas, su instrumento de martirio (Ferrando Roig, 1950: 71).



LÁMINA IV. Detalle del Santo Anacoreta de la tabla n.º 51.713. Tras proceder a la eliminación de repintes aparece claramente legible el ángulo y el canto del libro, antes oculto bajo una mancha de color sobrepuesta. (Foto de la autora, n.º neg. R-9/35).

— Santa Bárbara. Viste, como las demás vírgenes, la túnica talar de las doncellas romanas, y va envuelta en un manto. Sus atributos personales son una torre con tres ventanas (lugar donde fue encerrada y atormentada por su padre) y un libro de meditaciones, además de la palma del martirio (Ferrando Roig, 1950: 56).

— Un Santo Anacoreta, con libro y báculo o bastón rematado en forma de horquilla o muleta.

El soporte, cuyas medidas son 52'5x101 cm, está formado por dos tablas rectangulares de madera de pino de 1'5 a 2 cm de grueso, unidas mediante travesaños claveteados de 6'5 cm de ancho y 52'5 cm de largo, actualmente perdidos. Ello explica la existencia de una especie de masilla áspera y dura, de color gris verdoso, que recorre toda la unión de las dos tablas por el reverso, cuya función es mantenerlas unidas. El paso del tiempo y los cambios climáticos sufridos han producido un apreciable alabeamiento del soporte, quizás más acusado desde que

se perdieran los travesaños, afectando a los motivos arquitectónicos sobrepuestos (pérdidas por desprendimiento de algunas partes de la tracería, desenclavado de los extremos de las pilastrillas, agrietamiento de los estucados y pérdidas en las superficies doradas) y a la propia preparación.

Varias puntas de clavos antiguos (clavos originales forjados por un herrero) sobresalen por el reverso en las zonas en donde se ha perdido la madera.

Por último, la tabla en sí presenta numerosos arañazos, rozaduras y algún nudo (cuyos componentes resinosos no han afectado a la pintura). También se aprecian signos de ataque por insectos xilófagos, hoy inactivos.

La técnica utilizada en la ejecución de la tabla es la pintura al temple sobre una preparación blanca de yeso. La poca elasticidad de la preparación no ha permitido que siguiera las movimientos de alabeo del soporte, desprendiéndose en forma de escamas y craqueladuras, más acusadas en las uniones y grietas de la madera.



LÁMINA V. Santa Úrsula (tabla n.º 71.713). Aspecto tras la operación de estucado. (Foto de la autora, n.º neg. R-10/4).

Al hablar de la capa pictórica hay que aludir necesariamente a la existencia de repintes, cuestión que más adelante se analizará en profundidad. Baste en este momento con decir que no se podían definir las características de la pintura original previamente a su restauración actual, ya que la intensidad de los repintes impedía su visión global. Estos repintes ya eran evidenciados por la simple observación visual directa; no obstante, el examen minucioso con luz ultravioleta permitió verificarlos y localizarlos con más precisión, así como la mano de purpurina que cubría grandes zonas del pan de oro original.

La superficie pictórica mostraba, por otro lado, una capa cubriente de barniz pasmado sobre la que se había acumulado polvo y fijado manchas de diverso origen.

Pieza 2. N.º Inventario: 51713

Situada en la parte derecha del retablo, sobre ella se desarrollan las escenas alusivas a la vida, mila-



LÁMINA VI. Santa Úrsula (tabla n.º 71.713). Aspecto tras la operación de limpieza de la pintura original y la reintegración de lagunas. Compárese con la lám. V. (Foto de la autora, n.º neg. R-10/25).

gros y martirio de San Andrés. La componen tres imágenes:

— Santa Lucía. Además de la palma, su atributo es un platillo o pequeña fuente con dos ojos, ya que, según la tradición, la santa se los arrancó a sí misma para evitar el acoso de un pretendiente (Pérez de Urbel, 1945: 529).

— Santa Úrsula. Viste túnica y manto con diadema en la cabeza. Su atributo personal es una saeta, junto con la palma del martirio (Ferrando Roig, 1950: 264).

— Un Santo Anacoreta.

Las características descriptivas y el estado de conservación de esta pieza son muy similares a la anterior, por lo que no incurriremos en repeticiones innecesarias. En ésta, por el reverso, la unión de las dos tablas que forman el soporte está reforzada con estopa encolada; aparecen también tres cajas realizadas



LÁMINA VII. Detalle de Santa Úrsula (tabla n.º 71.713) tras la limpieza y reintegración. Compárese con la lám. III. (Foto de la autora, n.º neg. R-10/32).

en la madera con el fin de extraer los clavos, que fueron rellenadas con una mezcla de cola blanca y serrín.

En conjunto, una vez estudiado el estado de las piezas, se pueden establecer dos tipos de causas inductoras de los daños observados:

a) De origen interno:

— El envejecimiento natural de los materiales, particularmente de la preparación y la capa pictórica, ha provocado pérdidas inducidas de manera combinada por los movimientos de la madera y por la progresiva disminución de la elasticidad y del poder adherente de los aglutinantes utilizados.

b) De origen externo:

— Ataques de insectos xilófagos, que han carcomido parcialmente el soporte de madera.

— Causas mecánicas, generalmente debidas a la acción directa del hombre: golpes, cortes, rozaduras, agresiones, *graffitti*, etc. (Lám. II).

— Anteriores intervenciones restauradoras, con cuyos criterios se han producido enmascaramientos y a veces supresiones de material original.

De todas ellas, las dos últimas son las que más han repercutido en el estado de conservación actual.

Las diversas faltas de pequeño tamaño que se apreciaban de forma generalizada por toda la superficie pictórica parecen deberse a la eliminación, hecha de manera indiscriminada y sin tomar las debidas precauciones, de goterones de cera caídos de las velas de antiguas iluminaciones, como puede apreciarse en detalle en la lámina III. Estas faltas, junto con los arañazos ocasionados por la agresión directa de la mano del hombre (véase la lám. II), fueron cubiertas con un criterio poco ortodoxo actualmente, ya que fueron repitados con óleo sobre la pintura original.

TRATAMIENTO REALIZADO

El trabajo de restauración de la predela del retablo de San Martín de Tours se ha llevado a cabo a lo largo de cinco meses, desde principios de julio hasta finales de noviembre de 1996. El tratamiento de ambas tablas ha sido similar, y ha estado encaminado, sobre todo, a paliar el deterioro sufrido por estas obras como consecuencia del paso del tiempo y de las manipulaciones, con la subsiguiente degradación de los materiales que conforman, en última instancia, la «Epifanía de la Imagen» de la obra de arte. La conservación y restauración debe mirar tanto a la salvaguardia del objeto como al testimonio histórico que éste representa, ya que el objeto nunca puede ser separado de la historia, de la cual es documento irrepetible (Brandi, 1988). Es por ello que este tratamiento está enfocado al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, sin cometer una falsificación artística o histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra a través del tiempo (Brandi, 1988: 17).

Tras el reconocimiento cuidadoso del estado de conservación, del alcance de los deterioros y del análisis básico de los componentes (documentación fotográfica, estudio con luz ultravioleta, reflectografía, ensayos de insolubilidad de los pigmentos, etc.), se inició el proceso de conservación y restauración propiamente dicho.

En una primera fase, tras una simple eliminación de la suciedad superficial con brocha, se procedió a la protección y sentado, tanto de la policromía como del dorado, con cola animal y lámpara de infrarrojos. Esta protección se aplicó de forma ajedrezada para evitar que el exceso momentáneo de humedad repercutiera perjudicialmente en el grado de alabeamiento de las tablas.



LÁMINA VIII. Aspecto de la tabla n.º 51.707 tras la restauración. (Foto de la autora, n.º neg. R-8/18).



LÁMINA IX. Aspecto de la tabla n.º 71.713 tras la restauración. (Foto de la autora, n.º neg. R-10/24).

Después se desinfectó y consolidó el soporte por el reverso con una mezcla de Paraloid y Sinocryl, tras la cual se pudo proceder a las siguientes intervenciones más localizadas:

— Consolidación de las zonas más debilitadas del soporte con resina epoxídica.

— Encolado de piezas desprendidas con resina epoxídica y acetato de polivinilo.

— Reintegración volumétrica de los pináculos con madera más blanda que la original (chopo y balsa).

— Extracción de algunos clavos antiguos, desfuncionalizados al haberse perdido las piezas que sujetaban, cuya presencia suponía un riesgo para futuras manipulaciones de la obra.

— Tratamiento con pasivadores de los clavos no extraídos.

Una vez conseguida la recuperación estructural de las tablas se dio paso a la limpieza de la capa pictórica, intervención que, como es sabido, es la más delicada de todo proceso restaurador. En una primera fase se atendió a la eliminación de los repintes. Para ello se hicieron calas en distintos lugares, comprobando el gran deterioro de la obra y la práctica inexistencia de la pintura original bajo los repintes, en vista de lo cual se decidió conservar aquellos que mejor se integraban. En otras zonas se pudo comprobar que se había repintado de manera indiscriminada, sin respetar la extensión de las lagunas previas, cubriendo parte de la pintura original; durante la limpieza se pudo comprobar que las lagunas ocupaban apenas la cuarta parte de la extensión de los repintes. En estos casos, y dado que los repintes alteraban la buena lectura estética de la obra y la indudable mejor calidad de la pintura subyacente, se optó por eliminarlos totalmente una vez tomada la documentación gráfica pertinente. Un claro ejemplo de esta situación es la figura del Santo Anacoreta de la tabla n.º 51.713, cuya mano derecha descansa sobre un libro apenas reconocible antes de la limpieza (lám. IV).

La limpieza de la policromía y el dorado se realizó con la ayuda de medios químicos y mecánicos. Los primeros han consistido en la aplicación de mezclas de disolventes aromáticos, cetonas, alcoholes y acetatos, variando su polaridad según las distintas zonas de la pintura. En la limpieza mecánica se ha utilizado bisturí y lápiz de fibra de vidrio, aplicados en zonas puntuales.

Las numerosas faltas de preparación y pintura que dejaban al descubierto la madera del soporte fueron estucadas con una mezcla a base de cola animal y yeso mate, deteniendo así el proceso de deterioro futuro y posibilitando una mejor lectura una vez reintegradas las lagunas (lám. V). Tras rebajar los estucos

con bisturí hasta el nivel de la pintura, se aplicó en toda la superficie pictórica una mano de barniz de retoques con el fin de aislar la pintura original de las reintegraciones de color que seguidamente se iban a llevar a cabo. En la reintegración cromática se han utilizado materiales totalmente reversibles y fácilmente diferenciables de los originales, por el procedimiento de puntillismo. Con ello se ha intentado la igualación cromática sin inventiva alguna, limitándonos estrictamente al contorno de las lagunas, evitando así la distorsión visual y estética que de otro modo imponen las mismas (láminas VI y VII).

Finalmente, se ha aplicado con brocha una capa de barniz de retoques para proteger toda la superficie pictórica y, sobre ésta, se ha pulverizado con aerógrafo barniz mate para matizar brillos y conseguir una superficie satinada, resultando así más agradable la contemplación de la obra (láminas VIII y IX).

Por la parte posterior de las tablas se ha extendido uniformemente, primero con brocha y después frotando con un paño seco, cera microcristalina en pasta, como protector e impermeabilizante de la madera.

Con lo descrito termina la labor restauradora propiamente dicha, a lo largo de la cual se ha tratado de frenar el progresivo deterioro que han ido sufriendo las tablas con el tiempo y de recoger una información que sin duda facilitará eventuales intervenciones futuras. Ahora da comienzo la no menos importante tarea de conservación de estas obras de cara al futuro, y que deberá consistir fundamentalmente en procurarles un lugar de exposición con las condiciones ambientales adecuadas para su conservación preventiva y en el seguimiento diario de este entorno para que el público pueda seguir disfrutando de este interesante ejemplo de pintura gótica.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCO, R. del
(1947): «Nuevas noticias de artistas altoaragoneses», *Archivo Español de Arte*, XX, pp. 216-256.
- BRANDI, C.
(1988): *Teoría de la restauración*, Alianza Forma, Madrid.
- CAMÓN AZNAR, J.
(1966): «Pintura medieval española», *Summa Artis*, XXII. Espasa-Calpe. Madrid.
- FERRANDO ROIG, J.
(1950): *Iconografía de los santos*, Oruega. Barcelona.
- FRANCO MATA, A.
(1991): «Antigüedades cristianas de los siglos VIII al XV», *Museo Arqueológico Nacional. Edad Media*, Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 75-111.
- LACARRA DUCAY, M.ª C.
(1983): «Dos nuevas pinturas de Juan de la Abadía, el Viejo, en el Museo Diocesano de Huesca», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XI-XII, pp. 28-54.
- PÉREZ DE URBEL, Fr. J.
(1945): *Año cristiano*, F.A.X., Madrid.

LA FIGURA DE CASTELLANOS DE LOSADA EN LA ARQUEOLOGÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

ANA CARMEN LAVÍN BERDONCES
Dpto. de Prehistoria de la UCM

RESUMEN

En este artículo se analiza la figura y la obra de Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1807- 1891), uno de los primeros arqueólogos españoles en el contexto del siglo XIX. Tras una breve cronología biográfico-científica, se explica su contribución a la Arqueología española.

PALABRAS CLAVE: Arqueología, siglo XIX, antigüedades, institucionalización, burguesía, cultura, historiografía, historia de la arqueología.

ABSTRACT

In the present paper is analysed the figure and the work of Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1807-1891), one of the first spanish archaeologist on the XIX century context. After a brief biographic-scientific chronology, his contributions to spanish archaeology are explained.

KEY WORDS: Archaeology, XIX century, antiquities, institutionalization, middle-class, culture, historiography, history of archaeology.

La importancia de los estudios historiográficos en la actual etapa de desarrollo de la Arqueología es un hecho constatado. El conocimiento de la trayectoria histórica que ha seguido nuestra disciplina desde sus orígenes renacentistas, ligada a anticuarios y coleccionistas, hasta desembocar en la ciencia moderna, cara y compleja que es hoy, constituye un requisito imprescindible para comprender el proceso institucional y académico que ha seguido hasta instalarse en las redes universitarias de investigación y docencia, así como para poder valorar con mayor claridad y mejor perspectiva su desarrollo ulterior, sus carencias o sus prioridades.

Dicha importancia fue prontamente comprendida en muchos países europeos, especialmente los del área anglosajona, que publicaron extensas monografías sobre la historia de la Arqueología en cada país o, de forma más ambiciosa, a nivel mundial (véanse

los trabajos de Daniel (1974) o Trigger (1992)). Otras naciones como Francia o Italia siguieron el ejemplo con rapidez. Desafortunadamente en España el desarrollo ha sido mucho más lento, pese a que nuestra Arqueología suele incorporar con rapidez las tendencias de países vecinos, especialmente de Francia. En los últimos años tres hitos han marcado un cambio en el panorama de la historiografía arqueológica española; en primer lugar, la celebración en 1988 del *I Congreso de Historiografía de la Arqueología y de la H.^a Antigua en España*, foro donde por vez primera se trataron en su conjunto una serie de temas que hasta entonces habían aparecido de forma inconexa. Poco tiempo después el Museo Arqueológico Nacional organizaba una exposición retrospectiva sobre su historia y editaba un monográfico (*De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*. 1993, Ministerio de Cultura), que recogía interesantísimos

artículos, no sólo sobre la génesis y desarrollo del museo, sino también sobre la Arqueología de los siglos XVIII, XIX y XX. Por último en noviembre de 1995 se ha vuelto a celebrar el *II Congreso de Historiografía de la Arqueología en España, siglos XVIII-XX*, que ha supuesto una puesta al día del tema incorporando las últimas tendencias e innovadores trabajos. Estos tres puntos, y algunos motivos coyunturales, han abierto el camino a diversos investigadores e investigadoras a un amplísimo campo apenas tratado, pero no por ello menos importante.

El presente artículo sobre una de las figuras más emblemáticas, y desconocidas, de la Arqueología española de la pasada centuria, se engloba en un trabajo más amplio sobre la Arqueología española en el contexto del siglo XIX, pero dentro de la nueva corriente de estudios arqueológicos antes mencionada.

CASTELLANOS DE LOSADA: ESBOZO BIOGRÁFICO

Por desgracia, carecemos de una biografía detallada y fiable del que podemos considerar como el primer arqueólogo español. Los estudios sobre las vidas de personajes relevantes del siglo XIX suelen ser bastante frecuentes, pero obvian a Castellanos de Losada o sólo realizan sucintas menciones. Un dato significativo puede ser su propia negativa a que se transcribiera su vida. En la única obra un tanto extensa de carácter biográfico que hemos podido encontrar¹ su redactor se queja de la falta de colaboración del Sr. Castellanos de Losada «*cuya excesiva modestia nos ha privado cumplir con este deber de gratitud, no habiendo sido suficientes todos nuestros esfuerzos para obtener de él las noticias minuciosas y exactas que nos eran indispensables para referir de una manera detallada y detenida los hechos más interesantes de su vida política y civil...*» (Sánchez Biedma, 1868:3). Esta reserva sobre su trayectoria biográfica, en la que aparte del pudor de Castellanos podríamos añadir un intento de ocultar sus modestos orígenes y un pasado políticamente tormentoso con estancias en la cárcel y destierros, nos impide conocer bastantes detalles sobre su juventud y su formación. Los datos del presente artículo se basan en una recopilación de noticias pu-

blicadas sobre el autor, especialmente en la prensa del momento, en los datos extraídos de sus obras y en el expediente personal que se conserva en el Archivo de la Biblioteca Nacional (Sg: Arch. 0306/03) y en el Museo Arqueológico Nacional.

