

# musseos

Z-323



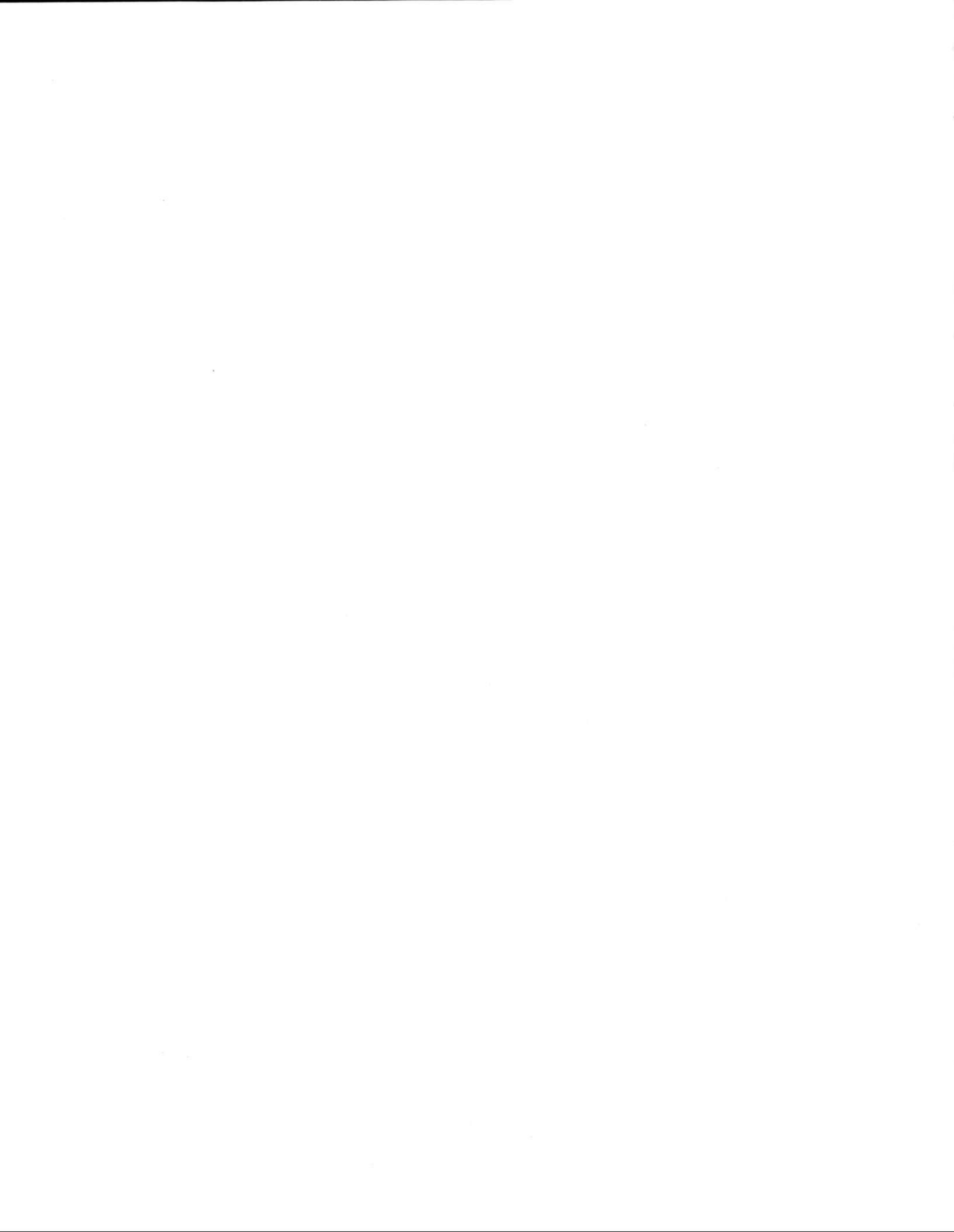
---

*Edita:* Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos.  
*Correspondencia:* Dimas Fernández Galiano. Museo de Guadalajara. Palacio del Infantado.  
*Coordinación:* Leticia Asensio Molina.  
*Diseño portada:* Estudio SF. Juan Bravo, 62. Madrid-6.  
*Foto portada:* J. Latova, Puerta del Museo de las Peregrinaciones (Santiago de Compostela).  
*Impresión:* Técnicas Gráficas FORMA, S. A. Rufino González, 14. Madrid-17.  
*D.L.:* M - GU 173/82 - ISBN: 84-7483-267-5.

# **museos**

**2**

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



## PROLOGO

*La Dirección General de Bellas Artes se complace en presentar este nuevo volumen de Museos. En él se continúa la trayectoria editorial del número anterior, definida por una división de las colaboraciones en tres apartados, correspondientes a la investigación, la conservación y la actividad didáctica realizadas en los museos. En el primer apartado se da cabida a estudios de piezas conservadas en nuestros centros, valorándolas a la luz de nuevos hallazgos e investigaciones. En el segundo, se ofrecen relaciones de piezas recientemente ingresadas en los museos, presentando así un panorama actual de las nuevas adquisiciones con las que, a través de compras, donaciones y excavaciones arqueológicas, va enriqueciéndose nuestro tesoro artístico mueble. El tercer apartado ofrece estudios de montajes de salas, aspectos de la problemática de la exhibición y nuevas experiencias didácticas que se llevan a cabo en los museos.*

*La revista pretende ser al tiempo un órgano de comunicación entre los museos españoles y una forma de proyectar al exterior cuantas actividades se realizan en el seno de los mismos.*



## INDICE

## Estudios

<i>Juan Javier Enríquez Navascués</i>	Una nueva estela de guerrero y tres asadores de bronce procedentes de los alrededores de Orellana la Vieja (Badajoz) .....	9
<i>José María Vidal Bardán</i>	La circulación monetaria de Villaricos según los fondos del Museo Arqueológico Nacional .....	15
<i>Janine Lancha</i>	L'iconographie du dieu Sol dans la Péninsule Ibérique ..	25
<i>Juan Alonso de la Sierra Fernández</i>	Ara cilíndrica del Museo de Carmona (Sevilla) .....	33
<i>María del Pilar Caldera de Castro</i>	Dos rejas de ventana romanas emeritenses .....	37
<i>María Concepción López de Azcona</i>	El Museo de Mosaicos de Estambul: Petroarqueología de teselas .....	41
<i>Dimas Fernández-Galiano</i>		
<i>Francisco Mingarro Martín</i>		
<i>Juan José Ventura Martínez</i>	Sigillata gris paleocristiana en el Museo Arqueológico de Sevilla .....	49
<i>Ana Marín Fidalgo</i>	Una tabla atribuida al círculo de Martorell en el Museo de Bellas Artes de Sevilla .....	57
<i>Victoria O'Kean Alonso</i>		
<i>Isabel Zamorano</i>	Maestros pintores del carnaval en España .....	61
<i>Octavio Gil Farrés</i>	Iglesia mozárabe inédita ¿San Millán? de Sepúlveda .	69

## Adquisiciones

<i>Fernando Fernández Gómez</i>	Un lote de puntas Palmela en el Museo Arqueológico de Sevilla .....	73
<i>María José Chico Pajares</i>		
<i>L. Alonso Rubio Muñoz</i>	Materiales mineros romanos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz .....	79
<i>Urbano Espinosa</i>		
<i>Begoña Iribarren</i>	Cabeza femenina de época romana descubierta en Alfaro (La Rioja) .....	85
<i>Francisco José Moreno Arrastio</i>	La gema entallada de Santa Ana (Entrena) .....	89
<i>Antonio Méndez Madariaga</i>		
<i>Luis Javier Guerrero Misa</i>	Un ancla bizantina hallada en la Plaza Nueva de Sevilla	95
<i>Adquisiciones recientes</i>	Badajoz, Huesca, León, Lugo, Madrid, Murcia, Oviedo, Rioja, Toledo .....	99

## Exposiciones

<i>Carmelo Fernández Ibáñez</i>	Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao. Las nuevas salas de prehistoria y arqueología ..	109
<i>Carmen Martín Gómez</i>		
<i>Diego Oliva Alonso</i>	Exposición: "Últimos hallazgos arqueológicos en la provincia de Sevilla". Análisis y resultados .....	113
<i>Miguel Puya García de Leániz</i>		
<i>Juan M. Campos Carrasco</i>	Museo y pedagogía. Proyecto de un "taller para niños" en el Museo Arqueológico de Sevilla .....	121
<i>Soledad Gil de los Reyes</i>		
<i>Diego Oliva Alonso</i>		
<i>Javier Gómez González</i>	Aplicación de los medios audio-visuales a la función pedagógica del Museo Arqueológico de Sevilla .....	127
<i>Ricardo Lineros Romero</i>		
<i>Carlos Romero Moragas</i>		
<i>Felipe Arias Vilas</i>	Cincuentenario del Museo Provincial de Lugo .....	133
<i>Manuel Osuna Ruiz</i>	Nuevas instalaciones del Museo de Cuenca .....	135
<i>Santiago González</i>	Imagen y palabra. Un acercamiento a los vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional .....	145
<i>Ricardo Olmos</i>		





## Estudios

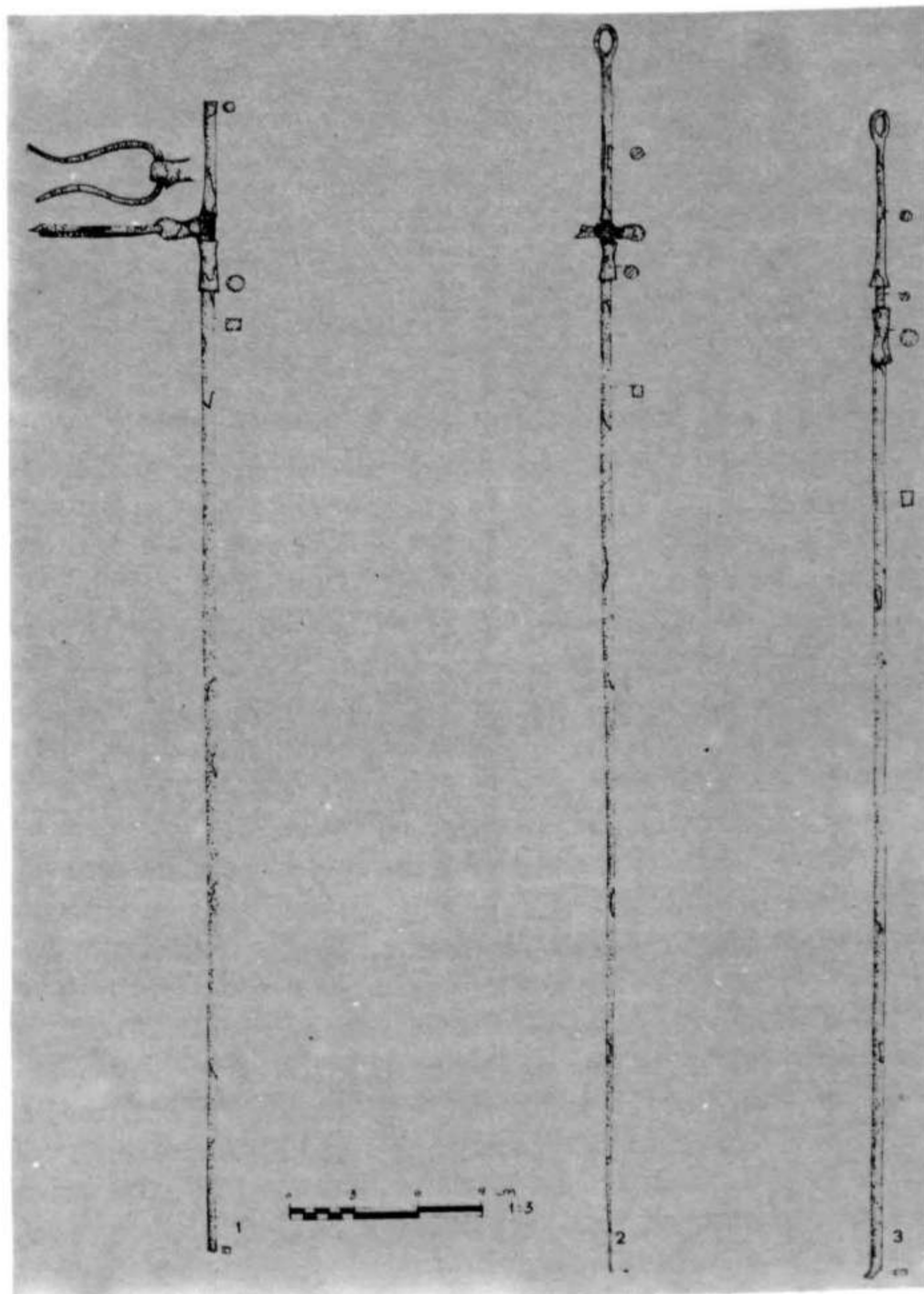
Juan Javier Enríquez Navascués

### Una nueva estela de guerrero y tres asadores de bronce procedentes de los alrededores de Orellana la Vieja (Badajoz)

Dentro de la serie de objetos catalogados recientemente con motivo de la reorganización de los fondos antiguos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, destacan estos tres asadores de bronce, en buen estado de conservación, que junto a los exhumados por el doctor Maluquer de Motes en Zalamea de la Serena<sup>1</sup>, vienen a llenar el vacío que presentaba Extremadura en general y la Cuenca Media del Guadiana más concretamente, en cuanto a la dispersión geográfica que estos característicos objetos ofrecen en el área S.W. de la Península Ibérica. Más destacables, si cabe, por cuanto se trata de asadores de tipología muy precisa y poco común. Las tres piezas proceden de Orellana la Vieja (Badajoz), sin que consten mayores referencias, y fueron donadas por don Adelardo Covarsí en 1939, habiendo pasado desapercibidas mientras no lo fue un hacha de bronce de talón y anillas del mismo lugar, ingresada en idéntica fecha por el mismo donante<sup>2</sup>. Por otra parte, don Cándido González Ledesma descubrió a principios de 1983, una nueva estela de guerrero, encontrada a orillas del pantano de Orellana, en una de las partes que normalmente está cubierta por las aguas.

Toda la zona que circunda Orellana la Vieja y el pantano del mismo nombre, es muy rica en indicios arqueológicos de todo tipo. Conocidas son las pinturas rupestres esquemáticas de Hoyo de Pela<sup>3</sup>, así como las noticias de un torque de oro macizo, desaparecido, encontrado en la sierra de Villasviejas<sup>4</sup>, donde se ubica un gran castro, por desgracia muy saqueado hoy en día, pero en el que son bien visibles aún restos de una gran muralla ciclópea y zócalos de piedra de casas pequeñas de planta rectangular. También de Orellana o de sus cercanías procede un torque de plata ingresado en el Museo de Badajoz en 1941<sup>5</sup>, y entre los materiales recogidos por don Mariano Sanz Gallardo y don Cándido González Ledesma en la partida denominada El Tercio, destaquemos una fíbula de doble resorte, idéntica a las encontradas en Medellín y cerro San Cristóbal de Badajoz<sup>6</sup>, junto a gran cantidad de cerámica perteneciente en su mayoría a platos grises. También restos protohistóricos se sitúan en Cogolludo, junto al pantano, muy cerca de donde apareció la estela, pero sobre todo son impre-

sionantes en dicho lugar los restos romanos. Junto a multitud de tégulas, ladrillos, sillares, fragmentos de sigillatas, paredes finas, barbotinas, comunes, moneda tanto ibéricas como imperiales, restos de basas y fustes, etc., destaca una gran alberca de dimensiones muy considerables con recubrimiento interior de *opus signinum* e importantes restos de muros en otros lugares, bastante bien conservados, algunos posiblemente prerromanos.



1. Asadores de bronce. Dibujo.

El lugar domina dos antiguos vados del Guadiana, hasta hace poco tiempo utilizados y hoy cubiertos por el pantano de Orellana, que comunicaban de una parte con la zona de Cabeza del Buey y de otra con la zona de Campanario-Quintana-Zalamea de la Serena. Quizá, los impresionantes restos de Cogolludo halla que identificarlos con la antigua ciudad romana de Lacimurga<sup>7</sup>, a juzgar tanto por los restos en sí, como por su situación geográfica hoy algo desfigurada por las aguas del pantano que cubren parte del yacimiento.

### Asadores

El primer ejemplar (Inv. Geral. 175) está incompleto, midiendo el fragmento conservado 55,5 cm. de longitud (fig. 1, n.º 1).

Presenta empuñadura o mango de sección circular, rota en su extremidad distal y estrechándose de abajo a arriba. En la mitad inferior de esta empuñadura se inserta un anillo con pivote que sujeta una cinta de sección rectangular en forma de lira estilizada, posible elemento de apoyo para el útil. Este anillo está roto en su parte posterior, donde quizá tuviese un motivo decorativo como ocurre en una pieza semejante de la sierra de Alvaiacere<sup>8</sup>, apreciándose además una decoración de cuatro bandas paralelas dispuestas en círculos. La varilla es de sección rectangular.

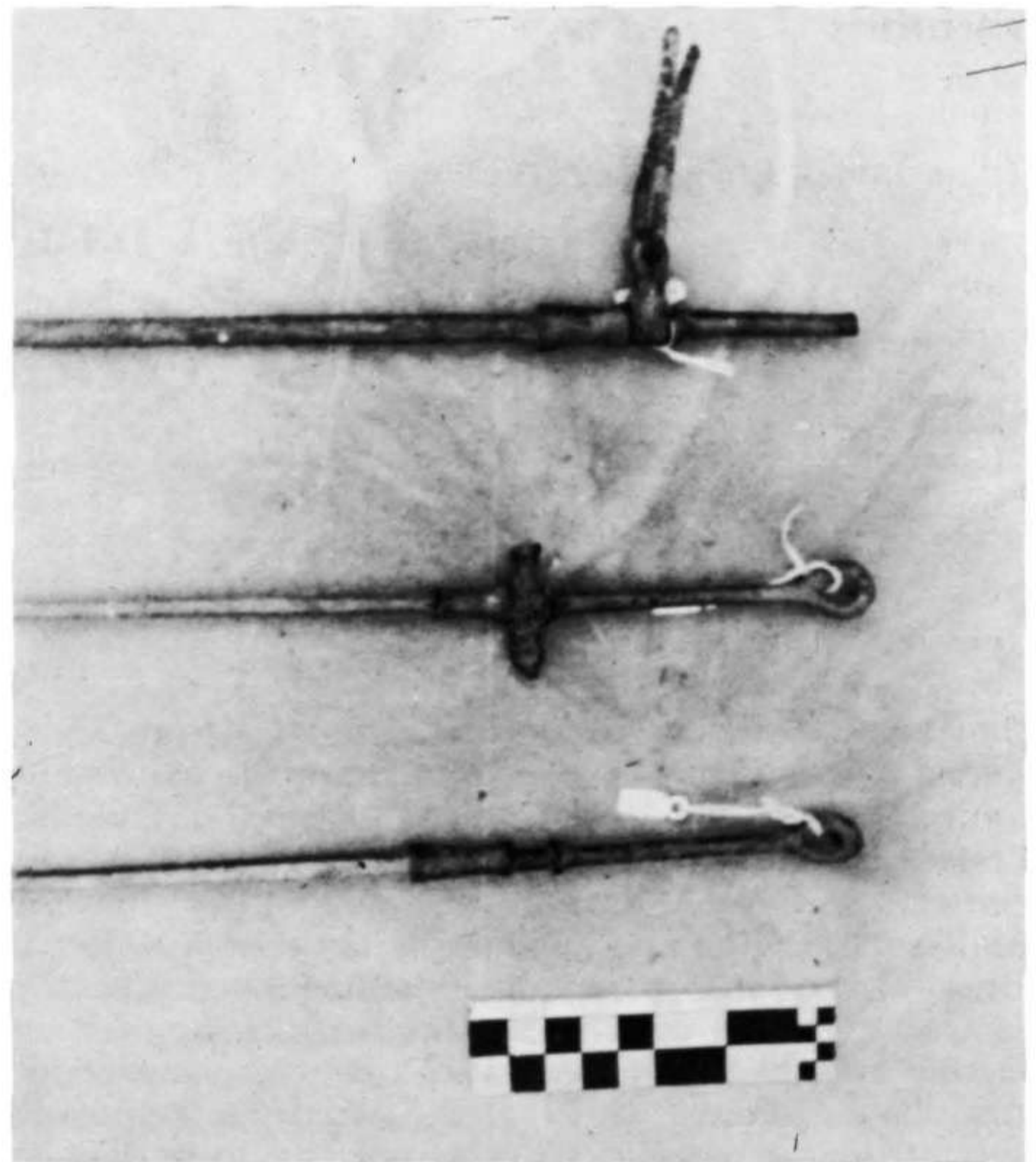
El segundo asador (Inv. Geral. 176) está completo y mide 60,5 cm. de longitud (fig. 1, n.º 2).

Es muy similar al anterior, con idéntica empuñadura, terminada en una anilla que forma una sola pieza con el resto del mango. El anillo inserto en la parte inferior de ese mango posee dos apéndices, en mal estado, uno roto y el otro con restos de lo que parece que fue el pivote que sujetara la cinta, como en el caso de la pieza anterior. Posee también decoración a base de cuatro líneas circulares en el anillo. Varilla de sección rectangular.

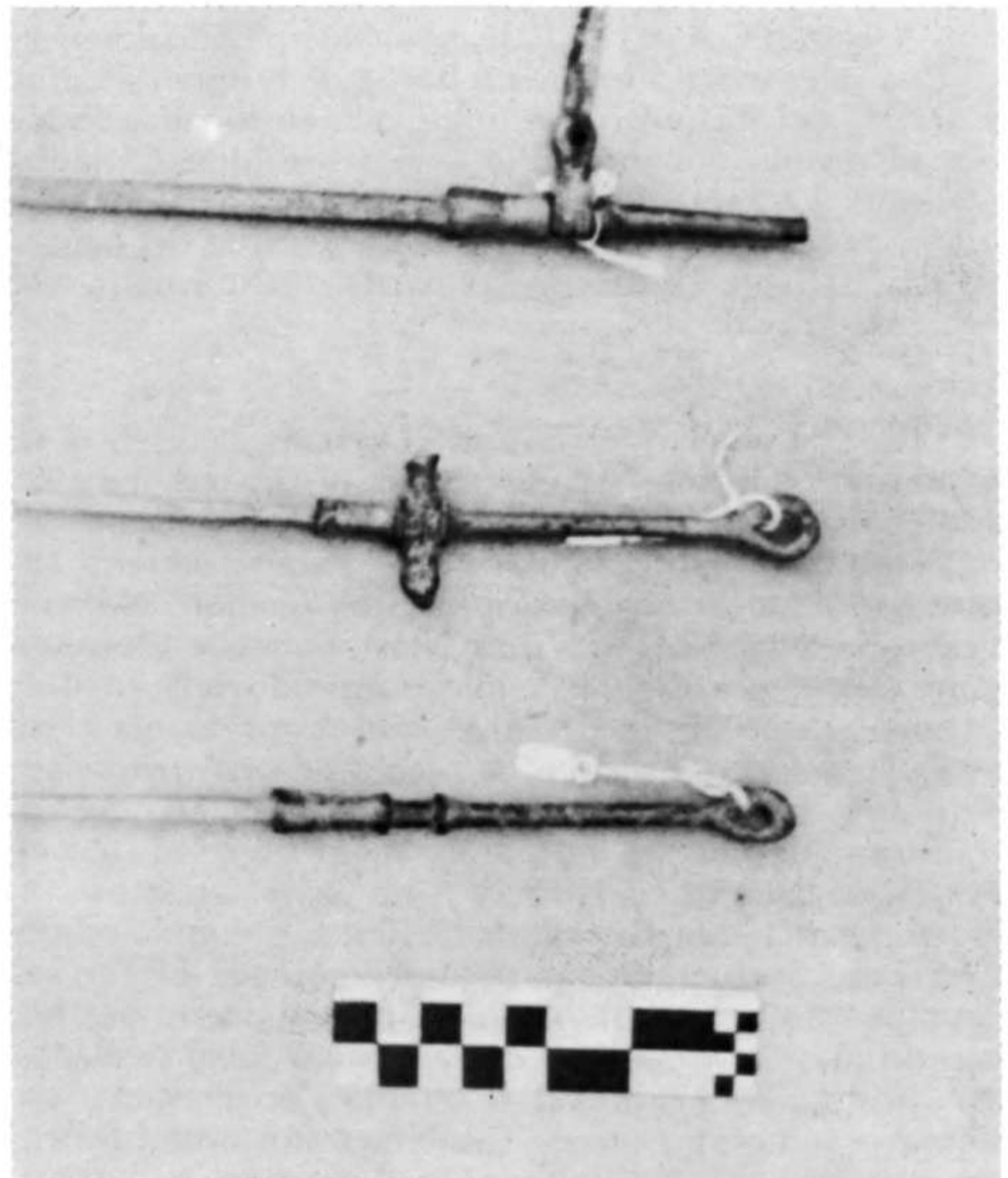
La tercera pieza (Inv. Geral. 177) tiene rota la punta, con 57,7 cm. de longitud (fig. 1, n.º 3).

Responde al mismo tipo que las anteriores, con el pomo del mango en forma de aro y cuerpo que se estrecha hacia arriba de sección circular. Le falta el anillo que debía ir en la parte inferior del mango, pero se aprecia el hueco donde iba inserto. La varilla es también de sección rectangular.

Puestos en valor estos objetos tras el estudio que de ellos realizó Almagro Gorbea<sup>9</sup>, vienen a constituir uno de los elementos metálicos más característicos del bronce final del S.W., con claras perduraciones durante momentos posteriores como bien indican entre otros los ejemplares de Zalamea de la Serena<sup>10</sup>. Su área de dispersión se sitúa por un lado en el centro-sur de Portugal y de otro en Andalucía, habiéndose señalado dos grupos, alentejano y andaluz, en base a esa dualidad geográfica y a las diferencias tipológicas de las piezas documentadas en una y otra zona. Los asadores de Orellana la Vieja corresponden, como se puede apreciar, a un mismo tipo, al denominado tipo Alvaiacere, nombre de la



2. Asadores de bronce. Detalle.



3. Asadores de bronce. Detalle.

sierra donde se encontraron sus más cercanos paralelos y que se define por los elementos de la empuñadura o mango ya descritos, la varilla de sección rectangular y una longitud que ronda los 60 cm. Este tipo Alvaiaacere, fue considerado por Almagro Gorbea como cabeza de serie de los asadores<sup>11</sup>, que daría origen a los tipos alentejanos y después a los andaluces, y fechables en el siglo VIII a. C.

Las únicas diferencias entre los ejemplares portugueses mencionados y los de Orellana están en la anilla que hace de pomo del mango, que aquí vemos formando una sola pieza con el resto de la empuñadura, en las cuatro bandas que decoran el anillo que sujeta el pivote y en la cinta-metálica de sección rectangular que sostiene este último, que aquí se presente arriñonada y no recta en forma de U. Con todo, la tipología es duda la misma. Constituyen así el punto más oriental en que se documenta este tipo de asador, más propiamente portugués, pero que constituye uno de los elementos que relacionan la Extremadura española con Portugal, junto a las cerámicas con decoración bruñida por el exterior aparecidas tanto en las excavaciones de la Alcazaba de Badajoz<sup>12</sup>, como en otros puntos de la provincia, los cuencos carenados, etc.

El propio Almagro Gorbea<sup>13</sup>, señaló un posible origen centroeuropeo para estos asadores, con paralelos decorativos y ciertas relaciones formales en el mundo del Hallstat A final y Hallstat B, pero a la vez señalaba la presencia en Italia y en el Mediterráneo de estos objetos fechados en contextos del siglo VIII y VII a. C., para posteriormente recalcar como no podía descartarse este origen dentro del mundo mediterráneo<sup>14</sup>. Muy difícil resulta por tanto señalar con exactitud su vía de penetración en el S.W. peninsular. Sin argumentos tampoco para suponer que han podido ser introducidos por ambas vías, marítima y continental, sin excesivas diferencias cronológicas, resulta no obstante difícil rastrear paralelos dentro de la Meseta y Valle del Ebro en dirección a los Pirineos, hacia donde sólo se ha podido señalar hasta el momento un ejemplar del Berrueco<sup>15</sup> con cabeza vasiforme relacionable con elementos centroeuropeos.

En el caso de que estos asadores de tipo antiguo fuesen de origen centroeuropeo, habría que relacionar estos de Orellana con la tobillera de Mérida conservada en el *British Museum*<sup>16</sup>, cuyo origen y relación con el Hallstat B-1 parece claro, así como con otros elementos portugueses, tampoco muy claros, y que son los que sirven para presuponer un influjo indoeuropeo en el momento en que empiezan a ser los materiales de carácter oriental los que marcan y caracterizan la época.

### **Estela**

La estela, por su parte, se encontró en Cogolludo, zona a la que antes se hizo referencia, a orillas del pantano de Orellana, en las coordenadas 39° 1' 25" y 5° 25' 15" de la hoja 755, término de Navalvillar de Pela. Es un gran bloque irregular de esquisto pizarroso, roto de antiguo en su parte inferior derecha y con varias



4. Estela de guerrero.



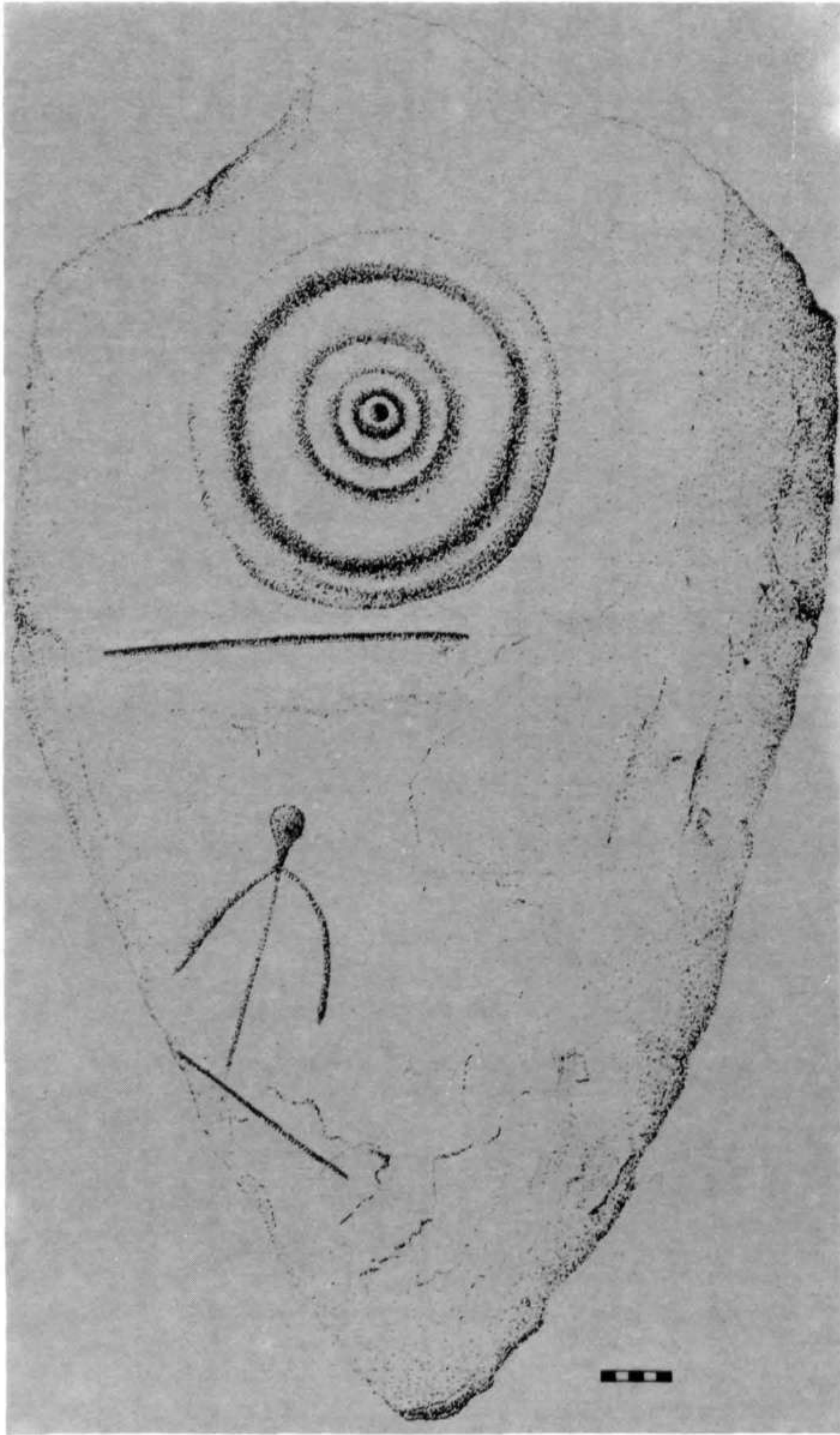
5. Estela de guerrero. Detalle.

exfoliaciones y lascados en su superficie, por lo que su estado de conservación es solamente mediano. Mide 110 centímetros de longitud, 60 de anchura y 21 de grosor. Presenta un alisado en su zona superior y es posible que también la tuviese en la inferior. Los elementos que se aprecian, dispuestos en una composición de eje vertical, son los siguientes (fig. 2):

Escudo formado por tres círculos concéntricos con un pequeño punto en el centro y un diámetro del círculo exterior de 29 cm.

Trazo recto de 25 cm. de longitud, elemento que cabe interpretar como lanza aunque en un extremo parece tener un pequeño saliente muy difícil de asegurar si es intencionado o corresponde a una erosión natural.

En la parte inferior se observa la figura, incompleta, con un punto marcado la cabeza, trazo recto que señala cuello y tronco con dos líneas que parten a cada lado como brazos, y un poco antes de donde se encuentra la rotura antigua del bloque se advierte el trazo que supone la espada al cinto.



6. Estela de guerrero. Dibujo.

Según la tipología de Almagro Gorbea<sup>17</sup> quedaría definida así: 1-C, 2-C2, 3-C, 4-escudo D, subtipo II C, suponiendo, claro está, que no tuviese más elementos en la parte que falta. No vamos a entrar en una consideración general de estas estelas, pues ya existen diferentes posturas al respecto<sup>18</sup> y es preciso continuar recogiendo nuevos hallazgos antes de apuntar matizaciones más precisas. No obstante, sí conviene ir prestando atención a las variantes regionales y de focos más concretos, como el del Zújar, donde, por ejemplo, las estelas de Benquerencia y las nuevas I y III de El Viso tienen igual disposición de lanza, figura con espada al cinto y escudo con escotaduras en V en eje horizontal, de momento únicas, mientras el resto de estelas de ese foco presenta un eje vertical con mayor número de elementos, aunque con caracteres que las relacionan estrechamente con las tres citadas. Pero volviendo a la estela de Orellana, su escudo, a base de círculos concéntricos sin mayores detalles, se emparenta con los de Cabeza del Buey III, Setefilla, Fuente de Cantos y Carmona<sup>19</sup>, habiendo sido considerado alguna vez este tipo de escudo como más avanzado que los que presentan escotadura V. La figura con espada al cinto es muy característica del Guadiana: Cabeza del Buey II y III, El Viso nuevos ejemplares I, II y III. Benquerencia, Zarza Capilla, etc.<sup>20</sup>. También en la zona la disposición de elementos que presenta es bastante usual.

Su mayor relación con las estelas comprendidas entre el Guadiana y el Guadalquivir parece por consiguiente clara. Hay que resaltar además su cercanía con el grupo de estelas del Zújar, hacia donde se abre un gran paso natural como antes se indicó. Parece que muchas de ellas guardan estrecha relación con los caminos naturales que debían seguir estos pastores nómadas a quienes se atribuyen. En cuanto a la cronología de esta pieza de Orellana, habrá que situarla por su tipología y paralelos entre la segunda mitad del siglo VIII y la primera del II a. C., según las fechas que se proponen en la actualidad. ■

1. MALUQUER DE MOTES, J.: *Notas de Arqueología Extremeña. Los asadores de bronce del yacimiento de Cancho Roano en Zalamea de la Serena (Badajoz)*. Homenaje a Conchita Fernández Chicarro. Madrid, 1982, pp. 187-195.
2. Recogida en ALMAGRO GORBEA, M.: *El Bronce Final y el Periodo Orientalizante en Extremadura*. B.P.H., XIV. Madrid, 1977, p. 70; y también en MONTEAGUDO, L.: *Die Beile auf der Iberischen Halbinsel*. B.P.F., IX, n.º 6. Munich, 1977, n.º 1.336, tipo 35 C.
3. BALBÍN, R.; FERNÁNDEZ MIRANDA, M., y MOURE, A.: *El abrigo con pinturas esquemáticas de Hoyo de Pela (Navalvillar de Pela, Badajoz)*. B.S.A.A., XLIII. Valladolid, 1977, pp. 5-27.
4. DE LA RADA Y DELGADO, J.: *Una viria o torques extremeño*. B.R.A.H., XII. Madrid, 1888, pp. 237-238.
5. FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A.: *De Orfebrería Antigua: Joyas del Museo de Badajoz*. R.A.B.M., LXV. Madrid, 1958, pp. 569-578.
6. ALMAGRO GORBEA: 1977, p. 257.
7. Lacimurga Constantia Iulia. PLINIO: *Hist. Nat.* III, 14. Un estado de la cuestión en GARCÍA IGLESIAS, L.: *La Beturia, un problema geográfico de la Hispania Antigua*. A.E.A., 44. Madrid, 1971, p. 93.
8. ALMAGRO GORBEA, M.: *Los asadores de bronce del suroeste peninsular*. R.A.B.M., LXXVII, 1. Madrid, 1974, fig. 1.
9. ALMAGRO GORBEA: 1974, pp. 351-397.
10. MALUQUER DE MOTES: 1982.
11. ALMAGRO GORBEA: 1974, p. 379.
12. VALDÉS, F.: *Excavaciones en la Alcaza de Badajoz*. R.E.E., XXXVI. Badajoz, 1980, pp. 571-591.
13. ALMAGRO GORBEA: 1974, p. 380.
14. ALMAGRO GORBEA: 1977, p. 260.
15. ALMAGRO GORBEA: 1974, pp. 381-382.
16. ALMAGRO GORBEA: 1977, p. 36.
17. ALMAGRO GORBEA: 1977, p. 159 y ss.
18. ALMAGRO BASCH, M.: *Las estelas decoradas del suroeste peninsular*. B.P.H., VIII. Madrid, 1966.
- ALMAGRO BASCH, M.: *Nuevas estelas decoradas de la Península Ibérica*. "Miscelánea Arqueológica", I. Barcelona, 1974, p. 5 y ss.
- PINGEL, V.: *Bemerkungen su den ritverzinten Stelen und beginnenden Eisenzeit im Sudwesten del Iberischen Halbinsel*. "Hamburger Beitrage zur Archaologie", 4. Hamburgo, 1974, p. 1 y ss.
- VARELA, M., y PINHO MONTEIRO, J.: *Las estelas decoradas do Pomar (Beja, Portugal). Estudio comparado*. "Trabajos de Prehistoria", 34. Madrid, 1977, p. 165 y ss.
- BENDALA, M.: *Notas sobre las estelas decoradas del Suroeste y los orígenes de Tartessos*. "Habis", 8. Sevilla, 1977, p. 177 y ss.
- ALMAGRO GORBEA: 1977, p. 156 y ss.
- VALEINTE, J., y PRADO, S.: *Estelas decoradas de Aldea del Rey (Ciudad Real)*. "Arch. Esp. de Arqueología", 50-51. Madrid, 1977-78, p. 375 y ss.
- BENDALA, M.: *Las más antiguas navegaciones griegas a España y el origen de Tartessos*. "Arch. Esp. de Arqueología", 52. Madrid, 1979, p. 33 y ss.
19. ALMAGRO GORBEA: 1977, fig. 65.
20. BENDALA, M.; HURTADO, V., y AMORES, F.: *Tres nuevas estelas de guerrero en la provincia de Córdoba*. "Habis", 10-11. Sevilla, 1979-80, pp. 381-391.
- ENRIQUEZ, J. J.: *Dos nuevas estelas de guerreros en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz*. "Museos", 1. Madrid, 1982, pp. 65-69.



José María Vidal Bardán

## La circulación monetaria de Villaricos según los fondos del Museo Arqueológico Nacional

El presente trabajo tiene como objeto dar a conocer las monedas provenientes de las excavaciones de D. Luis Siret, realizadas en Villaricos (Almería), a comienzos del siglo actual y que se hallan en la actualidad depositadas en el Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Deseo expresar mi agradecimiento al Dr. Eduardo Ripoll Perelló, director del Museo Arqueológico Nacional, así como a los doctores Martín Almagro Basch y Martín Almagro Gorbea por su apoyo y ayuda. Igualmente, deseo expresar mi gratitud a D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> José Almagro Gorbea y a D. Octavio Gil Farrés.

La descripción morfológica comprende el peso que ha sido obtenido con una balanza de precisión de  $\pm 0,05$  gr.; los módulos y el grosor se han medido con un pie de rey de  $\pm 0,05$  mm. de precisión. La posición de cuños viene expresada por un numeral que define la posición del reverso sobre una esfera del reloj teniendo en cuenta que el anverso es vertical y que el reverso es la saeta grande. La conservación se ha señalado de acuerdo con el desgaste de las piezas siguiendo la escala en uso: F.D.C. (flor de cuño), E.B.C. (extraordinariamente bien conservada), M.B.C. (Muy bien conservada), E.B. (bien conservada), R.C. (Regular conservación), F. (Frusta). Todos estos datos figuran en el catálogo por este orden.

La referencia bibliográfica (Ref. bibliogr.) se da en las monedas en que es posible; se expresa con el nombre del autor o bien con las siglas más habituales y el número que hace referencia a las piezas concretas.

### CATALOGO

#### I. Monedas de Baria

Anv. Cabeza de Hércules cubierta por piel de león, mirando a la derecha.

Rev. Palmera con frutos.

Ref. bibliogr.:

A. VIVES ESCUDERO, *La Moneda Hispánica*, Madrid, 1926, lám. VIII, n.º 9.

M. GÓMEZ MORENO, *Misceláneas*, Madrid 1949, Notas sobre numismática hispana, pág. 1976.

E. S. G. ROBINSON, *Punic coins, in Essays in Roman Coinage presented to M. Mattingly*, Oxford, 1956, n.º 5.

J. M. DE NAVASCUÉS, *Las Monedas Hispánicas del Museo Arqueológico Nacional*. Barcelona, 1969 núms. 469-477.

SYLLOGE NUMORUM GRAECORUM, *The royal Collection of Coins and Medals of Danihs National Museum*, 42, North Africa, Copenhaguen 1969.

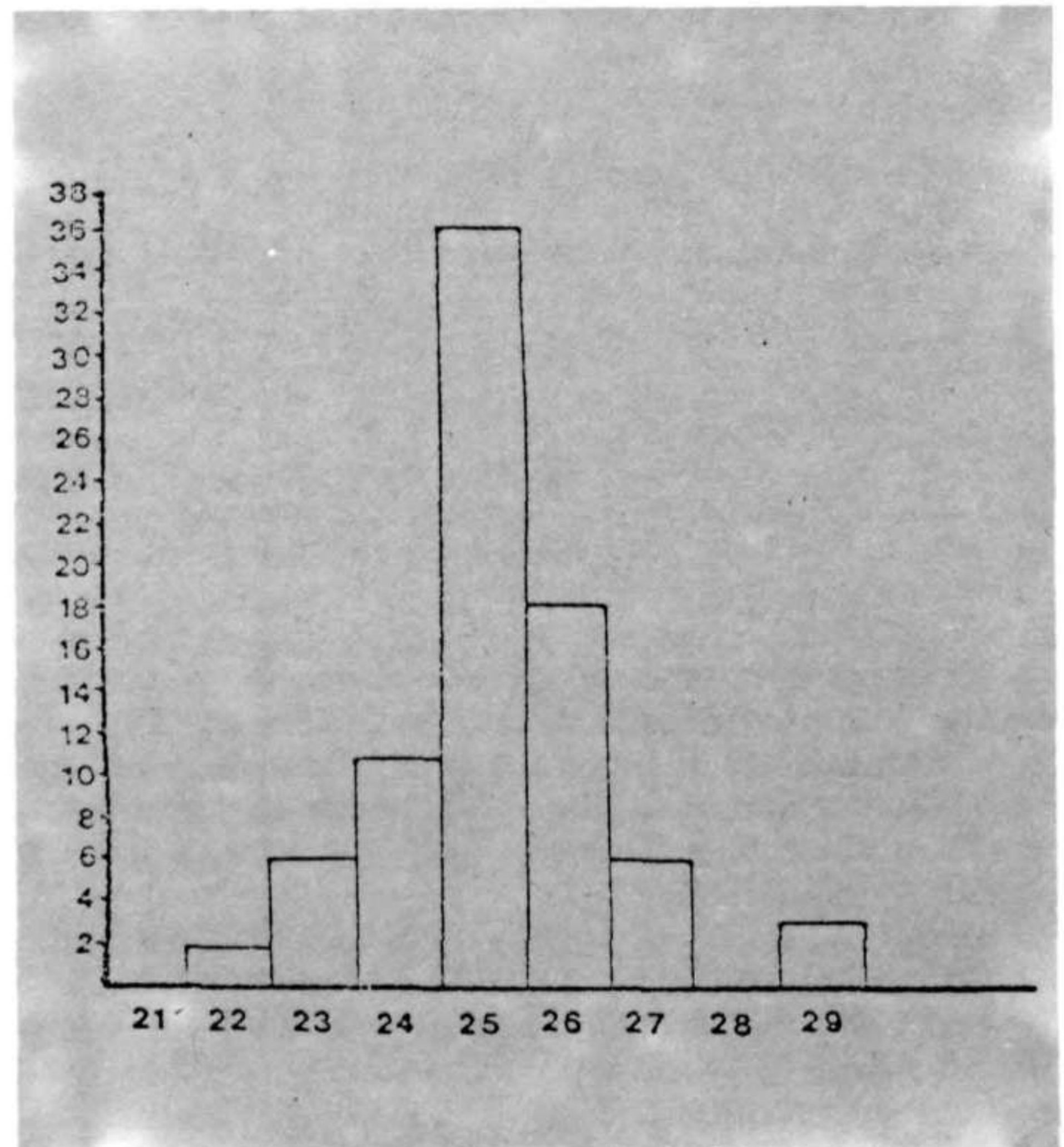
L. VILLARONGA, *Las monedas hispano-cartaginesas*. Barcelona 1973, XII, n.º 286.

N.º	Peso	Módulo	Grosor	Posición de cuños	Conservación
1	23,20 gr.	23,3 mm.	7,6 mm.	12	RC
2	17,60 gr.	23,2 mm.	6,5 mm.	9	F
3	16,15 gr.	23,3 mm.	5,4 mm.	12	F
4	16,00 gr.	23,5 mm.	5,4 mm.	10	F
5	17,30 gr.	23,2 mm.	3,5 mm.	12	F
6	13,85 gr.	23,2 mm.	3,5 mm.	12	F
7	23,25 gr.	24,4 mm.	6,6 mm.	11	F
8	22,05 gr.	24,4 mm.	6,5 mm.	12	F
9	20,75 gr.	24,4 mm.	6,5 mm.	11	F
10	19,12 gr.	24,3 mm.	6,0 mm.	11	F
11	18,70 gr.	24,4 mm.	7,6 mm.	—	F
12	17,85 gr.	24,3 mm.	5,4 mm.	6	F
13	17,75 gr.	24,6 mm.	6,5 mm.	12	F
14	17,05 gr.	24,3 mm.	5,5 mm.	9	F
15	16,85 gr.	24,4 mm.	7,6 mm.	12	RC
16	12,50 gr.	24,8 mm.	5,0 mm.	12	F
17	11,75 gr.	24,3 mm.	3,25 mm.	12	F
18	12,15 gr.	25,4 mm.	4,3 mm.	11	F
19	13,85 gr.	25,4 mm.	5,4 mm.	10	F
20	13,45 gr.	25,4 mm.	6,5 mm.	12	F
21	14,55 gr.	25,0 mm.	5,0 mm.	10	F
22	14,55 gr.	25,4 mm.	5,4 mm.	8	F
23	15,00 gr.	25,4 mm.	6,5 mm.	12	F
24	16,65 gr.	25,0 mm.	6,4 mm.	12	F
25	16,62 gr.	25,5 mm.	5,4 mm.	12	F
26	16,85 gr.	25,5 mm.	5,4 mm.	—	F
27	16,70 gr.	25,4 mm.	5,4 mm.	6	F
28	16,33 gr.	25,5 mm.	5,4 mm.	10	F
29	17,60 gr.	25,4 mm.	6,5 mm.	12	F
30	17,65 gr.	25,4 mm.	6,5 mm.	8	F
31	17,45 gr.	25,5 mm.	6,5 mm.	12	F
32	18,60 gr.	25,4 mm.	6,0 mm.	12	F
33	18,50 gr.	25,4 mm.	5,5 mm.	6	F
34	18,60 gr.	25,6 mm.	6,4 mm.	12	F
35	18,60 gr.	25,5 mm.	5,3 mm.	8	F
36	18,25 gr.	25,4 mm.	5,4 mm.	11	F
37	19,75 gr.	25,4 mm.	6,5 mm.	—	F

N.º	Peso	Módulo	Grosor	Posición de cuños	Conservación
38	19,95 gr.	25,0 mm.	7,0 mm.	—	F
39	20,60 gr.	25,4 mm.	6,5 mm.	8	F
40	20,30 gr.	25,4 mm.	6,6 mm.	—	F
41	20,74 gr.	25,5 mm.	6,5 mm.	11	F
42	20,72 gr.	25,3 mm.	6,5 mm.	12	F
43	20,00 gr.	25,5 mm.	5,5 mm.	—	F
44	21,05 gr.	25,4 mm.	6,5 mm.	12	F
45	21,10 gr.	25,4 mm.	5,6 mm.	12	F
46	21,80 gr.	25,5 mm.	6,5 mm.	11	F
47	22,55 gr.	25,4 mm.	5,4 mm.	11	F
48	22,85 gr.	25,4 mm.	7,6 mm.	—	F
49	22,45 gr.	25,4 mm.	6,6 mm.	10	F
50	23,55 gr.	25,4 mm.	3,6 mm.	11	F
51	24,35 gr.	25,4 mm.	7,6 mm.	12	F
52	24,35 gr.	25,4 mm.	7,6 mm.	12	F
53	25,24 gr.	25,4 mm.	7,3 mm.	10	F
54	26,00 gr.	25,5 mm.	7,6 mm.	12	F
55	15,65 gr.	26,5 mm.	5,4 mm.	11	F
56	15,85 gr.	26,5 mm.	5,4 mm.	10	RC
57	16,85 gr.	26,5 mm.	7,6 mm.	12	F
58	16,20 gr.	26,6 mm.	5,4 mm.	12	F
59	17,35 gr.	26,6 mm.	5,4 mm.	8	F
60	17,70 gr.	26,5 mm.	5,4 mm.	12	RC
61	17,60 gr.	26,5 mm.	5,4 mm.	—	F
62	18,15 gr.	26,5 mm.	7,5 mm.	12	F
63	18,67 gr.	26,0 mm.	6,3 mm.	11	F
64	20,55 gr.	26,5 mm.	6,5 mm.	—	F
65	20,45 gr.	26,3 mm.	8,5 mm.	12	F
66	20,50 gr.	26,0 mm.	7,0 mm.	12	RC
67	21,74 gr.	26,0 mm.	7,8 mm.	11	F
68	21,75 gr.	26,5 mm.	6,7 mm.	—	F
69	22,52 gr.	26,0 mm.	7,0 mm.	12	BC
70	22,33 gr.	26,5 mm.	6,5 mm.	12	BC
71	25,15 gr.	26,5 mm.	6,5 mm.	12	F
72	24,65 gr.	26,5 mm.	7,5 mm.	10	RC
73	25,05 gr.	27,6 mm.	7,6 mm.	12	F
74	25,14 gr.	27,6 mm.	7,6 mm.	11	F
75	24,88 gr.	27,5 mm.	7,6 mm.	11	F
76	21,20 gr.	27,6 mm.	6,5 mm.	11	F
77	17,25 gr.	27,6 mm.	7,6 mm.	10	F
78	16,55 gr.	27,6 mm.	5,4 mm.	12	RC
79	19,75 gr.	29,2 mm.	7,6 mm.	11	F
80	17,20 gr.	29,8 mm.	6,5 mm.	12	F
81	15,10 gr.	29,9 mm.	6,5 mm.	8	F
82	18,22 gr.	22,0 mm.	6,0 mm.	12	F
83	23,20 gr.	25,0 mm.	6,5 mm.	—	F
84	22,25 gr.	26,5 mm.	6,5 mm.	8	F
85	16,45 gr.	24,5 mm.	5,0 mm.	9	F

*Metrología:* Damos a continuación la muestra de las monedas de Baria ahora publicadas<sup>2</sup> que nos definen una muestra completamente normal.

- N.º de piezas: 85.
- Peso medio: 19,03.
- Desviación típica: 3,45.
- Coefficiente de variación: 18 %
- Coefficiente de asimetría: 0,07
- Coefficiente de aplastamiento: 2,36



*Histograma de pesos<sup>3</sup>:* Para hallar el número de intervalos aplicamos la siguiente fórmula:

$$\text{valor intervalo} = 1 - 3,3 \log N = 7,32$$

$$\text{valor intervalo} = \frac{P. \text{máx.} - P. \text{mín.}}{7,32} = 1,95$$

para redondear tomaremos el intervalo de 2 gr. Siendo el peso medio de 19,03 el intervalo central de 18,01 a 20,00.

La escala de frecuencia es la siguiente:

10,01 a 12	.....	1 moneda
12,01 a 14	.....	6 monedas
14,01 a 16	.....	7 monedas
16,01 a 18	.....	23 monedas
18,01 a 20	.....	14 monedas
20,01 a 22	.....	14 monedas
22,01 a 24	.....	11 monedas
24,01 a 26	.....	9 monedas

Con estos datos trazamos el histograma.

*Histograma de módulos:* Con el intervalo de 1 mm. trazamos el histograma de módulos, o sea el diámetro de las monedas.

*Histograma de grosor:* Con el intervalo de 1 mm. trazamos el histograma del grosor de las monedas.

## II. Moneda inédita de Baria

Anv. Dos Uraei afrontados con el disco solar sobre la cabeza. Entre los dos uraei aparece un disco solar radiado dentro de un creciente.

Rev. Palmera con frutos, gráfila de puntos.