Castellanos (1807-1891) nace en Madrid un 14 de junio fruto del matrimonio formado por D. Benigno Antonio Castellanos y Serrano, natural de la Solana (Ciudad Real) y D.^a Francisca Losada de Castro vecina de Morata de Tajuña (Madrid). La ocupación de su padre nos es desconocida aunque no debió ocupar ningún cargo administrativo. Sánchez Biedma los describe como *pobres y honrados, aunque descendientes de antiguas familias*. No fue hijo único y conocemos la existencia de al menos tres hermanos sirviendo como oficiales en el ejército a través de dos cartas personales del Archivo de la Biblioteca Nacional. En la primera, fechada un 4 de julio de 1835, ante una notificación de embargo de una tercera parte de su sueldo de oficial 1.º de la Biblioteca, Castellanos alega que contribuye con 4 reales diarios al mantenimiento de su hermano Pedro en el Colegio Militar. En otra misiva del año 1839 explica que ha mantenido a 3 hermanos, que han salido oficiales, en el ejército que ahora sirve a Isabel II. Castellanos, al contrario que sus hermanos, fue iniciado en la carrera eclesiástica, y aparte de estudiar gramática latina con el P. Trinitario Teodoro Ufano Navarro, es colocado como paje del Arzobispo Giacomo Giustiniani, Nuncio del Papa en 1822. En ese año acompaña al Arzobispo a Italia y es allí donde entra en contacto con el ambiente arqueológico romano y se desarrolla su afición por las antigüedades; a sus 15 años regresa a España, estudia francés e italiano en el Ateneo, deja colgados los hábitos y es encarcelado hasta los 17, edad en la que se exilia a Italia, debido a las opiniones políticas liberales su familia en plena época absolutista de Fernando VII. Permanecerá en el exilio entre 1824 y 1827, aunque regresa a España, ya que en 1826 está en el Consulado de Barcelona estudiando taquigrafía, alemán y hebreo; en esos años, según expone en su obra *Compendio Elemental de Arqueología*, estudia Arqueología en Roma con Antonio Nibby, pero ignoramos totalmente qué otros ambientes frecuentó. Esta información sería de suma importancia para deducir la formación intelectual que recibió y el impacto posterior que esto pudo tener en la Arqueología española. Sí sabemos que permaneció algún tiempo en Nápoles, estudiando las ruinas de Herculano. Sufre una segunda persecución cuando estalla la Revolución en Portugal y en 1829 vuelve a Italia, tras haber aprobado entre 1827 y 1828 los exámenes para la enseñanza de lengua francesa e italiana y las

¹ *Noticia biográfica-bibliográfica del Ilmo. Señor D. Basilio Sebastián Castellanos de Losada Serrano y Castro, director literario de la «Biografía Eclesiástica Completa» por su redactor D. José Sánchez Biedma. Madrid, 1868, imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentenebro, Bordadores, 10.*

oposiciones a maestro, pero ya como cronista para la prensa de la futura esposa de Fernando VII, M.^a Cristina de Borbón, a la que había conocido durante su estancia en el sur de Italia y de cuyo séquito había formado parte.

Castellanos sirvió de cronista en la comitiva, según consta en las Gacetas y periódicos de la época, y aprovechó para establecer contactos que pudieran serle de utilidad en un futuro inmediato, dado que la reina, ya en España, le ofrece una plaza en las Islas Canarias que no pudo ocupar por motivos de salud, según una carta del propio Castellanos, y que le fue cambiada por un destino como oficial 1.º en la Biblioteca Nacional en 1833, coincidiendo con la muerte de Fernando VII. Esta habilidad para utilizar sus contactos será constante en la vida de Castellanos. El profesor Balil² lo define como *hombre de gran don de gentes y bien dotado para las relaciones públicas*, cualidades indispensables en todo aquel que fuera de origen humilde y que quisiera ascender socialmente. Castellanos utilizó magistralmente su simpatía, sus conocimientos y sus relaciones sociales, especialmente las monárquicas, para llegar a ocupar altos cargos administrativos. Será con este puesto en la Biblioteca Nacional con el que comience su carrera funcional.

Aprovechando una cierta, aunque precaria, estabilidad económica contrae matrimonio en 1835 con M.^a de las Mercedes López y López, de su misma extracción social, con la que tendrá dos hijos: Ángel, nacido el 14 de febrero de 1846, y otro fallecido a los dos años de edad. Ejercerá además como maestro de francés e italiano, hasta su entrada en la Biblioteca Nacional, en los PP de las Escuelas Pías de San Fernando de Madrid en 1833, a la par que sigue estudiando física y matemáticas en el Colegio Imperial de San Isidro el Real de la Compañía de Jesús y filosofía escolástica en el colegio de Santo Tomás de Aquino de los PP Predicadores.

En 1839 ocupa la plaza de Oficial 4.º, en 1843 es ascendido a Oficial de 2.ª clase y se le concede un permiso para tomar los Baños en el Real Sitio de la Isabela (Sacedón), el 30 de junio de 1847 la Reina lo nombra Bibliotecario por Real Orden, en diciembre de 1851 es ya Bibliotecario y Anticuario Conservador del Gabinete de Antigüedades y del Museo de Medallas, el 21 de noviembre de 1854 es Bibliotecario 4.º con un sueldo de 14.000 reales y un permiso de la Reina para tomar los baños en Alhama de Ara-

gón, por motivos de salud, en 1855 es Bibliotecario 3.º. En este puesto estará hasta el 4 de diciembre de 1856, momento en que es nombrado por Real Decreto Director de la Escuela Normal de Instrucción Primaria, cargo que desempeñará hasta 1868, en que debido a las leyes revolucionarias se suprime dicha escuela y pasa a trabajar en el recién creado Museo Arqueológico Nacional, por la Real Orden de 10 de abril de 1867 en la que se le nombra oficial de primer grado (obsérvese la reducción de categoría) en la sección de Museos del cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios. Allí se ocupará de la sección de Numismática y, desde 1886 hasta su muerte en 1891, de la dirección del Museo, situado todavía en su antigua sede del Casino de la Reina.

Este rápido «Cursus Honorum» que ilustra sobre la carrera seguida por Castellanos en la Administración, se completa con multitud de iniciativas y actividades que realizó en sus 84 años de vida; porque Castellanos de Losada, aparte de funcionario vinculado a la enseñanza y la cultura, fue fecundo en muchos otros campos: literato con más de 250 obras, muchas de ellas inéditas, profesor de profesores, creador de las primeras cátedras de Arqueología en el Liceo, el Ateneo, y en el Instituto Español, cronista oficial de la casa de Osuna y de la de Azara, periodista, miliciano, socio fundador de la Cruz Roja en España y de la Caja de Ahorros de Madrid, promotor inmobiliario del madrileño barrio de la Concepción, fundador de la Sociedad Numismática Matritense y de la Real Academia de Arqueología, socio de docenas de instituciones extranjeras (en muchas de ellas el único miembro español con funciones de corresponsal), cofrade de cuantiosas asociaciones religiosas, propulsor de la parroquia de Santa Teresa y Santa Isabel en Chamberí (iglesia donde es propietario de un altar dedicado a la Virgen del Patrocinio y de los Castellanos), miembro de la Comisión Central de Monumentos, estudioso de diversos archivos como el de la Universidad de Valencia o el del Infante D. Sebastián de Borbón... serían necesarias cientos de páginas para describir detalladamente la apasionante vida de este erudito arqueólogo.

Su naturaleza emprendedora queda reflejada en una carta que dirige a la Reina Regente en 1839 (Archivo de la Biblioteca Nacional) pidiéndole que le otorgue alguna distinción por las labores que está realizando en favor de la Arqueología. Por su interés transcribo algún fragmento:

«...desde su [habla de sí mismo en tercera persona] venida a Madrid trató de introducir en-

² Balil Illana, Alberto: Sebastián Castellanos, un arqueólogo español en la encrucijada de dos mundos. *Actas del I Congreso de Historiografía de la Arqueología e H.^a Antigua de España*, Ed. Ministerio de Cultura, Madrid, 1991. Pp. 57/58.

tre los españoles el estudio de las antigüedades tan generalizado en la mayor parte de Europa como desconocido en nuestra nación; y en cuanto concluyó el arreglo del grandioso Museo de Medallas que posee la Biblioteca... empezó a escribir sobre la ciencia Arqueológica que pocos conocían. No contento con esto, trató de establecer cátedras públicas de la ciencia a imitación de las que tienen en las naciones más civilizadas, pero no pudiendo atender el gobierno de S.M. a sus deseos por estar ocupado en asuntos de mayor interés, tuvo la satisfacción de ser invitado por el Colegio Universal de Humanidades a cargo de D. Sebastián Fábregas, por el Ateneo y por el Liceo para establecer cátedras de Arqueología, y los exámenes de tres años a esta parte celebrados en el primero, y la grande concurrencia que asiste a las cátedras de los otros establecimientos, ha hecho creer a los que se dedican a carreras que es necesaria la erudición científica y artística.

El exponente ha creado también una Sociedad Numismática compuesta de literatos y artistas anticuarios, de la que es director, la cual se ocupa de reproducir por un método nuevo las medallas antiguas que está publicando, en metal compuesto, hace catorce meses, objetos que facilitan mucho el estudio de las antigüedades. El exponente publica al propio tiempo una obra elemental de Numismática que sirve de libro de asignatura en su escuela, y que en la parte que va a ser publicada ha sido elogiado por la Corporación Numismática de Francia, que lo han publicado los periódicos de aquella nación y lo acredita el habersele nombrado socio corresponsal de aquellas y últimamente del Ministerio de Instrucción Pública de la misma nación.

Por cuanto acaba de exponer... se cree digno el exponente de alguna distinción honorífica, y teniendo entendido que se ha premiado muchas veces en España al inventor o introduccionista de alguna cosa útil al país... siéndolo el exponente de las primeras cátedras de Arqueología que se han establecido en la Nación, de la 1.^a obra elemental de la ciencia y de la primera Sociedad Numismática, con el mayor respeto y sumisión suplica... se digne si lo estima justo conceder al exponente la distinción honorífica con la que sea costumbre premiar... Esta muestra de magnificencia de V.M. servirá de emulación en lo sucesivo a los jóvenes que se dediquen al estudio de las antigüedades,

ciencia necesaria hoy más que nunca, puesto que a imitación de otras naciones, trate el gobierno de V.M. de explotar las riquezas que ocultan la infinidad de ruinas de las colonias y municipios romanos, que con otras de otras épocas hacen a la España rica en restos antiguos...»

El 29 de junio de ese mismo año el Ministro de la Gobernación pide un informe a la Real Academia de la Historia para ver si la condecoración es procedente; la respuesta de dicha institución no se hace esperar:

«... que es muy grande empresa que, a juicio de la Academia, acomete el que se encargue de la enseñanza de la Arqueología, así en España como fuera de ella; porque son tantos y tan vastos los ramos que comprende, que sólo es dado a hombres eminentes estudiarla con fruto, y a muy pocos el poder enseñarla a otros. Así que son muy raros los que se han aventajado en este **Género de la Literatura** que hasta ahora ha florecido principalmente entre los alemanes y últimamente entre los italianos, pues aún en Francia no tuvo principio en todas sus partes hasta la época de la Revolución... Puede decirse con exactitud que la Arqueología considerada como un cuerpo de doctrina no empezó a enseñarse, con la extensión que se hace en el día hasta mediados del siglo pasado en que Winckelmann, dándole una nueva fisionomía y abriéndole nuevos caminos a la Historia del Arte, seguido después de Ernesti, Sulzer, Boetinger, Goethe.... le imprimieron juntos el carácter y tipo de verdadera ciencia...

La Arqueología tiene por objeto principal dar a conocer las costumbres y usos civiles y religiosos de los antiguos en su vida pública y privada por el estudio de los monumentos, y describir y apreciar el mérito artístico de los mismos con aplicación al fin que se propone. Para esto se vale del estudio de las Bellas Artes en el examen de la pintura, grabados de toda clase, templos, edificios, columnas, obeliscos, sepulcros, mosaicos, vasos, medallas, inscripciones y cuanto pueda dar idea del origen y progreso de las artes en los diferentes pueblos, para decidir de este examen comparativo el estilo de cada siglo y civilización respectiva de las diversas naciones y gentes. Considerada de esta manera es evidente que

sólo una rama de las muchas que abarca, requiere en el estudioso investigador de esta ciencia una laboriosidad extraordinaria, un hábito de ver y examinar los objetos durante muchos años y la proposición de tener a mano una gran colección o museo de antigüedades. En España no ha sido desconocido este estudio, como pudiera inferirse de algunas expresiones vertidas por el Sr. Castellanos de Losada en su solicitud; al contrario, fue cultivada muy temprano y quizás antes que en otras naciones; pues consta que Alfonso V el Magnánimo, tenía ya una colección de monedas y medallas, que después se aumentaron por el Sr. Carlos I y los reyes sucesores. Además son harto conocidos los trabajos de D. Agustín Ambrosio de Morales, de los dos Chacona (Pedro y Alfonso), del P. Flórez, de Pérez Bayer, del Conde de Lumiares, cuyas antigüedades en Valencia prepara para su impresión, y sobre todo la rica colección de monumentos que legó D. Nicolás de Azara, una de las más numerosas y escogidas de Europa.

La Academia se contentaría con que actualmente estuvieran tan extendidos como en tiempos pasados los conocimientos en muchos ramos de antigüedades que cultivaron nuestros mayores. Sin embargo, debe confesar, en honor a la verdad, que aunque los españoles se ocuparon en ilustrar varios objetos de los que comprende la **Arqueología no fue tratado por ellos esta ciencia como un conjunto de doctrina en toda su extensión y cual se enseña en el día, pues bajo este concepto es nueva en Europa, y no sabe la Academia que hasta ahora haya habido entre nosotros cátedra especial en ella.**

Así es que juzga muy digno de alabanza y estímulo el celo de cualquier literato que emprenda la difícil tarea de darla a conocer conforme se enseña en otros países aunque es de temer que el buen deseo sea superior a sus fuerzas.

En el entretanto nada puede informar la Academia, que satisfaga a V.E. sobre las cátedras del Ateneo y Liceo que desempeña el Sr. Castellanos, si bien infiere que se limitará a nociones muy generales, cuando ha podido, según el mismo dice, acomodar la enseñanza de la Arqueología a la capacidad de los alumnos que estudian Humanidades en el colegio del Sr. Fábregas; pues en el concepto de la Academia, un estudio regular de esta ciencia exige un profundo conocimiento de la H.^a Anti-

gua y de la Filología y aún de las lenguas latinas y griegas.

Del método nuevo con que el Sr. Castellanos reproduce las medallas antiguas se abstiene de hablar la Academia no sólo porque lo es desconocido, sino también porque ésta es materia que no pertenece propia a su instituto sino al dominio de las artes. Con esto cree la Academia haber llevado el encargo de informar.

Fd. Miguel Salvá.»

Pese a este informe, ciertamente no muy favorable, por Real Título de 19 de noviembre se le nombró Caballero Comendador de la Orden Americana de Isabel la Católica. Y es que Castellanos siempre contó con la oposición del orden académico preestablecido. Las Reales Academias decimonónicas se erigieron como baluartes y modelos a seguir de la cultura oficial del momento (entendida en un sentido amplio como un conjunto, no sólo de conocimientos, sino también una serie de valores, referencias y prácticas sociales)³; el academicismo se constituyó como un modelo de articular cultura, poder y sociedad; este hecho será especialmente constatable desde mediados de siglo y, sobre todo, en el período de la Restauración. Castellanos, en cierto modo, era un «advenedizo» que se había formado en el extranjero y que intentaba usurpar una gran parcela de conocimientos, los arqueológicos, a la Academia de la Historia. De ahí que sus intentos de establecer otra Real Academia, en este caso de Arqueología, sólo fructificaran parcialmente⁴ al contar con el apoyo de la Monarquía que se instituyó como su gran defensora; desgraciadamente cuando ésta cayó en 1868, Castellanos y su obra cayeron con ella.

Quizá se deba también a este hecho que fuera miembro de numerosas sociedades extranjeras pero que nunca llegara a ser académico de alguna de las grandes instituciones españolas (excepto de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación y de la Real Academia de Ciencias Eclesiásticas de San Isidro); sí perteneció, ya como corresponsal o como socio de honor a diversas sociedades de artes, eco-

³ Peiró Martín, Ignacio: *Los guardianes de la Historia*, Ed. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1995.

⁴ Hernández Sandoica, Elena: *Pensamiento burgués y problemas coloniales en la España de la Restauración, 1875/1887*, Tesis Doctoral de la UCM, 3v, Madrid, 1982, pp. 169.

La autora explica cómo los intentos de Castellanos de convertir la Academia de Arqueología en Real Academia, chocaron una y otra vez con la Administración muy satisfecha de la cómoda parcelación del saber en torno a cinco grandes Academias.

nómicas, arqueológicas (la Matritense, la Arqueológica Tarraconense, la Arqueológico-Geográfica de Almería, etc.); por contra, fue miembro, en muchos casos el único español, de importantísimas sociedades y academias extranjeras. Destacamos por orden cronológico las más interesantes: 1834, miembro de honor de la Real Sociedad de Ciencias, Letras y Artes de Amberes; 1843, miembro extranjero de la Sociedad Numismática de Londres; 1843, corresponsal extranjero de la Sociedad Oriental de París; 1849, corresponsal de la Real Academia de Arqueología de Bélgica; 1850, miembro corresponsal de la Sociedad Mejicana de Geografía y Estadística; 1851, corresponsal de la Sociedad Arqueológica de New-Castle; 1851, socio corresponsal extranjero de la Real Sociedad de Anticuarios de Francia; 1852, académico de honor de la Real Academia Herculanaense de Nápoles; 1853, miembro de honor de la Sociedad de Ciencias, Letras y Artes de Dunkerque; 1854, miembro extranjero de la Real Sociedad de Anticuarios del Norte de Copenhague; 1854, miembro honorario de la Real Academia Británica de Ciencias, Artes y Bellas Letras e Industria Universal de Londres; 1855, miembro corresponsal de la Sociedad Imperial de Archiveros de Francia; 1856, miembro de la Academia Nacional Francesa; 1858, vicepresidente honorario extranjero del Instituto Histórico de Exposiciones Universales y Nacionales de Artes, Agricultura, Artes Industriales y Artes Mecánicas, fundado en Londres en 1852; 1860, corresponsal de la Real Academia de Ciencias de Lisboa; 1865, miembro correspondiente de la Sociedad Maltesa de Ciencias y Letras...⁵

Además fue condecorado numerosas veces, y ostentaba un gran número de nombramientos como los de Caballero de las Ordenes de S. Juan de Jerusalén y de la de Montesa, Corona de Mérito Civil del Instituto de Artes de Londres, Cruz de la Orden Militar de S. Fernando, Caballero Comendador de la Orden de S. Huberto de Baviera, Caballero de la Orden de S. Estanislao (nombrado por el emperador de Rusia), Comendador de la Orden de los Caballeros de Danebrok (por Real Título del Rey de Dinamarca)... el listado es interminable.

Me gustaría reseñar dos actividades, al margen de las arqueológicas o más bien íntimamente ligadas, como son su papel dentro de la enseñanza y sus aficiones periodísticas.

Castellanos estuvo diez años adscrito a la Escuela Normal Central. Su gran vocación como profesor quedó patente desde sus primeros años; porque Cas-

tellanos, además de aprender Arqueología manifiesta siempre una clara intención de transmitir sus conocimientos y crear escuela. En una actitud sumamente moderna trata de ligar investigación y enseñanza, yendo a contracorriente en un siglo que, si académicamente se caracteriza por algo, es por su gran fracaso en la cuestión universitaria.

En 1857 Castellanos pasa a la dirección de la Normal (aclararemos que es la escuela de maestros de primaria); allí realizará una notable obra de gestión de la misma, con la remodelación de las instalaciones a las que dotó de gimnasio, salón de actos y de profesores, oratorio, gabinetes y biblioteca. Su espíritu altruista le mueve a regalar numerosas publicaciones (cederá una copia de todas sus obras), láminas y a prestar su gabinete de física. Establece, así mismo unas clases especiales para adultos y una escuela dominical para *criadas de servicio y aprendizas menestrales* (Sánchez Biedma 1868:13), e impartirá clases, aunque como director estaba exento, de Arqueología, H.^a Universal y Geografía e H.^a de España. Desempeñó los cargos de vocal de la Junta de Instrucción Pública de la provincia de Madrid y fue miembro del claustro rector de la Universidad Central de Madrid; además, mientras estuvo en ese puesto, redactó varias obras sobre enseñanza como *Estado de la Instrucción Pública en época de Isabel II*, *Plan para un colegio de niños*, *Memoria sobre la Instrucción Primaria en el reinado de Isabel II*, (el mismo *Compendio Elemental de Arqueología* fue concebido con una finalidad didáctica), de la misma forma que cuando fue vocal de la Junta General de Agricultura del Reino en 1849 escribió varios tratados sobre agricultura; y es que si por algo destaca Castellanos es por la seriedad e interés que demostraba allí donde tuviera que desempeñar su trabajo.

Con respecto a sus incursiones periodísticas, podemos señalar que fundó cuatro periódicos, todos de carácter literario y artístico: en el año 1835 edita *El Guerrero de Mantua*, en 1837 *El Observatorio Pintoresco* (refundido en septiembre de ese año en *El Siglo XIX*), y en 1841 *El Bibliotecario Español* y *El Trovador Español*. En todos ellos escribió artículos costumbristas, al estilo de Mesonero Romanos, arqueológicos, artísticos, literarios, biográficos.

Pero además fue colaborador asiduo de algunos de los periódicos políticos más importantes del momento (*El Liberal*, *El Corresponsal*, *El Español*, *El Trono y la Nobleza...*), y de otro tipo de publicaciones de carácter más cultural (*El Correo Literario y Mercantil*, *La Revista de Madrid*, *Foro Español*, *Seminario Pintoresco*, *Liceo Artístico y Literario*, *Panorama Español...*); la mayor parte de sus artículos van firmados con su nombre completo o con sus ini-

⁵ Para una descripción detallada puede consultarse la obra de Sánchez Biedma, *op. cit.*, pp 18-34.

ciales (B.S.C. o B.C.), aunque también escribió bajo los seudónimos de Santos Bueno del Castillo y de Tío Pilili (este último en días festivos generalmente).

PRODUCCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Castellanos es artífice de un numeroso conjunto de escritos, muchos de ellos inéditos; estos últimos se conservan en la Biblioteca Nacional debido a la voluntad expresa del autor. Ingresaron en el año 1917 mediante legado testamentario⁶; ignoramos si ese mismo legado incluía piezas para el Museo Arqueológico Nacional, ya que así lo había hecho el propio Castellanos en años anteriores⁷.

Las obras relativas a Arqueología se aproximan a la veintena. Quizá la más conocida de todas ellas sea el *Compendio Elemental de Arqueología*, publicado en 1845 en tres volúmenes, el último de los cuales se volvió a reimprimir bajo el título de *Arqueología Artística y Monumental*. Esta obra será la primera que se publique en España con la palabra Arqueología. Como señala Balil (1988:58) «el manual de Castellanos no es una obra dedicada a estudiantes, sino a servir de guía a los profesores de Arqueología. No parece hoy que esta aspiración se combine bien con el tono didáctico y paternalista de la obra, aunque sí algunos consejos sobre la organización de las lecciones y el uso de las láminas... respecto a la bibliografía, Castellanos enumera prolijamente manuales italianos de «Arqueología de la Literatura», todos ellos anteriores al siglo XIX..., quien lleva la exclusiva de las citas de autores contemporáneos es el propio Castellanos».

El grueso de su obra arqueológica se dirigió hacia estudios numismáticos; así entre 1838 y 1840, a la vez que prepara la obra anterior, publica *Numismática Forense, Galería Numismática Universal* y

⁶ Ha sido imposible conseguir una lista completa de los manuscritos que Castellanos de Losada legó a la Biblioteca Nacional. En el *Boletín de la Real Academia de la Historia* de 1918, t. LXXII, pp. 94, se da cuenta de la noticia diciendo que el legado consta de 15 legajos de manuscritos y señalando algunos de los más interesantes.

Los que yo, personalmente, he localizado en la sección de manuscritos de la B.N., corresponden a la signatura 20.072 hasta la 20.112 y desde la 20.160 a 20.189. Otro grupo reducido de documentos se agrupan con el n.º 18.700; en total cerca del centenar de obras inéditas de todo tipo desde teatro y poesía hasta novelas y correspondencia privada del autor

⁷ *De Gabinete a Museo: tres siglos de historia*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp.320 y ss.

Cartilla Numismática, la segunda de ellas con la colaboración de Francisco Bermúdez de Sotomayor y la última para servir de manual a los alumnos del Colegio Universal de Humanidades del Sr. Fábregas. Años más tarde, en 1857 publicaría *Numismática Española*, que también fue reproducida en la *Revista Peninsular* portuguesa.

Otra obra interesante de Castellanos es *Apuntes para un catálogo de los objetos que comprende la colección del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional de Madrid...*, muy útil para el estudio de los fondos fundacionales del Museo Arqueológico Nacional. Fue publicada en 1847. En 1850 traduce del francés y refunde tres tratados titulados *Arqueología y Arquitectura, Escultura, Pintura y Grabado, y Dibujo y Perspectiva*.

Entre sus obras inéditas destacamos *El Estudio de la Numismática*, disertación leída en 1836 con motivo de su ingreso en la Real Academia de Ciencias Eclesiásticas de San Isidro, *Elementos de Numismática General*, obra escrita para sus alumnos del Liceo y Ateneo en 1838, *Índice descriptivo de las monedas de los Reyes Godos Españoles que poseía el Museo de medallas de la Biblioteca Nacional, que ahora ha pasado al Museo Arqueológico Nacional*, escrito entre 1836 y 1839, *Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional de Madrid*, entre 1844 y 1847, *Diccionario para escribir sobre antigüedades*, obra comenzada a escribir en 1837 y encuadrada en dos volúmenes.

Castellanos también redactó un gran número de obras de corte histórico y geográfico, como el *Retrato actual y antiguo de la muy H.N.L.I. y C. villa de Madrid*, *Memorias sobre el estado rural del Río de la Plata, H.ª y descripción del Paraguay y del Río de la Plata*, *Elementos de Geografía de España*, *El siglo XIX*, etc.; no olvidemos que fue uno de los autores que colaboraron en la redacción del *Diccionario de Madoz* (1848), donde su mano es bien patente en la parte de descripción histórico-cultural de la ciudad de Madrid. Sus incursiones literarias le acercaron al género biográfico (*H.ª de la vida civil y política del célebre diplomático José Nicolás de Azara*, *Biografía de D. José Utrera y Cadenas*, *Blasón de los Artistas*, *Biografía de Ximénez Cisneros...*) y en la H.ª Religiosa (*El culto a los Santos*, *Vida de San Vicente Paúl*, *Soberanía temporal del Papa...*). Fue el coordinador de la *Biografía Eclesiástica Completa*, una obra que dirigió desde el tomo XII, dedicada a la Reina Madre, D.ª M.ª Cristina de Borbón.

Obviamos todo el repertorio dramático del autor, demasiado extenso para incluirlo aquí. Puede verse una buena síntesis, aunque no exhaustiva, en Sánchez Biedma (1868) y Gómez Pérez (1958).

CASTELLANOS DE LOSADA EN SU CONTEXTO

Castellanos desarrolló su labor arqueológica desde posiciones heredadas. Partiendo de las corrientes arqueológicas y del paradigma ilustrado del siglo XVIII avanzó hasta dotar a la Arqueología de una entidad propia. Como señala G. Mora (1994:121) «la Arqueología (o ciencias del anticuariado, como era entonces su denominación) es considerada en el siglo XVIII como una disciplina auxiliar de la Historia, cuya existencia *per se* no tiene sentido, fundamentada en los estudios epigráficos, numismáticos y de toponimia antigua, un concepto, como se ve, heredado de los siglos XVI y XVII»; Castellanos da un paso más en el intento de emancipar la Arqueología de la Historia y del Arte, aunque siempre desde unos condicionamientos tradicionales, realizando una arqueología de corte clásico y en su caso con una especial predilección por la numismática; de la misma forma, intenta aprovechar los canales establecidos para institucionalizar la disciplina, segregándola de la Real Academia de la Historia (que nunca cederá a sus pretensiones) pero creando otra de características muy similares, la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso⁸. En donde sí se observa un claro ejemplo de modernidad y de visión de futuro es en su intento de ligar la Arqueología a las instituciones docentes, ya sea a niveles primarios, en la universidad o con la creación de las cátedras de arqueología en el Ateneo, Liceo, Instituto Español o en la mencionada Academia de Arqueología.

No podemos minimizar la importancia de impartir una cátedra en una institución tan paradigmática del XIX español como es el Ateneo. En una sociedad en pleno proceso de cambio hacia estructuras burguesas y capitalistas necesitadas de unas nuevas formas políticas, económicas y culturales, el Ateneo significó el punto de encuentro entre la cultura y la nueva clase política. En él, desde sus primeros años de funcionamiento se impartieron con regularidad cátedras de Administración, Legislación, Derecho, Economía Social, Filosofía, Medicina, Historia... y por supuesto, Arqueología; es decir, todos aquellos temas y puntos de análisis que se están debatiendo en la Europa

⁸ El estudio de esta desconocida Academia, de la que sólo tenemos vagas referencias y un pequeño artículo en Luzón Nogué, J.: La Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso. *De Gabinete a Museo...* (op. cit), pp. 271-275, forma parte de mi propia investigación doctoral sobre la Arqueología decimonónica en España.

de las reformas liberales y de los movimientos nacionalistas.

El perfil social de sus miembros que realiza Villacorta Baños (1980:41) coincide plenamente con el de Castellanos: «*Esta primera generación ateneística es unitaria y creadora; su impulso configura el Estado burgués centralizado y burocrático, cambia la «base económica del poder», pero no «la base psicológica de la fidelidad», y concluye por ponerse al servicio de la Iglesia y la Monarquía, sobre cuyo despojo económico se ha encumbrado... salen de las aulas universitarias con una formación jurídica predominantemente, se foguean en los periódicos de combate o escriben versos, practican la oratoria en las sociedades patrióticas, en las logias, en el Ateneo más tarde, luchan contra el Absolutismo, contra el moderantismo, lo que en no pocas ocasiones les lleva al exilio, ante los tribunales, al presidio. Algunos se apuntan en la Milicia Nacional. Todo ello mientras consiguen un empleo en el Estado, con no poca frecuencia en el Ministerio de la Gobernación, una pasantía en un bufete de alguna celebridad política o una cátedra universitaria, posibilidades que les abren por igual las puertas de la carrera política y administrativa...».* Castellanos es el prototipo de miembro del Ateneo: liberal, pero fiel a la Monarquía Constitucional y a la Iglesia, miliciano, desterrado y encarcelado, orador, escritor y burócrata. En líneas generales, se corresponde con el perfil social de los arqueólogos europeos decimonónicos: miembros de clases medias deseosos de justificar el nuevo estatus a través de los estudios sobre el pasado (Trigger, 1992).

Poco podemos decir sobre los contactos internacionales que mantuvo Castellanos a lo largo de su vida y de cómo estos pudieron influir en el desarrollo de la Arqueología española; aparte del conocimiento de las teorías artísticas de Winckelmann y de las excavaciones itálicas, ya que se forma en ese ambiente, ignoramos si en sus numerosos escritos como miembro de diversos centros europeos conoció los avances teóricos y metodológicos del momento. Aunque sus contactos se establecen principalmente con Francia e Inglaterra, nos resulta difícil creer que, por ejemplo, como miembro de la Real Sociedad de Anticuarios de Copenhague desde 1854, ignorara los estudios de arqueología prehistórica de Thomsen o de Worsaae, o que se mantuviera al margen de la polémica levantada en Inglaterra y Francia tras la publicación de *El Origen de las Especies* en 1859. Nada de ello parece reflejarse en sus escritos; sin embargo el tema merece un estudio más profundo y exhaustivo, imposible de realizar en estas páginas.

Como acertadamente tituló el profesor Balil (1991) Castellanos fue un arqueólogo entre dos mundos; representa la transición entre las caducas posiciones mantenidas por el orden oficial, es decir, la anticuaria de la Real Academia de la Historia y las nuevas corrientes arqueológicas que penetrarán en España de la mano de la Revolución de 1868; se da la paradoja de que Castellanos desempeña un papel de puente entre la concepción de la Anticuaria ochocentista y el nacimiento de la Arqueología Científica, tal y como la conocemos ahora, durante el siglo XIX, pero a la vez puede ser considerado como el padre de la arqueología moderna en España.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, R.
(1934): La Arqueología y la Numismática en las obras de Castellanos. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Anuario de 1934, Vol. II, pp. 97-119. Madrid.
- BALIL ILLANA, A.
(1991): Sebastián Basilio Castellanos, un arqueólogo español en la encrucijada de dos mundos. *I Congreso de Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España*. (Madrid, 1988), pp. 57-58. Ministerio de Cultura, Madrid.
- DÍAZ ANDREU, M.
(1995): Arte y Arqueología: la larga historia de una separación. *VII Jornadas de Arte. Historiografía del Arte español en los siglos XIX y XX*. (Madrid, 22-25 de noviembre de 1994). pp. 151-160. CSIC. Madrid.
- DÍAZ ANDREU, M. y MORA, G.
(1995): Arqueología y Política: el desarrollo de nuestra disciplina en su contexto histórico. *Trabajos de Prehistoria* 52 (2). Madrid.
- DANIEL, G.
(1974): *Historia de la Arqueología. De los anticuarios a V. Gordon Childe*. Alianza, Madrid.
- GÓMEZ PÉREZ, J.
(1958): *Castellanos de Losada y la Real Academia de Arqueología y Geografía*. Reprografía Moderna, Valencia. También publicado ese mismo año como artículo en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.
- MORA, G.
(1994): *La arqueología clásica en España en el siglo XVIII*. Tesis Doctoral de la UCM. No publicada.
(1995): La arqueología en las revistas de arte del siglo XIX. *VII Jornadas de Arte. Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX* (Madrid, 22-25 noviembre 1994), pp.161-170. CSIC. Madrid.
- PEIRÓ MARTÍN, I.
(1995): *Los guardianes de la Historia*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.
- PEIRÓ MARTÍN, y PASAMAR ALZURÍA, G.
(1989/1990): El nacimiento en España de la Arqueología y la Prehistoria (Academicismo y Profesionalización, 1856-1936). *Kalathos* 9/10, pp. 9-30. Teruel.
- SÁNCHEZ BIEDMA, J.
(1868): *Noticia Biográfico-bibliográfica del ilmo. Sr. D. Basilio Sebastián Castellanos de Losada Serrano y Castro, director literario de la «Biografía Eclesiástica Completa»*. Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentenebro. Madrid.
- TRIGGER, B.
(1992): *Historia del Pensamiento Arqueológico*. Crítica. Barcelona.
- VV.AA
(1993): *De Gabinete a Museo: tres siglos de historia*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- VILLACORTA BAÑOS, F.
(1980): *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931*. Siglo XXI. Madrid.
(1993): *Cultura y Mentalidades en el siglo XIX*. Síntesis. Madrid.

LA COLECCIÓN DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPECIALIZADAS DE LA BIBLIOTECA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: UN ESTUDIO ANALÍTICO

CONCEPCIÓN BALLANO AGUILAR
ROSARIO LÓPEZ DE PRADO
M.^a VICTORIA RODRÍGUEZ LÓPEZ
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

La Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional reúne una de las más importantes colecciones de publicaciones periódicas especializadas en Arqueología y Prehistoria de toda Europa. Esta colección está formada por fondos propiedad del Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y del propio Museo. Entre otras cosas, esta biblioteca posee colecciones únicas en España de Numismática y Egiptología.

Este trabajo pretende hacer un breve análisis de sus orígenes, la composición de sus fondos, las áreas cubiertas, su procedencia y forma de adquisición y otros aspectos relacionados. El objetivo final es el de evaluar la calidad de los fondos y su relevancia en el conjunto de bibliotecas españolas de Arte. Esto permitirá ajustar las adquisiciones para completar las colecciones más valiosas y raras, dar a conocer el fondo de publicaciones periódicas en su totalidad y permitir una explotación óptima de los recursos disponibles.