Son las monedas de bronce con los siguientes datos:

N.º	Peso	Módulo	Grosor	Posición de cuños
1	4,74 gr.	20,0 mm.	3,5 mm.	12
2	3,73 gr.	18,5 mm.	3,0 mm.	3
3	3,30 gr.	17,5 mm.	3,0 mm.	2
4	4,70 gr.	17,5 mm.	5,5 mm.	5
5	5,30 gr.	16,0 mm.	4,0 mm.	3
6	4,40 gr.	18,0 mm.	4,5 mm.	12
7	6,20 gr.	18,5 mm.	3,5 mm.	5
8	9,30 gr.	18,0 mm.	4,5 mm.	3
9	9,43 gr.	18,5 mm.	4,5 mm.	3

*Metrología:* Escasas son las nueve monedas para un estudio metroológico, aunque podemos añadir otras dos que hemos localizado en colecciones.

Los datos estadísticos son los siguientes:

Número de monedas: 11.

Peso medio: 5,45 gr.

Desviación típica: 1,84.

Coefficiente de variación: 33 %

Indican una gran dispersión de pesos, siendo muy amplio el intervalo de confianza para el peso medio de la población de donde proceden, de 4,20 a 6,70 gr.

Si comparamos el peso medio de nuestras monedas con los divisores hispanos cartagineses publicados por Villaronga<sup>4</sup>, vemos que son muy semejantes.

Clase VIII de Villaronga, peso medio divisor de 4,90 gr.

Clase X de Villaronga, peso medio divisor de 5,21 gr.

Nuestra moneda, peso medio de 5,45 gr.

*Conclusiones:* En las conclusiones a nuestro trabajo anterior<sup>5</sup> apuntábamos que aquellas monedas, con peso medio de 5,45 gr., podían ser cuartos de las que ahora estudiamos. Por aquel entonces sólo conocíamos las monedas publicadas por Villaronga, que presentaban un peso medio de 21,86 gr.

Hoy llegamos a una mayor exactitud al tener más materiales, que nos dan un peso medio de 19,03 gr.

Juntando las monedas publicadas en este trabajo y las que publicó Villaronga obtenemos un peso medio total de 19,54 gr.

Posiblemente estas monedas son un doble de la clase XI, tipo III, de peso medio de 10,20 gr. Siendo la discrepancia de tan sólo un 4 %.

### III. Monedas Púnicas

#### 1. Bronce de Gades, 206 a. C.?

Anv. Frustro.

Rev. Delfín mirando a la derecha.

Peso, 2,30 gr. Módulo, 15,4 mm. Grosor, 2,6 mm. Cons. F.

Ref. bibliogr.: Vives X, 28.

#### 2. Calco hispano-cartaginés, 209-205 a. C.

Anv. Cabeza de Perséfone-Tanit, mirando a la izquierda.

Rev. Caballo parado mirando a la derecha.

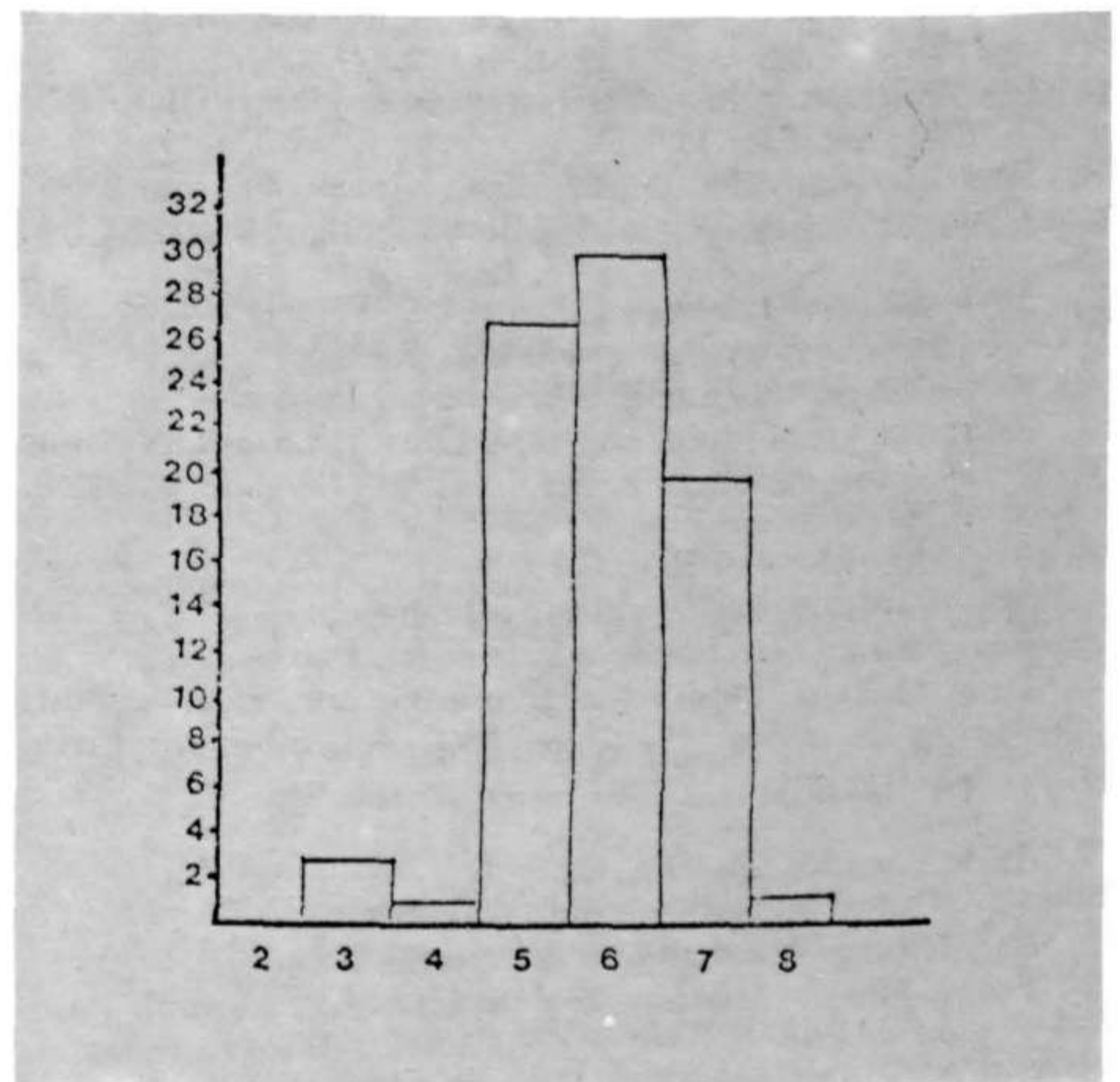
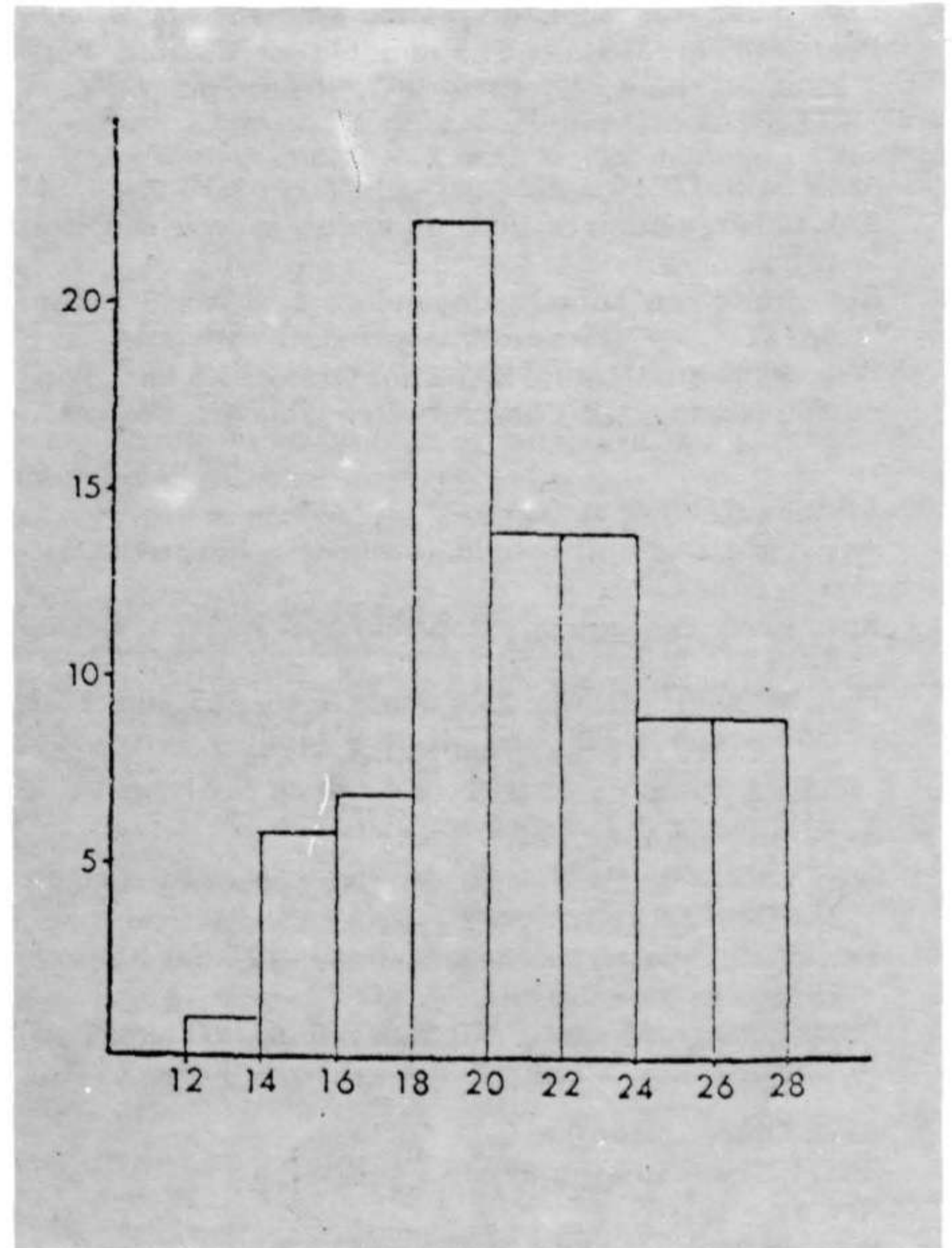
Peso, 8,50 gr. Módulo, 24,5 mm. Grosor, 3,5 mm. Posición de

cuños, 12. Cons. BC. Ref. bibliogr.: Villaronga XII, 122.

### IV. Monedas Ibéricas

#### 1. As de Kese, 206-133 a. C.

Anv. Cabeza varonil desnuda mirando a la derecha. Detrás espiga.



- Rev. Jinete con palma golpeando a la derecha. Debajo. Peso, 20,45 gr. Módulo, 24,5 mm. Grosor, 3,2 mm. Posición de cuños, 15. Cons. BG. Ref. bibliogr.: Vives XXXII, 8.
2. As de Saiti, 120-90 a. C.?
 

Anv. Cabeza varonil desnuda mirando a la derecha. Detrás palma.

Rev. Jinete con palma galopando a la derecha. Debajo SAITI.

Peso, 19,80 gr. Módulo, 25,2 mm. Grosor, 3,3 mm. Posición de cuños, 12. Cons. MC. Ref. bibliogr.: Vives, XX, 2.
  3. As de Saiti, 120-90 a. C.?
 

Anv. Cabeza varonil desnuda mirando a la derecha. Detrás, palma.

Rev. Jinete con palma galopando a la derecha. Debajo SAITI.

Peso, 19,90 gr. Módulo, 23,5 mm. Grosor, 3,5 mm. Posición de cuños, 12. Cons. MC. Ref. bibliogr.: Vives, XX, 2.
  4. As de Arse-Sagunto, 120-90 a. C.?
 

Anv. Cabeza de Pallas a la derecha, con casco. Delante IKO[RBELES].

Rev. Proa de nave hacia la derecha. Delante caduceo. Debajo leyenda ibérica.

Peso, 15,00 gr. Módulo, 29,0 mm. Grosor, 3,0 mm. Posición de cuños, 3. Cons. F. Ref. bibliogr.: Vives, XVII, 2.
  5. As de Obulco, 120-90 a. C.?
 

Anv. Cabeza varonil mirando a la derecha.

Rev. Frustró.

Peso, 10,90 gr. Módulo, 29,4 mm. Grosor, 3,2 mm. Posición de cuños, 12. Cons. RC. Ref. bibliogr.: Vives, XCV, 5.
  6. As de Obulco, 120-90 a. C.?
 

Anv. Cabeza varonil mirando a la derecha, delante OBULC(O).

Rev. Entre espiga y arado leyenda en dos líneas URKAI[L-TU] [NESEL] TUKO.

Peso, 19,80 gr. Módulo, 26,6 mm. Grosor, 3,2 mm. Posición de cuños, 12. Cons. F. Ref. bibliogr.: Vives, XCI, 8.
  7. As de Kástulo, 120-90 a. C.?
 

Anv. Cabeza varonil mirando a la derecha.

Rev. Esfinge marchando a la derecha. Debajo.

Peso, 8,25 gr. Módulo, 28,5 mm. Grosor, 3,5 mm. Posición de cuños, 12. Cons. F. Ref. bibliogr.: Delgado, CXIII, 8.
  8. As de Kástulo, 120-90 a. C.?
 

Anv. Cabeza varonil mirando a la derecha.

Rev. Esfinge marchando a la derecha. Debajo.

Peso, 13,10 gr. Módulo, 28,8 mm. Grosor, 3,2 mm. Posición de cuños, 12. Cons. MC. Ref. bibliogr.: Vives, CXIII, 8.
  9. As de Kástulo, 120-90 a. C.?
 

Anv. Cabeza varonil mirando a la derecha.

Rev. Esfinge marchando a la derecha. Debajo.

Peso, 13,20 gr. Módulo, 28,6 mm. Grosor, 3,5 mm. Posición de cuños, 12. Cons. RC. Ref. bibliogr.: Delgado, CXIII, 8.
  10. As de Kástulo, 120-90 a. C.?
 

Anv. Cabeza varonil mirando a la derecha.

Rev. Esfinge marchando a la derecha.

Peso, 17,8 gr. Módulo, 28,4 mm. Grosor, 4,3 mm. Posición de cuños, 12. Cons. BC. Ref. bibliogr.: Vives, LXX, 11.
  11. As de Kástulo, 120-90 a. C.?
 

Anv. Cabeza varonil mirando a la derecha.

Rev. Esfinge marchando a la derecha.

Peso, 26,5 gr. Módulo, 34,5 mm. Grosor, 4,4 mm. Posición de cuños, 12. Cons. RC. Ref. bibliogr.: Vives, LXVIII, 11.
  12. As de Kástulo, 120-90 a. C.
 

Anv. Busto varonil mirando a la derecha.

Rev. Esfinge marchando a la derecha. Debajo.

Peso, 13,40 gr. Módulo, 28,5 mm. Grosor, 4,4 mm. Posición de cuños, 12. Cons. BC. Ref. bibliogr.: Vives, CXX, 8.
  13. Semis de Kástulo, 120-90 a. C.?
 

Anv. Cabeza masculina mirando a la derecha.

Rev. Toro parado mirando de frente. Encima U. Debajo

Peso, 4,75 gr. Módulo, 19,4 mm. Grosor, 3,2 mm. Posición de cuños, 1. Cons. BC. Ref. bibliogr.: Vives, CXIX, 5.
- #### V. Monedas Hispano-Romanas
1. Semis de Cartagonova.
 

Anv. P. BAEBIUS POLLIO II VIR. QUIN. Victoria marchando con corona.

Rev. C. AQUINUS MELA II VIR QUIN. Dos insignias militares.

Peso, 8,0 gr. Módulo, 20,6 mm. Grosor, 2,0 mm. Posición de cuños, 12. Cons. RC. Ref. bibliogr.: Vives, CXXX, 6.
  2. Semis de Cartagonova.
 

Anv. P. BAEBIUS POLLIO II VIR QUIN. Victoria marchando a la izquierda.

Rev. C. AQUINUS MELA II VIR QUIN. Dos insignias militares.

Peso, 3,93 gr. Módulo, 20,0 mm. Grosor, 2,0 mm. Posición de cuños, 6. Cons. F. Ref. bibliogr.: Vives, CXXX, 6.
  3. Semis de Cartagonova.
 

Anv. P. BAEBIUS POLLIO II VIR QUIN. Victoria marchando a la izquierda.

Rev. C. AQUINUS MELA II VIR. Dos insignias militares.

Peso, 5,75 gr. Módulo, 20,5 mm. Grosor, 2,8 mm. Posición de cuños, 10. Cons. F. Ref. bibliogr.: Vives, CXXX, 6.
  4. Semis de Augusto. Ilici.
 

Anv. AUGUSTUS DIVI. F. Cabeza de Augusto mirando a la izquierda.

Rev. Q. PAPIR.CAR. Q. TERE. MONT. II VIR. Temol o tetrástilo, entre las columnas C.I.I.L.A.

Peso, 5,68 gr. Módulo, 21,5 mm. Grosor, 2,5 mm. Cons.: F. Ref. bibliogr.: Vives, CXXXIII, 4.
  5. As de Segóbriga. Tiberio.
 

Anv. TI. CAESAR DIVI. F. AUGUST. IMP. Cabeza de Tiberio mirando a la derecha.

Rev. SEGO-BRIGA dentro de corona de laurel.

Peso, 9,45 gr. Módulo, 29,4 mm. Grosor, 3,2. Posición de cuños, 1. Cons. F. Ref. bibliogr.: Vives.

6. As de Caesar Augusta. Augusto, 12 a. C.  
 Anv. AUGUSTUS DIVI F. Busto de Augusto laureado mirando a la derecha; detrás, atributos sacerdotales.  
 Rev. MAN. KAVINIO IteR. LTITIO II VIR. Yunta guiada por sacerdote a la derecha.  
 Peso, 12,30 gr. Módulo, 26,5 mm. Grosor, 2,5 mm. Posición de cuños, 5. Cons. MC. Ref. bibliogr.: Vives, CXLVIII-1
7. As de Emérita Augusta. Augusto. 23 a. C.  
 Anv. CAESAR AUG. TRIBUNIC POTES. Cabeza de Augusto mirando a la derecha.  
 Rev. P. CARISIUS / LEG / AUGUSTI /  
 Peso, 10,50 gr. Módulo, 26,5 mm. Grosor, 3,5 mm. Posición de cuños, 6. Cons. F. Ref. bibliogr.: CXL, 14.

## VI. Monedas de Roma. República

1. As republicano.  
 Anv. Jano bifronte.  
 Rev. Proa de nave mirando a la derecha.  
 Peso, 42,45 gr. Módulo, 35,4 mm. Grosor, 6,5 mm. Posición de cuños, 12. Cons. BC. Ref. bibliogr.: Sydenham, XIII-145; Crawford, X-3. Fecha, 211 a. C.
2. As republicano.  
 Anv. Jano bifronte.  
 Rev. Proa de nave mirando a la derecha.  
 Peso, 38,85 gr. Módulo, 34,2 mm. Grosor, 6,5 mm. Posición de cuños, 6. Cons. MC. Ref. bibliogr.: Sydenham, XI-13; Crawford, X-3. Fecha, 211 a. C.?
3. As republicano.  
 Anv. Jano bifronte.  
 Rev. Proa de nave a la derecha.  
 Peso, 39,95 gr. Módulo, 25,4 mm. Grosor, 5,5 mm. Posición de cuños, 3. Cons. F. Ref. bibliogr.: Sydenham, XIII-148. Fecha, a partir del 211 a. C.?
4. As republicano.  
 Anv. Jano bifronte.  
 Rev. Proa de nave a la derecha.  
 Peso, 28,1 gr. Módulo, 32,6 mm. Grosor, 5,4 mm. Posición de cuños, 6. Cons. MC. Ref. bibliogr.: Crawford, XXXI, 19 Sydenham, XV-157 170 a. C.
5. As republicano.  
 Anv. Jano bifronte.  
 Rev. Proa de nave a la derecha.  
 Peso, 26,65 gr. Módulo, 31,6 mm. Grosor, 4,3 mm. Posición de cuños, . Cons. F. Ref. bibliogr.: Sydenham, 178; Crawford, XXXII-178. Fecha, 170 a 140 a. C.
6. As republicano.  
 Anv. Jano bifronte.  
 Rev. Proa de nave a la derecha.  
 Peso, 19,55 gr. Módulo, 32,0 mm. Grosor, 3,8 mm. Posición de cuños, 3. Cons. F. Ref. bibliogr.: Sydenham, 178; Crawfords, XXXII-199. Fecha, 170-140 a. C.
7. As republicano.  
 Anv. Jano bifronte.  
 Rev. Proa de nave a la derecha.  
 Peso, 17,45 gr. Módulo, 30,5 mm. Grosor, 6,3 mm. Posición de cuños, 6. Cons. F. Ref. bibliogr.: Sydenham, 210; Crawford, 355, 4. Fecha, 140-91 a. C.

8. As republicano.  
 Anv. Jano bifronte.  
 Rev. Proa de nave a la derecha.  
 Peso, 29,80 gr. Módulo, 35,0 mm Grosor, 4,5 mm. Posición de cuños, . Cons. F. Ref. bibliogr.: Crawford, XXXII-190. Fecha, 170-140 a. C.

## VII. Monedas Imperiales Romanas

1. As de Tiberio.  
 Anv. Busto del emperador mirando a la izquierda.  
 Rev. S - C.  
 Peso, 9,85 gr. Módulo, 29,0 mm. Grosor, 3,0 mm. Posición de cuños, 6. Cons. F.
2. Sestercio de Vespasiano.  
 Anv. IMP. CAESAR VESPASIANUS (AUG. PM. T. P. P. P. COS.). Cabeza del emperador mirando a la derecha con derecha.  
 Rev. Templo de Isis. A los lados, S - C.  
 Peso, 18,20 gr. Módulo, 33,0 mm. Grosor, 3,0 mm. Posición de cuños, 6. Cons. MC. Ref. bibliogr.: RIC, XI-192
3. As de Vespasiano.  
 Anv. IMP. CAESAR VESP. (AUG. P. M. T. R. COS. VIII). Busto del emperador mirando a la derecha.  
 Rev. F.  
 Peso, 11,65 gr. Módulo, 26,5 mm. Grosor, 2,2 mm. Posición de cuños, 6. Cons. MC. Ref. bibliogr.: Mattingly, XXXVIII-7.
4. As de Vespasiano.  
 Anv. IMP. CAES. VESP. (AUG. P. M. T. R. COS.). Busto del emperador mirando a la izquierda.  
 Rev. PAX AUGUSTI S. C.  
 Peso, 7,55 gr. Módulo, 26,0 mm. Grosor, 2,7 mm. Posición de cuños, Cons. MC. Ref. bibliogr.: Mattingly, XXVII-3.
5. Sestercio de Vespasiano.  
 Anv. IMP. CAES. VESPASIAN (AUG. P. M. T. R. COS. III). Cabeza del emperador mirando a la derecha.  
 Rev. ROMA. S - C.  
 Peso, 29,8 gr. Módulo, 33,0 mm. Grosor, 3,5 mm. Posición de cuños, 6. Cons. MC. Ref. bibliogr.: RICPL, IV-69.
6. As de Vespasiano.  
 Anv. IPM. CAES. VESP. (F. AUG. P-M. TR. P. P. COS. VIII). Cabeza del emperador mirando a la izquierda.  
 Rev. F.  
 Peso, 7,95 gr. Módulo, 31,5 mm. Grosor, 3,3 mm. Posición de cuños, 6. Cons. F. Ref. bibliogr.: Mattingly, XLI, 8.
7. Sestercio de Domiciano.  
 Anv. IMP. CAES. CAES. DIVI. F. DOMITIAN, AUG. PM. Cabeza del emperador mirando a la derecha.  
 Rev. F.  
 Peso, 18,45 gr. Módulo, 29,65 mm. Grosor, 3,0 mm. Posición de cuños, 12. Cons. BC. Ref. bibliogr.: RIC, IV-91.
8. As de Domiciano.  
 Anv. Busto del emperador mirando a la derecha. IMP. CAES. DIVI. VESP. F. DOMITIAN. (AUG. PM).  
 Rev. TR. P. COS. VI. P. P. S - C.  
 Peso, 10,35 gr. Módulo, 31,0 mm. Grosor, 3,0 mm. Posición de cuños, 6. Cons. BC. Ref. bibliogr.: Mattingly, LXX-10.

9. Sestercio de Trajano.  
Anv. IMP. CAES. NERVA TRAIAN. AUG. GERM. P.  
M. Cabeza del emperador laureada mirando a la  
derecha.  
Rev. TR. POT. COS. III. P. P. S - C. Paz sentada y  
mirando a la izquierda.  
Peso, 24,65 gr. Módulo, 33,2 mm. Grosor, 3,4 mm. Posi-  
ción de cuños, 6. Cons. MC. Ref. bibliogr.: RIC, IV-96.
10. Sestercio de Trajano.  
Anv. IMP. CAESAR NERVAE TRAIANO AUG. GERM.  
PM. Busto del emperador mirando a la derecha.  
Rev. TR. POT. COS. III. PP. S - C. Paz sentada mirando  
a la derecha.  
Peso, 19,15 gr. Módulo 29,0 mm. Grosor, 3,2 mm. Posi-  
ción de cuños, 6. Cons. MC. Ref. bibliogr.: RIC, 179.  
Fecha, 101 d. C.
11. Sestercio de Faustina I.  
Anv. DIVA AUG. FAUSTINA. Busto de Faustina miran-  
do a la derecha.  
Rev. AETERNITAS. Aeternitas sentada.  
Peso, 18,5 gr. Módulo, 29,0 mm. Grosor, 5,4 mm. Posición  
de cuños, 6. Cons. F. Ref. bibliogr.: Mattingly,  
XXXIV-6; RIC, 126. Fecha, 141 d. C.
12. As de Faustina I.  
Anv. DIBA AUGUSTA FAUSTINA. Busto de Faustina  
mirando a la derecha.  
Rev. AETERNITAS S-C.  
Peso, 11,55 gr. Módulo, 26,6 mm. Grosor, 3,3 mm. Posi-  
ción de cuños, 12. Cons. BC. Ref. bibliogr.: RIC, 126.  
Fecha, 141 d. C.
13. Sestercio de Antonino Pío.  
Anv. ANTONINUS AUG. PIUS PP. TR. P. COS. III.  
Busto del emperador mirando a la derecha.  
Rev. F.  
Peso, 20,05 gr. Módulo, 29,0 mm. Grosor, 4,0 mm. Posi-  
ción de cuños, 12. Cons. F. Ref. bibliogr.: Mattingly, 8.  
Fecha, 148 d. C.
14. Sestercio de Antonio Pío.  
Anv. ANTONINUS AUG. PIUS (PP. TR. P. COS. III).  
Cabeza del emperador mirando a la derecha.  
Rev. F.  
Peso, 26,6 gr. Módulo, 31,0 mm. Grosor, 5,0 mm. Posición  
de cuños, 12. Cons. MC. Ref. bibliogr.: Marringly,  
XXV-5. Fecha, 148 d. C.
15. Sestercio de Faustina II.  
Anv. FAUSTINA AUG. II = AUG. FIL. Cabeza de Faus-  
tina mirando a la derecha.  
Rev. LAETITIAE PUBLICAE S - C. Leticia de frente.  
Peso, 14,45 gr. Módulo, 28,5 mm. Grosor, 4,5 mm. Posi-  
ción de cuños, 6. Cons. MC. Ref. bibliogr.: Marringly,  
LII, 7. Fecha, 162 d. C.
16. Sestercio de Iula Maesa.  
Anv. IULA MAESA AUG. Cabeza de Iula Maesa mirando  
a la derecha.  
Rev. PIETAS AUG. S. C. Pietas mirando a la izquierda.  
Peso, 19,95 gr. Módulo, 28,5 mm. Grosor, 4,4 mm. Posi-  
ción de cuños, 6. Cons. BC. Ref. bibliogr.: Mattingly,  
XCV, 4. Fecha, 202 d. C.
17. Sestercio de Julia Domna.  
Anv. AUGUSTA IULIA. Cabeza de Julia mirando a la  
derecha.  
Rev. HILARITAS.  
Peso, 20,75 gr. Módulo, 28,5 mm. Grosor, 4,3 mm. Posi-  
ción de cuños, 12. Cons. BC. Ref. bibliogr.: Mattingly,  
IV-1 Pl; XI-2. Fecha, 193-196 d. C.
18. Sestercio de Maximino.  
Anv. MAXIMINUS PIUS AUG. GERM. Cabeza de  
Maximino mirando a la derecha.  
Rev. PROVIDENTIA AUG. S - C.  
Peso, 18,95 gr. Módulo, 28,2 mm. Grosor, 4,3 mm. Posi-  
ción de cuños, 12. Cons. MC. Ref. bibliogr.: Mattingly,  
XXXIII-14. Fecha, 235-238 d. C.
19. Follis de Pupieno.  
Anv. Busto del emperador mirando de frente.  
Rev. F.  
Peso, 2,65 gr. Módulo, 22,2 mm. Grosor, 1,1 mm. Posición  
de cuños, 6. Cons. F. Ref. bibliogr.: Mattingly, XLV, 5.  
Fecha, 238 d. C.
20. Sestercio de Gordiano.  
Anv. F.  
Rev. FIDES PUBLICAS  
Peso, 18,30 gr. Módulo, 29,5 mm. Grosor, 2,1 mm. Posi-  
ción de cuños, 12. Cons. MC. Fecha, 238 d. C.
21. AE 4 de emperador incierto.  
Anv. F.  
Rev. Soldado de pie alanceando a un enemigo.  
Peso, 1,45 gr. Módulo, 15,5 mm. Grosor, 1,8 mm. Posición  
de cuños, 12. Cons. F.
22. AC 3 de Constancio II.  
Anv. Cabeza del emperador mirando a la derecha.  
Rev. F.  
Peso, 1,40 gr. Módulo, 18,0 mm. Grosor, 2,0 mm. Posición  
de cuños, 6. Cons. MC. Fecha, 346-361 d. C.
23. AE 3 de Constancio II.  
Anv. F.  
Rev. GLORIA EXERCITUS.  
Peso, 2,27 gr. Módulo, 18,2 mm. Grosor, 1,5 mm. Posición  
de cuños, . Fecha, 346-361 d. C.
24. Follis de Constancio II.  
Anv. CONSTANTIVS NOB. C. Busto diademado del  
emperador mirando a la derecha.  
Rev. F.  
Peso, 1,55 gr. Módulo, 17,0 mm. Grosor, 1,9 mm. Posición  
de cuños, . Cons. F. Ref. bibliogr. Fecha, 333-350 d. C.
25. AE 3 de Costante II.  
Anv. D. N. CONST / ANS PF AUG. Busto del empera-  
dor mirando a la derecha.  
Rev. Vot / XX / MULT / XXX  
Peso, 2,45 gr. Módulo, 18,0 mm. Grosor, 1,7 mm. Posición  
de cuños, . Cons. MC. Fecha, 340 d. C.
26. AE 4 de Magencio.  
Anv. Busto del emperador laureado mirando a la derecha.  
Rev. F.  
Peso, 0,72 gr. Módulo, 14,5 mm. Grosor, 1,5 mm. Posición  
de cuños, 6. Cons. MC. Fecha, 350 d. C.

27. AE 4 de Valentiniano II a.  
Anv. Cabeza del emperador mirando a la derecha.  
Rev. REPARATIO - REIPUB.  
Peso, 4,05 gr. Módulo, 22,6 mm. Grosor, 2,1 mm. Posición de cuños, 12. Cons. MC. Ref. bibliogr.: RIC, VI-I. Fecha, 375-392 d. C.
28. AE 4 de Constantino I.  
Anv. CONSTANTINUS MAX. AUG. Cabeza del emperador mirando a la derecha.  
Rev. GLORIA EXERCITUS  
Peso, 1,10 gr. Módulo, 16,9 mm. Grosor, 1,5 mm. Posición de cuños, 6. Cons. F. Fecha, 327 d. C.
29. AE 4 de Constantino I.  
Anv. CONSTANTINUS MAX. AUG. Busto del emperador mirando a la derecha.  
Rev. F.  
Peso, 1,10 gr. Módulo, 16,9 mm. Grosor, 1,5 mm. Posición de cuños, 6. Cons. MC. Fecha, 312-340 d. C.
30. AE 4 de Constancio II.  
Anv. DN. CONSTANTINUS P. F. AUG. Busto del emperador mirando a la derecha.  
Rev. (.....) REPARATIO.  
Peso, 1,16 gr. Módulo, 16,5 mm. Grosor, 1,5 mm. Cons. F. Fecha, 346-361 d. C.
31. AE 3 de Constancio Cloro.  
Anv. FL. IUL. CONSTANTINUS C. Busto del emperador mirando a la derecha.  
Rev. SECURITAS DEI PUBLICAE  
Peso, 3,40 gr. Módulo, 18,5 mm. Grosor, 2,0 mm. Posición de cuños, 6. Cons. MC. Fecha, 332-333 d. C.
32. AE 4 de Constancio II.  
Anv. (DN) CONSTANTINUS P. F. (AUG). Cabeza diademada del emperador mirando a la derecha.  
Rev. GLORIA EXERCITUS.  
Peso, 11,20 gr. Módulo, 14,5 mm. Grosor, 1,5 mm. Posición de cuños, 12. Cons. MC. Fecha, 346-361 d. C.
33. AE 3 de Constancio II.  
Anv. Cabeza del emperador mirando a la izquierda.  
Rev. F.  
Peso, 2,95 gr. Módulo, 19,5 mm. Grosor, 2,5 mm. Posición de cuños, 12. Cons. F. Fecha, 360 d. C.

## CONCLUSIONES

Bajo la denominación de circulación pre-augústea se incluyen todas las monedas con una cronología anterior al momento en que Octavio se convierte en Augusto. Las monedas ibéricas son las más numerosas y las latinas son las menos representadas, y por otro lado, la moneda romana republicana es abundante. Todas en conjunto forman la circulación pre-augústea de Villaricos. Circulación que por motivos numismáticos y arqueológicos nunca había existido sino que se trataría de monedas llegadas a la circulación muy posteriormente, a lo largo del período Imperial. Así pues, la numismática nos demuestra de forma clara que las monedas anteriores a Augusto y quizás las del mismo Augusto entra-

ron en la circulación monetaria muy posteriormente al período de su circulación normal.

El período Julio-Claudio es el más importante de la ciudad a lo largo de su historia, conjuntamente con el breve período de las guerras civiles de los años 68-69.

La circulación monetaria durante este período, por lo que respecta a Villaricos en concreto y a Hispania en general, forma una unidad, se puede decir que es una circulación muy cerrada. El concepto de circulación cerrada viene dado también por el número reducido de cecas hispano-romanas que inciden en un centro, siendo siempre las más cercanas geográficamente o bien las que tienen unas comunicaciones más directas.

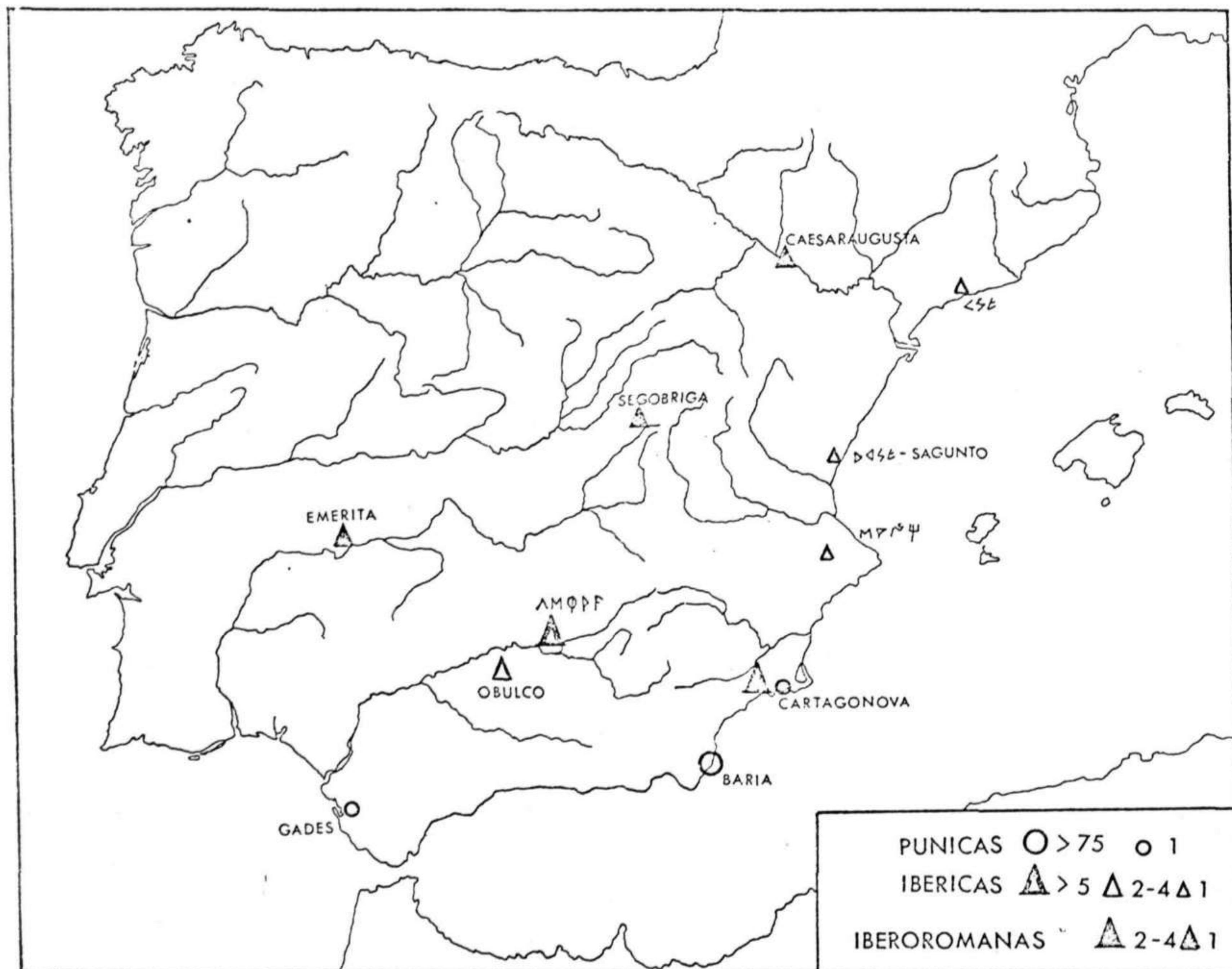
Esto se ve claramente en el resto de Hispania, a excepción de las islas Baleares que por tratarse de islas tienen una circulación más abierta no porque tengan más contactos que una ciudad cualquiera en la Península sino por el hecho de que a ellas llega un resumen de la circulación existente en los puertos con los que mantiene contactos. A través del índice monedas/año se observa que los años 68-69 son los de mayor aportación a la ciudad.

El estudio de la circulación monetaria nos corrobora la importancia de los hechos históricos acontecidos en un punto determinado, en este caso Villaricos. Pasados los momentos importantes que representan el período Julio-Claudio y las guerras civiles de los años 68-69, entramos con los Flavios en un período que podríamos calificar de estabilización, descienden las aportaciones a la circulación monetaria de la ciudad, de forma relativa, tenemos que reconocer que el período por lo menos a través de lo que nos indica la numismática debe constituir una etapa importante de la ciudad, continuación de los anteriores.

En la circulación monetaria de este período, existen unas pequeñas diferencias que distinguen Hispania del resto de Occidente. Parece norma de Hispania, y dentro de esta norma se incluye Villaricos, que las aportaciones de época de Vespasiano y Domiciano sean superiores a sus dos antecesores. Esto indicaría una mayor actividad durante el mandato de este emperador por lo que se refiere a Hispania pero cuya razón concreta nos es desconocida.

Esta actividad englobaría también las Baleares y Córcega, situación esta que no es nueva pues la hemos encontrado durante el período Julio-Claudio, y nos confirmaría la existencia de una ruta a través de las islas que uniría Italia a Hispania.

El período Antonino se puede definir como una prolongación del anterior por lo que hace referencia a Hispania y Villaricos muy en concreto. Se denota un ligero aumento en la circulación con respecto del período Flavio, aumento que contrasta con el descenso que experimenta la mayoría de los puntos encuestados en las demás regiones noroccidentales del Imperio. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que este ligero aumento en la circulación de Hispania, y en concreto en Villa-



ricos, es algo ficticio. Para que se comprenda mejor el valor de lo que representa el período Antonino hay que referirse al trabajo estadístico realizado sobre las aportaciones de cada uno de los emperadores Antoninos.

Partiendo de este trabajo podemos observar que el período que se puede dividir en dos partes: la 1.<sup>a</sup>, que alcanza hasta Adriano, con un índice de aportaciones monedas/año alto, y una 2.<sup>a</sup> parte con un índice de aportaciones año/moneda bajo. Esto sucede en Villaricos y se repite con mayor o menor exactitud en el resto de puntos consultados en Hispania.

En las demás regiones encuestadas del Imperio, dentro del descenso que experimentan la mayoría de los puntos, presentan unos máximos más tardíos que en Hispania.

Estos resultados numismáticos que nos proporciona Hispania, podría estar influenciada a primera vista por una explicación de tipo histórico: el origen hispano de los emperadores Trajano y Adriano. De los de los cuales

sabemos que Adriano favoreció en gran manera a la ciudad de Itálica y por lo que la numismática nos indica parece que este favor se convirtió en una corriente favorable y beneficiadora para toda la Península a todos los niveles.

Entre los años 193-259/60 podemos acordar que Villaricos sufre una importante recesión en lo que se refiere a la llegada de nuevo numerario. Recesión que por otra parte hemos podido comprobar que es de orden general. Sin embargo, debemos tener presente que el período anterior había sido de una abundante circulación en la mayoría de los puntos estudiados con lo que los circuitos monetarios representarían actualmente una más que probable saturación.

En el período 259/60-294 la ciudad registra durante los inicios de este período un aumento muy importante de la masa circulante que no cesará hasta alcanzar la mitad del mismo, iniciándose entonces una rara facción del numerario que será la tónica general hasta finaliza-

do el período. Dentro del contexto peninsular, tan sólo Conimbriga presenta una situación muy parecida y se le acercan Itálica y Tarraco.

El resto proporciona una imagen distinta y que da pie para alcanzar una primera conclusión respecto a la circulación habida durante estos años en la Península. Efectivamente, la llegada masiva del Antoniniano y su circulación se detecta en unos centros determinados y no en otros. Esta diferencia nos indica que existen centros con una actividad creciente o por lo menos continuada, y a cuyos circuitos monetarios fluye una mayor cantidad de moneda, dado que los mismos están necesitados de ella, frente a otros punto estudiados en los cuales no se detecta esta presencia masiva de la nueva moneda en circulación. Para esta última existiría dos respuestas para explicar esta falta de monedas: una sería la reduc-

ción de la actividad en los mismos y por tanto el no necesitar en abundancia nuevo numerario, con lo cual es de suponer que el antiguo sería suficiente o casi suficiente; y la obra sería una creciente economía natural.

En los períodos comprendidos entre 294-324 y 324-final se centra en Villaricos una circulación que a pesar de tener unas características generales, que encajan perfectamente con lo que podríamos llamar una circulación "tipo" para Hispania, se destaca por la escasa alimentación que recibe.

A pesar del pequeño número de monedas que han sido utilizadas para trazar las líneas generales de la circulación monetaria en Villaricos durante estos dos períodos, por su comparación con los restantes puntos que han podido ser utilizadas para el estudio, se puede llegar a una serie de conclusiones interesantes. ■

1. J. M.<sup>a</sup> VIDAL BARDÁN. *La circulación monetaria en Villaricos: La ceca de Baria*. II Simposi Numismatic de Barcelona. Barcelona, 1980.

2. S. RÍOS. *Análisis estadístico aplicado*. Madrid, 1976, pág. 55.

3. L. VILLARONGA. *Trazado de histograma de pesos de una muestra de monedas, con algunas consecuencias*. Acta Numismática, IX, 1979, 11-19.

4. L. VILLARONGA. *Las monedas hispano-cartaginesas*. Barcelona.

5. J. M. VIDAL BARDÁN. *Moneda inédita de Baria*, IX, 1979, 31-39. Acta Numismática.





## L'iconographie du dieu *Sol* dans la Péninsule Ibérique

Depuis la parution du livre de K. Schauenburg, *Hélios*, Berlin, 1955, et celle de G. H. Halsberghe, *The cult of Sun Invictus*, Leyde, 1972, —ce dernier ayant un caractère plus historique qu'archéologique— aucune étude n'a été consacrée à l'iconographie du dieu *Sol*. Nous voudrions simplement proposer une mise à jour de nos connaissances sur l'iconographie de ce dieu en Espagne et au Portugal, ces anciennes provinces romaines ayant fourni récemment des éléments suffisants pour alimenter la discussion.

Dans l'ouvrage de K. Schauenburg, seuls les dieux solaires ibériques et puniques reçoivent une mention particulière (p. 26 *sq.*). G. H. Halsberghe ne prend pas en compte de manière systématique les documents figurés, étant donné la perspective historique de son étude, qui englobe l'ensemble du monde romain.

Aussi bien, la plupart des documents que nous allons présenter n'étaient pas découverts au moment de la rédaction de ces deux ouvrages. D'autres, bien que découverts, ne furent pas pris en considération par ces auteurs.

C'est pourquoi nous présenterons dans un ordre chronologique les différents supports de l'iconographie du dieu\*.

\* \* \*

Avant même de présenter ces documents il nous faut faire une mise au point sur deux d'entre eux, indûment identifiés comme images du dieu solaire, à notre avis.

Il s'agit de deux mosaïques récemment incluses dans le *Corpus de mosaïcos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, découvertes l'une à Cordoue<sup>1</sup> l'autre dans la province de Cordoue, à Fernán-Núñez<sup>2</sup>. Sur la première, aucun doute n'est possible, à la vue des photographies prises à la découverte: il s'agit d'une Victoire ailée.

Quant à la seconde, elle pose un problème plus complexe, dû à son caractère lacunaire. D. Fernández-Galiano a récemment proposé de voir *Hélios* dans le personnage du registre supérieur du tableau central. *Hélios* serait accompagné des Saisons, dont deux sont

conservées, au registre inférieur du tableau central, comme sembleraient l'indiquer les comparaisons avec l'iconographie du même sujet dans les reliefs de sarcophages (V. photographies publiées par D. Fernández-Galiano, o.l. fig. 1-8).

Or, nous constatons que les représentations du sujet citées sur des sarcophages sont en fait des images de l'épisode de Phaéton, où le jeune-homme figure expressément; de plus, on remarque que dans la mosaïque de Fernán-Núñez, le personnage assis du registre supérieur,



1. Mosaïque à la Victoire ailée cl. du Musée de Cordoue: état actuel.

le supposé *Hélios*, regarde vers la droite, c.à.d. l'extérieur du tableau, il ne peut donc être en relation avec un personnage situé à sa gauche. Enfin, nous avons essayé de tirer parti du fragment visible sur la seule photographie connue de ce pavement, qui remonte à 1906. En effet, la mosaïque proprement dite, propriété des héritiers du duc de Fernán-Núñez, reste introuvable.

Sur le panneau visible en bas à gauche, sur cette ancienne photographie, on lit  $\text{Y}\Delta\Omega$ . Ces deux lettres déchiffrables et la troisième hypothétique ne suffisent pas pour reconstituer le mot entier; on peut simplement exclure d'y lire les noms de l'Été et du Printemps, dont on peut supposer qu'ils figuraient dans le tableau, car les deux lettres  $\text{Y}\Delta$  ne figurent pas dans les mots grecs désignant ces saisons. Il ne s'agit pas non plus du nom du dieu *Hélios*. L'hypothèse de D. Fernández-Galiano, selon laquelle on aurait ici la partie centrale de l'adjectif *Eudωpos* ne nous paraît pas convaincante. Cet adjectif rare ne se rencontre que dans Oppien, un auteur tardif, et il nous semble exclu qu'un mosaïste local, auquel un riche personnage de la province de Bétique a passé la commande d'un tel pavement ait pu employer un terme aussi rare, figurant sur le modèle syrien qu'il reproduisait.

Dans l'état actuel de nos connaissances, il semble que l'on puisse donc réduire à une vingtaine les représentations figurées illustrant ce sujet dans la péninsule ibérique.

On dénombre quelques stèles du Nord-Ouest<sup>3</sup>, quatre monnaies<sup>4</sup>, 7 lampes<sup>5</sup>, 2 autels<sup>6</sup>, 5 mosaïques<sup>7</sup>, et 2 reliefs<sup>8</sup>.

On remarque d'emblée que la série des mosaïques est la plus significative, en raison de son unité géographique, et de sa relative unité chronologique; c'est pourquoi nous leur consacrerons une assez large part dans cette étude.

À l'époque pré-romaine, les Ibères adoraient sous le nom de Neto un dieu aux caractéristiques à la fois solaires et guerrières, d'après Macrobe (*Saturn.*, I, 19 §5). Toutefois, on ne saurait dire si le disque à rayons représenté sur deux stèles de Cástulo (?) conservées au MAN (cf. note 3) est bien l'image de ce dieu. Par ailleurs, la rone solaire est un décor très courant chez les Celtes. Un dernier document relatif à cette période est le petit bronze de *Calaceite*<sup>9</sup> longtemps interprété par divers auteurs comme une image solaire. Il s'agit plus probablement d'un élément décoratif, prenant la forme d'un cheval stylisé, sur un *thymatérion*.

À l'époque romaine, on observe encore la vogue du disque solaire, avec des variantes dans le nombre des rayons, sur des stèles du Nord-Ouest<sup>10</sup>, en Galice mais aussi en Tarraconaise ou en Gaule. Il est plus difficile de les mettre en relation avec des inscriptions du II<sup>e</sup> s. ou le dieu indigène Neto est expressément invoqué (CIL, II, n.º 365, à Condeixa, n.º 3385 à Guàdix (*Acci*) en Tarraconaise, n.º 5278 à *Turgalii* en Lusitanie. Tou-

tefois, ces inscriptions attestent la survivance du dieu indigène, même si l'iconographie du dieu *Sol* à la même époque est romaine.

Avec la romanisation, les représentations se font plus nombreuses et diversifiées. Les plus anciennes apparaissent sur des monnaies de bronze datées de la fin de la République (cf. note 4). Toutes ces représentations montrent, de profil ou de face, le visage de *Sol* radié, qui est un calque du modèle monétaire romain. Ce modèle peut être *Sol Indiges* ou *Hélios* romanisé.

Les quelques lampes que l'on peut attribuer à la même époque reproduisent le même type, à quelques différences près: fouet dans la main gauche, ou croissant lunaire et étoiles placés sous le buste du dieu (cf. note 5).

Aussi bien, ces deux "véhicules iconographiques" sont-ils ceux qui offrent l'image la plus banalisée du schéma iconographique du dieu. Mécaniquement répétées, ils ne peuvent refléter un type iconographique très original.

Moins uniforme est l'aspect du dieu *Sol* dans les cinq mosaïques où il est représenté (cf. note 7). Bien que l'exemplaire de la mosaïque de Vénus à Italica soit détruit, on ne peut manquer d'être frappé du nombre de représentations de ce dieu dans la ville, et à trois reprises dans le cadre d'un calendrier planétaire, comme décor d'une maison privée. Dans les deux exemplaires conservés, le dieu figure en buste, une ou les deux épaules couvertes d'une chlamyde, la tête radiée et nimbée, avec ou sans fouet.

Certes, il y a réutilisation d'un même modèle, mais ces deux exemples en mosaïque ne semblent pas exécutés par le même mosaïste. Outre la variante dans les attributs, qui sont, comme le remarque K. M. Dunbabin, fondamentaux pour l'identification du dieu, on remarque une nette différence dans l'exécution.

Dans la mosaïque de la maison du Planétarium, le buste, très maladroitement exécuté, donne l'impression de n'être pas de la même main que la tête, et le cou est beaucoup trop volumineux pour ce buste étroit. La même observation vaut pour Jupiter et Mars dans la même mosaïque. Le visage, tourné de trois-quarts à gauche, a des traits accentués, en particulier, des yeux grands ouverts et soulignés de sourcils arqués. Des joues rondes contribuent à lui donner un aspect juvénile, ainsi que les cheveux bruns bouclés, avec quatre petites meches sur le front. On note une certaine mièvrerie dans ce visage, en dépit du caractère solennel que lui confèrent le nimbe jaune d'or et les douze rayons. Ainsi défini, il constitue l'exemple le plus proche, en mosaïque, du modèle pictural dont on a connaissance par une peinture pompéienne<sup>11</sup> qui nous présente un *Hélios* majestueux, assis, nu, une chlamyde sur les épaules, une draperie allant de l'aisne au mollet. Il est clair que le mosaïste, selon une méthode habituelle chez ces artisans<sup>12</sup> a utilisé le carton d'une tête d'*Hélios* dérivé du modèle pictural que nous venons de signaler. Les douze rayons se rapportent aux douze mois de l'année, selon un symbolisme astral évident, mais dans les copies de ce

modèle, cette signification se perd et le nombre de rayons varie selon la fantaisie du mosaïste.

Dans le second exemple du sujet à Italica, actuellement conservé dans la Collection Lebrija, *Hélios*, tiré du même carton, est traité d'une manière plus fidèle au modèle. Les proportions du buste par rapport à la tête sont plus équilibrées: une tunique, dégageant le cou, forme des plis, d'une épaule à l'autre, en tesselles de couleur rose. Le visage, vu de trois-quarts, comme dans l'exemple précédent est exécuté avec plus de naturel et de finesse; de caractère juvénile, les traits y sont moins lourds, les boucles de la chevelure plus souple. Si le nimbe de figure pas, et si les rayons ne sont que huit, l'attribut caractéristique du conducteur du quadrigé solaire, le fouet, est représenté posé contre l'épaule gauche du dieu. Une dernière différence entre les deux exemples d'Italica tient à la palette du mosaïste, qui emprunte la plupart de ses tons à la gamme des beiges, marrons, jaunes, dans la mosaïque du Planétarium, et à celle des beiges et roses, dans l'exemplaire de la Collection Lebrija.

Bien que l'on ne sache rien du troisième exemple existant à Italica, dans la maison de la mosaïque de la naissance de Vénus, il est probable qu'il s'agissait d'un buste comparable, étant donné l'espace disponible: un médaillon circulaire. Il apparaît donc que les ateliers d'Italica, à la fin du II<sup>e</sup> s. et dans le premier quart du III<sup>e</sup> s. ont utilisé un seul carton, celui que l'on pourrait qualifier "de type abstrait", puisqu'il réduit le dieu à sa dimension cosmique, zodiacale, philosophique en quelque sorte.