ABSTRACT

The Museo Arqueológico Nacional Library gathers one of the biggest collections in Archaeology and Prehistory periodicals of Europe. This collection is made up with funds of different proprietors: Centro de Estudios Históricos of the C.S.I.C. and the Museum itself. This library keeps a unique collection in numismatic and egyptology in Spain.

The papers tries a brief analysis of its origin, the arrangement of its funds, the areas considered, source and way of acquisition and different related aspects. The aim is to evaluate the funds quality and its relevance between the Spanish art libraries in the whole. This will enable to adjust acquisitions to complete more valuable and rare collections, to make know the periodical funds and to allow the most favourable exploitation of the available resorts.

1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Aunque la Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional (MAN) se empieza a considerar como tal a partir del año 1895, su origen real se remonta al mismo que el del propio Museo, cuyo nacimiento administrativo tuvo lugar con el Real Decreto del 20 de marzo de 1867 de S. M. La Reina Doña Isabel II.

Es el 9 de julio de 1871 cuando se inaugura su sede provisional en el antiguo Casino de la Reina. Allí se trasladarán las primeras publicaciones procedentes del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional, del Museo de Ciencias Naturales, y de la Escuela Especial de Diplomática, sin olvidar el traspaso, en 1868, de los libros que existían en la disuelta Academia del Príncipe Alfonso (Exp. 92/1868)¹.

En este período, además de las pequeñas bibliote-

cas especiales, correspondientes a cada una de las secciones que componían el Museo, y cuyo fondo bibliográfico sirvió de apoyo para la catalogación y clasificación de las piezas del recién inaugurado Museo, existe otra biblioteca cuyas publicaciones son de contenido más genérico (Exp. 75-A/1871 y Exp. 75-C/1871)¹. Su escaso fondo bibliográfico pronto fue aumentado con la compra de importantes obras, y con el obsequio e intercambio de otras, procedentes tanto de organismos nacionales como extranjeros. (Exp. 27/1886 y Exp. 24/1887)¹.

El 5 de julio de 1895, el Museo abre sus puertas en el Palacio de la calle Serrano, donde hoy se ubica. La Biblioteca se sitúa en uno de los salones de la planta segunda o principal, y sus fondos están constituidos por 5.071 volúmenes, 46 carpetas, 1.194 fotografías y 41 documentos autógrafos, según dato recogido por Luisa M.^a Aisa². La primera factura que se conserva dando testimonio de la adquisición de una revista data del 22 de junio de 1867 (Exp. n.º 11/1867)¹ y corresponde a la compra de la *Revue Archéologique*.

En 1946 se incorpora un fondo bibliográfico de 8.325 ejemplares procedentes de la Comisaría de Excavaciones Arqueológicas. En 1951, con el proyecto de remodelación del entonces director, don Joaquín María de Navascués, se amplió el espacio de la Biblioteca con dos salones más. Y es en este período cuando se establece en el Museo el Instituto Español de Prehistoria dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuyas publicaciones enriquecieron considerablemente el fondo bibliográfico de la Biblioteca.

A partir de 1968, y bajo la gestión como Director de don Martín Almagro Basch, se inicia la reestructuración del Museo, lo que permitirá ampliar el espacio destinado a Biblioteca, asignándole la distribución que actualmente posee.

Durante estos últimos años, la Biblioteca ha incrementado sus fondos, con el proceso normal de adquisición y con la compra de otras bibliotecas: la de Julio Martínez Santa Olalla, en 1973, la de Alberto Balil en 1991, y la de Antonio Blanco Frejeiro en 1992. Actualmente la Biblioteca cuenta con 48.280 títulos de monografías y 2.124 publicaciones periódicas. Existe un proyecto de automatización y actualmente ya se han adquirido varios elementos del hardware y el software y se está a la espera de la adquisición de los restantes. La colección de publicaciones periódicas está registrada manualmente y

en soporte informático. Para ello se ha utilizado sucesivamente el programa dBase III, dBase IV y Access, hasta el momento en que se pueda emigrar a un sistema informático que utilice formatos normalizados de intercambio (IBERMARC).

II. METODOLOGÍA

El presente trabajo se ocupa de describir, de la manera más detallada posible, la colección de publicaciones periódicas de la Biblioteca del MAN. La fuente principal de información ha sido la base de datos automatizada de publicaciones periódicas, la cual se ha interrogado con planteamientos directos simples y cruzados.

El primer paso consistió en depurar la base de datos de errores y referencias falsas. De esta manera se pudo establecer de forma definitiva el número total de publicaciones, que se dividieron en vivas y muertas, y estas a su vez en españolas y extranjeras. A continuación se ordenaron por año de inicio de publicación (altas) y por años de la última recepción de ejemplares. Cuando la última recepción tuvo lugar antes de 1995 se consideró publicación muerta (bajas). Así se pudieron establecer dos grupos claramente diferenciados: el de la colección global y el de las publicaciones activas. Para que los datos resultaran más manejables se agruparon las publicaciones activas. Para que los datos resultaran más manejables se agruparon las publicaciones por décadas, excepto el último grupo que abarca siete años y tres meses (desde el 1 de enero de 1990 al 31 de marzo de 1997). Más tarde se volvieron a agrupar por cada treinta años para agilizar aún más el manejo de dichos datos.

El siguiente paso consistió en establecer grupos de revistas según el país de procedencia, la especialidad de la que se ocupa y el modo de adquisición. A partir de aquí se analizaron los datos, se cruzaron y se volvieron a analizar. El resultado ha sido una descripción matemática bastante detallada de la colección, que permitirá valorarla en términos cuantitativos.

Con estos datos no es posible establecer ningún tipo de valoración cualitativa; para poder alcanzar conclusiones de esta clase sería necesario contar con una serie de instrumentos de los que no disponemos en la actualidad. Es inevitable incluir el análisis de la colección algunas apreciaciones recogidas a través de la experiencia diaria; estos juicios no pretenden en ningún caso sentar plaza de verdades absolutas y, aunque la experiencia no es un elemento desdeñable, preferimos esperar a contar con el apo-

¹ Archivo Histórico del Museo Arqueológico Nacional.

² L. M. Aisa, *Apuntes para la historia de la Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional*. Boletín de ANABAD XLIII (1993) n.º 3-4, julio-dic. pp. 151-154.

yo bibliométrico adecuado para considerarlas probadas o desecharlas. De momento preferimos considerarlas como simples apuntes de las tendencias que parece seguir la realidad cotidiana.

III. DESCRIPCIÓN DE LA COLECCIÓN

III.1. Características generales

La colección de publicaciones periódicas de la Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional está formada exclusivamente por revistas especializadas en aquellas materias que le son propias a la Biblioteca, que son las mismas de las que se ocupa el propio Museo. Aunque recibe de forma regular un gran número de publicaciones periódicas de carácter cultural (entre otras, todas las subvencionadas por el MEC, algunas editadas por instituciones culturales sin ánimo de lucro, por librerías y distribuidoras o por determinados organismos nacionales, extranjeros e internacionales), éstas no son consideradas de interés para la biblioteca y, en consecuencia, se expurgan.

Con cierta frecuencia aparecen en otras publicaciones periódicas artículos sobre Arqueología, Museología o cualquier otra especialidad cubierta por la Biblioteca. En este caso, si el artículo está localizado y es de interés para la investigación, se recupera en forma de separata, o bien se hace llegar al Departamento afectado para que sea incluido en un dossier. Es el caso, por ejemplo, de los artículos recientemente aparecidos con motivo del centenario de la Dama de Elche y las polémicas desatadas acerca de su autenticidad o de sus posibles traslados. Pero, de ninguna manera se conservan íntegras publicaciones periódicas que sólo puedan aportar artículos de interés para la biblioteca de forma esporádica o casual.

Por su carácter de centro de investigación especializada, tampoco se hace cargo la biblioteca de las revistas de divulgación, cada vez más frecuentes en el campo de la Arqueología y la Historia. Algunas de estas revistas deben ser absolutamente excluidas debido a su carácter claramente sensacionalista, y sin ningún rigor científico; otras, que aunque apuestan por darle un sesgo divulgativo a su contenido lo hacen con seriedad y generalmente con fines didácticos, se envían al Departamento Pedagógico del Museo, y tampoco están contabilizadas dentro de la base de datos de Publicaciones Periódicas, aunque sí están supervisadas por la Biblioteca.

Es importante señalar que la Biblioteca adquiere prácticamente todas las publicaciones periódicas

que solicitan los Conservadores y Ayudantes del Museo Arqueológico Nacional. Esta particularidad ha marcado claramente su carácter y ha servido para señalar cuáles han sido y son las tendencias de investigación del propio Museo.

III.2. Estado de las publicaciones

La colección de publicaciones periódicas del Museo Arqueológico Nacional está formada por un total de 2.124 títulos de revistas. La regularidad de las publicaciones es muy variada, como suele suceder con una gran parte de las publicaciones especializadas, frecuentemente sujetas a las tendencias de la investigación, al estado general de la economía y a los movimientos de unión y disgregación de los grupos que las generan.

Actualmente el número de publicaciones vivas es de 526; se consideran muertas todas aquellas publicaciones de las que no se ha recibido ningún número durante los años 1995 y 1996. Sin embargo, esta apreciación puede inducir a error, debido a las especiales características de estos dos últimos años, como se verá más adelante. Una parte importante de las publicaciones consideradas muertas se han dejado de recibir por problemas de las distribuidoras, librerías y suministradores en general, muy acusados en los dos últimos años. La biblioteca está intentado recuperar los números perdidos y cubrir la laguna que han dejado, por lo que muchas de ellas deberían ser consideradas en realidad como temporalmente muertas. Sin embargo, es imposible precisar de antemano cuáles pueden ser recuperadas, cuáles no, y cuáles han dejado definitivamente de existir, o no interesa en absoluto su recuperación, preferimos simplificar y describir el fondo tal y como se encuentra actualmente.

III.3. Clasificación de las publicaciones por materias

Las publicaciones periódicas que forman la colección de la Biblioteca del MAN están todas especializadas en Arqueología, Prehistoria, Historia, Arte, Museología, Conservación, Restauración y Documentación. Las divisiones establecidas a partir de aquí (Protohistoria, Medieval, Clásicas, etc.), no se deben considerar estrictamente como materias: en realidad responden a la estructura orgánica del MAN, por lo que cada bloque pertenece al ámbito de estudio de cada uno de los Departamentos en que se estructura el Museo. Existen materias que ocupan

dos o más Departamentos (Restauración, Etnología, etc.); estos mismos Departamentos tienen poco definidos sus propios límites, tanto temáticos como cronológicos. Ciertos aspectos del Renacimiento, por ejemplo, ocupan por igual a los Departamentos de Moderna y Medieval, quien a su vez invade terrenos del Departamento de Clásicas (última época del Imperio Romano). Prehistoria y Protohistoria con frecuencia estudian épocas y civilizaciones similares, y a su vez esta última se encuentra muy relacionada con Egipto y Clásicas. Documentación y Conservación se ocupan del tratamiento de temas que afectan por igual a todos los demás Departamentos; Numismática ocupa un espacio bien definido en cuanto a material (piezas), pero que se superpone cronológicamente a todos los otros. Hecha esta aclaración, la distribución de las publicaciones por contenido queda de la forma que refleja el Cuadro 1.

Cuadro 1. NÚMERO DE TÍTULOS POR MATERIA EN LA COLECCIÓN

Materia	N.º de títulos	% del total
Arqueología general)	504	23,7
Prehistoria	454	21,4
Protohistoria	55	2,6
Clásicas	233	11
Egiptología	133	6,2
Medieval	256	12,0
Moderna	356	16,8
Numismática	89	4,2
Museología	59	2,8
Conservación y Restauración	34	1,6
Documentación	33	1,5
General	360	16,9

Para analizar correctamente el contenido del cuadro conviene tener en cuenta que la suma de todas las partes no equivale al total, ya que muchas de las publicaciones están dedicadas a más de una materia. Esto es especialmente significativo en el apartado de Arqueología, que a menudo se ocupa de esta ciencia como tal y de una o dos áreas de especialización (Medieval y Numismática, Egipto y Protohistoria, etc.).

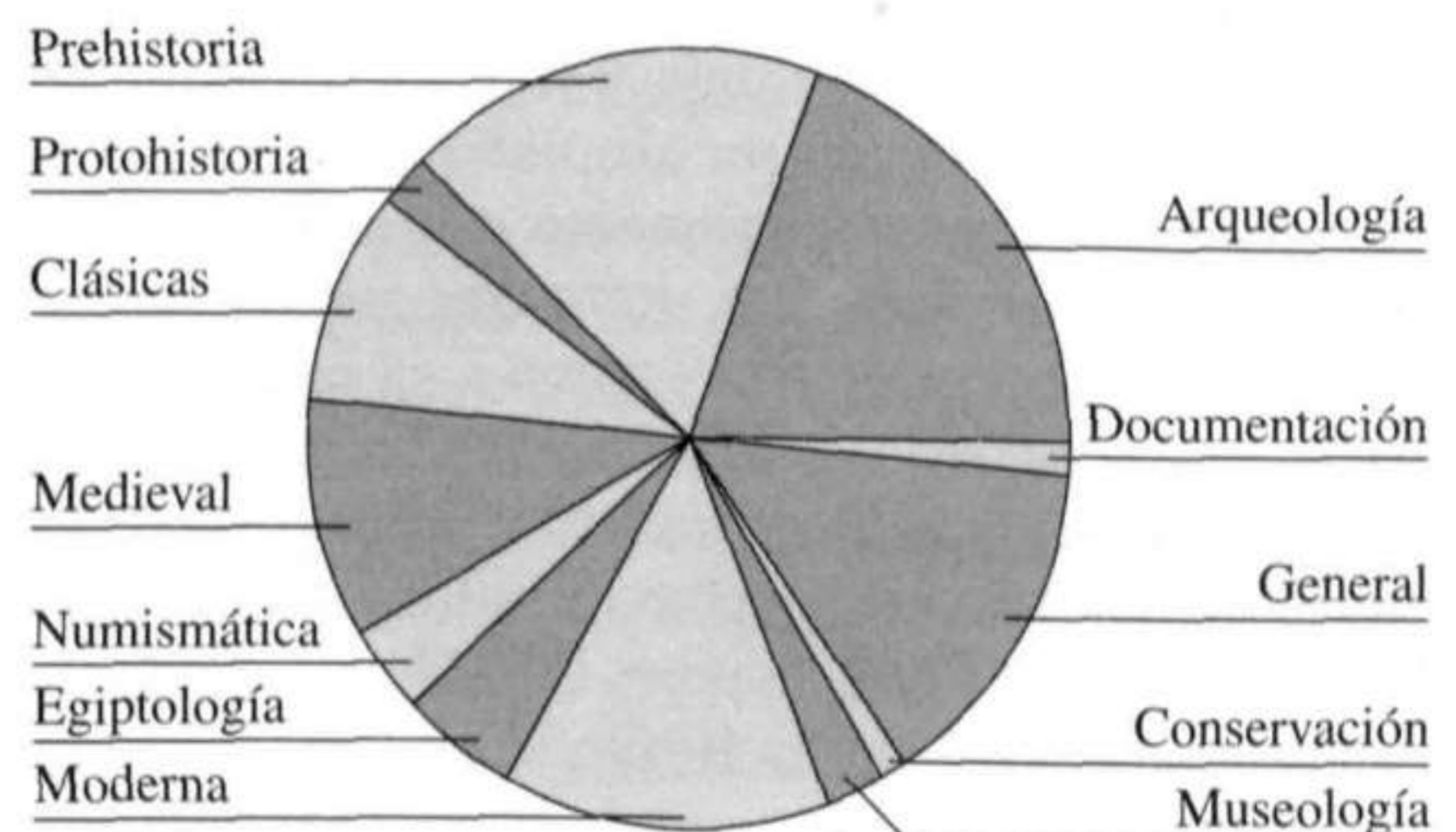
Una vez establecida esta particularidad se observa que la parte más significativa es la que corresponde a Prehistoria: ello es debido a que la Biblioteca guarda los fondos propiedad del MAN y del Centro de Estudios Históricos (CEH), antiguo Instituto Es-

pañol de Prehistoria. Las publicaciones especializadas en Prehistoria han tenido siempre trato de favor y en conjunto suponen unas de las secciones más completas y de más valor, tanto dentro del ámbito de la Biblioteca, como en el conjunto de las colecciones de publicaciones periódicas especializadas en este campo a escala nacional.

El siguiente núcleo importante en cantidad es el de Moderna. Hay que considerar que el número de publicaciones dedicadas a esta época es notable, y que abarca temas como la Arqueología Industrial o los instrumentos de precisión, así como instrumental científico y de navegación, además, por supuesto, de las publicaciones de Arte propiamente dichas. Por eso, se puede decir que las revistas correspondientes al Departamento de Moderna, suponen un porcentaje notable dentro del fondo de la propia Biblioteca del MAN, pero no tiene tanta relevancia como pudiera parecer en el conjunto general de las publicaciones periódicas de Arte.

Justamente lo contrario ocurre con las publicaciones especializadas en Numismática y Egiptología. Aunque en el total global de los fondos no parece tener una gran relevancia, la colección de Numismática posee en realidad uno de los mejores conjuntos de revistas sobre tema numismático histórico que existen en España (no confundir con las revistas especializadas en coleccionismo). Además, muchos de ellos son del fondo antiguo, estaban ya en el núcleo de publicaciones que dieron lugar a lo que hoy es la Biblioteca y son difícilmente localizables fuera de ella. Una situación similar es la de las publicaciones especializadas en Egiptología, que posiblemente formen la mejor colección sobre el particular que existe actualmente en España.

DEPARTAMENTOS
(Clasificación por materias)



También es de notable interés el conjunto de publicaciones periódicas especializadas en Historia Medieval, muchas de las cuales están, además, editadas en España. No hay que olvidar que el Departamento de Medieval se ocupa de aspectos tan amplios como la Edad Media en Europa, el mundo islámico y judío, o los visigodos españoles.

Las secciones que presentan un menor número de publicaciones son las correspondientes a Protohistoria, Museología y Conservación y Restauración. Protohistoria es una definición que cubre un período de tiempo difícilmente definible y no demasiado estudiado ni con gran difusión divulgativa (como es, por el contrario, el caso de Egipto). En cuanto a las otras dos secciones se trata de especialidades nuevas y escasamente desarrolladas de momento, aunque con gran futuro. Actualmente, con frecuencia se insertan en otras publicaciones artículos que se ocupan de ellas.

Documentación es una especialidad que se ha integrado recientemente en los fondos de la Biblioteca. Su crecimiento se ha producido en muy poco espacio de tiempo y crecerá mucho más en un futuro próximo, dadas las materias que cubre (fotografía, informática, tratamiento documental de fondos, digitalización, etc.).

III.4. Clasificación de las publicaciones por su origen geográfico

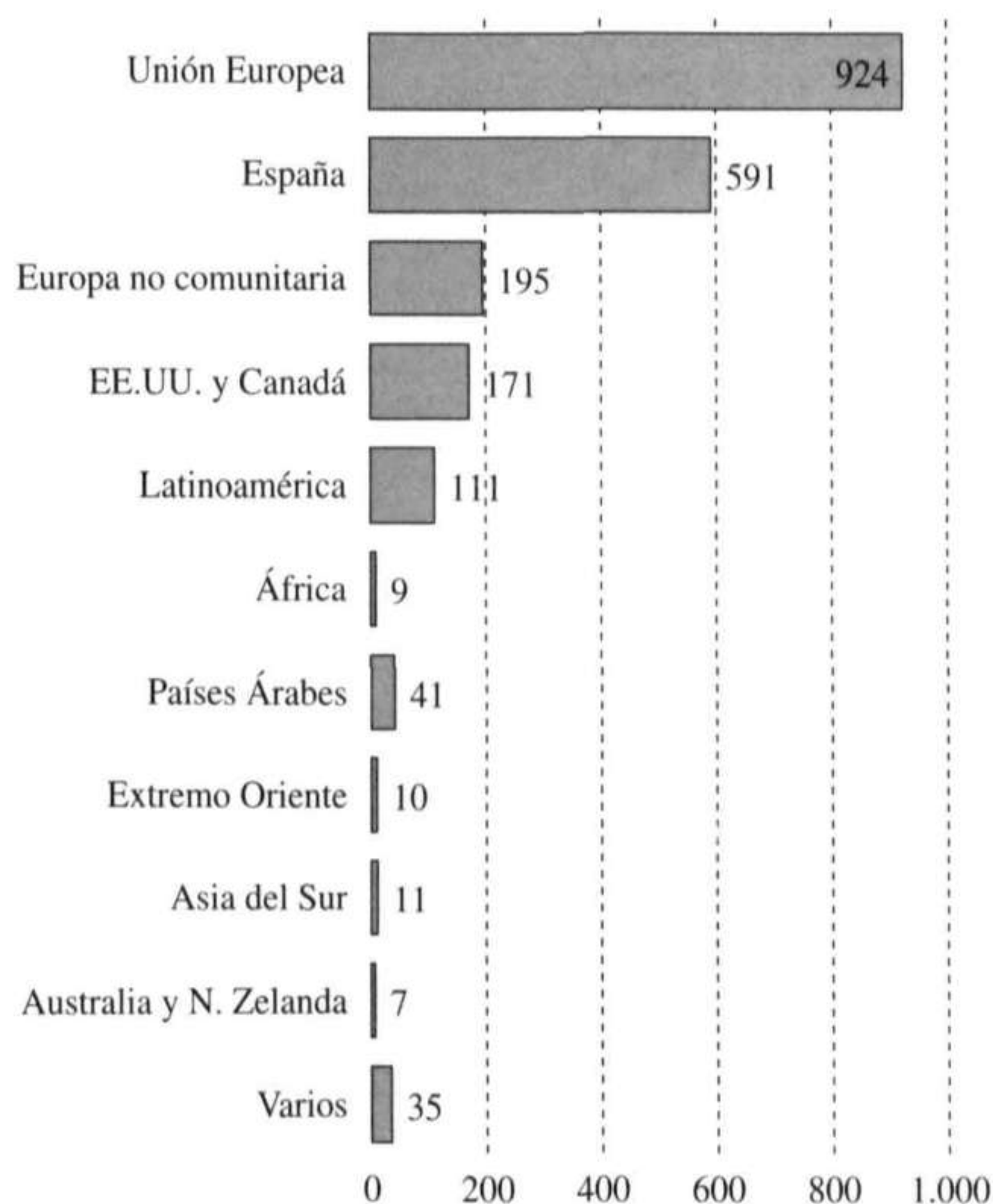
Las publicaciones periódicas que forman la colección de la Biblioteca del MAN proceden de países extranjeros en su mayoría. Responden a la distribución que se expone en el siguiente cuadro.

Cuadro 2. ORIGEN DE LAS PUBLICACIONES DE LA COLECCIÓN

Países	Número	% del total
España	591	27,8
Unión Europea	924	43,5
Europa no comunitaria	195	9,2
EE.UU. y Canadá	171	8,0
Latinoamérica	111	5,2
África (excepto países árabes del Norte)	9	0,4
Países árabes del Norte de África ...	41	1,9
Oriente Medio	19	0,9
Extremo Oriente (China y Japón) ..	10	0,4
Asia del Sur (India, Filipinas y Turquía)	11	0,5
Australia y Nueva Zelanda	7	0,3
Varios y sin lugar	35	1,6

La mayor parte de las publicaciones son de origen europeo. Ello se debe a que los países de la Unión Europea son, por el momento, los que dedican más tiempo y recursos a los estudios arqueológicos, tanto dentro de sus propias fronteras como fuera de ellas, así como a la edición de los resultados de las investigaciones en este terreno. Los países de África, por el contrario tienen un total poco significativo de publicaciones. La mayoría de las publicaciones de origen africano corresponden a los países árabes del norte de África, todos ellos con gran tradición arqueológica (Egipto, Argelia, Túnez, etc.). También son escasamente relevantes las publicaciones procedentes de Australia y Nueva Zelanda, por razones obvias de lejanía y de escaso desarrollo de los estudios arqueológicos. En cuanto a las publicaciones procedentes de Latinoamérica hay que señalar que la mayoría están recogidas por el Museo de América. En términos generales, la Unión Europea, incluyendo España, proporciona casi las tres cuartas partes de la colección total; Estados Unidos, Canadá, Latinoamérica y los países árabes suministran casi el cuarto restante; el conjunto de los demás países supone un porcentaje casi insignificante: el 2,5% del total. En conjunto, proceden de un total de 62 países.

ORIGEN GEOGRÁFICO



III.5. Forma de ingreso

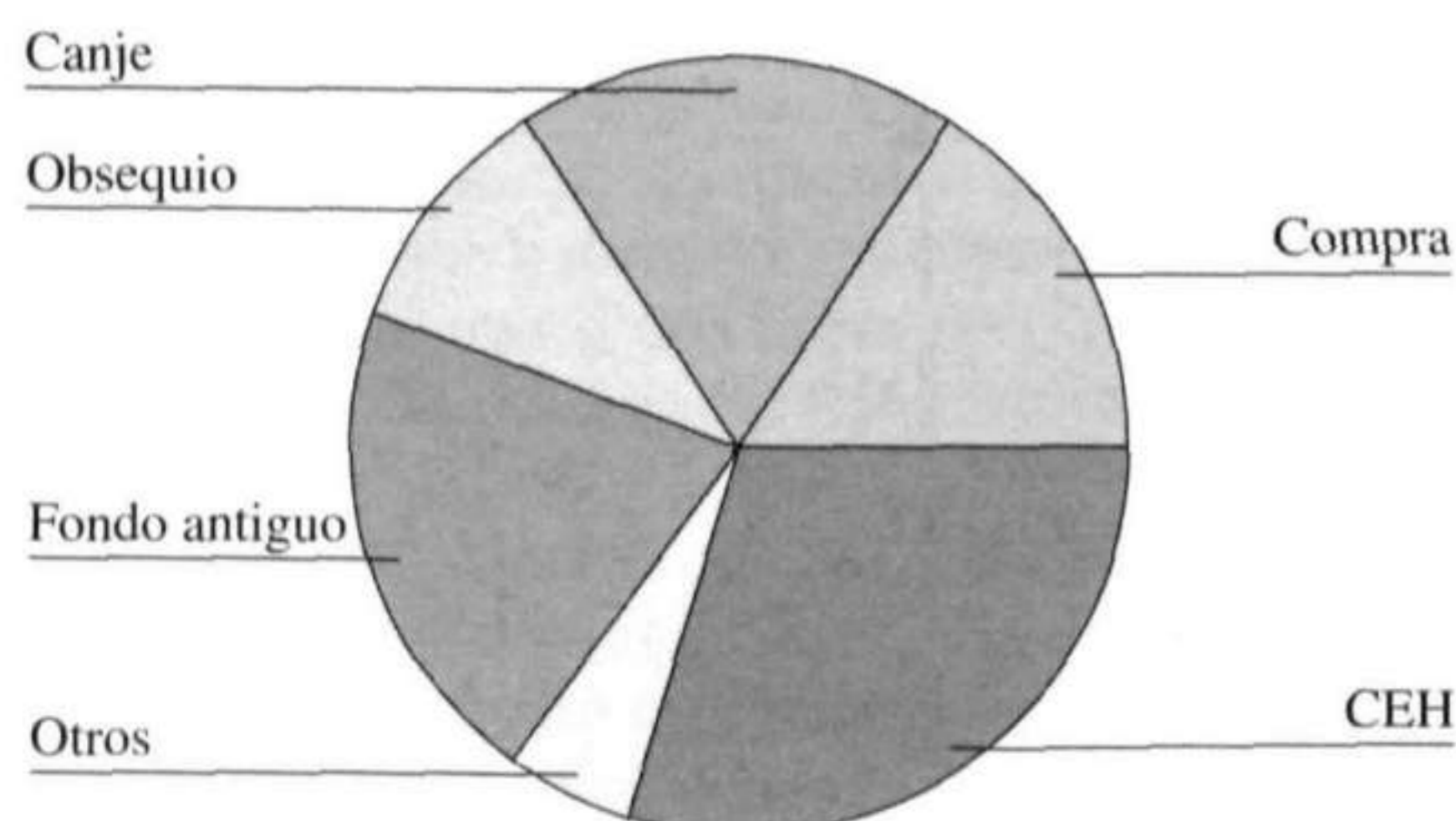
Las publicaciones periódicas llegan a la Biblioteca del Museo a través de compra, canje y obsequio. Además, existe un grupo de publicaciones que procede del fondo antiguo, es decir, que forman parte del ya citado núcleo inicial de la Biblioteca: se ignora cuál fue el sistema de adquisición de muchas de ellas. Además, los fondos de la Biblioteca pertenecen tanto al Museo como al CEH, propietario de una parte de las publicaciones periódicas y de las monografías. Esta circunstancia provoca una cierta confusión en cuanto a la procedencia de los fondos: a menudo una misma revista pertenece a ambas instituciones que, por diversos motivos, se han ido alternando en su adquisición.

Cuadro 3. FORMA DE INGRESO

Forma de adquisición	Número	% del total
Compra	338	15,9
Canje	388	18,2
Obsequio	222	10,4
Fondo antiguo	437	20,5
Otros (procedencia desconocida) ...	110	5,2
Centro de Estudios Históricos	629	29,6

Como puede verse, la forma de ingreso está muy repartida entre compra, canje y obsequio. Es interesante destacar que el canje, muy extendido, se hace principalmente a partir de la entrega del Boletín del MAN. El valor estimado de los ingresos obtenidos por este sistema supera en estos momentos los cuatro millones de pesetas anuales.

FORMA DE INGRESO



IV. EVOLUCIÓN CUANTITATIVA DE LA COLECCIÓN

IV.1. Evolución de las nuevas adquisiciones (altas)

La colección de publicaciones periódicas tiene su origen en el nacimiento del primer núcleo de la biblioteca y su crecimiento y evolución está detallada en los cuadros siguientes.

Desde el primer momento de la existencia de la Biblioteca hay publicaciones periódicas en sus fondos, aunque al principio de forma irrelevante. No obstante, las adquisiciones comienzan a crecer constantemente y, lo que es más importante, a mantenerse en el tiempo. El aumento proporcional (en relación a la época inmediatamente anterior) en el número de altas es permanente y se asocia tanto a la mayor capacidad adquisitiva de la biblioteca como al mayor número de publicaciones periódicas especializadas que aparecen. El crecimiento estimado en bloques de 30 años se establece, desde mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX, en torno al 300%. A partir de este momento empieza a decrecer paulatinamente. Actualmente se encuentra en torno al 128% con respecto al período anterior.

Desde el final de la Guerra Civil hasta el momento se reúnen el 77,19 de las altas de revistas, es decir, más de las tres cuartas partes del total de la colección. La mayor parte de las publicaciones periódicas que componen los fondos se han adquirido en los últimos treinta años: un 43,5% del total. Siguiendo la evolución del número de títulos adquiridos se puede comprobar que éste sigue un proceso de aumento cada vez más pronunciado, y que en casi ningún momento sufre retrocesos. Es una consecuencia lógica del incremento constante de las publicaciones periódicas especializadas, pero también demuestra un claro interés, por parte de la Biblioteca, en mantener actualizada su colección de revistas. Que a finales de los años treinta la Biblioteca del MAN contara con una colección de publicaciones periódicas de 463 títulos es una buena prueba de ello.

También se aprecia que en los últimos siete años el número total de nuevas altas sufre una notable disminución en relación con la tendencia que ha venido siguiendo desde el principio, y que hace caer los niveles a una época anterior a las cuatro últimas décadas: desde antes de 1950 (es decir, desde el final de la posguerra), no habían bajado tanto las nuevas adquisiciones. Este fenómeno puede tener diversos orígenes. Una de las explicaciones podría ser que, precisamente durante estos años, la Dirección de la Biblioteca del MAN estuvo vacante, y las ad-

Cuadro 4. FORMA DE INGRESO

Año	Número de altas	% del total por décadas	Total altas por cada 30 años	% altas por cada 30 años	Crecimiento relativo (%)
1990-97	243	11,44			
1980-89	354	16,66	925	43,54	128
1970-79	328	15,44			
1960-69	253	11,91			
1950-59	298	14,03	736	33,65	258
1940-49	185	8,70			
1930-39	128	6,02			
1920-29	92	4,28	287	13,51	288
1910-19	67	3,15			
1900-09	63	2,96			
1890-99	29	1,36	122	5,73	312
1880-89	30	1,41			
1870-79	19	0,89			
1860-69	12	0,56	39	1,82	278
1850-59	0,37				
1840-49	7	0,32			
1830-39	5	0,23	14	0,64	No es indicativo
1820-29	2	0,09			
1810-19	—	0			
1800-09	1	0,04	1	0,04	No es indicativo
Anteriores a 1800	—	—			

quisiciones se llevaron a cabo de forma más o menos rutinaria. También parece posible que, por la misma razón, se primase la adquisición de monografías frente a las nuevas suscripciones a publicaciones periódicas, de las que ya existía una considerable colección. Tal vez pudiera considerarse fruto de una mayor desconexión con los circuitos nacionales e internacionales de distribución de publicaciones o, quizá, simplemente por azar.

Todas estas teorías se vienen abajo si nos fijamos en dos circunstancias. La primera de ellas es que el presupuesto para adquisiciones bibliográficas (monografías y publicaciones periódicas) no descendió durante estos años, lo que permitió mantener el nivel general de adquisiciones sin tener que recurrir a selecciones más estrictas. La segunda es que antes, durante y después de este período de tiempo las adquisiciones de todo tipo se han venido haciendo a partir de las solicitudes de Conservadores, Ayudantes e investigadores en general, y no se han roto en ningún momento las conexiones con los distribuidores y editores. Sí, además, tenemos en cuenta que el dato

de la disminución de nuevas adquisiciones se refiere precisamente a nuevas, y que se suelen adquirir todas aquellas novedades que se consideran de interés, tal vez el dato esté en realidad señalando hacia un progresivo estancamiento de la aparición de novedades en este campo. También podría interpretarse como una muestra de la saturación del mercado, ya que la Biblioteca está suscrita a la mayor parte de las publicaciones periódicas con información relevante que aparecen. Si hacemos caso a Bradford y su Ley de la dispersión³; podríamos tener una explicación del relativamente escaso crecimiento de la colección en los últimos años. No obstante, esta última afirmación no puede hacerse de forma definitiva sin antes llevar a cabo un estudio riguroso y, de todos modos, es interesante también observar la evolución de las bajas antes de llegar a cualquier conclusión.

³ La mitad de los artículos de interés relativos a un tema se encuentran en un número muy pequeño de revistas, mientras a partir de esta tasa, aumentos muy pequeños del número de artículos relevantes determinan grandes aumentos del número de revistas.

IV.2. Evolución del cese de publicaciones (bajas)

Antes de pasar a analizar las bajas que se producen en la colección conviene advertir que la Biblioteca del MAN raramente procede a solicitar bajas de publicaciones periódicas en curso. Las bajas se producen generalmente por cese de la publicación o por lagunas entre editores y distribuidores. Sólo en aquellos casos en que las publicaciones pierden su interés se procede a suspender la suscripción. Estos casos, insistimos son poco frecuentes: la mayoría de las solicitudes de nuevas suscripciones proceden de investigadores de reconocido prestigio, por lo que la selección previa es bastante rigurosa. Este punto es de gran interés para interpretar de manera adecuada los resultados del análisis de las bajas.