Remarquons au passage que le style de ces images est encore plein de naturalisme, d'illusionnisme. Le modèle hellénistique est encore le modèle de référence pour les mosaïstes d'Italica, et l'exemple le plus réussi que nous connaissions de ce modèle hellénistique est le buste de *Sol* dans la fresque du *mithraeum* de Marino<sup>13</sup>.

Une illustration plus ancienne, à Délos, ne nous est malheureusement connue que par un dessin de M. Bulard<sup>14</sup>. Le médaillon qui décorait la face nord d'un autel, dans le quartier du stade (*Insula*, maison C) est, d'après M. Bulard, le plus beau morceau de peinture religieuse à Délos, à cause de la polychromie et du modelé qui le caractérisent. A ce propos, on a des renseignements plus précis dans un autre article, dû à A. Plassard<sup>15</sup>.

La palette des mosaïstes d'Italica est évidemment plus réduite, mais on ne peut manquer de remarquer certaines analogies dans le choix des couleurs entre la peinture de Délos et la mosaïque de la Collection Lebrija. Elles ne peuvent s'expliquer par le hasard, et prouvent que les cartons utilisés par les mosaïstes comportaient des indications de couleurs, que les mosaïstes suivaient dans la limite des couleurs de tesselles dont ils disposaient sur place.

Au contraire, dans le buste de *Sol* de la mosaïque de *Piazza della Vittoria* à Palerme<sup>16</sup> et dans la splendide tête du dieu en *opus sectile* du *mithraeum* de Santa-Pris-



2. Mosaïque de la maison du planetarium, à Italica.



3. Mosaïque d'Italica, actuellement dans la collection Lebrija.



4. Détail de la mosaïque de la Plaza della Vittoria à Palerme: Hélios.

ca<sup>17</sup> on note une dramatisation très vive; le jeu des ombres, l'abus des lignes courbes donnent à ces figures un aspect tourmenté qui est étranger aux exemplaires d'Italica.

Quant à l'origine lointaine de ce schéma iconographique, il faut peut-être le mettre en relation avec l'image la plus célèbre d'*Hélios* depuis de III<sup>e</sup> s. avant J. C., remise à la mode sous Néron avec la construction du Colosse de la *Domus Aurea* le fameux Colosse de Rhodes, de Charès de Lindos.

Le second schéma iconographique du dieu solaire dans la péninsule ibérique est celui du dieu conduisant le quadrigé dans le ciel. Les deux exemples connus à ce jour appartiennent à la Lusitanie. Ce sont *Oriens* dans la mosaïque cosmologique de Mérida et le cocher céleste d'une mosaïque de la maison *extra-muros* de Conimbriga<sup>20</sup>. Les deux exemples sont à placer dans le courant du III<sup>e</sup> s.<sup>18</sup> L'image de *Sol* conduisant le quadrigé présente trois formes principales dans l'iconographie gréco-romaine, selon l'épisode de la vie du dieu auquel elle se rattache:

- Image de la course céleste de l'astre solaire, comme dans la frise de l'autel de Pergame, sur la cuirasse d'Auguste de *Prima Porta*, sur la base de la cour du Belvédère, sur le médaillon de l'arc de Constantin.
- Image de l'épisode mythologique au cours duquel *Hélios* retient les chevaux emballés, après l'essai infructueux de Phaéon. C'est le cas de la mosaïque de Sens (*Recueil*, II, 2, n.<sup>o</sup> 415) de la peinture de Stabies<sup>23</sup>.
- Image de *Sol* planétaire, par rapport auquel s'ordonnent les signes du Zodiaque, comme dans la mosaïque de Münster, et sur la peinture de la

*Domus Aurea* (Ponce, *Arabesques des bains de Livie*, Paris, 1838, pl. IX).

On remarque que les deux représentations lusitaniennes du sujet ne se rattachent pas au même type. Dans la mosaïque cosmologique de Mérida, *Oriens* désigne — comme l'a bien montré M. H. Quet — moins le luminaire, l'astre parcourant la voûte céleste (*o.l.* p. 125 sq.) que l'écoulement du temps, le mouvement de l'astre de l'Orient à l'Occident. A ce sujet, nous aimerions toutefois attirer davantage l'attention sur l'association du quadrigé solaire et de l'inscription *Oriens*, inhabituelle<sup>19</sup>. A. Blanco l'a justement rapprochée des monnaies où elle apparaît, mais sans entrer vraiment dans le détail. Or, on remarque que l'inscription *Oriens*, associée au buste du Soleil, apparaît pour la première fois sur des *aurei* d'Hadrien<sup>20</sup>. A ces exemples connus, il faut ajouter un exemple exposé à la Fábrica Nacional de la Moneda, à Madrid<sup>21</sup>. Or, H. Mattingly remarque que, sous Hadrien, les revers sont aussi originaux que les types de portraits, dans le droit fil de la tradition idéalisatrice grecque. On ne peut donc attribuer au hasard le choix de cette légende. Sous le même empereur, une concordance chronologique s'établit entre le choix du quadrigé solaire au revers des monnaies et le voyage d'Hadrien dans la partie orientale de l'Empire. H. Mattingly remarque enfin qu'Hadrien a été l'un des premiers adorateurs du dieu *Sol* syrien.

Il nous semble important de pouvoir ainsi donner à cette inscription son contexte historique, et de donner, en même temps, une indication chronologique au sujet du carton utilisé par le mosaïste de la mosaïque cosmologique.

Nous savons bien, par ailleurs, qu'une mosaïque peut être très postérieure au carton utilisé pour l'exécuter.



5. Mosaïque cosmologique de Mérida, détail du quadrigé solaire.



6. Aureus d'Hadrien, n.º 330 de l'Inv. du Musée de la Monnaie à Madrid.

Cette remarque va dans le même sens que ce que note M. H. Quet au sujet de l'iconographie d'*Occasus* dans la même mosaïque: utilisation d'un modèle remontant à l'époque hellénistique, repris d'ailleurs jusque sous Constantin.

Si l'on s'en tient au strict point de vue iconographique, on arrive à la même conclusion. En effet, l'adolescent vu de trois-quarts, aux traits peu accentués<sup>22</sup> est à rapprocher de son homologue sur la frise de l'autel de Pergame, qui a probablement inspiré peintres et sculpteurs par la suite<sup>23</sup>.

Parmi les mosaïques illustrant ce sujet, deux se rattachent à un modèle différent<sup>24</sup> et la troisième<sup>25</sup> la mosaïque d'Orbe, reflète le même modèle que la notre, mais avec beaucoup moins d'élégance.

Le conducteur du quadriges de Conimbriga, notre dernière illustration du sujet dans la péninsule ibérique, a suscité plusieurs interprétations.

Dans un disque à fond bleu sombre, étoilé, qui évoque incontestablement la voûte céleste, un jeune-homme en tunique blanche conduit un quadriges de chevaux blancs. Aux quatre coins du carré, les quatre Saisons figurent en buste. Les attributs du conducteur du quadriges sont la palme et la couronne, et non le fouet et la couronne radiée, comme c'est le cas pour le dieu *Sol*.

M. Bairrão Oleiro ne se prononce pas à son sujet<sup>26</sup>; F. de Almeida<sup>27</sup> pense qu'il s'agit du dieu *Sol*. Une étude récente de K. M. Dunbabin (cf. *supra* note 7) remet en cause cette dernière interprétation et voit dans ce cocher une image de la constellation *Auriga*.

Une discussion s'était déjà établie au Colloque de Paris (CMGR I) après la communication de M. Bairrão Oleiro. Nous voudrions simplement apporter quelques éléments en faveur de la thèse qui voit dans cette mosaïque une représentation du quadriges solaire, et non un simple cocher de cirque ou une constellation.

Si l'on considère l'ensemble de la mosaïque, et non uniquement le tableau central, on est amené à placer ce

personnage dans une perspective différente. Il est d'une part relié aux Saisons, à chaque coin du tableau central, et d'autre part à des scènes de chasse dans les quatre panneaux rectangulaires qui encadrent le tableau central. On est tenté de voir dans cette association autre chose que le fruit du hasard. Il est bien connu que le culte de *Sol Invictus*, à partir du règne de Septime-Sévère, avait pour rôle d'exalter le pouvoir bénéfique du dieu syrien adopté par la dynastie sévérienne, et assimilé à l'aurige vainqueur<sup>28</sup>. Certes, le costume du cocher de Conimbriga n'est pas celui que l'on attendrait pour le dieu *Sol*. Toutefois, la casaque de couleur blanche est précisément celle de la *factio* qui défendait les couleurs de l'empereur. La palme et la couronne que le mosaïste a placées dans les mains de ce cocher céleste montrent qu'il assimile le dieu *Sol* au cocher victorieux, image du pouvoir impérial.

Enfin, le fond bleu sombre, étoilé, sur lequel se détache le personnage est impossible à comprendre en dehors d'un contexte cosmique, et d'abord en raison de sa rareté. Le fond coloré ne peut passer pour une fantaisie, et les étoiles sont clairement dessinées, l'alternance des couleurs évoquant leur scintillement. On ne trouve pas de parallèle pour cette représentation de la voûte céleste, si ce n'est dans la mosaïque de Münster-Sarmsheim, et, à l'époque hellénistique, sur le disque de terre-cuite de Brindes.

Enfin, ayant pu disposer d'une diapositive en couleurs, grâce à l'amabilité de Madame A. Alarcão, Directrice du Musée et du site de Conimbriga, il nous semble nécessaire de faire quelques remarques supplémentaires à son sujet. Le cocher a une chevelure bouclée, jaune d'or, et la manche de sa tunique est brodée de petites étoiles rouges. La ceinture qui lui serre la taille est rouge et or, comme le harnachement des chevaux. Dans le ciel, outre les étoiles bien dessinées en rouge et or, on voit des formes globulaires rouge sombre, difficiles à identifier (des planètes?). Par ailleurs, le rouge et le jaune sont les couleurs de base des quatre Saisons en



7. Détail du quadriga de la mosaïque du Conimbriga (maison extra-muros). (Cliché Musée de Conimbriga).

écoinçon. La palme est jaune, comme la couronne, d'où partent deux bandelettes rouges. Les chevaux sont blancs, symbolisant ainsi la lumière, comme les chevaux de la mosaïque cosmologique de Mérida.

L'emploi des couleurs semble donc très conscient, le mosaïste, à notre avis, n'exécute pas une oeuvre de provincial naïf, mais représente *Sol Invictus*, sous les traits d'un cocher idéalisé de la *factio albata*.

Nous aimerions pour terminer verser au dossier une inscription de Cordoue qui est passée presque inaperçue jusqu'ici et qui nous paraît d'une importance capitale pour apprécier la diffusion du culte de *Sol Invictus* sous les Sévères en Espagne. Les autres inscriptions connues jusqu'ici sont au nombre de 5<sup>29</sup>, écrites en latin. La nôtre est écrite en grec, et offre le texte d'une dédicace adressée par des particuliers à *Helios Helagabal*, datant peut-être du règne d'Elagabal<sup>30</sup>.

Si l'on tient compte des effets de la *damnatio memoriae*, qui a suivi le règne de cet empereur, ce témoignage n'est que plus précieux. Il est assez intéressant de rapprocher cet acte de religion privée de quelques documents

cités *supra* (stèles, lampes, autels, mosaïques): ils nous font entrevoir l'une des dimensions religieuses dans laquelle se développe le culte de ce dieu à l'époque romaine. Appartenant à la sphère de la dévotion privée, il figure dans le décor des maisons, ou sous la forme banalisée des objets de la vie quotidienne.

De l'autre dimension du culte, le culte public, nous ne savons presque rien. Aucun temple du dieu n'a été retrouvé en Espagne; les représentations sur les monnaies sont de simples symboles, à valeur plus politique que religieuse. Les deux reliefs où figure le dieu sont très différents et distants chronologiquement l'un de l'autre. Dans le premier, le relief mithraïque de Troia, le dieu est subordonné à Mithra, dans le relief de la Quintanilla, le dieu est subordonné au nouveau culte monothéiste.

On a donc l'impression que le dieu *Sol*, comme les autres dieux orientaux, n'a pas rencontré en Espagne un terrain favorable. Le dieu indigène, par ailleurs, ne semble pas s'être vraiment maintenu à l'époque romaine.

Cette relative pauvreté de documents confirme la thèse autrefois soutenue par A. García y Bellido, selon laquelle (*cf. supra* note 5) l'Espagne, où n'ont jamais stationné des légions en grand nombre, introductrices des cultes orientaux, n'a pas pu connaître un essor de ces cultes.

#### Resumen:

La autora recoge y estudia por orden cronológico los diferentes testimonios arqueológicos del culto al dios Sol en la Península Ibérica, desde la época prerromana al final del Imperio (en estelas, monedas, lucernas, altares, mosaicos, relieves).

Se hace un especial hincapié en el estudio de los cinco mosaicos con este tema, a causa de la variedad de sus representaciones y de los significados inherentes a ellas.

Teniendo en cuenta el tema y los colores de un mosaico de Conimbriga, del cual se han dado hasta ahora interpretaciones diversas, la autora propone ver en el personaje central del mosaico una imagen del emperador representado como dios Sol.

La relativa pobreza iconográfica de los documentos disponibles y el reducido número de inscripciones dedicadas al dios indigena Neto o al dios sirio Elagabal, es atribuida al hecho bien conocido de que las legiones romanas —que fueron las introductoras principales de este culto— nunca se estacionaron en gran número en *Hispania*. ■

\* Pour une vue d'ensemble sur les cultes solaires dans la péninsule ibérique, voir J. M. BLÁZQUEZ. *Diccionario de las religiones preromanas*, Madrid, 1975; ID., *Historia de España, España romana*, t. II, La sociedad, el derecho, la cultura, Madrid, 1982, p. 279 sqq. Également, A. M. VÁZQUEZ HOYS. *Divinidades celestes en la Hispania romana*, Universidad y Sociedad n.º 3, Revista del centro regional asociado a la Uned, 1981.

1. n.º 20 dans J. M. BLÁZQUEZ. *Corpus de mosaicos de España*, fasc. III, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid, 1981. A la bibliographie rassemblée par l'A. il faut ajouter la note consacrée à ce pavement par A. MARCOS POUÉS dans *Cuestiones críticas sobre la localización de las iglesias mozárabes cordobesas*, Córdoba, 4, vol. II, 1977, fasc. 1, p. 56 sq. L'A. corrige à juste titre l'identification du personnage conduisant le quadrigé, prenant appui sur d'anciennes photographies. Il y voit une Victoire ailée, et non un aurige vainqueur ou le dieu *Hélios*. La photographie publiée par S. SANTOS GÉNER. *Guía del museo de Córdoba*, Madrid, 1950, pl. XVI permet de se faire une idée du pavement avant la restauration.

2. n.º 32 dans l'ouvrage de J. M. BLÁZQUEZ cité *supra*. L'A. ne se prononce pas sur l'identité des personnages du tableau central. Dans son article *Nuevas interpretaciones iconográficas sobre mosaicos hispanorromanos*, *Museos*, 1, 1982, p. 17-27, D. Fernández-Galiano propose une identification tout-à-fait satisfaisante des deux personnages du registre inférieur, nommés par des inscriptions en caractères grecs: l'Automne et l'Hiver. Dans le personnage assis, de profil, tourné vers la droite, du registre supérieur du même tableau il propose de voir *Hélios*. La photographie publiée par J. M. Blázquez est tronquée; il faut donc se reporter à celle publiée dans l'article de D. Fernández-Galiano, ou à celle du premier auteur ayant fait connaître ce pavement (J. DE LISIÁN Y HEREDIA. *RABM*, XVI, 1907, p. 405-410, pl. XII).

3. Cf. P. PARIS. *L'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, I, 1903, fig. 195-196, deux stèles ibériques au Musée de Madrid où le Soleil est représenté comme un disque à rayons. Voir également J. TOUTAIN. *Les cultes païens de l'Empire romain*, 1<sup>re</sup> partie, t. III, *Les cultes indigènes nationaux et locaux*, Paris, 1907, p. 136. L'A. remarque que les tiers des documents concernant les cultes indigènes à l'époque romaine proviennent de Lusitanie et du nord-ouest de la Tarraconaise.

4. Il s'agit de monnaies de bronze autonomes, datées de l'époque républicaine ou augustéenne:

— De *Málaga*, avec tête de *Sol* radiée au revers, in A. VIVES. *La moneda hispánica*, t. III, p. 29-32, pl. LXXXV, et F. CHAVES. *Nuismática y religión romana en Hispania*, Actes du colloque *La religión romana en España*, Madrid, 1981, p. 35.

— De *Laelia*, avec tête laurée regardant à droite, Apollon selon F. CHAVES (*ibid.*) *Hélios* selon Vives (*ibid.*).

— De *Celsa*, avec buste de *Sol* radié à l'avant, in Vives, *o.l.* t. IV, p. 105 pl. CLX, 7 et F. CHAVES. *ibid.*

— Une monnaie avec tête laurée ou radiée in Vives, t. III, p. 78 et pl. CIII et F. CHAVES. *ibid.*

5. Sur des lampes du 1<sup>er</sup> s. avant-1<sup>er</sup> s. ap. J. C.:

— Dans O. GIL FARRÉS. *Lucernas romanas decoradas del museo emeritense*, *Ampurias*, IX-X, 1948, p. 104, n.º 5, pl. II. et n.º 4 p. 103.

— Dans J. R. MELIDA. *Catálogo monumental de la provincia de Badajoz*, Madrid, 1925-1926, n.º 1316, pl. 121. (une lampe et son doublet, avec tête radiée et fouet).

Sur une lampe du 1<sup>er</sup> s. ap. J. C.:

— Dans J. F. RODRÍGUEZ-NEILA. *Lucernas romanas expuestas al público en el Museo de Córdoba*, Córdoba, 7; 1978-1979, n.º 48, p. 63 (buste d'*Hélios* radié dans le disque).

Sur une lampe non datée:

— Dans A. FLORIANO. *Excavaciones en Mérida*, *AEArq.*, 55, 1944, p. 184 n.º 33.

Sur une lampe du *mithraeum* de Troia (Sétubal) au Musée ethnologique de Belem (buste d'*Hélios* radié, avec le fouet) dans A. GARCÍA Y BELLIDO. *El culto a Mithras en la península ibérica*, *BRAH*, CXXII, 1948, p. 284-350; fig. 3 pl. 2.

6. L'un est cité par R. ETIENNE. *Le culte impérial dans la péninsule ibérique*, Paris, 1955, p. 511; l'autel est dédié au Soleil et à la Lune pour l'éternité de l'Empire et le salut de Septime-Sévère. Il faut également mentionner un autel actuellement au Musée d'Orense, provenant d'*Astorga*, avec l'inscription *Soli*, seul témoignage du culte de *Sol* en Galice à l'époque impériale, cité par A. TRANOY. *La Galice romaine*, Paris, 1982, p. 309.

7. Trois mosaïques de Bétique, deux en Lusitanie:

— A Itálica, mosaïque de la maison du *Planetarium*, in J. M. LUZÓN. *La Itálica de Adriano*, Séville, 1975, p. 98, fig. 20 (buste radié).

— Mosaïque de la naissance de Vénus, in A. M. CANTO. *El mosaico del nacimiento de Venus de Itálica*, *Habis*, 7, 1976, p. 239-338 pl. XV et fig. 4.

— Mosaïque provenant d'Itálica, actuellement dans la Collection Lebrija, in A. BLANCO. *Mosaicos romanos de Itálica*, I, Madrid, 1978, n.º 12, C fig. 33. (buste radié avec fouet).

— A Mérida, mosaïque cosmologique, un quadrigé avec *Sol* radié, nimbé, in, en dernier lieu, M. H. QUET. *La mosaïque cosmologique de Mérida*, Paris, 1981, p. 125 et pl. VII.

— A Conimbriga, mosaïque de la maison *extra-muros* in K. M. D. DUNBABIN. *The victorious charioteer in mosaics and related monuments*, *AJA*, 86, 1982, p. 84 et pl. 9 fig. 24.

8. Relief mithriaque de Troia (Sétubal) au Portugal, in A. GARCÍA Y BELLIDO. *El culto... o.l.*, fig. 23 et fig. 4 pl. 3.

— Relief de La Quintanilla, de Burgos, (église visigothique du VII<sup>e</sup> s.), in H. SCHLUNK. *Hispania antiqua*, Mayence, 1978, pl. 149, a et p. 103 sq.

9. Sur ces stèles, voir J. MARTÍNEZ SANTAOLALLA. *Antigüedades romanas de Poza de la Sal* (Burgos) in *Anuario de preh. madrileña*, III, 1932, p. 22 sqq. Et B. OSABA. *Simbo-*

*lismo en la ornamentación de las estelas hispanorromanas del Museo Arqueológico de Burgos*, Burgos, 1958. Et aussi A. GARCÍA Y BELLIDO. *EREP*, n.º 397 pl. 281, n.º 398 pl. 282.

10. Cf. J. M. BLÁZQUEZ. *Cultos solares en la península hispánica*, *El caballito de Calaceite*, Saragosse, 1954.

11. Dans K. SCHAUENBURG. *Hélios*, *Archaeologisches und Mythologisches Studien über den Antiken Sonnengott*, Berlin, 1955, fig. 25.

12. Cf. G. GUIDI. *La Villa del Nilo, Africa italiana*, V, 1933, p. 33. L'A. y définit les mosaïques comme des copies de fragments de grandes peintures, ou de personnages représentés en pied. Il cite parmi eux les Saisons, comme exemple type de ce qu'il appelle les "mosaïques fragments".

13. Dans l'*EAA*, s.v. *Mithra*, pl. en couleurs (peinture de la fin du II<sup>e</sup> s.).

14. In M. BULARD. *Exploration archéologique de Délos*, IX, Paris, 1926, pl. XIII.

15. Dans A. PLASSARD. *Fouilles de Délos*, quartier d'habitations privées à l'est du stade, *BCH*, 1916, p. 145-256. Il les décrit ainsi "visage teinté chair, avec ombres en gris rosé et gris jaune très clair, rehaussés de hachures d'un brun clair... les contours du nez et de la bouche et les sourcils, en brun doré; l'iris d'un brun plus foncé; les cheveux en longues boucles de couleur pourpre, brun, marron, et toutes les nuances du jaune. Les rayons sont jaune vif, la tunique rouge, grenat, brun olivâtre brun foncé, brun rosé".

16. Cf. D. LEVI. *Mors voluntaria*, *Berytus*, 1942, p. 42 sq.

17. Cf. R. BIANCHI BANDINELLI. *Rome, la fin de l'art antique*, Paris, 1970, photographie de la jaquette de couverture et fig. 83.

18. Pour cette datation de la mosaïque de Mérida, cf. J. LANCHA. *La mosaïque cosmologique de Mérida, étude technique et stylistique*, I, *MCV*, 1983, p. 17-68 Pour la bibliographie de la mosaïque de Conimbriga, voir *supra* note 7.

19. En effet, le dieu *Sol* n'est généralement pas désigné par une inscription, dans les mosaïques occidentales. A. Blanco a signalé l'acceptation cosmique de *Sol* désigné comme *Oriens*, sur des monnaies du II<sup>e</sup> s. et cité deux inscriptions rassemblées par F. Cumont, où *Oriens* a le même sens, in A. BLANCO. *El mosaico de Mérida con la alegoría del Saeculum Aureum*, *Estudios sobre el mundo helenístico*, *Anales de la Universidad hispalense*, Séville, 1971 p. 151-178.

20. Dans *RIC*, III, pl. 46, 16 n.º 33, 34, 35 et p. 241. Une monnaie de même type au Cabinet des médailles, dans Cohen, 1882, p. 189, n.º 1003, 1004, 1005, 1006.

21. n.º d'*Inv.* n.º 330, même type et même légende que les exemples cités précédemment, sans provenance d'origine. Nous remercions Madame la Conservatrice du Musée de la Monnaie à Madrid pour son aimable autorisation d'étudier cette pièce.

22. Vêtu d'une longue tunique rose et d'une chamyde flottant dans le dos; sa chevelure aux boucles gracieuses est nimbée de bleu et onze rayons d'or la couronnent. Il tient le

fouet d'une main, les rênes de l'autre. La courbe élégante de la caisse du char occupe tout l'espace entre *Oriens* et *Natura*; la roue, à l'extrême gauche, est coupée par la limite du tableau. Contrairement à A. Blanco, nous ne pensons pas que la tête ait été exécutée sur chevalet, a part: on ne relève pas de rupture dans la direction des lignes de tesselles et la direction du regard d'*Oriens*, vers le registre médian, est un élément qui le relie au monde des hommes, plus précisément au monde sublunaire, comme le précise M. H. Quet (*o. l.* p. 130).

23. Par exemple, le sculpteur de la cuirasse d'Auguste de *Prima Porta*, qui représente le quadrigé d'Hélios, celui de la base de la cour du Belvédère, et encore sur l'arc de Constantin. A notre connaissance, le thème n'est pas très fréquent en peinture murale, puisque l'on ne connaît jusqu'ici que l'exemple du quadrigé frontal du plafond de la *Domus Aurea*, dessiné par Ponce, celui du quadrigé, fragmentaire, de la "loggia del planisfero" à

Stabies, in O. ELIA. *Pittura di Stabia*, Naples, 1957, pl. V, et A. et M. de Vos, *Pompei, Ercolano e Stabia*, Rome, 1982, p. 312.

24. Mosaïque de Sens, dans *Recueil*, II, 3, n.º 415. Mosaïque de Munster-Sarmsheim, dans K. PARLASCA. *Die Römischen Mosaiken in Deutschland*, pl. 84.

25. Dans V. von GONZENBACH. *Die Mosaiken aus der Schweiz*, pl. 61 et M. H. Quet, *o. l.* pl. XV (en couleurs).

26. M. BAIRRÃO OLEIRO. *Mosaïques romaines du Portugal*, CMGR I, 1965, p. 261 sq. fig. 8, 9.

27. F. DE CAMARGO E ALMEIDA. *Considerações sobre o mosaico das quatro estações de Conimbriga, a representação do Sol*, in Actas do II Congresso Nacional de Arqueologia (Coimbra 1970) Coimbra 1971, p. 498 sq.

28. Voir sur ce point les remarques de J. D. Darmon, à propos de la mosaïque de Sens, illustrant le même sujet.

29. CIL. II n.º 259, *Olibsipo*, n.º 807. *Capera*, 5319, *Caesarobriga*, 2634, *Astorga*, 6308,

*Complutum*. Seuls les n.º 259 et 2634 sont de caractère officiel.

30. Publiée pour la première fois dans une revue espagnole dans le *Bol. de la Real Acad. de Ciencias, Bellas Letras y nobles artes de Córdoba*, III, 9, 1924, p. 219-236. En voici le texte:

Σηκόοις εὐεργέταις  
 Ἡλίω · μεγάλω · φρην  
 Ἐλαγάλαω · καὶ κυπ.  
 Υαρι · Ναζαία · καὶ  
 Θηνα · Ἀλλεθ · Ἄ  
 Κρικλ · καὶ ΦΑΕ  
 · Κουοις Βε  
 ριν

(inscription en cursive) — Cette inscription est prise en compte par A. GARCÍA BELLIDO dans "*Les religions orientales dans l'Espagne romaine*", Leyde, 1967, p. 96 sqq., fig. 10—



Juan Alonso de la Sierra Fernández

## Ara cilíndrica del Museo de Carmona (Sevilla)

La pieza que vamos a presentar ingresó en el museo a fines del siglo pasado procedente del lugar denominado la Mesa, en Alcolea del Río. Esta zona, muy erosionada en la actualidad por la acción del Guadalquivir y la nivelación del terreno llevada a cabo con motivo de trabajos agrícolas, fue el solar de la antigua ciudad de Canania, según se ha podido constatar por inscripciones allí encontradas<sup>1</sup>. Recientemente el Museo Arqueológico Provincial ha realizado excavaciones de urgencia en los restos de una villa<sup>2</sup>, cuyos resultados están en proceso de estudio, pero entre los hallazgos caben destacar dos grandes mosaicos de tema geométrico, uno de ellos perdido y el otro expuesto tras su restauración en el citado museo<sup>3</sup>.

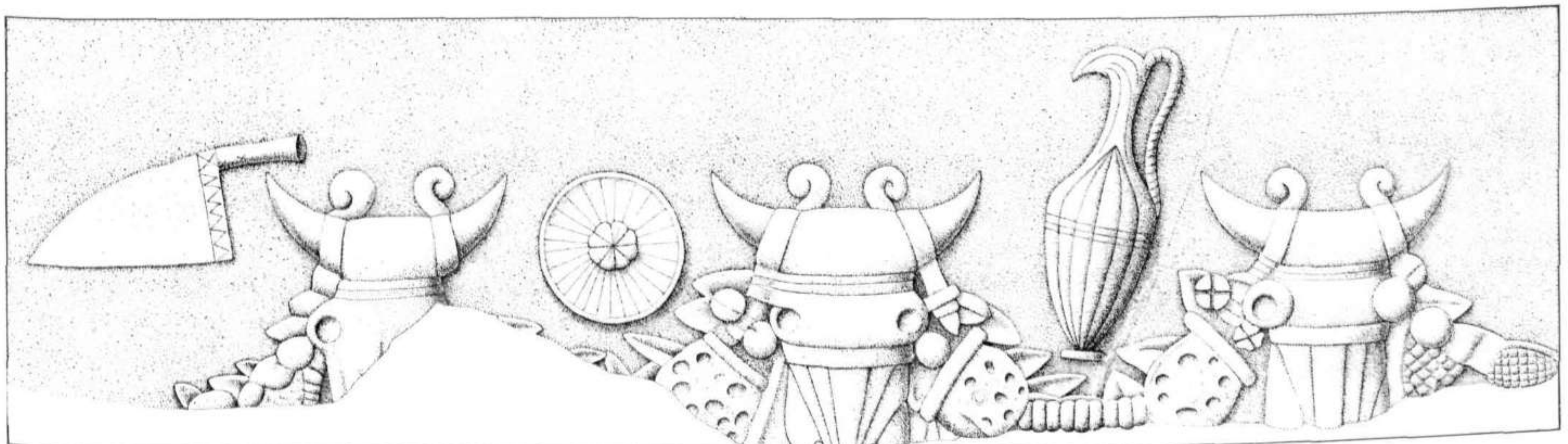
Jorge Bonsor pensó que la pieza que estudiamos era un capitel<sup>4</sup> y en la guía del museo aparece citada como fuste<sup>5</sup>. Nosotros pensamos que se trata de la mitad superior de un ara cilíndrica, forma que la Península cuenta con ejemplares tan destacados como las procedentes del teatro de Itálica<sup>6</sup> y las que forman parte del monumento a Santa Eulalia en Mérida<sup>7</sup>.

La parte conservada del ara está realizada en un bloque de mármol blanco de regular calidad. La super-

ficie presenta numerosas fisuras diagonales y algunas roturas. Sus medidas son: diámetro coronamiento, 0,340 m.; diámetro inferior, 0,360 m.; altura, 0,500 m.; grosor máximo del relieve, 0,020 m.

El cuerpo cilíndrico tiene un perfil con acusado éntasis, cuya curvatura nos indica que su diámetro máximo debió coincidir con el de la actual base, así pues, la altura total del ara no debió exceder en mucho al doble de la pieza conservada. Su coronamiento lleva una sencilla molduración rematada por un toro. En el centro tiene un rebaje cuadrado de 0,100 m. de lado, en cuyo interior hay una masa informe de barro cocido. No podemos saber si se trata del focus, o si éste iría en una pieza aparte ensamblada con la anterior por medio del rebaje.

En el cuerpo hay un relieve decorativo formado por tres bucráneos unidos por guirnaldas en cuyas combas figuran instrumentos rituales de sacrificio: la pátera que recogía las libaciones, la jarra o *praefericulum* para el agua lustral y el cuchillo con el que se degollaba a la víctima. Falta la parte inferior del relieve que afecta a las fosas nasales de los bucráneos y a la comba de las guirnaldas.





2. Ara del Museo de Carmona. Detalles.

Los bucráneos aparecen adornados con las cintas o ínfulas que se colocaban a las víctimas por la frente y cuernos para conducirlos al sacrificio. El arte romano ha dejado numerosos ejemplos de cómo se realizaban estas ceremonias y la forma en que se adornaban a los animales. Por citar a los más representativos podemos recordar los relieves del Ara Pacis, o el suovetaurilia del Louvre<sup>8</sup>, o en el arte menor una de las tazas de Boscoreale, donde se representa el sacrificio de dos toros ante un templo<sup>9</sup>.

Los volúmenes de los bucráneos están realizados dentro de un gran esquematismo. Los distintos planos

se separan de una forma brusca con el resultado de un alejamiento de los modelos reales. Los cuernos no se despegan de la superficie del ara, como ocurre en otros relieves semejantes, por lo que resultan cortos y anchos. Cada bucráneo tiene sus peculiaridades en el tratamiento; parece que el más naturalista es el que se conserva más incompleto, en él los volúmenes están articulados con mayor suavidad que en los dos restantes. El cráneo situado entre el praefriculum y el cuchillo tiene las cuencas orbitales realizadas en relieve; a una de ellas le falta incluso la correspondiente oquedad, lo que indica, quizás, que el trabajo no llegó a estar terminado.

Las guirnaldas penden de las mismas ífulas y están formadas por flores-frutos y hojas difíciles de identificar con claridad. Hay piñas, frutos esféricos que podrían ser manzanas, hojas de laurel y unas masas informes con la superficie muy erosionada, en las que sólo se distinguen varias huellas de trépano y que podrían tratarse de pámpanos de uvas.

Los elementos del sacrificio están realizados con mayor soltura. La jarra o *praefericulum* trata de reflejar un modelo en bronce con el cuerpo gallonado. Esta forma presentó al artesano un problema de perspectiva en el estrechamiento del cuello que fue incapaz de resolver felizmente. La boca tiene un pico muy pronunciado, pero no refleja la forma trilobulada común en estas vasijas. En otros relieves aparece inclinada siempre hacia adelante, en posición propicia para verter su líquido. Sin embargo, en esta ocasión la orientación es la contraria. La pátera tiene su superficie también gallonada o, al menos, estriada, y el humbo central en forma de flor. El cuchillo presenta la hoja de una manera inversa a la más usual en estos instrumentos: el filo aparece recto en vez de curvado. Este hecho obedece a motivos de composición, pues de no haber sido así, no hubiera tenido espacio suficiente para ir colocado donde la compensación de volúmenes requiere.

En general, podemos decir que se trata de la obra de un artesano local cuya falta de habilidad técnica le ha llevado a separarse de los modelos en los que se inspiró. A pesar de ser un tema más ambicioso podemos situar a su autor en el ámbito de los realizadores de las otras aras más corrientes de cuerpo prismático, en las cuales la inscripción es lo más importante y en cuyos laterales aparecen siempre la pátera y el *praefericulum*. En este sentido es curioso señalar cómo las flores representadas en las guirnaldas coinciden con las sencillas rosáceas de los modillones laterales que suelen ir en el coronamiento de las aras.

La representación de los elementos rituales se conoce desde época muy anterior al mundo romano en distintas culturas<sup>10</sup>. En la religión romana el uso litúrgico de estos elementos fue muy común. Los encontramos representados con mucha frecuencia en relieves, algunos tan destacados como el friso del templo de Vespasiano<sup>11</sup>, donde junto a las insignias sacerdotales del Pontifex Maximus aparece el cráneo de un buey de sacrificio adornado con las típicas ífulas. Las excavaciones de

Ercávica (Cuenca) han proporcionado una placa perteneciente a un ara con relieves de bronce, donde también aparecen elementos rituales junto a un bucráneo<sup>12</sup>.

En cuanto al tipo de composición formada por una serie de cráneos descarnados unidos por guirnaldas y atados por las ífulas que penden de sus cuernos, la encontramos en el friso interno del Ara Pacis de Augusto. Es un tema de origen helenístico<sup>13</sup>, que tendrá gran éxito tanto en esta época como en las posteriores. Fiel versión de este friso es el sarcófago Cafarelli, de la misma época augustea<sup>14</sup>. La composición en guirnaldas no sólo la tenemos en relieves, sino que también queda reflejada en la pintura, ejemplo de ello es la casa de Livia en el Palatino<sup>15</sup>.

En la Península son diversos los relieves con este tipo de decoración. El paralelo más próximo a nuestra pieza lo tenemos en las aras de Mérida<sup>16</sup>, su mayor diámetro permite que sean cuatro en vez de tres bucráneos los que se unen por guirnaldas. Los elementos rituales que aparecen son la pátera, *praefericulum*, *securis*, cajón de incienso o *acerra* y el *apex*. La calidad del relieve no permite una comparación estilística. Del mismo Mérida conocemos varios fragmentos de un friso procedentes de Pancaliente<sup>17</sup>, entre sus guirnaldas hay una pátera y un *praefericulum*. Tanto las aras como el friso se sitúan en época de Augusto o por lo menos julio-claudia.

En la Bética tenemos un fragmento de friso en Carmona<sup>18</sup>, ciudad muy cercana a Canania, y otro conservado en el Ayuntamiento de San Roque (Cádiz), procedente de Carteya<sup>19</sup>, que pudo formar parte de algún sarcófago<sup>20</sup>. Ambos se tratan de trabajos finos y bien esculpidos.

Por último, en Tarragona también hay diversos fragmentos de friso procedentes del templo de Júpiter y que se conservan en el claustro de la catedral y en el museo<sup>21</sup>. De nuevo nos encontramos unidos los bucráneos con guirnaldas junto a elementos litúrgicos.

La datación de la pieza se hace difícil dadas las características artísticas y técnicas comentadas. Ya hemos visto que es un tema muy común en la época de Augusto, a la que pertenecen casi todos los ejemplares peninsulares, pero que también se pueden dar en épocas posteriores. No obstante, no creemos se deba llevar más allá del siglo II, pues a partir de esta fecha parece que los bucráneos se van sustituyendo por la cabeza completa del buey ofrecido en sacrificio<sup>22</sup>. ■

1. BONSOR, Jorge: "Los pueblos antiguos del Guadalquivir y las alfarerías romanas". *Revista Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, 1902, pág. 21.
2. La Mesa es uno de los yacimientos provinciales más expoliados por excavadores clandestinos.
3. "Adquisiciones recientes en los museos españoles". *Museos*, n.º 1. Madrid, 1982, pág. 87, fig. 6.
4. BONSOR, Jorge: Op. cit., pág. 19.
5. FERNÁNDEZ CHICARRO Y DE DIOS, Concepción: *Guía del museo y necrópolis romana de Carmona (Sevilla)*. Madrid, 1969, pág. 47.
6. LUZÓN NOGUÉ, José M.ª: "Die neuattischen rund-aren von Itálica". *Madrider Mitteilungen*, n.º 19. Madrid, 1978, táf. 58-68.
7. MELIDA, J. R.: *El arte en España durante la época romana*. Historia de España dirigida por Ramón Menéndez Pidal, 3.ª ed. Madrid, 1962, vol. II, pág. 687, lám. 499.
8. GARCÍA BELLIDO, Antonio: *Arte Romano*. 2.ª ed. Madrid, 1972, pág. 281, fig. 455.
9. GARCÍA BELLIDO, Antonio: Op. cit., pág. 232, fig. 232.
10. OSUNA RUIZ, Manuel: *Arqueología conquense. Ercávica I*. Cuenca, 1976, págs. 132 y ss.
11. GARCÍA BELLIDO, Antonio: Op. cit., pág. 326, fig. 509.
12. OSUNA RUIZ, Manuel: Op. cit., pág. 130-132, fig. 57-60.
13. GARCÍA BELLIDO, Antonio: Op. cit., pág. 210, fig. 298.
14. GARCÍA BELLIDO, Antonio: Op. cit., pág. 212, fig. 303.
15. GARCÍA BELLIDO, Antonio: Op. cit., pág. 226, fig. 323.
16. GARCÍA BELLIDO, Antonio: *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, 1949, pág. 412-413, fig. 294.
17. GARCÍA BELLIDO, Antonio: Op. cit., pág. 417-419, fig. 298.
18. HERNÁNDEZ DIAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERAN, F.: *Catálogo Arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1943, tomo II, pág. 117, fig. 76.
19. ROMERO DE TORRES, Enrique: *Catálogo Monumental, Cádiz*. Madrid, 1934, fig. 77.
20. ROMERO DE TORRES, Enrique: Op. cit., pág. 224.
21. PUIG Y CADAVALCH, J.: *L'arquitectura romana a Catalunya*. Barcelona, 1934, pág. 331-333, fig. 430-432-433.
22. OSUNA RUIZ, Manuel: Op. cit., pág. 140.

## Dos rejas de ventana romanas emeritenses

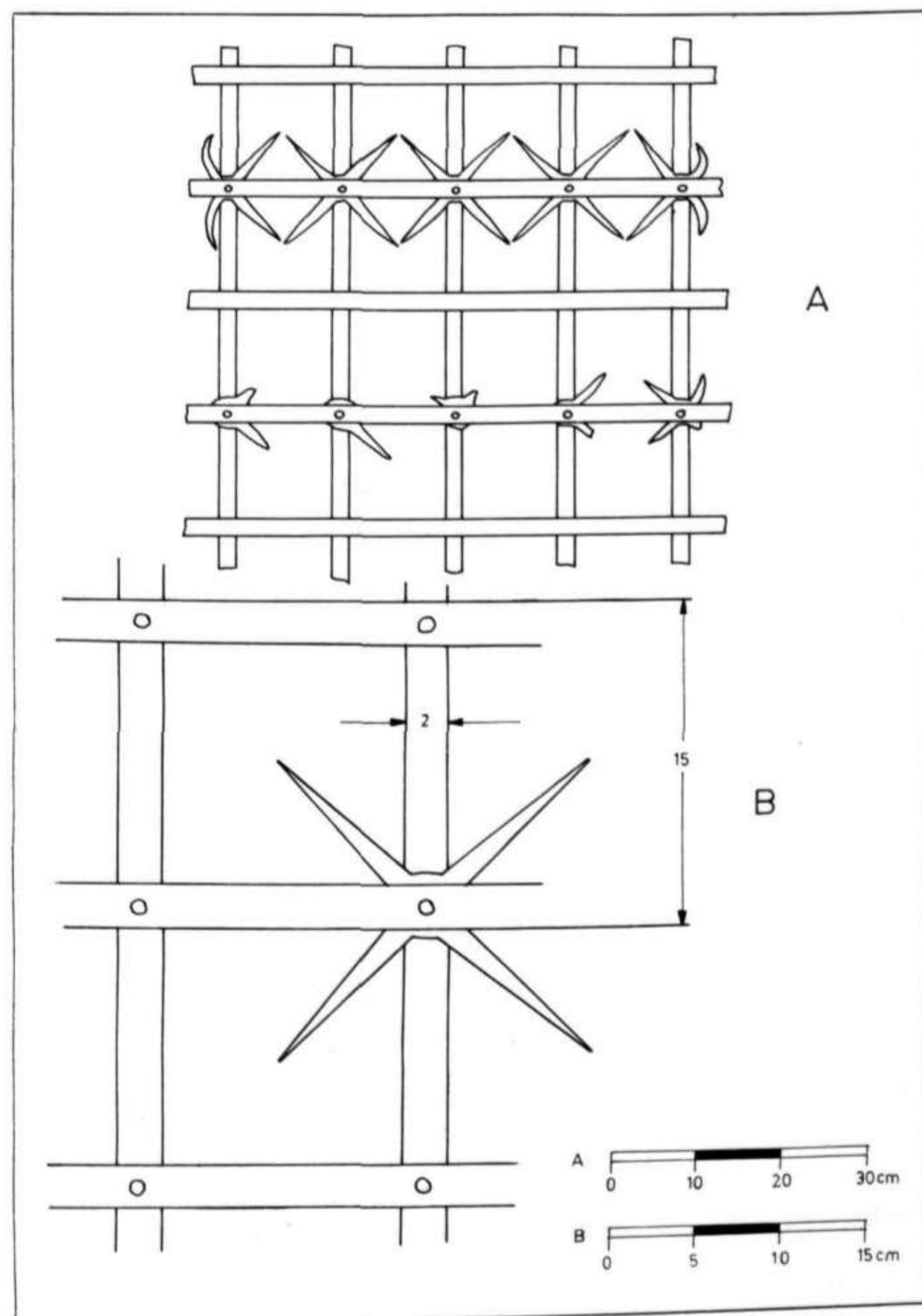
Es sobradamente conocido que las rejas (clatri) tenían múltiples usos en la antigüedad y que uno de los más extendidos era el de proteger ventanas. A pesar de esto, el número de hallazgos hasta el momento —en lo que a la Península se refiere— no es excesivamente numeroso. El Museo Nacional de Arte Romano cuenta entre sus fondos con dos de estos ejemplares que corresponden a los números de inventario 9985 y 27832 respectivamente. Ambas rejas son de hierro y responden a idéntica morfología.

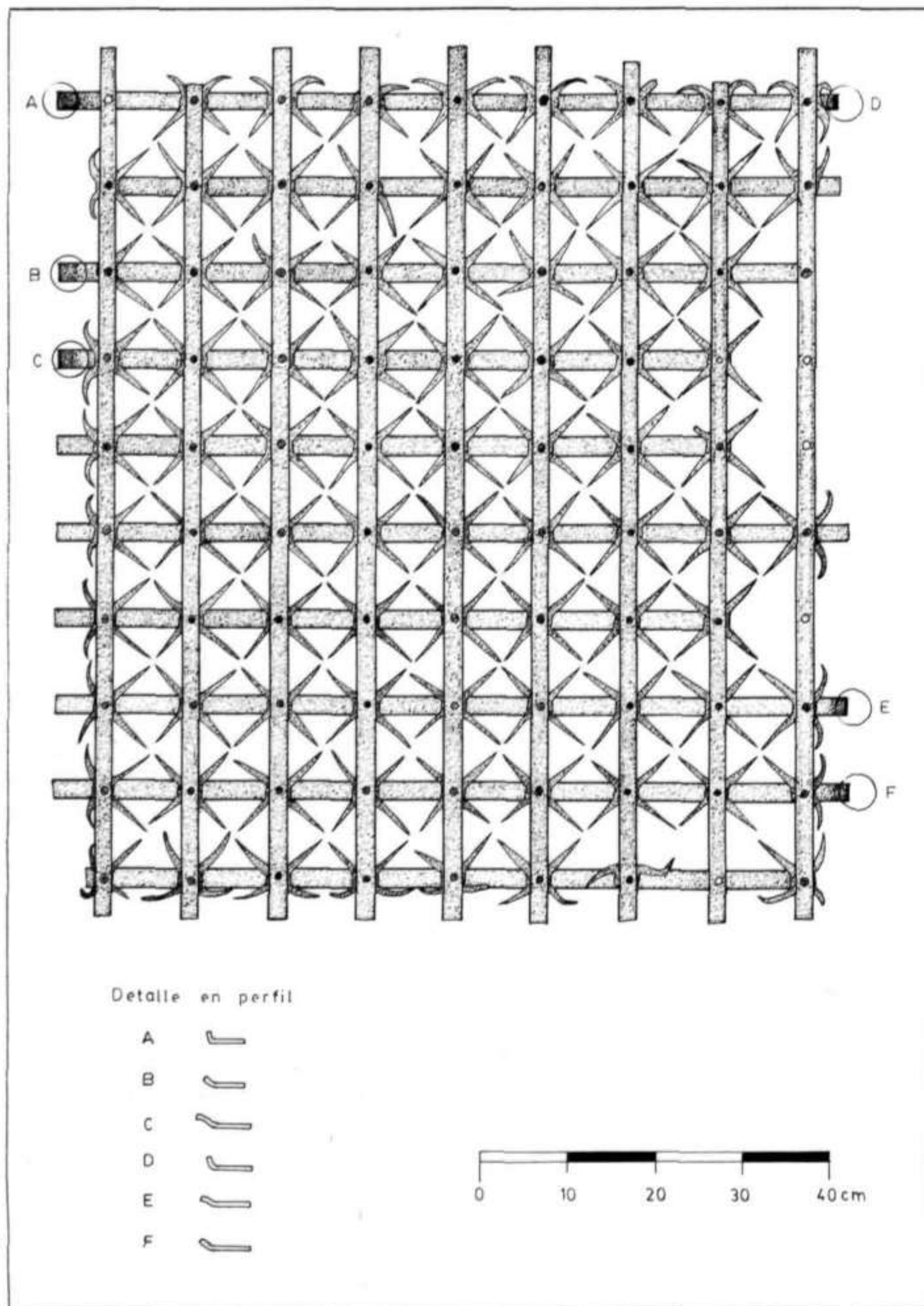
La primera (fig. 1) tiene unas dimensiones de 70 por 74 cm. Está formada por once barras aplanadas de 2 cm. de ancho, seis en una dirección y cinco en la otra, muy atacadas de corrosión. En cada punto de intersección de las barras principales y colocadas en medio de ellas se ubica un aspa o estrella hecha de una sola pieza y todo unido por un remache. Actualmente no se conserva ninguna aspa entera; hemos reproducido una hilera completa para que pueda apreciarse su forma (fig. 1 a y b). El cuadro en el que van insertas las aspás mide 15 por 15 cm. y el aspa —de punta a punta— 15 cm. Está tan mal conservada que no puede apreciarse en qué forma finalizaban las barras y por consiguiente no podemos conocer cómo se adaptaba a la ventana.

Apareció el 23 de enero de 1963 durante las excavaciones practicadas en la "Casa del Anfiteatro", en el sector comprendido entre las termas y el peristilo<sup>1</sup>. El hallazgo tuvo lugar en un recinto dividido en dos por un muro central; un lado contiene una amplia base para fuego de forma rectangular y restos de una gran tinaja; el otro, un horno casero, una trébede y restos de dos molinos. Nos encontramos, pues, ante una cocina. Entrando a ella desde el peristilo, en el muro de la derecha, se abría una ventana a la que pertenecía la reja. Esta ventana miraba a un pequeño pasillo de 1,30 m. de ancho que comunicaba con una habitación contigua, que hacía las veces de despensa como revela el gran número de ánforas que aún permanecen allí. El anverso de la ventana daba, pues, a este pasillo, cosa que extraña ya que no tenía demasiada vista. De todas maneras, puede encuadrarse dentro de las ventanas de interior tan abundantes en el mundo romano<sup>2</sup>.

La segunda reja —de forma rectangular como la anterior—, casi completa (fig. 2), mide 90 por 102 cm. y cuenta con diez barras en un lado y nueve en el otro; las barras son aplanadas y tienen 2 cm. de ancho. Conserva ochenta y cuatro de las noventa aspás que debiera tener —una en cada punto de intersección—, de una sola pieza (fig. 3c). Las dos barras y la estrella o aspa se acoplan (fig. 4b) por medio de un remache que tiene la

1. Reja del Museo de Mérida. N.º de inventario 9.985.



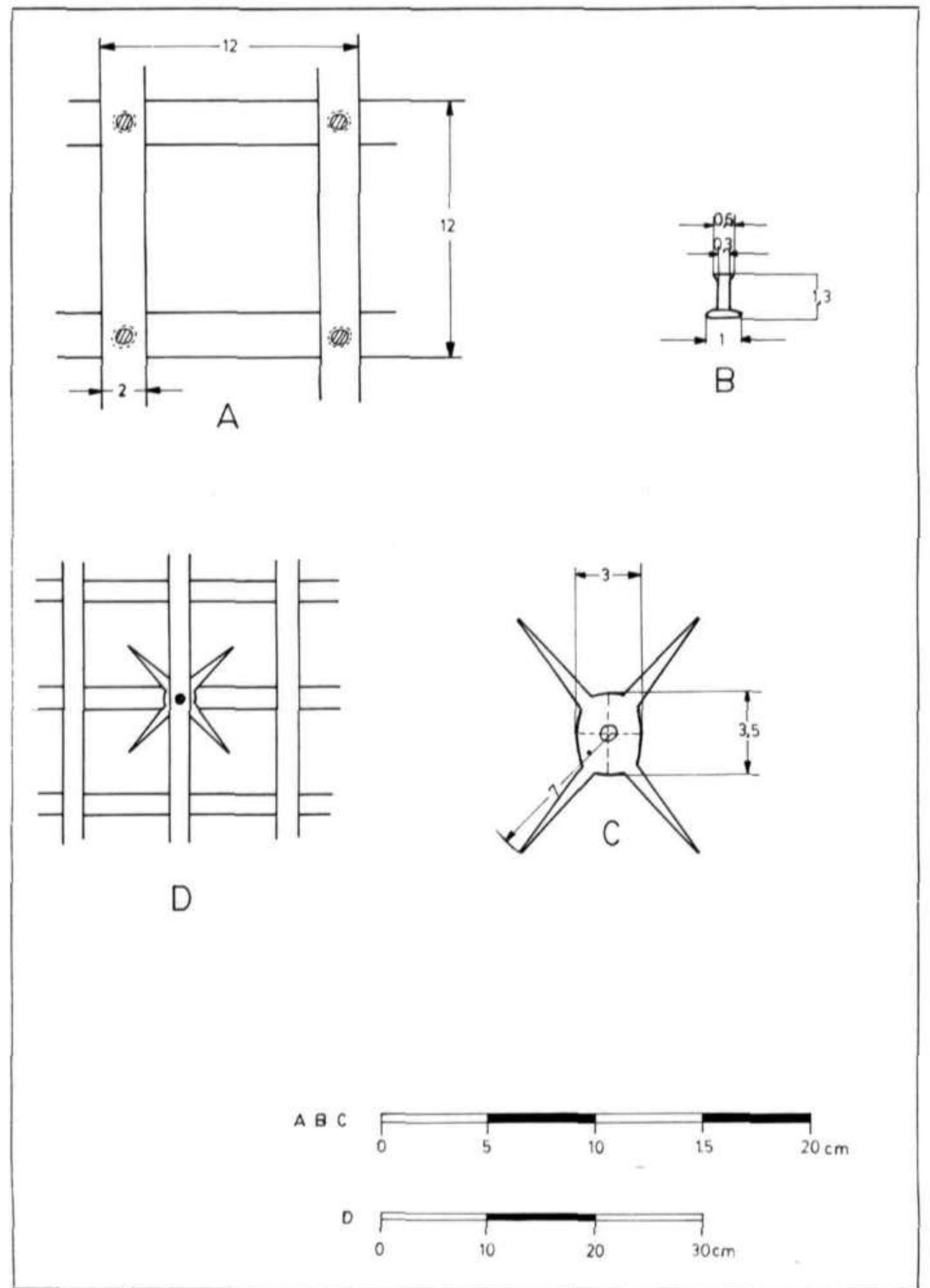


2. Reja del Museo de Mérida. N.º de inventario 9.985.

cabeza trabajada en el anverso y golpeada en el reverso (fig. 3a, b). Por esto podemos deducir cuál es la cara externa de la reja, que resulta ser la que está en resalte (fig. 4a). Las aspas miden —de punta a punta— 12 cm. y el cuadro donde van, 12 cm. (fig. 3a, d).