La primera particularidad que se observa es que la incidencia de bajas corresponde con los mismos

años que la de altas; es decir, a mayor número de publicaciones editadas, mayor número de publicaciones que cesan. En los primeros años de la biblioteca, años en que comienza a formarse la colección, la proporción de crecimiento en el número de bajas es muy fuerte, aunque estos resultados no son indicativos por el escaso número de publicaciones a que se refiere. En las últimas tres décadas del siglo XIX sufre un considerable descenso y a partir de aquí sigue un ritmo alterno de subidas y bajadas, pero sin grandes alteraciones. Por ello, el estudio de la evolución de las bajas no es relevante si no se compara con el de las altas.

NOTA: Para interpretar el Cuadro 5, que refleja la evolución de los ceses de publicaciones a lo largo de toda la existencia de la Biblioteca, conviene tener en cuenta el sistema seguido para su elaboración. Las bajas se reflejan en números absolutos por déca-

Cuadro 5. CESE DE LAS PUBLICACIONES (BAJAS)

Año	Número de bajas	% en relación al total de bajas	% de bajas en relación al total de la colección	Total de bajas por 30 años	% en relación al total de bajas por 30 años	% del total de la colección por cada 30 años	Crecimiento relativo (%)
1990-94	408	25,53	19,20	1.011	63,26	47,50	165
1980-89	324	20,27	15,25				
1970-79	279	17,45	13,13				
1960-69	176	11,01	8,28	364	22,70	17,22	251
1950-59	132	8,26	6,2				
1940-49	56	3,50	2,6				
1930-39	82	5,13	3,8	145	9,07	6,70	315
1920-29	34	2,12	1,6				
1910-19	29	1,81	1,3				
1900-09	17	1,06	0,80	46	2,87	2,16	158
1890-99	9	0,96	0,42				
1880-89	20	1,25	0,94				
1870-79	15	0,93	0,70	29	1,84	1,35	1.450
1860-69	6	0,37	0,28				
1850-59	8	0,50	0,37				
1840-49	2	0,12	0,09	2	0,12	0,09	No es indicativo
1830-39	0	0	0				
1820-29	0	0	0				
1810-19	0	0	0	1	0,06	0,04	No es indicativo
1800-09	1	0,06	0,04				
TOTAL	1.190						

das en la segunda columna; la tercera columna refleja, también por décadas, el porcentaje significativo del número absoluto en relación al número total de bajas; la cuarta columna indica el valor de estas bajas con relación al total de la colección; las columnas quinta, sexta y séptima repiten los mismos valores, esta vez agrupados por cada treinta años; finalmente, la última columna marca el crecimiento del porcentaje de bajas con relación a la época inmediatamente anterior, también tomadas en bloques de treinta años.

IV.3. Evolución comparada de altas y bajas

El cuadro comparado de altas y bajas nos ofrece la evolución de la colección en total y en cuanto a publicaciones periódicas vivas. El estudio de estos datos muestra el estado global de la colección en cada momento (por décadas), el movimiento de fondos y el número absoluto y relativo de las publicaciones vivas.

La colección tiene una gran parte de publicaciones activas desde el principio. Desde comienzos del siglo XX hasta 1969, la actividad del fondo supera

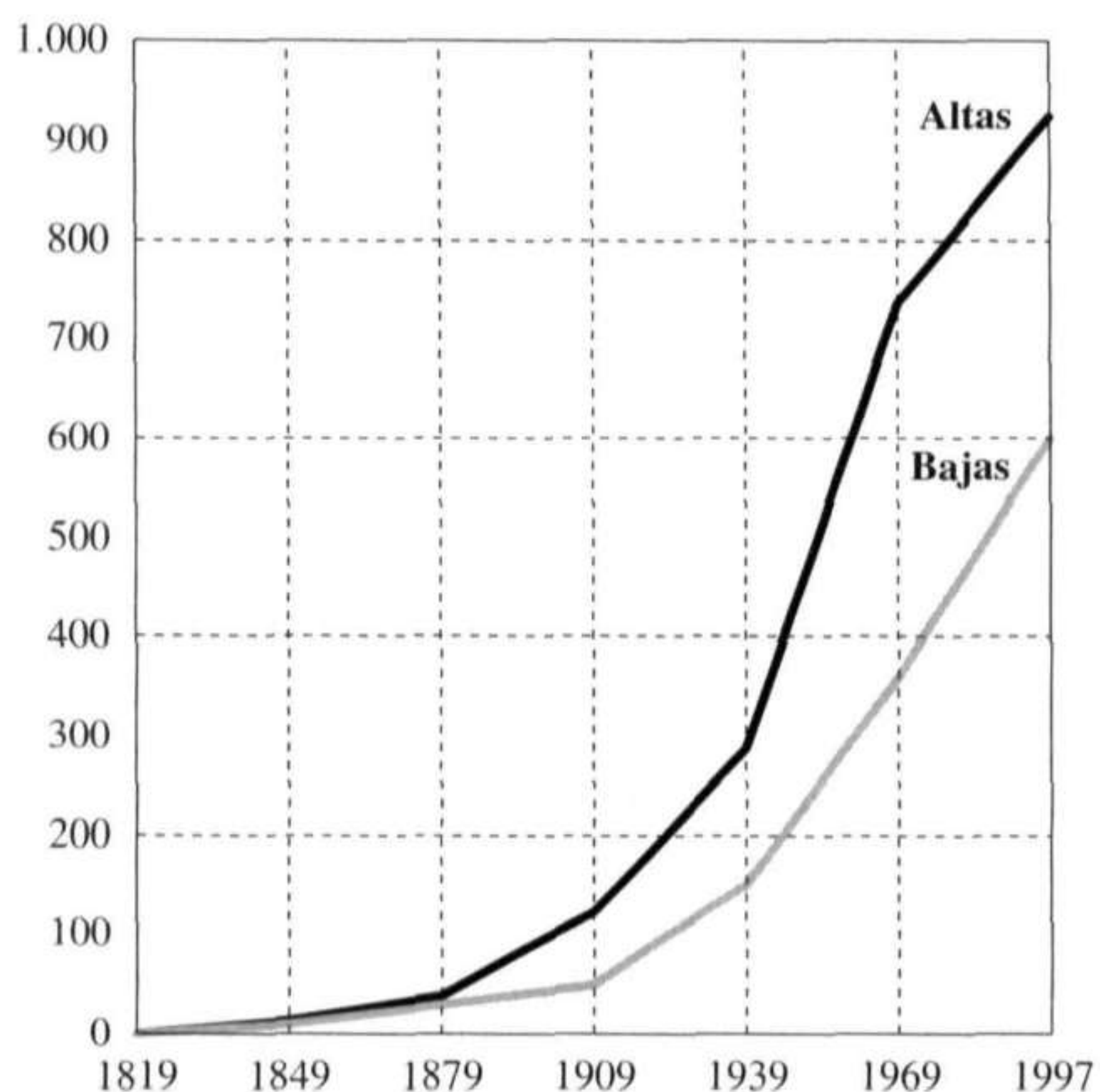
siempre el 50%. A partir de este momento comienza a decaer hasta situarse en el 24,7% actual. Estos porcentajes indican la actualización permanente del fondo, pero su interpretación puede inducir a error por varios motivos: 1) en pequeñas cantidades de revistas, un elevado índice de publicaciones activas es normal y no indicativo; 2) en las colecciones con una considerable parte de fondo antiguo, esta adquiere cada vez mayor peso; y 3) el excesivo incremento de publicaciones vivas puede indicar inestabilidad en el fondo.

En los últimos años, el número de bajas supera al de las altas por primera vez. Esto parece confirmar lo que anteriormente se apuntaba acerca de la aparición y cese de nuevas publicaciones: que a partir de un momento determinado, situado a finales de los ochenta o principio de los noventa, la aparición de novedades en el campo de nuestra especialización comienza a decaer lentamente. Este dato no deja de ser curioso si tenemos en cuenta la proliferación de revistas de quiosco que se ocupan de cuestiones relacionadas con la Arqueología y la Historia. Sin embargo, la mayoría de ellas son publicaciones pseudocientíficas, cuando no claramente sensacionalistas, que dan una falsa imagen de divulgación y que no interesan para nada a un investigador. Hay que

Cuadro 6. EVOLUCIÓN COMPARADA DE ALTAS Y BAJAS

Período	Altas	Total colección	Bajas	Diferencia	Total vivas	% vivas
1990-1997	243	2.124	410	-165	526	24,7
1980-1989	354	1.881	324	+30	691	36,7
1970-1979	328	1.527	279	+49	661	43,3
1960-1969	253	1.199	176	+77	612	51
1950-1959	298	946	132	+166	535	56,5
1940-1949	185	648	56	+129	369	53,9
1930-1939	128	463	82	+46	240	51,8
1920-1929	92	335	34	+58	194	57,9
1910-1919	67	243	29	+38	136	55,9
1900-1909	63	176	17	+46	98	55,6
1890-1899	29	113	9	+20	52	46
1880-1889	30	84	20	+10	32	38
1870-1879	19	54	15	+4	22	40,7
1860-1869	12	35	6	+6	18	51,4
1850-1859	8	23	8	0	12	52,1
1840-1849	7	15	2	+5	12	80
1830-1839	5	8	—	+5	7	87,5
1820-1829	2	3	—	+2	2	66,6
1810-1819	—	1	—	—	0	—
1800-1809	1	1	1	0	1	—
Anteriores a 1800	0	0	0	0	0	—

EVOLUCIÓN DE ALTAS Y BAJAS



contar con la aparición, todavía incipiente, pero ya imparable, de las revistas electrónicas, que ofrecen la oportunidad de alcanzar la mayor difusión en el menor tiempo y costo, y que se van convirtiendo en el cauce natural de las publicaciones científicas. Además, nos encontramos con la consecuencia de varios años de política liberal europea. Siendo Europa la principal fuente de publicaciones periódicas especializadas en el campo que nos ocupa, y siendo estas publicaciones un modelo de edición escasamente rentable en términos económicos y a corto plazo, una gran parte de las mismas no podrían ver la luz sin ayuda de las subvenciones y apoyos estatales. La política de recortes que se lleva a cabo en los últimos años en los gobiernos europeos parece estar haciendo sentir su efecto en estas publicaciones.

NOTA. Para interpretar correctamente el gráfico, conviene tener en cuenta que se ha elaborado tomando como medidas unidades de 30 años. Por eso, aunque en los últimos cuatro años las bajas superan a las altas no ha sucedido lo mismo en el período tomado como referencia (1970-1997).

IV.4. Evolución de la clasificación de publicaciones por materias

Tomando como publicaciones vivas a todas aquellas que se reciben actualmente (1995-96) de forma regular, tras haber analizado el bloque obtenido

Cuadro 7. CLASIFICACIÓN POR ORIGEN GEOGRÁFICO Y ESPECIALIDAD (COLECCIÓN COMPLETA)

Departamentos	Total	España		Extranjero	
		Total	%	Total	%
Arqueología	504	171	33,9	333	66,1
Prehistoria	454	78	17,2	379	82,8
Protohistoria	55	27	49	28	51
Clásicas	233	51	21,9	182	78,1
Egipto	133	7	5,3	126	94,7
Medieval	256	173	67,6	83	32,4
Moderna	356	173	48,6	183	51,4
Numismática	89	12	13,5	77	86,5
Museología	59	24	40,7	35	59,3
Conserv. y Rest.	34	12	35,3	22	64,7
Documentación	33	20	60,6	13	39,4
General	360	162	45	198	55
TOTAL	2.124	591	27,8	1.533	72,2

(526) y comparado con el total de la colección (2.124), han dado los resultados expuestos en las tablas siguientes.

Las publicaciones españolas son las más importantes en los Departamentos de Medieval y Documentación, y ocupan un porcentaje considerable en los de Protohistoria y Moderna (casi la mitad), así como en los de Museología y Arqueología. Es escaso el fondo español en Numismática y Prehistoria y casi irrelevante en Egipto.

Analizando las mismas variables entre las publicaciones periódicas vivas, hemos obtenido el cuadro siguiente (cuadro 8).

Como se ve, han disminuido las publicaciones de carácter general para hacerse cada vez más especializadas. Aumentan considerablemente las dedicadas a Medieval y Clásicas, que llegan a ocupar casi un tercio del total de las publicaciones vivas. Al mismo tiempo descienden las nuevas adquisiciones en el campo de la Numismática y, lo que es más sorprendente, de Prehistoria, que es uno de los sectores fuertes de la Biblioteca, y tanto el MAN como el CEH se ocupan de su adquisición. Se estancan las nuevas adquisiciones en el Departamento de Moderna.

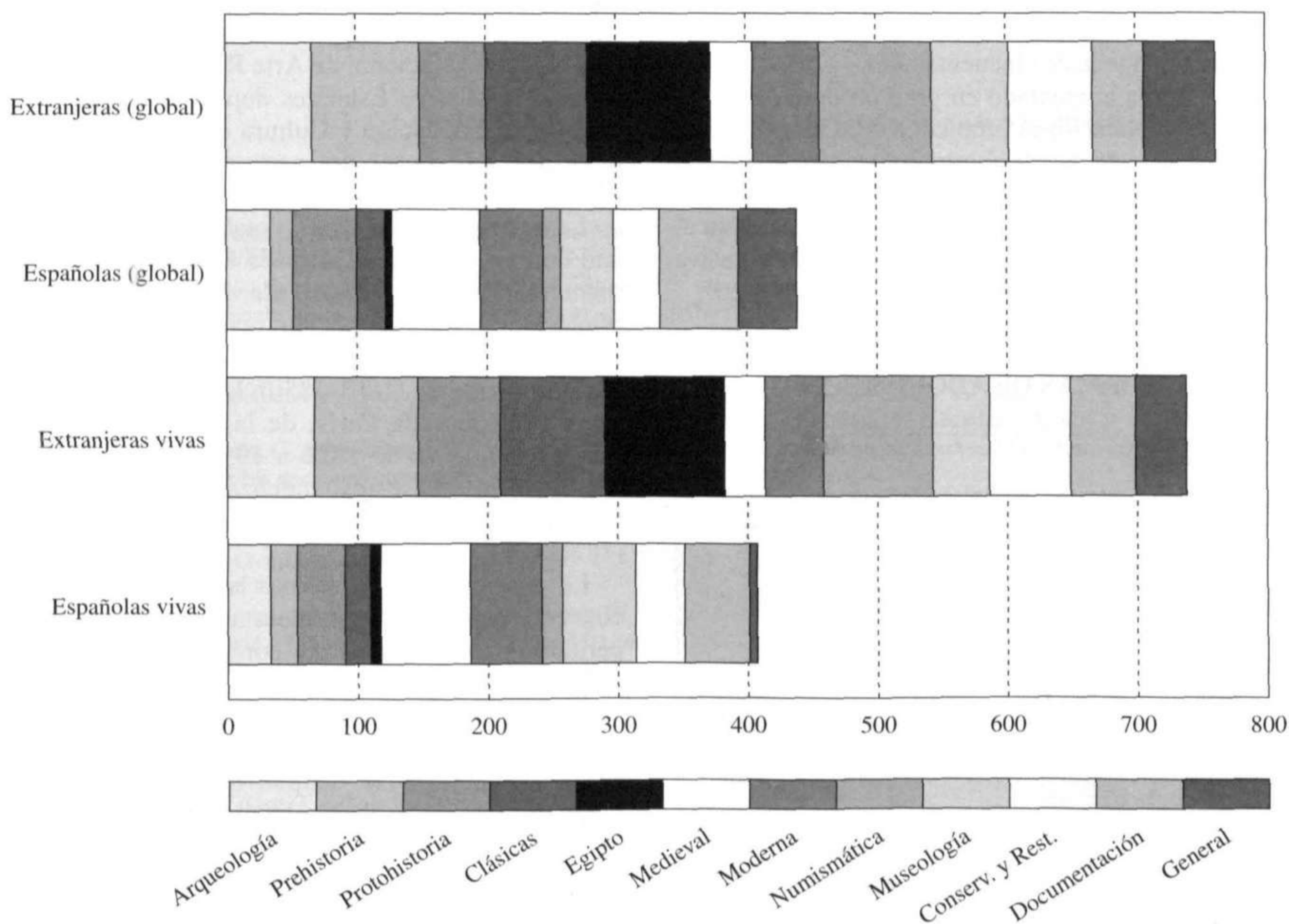
En cuanto al reparto por origen geográfico, las revistas españolas aumentan su porcentaje en Prehistoria, Numismática, Museología y Conservación y Restauración, mientras que descienden considerablemente en Egipto, Protohistoria y Documentación y ligeramente en Clásicas.

Cuadro 8. ORIGEN DE LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS VIVAS

Departamento	Número de títulos	% del total (vivas)	Diferencia con el porcentaje global	Origen			
				Españolas (vivas)		Extranjeras (vivas)	
				Total	%	Total	%
Arqueología	152	28,8	5,20	50	32,9	102	67,1
Prehistoria	98	18,6	-2,7	20	20,4	78	79,6
Protohistoria	19	3,6	1	7	36,8	12	63,2
Clásicas	82	15,5	4,7	16	19,5	66	80,5
Egipto	38	7,2	1	3	7,9	35	92,1
Medieval	90	17,1	5,1	62	68,9	28	31,1
Moderna	89	16,9	0,1	49	55	40	45
Numismática	19	3,6	-0,6	3	15,8	16	84,2
Museología	23	4,3	1,6	13	56,5	10	43,5
Conserv. y Rest.	16	3	1,4	6	37,5	10	62,5
Documentación	8	1,5	1,1	4	50	4	50
General	51	9,6	-7,2	3	5,9	20	39,2

DISTRIBUCIÓN POR MATERIAS Y ORIGEN GEOGRÁFICO

(Gráfico comparativo del total y de vivas)



Cuadro 9. FORMA DE ADQUISICIÓN DE LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS VIVAS*

Forma de adquisición	Número	% vivas	% total	Diferencia %
Compra	145	27,6	15,9	11,7
Canje	145	27,6	18,2	9,2
Obsequio	69	13,1	10,4	2,7
Otros (sin datos)	7	1,3	5,2	-3,9
Centro de Estudios Históricos	194	36,9	29,6	7,3

IV.5. Situación actual según forma de ingreso

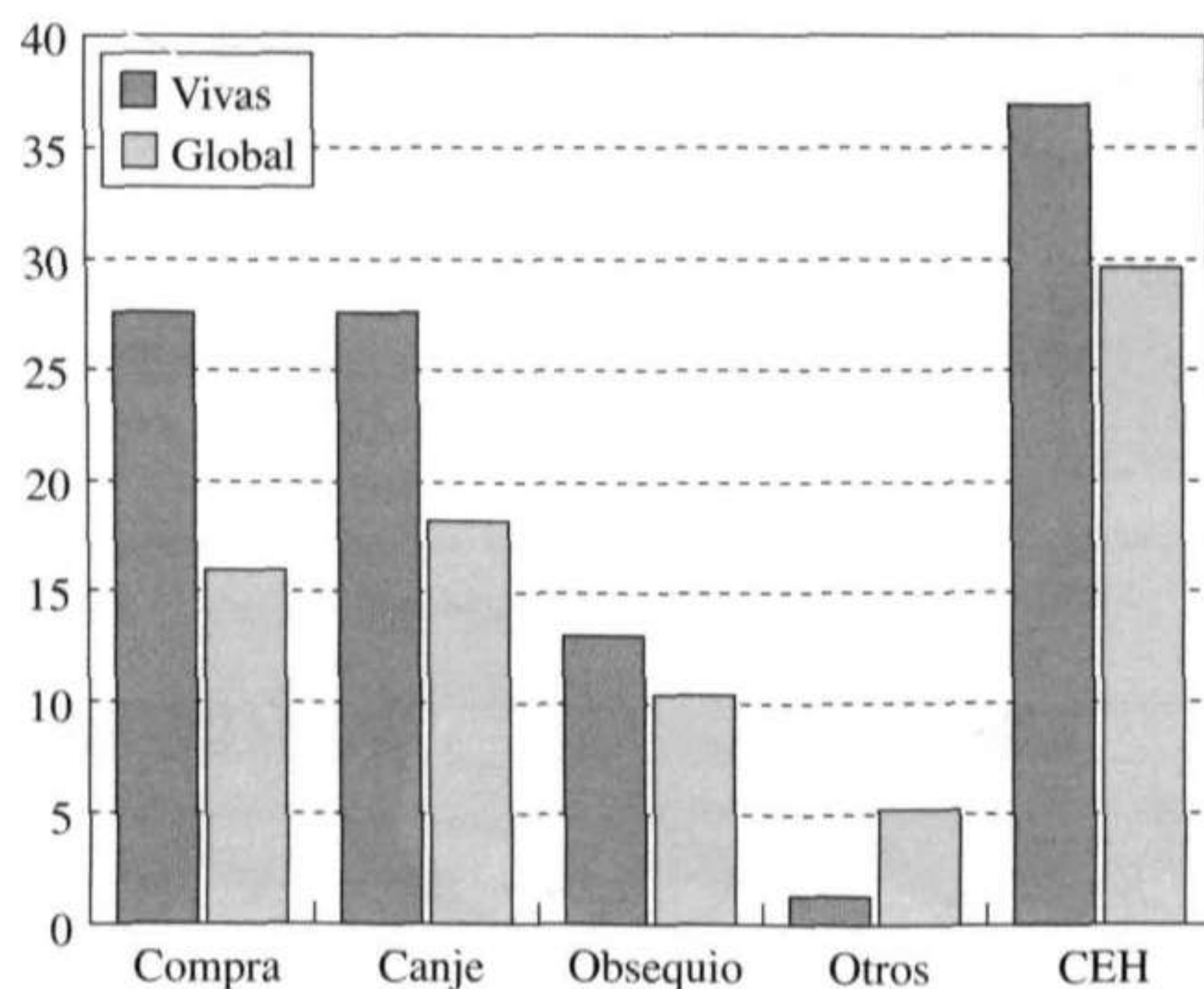
Las publicaciones periódicas vivas ingresan en la Biblioteca del MAN según las proporciones que indica el cuadro siguiente (cuadro 9).

NOTA: Hay 34 títulos cuyos volúmenes están mezclados (MAN y CEH).

Como puede verse, aumentan considerablemente el volumen de compras y los intercambios, favorecidos por la actual política de la Biblioteca. El índice de ingresos por obsequio se mantiene igual, al tiempo que desciende el porcentaje de publicaciones de las que se ignora su procedencia; son prácticamente las mismas que hace cincuenta años.

También a aumentado en gran proporción el número de publicaciones propiedad del CEH. Sin embargo, este dato puede interpretarse erróneamente. El CEH integró sus fondos en la Biblioteca del MAN en 1951, por lo que la mayoría de las publicaciones del fondo antiguo son de propiedad exclusiva del Museo Arqueológico.

FORMAS DE ADQUISICIÓN



V. CONCLUSIONES

El fondo de publicaciones periódicas de la Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional compone una colección de gran interés, tanto por su número como por su contenido y antigüedad. Basta compararla con las colecciones de otras bibliotecas similares a ella, sea por la temática o por la dependencia orgánica: la biblioteca Gennadius de Atenas cuenta con 650 revistas; la del ICCROM en Roma con 650; Saint Germain-en-Laye, en París dice tener unas 300 y la Society of Antiquaries of London declara 680. En España, el ICRBC tiene 1.269; el Museo de Cerámica de Valencia, 1.200; 800 el Centro de Arte Reina Sofía, 492 el Museo del Prado y 428 el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Todos los Museos Estatales dependientes del Ministerio de Educación y Cultura declaran alrededor de 7.000: casi la tercera parte son propiedad del MAN.

La colección es, además, notable por su antigüedad de casi dos siglos, a través de los cuales se ha mantenido activa y actualizada. Entre otras, la Biblioteca del MAN cuenta con revistas de tanto interés como el Boletín de la Societat Arqueologia Juliana, la más antigua (1801-1850), la Revue Numismatique Française de París, de la que se tiene una colección que va de 1836 a 1992, o el Bulletin dell' Instituto di Correspondenza Archeologica de Roma (1829-1885) y la Revue Britannique de París (1826-1881).

La política de la Biblioteca ha sido, y es, la de conceder especial importancia a las publicaciones periódicas. Los ingresos por compra no han sufrido restricciones y se ha fomentado el desarrollo del canje interbibliotecario.

Dejando aparte las publicaciones de carácter general, la mayoría se ocupan de Arqueología y Prehistoria, seguidas de Moderna, Medieval y Clásicas. Las secciones dedicadas a Egipto y Numismática, sin llegar a ocupar una gran parte de la colección son, sin embargo, muy importantes dentro de sus es-

pecialidades respectivas ya que son casi únicas en España y están bastante completas.

La mayor parte de las revistas están editadas en los países occidentales, especialmente los de la Unión Europea. La crisis y el recorte de ayudas que ha marcado la política europea de los últimos años parece reflejarse en el descenso de novedades. Sin embargo, la Biblioteca intenta mantener el mismo nivel de calidad que la ha caracterizado y que ha hecho de su colección de publicaciones periódicas una de las mejores de su género.

Para poder rentabilizar los recursos que ofrecen las publicaciones periódicas vivas, y para mejor difundir su contenido, la Biblioteca elabora desde el

mes de octubre de 1995 un Boletín de Sumarios de periodicidad mensual. Este documento recoge los sumarios de todas las revistas que han ingresado en la Biblioteca a lo largo del mes. Incluye también las novedades de monografías y los catálogos de bibliotecas e instituciones, de subastas y comerciales que se han recogido y se distribuye gratuitamente entre aquellas instituciones que lo solicitan previamente.

Tanto el personal de la Biblioteca como del Museo en general están dispuestos a realizar las actividades que sean necesarias para mantener y mejorar la colección de publicaciones periódicas especializadas y facilitar su acceso y utilización. Para conseguirlo no escatimarán esfuerzos. Merece la pena.

BIBLIOGRAFÍA

AISA, L. M.

(1988): «La problemática de la biblioteca en nuestros Museos», *Boletín de ANABAD*, 8 (3), pp. 43-45.

(1993): «Apuntes para la historia de la Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de ANABAD*, 43 (3-4), pp. 151-154.

AMAT NOGUERA, N.

(1994): *La Documentación y sus tecnologías*, Madrid: Pirámide.

ARAGÓN, M. C.; MALVA, C., y ARAGÓN, I.

(1996): «Criterios para gestionar una política de adquisiciones: estudio estadístico del catálogo colectivo de publicaciones seriadas de la Universitat de Valencia», *Revista Española de Documentación Científica*, vol. 13, n.º 1, pp. 9-20.

FERNÁNDEZ FERRERAS, J., *et alii*

(1994): «La colección de publicaciones periódicas en una Biblioteca Especializada o Centro de Documentación», *Revista Española de Documentación Científica*, vol. 17, n.º 3, pp. 305-319.

FERREIRO, L., y JIMÉNEZ-CONTRERAS, E.

(1986): «Procedimientos de evaluación de las publicaciones periódicas. Estudio crítico de su empleo en las revistas científicas españolas», *Revista Española de Documentación Científica*, vol. 9, n.º 1, pp. 9-45.

GARCÍA RECHE, G.

(1994): «Aplicaciones informáticas en bibliotecas. La producción de un catálogo de publicaciones periódicas», *Boletín*

de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios, vol. 34, marzo, pp. 9-30.

GAUTIER-GENTÈS, J. L.

(1993): *Les besoins documentaires de la recherche. En Actes du colloque de la sous-section des Bibliothèques d'art de l'Association des bibliothécaires français*, Besançon, 19-21 noviembre, pp. 39-64.

GREEN BIERBAUM, E.

(1996): *Museum libraries: the more things change...* Special Libraries, spring, pp. 74-87.

HORMULOS, P.

(1990): «Museums to Libraries: a family of collecting institutions», *Art Libraries Journal*, vol. 15, n.º 1, pp. 11-13.

LARSEN, J.

(1985): *Museum librarianship*, Boston: Library Professional Publications.

RAPADO MARTÍN, J., y DOCAMPO CAPILLA, J.

(1990): «Bibliotecas de arte en Madrid: una aproximación», *Art Libraries Journal*, vol. 15, n.º 13, pp. 25-32.

ROOT, N. J.

(1980): *Role of the museum library*, Washington: Smithsonian Institution.

PÉREZ ÁLVAREZ-OSSORIO, J. R.

(1990): «Estudio de los fondos de la Biblioteca del CSIC en algunas disciplinas seleccionadas. Publicaciones periódicas», *Revista Española de Documentación Científica*, vol. 13, n.º 3-4, pp. 875-891.

SANTIAGO PÁEZ, E. de

(1989): «Bibliotecas de arte en Madrid», *Art Libraries Journal*, vol. 14, n.º 3.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, MANUEL ANTONIO, *Introducción al Método Iconográfico*, Tórculo Ediciones, Santiago, 1995, 236 págs., 10 figuras en b. y n. Prólogo del autor.

Tal y como lo indica el autor en la primera parte, este libro fue elaborado para orientar y explicar al estudiante de Historia del Arte el lenguaje de las imágenes, los fundamentos del método iconográfico y algunos de los temas más interesantes de las obras de arte. Se trata pues de «una introducción al lenguaje figurativo y a la manera en que Warburg y sus continuadores trataron el problema». A través de sus páginas, el lector podrá comprobar asimismo cómo el Profesor Castiñeiras ha conseguido profundizar, con éxito, en un campo generalmente poco cultivado por los historiadores del arte, y presentarnos una excelente síntesis y estado de la cuestión sobre esta interesante materia. Así, el libro, además de cumplir su primer objetivo, resulta de gran utilidad para los docentes e investigadores interesados en el lenguaje de las imágenes y en la iconografía.

La obra comienza con un prólogo del autor sobre el elogio de la imagen (págs. 5-9). En él justifica su deseo de llamar la atención sobre los temas en la Historia del Arte, que suelen

ocupar un segundo lugar, después del estilo, en los estudios universitarios. Y ello pese a que el análisis de las imágenes ha llamado la atención de otras disciplinas humanísticas como la historia, la sociología, la semiótica, etc. El intercambio entre todas ellas ha contribuido a replantear algunos criterios empleados por los historiadores y a renovar la visión de la obra de arte. Así, los temas iconográficos se estudian estableciendo diversas relaciones entre arte y literatura, lenguaje figurativo y lenguaje verbal, gesto e imagen y teniendo también en cuenta los problemas inherentes a la creación artística: la tradición, los comitentes, la función del arte, etc. En palabras de Panofsky, el soporte de estas relaciones sería la obra de arte y la imagen, los temas representados.

El Profesor Castiñeiras llama también la atención sobre la pasión que puede producir la contemplación de las imágenes, similar a la de la lectura, y como una parte muy importante de nuestra cultura. Aunque son producto de su época, las imágenes también fueron

contempladas y admiradas a lo largo de los tiempos. La iconografía se sitúa entre el gusto por leer y por ver. Así, por ejemplo, para poder «leer» las estatuas de los dioses o las escenas de las vasijas y frontones griegos tenemos que conocer los poemas de Homero.

Otro paralelismo entre la imagen y la lectura se halla en el gusto que ambas proporcionan por la fantasía, la emoción y la aventura. En determinadas épocas, en especial en el siglo XIX, las vinculaciones entre arte y literatura han sido sorprendentes. La imagen y las historias que ésta representaba, además de ser percibida a través de los ojos, ha sido empleada con frecuencia para entretener o educar al público.

La primera parte del libro está dedicada al método iconográfico (págs. 10-118). En una pequeña introducción, el autor, además de justificar la finalidad del texto de su obra, llama la atención sobre el importante papel desempeñado por la iconografía en el estudio de la Historia del Arte, pues permite «reconstruir la obra de arte en sus correctas coordenadas de tiempo y espacio». Para dedicarse a la iconografía es necesario tener una gran erudición, pues además de identi-

ficar los temas, el historiador ha de abordar también numerosos problemas relacionados con ellos: fuentes, leyes de transmisión, percepción y recepción, y las variaciones tipológicas que se producen con el paso del tiempo. Es pues necesario conocer los textos que inspiraron las imágenes y su tradición iconográfica.

Esta primera parte se organiza en cuatro temas, cuyo contenido teórico se ilustra con numerosos ejemplos, que facilitan su comprensión:

1) El estudio de la iconografía en la historia del arte: imagen, gesto y código.

2) Iconografía e iconología. Definición, historia y usos.

3) El lenguaje de las imágenes.

4) El método iconológico de E. Panofsky: la interpretación integral de la obra de arte.

5) Los procesos de creación y desarrollo de las imágenes.

En el primer tema (págs. 13-25) se valora el importante papel que desempeñan los estudios iconográficos en la investigación artística, gracias al método de E. Panofsky. Este autor clasificó los temas representados e intentó averiguar su auténtico significado (iconolo-

gía), a partir de un episodio elegido. El método iconológico de Panofsky, mal empleado por algunos historiadores, ha sido cuestionado en los últimos treinta años. En la actualidad es recomendable conocer los diferentes métodos para saber cuál es el más conveniente para aplicar a una determinada obra de arte. Kleinbauer ha propuesto una clasificación que los sintetiza todos y se basa en dos perspectivas: intrínseca y extrínseca.

En otro apartado, el Profesor Castiñeiras destaca el importante valor que tiene la imagen, que forma parte de un lenguaje que necesita ser descifrado por el espectador. Las de la vida cotidiana, que poseen un significado concreto, son las más sencillas de interpretar. La expresividad del cuerpo goza además de un gran valor icónico. Los gestos y movimientos fueron muy empleados en las artes figurativas como medio de comunicación a lo largo de los siglos. Fue en la Grecia arcaica donde se creó un arte figurativo basado en un lenguaje del cuerpo, con un repertorio de gestos que expresaban las emociones del hombre, y fue muy empleado por los artistas de diversas épocas. A. Warburg se ocupó de recopilarlos en su obra *Mnemosyne* (1924-1929). Desde entonces,

muchos historiadores se interesaron por la memoria visual y expresiva de la civilización occidental.

En el último apartado se valora el papel de la semiótica, en relación con la imagen, como ciencia que estudia los signos y «las reglas que gobiernan su generación y producción, transmisión e intercambio, recepción e interpretación».

En el segundo tema (págs. 26-35) se analiza el concepto, la historia y los usos de los términos iconografía e iconología.

El tercer tema (págs. 36-62) se refiere al lenguaje de las imágenes. La semántica, que se ocupa de las relaciones entre los signos verbales, visuales o acústicos y su significado, es muy útil para la investigación iconográfica.

En el análisis del lenguaje de las imágenes hay que distinguir tres aspectos sobre los que se articula el sistema de signos: el vocabulario, la gramática y el estilo. Para conocer el significado de la imagen se pueden establecer cuatro campos de estudio: 1) Los temas y motivos. 2) Los elementos figurativos que emplea el autor para describir o expresar una idea. 3) Los modos de expresión del contenido. 4) Las relaciones entre texto e imagen.

El cuarto tema (págs. 63-105) está de-

dicado al método iconológico de Panofsky (1892-1968): la interpretación integral de la obra de arte. Su influencia ha sido decisiva en numerosos estudios de los últimos cincuenta años. Pero, algunos historiadores no supieron interpretar correctamente su obra y ello contribuyó al desprestigio del método. Por ello, el Profesor Castiñeiras, siguiendo la excelente obra de Michael Ann Holly, ha intentado reflexionar y profundizar sobre el sentido y el contenido de la obra de Panofsky. A través de la lectura de estas páginas, el lector podrá comprobar cómo el autor ha conseguido plenamente su objetivo, analizando con claridad y amplitud dos aspectos fundamentales: 1) Las bases conceptuales de la obra de Panofsky (el ambiente de su formación, la influencia que ejercieron sobre él los filósofos Hegel, Dilthey y Cassirer, y sus contactos con los escritos de Wölfflin, Riegl y Warburg. 2) su trabajo como teórico a partir de sus obras conocidas. El quinto y último tema (págs. 105-118) trata de los procesos de creación y desarrollo de las imágenes. Aquí se analiza la vida de las imágenes, su continuidad y la variación de sus significados; los temas de encuadre y las imágenes-arquetipo; y la con-

taminación y reinterpretación de los temas y los motivos, y el principio de disyunción.