Fue un hallazgo casual en noviembre de 1982, en los terrenos del señor Saussol, próximos al camino viejo de Villagonzalo. Apareció junto a numerosos fragmentos de téglulas, procedentes del derrumbe de una techumbre. La zona es propicia para la ubicación de *villae*, puede, por tanto, pertenecer a una. Asimismo, podría tener relación con una torre de captación de la conducción hidráulica de Cornalvo que corre cerca de allí. Se sabe de otras que tenían puertas y ventanas, aunque éstas solían llevar un enrejado de fuertes barrotes semejantes a los que protegían las salidas al río de las cloacas de Emérita, cuyas huellas aún pueden apreciarse. Pero esta que ahora describimos formaba parte, casi con toda certeza, de una villa, aunque sólo una detenida prospección puede aseverarlo.

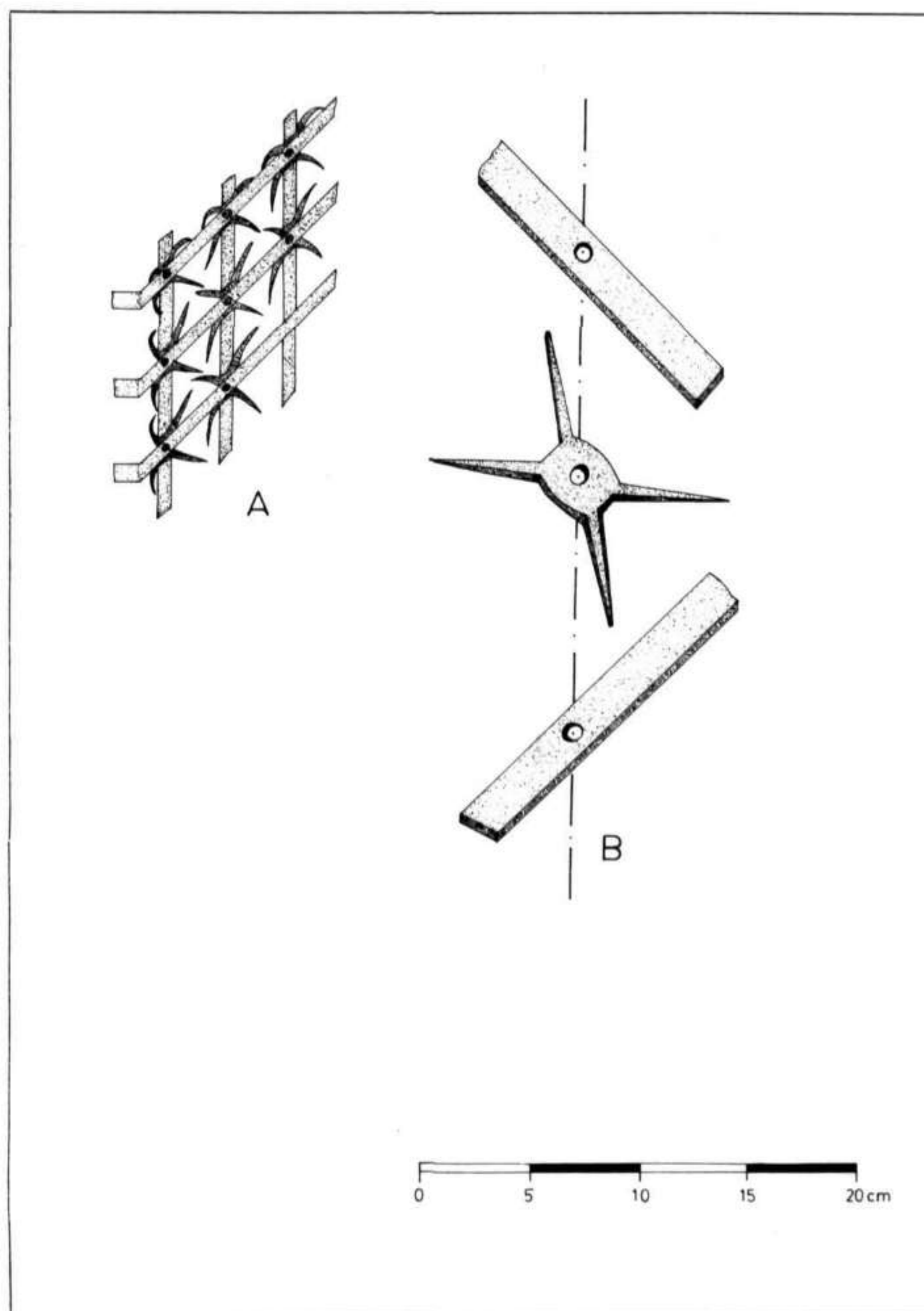
Por lo que se refiere a su colocación, las aspas terminales doblan intencionadamente dos de sus brazos,



3. Reja del Museo de Mérida. N.º de inventario 27.832.

al parecer, para adaptarse al hueco de la ventana (fig. 4a). Por otra parte, los extremos de las barras de los lados menores permanecen rectos y los de los mayores se doblan ligeramente (fig. 2 y 4a). Con estos datos nosotros suponemos que posiblemente los lados menores se empotraban arriba y abajo del hueco de luz y que los mayores se curvaban ligeramente para unirse a la pared, así las aspas quedaban prácticamente encajadas en el marco de la ventana, como podemos apreciar en una reconstrucción hipotética (fig. 4c y 4a).

Existen ejemplares muy similares a estos dos procedentes de las provincias septentrionales, tales como Saalburg, Vindonissa, Königshofen, Strasburg, Hinton St. Mary, Wall, Duston, Margate, Bar Hill, Caistor-by-Norwich, etc.<sup>3</sup>. En algunos, las aspas están hechas de dos piezas de metal superpuestas y en otros de una sola pieza; en los hallazgos conocidos de Pompeya y Herculano, el cruce de las barras principales no lleva ninguna decoración y se limitan a pasar una barra por el interior de la otra. La reja originaria de Hinton St. Mary se coloca de forma diferente a las nuestras, las barras se doblan en ángulo recto y se sujetan mediante clavos<sup>4</sup>.



4. Reja del Museo de Mérida. N.º de inventario 27.832.

Ninguna de las dos rejas tiene un contexto cronológico claro. El ejemplar de Hinton St. Mary —que es el más semejante al nuestro— está fechado entre el 268-395 d. C. Es posible que las emeritenses tengan una cronología similar. La cocina en la que fue encontrada la primera de las rejas descritas, pertenece al conjunto arqueológico denominado “Casa del Anfiteatro”, en ese

lugar se yuxtaponen varias edificaciones domésticas de diferentes épocas. Las habitaciones que rodean la cocina tienen elementos aprovechados del teatro, si se demuestra que estas estancias tenían una interrelación, la cocina sería posterior al abandono del teatro y por lo tanto bastante tardía. También puede rastrearse su cronología con arreglo a los mosaicos de la casa que Blanco fechó a fines del III d. C.<sup>5</sup>

Se ha pensado frecuentemente que todas las rejas con aspas, estaban destinadas a servir de armazón a vidrios de ventana. Ya se indicó que esto no tenía que ser cierto en todos los casos<sup>6</sup>. En Mérida, no se encontró el más ligero indicio de vidrio en los dos hallazgos; igualmente ocurre en Hinton St. Mary, Pompeya y otros lugares. Con estos ejemplos queda, al parecer, demostrado, que las aspas no tenían como única finalidad sostener paneles de vidrio. Nosotros nos inclinamos, como Manning<sup>7</sup>, a pensar que servían como elemento protector para prevenir la entrada de pequeños animales, a la vez que tenían una función decorativa.

El empleo de las rejas con aspas parecía circunscribirse a las provincias del norte de los Alpes<sup>8</sup>, mientras que en las meridionales se utilizaba —como en Pompeya y Herculano— un cruce liso en el que una barra pasaba por el interior de la otra. El hallazgo en Emérita de dos rejas de tipología de aspa, al igual que la procedente de *Munigua* se guarda en el Museo Arqueológico de Sevilla, lleva a revisión esta idea, sobre todo si se tiene en cuenta que muy probablemente no sean unos ejemplos aislados sino parte de una fabricación en serie. En efecto, todas las aspas que llevan estas rejas son muy semejantes entre sí, tanto que no pueden estar hechas individualmente, sino con molde y mediante el sistema de embutido. Por otra parte, la reja de la “Casa del Anfiteatro” daba a un pasillo interior que tenía escasa vista, si se hubiera hecho expresamente para allí, tal vez se hubiera elegido una modalidad más simple. Esto presupone que estas rejas respondan a un tipo “standar”, que se fabricaran en diferentes puntos del Imperio y que su empleo estuviera generalizado. Nuevos hallazgos en la Península pueden corroborar esta idea y sobre todo demostrar que su uso no está limitado geográficamente. ■

1. E. G. SANDOVAL: *Excavaciones arqueológicas en la zona de Mérida: La casa del Anfiteatro* VIII Congreso Nacional de Arqueología. Zaragoza, 1964, págs. 469 y ss. fig. 9.

2. DAREMBERG-SAGLIO: s. v. *fenestra*, II págs. 1035 ss.

3. W. H. MANNING and K. S. PAINTER: *A*

*roman iron window-grille from Hinton St. Mary, Dorset*, en *British Museum Quarterly* XXXI (1967) ‘H. JACOBY: “Saalburg Jahrbuch”, VI, 1914-24 (1927) págs. 58-59 fig. 21-22 pl. IX) (W. R. LETHABY: “Londinium, Architecture and Crafts” Londres (1923) p. 32).

4. W. H. MANNING and K. S. PAINTER: *Op. cit.* pág. 123, fig. 1.

5. A. BLANCO FREIJEIRO: *Mosaicos romanos de Mérida*. Madrid, 1978, pág. 18 y ss.

6. W. H. MANNING and K. S. PAINTER: *Op. cit.* pág. 124.

7. W. H. MANNING and K. S. PAINTER: *Op. cit.* pág. 126.

8. W. H. MANNING and K. S. PAINTER: *Op. cit.* pág. 124.





María Concepción López de Azcona  
Dimas Fernández Galiano  
Francisco Mingarro Martín (\*)

## El Museo de Mosaicos de Estambul: Petroarqueología de teselas

El trabajo que aquí presentamos forma parte de una serie de avances de un plan interdisciplinar más amplio, que comprende la toma de datos de un buen número de mosaicos romanos repartidos por la cuenca mediterránea. Al igual que otros avances ya publicados (1), consta de una introducción arqueológica continuada por el estudio de los datos petrográficos de los mosaicos en cuestión.

### *Estudio arqueológico*

El llamado Gran Palacio de Constantinopla, excavado hace más de treinta años, se encuentra en la actualidad adaptado como museo-depósito para la conservación de mosaicos romanos; constituyendo así, la base de lo que con el tiempo llegará a ser un gran museo de arte romano. El conjunto se localiza en la parte meridional de la Mezquita Azul, siendo hoy su acceso intrincado debido a lo deteriorado del camino y al largo tiempo transcurrido desde que las excavaciones se llevaron a cabo.

La instalación de los mosaicos en el museo, aunque provisional, es efectiva, habiéndose dispuesto una gran galería alargada que da acceso a unas estancias a ambos lados, en cada una de las cuales se albergan, fragmentados en paneles, uno, dos o tres mosaicos, dependiendo de su tamaño y de su importancia.

Al hallarse debidamente consolidados con cama de cemento, la conservación de los mosaicos es correcta, aunque en su mayor parte no han sido restaurados y se echan de menos las noticias sobre las excavaciones y sobre su disposición original.

En nuestra opinión, uno de los mayores aciertos de este museo es precisamente su ubicación sobre las ruinas del Gran Palacio de los Emperadores, cuyos restos quedan de este modo revalorizados y a la vez ayudan a comprender los objetos arqueológicos por medio de su proximidad al medio de que proceden. En este plan de exposición se ha respetado la disposición "in situ" de un gran pavimento que, tras su levantamiento y consolidación, se ha expuesto en su lugar original, y puede ser observado desde un entarimado dispuesto en su tor-

no al efecto. Este pavimento, sin duda el más importante de los allí existentes, presenta algunos problemas de conservación a causa de la humedad, que está ocasionándole algunos deterioros.

El número de visitantes a esta importante zona arqueológica es escaso; por una parte, la inadecuada conservación del conjunto, y por otra, la existencia del Museo Arqueológico de Estambul, donde pueden obser-



1. Gran Palacio de Constantinopla.



2. Gran Palacio de Constantinopla.



4. *Gran Palacio de Constantinopla.*

3. *Gran Palacio de Constantinopla.*

vase magníficos restos romanos, le restan necesariamente visitantes. Sin embargo, el interés de las colecciones musivarias conservadas es grande, y a ello se debe que hallamos escogido uno de sus pavimentos, el del peristilo del Gran Palacio Romano de Estambul, para su análisis técnico y petrológico, dentro del muestreo realizado en el área mediterránea.

Expondremos, pues, en primer lugar unos rasgos generales de los mosaicos de este museo desde el punto de vista artístico y arqueológico, para señalar seguidamente los resultados de los análisis petrológicos de las muestras obtenidas.

Los mosaicos exhibidos pertenecen a distintos enclaves de Constantinopla; pueden englobarse, a efectos de exposición, en tres grupos: el integrado por el conjunto del Gran Palacio; los mosaicos de Cagaloglou, Sarachane y Ortakou; y los pavimentos de *opus sectile* de Yakacik y Divanyolu.

Los pavimentos del Gran Palacio, componen uno de los conjuntos musivarios más importantes del mundo romano; son probablemente los ejemplares de mayor calidad técnica entre los mosaicos de los últimos tiempos del mundo antiguo. Reúnen características de tradicionalismo y de innovación que han motivado gran controversia en torno a su datación<sup>2</sup>. El tradicionalismo de los mosaicos afecta principalmente a sus características técnicas y a su estilo, mientras la temática de los pavimentos acusa una curiosa conjunción de elementos arcaicos e innovadores: los temas representados son motivos de género y escenas de cacería, junto con algunas escasas figuras alegóricas. Son estas últimas las que enraízan directamente con el arte helenístico, que, como es sabido, se mantuvo de forma constante en la parte oriental hasta fines del Imperio romano. Buen ejemplo de este tipo de alegorías es la representada en el mosaico de la figura 1, donde aparece un mascarón masculino en

medio de un roleo que envuelve frutos, flores y animales. Esta figura, personificación del genio vegetal, tiene una larga tradición que brota del arte helenístico; sus representaciones son comunes en el mundo romano<sup>3</sup>.

Los rasgos estilísticos de las figuras acusan igualmente una asombrosa fidelidad a los cánones del helenismo: concepción pictórica del mosaico, búsqueda de efectos volumétricos, suave gradación cromática, etc., para lo que se utiliza precisamente la técnica adecuada, basada en una amplia gama de colores, dispuesta por medio de teselas de pequeño tamaño (figs. 2-3). Esta técnica y tratamiento se repiten en las figuras que componen las escenas de género: campesinos tocando instrumentos, ordeñando a sus rebaños o dando de comer a su pollino, cuya apariencia cotidiana contrasta con la alegoría de la diosa Tierra representada como una mujer semidesnuda reclinada y rodeada de flores y frutos. Este aspecto de la temática de género puede considerarse como una innovación que no se introduce hasta época tardía en los mosaicos de la parte oriental del Imperio. Otros temas representados —las escenas de cacería— gozaron de especial popularidad a fines del Imperio; el tipo de composición del mosaico —figuras dispuestas sin ningún tipo de separación en toda la superficie del mosaico— es asimismo característico de una época tardía en los pavimentos de la parte oriental del Mediterráneo<sup>4</sup> (figs. 4-5).

Pasemos al segundo grupo de mosaicos que se exhiben en el Museo de Estambul. Así como los mosaicos del Gran Palacio de Constantinopla denotan, pese a su fecha claramente tardía, un apego a la tradición helinística y ciertos rasgos aúlicos que corresponden a su realización para un monumento de primer orden, llevado a cabo bajo el patronazgo imperial, este segundo conjunto de pavimentos se inscribe en un tipo de producción mucho más corriente dentro del acervo de mosaicos orientales de los siglos V y VI.

Son, es cierto, mucho más comunes; pero no por ello menos interesantes, en tanto que son representativos de unas formas de hacer musivas que reflejan gustos, tendencias y valores característicos de la sociedad oriental en el período del Bajo Imperio.

En su mayor parte, los fragmentos de los mosaicos conservados, son de tipo geométrico (figs. 6-8); ello es lógico, tanto por el abaratamiento que suponen para el propietario que los encarga como por reflejar en cierto modo la tendencia creciente hacia el aniconismo que se produce en la musivaria romana como consecuencia del rechazo del paganismo en el Imperio a partir de finales del siglo IV. Algunos fragmentos presentan esquemas geométricos comunes en el repertorio musivo romano: estrellas de losanges y cuadrados, escudos entrelazados, círculos, meandros, etc., definiendo un tipo de espacios que se rellena con distintos motivos, algunos de ellos característicamente orientales: cuadrados de borde esca-



5. Gran Palacio de Constantinopla.



6. Cagaloglou, Estambul.



7. Cagaloglou, Estambul.



8. Ortakou, Silyri.



9. Sarachane, Estambul.



10. Sarachane, Estambul.

lonado, líneas dispuestas en dientes de sierra con efectos tornasolados, etc. Entre ellos se intercalan algunos motivos que por sí mismos evocan la riqueza y la abundancia: peces, aves, bandejas de plata, etc.<sup>5</sup> (fig. 7).

No faltan, sin embargo, fragmentos con temática figurada: así el de Sarachane (fig. 9), con una escena parcialmente conservada de la cacería del jabalí, que evoca, tanto por los atuendos de los cazadores como por el mismo tratamiento general de la temática, los mosaicos de Piazza Armerina y del norte de Africa, muy semejantes en su concepción y estilo.

Más característicamente oriental es la figura representada en un fragmento procedente del mismo enclave de Sarachane: una figura femenina, representada en busto, toma los extremos de su manto, cargado de frutos, mientras ramos vegetales brotan por detrás de su espalda. No sabemos su identidad exacta ni ello debe importarnos, ya que probablemente no la posee; en un momento clásico cabría la posibilidad de atribuir a esta figura la personalidad de Γῆ (Ge), dado que las representaciones alegóricas o personificaciones de ideas siempre están revestidas en el arte griego y alto imperial de un cierto carácter concreto. Sin embargo, como ha señalado Levi, en el arte bizantino (del que estas figuras representan los primeros pasos), las alegorías pierden su personalidad gradualmente, haciéndose más y más abstractas<sup>6</sup>. Ello motiva la aclaración por medio de letreros, al lado de las figuras representadas, que ayudan a su identificación, muy común en los mosaicos del Oriente mediterráneo. Ὀπορα, εὐδαιμονία, εὐετηρία (Opora, eudaimonía, euterpía), o cualquier otro término referido a la abundancia, fertilidad y prosperidad cuadraría perfectamente al lado de esta imagen.

Una característica de la pérdida de personalidad de estas figuraciones es precisamente su despojo de las vestiduras clásicas con que aparecían ataviadas en el arte griego. Buen ejemplo de esta pérdida lo tenemos en otro de los fragmentos conservados en el Museo de Estambul (fig. 11), donde avanza hacia la derecha la figura de un joven con un cesto cargado de huevos a la espalda y con unas gallináceas colgando en su mano izquierda. La representación no puede ser más cotidiana: cubierta con un manto su espalda, viste túnica corta ornada de *orbiculi* o bordados circulares, con calzado de cuero y medias hasta la rodilla, presentando la fiel imagen de un campesino del Bajo Imperio romano. Sin embargo, la intención alegórica del mosaísta queda explicitada por el letrero que dispone a su derecha: ΕΥΦΡΑΣΙΕ (Eufrasis), que pese a su grafía incorrecta podríamos traducir por alegría, abundancia, buena vida<sup>7</sup>.

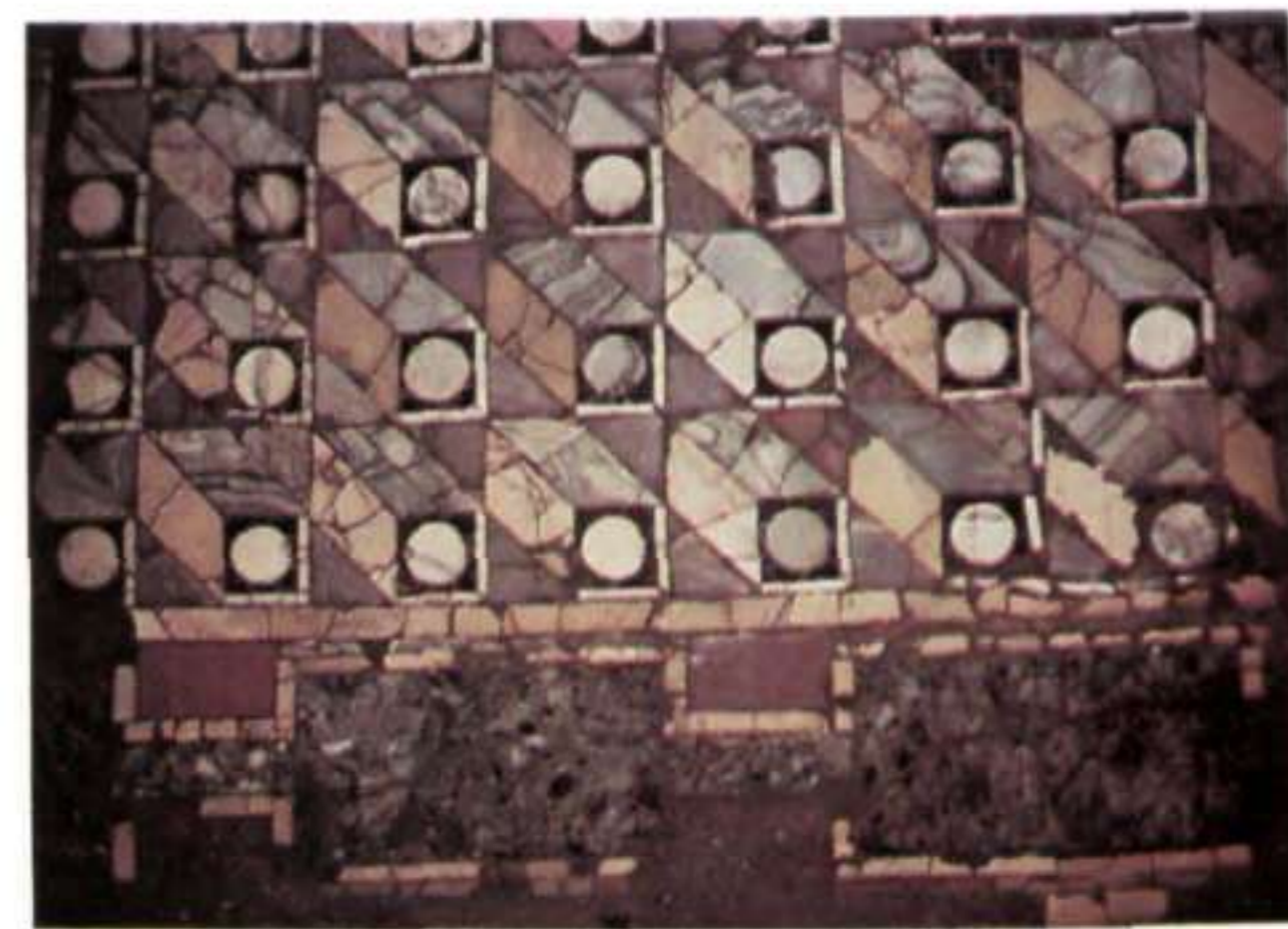
El tercer grupo de mosaicos conservados en el Palacio de Constantinopla se diferencia netamente de los restantes por su técnica al estar realizados en "opus sectile", mediante baldosas de mármol de diferentes formas, tamaños y colores dispuestos formando decoraciones geométricas diversas. Son de una fecha bastante más



11. Sarachane, Estambul.



12. Yakacik, Kadikou.



13. Divanyolu, Estambul.

avanzada (siglos X-XI) y proceden de la iglesia de Yakacik. Pueden asociarse a los mosaicos del mundo bizantino construidos con la misma técnica cuyos precedentes se hallan entre otros en las construcciones religiosas y civiles de Rávena; pero estos pavimentos, conservados en el Museo de Estambul, numéricamente minoritarios respecto a los restantes grupos, son creaciones bizantinas y por tanto su entorno cultural queda fuera de los límites que nos hemos marcado para el estudio petrográfico de mosaicos del mundo romano (figs. 12-13).

### Estudio petrográfico

El estudio petrográfico comprende fundamentalmente dos partes, el estudio de las teselas, bajo el punto de vista de su composición mineralógica, textura y porosidad, y el de la pasta de unión de las teselas entre sí, con el suelo sobre el que aparecen.

Para realizar este tipo de estudio, fue necesario seleccionar una serie de teselas, generalmente las que aparecen con mayor frecuencia en el mosaico, y realizar unas preparaciones transparentes de las mismas, mediante corte y desbaste. En estas preparaciones, antes de cubrirlas es necesario realizar un tinción, dado que por lo general el componente dominante es un carbonato, y la manera más exacta de identificación es por medio de determinados líquidos que proporcionan diferentes coloraciones, según la composición de la roca.

#### A. Descripción y clasificación de las teselas

En el mosaico que estudiamos, podemos decir que existe muy poco juego de colores, casi todas las teselas son blancas o pardas, llamando la atención el que a pesar de tratarse de un mosaico de proporciones considerables, el tamaño de las mismas es pequeño: 6 a 7 milímetros de lado, lo que indica la meticulosidad con que se realizó.

Petrográficamente, todos los ejemplares se pueden incluir en las rocas sedimentarias, siendo dos los tipos

en que quedan clasificadas casi todas las muestras que son: *rocas carbonáticas* y *rocas detríticas*.

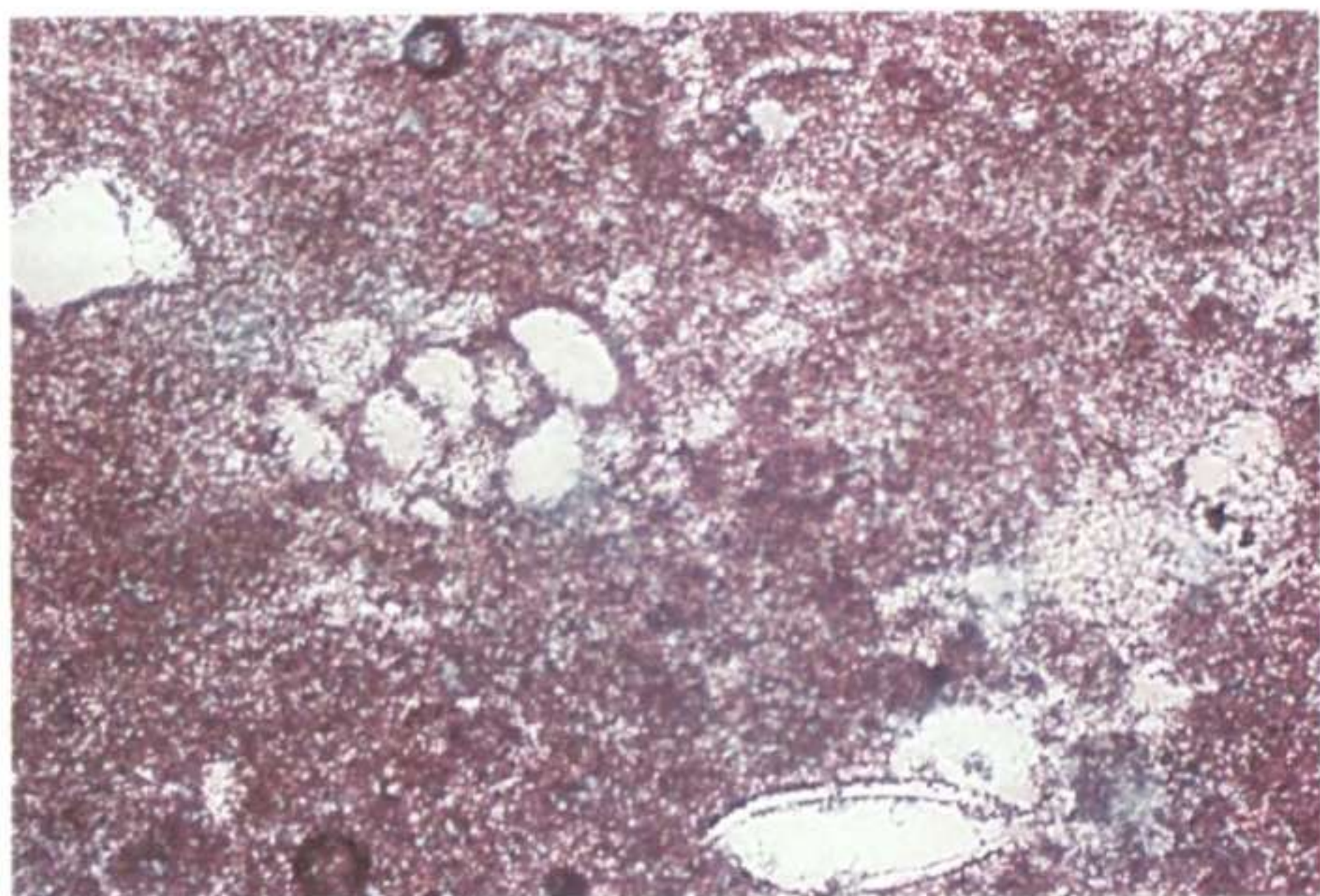
Casi el 90 % de las teselas estudiadas, se pueden clasificar como *rocas carbonáticas*, compuestas fundamentalmente por calcita, y en algunos casos, algo de dolomita. El tamaño de los cristales es muy pequeño, por lo que diríamos que son de tipo micrítico, con algunos restos de fósiles (figs. 14-15), por lo general foraminíferos, habiéndose distinguido en algunos ejemplares ostrácodos, bastante bien conservados, con el esqueleto de los fósiles calcíticos, de cristales algo mayores que el resto del material de la preparación, con lo que podría definirse como esparítico.

Estas rocas, carecen de porosidad, son muy compactas; cuando presentan algún poro, siempre es muy pequeño y raro en el conjunto de la preparación, siendo más corriente, encontrar fisuras que se han rellenado posteriormente con cemento carbonático.

El otro 10 % de teselas pertenecerían a las *rocas detríticas* (ortocuarzitas calcáreas), que son las que dan las coloraciones más o menos rojizas y pardas al mosaico.

Se podrían definir como ortocuarzitas calcáreas, ya que están formadas casi exclusivamente por clastos de cuarzo, redondeados o subredondeados; algún clastos, pero los menos, son angulosos, de tamaño 0,30 mm. cada clastos, y carente el conjunto de porosidad. Suele presentar como componente ceolita en fisuras de los clastos e incluso entre el escaso cemento calcáreo que los traba, seguramente se trate del tipo laumontita con óxidos férricos que proporciona la coloración amarillorrojiza, lo que puede ser indicio de tratarse de rocas ortocuarzíticas de segundo ciclo, y que han sufrido una fuerte diagénesis ankimetamórfica (fig. 16).

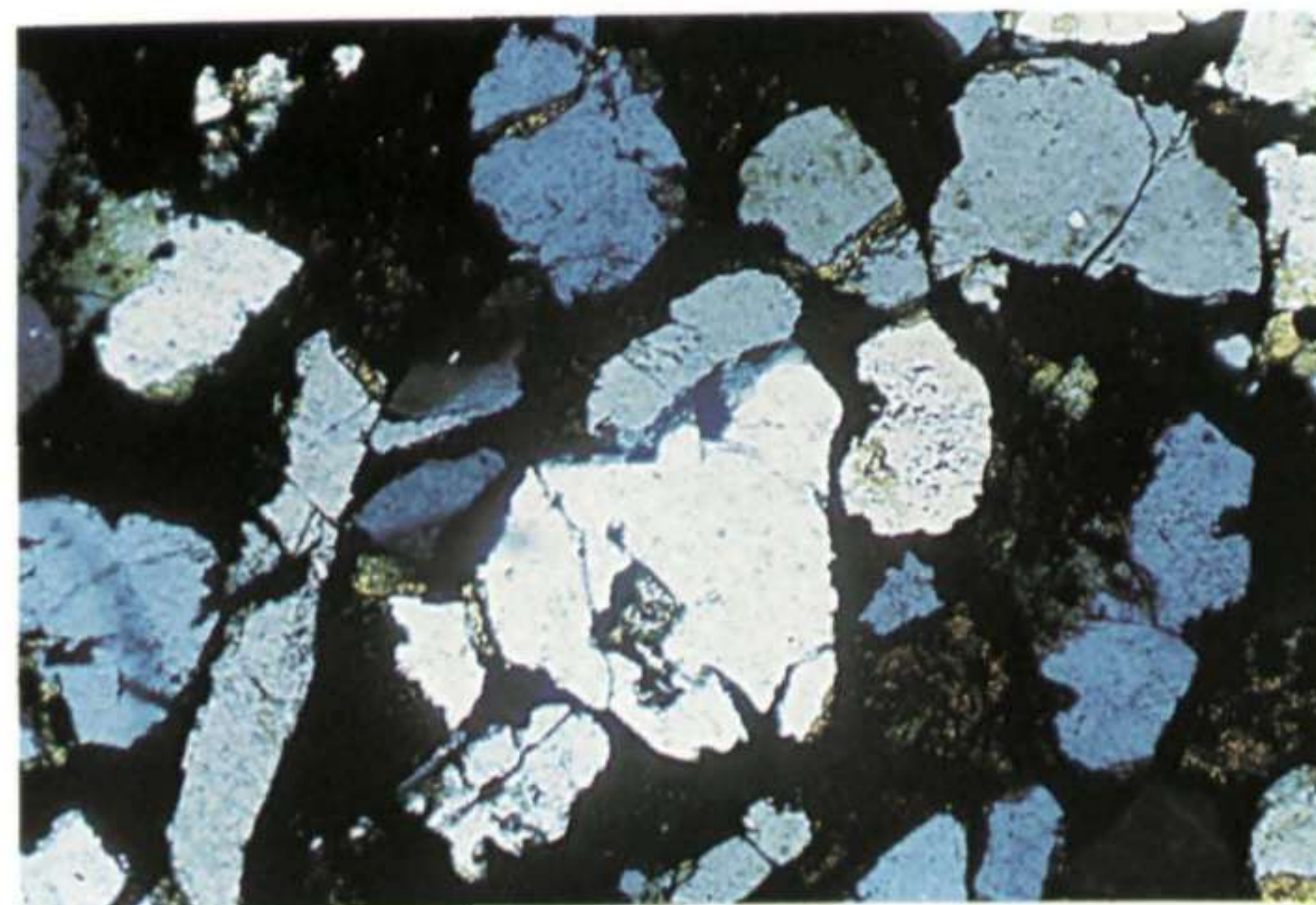
Este tipo de rocas detríticas con ceolitas es la primera vez que lo encontramos en teselas, ya que la presencia de ceolita, indica un proceso de diagénesis fuerte, y por lo tanto, un grado de compactación relativamente importante, lo que se manifiesta en una gran dureza para cortar las pequeñas formas poliédricas que constituyen las teselas.



14. Macrofotografía de tesela de roca carbonática con restos de fósiles.



15. Macrofotografía de tesela de roca carbonática con restos de fósiles.



16. Macrofotografía de tesela de roca detrítica.

El cemento, que está trabando los clastos de cuarzo, es de naturaleza calcítica con algo de hematites, y con escasos restos de minerales de arcilla, en todas las muestras estudiadas.

Algunas veces, estas ceolitas, pueden perder algo del agua de su estructura, dando colores más apagados, y a su vez, pueden también recuperarla, incluso de la humedad del ambiente, tomando coloraciones de mayor vivacidad.

Los ejemplares, como consecuencia de la gran compactación que hemos indicado, carecen de porosidad.

### **B. Estudio de la pasta de unión de las teselas**

Tan importante como el estudio petrológico de las teselas, es el de la pasta, por supuesto artificial, con que se unieron las teselas entre sí, y éstas al suelo sobre el que aparece actualmente el mosaico.

En la toma de ejemplares, se procuró siempre realizar ésta con el conjunto tesela-pasta, y cuando era posible, de varias teselas con su trabazón. Sin embargo, debemos advertir, que hay que proceder con mucho cuidado, en según qué mosaicos, ya que puede darse el caso de que hayan sufrido restauraciones y no encontremos la pasta original con que fue realizado, sino una mezcla actual de arcilla y pegamentos, o de cemento portland, esto por ejemplo, es lo que ocurre en los mosaicos de mayor tamaño, que están actualmente expuestos en el Museo Arqueológico de Estambul.

La pasta de unión de las teselas en este mosaico, es un caso especial, en comparación con los estudiados por nosotros en otras localidades, ya que se trata de una especie de mezcla de adobe y cal que fragua y se endurece por el agua, pero carente por completo de clastos de cuarzo o calcita, como suelen tener la mayoría de las pastas de los mosaicos romanos.

Se observa que es una pasta muy trabada, ya que carece casi por completo de poros, y queda perfectamente adaptada a la masa pétreo del mosaico; el único inconveniente que presenta es que el pavimento no fue previamente preparado o compactado. Está el mosaico directamente sobre el suelo, por lo que hoy presenta una superficie ondulada por efectos del deterioro normal que causa la humedad; este caso es muy similar al que hemos observado también en Villa Casale (Sicilia), en otro gran mosaico romano que hay en el corredor, que representa escenas de caza mayor, y que aparece actualmente completamente ondulado.

A modo de conclusión, podemos decir, que este Museo de Mosaicos de Estambul, tiene un doble interés; por un lado, el presentar una excelente colección de mosaicos romanos perfectamente conservados, y por otra, el poder admirar "in situ" unos bellísimos ejemplares de gran tamaño, formando parte de lo que fue en su día, el pavimento del Gran Palacio de Constantino-  
pla, y que hoy está en ruinas. ■

1. FERNÁNDEZ GALIANO, D.; LÓPEZ de AZCONA M. C.: *Mosaicos romanos de Alcalá de Henares: Arqueología y Petrografía de teselas*. Las Ciencias, Madrid N.º XLIV, 2 p. 113-122. 1979; MINGARRO MARTÍN, F.; FERNÁNDEZ GALIANO, D.; LÓPEZ de AZCONA M. C.: *Mosaicos romanos de Atenas y Alejandría: Arqueología y Petrografía de teselas*. Revista de la Universidad Complutense. N.º 4, Madrid 1981.

2. G. BRETT, W. J. MACAULAY, R. B. K. STEVESON: *The Great Palace of the Byzantine Emperors, First Report*; Oxford, 1947, proponen la fecha del reinado de Teodosio II (408-450); D. TALBOT RICE: *The Great Palace of the Byzantine Emperors, Second Report*, Edinburgo, 1958; sugiere la cronología hacia los años 450-550, aunque señala que los datos arqueológicos parecen señalar una fecha posterior a los comedios del siglo VI; G. MANGO: *The Art Bulletin*, XLII (1960) pp. 67-73, cree en unas fechas en torno a los años finales del siglo VI; P. NORDHAGEN: *The Mosaics of the Great Palace of the Byzantine Emperors*, *Byzantinische Zeitschrift*, LVI (1963) pp. 53-

68, propone una fecha un siglo todavía más moderna, tras la revisión de los materiales arqueológicos aparecidos en la cama de los mosaicos — D. TALBOT RICE: *On the date of the Mosaic Floor of the Great Palace of the Byzantine Emperors at Constantinople*, *Caristion eis A. K. Orlandou*, I (Atenas, 1965) pp. 1-5—; las fechas propuestas se escalona desde en torno al año 530 hasta el año 700.

3. J. M. C. TOYNBEE; J. B. WARD-PERKINS: *Peopled scrolls: a hellenistic motif in imperial art*, *Papers of the British School at Rome*, XVIII (1950) pp. 1-43.

4. I. LAVIN: *The hunting mosaics of Antioch and their sources*, *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), pp. 181-126.

5. Este tema de las bandejas de plata, característicamente oriental, ha sido estudiado por H. LAVAGNE: *Deux mosaïques de style orientalisant a Loupian (Hérault)*. *Monuments et Memoires Piot*, 61 (1977), pp. 81-83.

6. D. LEVI: *Antioch Mosaic Pavements*. Princeton, 1947. pp. 253-4.

7. La palabra *ευφρασις* (Eufraasis), tal como aparece aquí, no existe en griego. Debería haberse escrito *εὐφρασία* (Eufraasia) (buena vida) derivado de *εὐφραίνω* (Eufraíno) (estar alegre), aunque el mosaísta, probablemente influido por el término *φράσις* (frasis) (habla, lenguaje), muy común en griego, sufrió un cruce léxico que le llevó a escribir la palabra tal como hoy la vemos. Existe otra posibilidad, que debe ser descartada por ser mucho más remota, de que intentase escribir *Εὐφράσιος* (Eufraasios), referido al nombre del sujeto representado; pero ello es improbable, dado que sólo en Egipto y en época tardía ciertos finales de onomásticos en *ios* se contraen en *is* quizá por influencia de nombres como Isis, Osiris, etc.

(\*) La parte correspondiente al estudio arqueológico ha sido realizada por D. Fernández Galiano, y el estudio petrográfico es responsabilidad de M. C. López de Azcona y F. Mingarro Martín.





Juan José Ventura Martínez

## Sigillata gris paleocristiana en el Museo Arqueológico de Sevilla

El presente artículo viene a incorporar al panorama de las cerámicas sigillatas grises paleocristianas aparecidas en la península ibérica, la presencia de cinco nuevos fragmentos, cuatro de ellos hallados en la ordenación de material de los almacenes del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, y perteneciente el quinto al material de superficie recogido en la carta arqueológica del término de El Coronil (Sevilla)<sup>1</sup>.

La labor trazada alcanza su correcta importancia si al contemplar el estado de la cuestión en el área de nuestro tema conseguimos incorporar el material que se expone a continuación con el valor de jalón indicativo más que con un espíritu de simple recreación en las piezas.

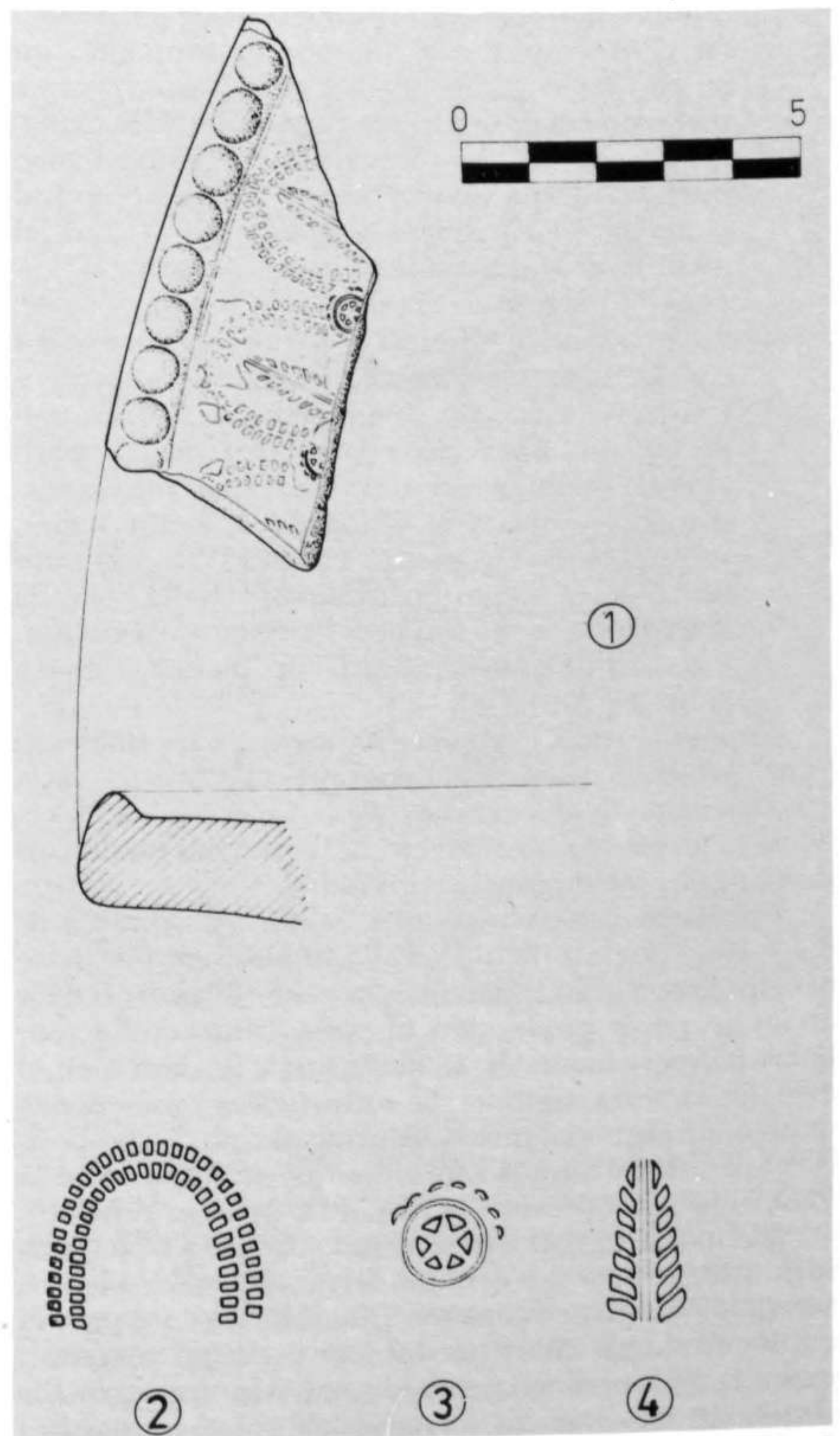
### *Fragmento n.º 1* (fig. 1, n.º 1).

Fragmento de cerámica sigillata gris estampillada, procedente de "La Peña Horadada" (Guillena, Sevilla), y con el n.º 1982/452 en el Registro Entrada Propiedad<sup>2</sup>. Es encuadrable, en base a los prototipos posibles de la clasificación Rigoir<sup>3</sup>, dentro de la forma 1: fuente de fondo plano, pared curva en alzado y borde ancho y horizontal.

Presenta una pasta de color gris claro, textura fina, homogénea y bien depurada.

El barniz, gris oscuro mate, se halla mal conservado, ocupando tan sólo parte de la superficie decorada y perdiéndose sobre la moldura del reborde. En la superficie lateral que presenta el borde en su diámetro máximo exterior se pierde la tonalidad oscura del barniz y aparece en lagunas una especie de engobe más claro y casi translúcido. En la superficie inferior alterna el tenue engobe citado con algo del barniz oscuro y la afloración de la pasta clara.

El fragmento corresponde en su totalidad al borde horizontal del vaso, abarcando una porción completa de éste desde la arista exterior del diámetro máximo hasta la insinuación de la curvatura interior de la pared, comprendiendo una longitud de 3 cms. El grosor se mantiene homogéneo, engrosándose levemente en ambos extremos ya que mientras la superficie superior sigue un perfil horizontal, la inferior se arquea levemente. El diámetro total de la fuente sería de 56 cms.



1. Sigillata gris paleocristiana. Forma Rig. 1. Procedente de Guillena (Sevilla).

Sobre la superficie superior recoge una decoración compuesta por:

- a) Una moldura decorada en su parte superior por un contorno de semiesferas de un diámetro teórico de 0,7 cms. Delimitando esta moldura por su borde interior se halla una línea incisa levemente marcada que tiende a desaparecer en superficie.
- b) Una segunda zona decorativa se inicia a continuación, cuya estructura viene constituida por una arquería de motivos individualizados cuyas bases se sitúan hacia el centro del plato.

Los arcos se hallan compuestos por una doble línea de puntillado con trazo de conformación rectangular en disposición pseudorradial y siempre descendentes hacia el interior. La forma del arco se encuadraría dentro de un tipo de medio punto peraltado<sup>4</sup> (fig. 1, n.º 2).

- c) En el interior de la arquería, y formando un estampillado independiente al del arco, aparece una palmeta de tendencia flameada más acusada<sup>5</sup> (fig. 1, n.º 4). Su disposición deja un espacio intermedio que viene a ocupar un nervio central acanalado. La palmeta ocupa dentro del arco el total de su altura, variando sucesivamente a causa de la independencia de estampillado.
- d) En el espacio mínimo interpuesto entre arcos contiguos se inscribe, a veces de forma subyacente a éstos, un motivo circular estampillado formado por una línea incisa que rodea una composición de seis trazos triangulares, que con sus vértices hacia dentro se disponen de forma radial, componiendo un motivo estrellado de seis puntas. Exteriormente la incisión se halla rodeada por una línea intermitente de puntos irregulares. En total el motivo alcanza un diámetro de 0,8 cms.<sup>6</sup> (fig. 1, n.º 3).

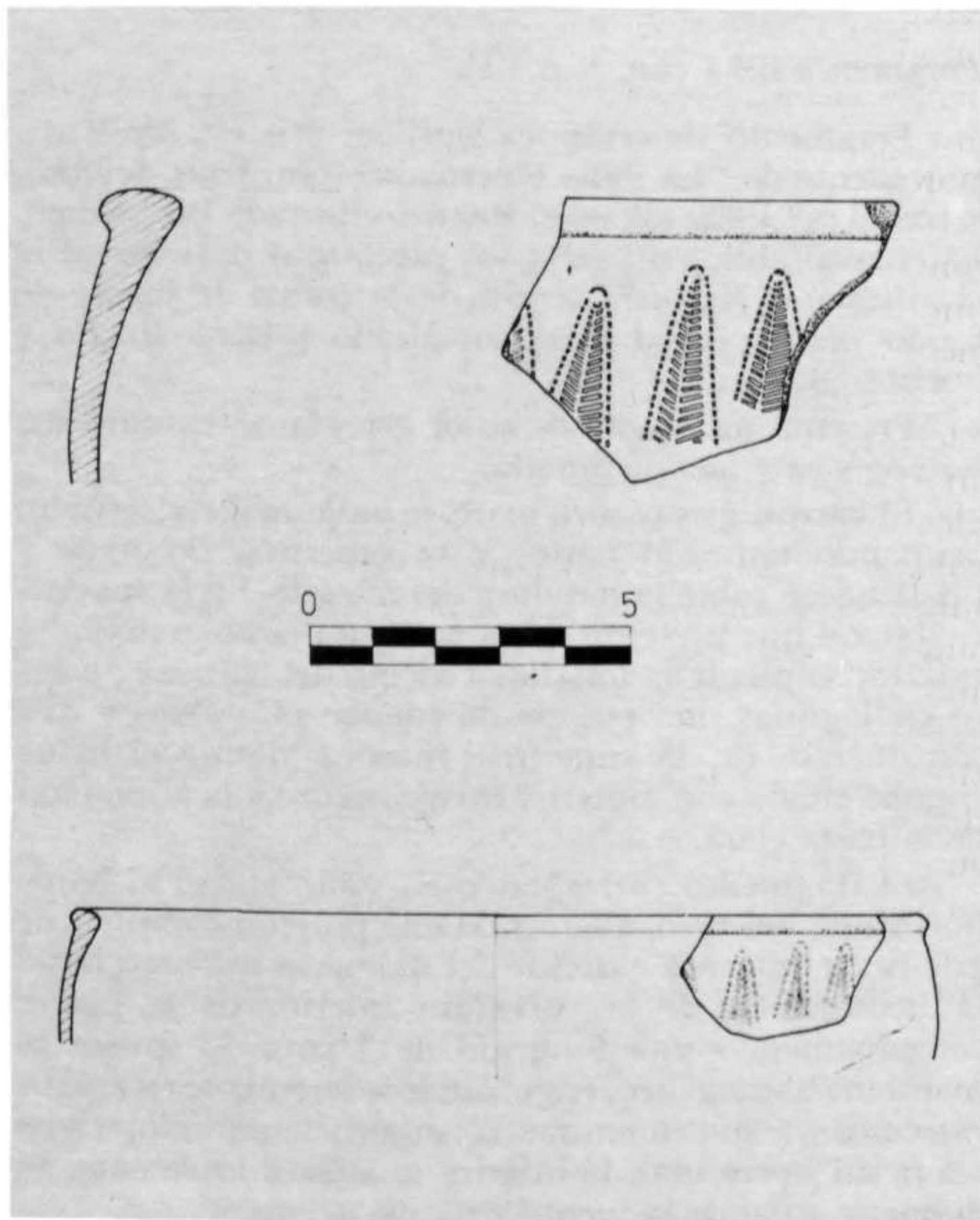
El paralelo más cercano lo hallamos en un fragmento del Museo de Mérida<sup>7</sup>, el cual presenta una arquería con la misma doble estructura de puntillado. Una botella de la forma Rigoir 28 del M.A.N.<sup>8</sup> ostenta un motivo similar pero invertido y más rebajado.

Caballero Zoreda toma este motivo de arquería de doble línea de puntillado, además de otras consideraciones diversas, para argumentar la posibilidad de hablar de un grupo de producción hispana dentro de las sigillatas paleocristianas de la Península<sup>9</sup>. De hecho en el caso de la terra sigillata la influencia gálica en este motivo, de arquería, queda reducida al tipo de composición, pero los distintos punzones que se emplean en la Península son típicamente hispánicos por lo general<sup>10</sup>.

El tipo de la palmeta se asimila al que presenta una fuente de sigillata gris del M.A.N. procedente de Elche<sup>11</sup>, careciendo de la delimitación punteada de ésta; pero la estructura de los tallos que forman la espiga se acercan más a la de las palmetas situadas sobre un fragmento de Rigoir 18 de cerámica anaranjada procedente de "El Chucho" (Almería), también en el M.A.N.<sup>12</sup>, ya que la conformación flameada de los tallos de ésta se identifica

más con la de nuestro fragmento que las más estilizadas de las de Elche. Por último, el motivo circular que subyace a la arquería lo encontramos en un fragmento procedente de la alcazaba de Almería<sup>13</sup> (M.A.N.), formando un dibujo estrellado a partir de los mismos elementos. Respecto a la asociación de los motivos y la estructura decorativa, podemos apreciar cómo no encontramos dentro de los fragmentos hallados en la Península la asociación de los arcos con palmetas inscritas, aunque este motivo sí lo detectamos en la producción hispánica de terra sigillata<sup>14</sup>. Por otro lado, sí lo hallamos entre paralelos franceses, aunque no con idénticos punzones: una arquería doble, basada en columnas y con palmeta inscrita aparece sobre una forma 6-b en Narbona<sup>15</sup>. Una doble arquería basada en palmetas invertidas la hallamos en una forma 35 en Mezerac<sup>16</sup>. La asociación de la arquería con el motivo circular analizado, la hallamos en la referida fuente de la alcazaba de Almería, aunque en este caso el motivo circular se sitúa en el centro de la base del vano del arco. En el fragmento de Mérida sí encontramos la asociación de arquería con doble línea de puntillado basada en motivos circulares, aunque en este caso no presente el estampillado estrellado. Fuera de la Península encontramos esta asociación entre el material de Marsella<sup>17</sup> recogido por Rigoir y en una forma 18 de Villedaigne<sup>18</sup>.

2. *Sigillata gris paleocristiana. Forma Rig. 6 b. Procedente de Benidorm.*



**Fragmento n.º 2** (fig. 2).

Fragmento de vaso cerámico de sigillata estampillada gris, procedente de Benidorm con el n.º 12.996 en el R.E.P., encuadrable dentro de la forma Rigoir 6-b: bol hemiesférico con el borde ligeramente reentrante. Presenta una pasta de color gris claro, homogéneo, con algún desgrasante visible pero bien decantada.

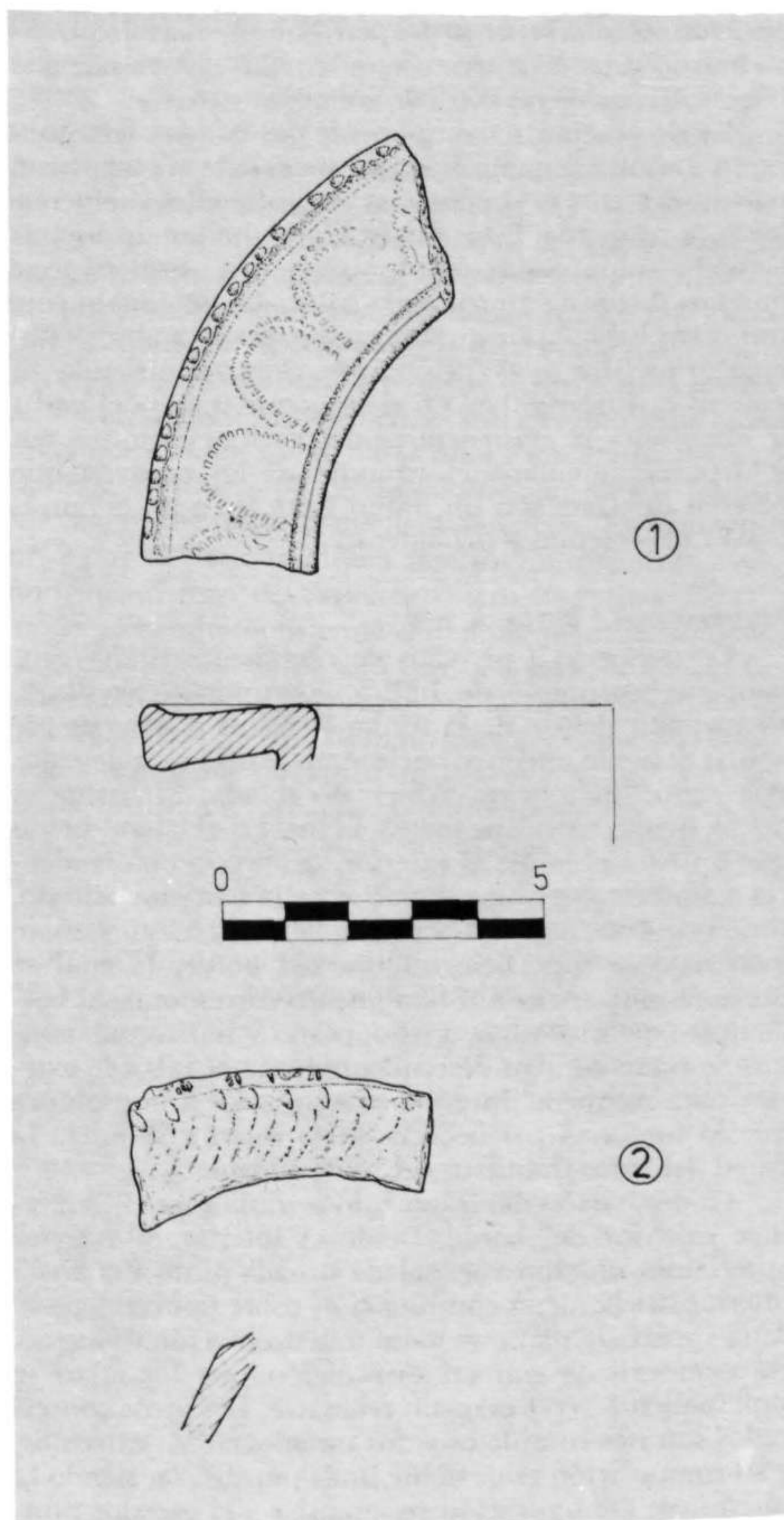
El barniz casi totalmente perdido es de color gris oscuro con brillo homogéneo y suave a la incidencia de la luz, y ocupaba originalmente tanto el interior como el exterior del vaso. Corresponde el fragmento a la zona superior de éste, incluyendo el borde y el fragmento de pared subsiguiente siendo casi imperceptible el inicio del cuerpo inferior de tendencia troncocónica propio del prototipo. El borde presenta una sección achatada horizontalmente con cierto matiz elipsoidal y levemente alzado hacia la arista interior, engrosándose el perfil en el borde. El diámetro del vaso sería de 26 cms.

Sobre la superficie exterior e inmediatamente bajo el borde se desarrolla una decoración estampillada a base de un único motivo apreciable: palmetas alargadas, con disposición vertical levemente vencida hacia la derecha. Estas palmetas poseen una marcada configuración de triángulo isósceles, presentando el vértice superior romo<sup>19</sup>. Sus dos lados ascendentes se hallan marcados por una línea discontinua de pequeños trazos de configuración rectangular, aunque casi puntuales. En la base no se conserva dicha línea y tal vez no las poseería originalmente. Dentro de este marco se ubica un motivo espigado formado por dos hileras de trazos lineales en progresiva disminución de tamaño, convergentes en el nervio central de forma diagonal descendente hacia el interior. Este motivo central de palmeta se halla poco marcado. El friso de estampaciones del tipo señalado, del que se conserva una palmeta completa, dos casi completas y restos de otras dos, no guarda una exacta linealidad en cuanto que algún motivo se halla ligeramente más bajo en relación con los adyacentes.

Paralelos relacionados con el presente fragmento y referentes a la decoración los hallamos por un lado en un fragmento de fondo de fuente gris procedente de Elche (M.A.N.)<sup>20</sup>, en el cual palmetas de tipo afín aparecen formando un motivo estrellado de ocho puntas, aunque en este caso aquéllas carecen de la delimitación punteada de nuestro fragmento. Por ello encontramos más cerca al tipo de palmeta que aparece sobre un fragmento de la forma Rigoir 1, gris, perteneciente al M.A. de la necrópolis del Puig des Molins (Ibiza)<sup>21</sup>, la cual presenta delimitaciones punteadas laterales en las que se inscribe la espiga. Paralelos en Francia los hallamos en una forma 6-b de Canalettes<sup>22</sup>, con el mismo tipo de palmeta.

**Fragmento n.º 3** (fig. 3, n.º 2).

Fragmento procedente de las excavaciones del teatro de Itálica (Santiponce, Sevilla)<sup>23</sup>, correspondiente a un vaso de difícil determinación debido a lo poco representativo de aquél, aunque parece asimilarse a la zona de carenación de una forma Rigoir 18.



3. Sigillata gris paleocristiana. Forma Rig. 3 a (n.º 1). Procedente del Teatro de Itálica (Santiponce, Sevilla).

La pasta es dura, de color gris, homogénea y bien decantada. El barniz negro, espeso, deviene mate a la luz en el interior, bien conservado, y con un brillo suave al exterior, donde se halla algo perdido sobre los motivos decorados, y donde al hacerse un tanto más tenue el barniz se torna a veces con un matiz algo amarronado. El fragmento conservado encajaría dentro de una apertura aproximada de 45º de inclinación. La pared exterior sigue la tendencia rectilínea que se inflexiona de forma curva para formar un escalón entrante, del cual

parte un segundo cuerpo del perfil que apenas se conserva nada. La pared interior mantiene una leve tendencia cóncava y parece no sufrir la inflexión exterior.

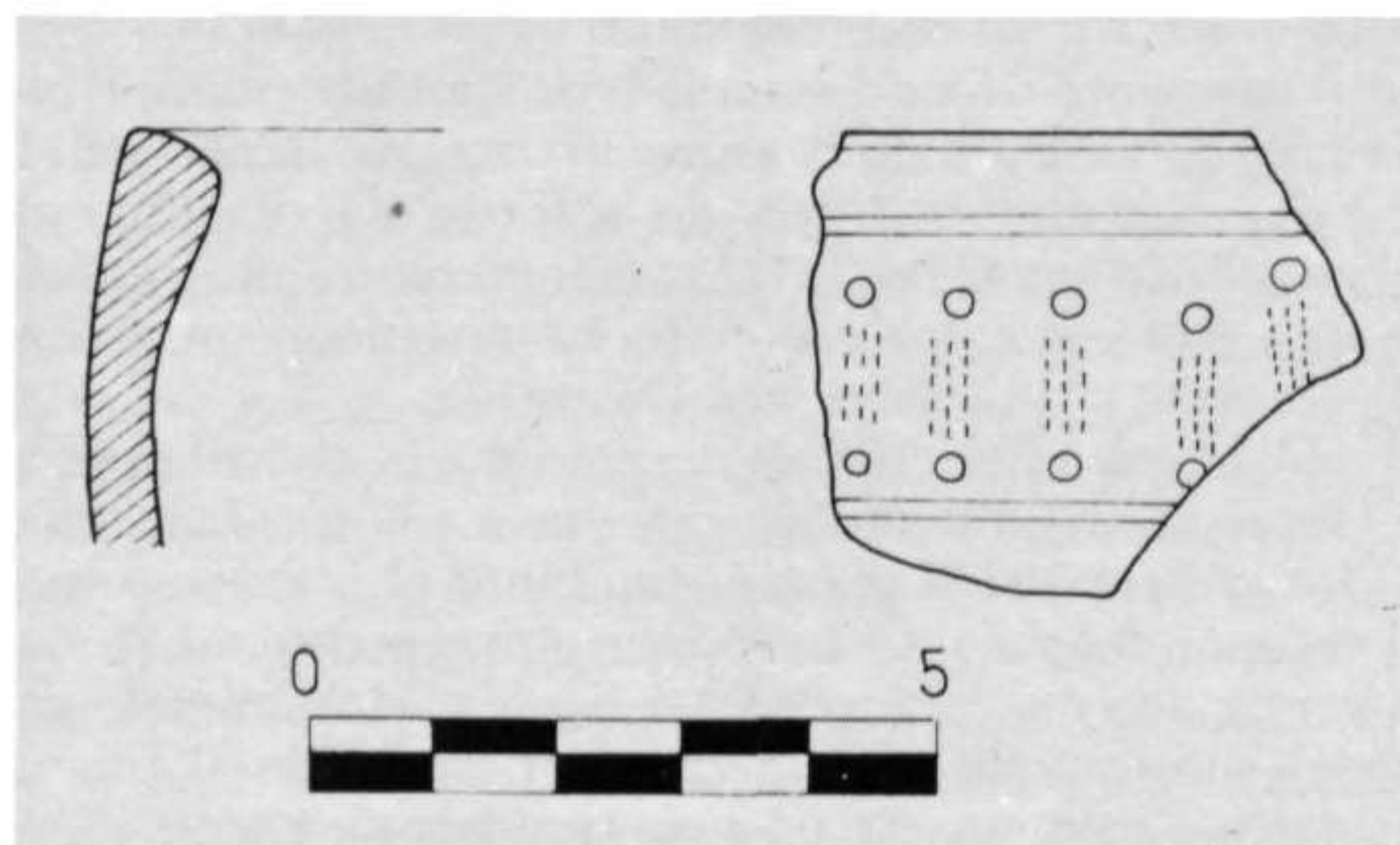
La decoración se compone de dos bandas, una subyacente a otra, estampilladas a ruedecilla y compuesta por líneas curvas dispuestas verticalmente y abiertas hacia la izquierda. Estas dos bandas se hallan dispuestas bajo el escalón. Sobre éste se sitúan, dispuestas en serie muescas de forma almendrada colocadas diagonalmente con caída hacia la izquierda, lado hacia el cual se desdibuja su perfil, a modo de prolongación, adquiriendo un aspecto casi triangular. En el siguiente tramo del perfil se manifiesta la existencia de decoraciones aunque tan sólo puede adivinarse el arranque de los motivos, que parecen iniciarse con un tramo vertical de un estampillado que se repite seriadamente.

#### **Fragmento n.º 4** (fig. 3, n.º 1).

Corresponde a un vaso de cerámica sigillata gris, también procedente de Itálica (Santiponce, Sevilla)<sup>24</sup>, encuadrable dentro de la forma Rigoir 3-a: copa de pie anular y borde ancho y horizontal. Pasta dura de color gris claro, homogénea y bien decantada. El barniz es negro, espeso y deviene mate a la luz. En el lateral plano que muestra el borde al exterior, se aprecia una tendencia a amarronarse. En general se halla bastante perdido, conservándose algo en torno a la decoración y sobre todo bajo la superficie inferior del borde, la cual se presenta muy estriada. El fragmento corresponde al borde típico del prototipo, ancho, plano y horizontal, aunque se presenta algo descendente hacia el reborde exterior para recuperar luego el nivel gracias a la moldura que lo limita. A partir de la arista interior se inicia la pared del vaso. Diámetro del vaso: 16 cms.

La decoración del fragmento se sitúa sobre la superficie superior del borde. Desde el interior al exterior apreciamos una línea acanalada situada junto a la arista interior del borde; a continuación sobre la mayor parte de la superficie plana se halla una decoración de arquería estampillada con tal disposición que los arcos se superponen a veces pero sin rebasarse. Los arcos conservados son tres completos y dos mitades en los extremos, y su composición es de doble línea puntillada, siendo la interior de configuración rectangular y el exterior puntual<sup>25</sup>, estando esta última a veces ausente por lo que resulta simple el arco. Los laterales de éste parten casi paralelos curvándose un poco más arriba de su mitad y coronándose de forma hemisférica, incluso con una tendencia rebajada en alguno. Por último, el borde queda delimitado en su arista exterior por una moldura que presenta una decoración acuchillada tendiendo a imitar la decoración en semiesfera de contario.

Paralelos hispanos para nuestra decoración los tenemos, para la arquería, en una fuente Rigoir 8 del M.A. de la alcazaba de Almería<sup>26</sup>, con arcos de una sola línea de trazos radiales. Los paralelos respecto a las de doble línea ya los hemos considerado en nuestro fragmento n.º 1. Para la moldura acuchillada encontramos



4. Sigillata gris paleocristiana. Forma Rigoir 15 a. Procedente de Montellano (Sevilla).

paralelos en sendos fragmentos de forma Rigoir 1 del M.A.N.<sup>27</sup>.

#### **Fragmento n.º 5** (fig. 4).

Fragmento de sigillata gris paleocristiana, hallado junto con material revuelto en el yacimiento de superficie de El Molino Pintado, término municipal de Montellano (Sevilla)<sup>28</sup>, correspondiente a un vaso de la forma 15 a: bol carenado con su parte superior de tendencia vertical. De la pasta y del barniz no hallamos descripción alguna en la publicación.

El fragmento corresponde al tercio superior del vaso, de perfil marcadamente vertical con ligera tendencia reentrante en el borde. Este presenta un labio plano-convexo que, debido a su carácter reentrante, da una apariencia de leve bisel al interior.

Sobre su pared exterior presenta una decoración compuesta por un friso de motivos verticales seriados constituidos por tres hileras verticales de trazos cortos rectangulares y rematados en ambos extremos por un motivo circular. Se conservan de ellos cuatro completos y parte de un quinto. Paralelos en la decoración los hallamos en Francia en una forma 18 de St. Blaise<sup>29</sup>, aunque sólo presenta dos hileras de trazos rectangulares.

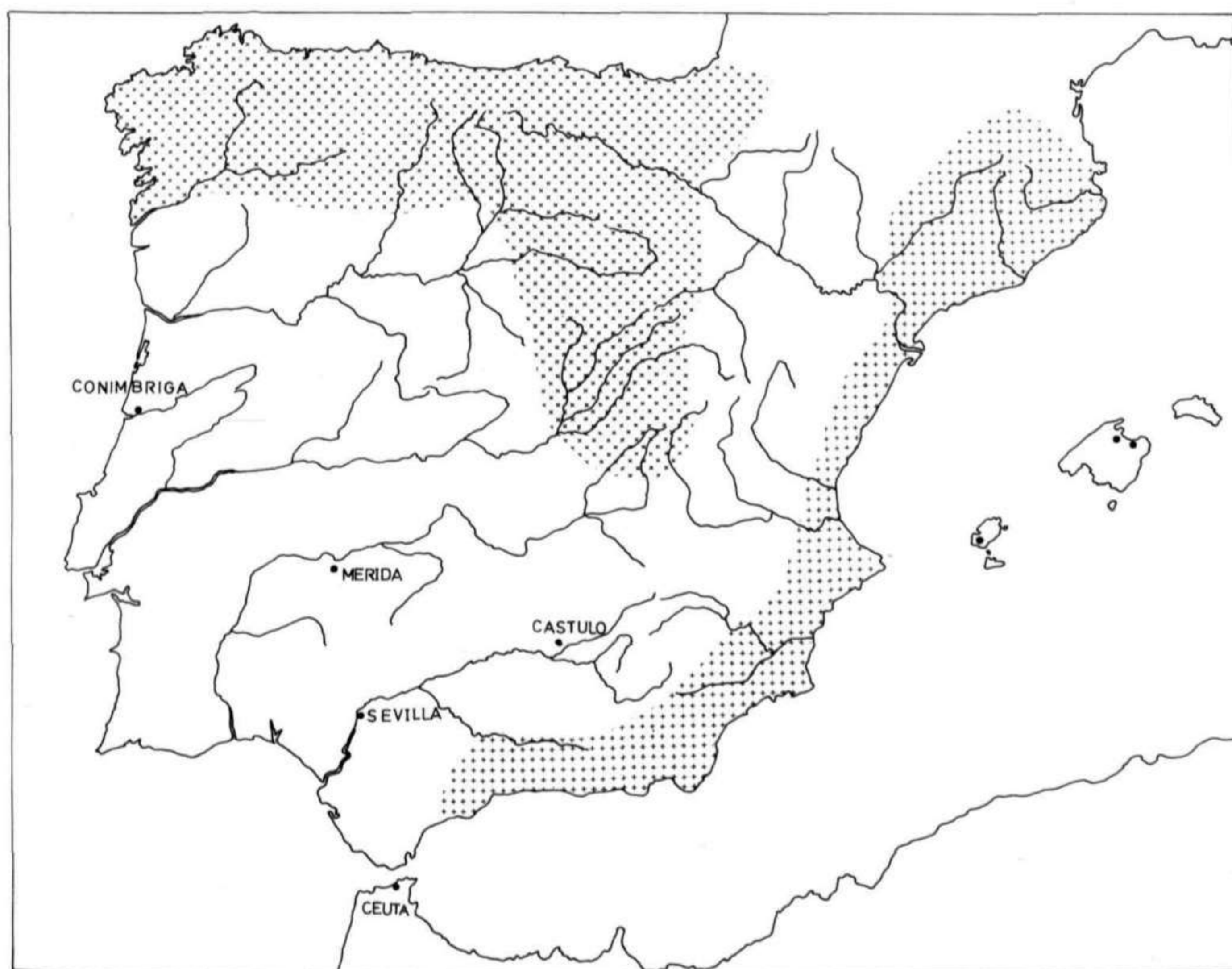
### CONSIDERACIONES GEOGRAFICAS

Sobre el mapa de distribución en la península ibérica de las denominadas sigillatas paleocristianas (fig. 5)<sup>30</sup>, podemos apreciar cómo se marcan dos zonas principales de distribución que corresponden una al área levantina, entre los puntos extremos de Rosas y Málaga, con escasa penetración hacia el interior inmediato en algún punto de Lérida, y otra a una zona que englobaría puntos de la franja norte y marcada penetración hacia el interior en zonas orientales de las dos mesetas, quedando aislados los enclaves de Conimbriga y Mérida. Por otro lado, se ha venido incidiendo en la posibilidad de existencia de una serie de producciones locales nacidas al amparo de la imitación de los modelos sudgálicos, y en parte potenciadas por una coyuntura poco favorable al despliegue comercial. Son de desta-

car las ya comentadas consideraciones de Caballero Zoreda<sup>31</sup> y el estudio de J. M.<sup>a</sup> Blázquez en torno a las cerámicas paleocristianas de Cástulo<sup>32</sup>.

La vinculación de Mérida no quedaba explícita, más aún al mantenerse la interrogante que suponía esa zona en blanco que comprendía Andalucía occidental y valle medio del Guadalquivir, lo cual no hacía viable demostrar posibles eslabones con respecto al abanico de distribución de la franja costera sudoriental. Recogiendo la esperanza intuida por Caballero Zoreda sobre la aparición de nuevas aportaciones complementarias que dieran luz a esta zona, es donde se encuadra el material objeto del presente estudio, y dado que su filiación geográfica viene no sólo a ser un nuevo punto en el mapa de distribución sino que además puede apuntarse como un probable eslabón que abra nuevos caminos al esclarecimiento de las vías de penetración de estas cerámicas: el establecimiento de un eje con extremos en Mérida y ahora uno en Sevilla, nos pone en contacto con la clásica Vía de la Plata; de esta forma el fragmento de Mérida podría vincularse dentro de un marco lógico: la zona sevillana supondría ya un nexo actual con los hallazgos de la costa sur, al menos un acercamiento, y un nexo potencial en el marco de las vías de distribución y contacto. Respecto a este último punto no hay que

olvidar que junto a los de la zona sudoriental hay que señalar los hallazgos del norte de Africa, como los de Ceuta<sup>33</sup>, que nos relacionarían con posibles vías de distribución a través del estrecho de Gibraltar y posteriormente tal vez vinculados a las vías fluviales: el Guadiana<sup>34</sup>, y abriéndose ahora la hipótesis del Guadalquivir. Estas dos alternativas responderían a la pregunta que se hace Blázquez en relación al caso de Mérida<sup>35</sup>: Mientras la ruta del Guadiana completaría un tráfico marítimo-fluvial directo, la hipótesis aquí presentada tendría una tercera etapa de naturaleza terrestre desde la zona sevillana hasta Mérida. Ahora bien, la falta de una sistemática investigación en zonas hasta ahora sin hallazgos, nos limita cualquier tipo de hipótesis sobre la cuestión de las vías distributivas a meras sugerencias. El fragmento n.º 2 por su parte vendría a añadirse simplemente como uno más dentro del ámbito costero levantino. De este modo y centrándonos en la mitad sur peninsular, podemos concluir este apartado con una serie de consideraciones efectuadas a partir, por un lado, de los puntos de hallazgos de cerámica sigillata paleocristiana o producciones íntimamente vinculadas a ella y por otro del mapa viario que formando la infraestructura comunicativa nos puede iluminar posibles vías de distribución.



5. Mapa de dispersión peninsular de las sigillatas paleocristianas.



marco geográfico en cuestión y no como un simple hecho aislado. El propio Caballero Zoreda piensa que las cerámicas que él denomina prebrillantes y brillantes, clara B y luciente, coincidirían con las paleocristianas en el mapa de dispersión<sup>39</sup>. Otro yacimiento que ofrece material encuadrable en el mismo contexto cronológico y geográfico es la basílica paleocristiana parcialmente excavada sita en el patio de banderas del Alcázar de Sevilla<sup>40</sup>, y donde entre el material obtenido se señalan fragmentos de clara D, clara B y luciente, aunque este último caso con reservas. Y apuntamos desde aquí la posibilidad de que uno de los fragmentos publicados sin identificación concreta<sup>41</sup> pudiese pertenecer a la producción de Late Roman C<sup>42</sup>, del mediterráneo oriental, encuadrable dentro del proceso evolutivo de las sigillatas y cerámicas finas de barniz rojo en dicha zona y

paralelo cronológico a las presentes producciones occidentales, cerámica que a comienzos del siglo V conoció una expansión hacia Occidente a expensas de la crisis que en esos momentos retrotraía en parte las producciones cerámicas del norte de África<sup>43</sup>; no obstante, en lo referente a este fragmento deben guardarse las reservas lógicas al tratarse de un ejemplar perteneciente a un ámbito cerámico que es propenso a las afinidades entre las diversas producciones.

En resumen: queda marcado un nuevo punto dentro del mapa de dispersión de las sigillatas paleocristianas en la península ibérica, iluminando una zona hasta ahora oscura, y abriendo nuevas perspectivas en el plano de las vías de relación. Y por otro lado, quedan vinculados los hallazgos a un contexto homogéneo y lógico dentro del marco del desarrollo de la cerámica romana en esta zona. ■

1. RUIZ DELGADO, M. M.<sup>a</sup>: *Carta Arqueológica de la Campiña Sevillana: zona de El Coronil y Los Molares*, Sevilla, 1982, 2 tomos, 392 págs., 191 fig. y 41 lám. Memoria de Licenciatura, leída en la Universidad de Sevilla, autor a quién agradezco la aportación del fragmento.

2. Agradezco a mi compañero Juan Alonso de la Sierra Fernández, a la sazón encargado de la catalogación del material arqueológico procedente de dicha población, la información acerca de la existencia del fragmento.

3. RIGOIR, J.: *Les sigillées Paleochrétiennes grises et orangees*, en "Gallia", tomo XXVI, 1968, fascículo I, págs. 177-244, 19 figs. y XX láms.

4. RIGOIR, J.: *La ceramique Paleochrétienne sigillée grise*, Provence Historique, tomo X, 1960, separata, 93 págs., IX láms., 3 planos y un número indeterminado de figuras. Véase pág. 59, motivo n.º 193.

5. RIGOIR, J.: *La ceramique*, op. cit. (1960), pág. 51. Nuestro motivo pudiera asociarse al tipo de palmetas punta de lanza, vinculado al n.º 115 del apartado de Rigoir.

6. RIGOIR, J.: *La ceramique*, op. cit. (1960), pág. 43, motivo 36.

7. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica paleocristiana gris y anaranjada producida en España*, "Trabajos de Prehistoria" n.º 32, 1975, pág. 148, lám. II, 5.

8. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica sigillata gris y anaranjada paleocristiana en España*, "Trabajos de Prehistoria" n.º 29, 1972, pág. 203, fig. 11; pág. 218, lám. II, 5.

9. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica paol-cristiana*, op. cit. (1975, pág. 140-141).

10. MEZQUIRIZ, M.<sup>a</sup> A.: *Terra sigillata hispánica*, The William Bryant Foundation, Valencia, 1961, Tom. I, pág. 126.

11. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica sigillata*, op. cit. (1972), págs. 194-195, fig. 4.

12. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica sigillata*, op. cit. (1972), pág. 198, fig. 7; pág. 217, lám. I.

13. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica sigillata*, op. cit. (1972), pág. 197, fig. 6.

14. MEZQUIRIZ, M.<sup>a</sup> A.: *Terra sigillata*, op. cit. (1961), T. II. Lám. 44, n.º 27, 29, 30.

15. RIGOIR, J.: *Les sigillées*, op. cit. (1968), pág. 222, lám. IX.

16. RIGOIR, J.: *Les sigillées*, op. cit. (1968), pág. 229, lám. XVI.

17. RIGOIR, J.: *La ceramique*, op. cit. (1960).

18. RIGOIR, J.: *Les sigillées*, op. cit. (1968), pág. 229, lám. XVI.

19. RIGOIR, J.: *La ceramique*, op. cit. (1960), pág. 51, motivo 116.

20. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica sigillata*, op. cit. (1972), págs. 194-195, fig. 4.

21. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica sigillata*, op. cit. (1972), pág. 193 y 217, lám. I, 1.

22. RIGOIR, J.: *Les sigillées*, op. cit. (1968), pág. 222. Lám. IX.

23. Agradezco a don José M.<sup>a</sup> Luzón Nogué, director de las excavaciones del teatro de Itálica la posibilidad de haber incluido el presente fragmento al corresponderle la autoría de su descubrimiento.

24. Idem nota 23.

25. RIGOIR, J.: *La ceramique*, op. cit. (1960), pág. 59, motivo 192.

26. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica sigillata*, op. cit. (1972), pág. 197, fig. 6.

27. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica sigillata*, op. cit. (1972), pág. 200, 201, fig. 9-10.

28. RUIZ DELGADO, M. M.<sup>a</sup>: *Carta arqueológica*, op. cit. (1982), T. I, pág. 346, n.º 19; T. II, fig. 184, 16.

29. RIGOIR, J.: *Les sigillées*, op. cit. (1968). Pág. 229. Lám. XVI.

30. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica paleocristiana*, op. cit. (1975), págs. 131-132, fig. 5.

31. Vide nota 9.

32. BLÁZQUEZ, J. M.<sup>a</sup>: *Cástulo II*, en "Excavaciones Arqueológicas en España", n.º 105, Ministerio de Cultura, 1979. Págs. 229-239.

33. PONSAC MON, C.: *Cerámica estampada de Ceuta*, en "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología", Universidad de Valladolid, 1964, Tomo XXX, págs. 320-328. Véase concretamente pág. 327-328.

34. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica sigillata*, op. cit. (1972), pág. 212.

35. BLÁZQUEZ, J. M.<sup>a</sup>: *Cástulo*, op. cit. 1979, pág. 238.

36. BLÁZQUEZ, J. M.<sup>a</sup>: *Economía de la Hispania Romana*. Bilbao. Editorial Najera. 1978. Pág. 285.

37. RIGOIR, J.: *Les sigillées*, op. cit. (1968), pág. 177-181, fig. 11.

38. Agradezco a don Fernando Fernández Gómez, director de las excavaciones de urgencia en el yacimiento del Cortijo de Tixe (Dos Hermanas, Sevilla), su comunicación.

39. CABALLERO ZOREDA, L.: *Cerámica paleocristiana*, op. cit. (1975), pág. 131.

40. BENDALA GALÁN, M.: *Baptisterio Paleocristiano y visigodo en los Reales Alcázares de Sevilla*. "Noticiario Arqueológico Hispánico", n.º 10, (1980). Págs. 355-380.

41. BENDALA GALÁN, M.: *Baptisterio*, op. cit. (1980), pág. 364-365, fig. 12, n.º 15.

42. HAYES, J. W.: *Late Roman Pottery*, The British school at Rome, Londres 1972, págs. 323-370. Véase en concreto pág. 329-339, forma 3.

43. HAYES, J. W.: op. cit. (1972), pág. 423.





Ana Marín Fidalgo  
Victoria O'Kean Alonso.

## Una tabla atribuida al círculo de Martorell en el Museo de Bellas Artes de Sevilla

En una de las salas de "Primitivos"<sup>1</sup> del Museo de Bellas Artes de Sevilla, se encuentra expuesta una tabla del segundo tercio del siglo XV (1435-1445 ?) atribuida al pintor catalán Bernardo Martorell. El tema representado es la Ascensión del Señor. Está realizada sobre madera de pino, al temple, y las medidas son las siguientes: 0,83 x 0,64 cms. (lám. 1).

La tabla en cuestión fue adquirida por la colección Zayas en el Delfinado, en Francia, en 1930 y de esta colección pasó al Museo de Sevilla por donación de la viuda de Zayas, Virginia Harrison, a través de su hijo Rodrigo, con fecha de 3 de enero de 1971; estando documentado su ingreso en este museo, el 21 de septiembre de 1971.

Su estado de conservación es aceptable; aunque la madera presenta síntomas de ataque de xilófagos<sup>2</sup>.

La escena recoge el momento de la Ascensión del Señor. La figura de Cristo, medio oculta por las nubes, ocupa la zona superior de la tabla. En un plano inferior, y siguiendo un esquema triangular, se disponen los doce apóstoles de rodillas, presididos por la Virgen y San Juan. En el lateral izquierdo, las figuras en número de seis se superponen siguiendo dos líneas horizontales y paralelas; y en el derecho, los apóstoles se intercalan de una forma más irregular, siguiendo una diagonal. La división entre la línea de tierra, ocupada por los apóstoles y la Virgen; y la línea de cielo, viene dada por la representación de un paisaje montañoso.

El pintor ha empleado este sistema compositivo de la superposición de figuras, que por otro lado es un recurso bastante primitivo pero afín a la época, para lograr la perspectiva y profundidad de la escena. Asimismo, esa sensación de profundidad se logra por la introducción de ese elemento paisajístico representado por la línea montañosa, más visible en el lateral izquierdo para conseguir una mayor simetría en las dos partes de la escena.

Cada una de las figuras presentan nimbos dorados con una decoración muy menuda y minuciosa, a base de temas vegetales, que demuestra la formación miniaturística del pintor.

Un aspecto a resaltar es la importancia primordial que el autor ha concedido a la representación de las figuras, en las que el tratamiento de los rostros conforman una auténtica galería de retratos (lám. 2). Estos, aunque hieráticos y un tanto inexpresivos, han sido tratados con técnica minuciosa, como se puede observar sobre todo en la ejecución del cabello en peinados y barbas, donde los mechones han sido expresados con líneas finas y menudas, que recuerdan la utilización de



1. "Ascensión del Señor". Círculo de Bernardo Martorell.  
Museo de Bellas Artes de Sevilla.



2. Detalle de "La Ascensión del Señor". Círculo de Bernardo Martorell. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

la plumilla en las miniaturas. Por otro lado, se observan rasgos de realismo, como el hecho de marcar fuertemente las arrugas en algunos de los rostros, consiguiendo con ello dotarlos de una gran fuerza expresiva, acentuada en algunos casos con un leve esbozo de sonrisa. Este hondo realismo contrasta, por otro lado, con la gran espiritualidad manifestada en el tratamiento de las manos, como asimismo en los rostros de los personajes.

Desde el punto de vista técnico es una pintura donde se ha introducido ya la tercera dimensión, destacándose en ella hasta tres planos diferentes: el ocupado por las figuras, la línea montañosa, que serviría de un segundo plano, y la zona representada por el cielo.

Composición ésta, a su vez, de dibujo muy marcado como consecuencia de la posible formación miniaturística del pintor. Se ha utilizado en ella una gama cromática rica y cálida, predominando los rojos, verdes, amarillos oro, azules oscuros, contrastando sobre el propio oro del fondo, que ayudan a resaltar la volumetría de la composición, expresada ésta sobre todo en el tratamiento de los pliegues de las vestiduras, que mantienen sin embargo, su carácter un tanto caligráfico.

Desde el punto de vista estilístico creemos que esta tabla se debe encuadrar dentro del gótico internacional en Cataluña, porque en ella observamos varias características propias de este estilo: la plasmación de la tercera dimensión espacial, una reproducción bastante fiel de las calidades de las cosas, colorido muy intenso y subdivisión cromática, necesaria, según Gudiol, "para la exacta captación de lo particularizado"<sup>3</sup>.

La tabla en cuestión esta atribuida a Bernardo Martorell. Sin embargo, al realizar el análisis comparativo con las obras documentadas de este pintor llegamos a la conclusión de que existen diferencias claras con respecto al estilo de aquél. En conjunto, el tratamiento de las

figuras no responde demasiado a los cánones martorellianos, aun cuando existen rasgos que por ser comunes al gótico internacional en general los vemos asimismo repetidos en la obra de Martorell; como, por ejemplo, el detallismo en el tratamiento de los rostros, principalmente debido al influjo de la formación miniaturística en la mayoría de los pintores de aquel momento. No cabe duda que la influencia de Martorell fue de una importancia extraordinaria en la Cataluña de su época, prueba de ello es que son conocidos documentalmente una serie de pintores que aprendieron y se formaron en su taller; citemos los nombres de Jaime Ferrer II, Valentín Montoliú, Jaime Cirera y el Maestro de Glorieta; así también es indudable la influencia del espíritu martorelliano sobre la sensibilidad de Huguet<sup>4</sup>.

En Cataluña sólo hubo dos coetáneos de la categoría de Martorell, ambos adscritos a la Escuela de Gerona, nos referimos al Maestro de Bañolas y al Maestro de Ampurias. De este último la única obra conocida es el retablo de S. Miguel de Castellón de Ampurias, de donde procede el nombre del pintor (lám. 3).

3. Detalle del retablo de San Miguel de Castellón de Ampurias. Maestro de Ampurias.



Al comparar esta obra con la tabla del Museo de Sevilla, hemos podido observar algunas posibles relaciones, principalmente en el modo de tratar los rostros; en donde apreciamos una gran identidad en las fisonomías de éstos, destacándose un tipo de rostro ovalado, de nariz pequeña y labios menudos y carnosos. Del mismo modo el cabello y las barbas se conciben con gran detallismo en uno y otro caso y, sobre todo, donde apreciamos mayor similitud es en el tratamiento de las manos, impregnadas de gran espiritualismo. Sin embargo, habría que destacar el hecho de que la obra conocida del Maestro de Ampurias refleja una mayor riqueza a la hora de captar calidades y detalles del vestuario, en

contraste con la sencillez que presentan las vestiduras de la tabla sevillana.

A través de este análisis, pensamos que la obra estudiada habría de encuadrarse en el círculo martorelliano, guardando una gran relación con el Maestro de Ampurias. Sin embargo, lo apuntado en nuestro trabajo no deja de ser una mera hipótesis que convendría estudiar más ampliamente, teniendo en cuenta las dificultades que entraña el estudio de la pintura de esta etapa, en la que las obras firmadas son verdaderas excepciones.

Nuestra intención, por tanto, ha sido la de centrar la atención en esta obra para que en posteriores estudios sea posible una catalogación más exacta. ■

1. Sala I de las que actualmente están abiertas al público.

2. En la década de los setenta fue restaurada en Barcelona por Pradell.

3. GUDIOL, ALCOLEA y CIRLOT: *Historia de la Pintura en Cataluña*. Ed. Tecnos. - Madrid, pág. 109.

4. GUDIOL, J.: *Bernardo Martorell*. Inst.

Diego de Velázquez C.S.I.C. Madrid, 1959, pág. 12.

#### BIBLIOGRAFIA

CAMÓN AZNAR, J.: *La pintura medieval española*. Summa Artis, Vol. XII; Espasa Calpe. Madrid, 1973.

GUDIOL, J.: *Bernardo Martorell*. Inst. Die-

go de Velázquez, C.S.I.C. Madrid, 1959.

GUDIOL, J.: *La Pintura Gótica*. Ars Hispaniae. Ed. Plus Ultra Vol. IX Madrid, 1955.

GUDIOL, ALCOLEA, y CIRLOT: *Historia de la Pintura en Cataluña*. Ed. Tecnos. Madrid.

POST, CH.: *A History of Spanish Painting*. Vol. IX. Kraus Reprint. Co. Nueva York, 1970.



## Maestros pintores del carnaval en España

Parece un fenómeno extraño que siendo el carnaval y la máscara tan antiguos como el hombre, en España, como tal fiesta de esparcimiento y diversión, no es tratada por nuestros pintores hasta bien entrado el siglo XVIII.

Sabemos que el hombre primitivo, primeramente con fines mágico-religiosos y aun como símbolos e instrumentos de poderío sobrenatural, ha usado la máscara como elemento decisivo en su caracterización de ser superior, ya que atribuía en gran parte a su disfraz la fuerza sobrenatural de que se sentía investido nada más que con llevarlo sobre sí y presentarse de tal guisa ante el concurso de sus congéneres.

De esta creencia y seguridad queda algún reflejo en pinturas rupestres prehistóricas como las magdalenien-ses de la cueva francesa de Trois Frères, expresión, sin duda, de la búsqueda de efectos mágicos o plasmación de un tótem.

Igualmente, la representación de máscaras o escenas de máscaras en las cerámicas de muchas civilizaciones no parecen ser traslado de un trozo de la vida real, sino más bien expresión de un cierto simbolismo o ilustración de algún mito.

Con el correr de los tiempos de carnaval, aunque fiesta de origen pagano, se acopló bien, como tiempo de excepción, a las normas de vida cristiana durante la Edad Media, quedando ya bien arraigada en las costumbres populares de nuestras gentes.

Y es raro que, teniendo España desde el siglo XIV una pieza literaria de tanta transcendencia como "El Libro del Buen Amor", no se haya tocado el tema del carnaval por ninguno de nuestros pintores, no ya del Medioevo, tan impregnado de religiosidad en todas sus manifestaciones plásticas, sino ni siquiera en el Renacimiento, más abierto ya a los temas humanísticos y profanos.

Por otra parte, contando la literatura española desde el siglo XVI con obras como "El Lazarillo", "La Celestina" y "El Buscón", y todas las demás muestras de la picaresca, bien pudieran sus protagonistas haber figurado retratados en cualquier mascarada callejera, de haberla llevado al lienzo alguno de nuestros grandes pintores de aquella época.

Pero ni Velázquez ni Murillo, que se complacieron en la pintura "de género" en cuanto que captaron trozos vivos de la sociedad española y retrataron seres de la más baja condición social y aun de ínfimo coeficiente mental, sin embargo no consideraron ni a las máscaras ni al carnaval dignos de su atención, dirigida muchas veces, como decimos, a otros aspectos de la vida real y de los personajes más populares de su entorno. Es una lástima que no se dejaran arrastrar, como Brueghel, por la corriente carnavalesca, que ciertamente les hubiera proporcionado una gran vena de inspiración y lucimiento.

Será el exquisito Paret, ya en pleno siglo XVIII, el primero que, entre sus pequeños y deliciosos cuadros de género, pinte, como una "nota de sociedad" moderna su "Baile de máscaras en el Teatro Príncipe" que aparece como marco suntuoso a una multitud distinguida que se divierte disfrazada, pero que no logra despistarnos en cuanto a su categoría social, un tanto elevada.

El carnaval, en lo que tiene de manifestación de un sentimiento popular, de un afán de liberación, aunque sólo sea por unas horas o unos días, del angustioso peso de la vida; como fiesta de esparcimiento, diversión y jolgorio no figura en nuestros grandes pintores hasta entrado el siglo XIX, ya que Goya parece haber pintado su "Entierro de la sardina" en la segunda década de dicho siglo. Hay que decir, sin embargo, que, una vez introducido el carnaval en la temática de nuestros pintores costumbristas, ha sido este asunto acogido con gran entusiasmo y presentado de las mil maneras a las que el polifacetismo de la fiesta se presta, poniendo cada pintor lo mejor de su temperamento y de su arte en la captación de sus múltiples escenas.

Con motivo de una exposición internacional sobre el carnaval, celebrada hace pocos años en la ciudad belga de Binche, de gran tradición carnavalera, España envió, a través del Museo Nacional del Pueblo Español, además de una veintena de máscaras típicas de nuestro carnaval tradicional, unas cuantas copias de cuadros españoles sobre este tema, en cuya selección me cupo el honor de intervenir como funcionaria en prácticas por aquellas fechas en dicho museo.

La contemplación del conjunto de obras de tan



1. Goya: "Entierro de la sardina".

diversos autores por su estilo y por su época, me sugirió unas cuantas consideraciones sobre la distinta manera de ver y de sentir el carnaval y las máscaras nuestros grandes maestros de la pintura moderna.

En primer lugar Goya, representante genuino del "art vivant", no podría menos de interesarse por eternizar plásticamente ese momento en el que el hombre vive de buen grado "el otro yo", que se desentiende de toda atadura social y lanza al aire su despreocupación por el cotidiano vivir metiéndose de lleno en la algarabía colectiva del carnaval de su barrio.

En su afán de historiador de masas, es el gran pintor del movimiento, así dice Lafuente Ferrari<sup>1</sup> que "la rapidez es su musa, una musa moderna de la impresión captada y de la síntesis de ejecución". Por ello, en "El entierro de la sardina" todos sus personajes se mueven acordes como en una sinfonía de Beethoven, todos llevan el mismo compás, la misma alegría, el mismo ritmo en su grotesco bailar, ritmo que siguen también con la mano los espectadores del cortejo.

Dado el carácter polifacético de este gran pintor y la variada técnica y temática de su pintura, podemos distinguir en sus temas de carnaval dos vertientes. De un lado, "El entierro de la sardina" de la Academia de San Fernando, los "Danzantes enmascarados" de la colección Duquesa de Vistahermosa, y la "Escena de Carnaval" de la colección Hegoz de Budapest, forman una serie natural, tan realista, tan viva en la actitud de todos los personajes y en la expresión juerguística del conjunto, que se acercan a los cuadros de género de la pradera (al "baile", "la gallina ciega", etc.), puesto que son un trozo vivo de la vida de Madrid, una instantánea de un jolgorio popular y callejero, magnífica y asombrosamente reflejado en su viveza, movimiento y color. Pueden ser incluso los tapices antecedentes de estas escenas de carnaval, si bien son en su ejecución más plácidas y sosegadas, indicadoras del ambiente tranquilo y cortesano en que la vida de Goya discurría por entonces.

De otro lado, su pesimismo sobre las gentes, sobre la falsedad de esta vida donde todos disimulan su verdadera personalidad; las circunstancias mismas de la vida de Goya en su última época, juntamente con el misterio, la inquietud, la extravagancia propia del carnaval, le dan temas sugestivos para insertar en los "Disparates" y "Caprichos" de sus aguafuertes la representación de figuras alucinantes, a veces en contraposición a otras, máscaras también, pero que conservan el empaque o dignidad de la persona humana.

De todos los temas de máscaras y carnaval, "El entierro de la sardina", por su contenido y técnica, distinta de la empleada por Goya en el siglo XVIII y precursora en su pincelada larga y vigorosa de toda la pintura moderna, es la obra que más ha de influir en todos sus continuadores del siglo XIX y XX; si bien en alguno de ellos, como Gutiérrez Solana, la influencia es mucho mayor, sobre todo en el clima de alegría desgarrada y casi patética que "anima" a las máscaras callejeras de este extraño pintor.

A partir de Goya el carnaval es ya un tema con personalidad propia y acusada, donde, según el temperamento del artista, quedará reflejada la fiesta o el carácter de las máscaras, casi siempre con veracidad y realismo. Pasaremos revista a algunos de nuestros principales pintores que se han ocupado de él, y a las principales características reflejadas en la obra de cada uno.

Podemos considerar el primer seguidor de Goya a Eugenio Lucas Padilla, si bien con las diferencias esenciales que hacen de Lucas, por su pincelada alegre y vivaz y por su brillante colorido, el indiscutible pre-impresionista, como hoy ya se le conoce.

Seguidor de Goya en cuanto a su temática de ambiente popular, fue un gran cultivador del bocetismo y de la técnica espontánea, buscando siempre el efecto total, sin preocupaciones de exactitud en el dibujo, sino el efecto de luz, color y movimiento.

En sus cuadros del carnaval expresa con su trazo rápido y dibujo ligero toda la alegre algarabía, color y movimiento de esta fiesta. Suele buscar en ellos, además, el contraste entre la mascarada ruidosa y gesticulante con otros personajes que, o bien transitando por la calle o asomados a un balcón, son espectadores del alboroto callejero, a veces sufriendo directamente las bromas impertinentes de las máscaras atrevidas, pero manteniendo siempre su compostura de personajes ajenos a la fiesta.

Dice Gaya<sup>2</sup> "Para Lucas son paisajes las muchedumbres, abigarradas a fuer de compactas y apretadas, y máximo elemento paisajístico los pocos telones urbanos que respaldan las figuras". Ambas afirmaciones pueden comprobarse, al menos, en dos cuadros de carnaval de este maestro, el de la colección Lancelli y otro de una colección particular de Barcelona, cuyas reproducciones figuraron en la citada exposición belga.

En la primera mitad del siglo XX es figura señera pintando el carnaval José Gutiérrez Solana, entroncado directamente con Goya en cuanto a reflejar fielmente los mil trazos de la vida española, propiciando su justa expresión, su precioso dibujo y su correspondiente entonación a todo cuanto ve, a todas las escenas que contempla. Y de todos los temas tratados por Solana, es el carnaval el más copioso y obsesivo, al que dedicó la mayor parte de su obra plástica y literaria.

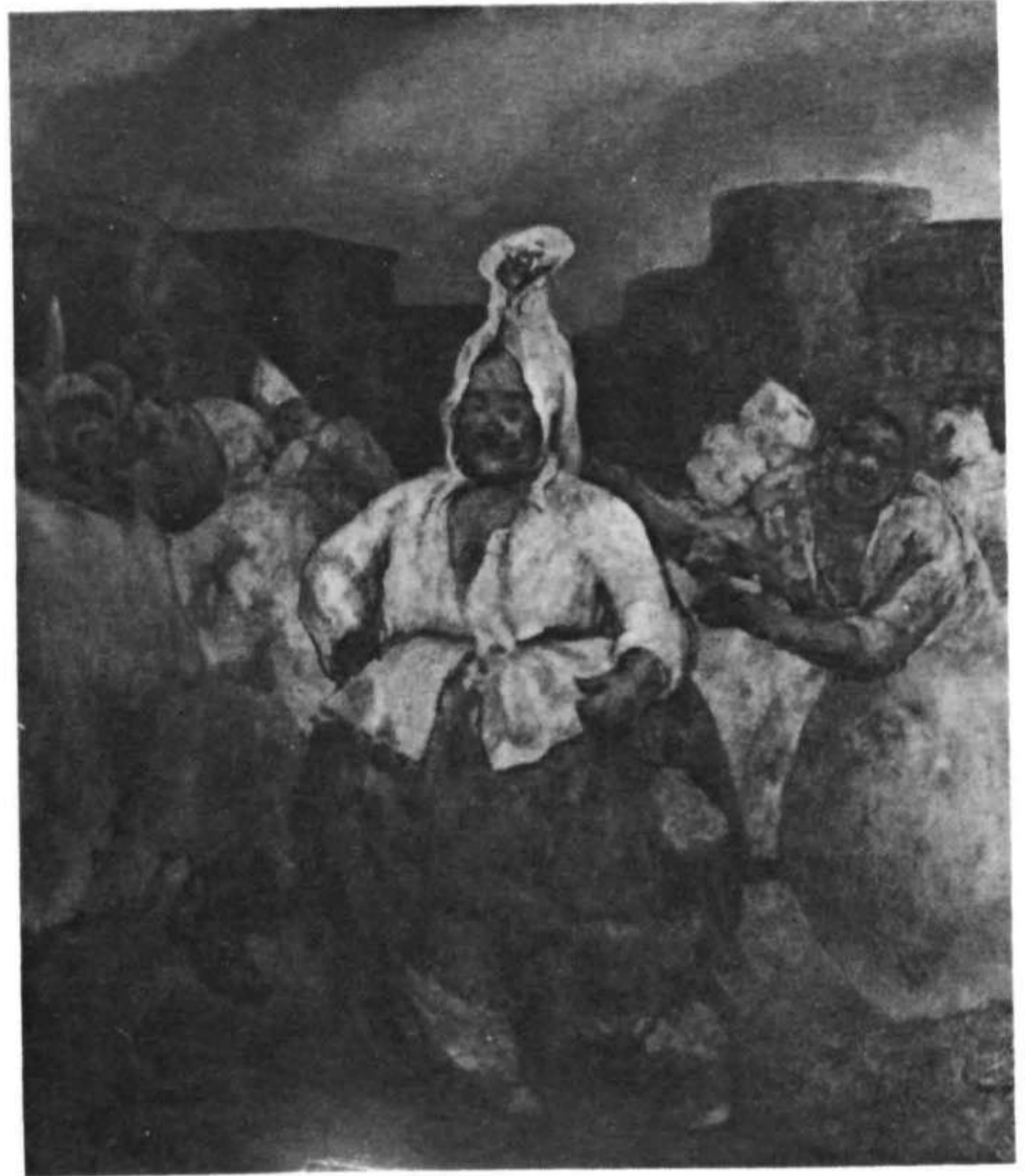
Su pintura, "penetrada —al decir del marqués de Lozoya<sup>3</sup>— de una irresistible fuerza expresiva y hondo patetismo", es apta para la expresión de máscaras desgraciadas que buscan en esos días del carnaval el alejamiento de sus vidas en la orgía grosera y aun macabra de la fiesta, previa la ingerencia de una buena dosis de mal vino.

Conocedor este artista de la gran farsa de la vida, sus mascaradas, por su descarnado realismo, son diferentes a todas, incluso al del contemporáneo pintor belga Ensor, con el que también se le ha comparado. Así dice de estas máscaras Ramón Gómez de la Serna<sup>4</sup> que "en sus cuadros gritan, bailan, dan aullidos... más penetrantes que los de los lobos, y se podría decir que son cuadros sonoros y parlantes".



2. Gutiérrez Solana:  
"Máscaras en la calle".

3. Evaristo Valle:  
"Corriendo el carnaval".



Y el último, por ahora, entusiasta e historiador de este genial pintor, Rodríguez Alcalde<sup>5</sup> asegura que "llegó a crear, cuadro tras cuadro, un inmenso friso carnavalesco, cruel y alucinante, que ha de calificarse de epopéyico".

Indudablemente, Solana es el pintor de la máscara tétrica y desgraciada, en contraposición a la alegría del carnaval callejero de Goya. "El entierro de la sardina" que en Goya era trasunto de alegría popular sana y comunicante, en Solana, opina R. Alcalde, "la carnavaleda se ha trasmutado en un extraño rito oficiado por la más siniestra delegación de máscaras".

Exacto hasta el extremo en traducir lo que ve y cómo lo ve, no tienen ni sus escenas policromas, ni siquiera los aguafuertes con escasas figuras que, al igual que los de Goya han sido impresos por nuestra Calcografía Nacional, la extravagancia onírica de los aguafuertes del maestro aragonés; son más realistas, más humanos, si bien se acercan a ellos en la eterna concepción triste y agria de la vida, bien reflejada en los abundantes temas salidos de sus manos y aun de sus escritos como una constante del angustiado vivir y del amargo sentir por esas pobres gentes suburbiales de este gran pintor, mitad madrileño y mitad cántabro.

Con ser innumerables sus tipos y disfraces, el principal modelo de Solana, decimos con Gómez de la Serna, que fueron sus "destrozadas, título perfecto para esas máscaras rotas y vestidas de cualquier modo que se lanzan al paso del carnaval unidas con algún payaso de fracaso o del paro forzoso".

La técnica de su pintura, de trazo preciso y seguro, con paleta agria y terrosa en su mayoría, en la que suele destacar el contraste en algunas pinceladas brillante colorido, contribuye totalmente a la ambientación y mensaje de sus cuadros. Estos, a pesar de que sus personajes de carnaval están ciertamente alegres y retozones, siempre nos proporcionan al mirarlos un cierto desasosiego y comezón por la miseria material y espiritual en ellos reflejada. Por eso dice Rodríguez Alcalde "y todo ese berengenal harapiento se integra en una magnífica composición plástica, cuyos ingratos colores se enlazan y gradúan hasta prestar simultáneamente la sensación de regocijo desbordado de la fiesta y la inevitable tristeza de sus fondo y de su raíz".

Incluso en el "Taller de caretas", que ha sido repro-





4. Marola:  
"Máscaras".

5. Francisco Mateos:  
"Máscaras".

ducido en sellos de correos, los tres artesanos —dos hombres y una mujer— acusan un terrible contraste entre la triste seriedad con que ejecutan su trabajo y la risueña faz de las piezas ya terminadas, cuando no hay un desconsolador parecido a otras de expresión más seria, pero siempre abundantemente grotescas.

Ya en tiempos más cercanos, tenemos, entre otros, cuatro grandes pintores contemporáneos, dos de ellos asturianos y andaluces los otros dos, que han recogido en muchos de sus lienzos las escenas y el ambiente del carnaval español.

Con su personalidad bien acusada cada uno, a los cuatro puede adjudicárseles el calificativo de coloristas integrales, si bien el color, o la diversidad de colores, juegan papeles diferentes en sus cuadros. En *Valle*, la variada gama de colores y su brillantez son los principales protagonistas de sus obras, que quedan marcadas por una alegría y luminosidad extrañas en los países nórdicos que pinta. En *Marola* un determinado tono, el carmín, el amarillo dorado, parece inundar con acertada veladura todas las escenas, consiguiendo así un clima de felicidad o beatitud, bien remarcable en sus cuadros. Por

otro lado, *Mateos*, con el empleo de sus diferentes colores planos y bien delimitados, parece reforzar los contornos y la expresión ingenua de sus figuras, que están en su obra como cogidos en lo más íntimo y esencial de sus almas. Por último, *Serny* es el gran romántico del carnaval, cuyas escenas nos presenta siempre con una lírica nostalgia.

*Evaristo Valle*, casi contemporáneo de Solana, sintió también una cierta atracción por la miseria humana, pero "buscando bajo ella —como dice Lafuente Ferrari<sup>6</sup>—, al igual que Diógenes, al hombre". Pero este pintor, con la luz de sus escenas y el color de su paleta dignificaba y heroseaba el ambiente de sus vagabundos y mendigos.

Muy aficionado a las máscaras, dice Lafuente Ferrari que "es el tema que indudablemente pintó con impulso incontenible y vocación sincera y decidida, en el que iba a dar lo mejor y más característico de su pintura". Son estas máscaras fiel reflejo del espíritu bullanguero de las gentes de origen céltico del Norte. Valle indudablemente se dejó subyugar por esta alegría y desenfreno ancestrales, poniendo lo mejor de su espíritu y lo más

encendido de su paleta en vestir y en ambientar a esas máscaras exultantes de alegría y movimiento.

Todas las máscaras, tanto las disfrazadas de animales —abundantes por esta gran tradición en pueblos asentados entre montes— como las destrozadas y toscas, todas son alegres en actitudes y en color; todas tienen un ritmo eufórico en sus movimientos y un luminoso colorido en sus vestidos. Y también concuerda en estas sinfonías de verdes y amarillos, azules y turquesas, rojos, blancos y carmines, el panorama de sus tierras norteñas, en cuyos prados luce la gama más intensa de los verdes y, en los cielos, brumosos o no, los grises brillantes se combinan sabiamente con ráfagas de azules, de carmines o violetas, en una perfecta armonía de luz y cromatismo. Se hallen las máscaras en pleno campo, en la calle o en un salón, siempre están acordes entre sí y formando conjunto armonioso con su ambiente.

Su paisano Pérez de Ayala<sup>7</sup> resume así la esencia de este pintor: “un intérprete sutilísimo, un tanto satírico acaso, pero siempre benévolo y sonriente para sus personajes”.

El otro pintor asturiano es Manuel Rodríguez Lana. Se trata de *Marola* en quien, aunque J. Villa Pasteur<sup>8</sup> le han encontrado “depuradas presencias de Giorgione, de Parmesano, de Ensor, de Rosetti, etc.”, nosotros, en cuanto a sus cuadros de máscaras, bien movidas y acertadamente coloreadas, hemos de relacionarlo, ¿cómo no?, con su paisano y contemporáneo Evaristo Valle, con Gutiérrez Solana y también, aunque menos intensamente, con Goya.

Quizá los tonos rojos y carmín, ocre y amarillos con que envuelve a veces a sus máscaras, bien estén en conjuntos abigarrados o en pequeños grupos de “destrozadas” solanescas, cubren a sus escenas como con una alegre veladura de color y optimismo, en los que también puede descubrirse cierta intimidad y poesía. Además, diremos también con Villa Pasteur que “la fina matización que impone a sus acordes y el hábil emplazamiento de la luz, en su función idealizadora u ordenadora, le convierte en uno de los mejores coloristas de la pintura actual”.

De los andaluces, *Francisco Mateos*, uno de los artistas más cotizados de la actualidad, entra de lleno en este comentario del carnaval, puesto que todos sus personajes, si de hecho no llevan careta, lo parecen sus caras, esquematizadas mediante un dibujo simplista, e idealizados en la expresión que a cada uno le da el pintor.

A pesar de que en Mateos se une la influencia del expresionismo alemán de entreguerras con el patético sentido de la vida español, Mateos ha infundido en estas dos tendencias un gran lirismo personal que ha dado por resultado una amplia obra poética, bien patente en sus escenas de máscaras.

A veces puede que quiera ser cáustico o cruel; pero siempre su paleta, ampliamente colorista y jovial, quita tenebrismo a los temas, quedando sus escenas como simples juegos de unos personajes que pasan sin prejuicios ni penas por la vida.

Según A. Cobos en su nota cronológica del “Ya” de 28-III-1976, “su mundo carnavalesco, con raíces guiñolescas, se asentaba en fantasías bosquianas, bebía en fuentes goyescas y contactaba con expresiones solanescas”. Yo diría que todo esto será verdad si atenuamos esas influencias y las atemperamos a su expresionismo satírico-bonachón, que da por resultado un cierto idealismo y poesía en toda su obra, trate de máscaras o de realidades, siempre vistas desde el prisma de su natural buen humor y optimismo.

Finalmente *Serny*, de la gran estirpe dibujante de los Summers, es el último romántico del carnaval, cuyas escenas nos pinta con lírica nostalgia, llena de vida y color.

Sus temas sobre el carnaval tienen siempre algo de ensueño y mucho de poesía, tanto cuando se trata de algaradas callejeras como del ambiente distinguido en un salón o de una calleja oscura con la soledad de dos amantes. Siempre, en medio de esa sana alegría que para Serny es el carnaval, al que viste con colores alegres y luminosos, hay una pareja enamorada y aislada en el conjunto, y que vive intensamente su amor, feliz y despreocupada del ambiente.

Resumiendo, podemos decir que el carnaval en Serny es una síntesis de color, vida y movimiento sublimado por el amor, siempre presente en medio de la algarabía de sus destrozadas, alegres e ingenuas, o entre las diversas parejas de un salón de baile. A este respecto dice Tomás Borrás en una crónica a sus cuadros que Serny “pinta prototipos sentimentales elevándolos a la categoría de símbolos”.

6. Serny:  
“Carnaval”.



Sus composiciones son imaginativas, recuerdos decantados en el alma del artista por ese halo de luminosidad y poesía que pone en toda su obra. Al revés de Solana, Serny nos aleja del mundo ebrio y esperpéntico de aquellas máscaras, transportando a las suyas a ambientes donde, como afirma Penagos, "se serena la lírica luz de una tenue melancolía indefinible".

Y, dado que en la actualidad se está intentando resucitar la fiesta del Carnaval, citaremos para terminar a un pintor vasco que hace algunos meses presentó en la exposición de sus obras en Madrid un buen número de cuadros con este tema.

Carlos Vidaurre ha marcado un nuevo giro a sus máscaras, dando ahora una sensación de juego e irresponsabilidad a sus figuras que les hace especiales; ya no son personas que se esconden tras una máscara, sino más bien son las máscaras, las caretas, las verdaderas protagonistas de la escena, con unas expresiones variadísimas y un tanto oníricas o surrealistas, que van desde la inconsciencia a la pura estulticia, sin que falten,

naturalmente, otras alegres y divertidas, aunque siempre con aires de una cierta frivolidad en sus actos.

Diremos con Elena Flórez en su comentario a esta exposición que "Vidaurre hoy en sus cuadros apunta al estudio de la careta como una fisonomía". Y es verdad que en todas las escenas representadas son las caras especialísimas de los personajes las que marcan la técnica.

Con un dibujo meticuloso y gran amplitud de colores, quedan estas figuras, de apariencia surreal o simbólica, lejos de toda intención de broma o de juerga, tan inherente al carnaval. Parece más bien como si el carnaval y las máscaras dieran a este artista ocasión para un estudio de almas y actitudes.

Otros pintores españoles, muchos y de mérito, han abordado también este tema, tan costumbrista, del carnaval; pero hemos elegido solamente a unos cuantos, los más representativos por su amor y reincidencia en el mismo y porque a través de sus obras podemos adivinar las distintas posturas y tendencias subjetivas que han ido adoptando respecto a esta fiesta. ■

1. E. LAFUENTE FERRARI: Prólogo en *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, Ed. Vilo, París, 1970.

2. GAYA NUÑO: *Eugenio Lucas*, Ed. Cobalto, 1948.

3. MARQUÉS de LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico*, vol. V.

4. R. GÓMEZ de la SERNA: *Solana*, Ed. Pícazo, Madrid, 1972.

5. L. RODRÍGUEZ ALCALDE: *Solana*, Ed. Ginec, Madrid, 1974.

6. E. LAFUENTE FERRARI: *La vida y el arte de Evaristo Valle*, Oviedo, 1963.

7. R. PÉREZ de AYALA: *Recuerdos*, en la obra de Lafuente Ferrari anteriormente citada.

8. J. VILLA PASTEUR: *La pintura de Marola*, art. en "Gaceta de Arte", junio, 1974.



## Iglesia mozárabe inédita ¿San Millán? de Sepúlveda

Situada intramuros del recinto medieval, al sureste, no lejos de la Virgen de la Peña (al este) y de los acantilados del río Duratón (al sur), hoy (año 1950) se halla convertida en casa de labor, siendo apenas conocida, que sepamos, de la investigación científica.

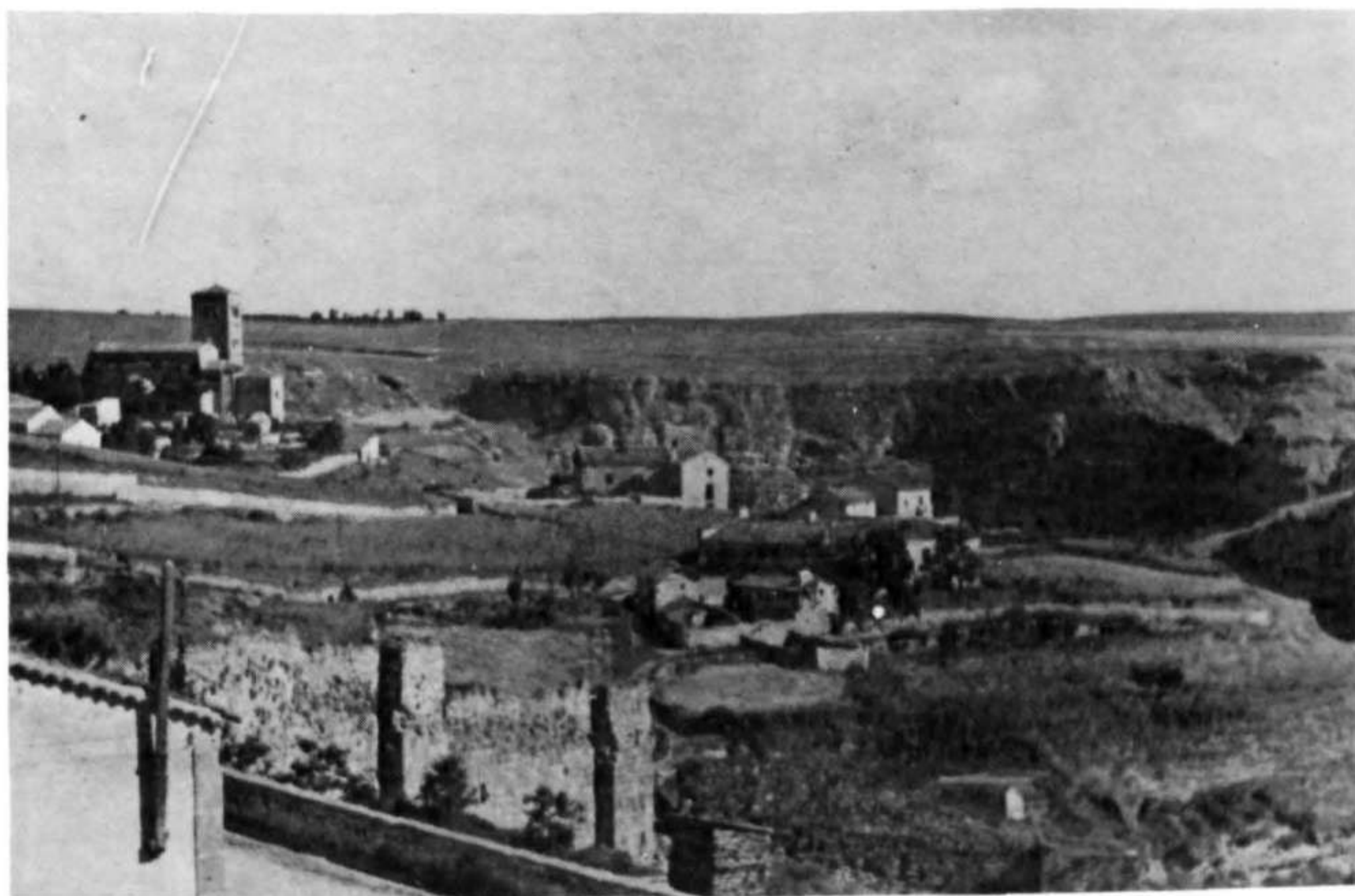
En la actualidad se conserva la mayor parte de su nave única, de 5,30 metros de anchura, y la parte inferior de la torre, levantada en el lado de la epístola, junto a los pies. Falta la cabecera. Debido al hecho de existir numerosas construcciones posteriores, adosadas, sólo podemos hablar del interior.

Las paredes de la nave hacen el efecto de ser de mampostería (actualmente encaladas), y hasta alcanzar un pequeño retallo a cada lado, que pudo ser el inicio de la cabecera, cuéntanse dos tramos, originados por columnas exentas situadas junto a los muros. Sus capi-

teles son lisos, sin labrar, con grueso ábaco apiramidado y grueso collarino por bajo. Las basas constan de junquillo, amplia escota y toro, sobre plinto.

La primera fila de soportes se halla en el rincón constituido por los muros formeros y el de los pies, y la tercera hilera está unida a los salientes mencionados. Cada tramo viene a ser de 1,50 metros, de manera que hasta la supuesta cabecera se cuentan 3,75 metros.

A continuación de otro tramo, ya en la cabecera, se alzan a cada lado dos pares de columnas con iguales caracteres, pero el ábaco de la derecha presenta en piedra muy deleznable decoración de sogueado muy grueso y entrelazado, que recuerda motivos mozárabes y asturianos. Equivalente es la ornamentación de la basa, aunque está muy estropeada. En esta parte se conservan por el



1. Casas de labor situadas intramuros del recinto medieval de Sepúlveda, en donde se hallan las ruinas de la iglesia mozárabe de San Millán. Al fondo, a la izquierda, la iglesia románica de Nuestra Señora de la Peña, y a la derecha, los acantilados del río Duratón.



2. Interior de la nave de San Millán, en el lado de la epístola. En primer término, la entrada al pasillo que conduce a la base de la torre. A continuación, columna junto a un retallo de la pared, y al fondo, columnas pareadas con sus correspondientes basas y capitel común.



3. Abaco con decoración de sogá, de gran relieve, situado sobre el capitel único que remata las dos columnas de la cabecera en el lado de la epístola.

suelo restos de basas y de fustes cilíndricos y facetados. El hecho de estar habilitada esta nave para cuadra, nos impidió realizar un examen más minucioso. Una pared, perpendicular a la nave, cierra ahora la iglesia por esta parte.

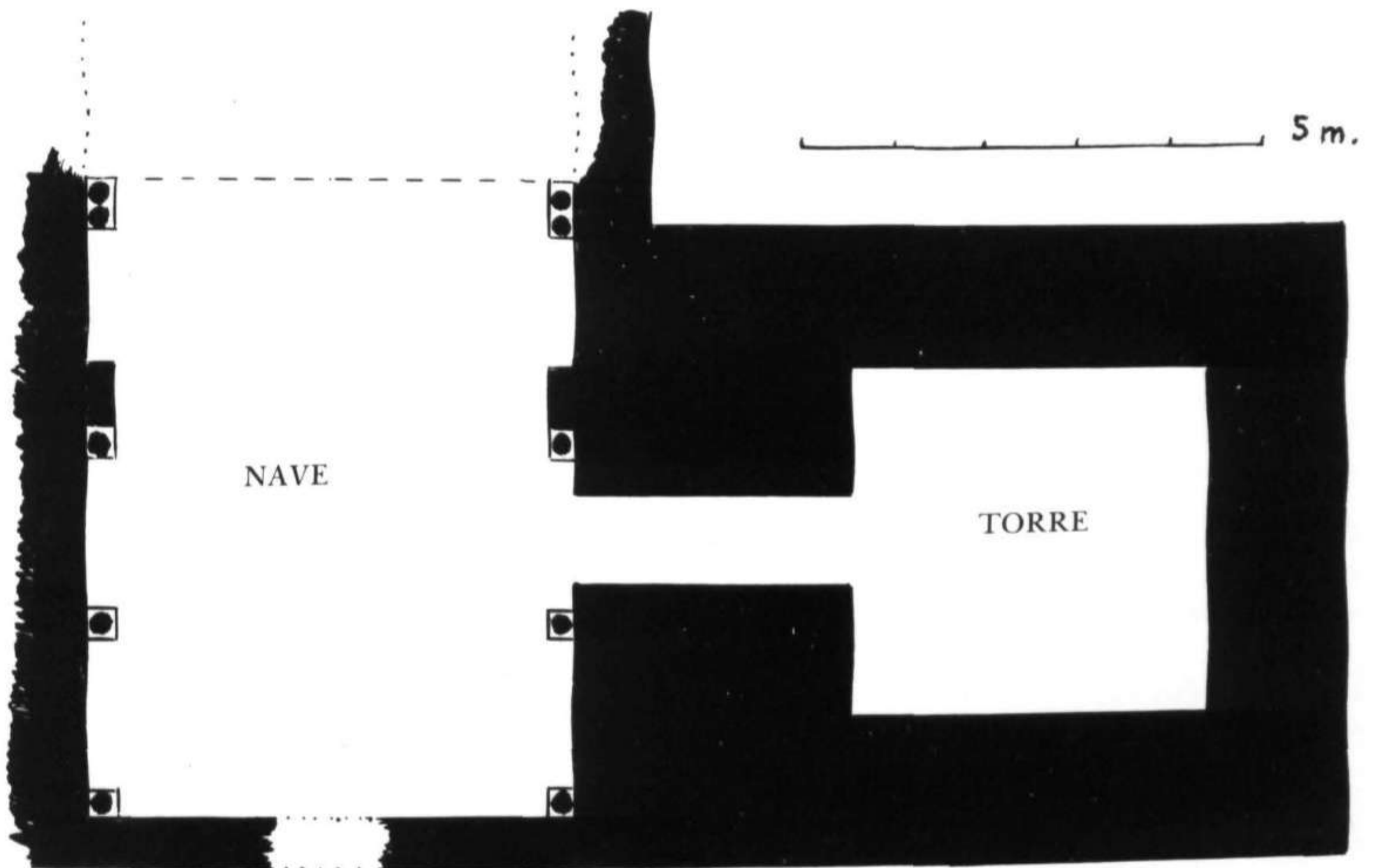
Volviendo a la nave, en el tramo más próximo al estribo y en el lado de la epístola, hay una abertura de cerca de un metro de anchura que da paso a un pequeño corredor de tres metros de longitud que comunica con el ámbito inferior de la torre. Esta mide aproximadamente cuatro metros de lado por su interior, en la cara opuesta a la nave, y seis y medio por su exterior del mismo lado, lo que da una idea del excesivo grosor de muros. Todo en sillería, aunque por fuera hoy parezca otra cosa. Dicho ámbito conserva todavía un arco rebajado, perpendicular a la nave, y encima hay una bóveda de medio cañón.

En el muro exterior de la iglesia, junto a la torre, o sea la cabecera del lado de la epístola, quedan señales de haber existido arcos adosados, acaso de manera equivalente a los que aún perduran en la ermita de Coruña del Conde (Burgos), entre otros ejemplos a elegir. Según Quadrado<sup>1</sup>, mucha piedra de la torre se empleó para

levantar la sacristía de la iglesia de Santa María de la Virgen de la Peña.

Las dimensiones de San Millán por su interior —seis y pico metros de longitud en la parte conservada— inducirían a clasificarla como ermita o capilla, si no fuese porque tiene, en proporciones minúsculas, todos los elementos de una iglesia normal. Falta la cabecera y ello supone un sensible inconveniente para su definitiva clasificación, estilística y cronológica. Mas teniendo en cuenta que a fines del siglo XI se construyen en la misma localidad las iglesias de El Salvador y la Virgen de la Peña, utilizando sistemas típicamente románicos y con pleno conocimiento de las estructuras, y que durante el transcurso del siglo XII siguen levantándose templos equivalentes, como San Justo, San Bartolomé, etc., entre otros que ya han desaparecido, hay que convenir en que San Millán es obra anterior, y por tanto mozárabe, con elementos decorativos que también recuerdan lo ramirenses. Así, pues, esta fábrica está al margen del románico sepulvedano, pero pudo influir en obras posteriores. ■

1. QUADRADO, J. M.: *España. Sus monumentos y artes...* Salamanca, Avila y Segovia, Barcelona, 1884.



4. Planta subsistente de San Millán, de Sepúlveda, en 1950. La línea de trazos que corta la nave por su cabecera consistía en un muro que impedía una mayor inspección ocular.





## Adquisiciones

Fernando Fernández Gómez

### Un lote de puntas Palmela en el Museo Arqueológico de Sevilla

Las puntas de flecha de bronce tipo Palmela son uno de los elementos más característicos de la cultura campaniforme en la península ibérica, contrastando la relativa abundancia de su presencia en ella con su rareza en el resto de la Europa por donde vemos extenderse a las gentes campaniformes<sup>1</sup>. Pocas veces, sin embargo, tenemos ocasión de contemplar un lote de puntas de este tipo procedentes de un hallazgo cerrado como el que ahora presentamos.

De todos es conocida la desgraciadamente intensa actividad que durante estos últimos años han desplegado los excavadores clandestinos por toda España, principalmente por las zonas andaluzas más ricas, ayudados de los conocidos detectores de metales y amparados en la benevolencia de las autoridades correspondientes, que interpretan que quienes llevan a cabo estas actividades son personas sin trabajo a quienes no se les pueden exigir responsabilidades, lo cual, hay que aclarar, no sólo no siempre es cierto sino que casi siempre es incierto.

Como consecuencia de estas excavaciones clandestinas han llegado también a los museos piezas de indudable interés, las cuales es de lamentar no hayan sido producto de excavaciones sistemáticas, para conocer los contextos completos y circunstancias en que se hallaban. Este es el caso del lote de puntas Palmela que aquí presentamos. Proceden al parecer del cerro llamado Mesa Redonda, en Villaverde del Río, localidad situada en las proximidades de Sevilla, muy cerca también de Carmona. Es un yacimiento bien conocido en la provincia. En él se realizaron hace algunos años, por miembros de la Universidad de Barcelona<sup>2</sup>, diversos sondeos estratigráficos, cuyos resultados no han sido publicados todavía.

Por lo que hemos visto in situ, parece que los sondeos llegaron sólo hasta el momento de las colonizaciones. Es de creer que se trata de un "tell" semejante a los de Coria, El Carambolo, cerro Macareno, Lora del Río, Peñaflor y tantos otros de los que se extienden a lo largo del valle del Guadalquivir, en ninguno de los cuales suelen encontrarse por lo general materiales que alcancen más allá de la última etapa de la Edad de Bronce Final, aunque se dan excepciones, como lo de-

muestra el reciente hallazgo de algunos enterramientos del Bronce Medio en el nivel inferior del poblado de Setefilla<sup>3</sup>. De Mesa Redonda carecemos por ahora de datos para fijar sus inicios con seguridad, pues el hallazgo de estas puntas Palmela creemos que sólo de manera indirecta puede relacionarse con el yacimiento conocido, ya que las excavaciones clandestinas afectan fundamentalmente a la capa superficial del terreno, y no podemos pensar que en él se hallaran estas puntas. Deben proceder, por tanto, de algún lugar inmediato. De Mesa Redonda se dice procede también una espada del tipo de las de la ría de Huelva que, en teoría, debe colocarse en el momento inicial del yacimiento. Pero nos hallamos con las mismas dudas que en el caso anterior. Fue hallada en el interior de un vaso de cerámica a mano de gran tamaño y muy tosco, del cual sólo hemos podido conocer la base, ancha y plana. El resto se ha perdido<sup>4</sup>.

Poco después de conocer la existencia del hallazgo de la espada y ser recuperada para el museo, supimos que había aparecido este lote de puntas de flecha de bronce tipo Palmela, procedentes del mismo yacimiento y que se hallaban igualmente en el mercadillo de antigüedades de la ciudad. Tras los correspondientes trámites logramos recuperarlas también para el museo donde han quedado registradas con los números: 1983/286 a 1983/290.

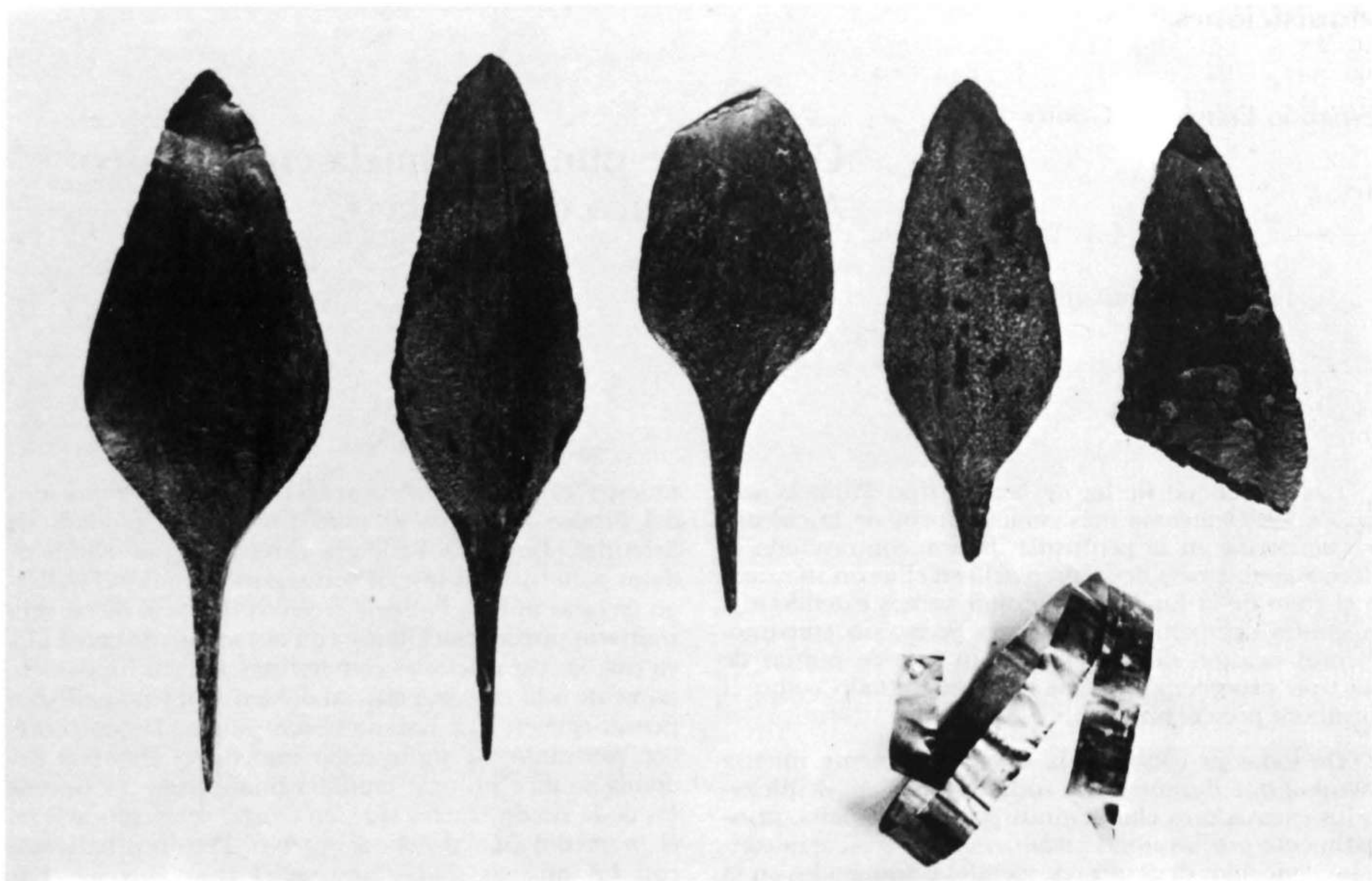
Son cinco puntas de bronce, y una cinta de oro, que pasamos a describir.

1. Punta de flecha de bronce. Hoja ancha, con tendencia a la forma romboidal, de sección lenticular. Pedúnculo de sección rectangular. Buena conservación. Completa y cubierta de una fina pátina que sólo falta, por ambas caras, en la punta, donde la pieza se presenta ligeramente alterada y con algunas grietas.

D.: Long.: 105 mm. Anchura: 36 mm. Peso: 23,9 gr.  
R.E.: 1983/286.

2. Punta similar a la anterior, pero de hoja más estrecha y alargada y pedúnculo más corto. Perfecta conservación.

D.: Long.: 102 mm. Anch.: 28 mm. Peso: 16,8 gr.  
R.E.: 1983/287.



1. Puntas de flecha de bronce y cinta de oro, de Villaverde del Río (Sevilla).

3. Punta similar a la n.º 2. La hoja se conserva en perfecto estado. Falta gran parte del pedúnculo, por rotura antigua.

D.: Long.: 70 mm. Anch.: 26 mm. Peso: 13,2 gr.  
R.E.: 1983/288.

4. Punta en forma de arco apuntado. Filos biselados. Buena conservación. Completa, pero con la punta doblada.

D.: Long.: 76 mm. Anch.: 28 mm. Peso: 14,9 gr.  
R.E.: 1983/289.

5. Punta de flecha similar a la n.º 2. Sólo conserva parte de la hoja, por rotura antigua.

D.: Long.: 60 mm. Anch.: 29 mm. Peso: 9,6 gr.  
R.E.: 1983/290.

6. Cinta de oro enrollada sobre sí misma. Superficie ondulada y arrugada. Un extremo perforado con un punzón cuadrado; el otro no se conserva.

D.: Long.: 215 mm. Anch.: 7 mm. Peso: 4,55 gr.  
R.E.: 1983/285.

No se han realizado todavía los correspondientes análisis espectrográficos para conocer la composición de estas piezas de bronce. Se considera como más corriente para las puntas Palmela, la aleación del cobre con arsénico en un porcentaje del 1 1/2 - 2 1/2 %<sup>5</sup>.

No sabemos las circunstancias del hallazgo, ni el lugar exacto del yacimiento en que aparecieron, ni si se hallaban o no en un contexto determinado. Lo cierto es que las cinco puntas formaban un conjunto, y que habían sido enterradas perfectamente colocadas una sobre otra, con los pedúnculos en la misma dirección, y atadas todas por la cinta de oro, que rodeaba a las hojas en sentido diagonal, tal como aparecen en la lámina 2.

No son raros los hallazgos cerrados de conjuntos de puntas Palmela. En Fuente Olmedo, en la provincia de Valladolid, se halló el lote más numeroso de los conocidos hasta ahora, con 11 puntas de distintas formas y tamaños, entre 72 y 122 mm. de longitud y entre 15 y 31 gramos de peso, lo que parece indicar que estas puntas de bronce no fueron utilizadas como flechas sino más bien como puntas de jabalinas, dardos o lanzas de escasa envergadura<sup>6</sup>. Avala esta suposición el hecho de haber sido encontradas junto a ellas, en el hallazgo de Fuente Olmedo, diminutas puntas de flecha de sílex de pedúnculo y aletas que sí pudieron corresponder a flechas.

Dentro de un mismo modelo formal de punta, que les confiere una indiscutible personalidad y las hace fácilmente identificables en cualquier ambiente, existen diversas variantes que no parecen tener significado cronológico alguno. En Fuente Olmedo las once puntas eran de tipo distinto, aunque todas tenían en común el

presentar pedúnculos de sección cuadrada. Algo similar sucede en este conjunto de Villaverde del Río, donde las ligeras variantes formales en el perfil de las hojas quedan unificadas por pedúnculos de sección cuadrada similares a los de las puntas de Fuente Olmedo.

Delibes ha señalado para el conjunto peninsular, tres tipos de puntas:

- A) Hojas de forma oval, apuntada, con bordes biselados.
- B) Hojas con escotaduras en la base para dar lugar al pedúnculo.
- C) Hojas de base prolongada en un pedúnculo ancho.

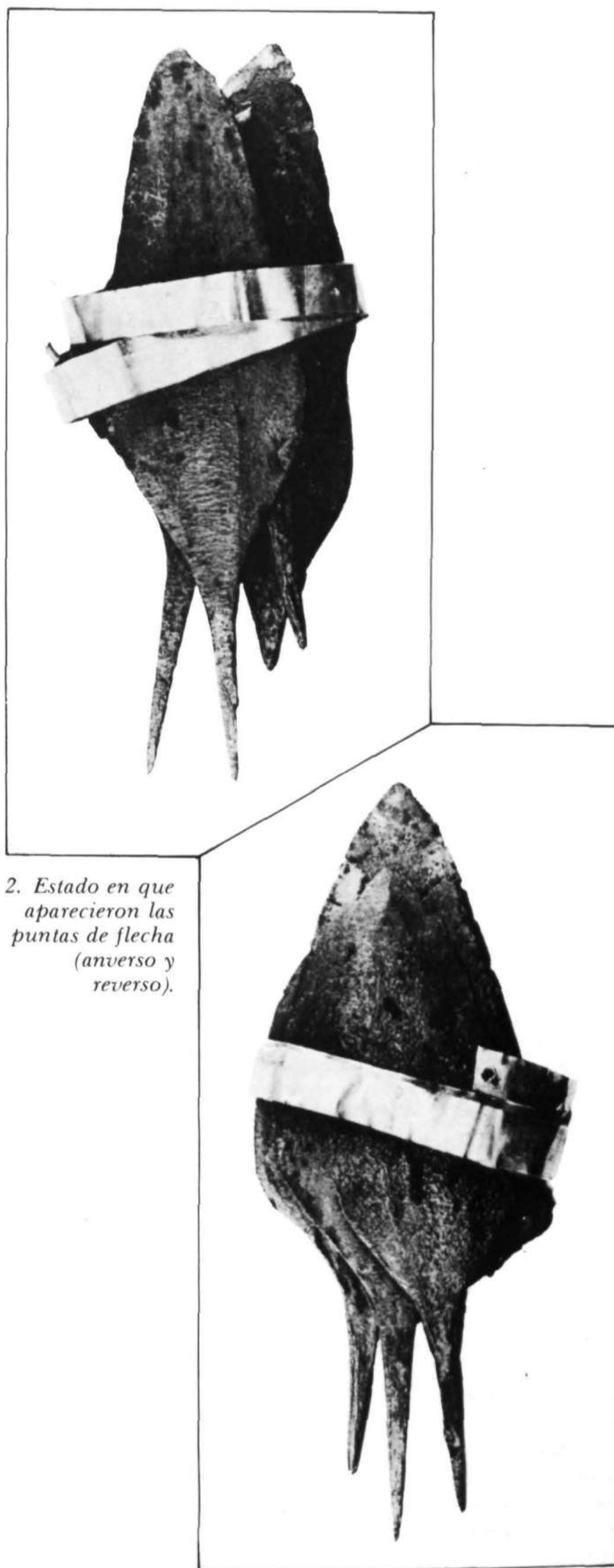
Dentro de cada tipo establece variantes de acuerdo con la mayor o menor longitud del pedúnculo.

A todas las puntas de Villaverde del Río tendríamos que incluirlas dentro de un mismo grupo, el A3, caracterizado por ser la longitud del pedúnculo inferior a los  $\frac{2}{3}$  de la hoja.

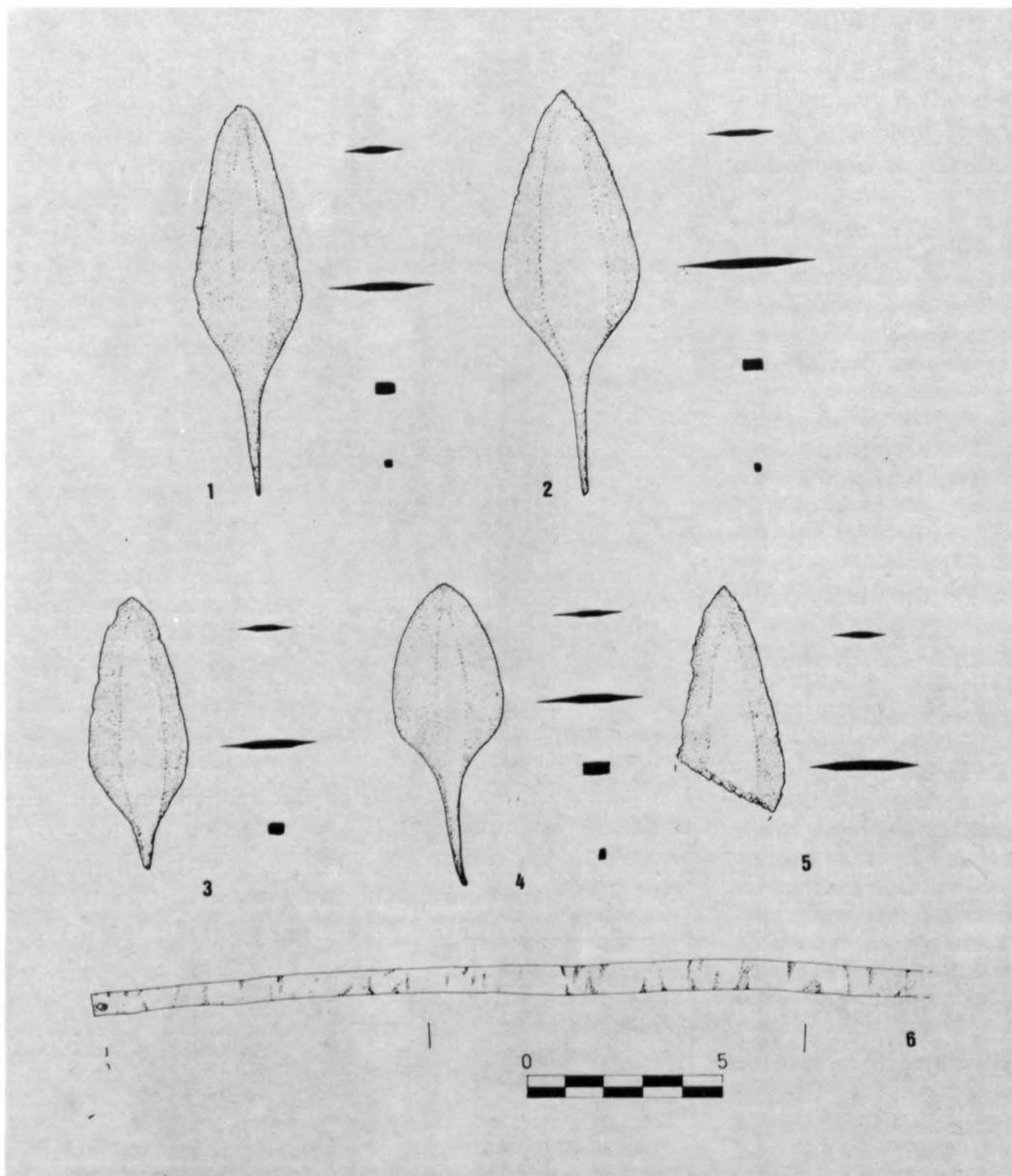
Las puntas Palmela tienen una amplia difusión por toda la Península. Delibes las considera producto genuinamente ibérico, común a casi todos los círculos campaniformes ibéricos tardíos, vinculados sobre todo al estilo Palmela y Ciempozuelos, y en contextos en los que se hallan frecuentemente, además de los típicos puñales de lengüeta, los brazales de arquero y los botones de hueso con perforación en V.

Su mayor concentración se da en la desembocadura del Tajo, en la zona del yacimiento que les da nombre e inmediata a ella, y en la Meseta Norte, donde Delibes las considera elemento tan frecuente como los tres vasos típicos o el puñal de lengüeta<sup>7</sup>. También en el área de Carmona. Fuera de la Península sólo se dan en el sur de Francia y en su costa occidental. Su origen peninsular parece, por tanto, evidente<sup>8</sup>.

Respecto a la cinta que ataba el lote de puntas de flecha sabemos que no representa ninguna novedad la aparición de objetos de oro en yacimientos campaniformes de la Península, aunque, por tratarse siempre de piezas muy sencillas<sup>9</sup>, no parece sean producto de una auténtica metalurgia, sino más bien de un simple proceso de transformación en frío, por batido, de pepitas de oro nativas, seguramente de origen fluvial. Maluquer las consideraba como las más antiguas realizaciones de la orfebrería peninsular<sup>10</sup>, aunque conviene recordar que ya en el calcolítico, en enterramientos colectivos de Valencina, por ejemplo, sin intrusiones campaniformes, encontramos pequeños objetos de adorno o láminas del metal noble<sup>11</sup>, y lo mismo sucede en Zambujal<sup>12</sup> y Penha Verde<sup>13</sup>. Una cinta de oro similar a la de Villaverde apareció en Fuente Olmedo con el citado lote de puntas de flecha. Como ella, presenta los extremos perforados, aunque es de longitud algo mayor. Hemos de recordar también, por su proximidad, el hallazgo de varias piezas de oro con puntas Palmela en Montilla (Córdoba). Se encontraron en el interior de una tumba cuyo ajuar, conservado en el Museo de Barcelona, lo componían una diadema y dos láminas de oro, cuatro puntas Palmela y un puñal de lengüeta<sup>14</sup>.



2. Estado en que aparecieron las puntas de flecha (anverso y reverso).



3. Puntas de flecha de bronce y cinta de oro, de Villarverde del Río (Sevilla).

Es difícil conocer con exactitud la finalidad de estas cintas. Se ha pensado que pudieran tratarse de diademas o adornos de cuello<sup>15</sup>. Cabré creía que la pieza grande de Montilla podría ser una diadema, a lo que se prestaba su forma, y las dos pequeñas, brazaletes; relacionándolas con las aparecidas en Quinta de Agua Branca, Sao Bento y Alcalar, aunque éstas presentan diversos motivos decorativos, de los que carece la cinta de Villarverde del Río, que es lisa. Es posible que algunas piezas sean realmente objetos de adorno personal. Nunca se han

encontrado sin embargo en directa relación con los esqueletos, como parecería normal al tratarse de inhumaciones, y en algunos casos, por el contrario, como en Villarverde, sí estaban directamente relacionadas con las armas. Estamos por ello con quienes piensan que estas cintas son adornos de las empuñaduras de las armas de bronce. En este sentido es elocuente el hallazgo de Villanueva del Puente donde una cinta de casi un metro de longitud parecía haber rodeado, o, mejor, haber estado incrustada, dada la forma como aparecía plegada, en la

empuñadura de un puñal<sup>16</sup>. Como forro de una empuñadura, probablemente de madera, considera Harrison, basado en paralelos de Escocia e Irlanda, los adornos de oro encontrados en Pontevedra. Igual que otras piezas de oro a que hemos hecho referencia, tiene también las perforaciones que indican el modo cómo se sujetaban a ella<sup>17</sup>, y que en Villaverde es sólo una.

No tenemos nosotros ningún elemento que nos ayude a fechar este conjunto con cierta aproximación. Las puntas Palmela se hallan, sin embargo, perfectamente

datadas en otros yacimientos, Orce, Praia das Macas, Zambujal, etc., en los cuales se sitúan entre 1800 y 1600 aproximadamente a. C.<sup>18</sup>, y es una fecha similar a la que se le concede al llamado Grupo Montelavar<sup>19</sup>. B. Blance también cree que las puntas Palmela son propias de un momento tardío dentro de la cultura campaniforme<sup>20</sup>. Su floruit había de colocarse, para Delibes, entre 1750-1700 a. C. En todo caso pudieron llegar hasta el 1500<sup>21</sup>. En estas fechas hay que colocar, por tanto, al conjunto de Villaverde del Río. ■

1. DELIBES DE CASTRO, G.: *El vaso campaniforme en la Meseta Norte Española*, Studia Archaeologica 46, Valladolid, 1977, p. 108.

2. Dirigió los trabajos D.<sup>o</sup> E. Huntingfort.

3. AUBET, M.<sup>o</sup> E., y SERNA, M.<sup>o</sup> R.: *Una sepultura de la Edad del Bronce en Setefilla (Sevilla)*, T. P., 38, 1981, p. 225 ss. AUBET SEMMLER, M.<sup>o</sup> E., *Sepulturas de la Edad del Bronce en la Mesa de Setefilla (Sevilla)*, MM. 22, 1981, pp. 127 y ss.

4. La espada está siendo estudiada actualmente por la Srta. Marisa Ruiz Gálvez. Tuvi- mos conocimiento de la existencia de la espada y de este lote de puntas Palmela a través de D. Jesús García de Soto, a quien mostramos aquí nuestro agradecimiento.

5. HARRISON, R. J.: *Ireland and Spain in the Early Bronze Age*, Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, 104, 1974, p. 60.

6. DELIBES DE CASTRO, G.: *La cultura del vaso campaniforme en las campiñas meridionales del Duero. El enterramiento de Fuente Olmedo (Valladolid)*, Valladolid, 1974, p. 47; o.c.; 1977, p. 109. SPINDLER, K.: *Cova da Moura*, Mainz am Rhein, 1981, p. 158.

7. DELIBES DE CASTRO, G., o.c., 1974, p. 41.

8. HARRISON R. J., o.c., 1974, p. 60 y ma-

pa, p. 62. Detalle de su difusión por la zona de la desembocadura del Tajo en SPINDLER, K., o.c., 1981, lám. 53, y por la Meseta Norte en obra citada en nota 17.

9. LEISNER, G. y V.: *Die Megalithgraber der Iberischen Halbinsel. Der Westen*, Berlín, 1956, p. 255 y ss.

10. MALUQUER DE MOTES, J.: *Desarrollo de la orfebrería prerromana en la península ibérica*, Pyrenae, 6, 1970, p. 83.

11. En Matarrubilla aparecieron centenares de pequeños fragmentos de laminillas (COLANTES DE TERÁN, F.: *El dolmen de Matarrubilla*, en "Tartessos. V Symposium Internacional de Prehistoria Peninsular", Barcelona, 1969, p. 57). En un enterramiento cercano, en la finca "Las Veinte", del mismo Valencina, cuyos restos han sido recientemente descubiertos y excavados, han aparecido nuevos fragmentos de laminillas de oro en la cámara funeraria.

12. SANGMEISTER, E., y SCHUBART, H.: *Zambujal*, Mainz, 1981, p. 280.

13. HARRISON, R. J.: *Beaker cultures of Iberia, France and the West Mediterranean Islands. 2200-1500 a. C.* En "Beakers in Britain and Europe". BAR, Suppl. Series, 26, Oxford, 1977, p. 10.

14. CABRE AGUILÓ, J.: *Espoli funerari, amb diadema d'or, d'una sepultura de la primera Edat del Bronze de Montilla*, Anuari di L'Institut d'Estudis Catalans, MCXV-XX, p. 539-546.

15. MALUQUER DE MOTES, J.: *Nuevos hallazgos de la cultura del vaso campaniforme en la Meseta*, Zephyrus, XI, 1960, p. 127.

16. HARRISON, R. J., o. c., 1974, p. 54.

17. DELIBES DE CASTRO, G., y FERNÁNDEZ MIRANDA, M.: *La tumba de Celada de Robledo (Palencia) y los inicios del Bronce Antiguo en el Valle Medio y Alto del Pisuerga*, Trab. Preh., 38, 1981, p. 157.

18. HARRISON, R. J., o.c., 1974, p. 60.

19. BLANCE, B.: *Die Anfänge der Metallurgie auf der Iberischen Halbinsel*, Berlín, 1971, p. 117 y 149.

20. DELIBES DE CASTRO, G.: *Reinterpretación del ajuar campaniforme de Villar del Campo*, Celtiberia, 1978, p. 276. HARRISON, R. J., o.c., 1974, p. 66.

21. DELIBES DE CASTRO, G., y MUNICIO, L.: *Apuntes para el estudio de la secuencia campaniforme en el Oriente de la Meseta Norte*, Numantia, 1981, p. 77. HARRISON, R. J., o.c., 1974, p. 66.



M.<sup>a</sup> José Chico Pajares  
L. Alonso Rubio Muñoz

## Materiales mineros romanos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz

La presencia de Roma en la Península introdujo nuevas técnicas de explotación de la riqueza. En el sector minero, la aplicación de nuevos métodos de extracción posibilitará un mayor aprovechamiento de los filones, consiguiéndose cotas de productividad hasta entonces desconocidas. Para ello se utilizarán herramientas de mano de mejor diseño que las empleadas hasta entonces, complicados sistemas de aireación y evacuación del agua de las galerías, y sobre todo, se contará con un número ingente de mano de obra<sup>1</sup>.

Los obreros disponían de una amplia gama de herramientas para desempeñar las distintas labores: picos de una o dos puntas, mazos, piquetas, cuñas, cinceles, hachas, etc. Estas herramientas aparecen con relativa frecuencia en el interior de minas explotadas en la antigüedad. Nos proponemos en este breve trabajo presentar

una serie de materiales mineros que se encuentran recogidos en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, y que proceden de algunas zonas tradicionalmente mineras de la provincia: Castuera, Granja de Torrehermosa y Reina. De la primera de ellas, proceden la mayoría de los instrumentos. Esta zona fue rica en yacimientos, principalmente de cobre, plomo y plata. Otras dos piezas proceden de Granja de Torrehermosa, donde existen vetas de plomo, hierro y cobre. Del distrito minero de Llerena, presentamos dos piezas procedentes de Reina, existiendo otra de procedencia desconocida.

Los materiales estudiados por nosotros son los siguientes:

(Los números expresados entre paréntesis se refieren al Inventario General del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz).



1. Materiales mineros.

1. (289). Mazo de hierro. Tiene un extremo apuntado y el otro plano que serviría para machacar. En el centro presenta un orificio para enmangarlo. Está muy oxidado, habiendo desaparecido incluso parte de la pieza por efecto de la corrosión. Se emplearía para deshacer bloques previamente arrancados de las paredes de las galerías. Procedencia: Mina "La Gamonita", Castuera (Badajoz). Long.: 0,17 m.; Anch.: 0,47 m.; Alt.: 0,056 m. Lámina 1.

2. (282). Pico de hierro. Presenta un extremo largo y aguzado y el otro romo y ancho con señales de haberse utilizado para machacar. Junto a éste, un orificio u ojo donde se instalaría el mango. Su estado de conservación es bueno. Se emplearía para trabajar en terrenos duros y en galerías estrechas donde no se puede utilizar una herramienta de gran tamaño. Procedencia: Mina "La Gamonita", Castuera (Badajoz). Long.: 0,195 m.; Anch.: 0,065 m.; Alt.: 0,068 m. Lámina 1.

3. (281). Pico de hierro. Extremo delantero largo y apuntado mientras que por la parte de atrás resulta achatado. Presenta un orificio para enmangarlo. Está bien conservado, habiendo perdido algunas lascas por la oxidación. Como el anterior, se emplearía en labores de trituración de bloques y trabajos en galerías estrechas. Procedencia: Mina "La Gamonita", Castuera (Badajoz). Long.: 0,208 m.; Anch.: 0,072 m.; Alt.: 0,057 m. Lámina 1.

4. (285). Pico de hierro bastante robusto. Presenta un extremo largo y apuntado y el otro chato. Junto a este último está el orificio que servía para insertar el mango, hoy casi imperceptible dado que los restos de la madera se han petrificado y han formado un solo cuerpo con el pico. Su conservación es mediana, con abundantes señales de oxidación. Se emplearía para trabajar en galerías anchas, donde las dimensiones de las mismas permitiesen levantarlo sobre la cabeza del obrero y dejarlo caer de nuevo sobre la pared a deshacer. Procedencia: Mina "La Gamonita", Castuera (Badajoz). Long.: 0,262 m.; Anch.: 0,072 m.; Alt.: 0,053 m. Lámina 1.

5. (286). Pico de hierro algo más ligero que el anterior. Uno de sus extremos es largo y apuntado, mientras que en el otro lado acaba a modo de talón. El orificio donde se inserta el mango conserva restos de madera. Está bastante deteriorado a causa de la oxidación. Debió estar unido a un mango largo que permitía su manejo para arrancar bloques de roca. Procedencia: Mina "La Camonita", Castuera (Badajoz). Long.: 0,274 m.; Anch.: 0,065 m.; Alt.: 0,052 m. Lámina 1.

6. (284). Pico-martillo de hierro. Uno de los extremos es alargado y curvo, de sección rectangular, algo romo por el uso. Junto al agujero que servía para insertar el mango posee un talón con señales claras de haberlo utilizado como martillo. Su conservación es bastante buena a pesar de presentar la superficie muy oxidada. Como los anteriores, debió utilizarse para separar masas

de roca de la pared. Procedencia: Reina (Badajoz). Long.: 0,277 m.; Anch.: 0,074m; Alt.: 0,068 m. Lámina 1.

7. (283). Pico de hierro. Es el más grande y pesado de toda la serie. El extremo delantero es largo y apuntado, algo romo. Por el otro lado acaba en un talón de sección rectangular con señales de haberlo utilizado como mazo. El orificio de empuje presenta restos de madera. La conservación es muy buena. Debió emplearse, dado su tamaño y peso, para arrancar masas de mineral mediante golpes. Procede de la mina "La Gamonita", Castuera (Badajoz). Long.: 0,306 m.; Anch.: 0,068 m.; Alt.: 0,065 m. Lámina 1.

8. (288). Piqueta de hierro. Uno de sus extremos, alargado y plano, sólo se conserva en parte. El otro remata en un talón a modo de martillo también incompleto. Cerca de éste presenta un orificio circular para



2. Materiales mineros.



enastarlo en un mango de madera de la cual quedan restos. Su estado de conservación es malo ya que está muy oxidado y con abundantes exfoliaciones. Serviría para desbastar piedras y por sus dimensiones, más bien pequeñas, sería utilizado en lugares estrechos. Procede de la mina de "La Gamonita", Castuera (Badajoz). Long.: 0,180 m.; Anch.: 0,049 m.; Alt.: 0,028 m. Lámina 2.

9. (291). Piqueta de hierro. Uno de sus extremos, el de mayor longitud, es de corte plano y terminaría en punta achatada. El otro es de filo vertical. Presenta un orificio oval, muy deteriorado, para asegurar el mango, apreciándose en él restos de madera. Su estado de conservación es malo debido a la oxidación. Se utilizaría en lugares estrechos y para desmenuzar rocas sueltas. Procedencia desconocida. Long.: 0,310 m.; Anch.: 0,040 m.; Alt.: 0,065 m. Lámina 2.

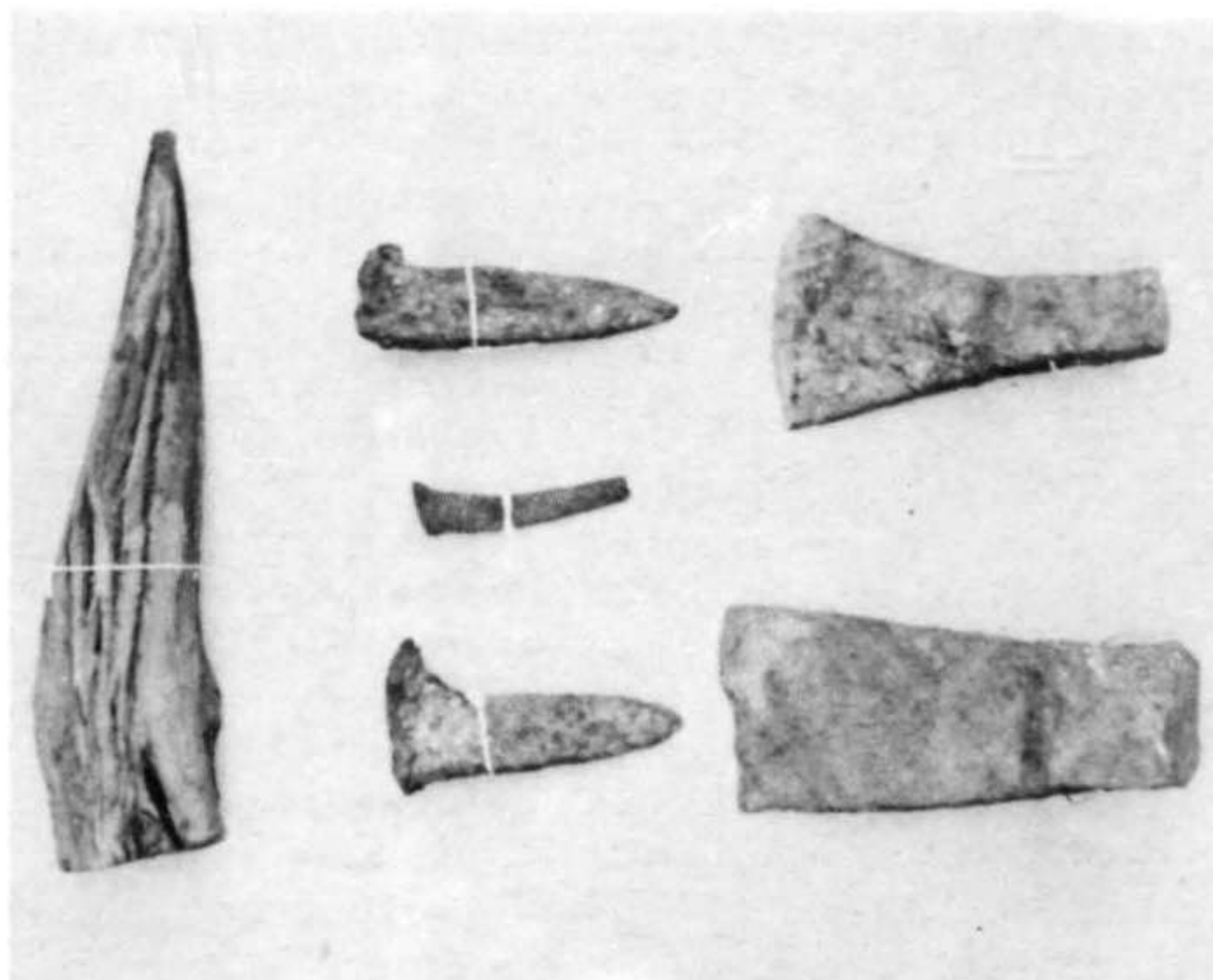
10. (290). Piqueta de hierro. Termina por un extremo en forma de hacha y por el otro en pico plano espatulado. Cuenta con un orificio rectangular para enmangar. Está muy bien conservado. Su utilidad sería similar a la de las dos piezas descritas anteriormente. Procede de la mina "La Gamonita", Castuera (Badajoz). Long.: 0,285 m.; Anch.: 0,040 m.; Alt.: 0,060 m. Lámina 2.

11. (287). Piqueta de hierro. Uno de los dos extremos es agudo y algo curvado mientras que el otro tiene un talón de filo vertical. Presenta un orificio circular para enmangarla. Aunque completa, se desprenden algunas láminas de metal debido a la oxidación. Se emplearía para el trabajo en lugares estrechos. Procede de la mina "La Gamonita" Castuera (Badajoz). Longitud: 0,270 m.; Anch.: 0,050 m.; Alt.: 0,045 m. Lámina 2.

12. (292). Piqueta de hierro. Presenta uno de sus extremos, el más largo, ancho y plano. El otro acaba en forma de martillo. Posee un orificio circular para enastarlo. Está bien conservada. Por su forma y tamaño; es presumible que se utilizase en labores de desbaste de piedras. Procede de Reina. Long.: 0,240 m.; Anch.: 0,060 m.; Alt.: 0,050 m. Lámina 2.

13. (296). Hacha de hierro compuesta por una pala acerada con el filo algo curvo y orificio circular para enmangarla. Su conservación es buena aunque algo fragmentada en el filo. Este tipo de instrumentos aparecen con relativa frecuencia en el interior de las minas debido a que se empleaban para la preparación de las maderas utilizadas para el entibado de las galerías. Procede de la mina "La Gamonita", Castuera (Badajoz). Long.: 0,180 m.; Anch.: 0,081 m.; Alt.: 0,035 m. Lámina 3.

14. (297). Hacha de hierro. Está formada por una pala de hierro con el filo algo curvo. En el otro extremo presenta un talón a modo de martillo (peto). Lleva un orificio circular para colocar el mango. Su estado de conservación es bueno aunque se desprenden algunas láminas de metal debido a la oxidación. Procede de la mina "La Gamonita", Castuera (Badajoz). Long.: 0,155 m.; Anch.: 0,085 m.; Alt.: 0,030 m. Lámina 3.



3. *Materiales mineros.*

15. (301). Cuña de hierro. Sección cuadrangular. Uno de los extremos es muy agudo y el otro remata en una cabeza rectangular muy remachada. Su conservación es buena aunque algo oxidada. Servía para dividir cuerpos sólidos mediante presión. Procede de la zona de Castuera (Badajoz). Long.: 0,125 m.; Anch.: 0,040 m.; Alt.: 0,040 m. Lámina 3.

16. (300). Clavo de hierro. Sección rectangular con cabeza saliente y plana. Su conservación es buena. Su utilidad, dentro de una mina, puede ser muy diversa. Procede de Castuera. Long.: 0,085 m.; Anch.: 0,022 m.; Alt.: 0,010 m. Lámina 3.

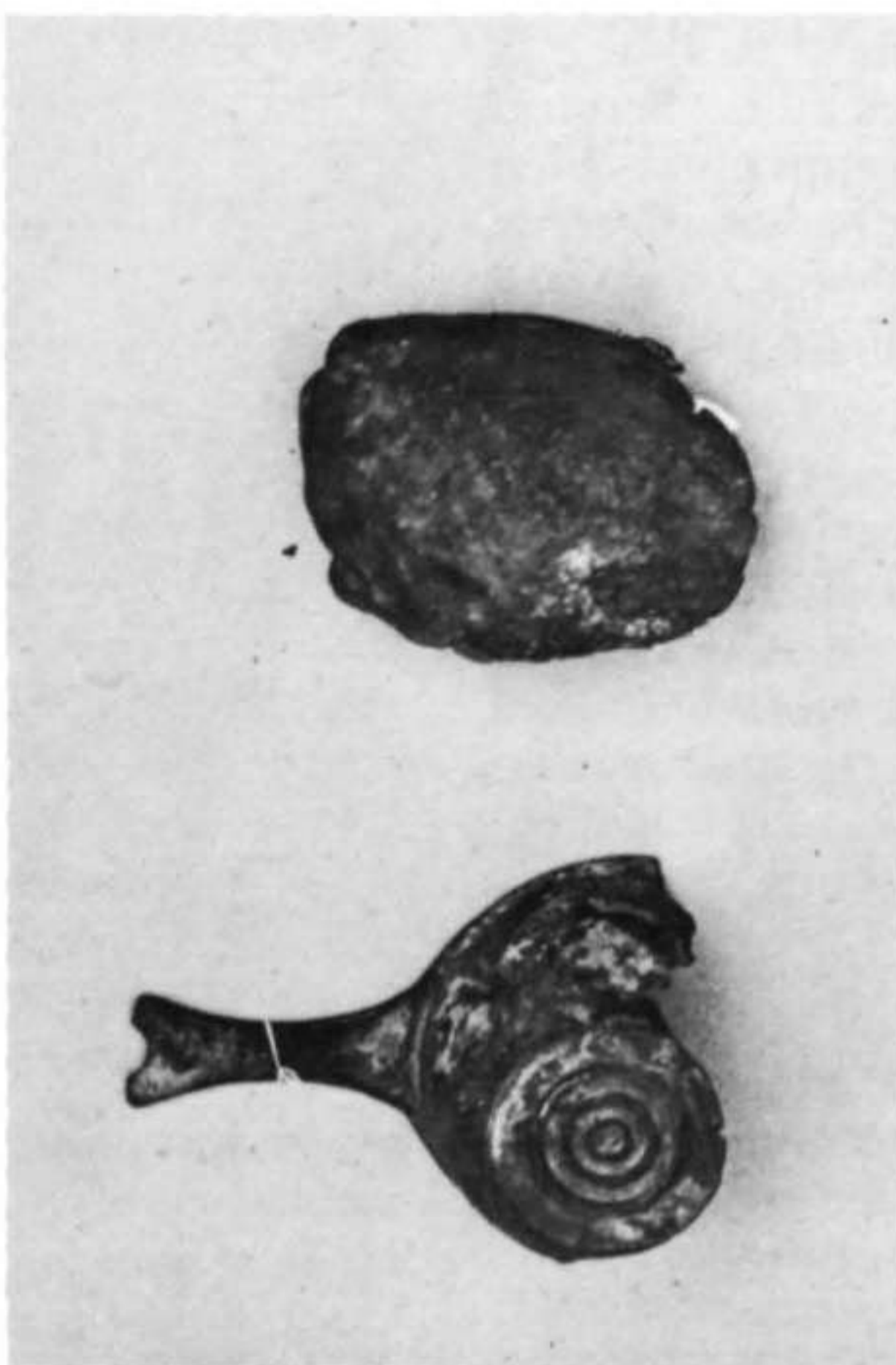
17. (303). Cuña de hierro. Sección rectangular. Uno de sus extremos forma un pico aguzado. El otro remata en un apéndice rectangular. Su conservación es buena aunque aparece algo oxidada. Servía para arrancar masas de roca. Procede de la mina "Rica Extremeña", Granja de Torrehermosa (Badajoz). Long.: 0,115 m.; Anch.: 0,060 m.; Alt.: 0,028 m. Lámina 3.

18. (302). Cuña de madera. Sección rectangular. Un extremo termina en punta, el otro es de sección rectangular. Su conservación es buena. Estas cuñas se introducían en las grietas de la roca de modo que al verter agua sobre ellas se hinchaban y producían el desprendimiento de bloques de roca. Procede de la zona de Castuera (Badajoz). Long.: 0,300 m.; Anch.: 0,070 m.; Alt.: 0,040 m. Lámina 3.

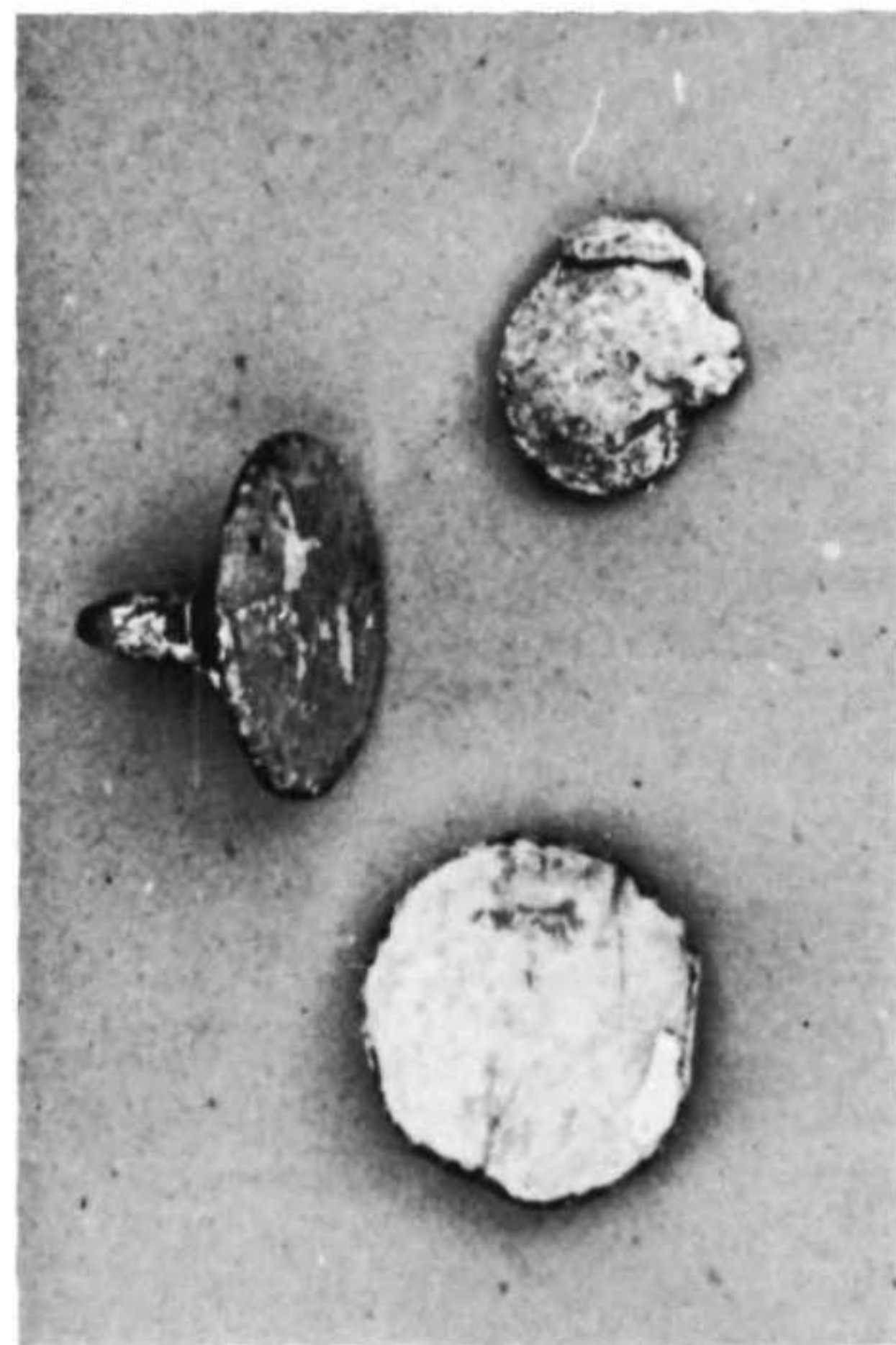
19. (298). Caldero de cobre. Forma hemisférica. Cerca del borde presenta dos orificios para la cadena o cuerda. Su conservación no es buena, faltando un fragmento del borde. La superficie aparece abollada debido



4. Caldero de cobre.



5. Cazo de cobre.



6. Objetos de plomo.

al arrastre. Estos calderos eran utilizados para el desagüe de las minas<sup>2</sup>. Irían fijados a una cuerda o cadena que giraba en sentido rotatorio en torno a una polea o bien a una rueda, de forma que, a modo de cangilones de noria, permitían elevar el agua desde las galerías inundadas a depósitos situados a nivel superior y desde estos, por distintos sistemas, hasta la superficie. Procede de la mina "La Gamonita", Castuera (Badajoz). Diám. boca: 0,240 m.; Alt.: 0,185 m. Lámina 4.

20. (299). Caldero de cobre. Sólo se conserva el borde y la parte de la panza. La boca se ensancha al exterior por medio de un filete que tiene cuatro orificios enfrentados dos a dos, por donde pasaría la cuerda o cadena. Al igual que el anterior sería utilizado para el achique de las galerías inundadas. Unos de similares características fueron localizados en las minas de Sotiel Coronada (Huelva)<sup>3</sup>. Estos calderos o cubos iban atados a una cuerda a su vez enganchada a una polea y después de recoger el agua del pozo la vertían a una galería, desde donde era evacuada hasta la superficie mediante variados sistemas (tornillo de Arquímedes, norias, etc.) Procede de una de las minas existentes en la zona de Castuera. Diám. boca: 0,170 m.; Diám. inferior: 0,215 m.; Alt.: 0,110 m. Lámina 4.

21. (304). Cazo de bronce. Tiene el fondo plano con cuatro círculos concéntricos en su parte externa. Sus paredes son rectas y algo abiertas, de forma que el diámetro de la boca supera al del fondo. Borde algo

exvasado del que arranca un mango plano de bordes cóncavos, estrechándose en su parte media y ensanchándose hacia el extremo que está roto y donde se puede apreciar parte del agujero semicircular que serviría para colgarlo. Por sus características, resulta un tanto extraño su hallazgo en el interior de una mina, ya que al tratarse de una pieza bien acabada no parece normal que, como señala Romero de Castilla<sup>4</sup>, sirviese para achicar el agua de los charcos formados en el interior de las galerías. Creemos más exacto que debió tratarse de una pieza de uso personal de alguno de los operarios de la explotación sin que conozcamos su verdadera utilidad. Su estado de conservación es malo, ya que se conserva nada más que la mitad del recipiente. Procede de la mina "Rica Extremeña", Granja de Torrehermosa (Badajoz). Diám. base: 0,090 m.; Alt.: 0,095 m.; Long. máx.: 0,232 m. Lámina 5.

22. (308). Fondo de una vasija de cobre. Se trata de un fragmento con los bordes mal cortados y algo remachados y la superficie muy rozada. Debía servir para achicar agua. Procede de la zona de Castuera (Badajoz). Long.: 0,180 m.; Alt.: 0,045 m. Lámina 5.

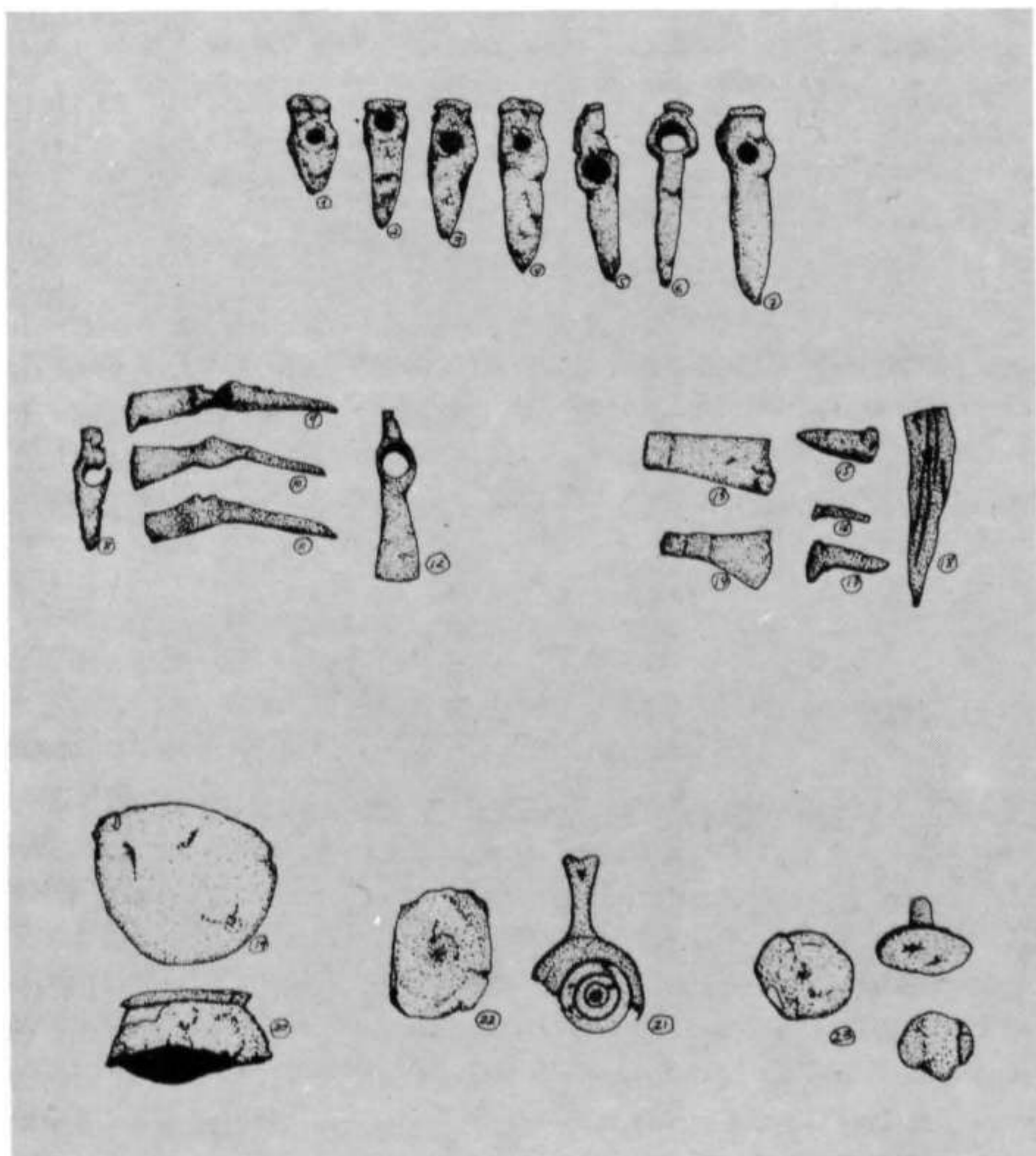
23. (315). Tres objetos de plomo. El primero de ellos es un cuenco semiesférico de poco fondo con el borde irregular. El segundo es un disco que presenta en una de sus caras un vástago de sección circular a modo de asa. El último consiste en un fragmento irregular que presenta un reborde algo elevado que describe un

semicírculo. Su estado de conservación es regular con pátina clara. Si bien el primero de ellos pudo ser empleado como recipiente, los otros dos encierran una finalidad no del todo clara. Según Beltrán Martínez<sup>5</sup>, en las minas de Cartagena se fijaban plomos a los cubos de extraer el agua de las galerías, con el fin de que les sirvieran de lastre y facilitar así la labor de achique. Esta pudo ser la finalidad de las otras dos piezas, si bien el disco circular que presenta el vástago pudo ser por su forma la tapa de una tobera de un horno, ya que, como señala Romero de Castilla<sup>6</sup>, apareció junto a otros fragmentos de plomo y a una posible boca de una hornilla de fundición de hierro. Proceden de las minas de la zona de Castuera (Badajoz). Dimensiones: 1.<sup>a</sup> Diám.: 0,145 m.; Alt.: 0,045 m.; 2.<sup>a</sup> Diám.: 0,141 m.; Alt.: 0,084 m.; 3.<sup>a</sup> Long.: 0,107 m.; Alt.: 0,038 m. Lámina 6.

Como conclusión a este breve estudio, cabe señalar la perfección tipológica de los instrumentos presentados, hasta tal punto que, algunos de ellos, a no ser por su estado de conservación, podrían pasar por instrumentos de fabricación moderna dada su similitud con algunos de los utilizados actualmente. A destacar también la buena calidad del metal consecuencia sin duda del alto grado de perfeccionamiento conseguido en los trabajos de fundición, tanto el hierro como del bronce y el cobre.

Esta muestra por nosotros presentada, aunque reducida, resulta muy significativa dado que permite conocer, o al menos intuir, como debió ser la labor cotidiana desarrollada por los obreros dedicados a la extracción del mineral.

Resulta algo complicado atribuir una cronología concreta a estos instrumentos por nosotros presentados. Varios son los motivos que dificultan esta tarea. En primer lugar, se trata de instrumentos cuya tipología pervive durante bastante tiempo. Por otro lado, es un conjunto muy heterogéneo sin que podamos asegurar siquiera que son piezas coetáneas ya que proceden de lugares distintos. Los materiales aparecidos en sus proximidades (varios *pondus* de diversas formas) no contribuyen tampoco a datarlos con exactitud. Nos encontramos, pues, ante la necesidad de conformarnos con atribuirles una cronología aproximada. Para ello tendríamos que fijarnos en el conocimiento histórico de la zona, la cual no fue pacificada, y por lo tanto romanizada, hasta que se produjo el cambio de era. Todo esto, unido al buen acabado de las piezas y a la calidad del metal ya antes mencionada, nos lleva a pensar que se trata de piezas propias de la época de apogeo de la romanización, no anterior en esta zona de la Península al siglo I de nuestra era. ■



7. Materiales mineros. Dibujo.

1. ESTRABÓN. *Geographika* III, 2.10. Señala cómo en las minas de plata de Cartagena trabajaban aproximadamente 40.000 mineros. Si bien la cifra parece un poco exagerada, puede dar una idea del alto nivel de explotación.

2. LUZÓN NOGUÉ, J. M.; "Los sistemas de desagüe en minas romanas del sureste penin-

sular" *Archivo Español de Arqueología*. 41, 1968 (números 117 y 118). Pág. 101-120.

3. GOSSE, G.: "Las minas y el arte minero en España en la Antigüedad" *Ampurias* IV, 1942; págs. 43-68 ( lám. XIII).

4. ROMERO DE CASTILLA, T.: *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monu-*

*mentos de Badajoz*. Pág. 115, n.º 97. Badajoz 1896.

5. BELTRÁN MARTÍNEZ, A.: "Las minas romanas de la región de Cartagena según los datos de la colección de su Museo". *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 1944, pág. 201 y ss.

6. ROMERO DE CASTILLA, T.: *Op. cit.* pág. 120, n.º 106.

Urbano Espinosa  
Begoña Iribarren

## Cabeza femenina de época romana descubierta en Alfaro (La Rioja)

Durante el año 1982 el Museo Provincial de La Rioja ha inventariado un pequeño busto femenino de época romana tallado en mármol<sup>1</sup>. Donado por don Augusto Villapre, procede de la colección de don Luis García del Moral, quien lo encontró hace ya varios decenios en las proximidades de Alfaro (La Rioja)<sup>2</sup>. El importante yacimiento arqueológico con que cuenta esta localidad corresponde a la antigua Gracchuris, la ciudad del Ebro que el 178 a. C. fundara Tiberio Samponio Graco<sup>3</sup>, luego municipio latino en época de Augusto/Tiberio<sup>4</sup> y después citada como punto de fin de jornada en los itinerarios bajoimperiales<sup>5</sup>.

Sin embargo, el hallazgo de la estatuilla no procede de la misma Gracchuris, sino de un punto indeterminado a pocos kilómetros al Este, en las proximidades de la carretera local Alfaro-Castejón. Se desconoce el ambiente exacto arqueológico, pero es de suponer que se trataría de una villa próxima estrechamente conectada con Gracchuris. Es el primer ejemplar escultórico conocido que hasta el momento ha dado esta ciudad o su entorno próximo al elenco de escultura romana constatado en la zona riojana<sup>6</sup>.

La cabeza que damos a conocer, probablemente parte de una pieza de cuerpo entero, es de pequeñas dimensiones (6,5 cm. de altura); ha sido tallada en un mármol blanco surcado por varios veteados que reducen su calidad. Ha sufrido un fuerte golpe, quizá ya en época antigua, en el que se deterioró el costado derecho del cabello y se fracturó la parte trasera de la cabeza; ésta fue restaurada de nuevo toscamente con yeso. Los perfiles de la talla están algo desgastados por el rodamiento que ha debido sufrir a lo largo del tiempo (fig. 1).

El rostro es lleno y la nariz, un poco descamada en su extremo, es chata y algo redondeada. Los ojos no muy abiertos con los párpados bien marcados; no se ha realizado glóbulo ocular, lo que le imprime cierta sensación de mirada prolongada en el vacío. La boca está cerrada y los labios son carnosos con la comisura marcada, lo cual realza los pómulos. El cuello es grueso.

El peinado presenta un cuidadoso desarrollo. El ritmo de los mechones aparece diseñado suavemente, bosquejados sólo en sus grandes líneas mediante sencí-

llos ondulados. Aparecen recogidos atrás en un abultado moño, bastante elevado sobre la nuca, formado mediante un mechón o trenza recogida en espiral y bien fijado a la cabeza. El peinado deja despejada la cara y la oreja izquierda, mientras que oculta la derecha. Parece que una cinta en torno a la cabeza fija el cabello, si bien el desgaste del mármol no permite asegurarlo con total certeza.

Representa a una joven matrona cuyo rostro se nos presenta falto de expresividad, pese al evidente esfuerzo del artista por destacar los elementos realistas de la fisonomía. Dado el pequeño tamaño que debía alcanzar la pieza originaria de cuerpo entero, no es probable que estuviera dedicada al culto público, ni tampoco que represente una divinidad. Más bien cubriría una finalidad ornamental o, en todo caso, estaría relacionada con el culto doméstico a los antepasados.

No es fácil encontrar paralelos estrictos a este ejemplar; como es obvio, el elemento fundamental de comparación ha de ser el tipo de peinado que porta la figura. De sobra es conocido el problema de las modas antiguas en el peinado femenino y el papel que jugaron las emperatrices para difundirlas y para marcar sus innovaciones. No obstante, nunca son seguras las deducciones cronológicas que pudieran derivarse de comparar el peinado de una figura femenina con el de cualquier Augusta, tal y como ha defendido R. West<sup>7</sup>. Ello no obsta para que en términos generales y desde cierta perspectiva flexible, tal referencia se muestre muy útil en ocasiones.

En este sentido, el tipo de tocado de nuestra figura de Alfaro encuentra su mejor paralelo en la iconografía de Faustinae la Joven. La forma de peinado con que se nos muestra en las monedas<sup>8</sup>, se corresponde exactamente con la de su iconografía marmórea<sup>9</sup>; fue mujer de Marco Aurelio y sus primeros retratos monetales se inician en acuñaciones del 147 d. C., para acabar con su muerte el 175<sup>10</sup>. Ha sido M. Wegner quien ha realizado un pormenorizado estudio de la evolución del peinado de Faustina la Joven a partir de sus efigies en las monedas, ordenadas éstas según secuencia cronológica<sup>11</sup>. Parece claro que hasta el 154 aproximadamente peinaba moño bien fijado a la cabeza y en posición elevada; a



1. Cabeza femenina hallada  
en las proximidades  
de Cracchurris (Alfaro, La Rioja).

partir de esa fecha el moño aparece más caído, con diversas variantes, y en ocasiones algo despegado del resto del cabello. Esta última modalidad es la que adoptaron las posteriores emperatrices de la dinastía (antoniniana); concretamente Lucilla (muerta el 183), mujer de Lucio Vero, y Crispina (muerta el 183), mujer de Cómodo<sup>12</sup>. El peinado de la figura de Alfaro se asemeja con notable aproximación al que Faustina la Joven vistió en su primera etapa.

El retrato de esta emperatriz fue reproducido con bastante frecuencia, tanto en monedas como en trabajos en mármol<sup>13</sup>, lo cual pudo facilitar que sus peinados fueran más fácilmente adoptados por muchas mujeres contemporáneas. Por otro lado, se ha resaltado también el gran papel que juegan los tipos y las leyendas monetales para extender actitudes, sentimientos y valores de todo tipo desde la corte imperial a todo el orbe romano<sup>14</sup>. Es notable la semejanza existente entre el peinado de la figura que nos ocupa y el de la citada emperatriz; por ello podríamos sugerir una datación para el hallazgo de Alfaro en torno a mediados del siglo II d. C.; pero tal sugerencia es más una orientación cronológica que una datación precisa, ya que siempre es arriesgado datar una talla exclusivamente por el tipo de peinado, sobre todo en una cabeza femenina. Aun cuando se sigan ciertas modas, cada mujer puede hacer variantes según su gusto.

En otro orden de cosas, también la inseguridad preside la cuestión de la autoría de la obra, tanto por lo que respecta al artista como al lugar de su ejecución. En la Península Ibérica se generalizan los talleres escultóricos a partir del siglo I d. C., si bien por lo que concierne a la provincia Citerior se conocen talleres en Tarraco y Barcino ya desde el siglo I a. C.<sup>15</sup>.

Han de suponerse obras hechas en Hispania y por autores hispanos todos o casi todos los retratos de particulares anónimos; su arte es totalmente romano, pero

poseen específicos rasgos provinciales y técnicos locales. La obra que nos ocupa bien puede ser una escultura trabajada en un taller hispano, aunque no podamos asegurar si el mármol es importado o no. Se trataría de una obra de arte culto que sigue los cánones extraprovinciales. Por su diseño y ejecución nos revela a un artista sabio en su arte, aunque improbablemente griego o romano.

La mujer retratada denota, por sus rasgos faciales y por su peinado, que pertenece a una familia acomodada viviendo en un marco de vida plenamente romano. Se trataría de esa élite social que tiene como punto de referencia las ciudades y los municipios más próximos. En este caso el municipio gracchurritano.

Precisamente Gracchurris y su entorno se hallan enclavados en una zona de la provincia Citerior que recibió pronto y hondamente los influjos transformadores de la romanización. En los siglos I y II d. C., como es común a muchas partes de Hispania, vivió los momentos de mayor auge y desarrollo. El soporte de todo ello fue el urbanismo relativamente denso que desde fechas bien tempranas había arraigado en estas zonas del Ebro medio. Señalemos a título de ejemplo que entre Gracchurris y el municipio calagurritano apenas existe una distancia de 18 kms.; en el último de los dos han aparecido los mejores y más abundantes ejemplares escultóricos de la actual zona riojana<sup>16</sup>.

Tanto los hallazgos calagurritanos como el de ahora en Alfaro, son testimonios de una iconografía salida de las mejores corrientes artísticas del imperio romano, que alcanzan con facilidad estas zonas del valle del Ebro. Para su penetración y difusión no existían ya desde el siglo I d. C., barreras culturales o económicas de ningún tipo. Más bien al contrario: esta clase de obras eran queridas y buscadas, porque así lo exigía el gran despertar al que la región asistió tras Augusto en todos los órdenes de la vida. ■

1. Agradecemos a doña M.<sup>a</sup> T. Sánchez Trujillano, directora del Museo, las facilidades presentadas para el estudio del ejemplar. Las fotografías han sido realizadas por don J. Ramón Gómez, a quien le quedamos igualmente reconocidos.

2. Las informaciones relativas al origen y zona del hallazgo de la estatuilla las debemos a don Augusto Villapré; por ello, nuestro agradecimiento.

3. Livio, *per.* 41; Festo, 97. Sobre la fundación, B. TARACENA: "Restos romanos en la Rioja", AEA 15, 1942, pp. 30 ss.; J. A. HERNÁNDEZ VERA; P. CASADO LÓPEZ: "Gracchuris, la primera fundación romana en el valle del Ebro", *Simposio de ciudades augusteas* II, Zaragoza, 1976, pp. 23 ss.; J. M. BLÁZQUEZ: "Causas de la romanización de Hispania", *Hispania* 34, 1964, p. 168. Otra bibliografía varia sobre Gracchuris, U. ESPINOSA: *Estudio de bibliografía arqueológica rigana: Prehistoria e Historia Antigua*, Logroño, 1973, pp. 157-162. En la actualidad realiza excavaciones arqueológicas en el lugar J. A. Hernández Vera.

4. Plinio, NH III, 24; L. GARCÍA DEL MORAL: "Gracchuris-Alfaro. Un testimonio epigráfico", *Berceo* 78, Logroño, 1968, pp. 81-86; H. GALSTERER: *Untersuchungen zum rom. Stadtwesen auf der Iberischen Halbinsel*, Berlín, 1971, p. 13.

5. Itin. Ant. 450, 5; Geogr. Rav. 311, 16; J. M. ROLDÁN: *Itineraria Hispana*, Madrid, 1975, pp. 38 ss.

6. J. C. ELORZA: *Esculturas romanas en la Rioja*, Logroño 1975.

7. R. WEST: *Rom. Portrat-Plastik*, I, Munich, 1933, p. 108.

8. P. R. FRANKE: *Rom. Kaiserportrats im Munzbild*, Munich, 1961, n.º 25, aureus de Faustina la Joven; M. WEGNER: *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlín, 1939, lám. 63; A. S. ROBERTSON: *Roman Imperial Coins*, Londres, 1971, láms. 81-83.

9. M. WEGNER: "op. cit.", 1939, láms. 34-38; A. HEKLER: *Die Bildniskunst der Griechen und Romer*, Stuttgart, 1912, p. 284; H. JUCKER: *Das Bildnis im Blatterkelch*, Lausana, 1961, pp. 98-99, lám. 39; detallada relación

bibliográfica relativa a la iconografía de esta emperatriz, en M. BORDA: *Le famiglie imperiali da Galba a Commodo (Etiografía e iconografía)*, Roma, 1943, pp. 129-130.

10. Sus datos bibliográficos en M. WEGNER: *op. cit.* 1939, p. 48; también en M. BORDA: *op. cit.* 1943, pp. 82-83.

11. M. WAGNER: *op. cit.* 1939, pp. 48-50.

12. Algunos ejemplos en M. WAGNER: *op. cit.* 1939, lám. 64; P. R. FRANKE: *op. cit.* 1916.

13. De ello es prueba la nutrida relación bibliográfica que sobre su iconografía nos aporta M. BORDA: *op. cit.* 1943, pp. 129-130.

14. M. P. CHARLESWORTH: "The Virtues of a Roman Emperor, Propaganda and the Creation of Belief", *PBA* 23, Londres, 1937, pp. 109 ss.

15. J. M.<sup>a</sup> BLÁZQUEZ: "Panorama general de la escultura romana en Cataluña", *II Simposio de Arqueología y Prehistoria Peninsular*, Barcelona, 1963, pp. 225 ss.

16. J. C. ELORZA: *op. cit.* 1975, pp. 10 ss.



Francisco José Moreno Arrastio  
Antonio Méndez Madariaga

## La gema entallada de Santa Ana (Entrena)

Un objeto arqueológico como es un entalle de la naturaleza del que vamos a describir en estas líneas, resulta escasamente valedor de conclusiones más allá de las que en su misma soledad pueda aportar. Su valor científico, como todo resto antiguo, se multiplica por su número ideal que cuantificaría las condiciones objetivas de su extracción, dentro de un conjunto cerrado de cultura material. Estas archisabidas razones, verdades de perogrullo para muchos, pueden servir de introducción al menguado estudio de una pequeña joya que apareció entre los restos de un expolio, descuidada por quién no sabemos. Quizás este personaje haya impedido datar un nivel arqueológico, que no sería sino acrecentar la sabiduría de su tierra y en su tierra. Quizás al final tan sólo pudo llevarse objetos de poca importancia pero, a la postre cambiaron de lugar (que es quizás lo más nefasto) lo que aquí vamos a presentar (foto 1).

### 1. Condiciones del hallazgo

Durante una visita al yacimiento de Santa Ana, en compañía de uno de sus excavadores —Urbano Espinosa—, con motivo de observar sobre el mismo terreno los trabajos de excavación que en el transcurso de dos años se han venido realizando en torno a los materiales del Hierro Antiguo, tuvo lugar el descubrimiento. Agosto 1978.

Al acercarnos al talud que forma el cerro con la explanación que da paso a la carretera que comunica Entrena con Navarrete, pudimos observar las muestras claras de recientes extracciones de tierra en algunos puntos —sobre todo junto a los muros que afloran a la altura media de la cuesta—. El entalle se hizo visible al inclinarnos sobre la más espectacular de las remoniciones: estaba semienterrado en tierra todavía húmeda, junto a pequeños fragmentos de sigillata y cerámica vulgar. No había muestras de un joyero ni de algo que hubiera podido atraer la atención de un excavador clandestino.

Desde entonces y a la espera de poder hacer depositario al director del Museo Provincial de Logroño, ha sido custodiada por quien la descubrió.



1. Macrofotografía de la gema.

## 2. El yacimiento del cerro de Santa Ana.

Por estar a punto de ser publicada una memoria de excavación en las que serán recogidas todas las noticias y bibliografías necesarias y porque, además, siendo que ya han sido publicadas las conclusiones obtenidas sobre los materiales de superficie, las referencias se harán aquí de una forma superficial, remitiendo los datos de detalle a las publicaciones citadas. Las siguientes líneas se justifican por la búsqueda de las coordenadas de inclusión de la gema dentro de un abanico cultural y cronológico muy amplio y problemático.

Hasta la fecha la aportación más importante del yacimiento del cerro de Santa Ana, en Entrena<sup>1</sup> son los restos pertenecientes al Hierro Antiguo. Situados en la cumbre del cerro, rellenan dos fosos que han sido, recientemente, motivo de dos campañas de excavación aún inéditas. Los materiales recogidos en ellos pertenecen al complejo cultural de que son copertícipes poblados antiguos como Cortes de Navarra, Castillo de Henayo, Las Peñas de Oro, Sorbán, etc., es decir el poblamiento más claramente diferenciado al comienzo del primer milenio precristiano en el Somontano y la ribera del alto-medio valle del Ebro. Hasta la fecha la única publicación que poseemos sobre estos materiales es la publicación de unos resultados del análisis por C14<sup>2</sup>. La cronología del conjunto hallstático remonta el poblamiento del cerro hasta fechas lejanas<sup>3</sup>. Sobre este conjunto aparecen las cerámicas torneadas de época celtibérica, por lo es posible imaginar una continuidad de población que, por otra parte no puede ser negada por un cambio como el de la cerámica a torno<sup>4</sup>. La mezcla de especies celtibéricas con cerámicas romanas, tan frecuente en los yacimientos riojanos indica una nueva etapa y un nuevo poder.

La cerámica de época romana constituía, en un momento anterior al descubrimiento del pozo con materiales del Hierro I, la muestra arqueológica más abundante. Se extendía, según A. González y U. Espinosa, por las vertientes meridionales en mezcla con especies cerámicas de tradición celtibérica y sobre todo a través de la llanura inmediata a la vertiente SE, donde la sigillata aparece como único hallazgo cerámico en una extensión importante.

Aquí en llano, siempre según la misma fuente, las cerámicas son de peor factura y con barniz rojo. Entre los materiales que podrían constituir un dato de valor cronológico se encuentran en sigillatas, con mayoría de hispánica clara, que vienen a abarcar un lapso de tiempo comprendido entre la segunda mitad del siglo I d. C. y el siglo III-IV d. C. Otros materiales como la cerámica común no aumentan el espectro cronológico.

De lo recogido en las prospecciones que constituyeron los materiales a estudio en la comunicación al XIV Congreso Nacional de Arqueología, es de destacar una moneda de probable origen arlesiano con la inscripción LICINI AVGUSTI y que correspondería, según lo autores que citamos, al período 320-321 d. C.

Esta cronología se verá refrendada por los hallazgos de dos catas que se pudieron analizar. Una de ellas a

partir de las excavaciones en vistas a terminar una obra de saneamiento en la citada llanura al SE del cerro. Allí aparecieron materiales exclusivos de época ya romanizada, con formas típicas del período siglo I al IV de la era cristiana. La otra cata se pudo efectuar merced al corte estratigráfico que se muestra en el talud donde fue recogido el entalle y que, como ya dijimos, es obra artificial para facilitar el paso entre Entrena y Navarrete. Allí se arañó el corte, que en algunos lugares alcanza los cuatro metros de altura, que existe junto a la carretera y que, en conjunto, "permite sospechar una fase de vida sobre el poblado en la que el proceso de romanización está claramente impuesto, aunque persistiendo minoritariamente aspectos económicos sociales o culturales de la fase anterior"<sup>6</sup>.

El proceso de romanización, con los datos de que disponemos, es difícil de valorar en lo que concierne al yacimiento. En el entorno del cerro quedan restos, al igual que en Calahorra, de la antigua centuriación<sup>7</sup> en algunos elementos y líneas del catastro actual<sup>8</sup>. Santa Ana constituye un centro de atracción agrícola (aunque no tenemos datos para descartar otras fuentes) que por su situación y condiciones ha gozado de una población (¿quizás?) constante hasta el Bajo Imperio y que podría verse continuada —buscando refugio en épocas de inseguridad— en los claros puntos defensivos de Entrena y Medrano, poblaciones que podrían tener su último origen en la "villae" del cerro<sup>9</sup>.

Todo parece indicar la presencia de una mansión antigua con las dependencias habituales y población, paterfamilias y latifundio antes que una aldea cuyos habitantes gustaron de sigillatas y piedras semipreciosas. Una mansión de la cual no quedan ya ni muros ni mosaicos (o están sin descubrir) pero que en su época de vida constituyó el centro de explotación agraria de la zona, quizás con edificios separados, quizás reconcentrada en torno al cerro, implantado sobre o a partir de un núcleo preexistente de indígenas que constituyeron, probablemente, la mano de obra barata, asequible y melancólica de una empresa agrícola. La Rioja sufre la romanización desde época muy temprana y con la urgencia y método del territorio de interés militar<sup>10</sup>. Sabemos por la arqueología que su fertilidad provoca un poblamiento relativamente denso<sup>11</sup> y que por lo tanto, en vistas a un abastecimiento de los ejércitos que penetran en la meseta, la opresión del primer momento a nivel agrícola, sería muy fuerte, bien organizada y con elementos de disuasión palpables<sup>12</sup>. No es difícil imaginar a partir de este presupuesto las características sobre las que se basan las explotaciones de época romana.

## 3. La gema.

La gema, jaspe de color marrón-rojizo intenso, tiene la forma de un tronco de cono con las bases —elípticas— (sus dimensiones son, para la cara menor —sin ornamentar— 11 mm. de eje mayor por 7 mm. en la menor. Para la cara mayor, esto es, la que ha recibido el entalle de la figura que después comentaremos, las medidas son 13,5



2. Fotografía a escala.

mm. en el mayor, y 9,5 para el menor. El grosor, uniforme, es de 2 mm. (foto 2).

El único defecto que podemos observar es una pequeña extracción en forma de mordisco que afecta a las dos caras en poca medida y en absoluto a la figura trabajada en la cara mayor. Esta podría describirse como un busto de mujer que ocupa casi la totalidad de la extensión del óvalo mayor y que constituye el único motivo de ornamentación de la pieza. El busto femenino, trabajado como entalle, es decir, como negativo de un sello, mostraría en aquel el perfil derecho hasta las clavículas. El cabello lo tiene recogido entorno a la cara y en la dirección de la zona superior de la nuca. El vestido, esquemáticamente trazado, no parece tener ninguna muestra de joyas, a no ser por unos pendientes o mechones que parecen surgir tras las orejas.

La gema no ha sido trabajada con la finura de las gemas romanas más conocidas. Más bien parece responder a un trabajo de poca calidad, a partir de unos rasgos marcados por extracciones lineales. La enmarcación de los ojos, el trabajo de la nariz y la boca no están induciendo a pensar en un artesano (¿local?) antes que en algún artesano (*calvator* o *signarius*) de la nobleza capitalina. El jaspe rojo, del que podemos considerar una variedad la piedra que nos ocupa, comienza a utilizarse en glíptica allá por las épocas minoicas por lo que al Mediterráneo se refiere y ha continuado siendo objeto de talla hasta nuestros días. Dentro de la cronología romana es muy utilizado en tiempos de Augusto y en un

relanzamiento de corta duración en el Bajo Imperio. Quizás pertenezca a una variedad de lo que llamaban las fuentes "*haematitis*"<sup>13</sup>.

El busto carece de atributos divinos o profanos que pudieran identificar a nuestra dama con alguna emperatriz o diosa. Dada su ejecución y el contexto sobre el que apareció, el intentar extraer conclusiones se ve limitado por dos notas: en primer lugar por el *peinado* y después por aquellos rasgos que podrían hacer reconocible un *estilo*.

### 3.1. El peinado.

Una de las características más importantes de la retratística romana —y así mismo un elemento de datación cronológica— como es el peinado femenino, nos resulta poco clarificador en el presente problema. Este peinado, llamado habitualmente "de rodillo", no es propio de ninguna de las emperatrices. Podría recordar alguno en las monedas, como sería los de Octavia o Mesalina, quizás se acercaría a alguno de la época de Trajano y Faustina II<sup>14</sup>. En glíptica ha sido muy repetido. En el mundo mítico es habitual de las *bacantes* e incluso de *Apolo*, pero en estos casos se ofrece con algún otro atributo que los hace reconocibles, como las coronas de hojas entrelazadas en el pelo, p. e. Cronológicamente tiene una pervivencia importante, encontrándolo en entalles del Bajo Imperio, como es el caso de un ejemplar del British Museum donde aparecen marido y mujer enfrentados<sup>15</sup>.

### 3.2. La técnica y el estilo.

La técnica de las incisiones lineales profundas y repetidas puede encontrarse en gemas entalladas del siglo V a. C.<sup>16</sup>. Sin embargo, dentro del mundo romano se podría identificar aquí el "Imperial classicising stripy style" de Maaskant-Kleiblink<sup>17</sup>, caracterizado por "una precisión clasicista en la talla y no en la ejecución que es bastante esquemática y con un rallado exagerado". Esta tendencia se podría datar desde Augusto hasta los comienzos del siglo II d. C., lo que encuadraría la cronología en cuanto al estilo en un siglo y medio, en el que no resulta aventurado incluir el peinado.

Según Raquel Casal, autora de una importante tesis sobre las gemas del M.A.N.<sup>18</sup>, existen allí piezas asimilables, en la ejecución sobre todo, aunque no paralelos exactos. Hasta la fecha no lo conocemos en la Península. En colecciones fuera de ella el fenómeno viene a ser el mismo<sup>19</sup>.

En resumidas cuentas la pieza, podemos decir que no es excepcional y hemos de entrever en ella la obra de un artesano, quizás ambulante. La ejecución no da lugar a pensar en una intención retratística aunque bajo ciertas condiciones esta intención podría haberse dado. Como hemos visto, es datable, por el estilo, en lo comienzos del Imperio, pero como fósil-guía nos sirve de bien poco. La cronología, según las cerámicas de Santa Ana, se repartía entre los siglos I al IV d. C., y el entalle podría haber pervivido en su función ornamental, probablemente hasta las últimas etapas de habitación.

Tampoco podemos hablar de importación o ejecución ambulante. El hecho se nos tiene que aparecer como el de una gema exenta, con determinadas características —que no clarifican mucho por cierto— apareciendo sin contexto arqueológico, en los restos del expolio de un clandestino.

El hallazgo en sí es coherente con lo que sabemos sobre gemas entalladas, como sobre las “*villae*” hispánicas. El origen del entalle (es en realidad un sello) está ligado a la vida urbana casi como forma cultural. En Mesopotamia los cilindro-sellos se convierten en los orígenes de un objeto que alcanza Occidente a través de Grecia en la forma que lo conocemos en la época del Imperio romano<sup>20</sup>. La gema entallada, es en realidad utilizada también en el mundo Minoico y Micénico, pero es a través del helenismo de donde toma la glíptica romana su inspiración y forma. En la variante más frecuente la gema suele ir asociada a un anillo sobre el que es montada, sin perder todo aquello que hace a la piedra susceptible de la atracción humana: el color, la belleza, la propiedad exotérica, en algunos casos incluso su capacidad de curar.

En Roma son utilizadas como sellos, amuletos y ornamentos siempre en una vinculación personal y unívoca hacia su poseedor, costumbre o atavismo que ha llegado hasta nosotros casi con toda su frescura. Los ejemplos literarios son muchos<sup>21</sup>, así como las muestras arqueológicas<sup>22</sup>.

Por lo que se refiere a las mansiones, son pocos los elementos que nos puedan dar una idea del medio económico “real” por el que se movían sus habitantes. Algunos estudios han querido establecer el territorio dominado por sus propietarios, como los de Arribas, para Cataluña<sup>23</sup> o los de Caro Baroja para la zona vasco-navarra<sup>24</sup>, en el que se supone una extensión media entre 500 a 1000 Has.

Gracias sobre todo a los estudiosos sobre la economía de la romanización realizados por Blázquez, parece establecido el auge de este tipo de explotaciones a partir del siglo III d. C., y sobre todo a partir del siglo IV<sup>25</sup>, es decir, en el momento preciso en que la seguridad económica —a veces incluso física— se centra en la autarquía de la explotación agrícola de grandes dimensiones. Para él, este fenómeno, en lo que a las mansiones se refiere no significa *ni decadencia ni abandono cultural*, sino una persistencia del *refinamiento* en los núcleos de fortaleza económica, esto es, las mansiones<sup>26</sup>. Para Ramón Teja<sup>27</sup> este hecho resulta obvio e incluso compara los latifundios capadocios con los hispanos. Esto conlleva adjudicar un nivel de lujo y numerario impresionante a las mansiones sobrevivientes, lo que queda bien reflejado por los mosaicos bajo imperiales que conocemos<sup>28</sup>. Volviendo a Teja es interesante tener en cuenta su visión del ambiente de “gasto y búsqueda de lo exótico, donde cada mansión nobiliaria se habría de convertir en un polo de atracción de tejedores, bordadores, perfumistas, constructores, constructores de mosaicos y mujeres lujuriosas”<sup>29</sup>.

En este contexto, es donde queremos articular nuestro hallazgo del detalle del cerro de Santa Ana, dada la cronología tan extensa que puede mantener y la dificultad para encuadrarlo una vez arrancado de la tierra. Se trata del primer hallazgo de glíptica romana en la zona y sin duda el mismo hecho de aparecer en tales coordenadas le da un interés inusitado al contenido romano del yacimiento. Esperemos que nuestro amigo, por culpa del cual nos vemos obligados a escribir este menguado estudio, no se sienta enfebrecido por la frase anterior y dé en allanar el cerro a la búsqueda de la joya enterrada, le advertimos ya desde aquí que todas las “*villae*” romanas han sido saqueadas a conciencia desde el mismo momento de su abandono y lo que él levantó era un caso excepcional. ■

1. ESPINOSA RUIZ, U., y GONZÁLEZ BLANCO, A.: "Noticia de un yacimiento arqueológico prerromano y romano situado en el cerro y zona de Santa Ana (Entrena, Logroño)" *XIV C.N.A.*, Vitoria, 1977, pp. 1021-1049; Idem.: "La necrópolis del poblado celta de Santa Ana (Entrena-Logroño)", *Aespa*, 49, Madrid, 1977., pp. 164-175.
2. ESPINOSA RUIZ, U., y GONZÁLEZ BLANCO, A.: "El Cerro de Santa Ana (Entrena-Logroño) y su datación C14" *C14 y Prehistoria de la península ibérica*, Fund. JUAN MARCH, Reunión 1978. Serie Universitaria, 77, pp. 111-112.
3. A partir de los materiales recogidos, los autores citados (Vid. nota ant.) emitieron la hipótesis de una fechación en los siglos IX y VIII a. C. Las muestras orgánicas recogidas para el análisis —en idéntico nivel y momento— ofrecieron dos fechas, 945 a. C., y 525 a. C., que no resolvieron la problemática.
4. Cfr. CASTIELLA, A.: *La Edad del Hierro en Navarra y La Rioja* (Cuadernos de Trabajos de Historia. Univ. de Navarra), Pamplona, 1976, p. 24. Para esta autora el paso de la cerámica a mano a la torneada se da entre 400-350 a. C.
5. ESPINOSA, U., y GONZÁLEZ, A.: "Noticia..." *Op. cit.*, p. 1027.
6. *Ibidem.*, p. 1037. En lo que se refiere al paso hacia la romanización parece establecida, para Santa Ana, la fecha de mediados del siglo I d. C.
7. Para Calahorra Cfr.: GÓMEZ PANTOJA, J.: "La ciudad romana de Calahorra" *Simpósio de ciudades augústeas*, II, Zaragoza, 1976, pp. 185-192. Para el tema de las centuriaciones en Hispania Cfr.: *Estudios sobre centuriaciones romanas en España*, Univ. Autónoma de Madrid, Ciudad Universitaria de Cantoblanco, 1974 (Obra de varios colaboradores).
8. ESPINOSA, U., y GONZÁLEZ, A.: "Noticia..." *Op. cit.*, p. 1038.
9. Cfr. Idem.: "En torno a los orígenes de Medrano", *Berceo*, 92, Logroño, 1977, pp. 111-125.
10. Este tema ha sido abordado por J. A. Hernández Vera en su tesis doctoral. Sin embargo, en el momento de escribir estas líneas todavía no ha sido publicada, por lo que remitimos a su estudio a HERNÁNDEZ VERA, J. A.: "Las ruinas de Inestrillas", *Caesar Augusta*, 45-46, Zaragoza, 1978, pp. 63-66; HERNÁNDEZ VERA, J. A., y CASADO LÓPEZ, P.: "Gracchuris: la primera fundación romana del Valle del Ebro", *Simpósio de ciudades augústeas*, II, Zaragoza, 1976, pp. 23-29.
11. El mapa arqueológico riojano está todavía por hacer, sin embargo, todo investigador que haya trabajado en la zona sabe que el número de asentamientos romanos conocidos sobrepasa ampliamente la centena, sin contar las ciudades.
12. No se conocen, en la actualidad, campamentos romanos estables con la finalidad específica de dar cobijo a una guarnición numerosa, pero sería lógico pensar en una ocupación directa sobre los puntos más poblados.
13. RICHTER, G. M. A.: *Engraved gems of the romans*, (A supplement to the History of the Roman Art), Londres, 1968-1971, p. 9 (T. I).
14. Las mejores colecciones pertenecen al British Museum y a sus catálogos referimos la representación.
15. WALTERS, H. B.: *Catalogue of the engraved gems and cameos Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, Londres, 1926, p. 215, lám. XXVI, 2056.
16. HENIG, MARTIN.: "The Lewis Collection of gemstones", *B.A.R. Supplementary Series I*, Cambridge, 1975, p. 14, 7.
17. MAASKANT-KLEIBRINK, M.: "Catalogue of the engraved gems in The Royal Coin Cabinet of The Hague. Greek, etruscan and roman Coll", La Haya, 1978, p. 134.
18. Todavía no ha sido publicada. Los datos que ofrecemos son comunicaciones personales. Para la bibliografía del tema en España, Cfr.: FERNÁNDEZ-CHICARRO, C.: "Cameos y Entalles del Museo Provincial de Sevilla", *Mem. Mus. Arq. Prov.*, (1950-51), Vols. XI-XII, Madrid, 1953, pp. 60-74.; ALMAGRO BASCH, M.: "La colección de piedras entalladas del Museo Arqueológico de Barcelona", *Mem. Mus. Arq. Prov.* (1944) Vol. V, Madrid, 1945, pp. 67-69.; GARCÍA y BELLIDO, A.: "Piedras talladas" *Itálica*, 1960, pp. 159-160; OSUNA RUIZ, M., et alii.: "Valeria romana I". (*Arqueología conquense III*), Cuenca, 1978, pp. 53 y ss. láms. LVIII. En *Gral. Pubs. de Raquel Casal*, p.e.: "Nuevos entalles de la Colección "Blanco Cicerán" *Gallaecia*, 3/4, Santiago de Compostela, 1979, pp. 291-295.
19. Algunos ejemplos de colecciones pueden ser: HENIG, M.: *A Corpus of Roman engraved gemstones from British sites*, p. 69, Lám. XV, 483. VOLLENWEIDER, M. L.: *Portrargemmen...* Lám. 163, 10. SENA CHIESA. *Gemme de luni*, XVII, 119.
20. Cfr. BECATTI, G.: *Oreficerie antiche dalle Minoiche alle Barbarische*, Roma, 1955, pp. 113-118.
21. p. e. Plin. *H. N.*, XXXVII, 172; *Séneca., De Benef.*, III, 26. Para Mesopotamia, pe. Herodoto, I, 195.
22. La mejor recopilación bibliográfica es la de G. RICHTER (Vid. supra nota 13).
23. ARRIBAS, A.: "La arqueología romana en Cataluña" en *Problemas de prehistoria y arqueología catalanas.*, Barcelona, 1963, pp. 196-198.
24. CARO BAROJA, J.: *Los Pueblos de España*, p. 235.
25. TOVAR A., y BLÁZQUEZ, J. M.: *Historia de la Hispania Romana*, Madrid, 1975, pp. 319 y ss.
26. BLÁZQUEZ, J. M.: *Estructura económica y social de Hispania durante la Anarquía Militar y el Bajo Imperio*, Madrid, 1964, p. 6327. TEJA, R.: "Las Villas de Hispania y Capadocia en el siglo IV" *XII C.A.N.*, Jaén, 1971, pp. 611-624.
27. BLÁZQUEZ, J. M.: "Mosaicos hispanos del Bajo Imperio" *Aespa*, 50-51, Madrid, 1977-78, pp. 269-293.
28. A partir de un análisis sobre *Basilio*. (Vid. supra nota 27).



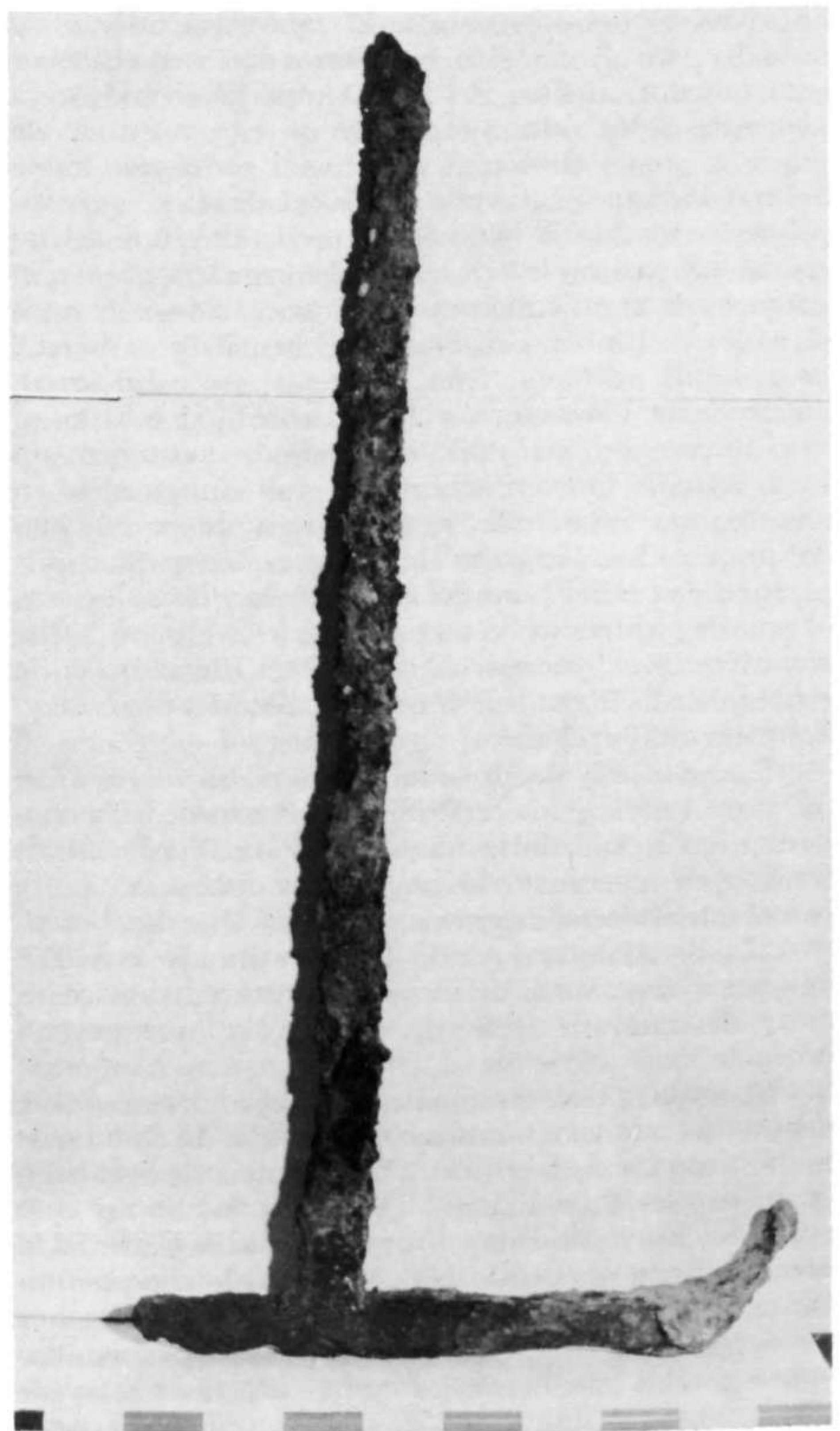
Luis Javier Guerrero Misa

## Un ancla bizantina hallada en la Plaza Nueva de Sevilla

Con motivo de la realización de las obras de infraestructura del ferrocarril Metropolitano de Sevilla se llevaron a cabo una serie de excavaciones en distintos puntos de la ciudad, allí donde se iban a construir estaciones terminales. De este modo en la Plaza Nueva de Sevilla, a menos de 100 m. del Ayuntamiento de la ciudad, se realizó la construcción de una pantalla de hormigón de 40 m. de profundidad para albergar en ella la estación terminal de una de las líneas del "metro". Las obras fueron realizadas bajo la vigilancia del Museo Arqueológico y se llevaron a cabo una serie de excavaciones bajo la dirección de don Fernando Fernández Gómez y don Antonio de la Hoz Gándara<sup>1</sup>.

Ya desde el principio las excavaciones suscitaron un enorme interés al aparecer grandes cantidades de cerámicas medievales (islámicas) y más tarde romanas. A mediados de julio de 1981 y a unos 11 m. de profundidad se descubrieron los restos de una embarcación que la pantalla de hormigón del pozo había partido en dos, llevándose el costado derecho, quedando solamente parte de la roda con la proa, parte de la crujía y algunas cuadernas. Desgraciadamente las máquinas excavadoras la destruyeron en gran medida al ser descubierta<sup>2</sup>. A finales de julio y a unos 15 m. de profundidad aparece un ancla de hierro fragmentada y totalmente cubierta de concreciones. Junto a ella se hallaron restos cerámicos muy lavados y rodados, destacando tres fustes de columnas de mármol, la mitad aproximada de un vaso de terra sigillata hispánica de forma Drag 27, ánforas de tipología Dressell 8, 11, 17, 19 y 20 e incluso un asa de ánfora ibérica.

El ancla de hierro mide 1,72 m. de altura en la caña, le faltan el arganeo, la mitad de uno de sus brazos y el cepo, que seguramente fue móvil. La sección de la caña es cilíndrica, siendo mayor su diámetro en la zona de unión con los brazos (cruz). Los brazos, que miden 40 cm., son completamente rectilíneos, sin curvatura alguna y de sección rectangular. La uña se eleva al final de dicho brazo con una inclinación de 45°, es plana y rectangular, midiendo 20 cm. de longitud. En el dibujo hemos intentado una reconstrucción aproximada de su



1. Ancla bizantina

forma original según los paralelos tipológicos que más adelante expondremos.

Sin embargo, antes de entrar en detalles sobre el ancla misma, nos surge una pregunta obvia y es el hecho en sí del hallazgo. El porqué de la aparición de este ancla a 15 m. de profundidad en pleno centro del casco urbano de la actual ciudad de Sevilla.

Ya desde antiguo, Rodrigo Caro había insinuado la existencia de un antiguo cauce del río Guadalquivir por esta zona<sup>3</sup>. Su existencia quedó demostrada tras los estudios del profesor Collantes de Terán a mediados de los años 50<sup>4</sup>. Collantes afirmaba que un brazo del río se desviaba por la Puerta de la Almenilla o la Barqueta y que siguiendo por las actuales calles de Alameda de Hércules, Trajano, Campana, Sierpes y Tetúan, torcía hacia poniente atravesando en diagonal la Plaza Nueva para desembocar en la Puerta del Arenal en donde se unía con el brazo principal. El profesor Collantes se fundaba para afirmar esto, entre otros datos, en el hallazgo, en los cimientos del Cine Imperial, en la acera izquierda de la calle Sierpes, de un espeso estrato de gravas y arenas de formación fluvial en el que había ánforas romanas, así como en la existencia de gruesos pilotes de madera de pino de 1,5 m. de longitud, aguzados en su extremo inferior, clavados regularmente en el subsuelo de la calle Sierpes. Collantes creyó ver en estos puntales de pino un sistema de cimentación y drenaje de antiguos edificios. Estos pilotes aparecieron igualmente en la Plaza de San Francisco<sup>5</sup>. Sin embargo, a nuestro entender, estos pilotes o puntales atestiguan sin lugar a dudas la existencia de un gran embarcadero en toda la zona colindante con este antiguo brazo del Guadalquivir. El hallazgo de la embarcación a 11 m. de profundidad en el pozo del metro de la Plaza Nueva y, al parecer, los restos de otra embarcación que se hallaron al realizar los cimientos del Hotel Inglaterra en la esquina de la Plaza Nueva con la calle Méndez Núñez, apoyaría esta hipótesis.

La existencia de este cauce antiguo se volvió a demostrar al abrirse los cimientos del Banco de Bilbao en la esquina de la calle Tetúan con la Plaza Nueva, donde se dibujaba netamente el perfil de la cubeta del cauce con el mismo lecho de gravas y arena lavada<sup>6</sup>. Igualmente Luis de Alarcón y de la Lastra afirmaba en 1952, aunque todavía sin pruebas, que este cauce había existido y describía su curso de una forma muy pormenorizada<sup>7</sup>.

El ancla, tipológicamente, se encuadra claramente dentro del modelo bizantino, de fundición entera en hierro y de brazos rectilíneos, a diferencia de las anclas de hierro del Bajo Imperio en el que los brazos eran curvados, muy parecidos al modelo que desde la Edad Media y hasta nuestros días se ha utilizado con el nombre de "ancla almirantazgo".

Según Perrone Mercanti en un exhaustivo estudio sobre anclas mediterráneas antiguas<sup>8</sup>, las anclas de hierro, en su forma más primitiva, se construyeron a imitación de las anclas de madera que llevaban cepos,

uñas y zunchos de plomo, pero al perfeccionarse las técnicas de fundición del hierro tomaron forma propia, mejorando en funcionalidad y adoptando los brazos una posición rectilínea con respecto a la caña, aunque todavía con una acentuada curvatura. Este tipo de anclas perduró hasta finales del siglo III después de Cristo. A lo largo del siglo siguiente y comienzos del siglo V d. C., esta curvatura de los brazos se fue perdiendo hasta desembocar, a través de un proceso muy lento que llevaría casi tres siglos, en el ancla utilizada por los bizantinos, de brazos totalmente rectilíneos en donde sólo la uña se curvaba levemente. Este tipo de anclas de hierro llevaba el cepo móvil a diferencia de las de madera que lo llevaban fijo. En el pecio "D" hallado en el cabo Dramont, cerca de Saint Tropez, se encontraron tres anclas de hierro, con los brazos todavía algo curvados, marcando claramente este largo período de transición<sup>9</sup>.

Los paralelos tipológicos de este tipo de anclas se reparten por todo el Mediterráneo, desde las costas de Turquía hasta la Costa Azul francesa. En la localidad israelita de Dur-Tantura, cercana al puerto de Haifa, fue hallada un ancla de hierro con brazos rectilíneos, uña rectangular y caña cilíndrica a la que le faltaba el cepo y el arganeo al igual que al ejemplar sevillano. Este ancla aparecía junto a cerámicas bizantinas datadas entre los siglos VI y VII d. C.<sup>10</sup>. En el cabo Graciano, en la isla Filicudi, al noroeste de Sicilia, se hallaron tres anclas de hierro, dos de ellas con brazos rectilíneos, y que han sido consideradas del Bajo Imperio o bien del período bizantino<sup>11</sup>. Así mismo, en el cabo Dramont y en el pecio "F" se hallaron cuatro anclas de hierro de longitudes que variaban entre 1,70 cm. y 1,36 cm. con los brazos rectilíneos, caña de sección rectangular y posibles cepos móviles (perdidos) que fueron datados por J. P. Poncheray a finales del siglo IV o inicios del siglo V d. C., por un plato de sigillata clara "D" (forma 61 B de Hayes). Con todo, el yacimiento submarino que más luz ha arrojado sobre este tipo de anclas, es el pecio bizantino hallado en la isla de Yassi Ada, en la costa sur de Turquía, a 20 km. de la ciudad de Bodrum. Este pecio, hundido a unos 40 m. de profundidad, fue excavado sistemáticamente por un equipo de arqueólogos de la Universidad de Pensilvania bajo la dirección de Gerard Bass. En él se encontraron más de 900 ánforas e infinidad de útiles de todo tipo, desde lucernas hasta monedas del emperador bizantino Heraclio (610-641). Entre los restos de la embarcación se hallaron también hasta un total de once anclas de hierro de grandes proporciones, de brazos rectilíneos, cepos móviles y uñas rectangulares. Siete de ellas se encontraron apiladas delante de los restos del palo mayor y las otras cuatro en el costado de proa<sup>13</sup>. Las monedas del emperador Heraclio fechaban claramente las anclas a principios del siglo VII d. C.

El navío básico empleado por los bizantinos fue el "dromón", un ágil y rápido birreme que aparejaba dos mástiles con velas latinas. Según su envergadura y tone-



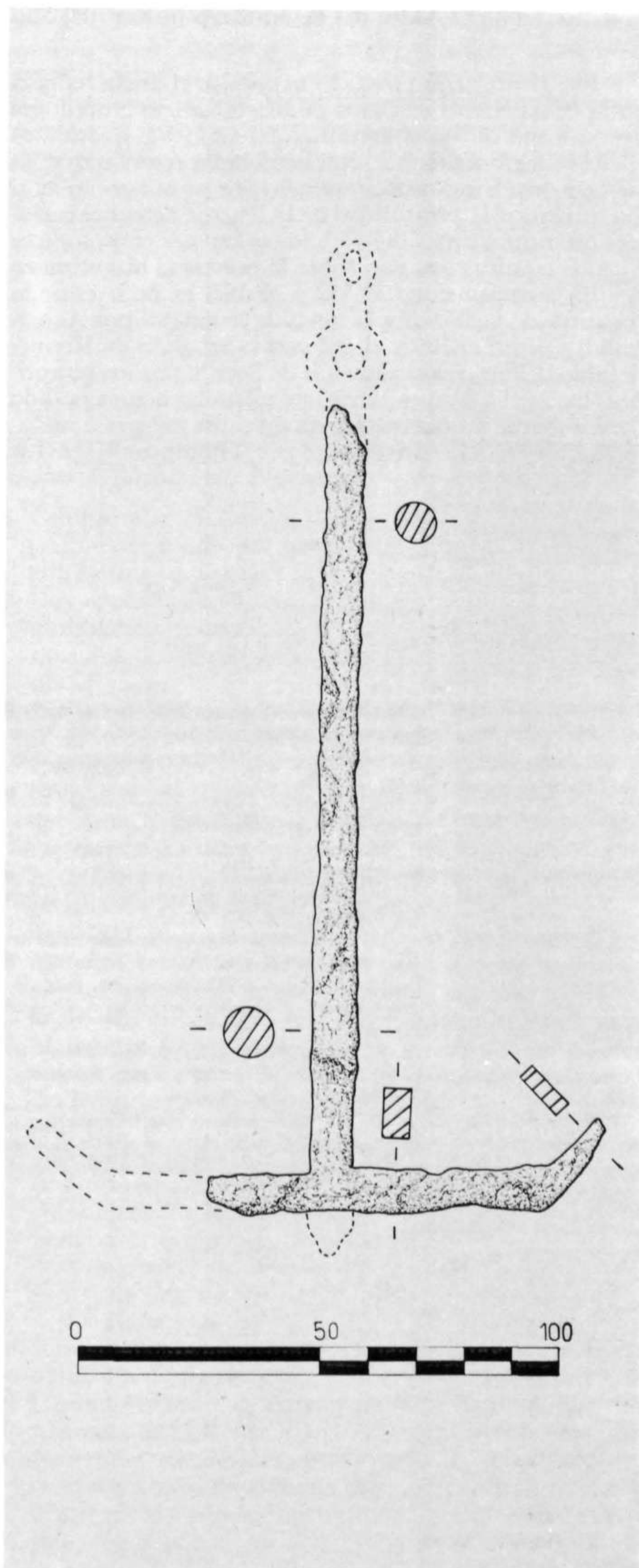
laje podía ser bien del tipo "zalandria", de construcción más pesada y con castillo defensivo en el centro de la nave, o bien del tipo "panfil", mucho más ligero y sin castillo defensivo.

Ambos estaban armados con un espolón en la roda, elevado sobre la línea de flotación. El resto de la armada bizantina lo constituían galeras auxiliares de menor tamaño, con una sola fila de remos ya que aparejaban una sola vela latina. Las naves de carga, algo más panzudas, se parecían mucho a estas galeras menores pero sin remos.

La presencia de los bizantinos en la Península es una de las cuestiones más controvertidas de nuestra Alta Edad Media. Es un tema sobre el que existen numerosas lagunas de investigación y que sólo conocemos parcialmente por las crónicas de los reyes godos<sup>14</sup>. Se han planteado serias dudas sobre la ocupación de Sevilla por las tropas imperiales y no todos los autores están de acuerdo sobre este asunto.

Debido a la brevedad de este artículo intentaremos hacer un resumen lo más claro posible sobre la llegada de los bizantinos al sur de la Península.

La entrada de las tropas imperiales se produjo entre los años 552-554, con el pretexto de apoyar al noble Atanagildo en sus luchas contra el rey Agila. Los bizantinos desembarcaron en la costa sur de la Bética y en Cartagena y dieron el triunfo decisivo a las tropas de Atanagildo, que fue proclamado rey. Sin embargo el propio Atanagildo no tardó en ser consciente del peligro que suponía la presencia militar griega, que había ocupado gran parte de la antigua Bética y de la Cartaginense, y rompiendo los pactos contraídos anteriormente con ellos emprendió una serie de ataques para recuperar el control de las principales ciudades. De este modo, hacia el 567, Sevilla cayó de nuevo en poder de los godos, pero no así Córdoba, Málaga y Cartagena que formaron la "provincia hispana" dentro de los territorios ocupados de nuevo por los generales de Justiniano. Posteriormente, el príncipe Hermenegildo se rebeló política y religiosamente contra su padre, el rey Leovigildo, y en el 580 estableció su corte en Sevilla proclamándose rey. Leovigildo, empeñado en una serie de campañas en el norte de la Península, no pudo contestar la rebelión hasta el 582 en el que sus ejércitos ponen cerco a Sevilla. Leovigildo restaura las murallas de Itálica, donde instaló su campamento y logra conquistar la fortaleza de Osset (San Juan de Aznalfarache). Si embargo, según Alarcón y de la Lastra<sup>15</sup>, la flota bizantina estuvo avituallando al ejército de Hermenegildo durante cerca de un año, pero ante la construcción de un dique de contención en el Guadalquivir por Leovigildo, abandonaron a su suerte al príncipe rebelde. Otros autores afirman que los soldados imperiales recibieron 30.000 sueldos para que cesaran en su apoyo a Hermenegildo<sup>16</sup>. José María de Mena<sup>17</sup> asegura que es precisamente esta obra de contención del río Guadalquivir hecha por Leovigildo la que ocasionó el cambio del curso del mismo hacia la hondonada que separaba el casco urbano del arrabal trianero.



2. Ancla bizantina. Dibujo.

Mena, empero, no cita las fuentes en las que se basa para esta afirmación, que no hemos podido por tanto comprobar.

En el 583 la ciudad, debilitada por el hambre, cayó en manos de Leovigildo, y su hijo se vio obligado a huir a Córdoba donde sería finalmente apresado. Después de este episodio, Mena afirma que los bizantinos llegaron a ocupar de nuevo la ciudad a principios del siglo VII y que los visigodos tuvieron que conquistarla barrio por barrio<sup>18</sup>.

Por otra parte, y según Blanco<sup>19</sup>, anteriormente la Bética siempre había estado muy influenciada por Bizancio y no fue hasta la época de Teudis (531-548) cuando los visigodos hicieron efectivo su dominación sobre ella, que no fue total hasta la completa expulsión de los soldados imperiales en el 628, es decir, que es posible que las embarcaciones bizantinas frecuentaran las costas

andaluzas mucho antes del desembarco militar del año 552.

Por tanto, según todo lo expuesto, el ancla hallada en la Plaza Nueva sevillana podría tener una cronología aproximada de segunda mitad del siglo VI, podríamos incluso llegar a precisar, con las debidas reservas que las fuentes históricas nos imponen por supuesto, que si exceptuamos la posibilidad de la llegada de embarcaciones bizantinas antes del 530, los márgenes cronológicos que las crónicas nos dan sobre la presencia bizantina en Sevilla, estarían entre el 552 y el 567, es decir entre la invasión de la Bética y la toma de la ciudad por Atanagildo, y entre el 580 y el 583 con la rebelión de Hermenegildo. La tercera ocupación de Sevilla por los bizantinos, hacia el 610, que Mena nos relata no hemos podido comprobarla, ya que no figura en otros autores e incluso es negada sistemáticamente por Thompson<sup>20</sup>. ■

1. Las memorias de estas excavaciones están en proceso de estudio. Agradecemos sinceramente desde aquí la colaboración prestada por los directores de las excavaciones, sin ayuda de los cuales este trabajo no podría haberse realizado.

2. Los restos de la embarcación que pudieron recuperarse se encuentran depositados en el Museo Arqueológico de Sevilla en fase de estudio.

3. "(el cauce) se manifestaba más porque en muchas partes abriendo zanjas, en lo más profundo, se hallaba arena lavada, que era señal de la antigua corriente del río". CARO RODRIGO: *Antigüedades de Sevilla*, Sevilla 1634.

4. COLLANTES DE TERÁN DELORME, FRANCISCO: *Contribución al estudio de la Topografía Sevillana, en la Antigüedad y en la Edad Media*, Sevilla, 1977, págs. 32-34.

5. MATA CARRIAZO, JUAN DE: *Protohistoria de Sevilla*, Sevilla, 1974, págs. 58-59.

6. COLLANTES DE TERÁN: *op. cit.* pág. 34.

7. ALARCÓN Y DE LA LASTRA, LUIS DE: *El río de Sevilla y sus problemas a través de la historia*, Sevilla, 1952, pág. 12.

8. PERRONE MERCANTI, MICAELA: *Ancore Antiquae. Per una cronologia preliminare delle Ancore del Mediterraneo*, Roma, 1979, págs. 65-66.

9. PONCHERAY, J. P.: "Contribution l'étude de l'épave Dramont D dite des Pelvis". *Cahiers d'Archeologie Subaquatique*, 1972, págs. 11-34.

10. *The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration*, volumen 9, n.º 3, pág. 259.

11. KAPITAN, G.: "Exploration at Cape Graziano" en *The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration*, volumen 7, n.º 4, pág. 269.

12. PONCHERAY, J. P.: "Wreck F from Cape Dramont" en *The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration*, vol. 6, n.º 1, pág. 7.

13. BASS, G. F.: "Underwater excavations

at Yassi Ada: a bizantine wreck" en *Archaeologischer Anzeiger*, 1962, págs. 537-564. Y en *Archaeology Underwater*, Londres, 1966, págs. 143-160.

14. En especial las de Juan Biclaro, Gregorio de Tours y San Isidoro.

15. ALARCÓN Y DE LA LASTRA, LUIS DE: *op. cit.* pág. 13.

16. THOMPSON, F. A.: *Los Godos en España*, Madrid, 1969, pág. 88.

17. MENA, JOSÉ MARÍA: *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1970, pág. 32.

18. MENA, JOSÉ MARÍA: *op. cit.* pág. 33. No hemos podido tampoco comprobar este punto.

19. BLANCO FREIJEIRO, A.: *Historia de Sevilla. I De la Prehistoria a los Visigodos*, Sevilla, 1979, págs. 182-186.

20. De seguir a Mena, esta fecha tampoco nos sería válida para datar el ancla, ya que según él, este cauce ya estaba desecado en esta fecha.

## Adquisiciones recientes en los museos españoles

### BADAJOS

#### *Museo Arqueológico Provincial*

- Cerámicas calcolíticas y objetos pulimentados de un poblado en el término de Nogales. (D).
- Dos ídolos calcolíticos, de mármol blanco, procedentes de Villanueva de la Serena y la Pijotilla. (C).
- Estela grabada, de la Edad del Bronce, procedente del término de Capilla. (A).
- Colección de vasos, de la Edad del Bronce, procedentes de Guadajira. (C).
- Inscripción funeraria romana procedente de la Alcazaba de Badajoz. (D).
- Materiales romanos: cerámicas y objetos metálicos procedentes de la necrópolis de Las Tomas. (E).
- Materiales romanos: cerámicas y vidrios procedentes de las tumbas del término de Esparragosa de Lares. (D).
- Materiales visigodos: anillos y broches de cinturón procedentes de la necrópolis de La Picuriña. (E).
- Materiales visigodos: un jarro y dos pulseritas de bronce procedentes de una tumba del término de La Haba. (D).
- Jarro visigodo procedente de una sepultura de Balboa. (D).
- Capitel visigodo procedente de la Alcazaba de la Reina. (D).
- Materiales medievales: pucheros, tinajas y torno de alfarero procedente de las cuevas de Orinaza. (D).



1. *Idolos calcolíticos de Villanueva de la Serena y la Pijotilla.*

### HUESCA

#### *Museo Provincial*

- Piezas de industria lítica y numerosos restos óseos procedentes del yacimiento musteriense de la cueva de la Fuente del Trucho. (Colungo). (E).
- Materiales de la Edad del Bronce: cerámicas, material lítico e industria ósea procedentes de la excavación en la Cueva del Moro de Olvena. (E).
- Colección de cerámicas proceden-

tes de la excavación del poblado hallstático de Valdeladrones. (E).

- Cerámicas ibéricas y romanas procedentes de la excavación del poblado de Olriols. (E).
- Lápida romana, en mármol blanco, procedente de la villa romana de Sabiñánigo. Dimensiones: 47 x 81 x 83. Presenta una inscripción excelentemente conservada: PORCIANVS - AN - VIII  
H - S - EST - FIRMILIVS - PAT  
ET - MAVRILLA - AVIA - HO  
FC - V. (E).

(A).— Adquisición diversa. (C).— Compra.

(D).— Donación. (E).— Excavaciones Arqueológicas. (a).— autor. (m).— medidas.

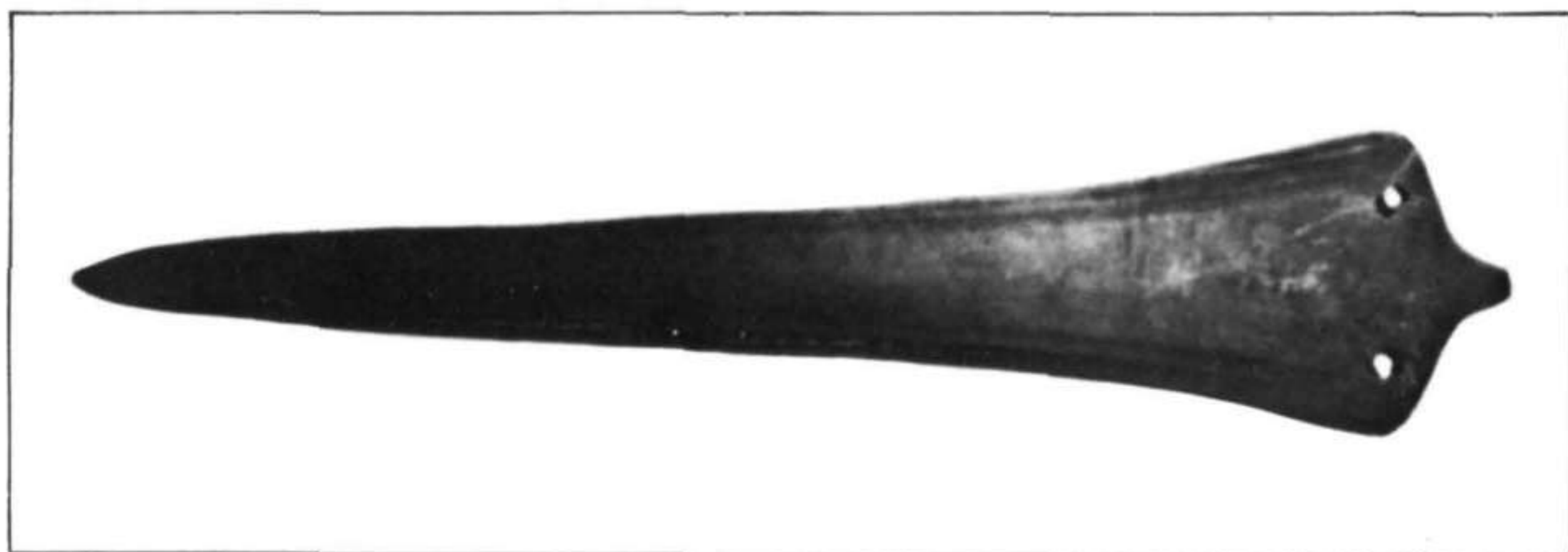
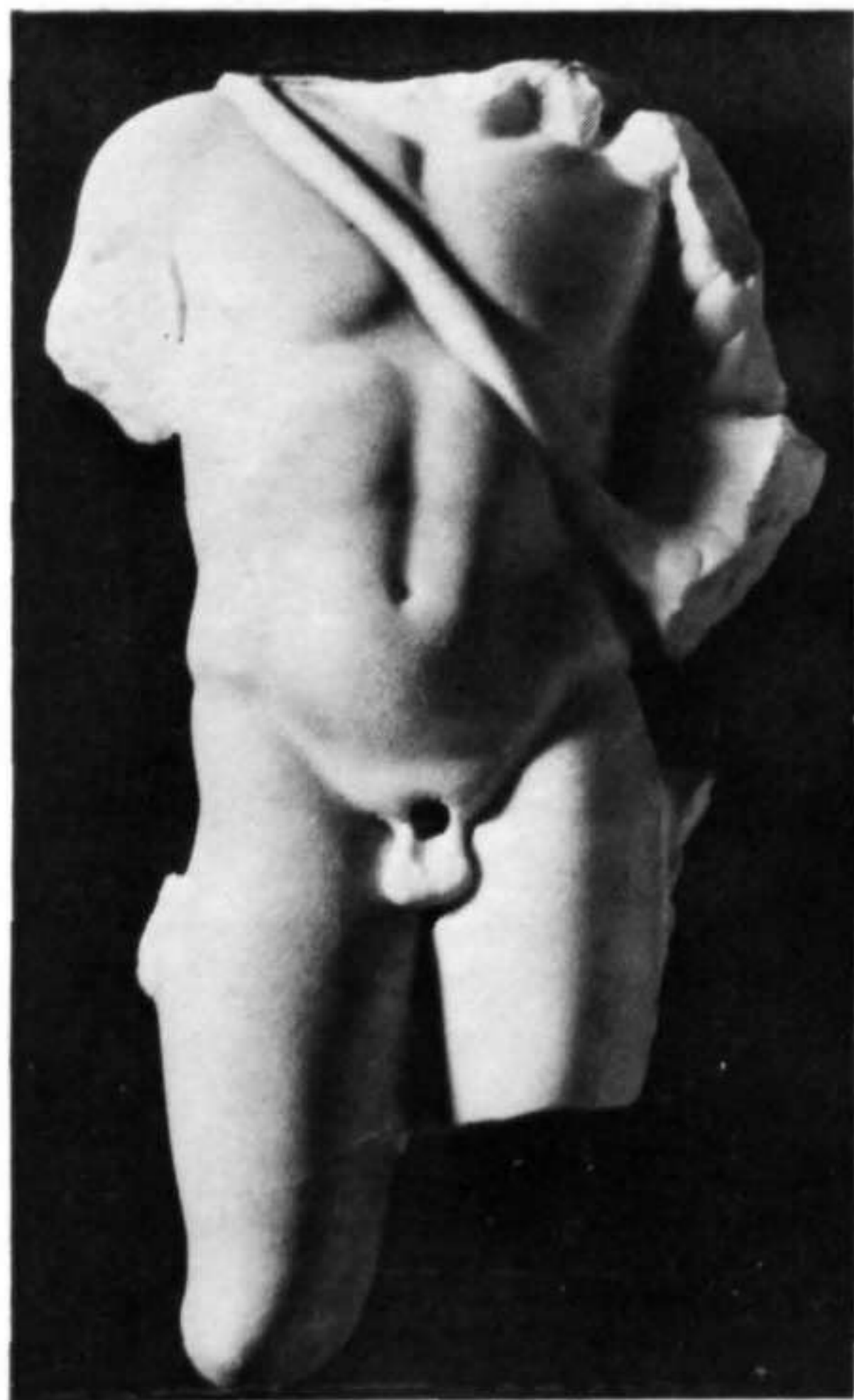
- Lápida romana en caliza blanca. Procede de Santa Eulalia la Mayor. Recuperada en estado fragmentario, actualmente ha sido restaurada. Dimensiones: 76 x 42 x 47. Presenta una inscripción defectuosamente conservada. (E).
- Materiales romanos procedentes de las excavaciones efectuadas en Villa Fortunatus. Destaca una escultura fragmentada en mármol blanco, de 23 cm. de altura, perteneciente a un Apolo citarista. (E).
- Capitel gótico aparecido en la población de Novales. (D).
- Escudo heráldico en madera. (D).
- Jarra de orfebrería en plata, de 20 cm. de altura; en el reverso de la base presenta tres inscripciones, con la fecha 1678. (D).

## LEON

### Museo Arqueológico

- Materiales paleolíticos: bifaces, hendedores, triedros, cantos trabajados, etc., procedentes en su mayoría de "El Montico". (D).

2. *Apolo citarista, en mármol, de Villa Fortunatus (Fraga, Huesca).*



3. *Espada de bronce.*



4. *Broche de cinturón visigótico. Siglo VII.*

5. *Santa María de Escalda. Siglo XII.*

- Espada de hoja plana y triangular. M: 31,2 longitud x 6,7 de ancho en el empalme y 0,3 de grosor máximo. Junto a los filos presenta por ambos lados dos anchos surcos que llegan hasta la punta y para sujetar la empuñadura una pequeña lengüeta y un orificio en cada lado del empalme. Procede del término de Sabero. (A).
- Conjunto de monedas romanas compuesto por ases, denarios, sextercios, dupondios y bronce pequeños. (A).
- Broche de cinturón visigótico del siglo VII, en bronce. Hallado en superficie en Milla del Río. (D).
- Fragmento de un epitafio judío con tres renglones, procedente del cementerio judío de Puente Castro. (A).
- Imagen de la Virgen sedente con el Niño sobre las rodillas, talla románica del siglo XII. Procede de San Miguel de Escalda. (D).



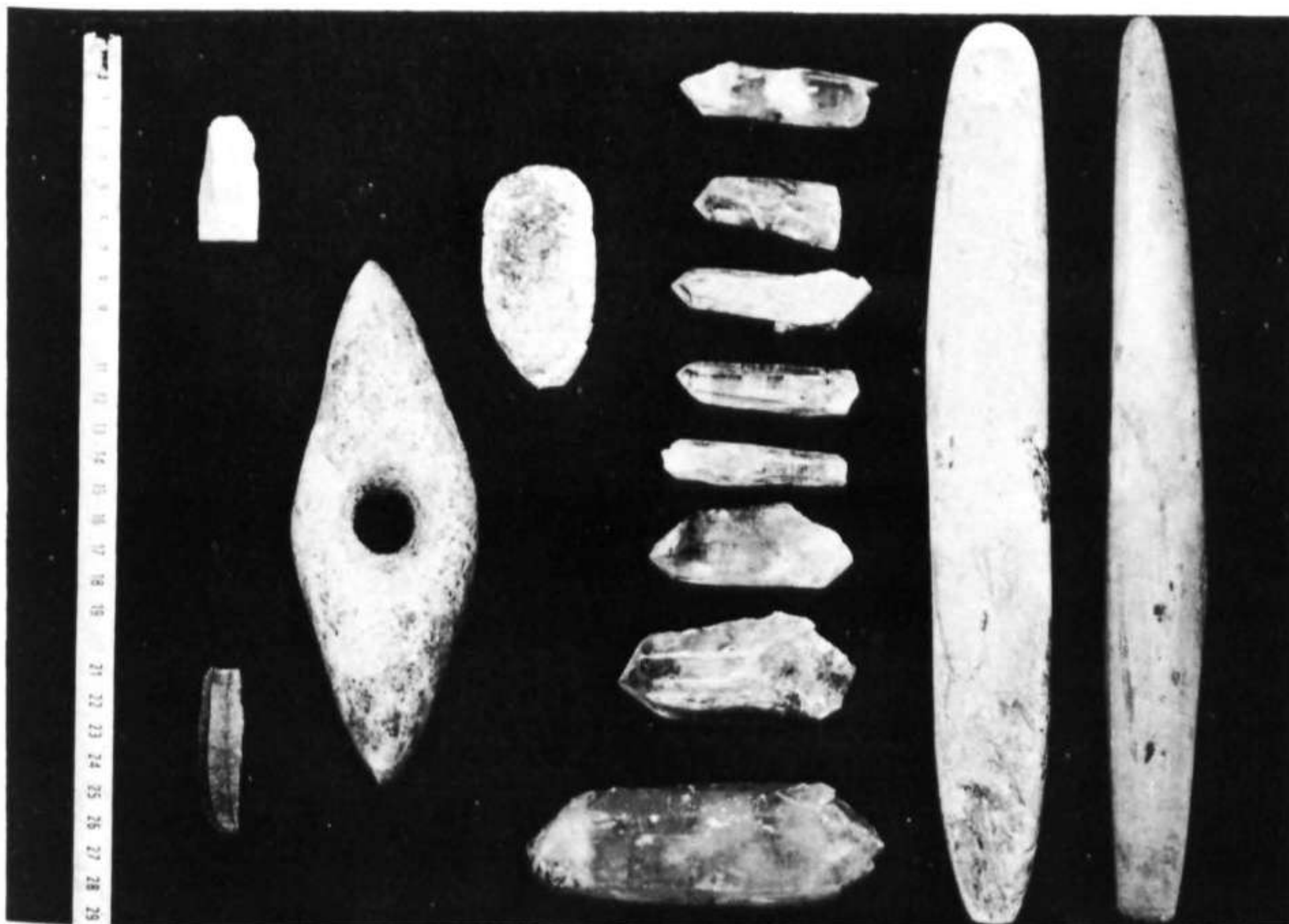
## LUGO

*Museo Provincial*

- Ajuar compuesto por un hacha bipenne naviforme, dos cinceles, un hacha votiva, varias láminas y lascas, prismas de cuarzo y cristal de roca y tres fragmentos cerámicos. Pertenece al Megalítico Final y procede de un enterramiento secundario en un túmulo de Monte Campelos. (Begonte). (E).
- Conjunto de materiales cerámicos correspondiente a dos vasos y una cazuela de estilo campaniforme, con decoración en banda, impresa y puntillada, y una pequeña hacha votiva procedentes de Roupar. (Xermade). (D).
- Materiales de la Edad del Bronce: Vaso cerámico de la cista de O Cubillón (Xermade), casi cilíndrico, m. 12 cm., alt. 6,5 diámetro, fondo plano. (D).
- Materiales tardorromanos: placa o aplique de cinturón de bronce, con medallones, procedente de San Vicente de Castillós. (Pantón). (D).
- Oleo, titulado "Menina", a: Alfonso Abelenda, m: 1,30 x 1,08. (C).



7. "Menina", de Alfonso Abelenda.



6. Ajuar megalítico de Begonte.

- Oleo, titulado "Troncos", a: A. González Pascual, m: 0,67 x 1,12. (C).
- Oleo, titulado "Os tres amigos do Lamela", a: Alfonso Sucasas, m: 0,60 x 0,73 cm. (C).
- Escultura en bronce, titulada "Claridad interior", a: Silverio Rivas, m. 0,65 x 0,30 x 0,25. (C).
- Monedas y medallas diversas. (A).
- Conjunto de material etnográfico correspondiente a un telar gallego. (D).
- Material etnográfico diverso: "basoura" de cocina, candil de carburo, etc. (D).

## MADRID

*Museo Nacional del Pueblo Español*

8. Manto de encaje que perteneció a Isabel II.

- Manto de encaje de aplicación de Bruselas e Inglaterra, que mandó hacer la reina María Cristina para su hija Isabel II. Tiene en su fondo, sobre el tul, castillos, leones y flores de lis salpicados, y alrededor, ancha blanda con los mismos motivos entre flores. (D).
- Manto o velo de novia, también de encaje de Inglaterra, encargado por la archiduquesa de Austria para su hija M.<sup>a</sup> Cristina de Habsburgo, con motivo de su boda con Alfonso XII. De tul finísimo, se halla rodeado por puntilla de flores y rocallas, con una franja interior de Kises y águilas bicéfalas alternando, mayores en el extremo inferior y más pequeñas en el borde que iría sobre la cabeza. (D).



9. Manto de encaje de la reina María Cristina de Hausburgo.



10. Faldón de encaje del príncipe de Asturias.



11. Faldón de nipsis y encajes del príncipe de Asturias.

■ Faldón, regalo de Pío X al príncipe heredero Alfonso XIII, de quien era padrino el Padre Santo por privilegio de la Casa Real española. Contiene tres clases de encaje: punto de aguja la delantera, profusamente decorado con flores y rocallas, entre las que destaca en el centro de la parte más ancha, bajo una corona, un doble escudo: el de España y el de la reina

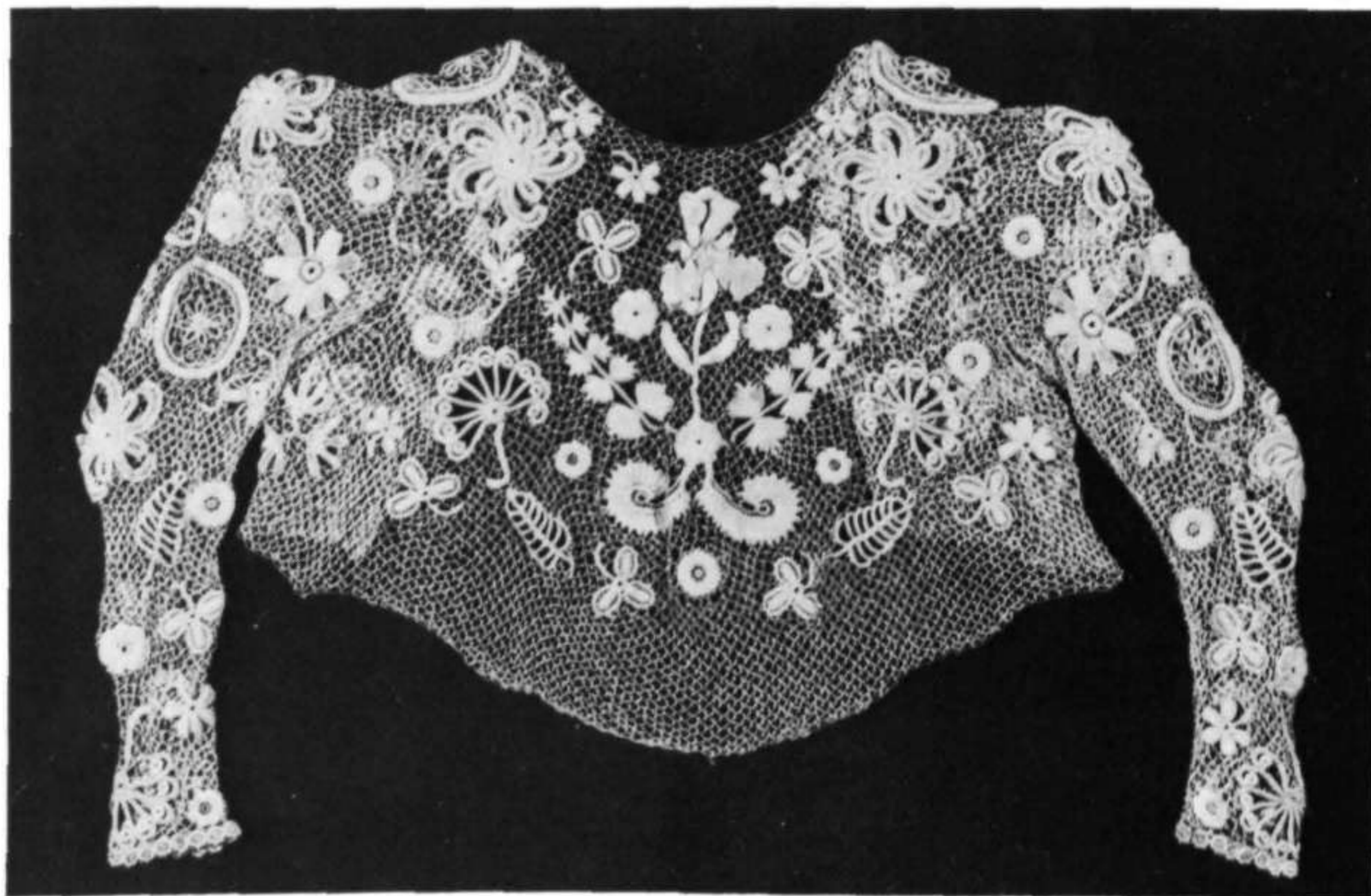
Victoria Eugenia, madre del destinatario. El resto del faldón salpicado de temas florales en encaje de Venecia con aplicaciones de Bruselas. Es obra artesanal y maestra de encajeras venecianas. (D).

■ Faldón, regalo al mismo príncipe de Asturias de su abuela materna la princesa Beatriz de Battemberg. El faldón es de nipsis con punti-

llas de encaje Valenciennes en los bordes, y bordado todo él a realce con láureas y motivos florales sueltos. En el centro, el doble escudo: el real de España y el de Battemberg bajo una misma corona. (D).

■ Blusa de encaje de ganchillo del llamado "punto de Irlanda", compuesto por motivos florales y estrellados engarzados mediante una malla o amplia retícula, y está hecho de una pieza, sin costura alguna y por tanto, trabajado todo sin solución de continuidad. Donado por don Francisco Gravioto. (D).

12. Blusa de encaje de ganchillo, hecho a mano a principios de este siglo.



#### MADRID

*Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma de Madrid*

■ Materiales etnológicos, pertenecientes a la sección "Ciclo de la vida humana", consistente en nacimiento e infancia: paridera, mantillas de bautizo, juguetes, panes infantiles, etc.; Matrimonio: panes de boda, piezas del ajuar de la novia, etc.; Muerte: almohadones para colocar debajo de la cabeza del difunto en el ataúd, placas de nichos de cemen-

terio, cesto para depositar la ofrenda funeraria, etc., procedentes de diversos lugares. (A).

- Materiales etnológicos pertenecientes a la sección de "Fiestas" consistentes en: Invierno: "Galópago" de pan de la fiesta de San Blas, máscara de una "carantoña" de la fiesta de San Sebastián, pan de la fiesta de la Candelaria, etc.; Primavera: calendarios de cuaresma, hornazo y pajarita de la fiesta de San Marcos, trajes de Nazareno, cruz de mayo, etc.; Verano: tapices, confeccionados con papeles de colores de las fiestas sexenales; Invierno: rosarios de dulces para regalar a los ahijados el día de Todos los Santos, procedentes de diversos lugares. (A).
- Materiales etnológicos pertenecientes a la sección de "Vida doméstica" consistentes en soplillo, "morilla" para sujetar leños, fogón para cocinar, sartenes, saleros, mortero y mano, candil de aceite, etc., procedentes de diversos lugares. (A).
- Materiales etnológicos pertenecientes a la sección de "Ganadería" consistentes en útiles del pastor, molde para hacer queso, cenorros, cestos, tijeras de esquilar, mantas, etc., procedentes de diversos lugares. (A).
- Materiales etnológicos pertenecientes a la sección de "Vendimia" consistente en trinchete y navaja para vendimiar, procedente de Don Benito (Badajoz). (A).
- Materiales etnológicos pertenecientes a la sección de "Pesca" consistentes en nasa para pescar langostas, procedente de Comillas. (Santander). (A).
- Materiales etnológicos pertenecientes a la sección de "Tejidos e Indumentaria": aspador, canillas de telar, cardador de lino, huso y ruecas, trajes de hombre y de mujer de la Maragatería, refajos de mujer, etc., procedentes de diversos lugares. (A).
- Materiales etnológicos pertenecientes a la sección de "Oficios": remate arquitectónico, chimenea, embudo de añería, compás y garlopa de carpintero, etc., procedentes de diversos lugares. (A).



13. "Dos hermanas", de Francisco García Arévalo.

14. "Los niños", de Francisco García Arévalo.



## MURCIA