En la segunda parte del libro (págs. 119-205) se analizan algunos repertorios temáticos, organizados en dos temas: los doce dioses de la mitología griega y el nacimiento del cuadro de género y del paisaje.

En el tema 6 (págs. 119-194), antes de tratar a los doce dioses griegos, el autor se ocupa de las fuentes artísticas y literarias, de la tradición de la mitología (sus transmisores, el público y la educación) y la mitología como sistema de lenguaje. Con el estudio del panteón griego, el autor desea introducir al estudiante en la aplicación del método iconográfico. Así, al reconstruir los temas, motivos y atributos de los dioses, se podrá entender mejor los rudimentos de la iconografía y sus leyes. Esta propuesta además permitirá estudiar la tradición clásica en el arte occidental tanto en su continuidad como en su variación. Con ello se desea también «mostrar el valor de la imagen como documento histórico reivindicando el papel que ésta puede desempeñar en el estudio de las mentalidades». Para llevar a cabo este trabajo, el autor ha seleccionado cuatro apartados fundamenta-

les que permiten analizar la personalidad distintiva de cada uno de los dioses: 1) Etimología de sus nombres o epítetos. 2) Los mitos que se relacionan con su figura. 3) Su iconografía. 4) Su iconografía. En todos ellos se indican las fuentes y la bibliografía manejadas para su desarrollo.

El tema 7 de esta segunda parte (págs. 195-206) trata del cuadro de género y del paisaje. El autor define primero lo que son las escenas o cuadros de género —las obras que tratan de la vida cotidiana—, para luego sintetizar su historia desde la Antigüedad hasta su consagración en Holanda entre 1575 y 1650. Luego se ocupa del paisaje, en el que la representación del escenario natural domina sobre la acción de las figuras. Su período de madurez se sitúa en la pintura holandesa del siglo XVII. Su progresivo traspaso de motivo a tema tuvo lugar en la representación de los meses y de las estaciones medievales. El tema del paisaje ha sido objeto de diversos estudios en las últimas décadas. En ellos se trata la representación de la naturaleza en el arte desde el punto de vista estético y simbólico a partir de dos enfoques: científico e histórico.

La tercera parte del libro (págs. 206-229)

ofrece al estudiante varios materiales de trabajo organizados en dos bloques: metodología y mitología. Los de metodología son trece textos, seleccionados de las obras de Panofsky y Gombrich y de la novela de Eco, *El nombre de la rosa*, que el lector debe comentar. Además se incluye el método de describir y analizar una imagen a partir de los niveles de lectura establecidos por Panofsky, a través de una famosa pintura flamenca: «Los desposorios de los Arnofini». Los materiales de mitología son cuatro comentarios de texto de varios autores —Luciano de Samosata, Filóstrato el Viejo y Erasmo de Rotterdam—. También se ofrece aquí como tema de trabajo la reconstrucción del aspecto y función de varios dioses y héroes, a partir de la lectura de la *Odisea* y de la *Ilíada*, de dos mitos de la *Teogonía* de Hesíodo.

Esta excelente *Introducción al Método Iconográfico* del Profesor Castiñeiras, fruto de su experiencia investigadora y docente, aporta, pues, una valiosa y novedosa síntesis, que sin duda resolverá muchos problemas que se planteen a los estudiantes e investigadores que quieran dedicarse a esta interesante materia.—
Carmen Manso Porto.

GARCÍA BLANCO, ÁNGELA, *A propósito de una reseña: qué define a una publicación didáctica*, Departamento de Difusión. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, julio 1996.

Aprovecho la ocasión que mi brinda la reseña hecha por Ruth Maicas a una publicación didáctica coordinada por Carmen Padilla y por mí misma, para aclarar, brevemente, qué define a este tipo de publicaciones y cómo se ha realizado una en concreto, la que es objeto de la reseña.

Creencias y Ritos Funerarios es el primer número de la *Serie Guías Didácticas del M.A.N.*, editadas conjuntamente por Caja Madrid y el Ministerio de Cultura. Dentro de esta serie de guías se han diferenciado unas subseries en función de los contenidos. Así habrá guías dedicadas a determinados aspectos culturales, otras dedicadas a la tecnología de los diversos materiales y otras a métodos de aprendizaje en el museo. La guía que nos ocupa ahora pertenece a la primera de las subseries citadas y, según estaba ya previsto, estas guías temáticas se han hecho a partir de los textos elaborados por los conferenciantes de la actividad cultural titulada *Pieza del Mes*, sin que ello signifique dependencia alguna respecto a dicha actividad. El vínculo se limi-

ta a que dichos conferenciantes figuren como autores de los textos científicos que han servido de base para los definitivos y a que acepten previamente el tratamiento de sus textos. Esta guía se concibió, como las demás, como una publicación con sus propios objetivos y planteamientos.

Pues bien, la intención de esta guía didáctica es proponer al visitante un recorrido por las salas del museo que tenga un sentido determinado, tanto conceptual como espacialmente. Es una propuesta de recorrido distinta a la que existe en salas: es más breve y selectivo, con el objetivo de que el visitante se detenga ante piezas determinadas y, mediante su explicación, comprenda su significado, su sentido concreto en relación con la función cultural que desempeñó.

Es, pues, característico de esta publicación didáctica, y de todas, su carácter divulgativo. La divulgación científica pretende hacer accesible a las personas *no expertas*, novatas o aprendices, los conocimientos científicos de cualquier ciencia o disciplina; en este caso, facilitar el acceso al sig-

nificado de los objetos desvelado e interpretado por la investigación científica. Se trata de una labor de «traducción» que requiere del traductor el conocimiento de las exigencias y condicionantes de, al menos, tres referentes: el discurso científico, el receptor y el contexto de la comunicación.

El primer referente, *el discurso científico*, está constituido por el conjunto de conocimientos científicos que se quieren divulgar y que, en el caso concreto que nos ocupa, es el tema funerario, los ritos y creencias funerarios presentes en todos los grupos humanos con sus semejanzas y diferencias significativas, que, en el museo, pueden seguirse a través de todas las culturas expuestas. En relación con este tema se seleccionó una pieza representativa de todas y cada una de dichas culturas, valorándose fundamentalmente su capacidad de interrelacionarse con otros objetos expuestos, aunque no siempre esta condición se pudo cumplir. Este criterio de selección responde al entendimiento de que cada pieza juega el papel de nudo de una red que se crea a partir de ella, al establecer interrelaciones con otras piezas expuestas y significativas también en relación con el tema. Es decir, creo

que las piezas significan, tienen sentido, en sus interrelaciones. El señalar una pieza sobre otras, haciéndola protagonista y dando su nombre al capítulo, no es más que un recurso.

El segundo referente es *el visitante*, estudiante de bachillerato o adulto de estudios medios en Historia, novato o aprendiz respecto a los conocimientos científicos que se quieren divulgar y en relación con los cuales es el destinatario. Para él se ha de convertir el discurso científico en mensaje interesante, inteligible y comprensible. De él depende, por tanto, el éxito o fracaso de la publicación divulgativa. Para ello, interesa partir de sus intereses y conocimientos previos porque lo que le mostremos será interesante y comprensible para él en función de sus motivaciones intrínsecas y de sus conocimientos al respecto. Importa que nos adecuemos a él y que partamos de su situación inicial para que él pueda asimilar los nuevos conocimientos que emitimos. También ayudará a esta asimilación el que estructuremos bien los nuevos conocimientos, apoyando todas las ideas e interrelacionándolas.

En esta ocasión, carecía de datos fundamentados sobre los conocimientos que el visitante-objetivo tenía respecto a los conteni-

dos culturales generales y sobre el tema funerario en la Historia. Sin embargo, y dado el alto nivel de instrucción de los visitantes individuales que vienen al museo, supuse algún tipo de conocimiento formal sobre las culturas históricas, conocimiento que, además, se podrían activar y ampliar leyendo los textos introductorios expuestos a la entrada de algunas salas del museo. Opté, por tanto, en dar por supuesto algún conocimiento general sobre las diversas culturas, su cronología y sus rasgos característicos y, en cambio, ofrecer una información más completa sobre el tema funerario, apoyando suficientemente todas las ideas que desarrollaban este tema en cada contexto cultural.

Según lo dicho, me pareció importante facilitar al visitante el reconocimiento de cada edad, período cultural o cultura al que pertenecían las piezas funerarias. Por ello, se explicitó en las cabeceras de capítulo dichas categorías con el fin de que su identificación pudiera activar los conocimientos previos al respecto. Ésta fue la razón, reforzada con la propia señalización de la sala como luego veremos, que me llevó a enfatizar en la cabecera de página el Neolítico (período cultural de más antiguo reconocimiento) sobre el

Calcolítico, cuya individualización como período claramente diferenciado del Neolítico es más reciente. Sin embargo, y puesto que también entiendo las exigencias científicas y la necesidad de llegar a un acuerdo satisfactorio para todas las partes, no hubiera tenido inconveniente en rectificar esta cabecera si la autora lo hubiera dicho, tras la oportunidad que tuvo de revisar el texto. Juntas podríamos haber buscado una solución buena también para el visitante.

El tercer referente que hay que tener en cuenta es *la propia exposición*. La exposición permanente del M.A.N. no tiene un criterio unitario para categorizar los objetos expuestos, procedentes, en su mayor parte, de territorio español. Los grandes grupos de objetos se organizan y denominan indistintamente por su pertenencia a: edades históricas, períodos culturales o culturas; áreas geográfico-culturales; y estilos artísticos, resultando un confuso panorama conceptual.

Por otra parte, la ordenación de estos grupos de objetos es cronológica, en principio, aunque la secuencia se interrumpe con las colecciones procedentes de otras áreas culturales mediterráneas. Esta interrupción cronológico-cultural tiene su propia proyección en la orde-

nación espacial de los objetos y, consecuentemente, en el itinerario imaginariamente propuesto. Así, en un momento dado (zona izquierda de la planta primera), la lógica espacial del visitante (seguir el camino recto) y la lógica del discurso expositivo (que exige cambiar el sentido del recorrido), no coinciden, con el consiguiente perjuicio comunicativo.

Sobre este problema de base se añade otro problema más inmediato para el visitante: no hay a lo largo de toda la exposición una información orientativa que le permita situarse espacial y conceptualmente en relación con ella, salvo los títulos de las salas que encuentra al llegar a ellas y que se muestran en sus entradas, bien como títulos de los textos introductorios, bien como títulos diferenciados. Estos títulos y textos, en paneles y tipografía de tamaño mayor que el resto, orientan e informan sobre el contenido del conjunto expuesto en la sala, explicitan y explican el concepto que comparten todos los ob-

jetos expuestos en ella.

Así por ejemplo, en el caso de la sala 4, mencionada en la reseña, figuran a su entrada dos paneles, uno de ellos tiene por título *El Neolítico*, que orienta sobre el contenido de toda la sala y sobre el contenido del texto explicativo que tiene debajo. Título y texto introducen al visitante, tanto conceptual como espacialmente, a la sala, indicando el período cultural al que pertenecen todos los objetos expuestos en dicho ámbito. Esta información general la tienen bastantes salas del museo, no todas.

Pues bien, hasta aquí hemos visto a *grosso modo* algunos problemas del discurso expositivo, de su proyección en el espacio y de los problemas que su reconocimiento espacial y conceptual puede presentar al visitante. Es decir, la exposición permanente vehicula ya un discurso científico determinado con virtualidades, problemas, defectos y carencias que están actuando y que, por lo tanto, no podemos ignorar. Sin embargo, también es legí-

timo intentar mejorar esta situación a beneficio del visitante. Por ello, mi actitud es de respeto hacia lo que hay, porque es el discurso científico de nuestra institución; pero, también y al mismo tiempo, de respeto hacia el visitante, porque es el receptor, el destinatario de la actividad divulgativa. Consecuentemente, primero se ha reconocido el discurso que se emite, se ha evaluado desde el punto de vista del destinatario y, a partir de él, se pretende mejorarlo, sin negarlo. Se quiere evitar que se produzcan incoherencias entre la exposición misma y la información complementaria, porque ello confundiría al visitante.

Esto quiere decir que, cuando se propone un recorrido físico e intelectual determinado, como es el caso de la guía que tratamos, hay que tener en cuenta que este recorrido se inscribe en una exposición dada con la que no se debe entrar en conflicto y, en la medida que se pueda, aprovechar de ella todo lo que favorezca nuestra propues-

ta, incluida la información existente.

De todo lo dicho resulta que esta publicación divulgativa es una búsqueda de equilibrio, de una negociación, entre diversos intereses (los de la institución, que pretende salvaguardar su imagen científica, y los del visitante, que pretende disfrutar del aprendizaje) y diversos condicionantes (el discurso expositivo preexistente, su proyección en el espacio y su interpretación). Es también el resultado de una serie de decisiones fundamentadas en el conocimiento del campo en que se trabaja y no, como se dice en la reseña, en la precipitación. Por esto, me hago responsable de dichas decisiones y acepto la posibilidad de equivocarme. Y, a la recíproca, me parece recomendable que el análisis crítico de esta publicación se haga desde el entendimiento y consideración de todos los aspectos que la componen y no sólo desde la exigencia científica pura, sin valorar el peso y las exigencias propias de su finalidad específica.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Formato y Soporte

Los originales deberán entregarse mecanografiados en Din-A4 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 mecánico.

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 lenguas extranjeras (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 de 10 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 el 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 reingresas 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 XIVème siècle. XIIe 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 la 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.

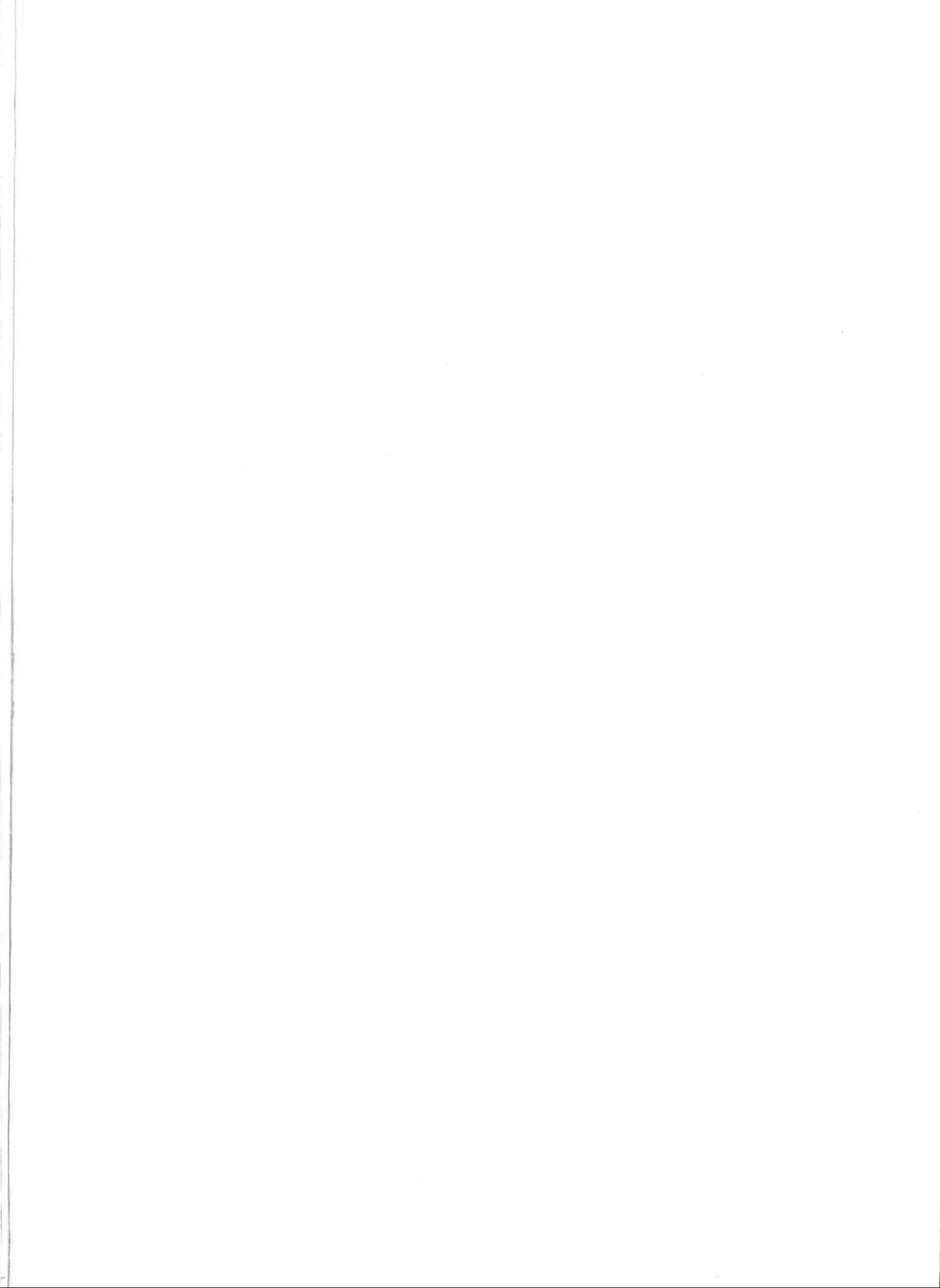
Bibliografía: Bajo este título se recogen las reseñas, para cuya aceptación se atenderá a la calidad de la publicación. No se impondrá limitación de espacio. Se indicará el apellido del autor en mayúsculas, y a continuación el nombre completo separado por una coma, luego, separado del nombre por dos 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 Túnez, Colegio de Arquitectos de Galicia, Madrid, 1978, 326 pp., 133 fig., en b. y n., y 13 en col. (18 x 15). 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.

Noticiario. Comprenderá noticias relacionadas con la labor desarrollada por el M.A.N.: Datos y estadística de visitantes, vida cultural del mismo, necrológicas, etc.

Corrección de pruebas. Ésta 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.







MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA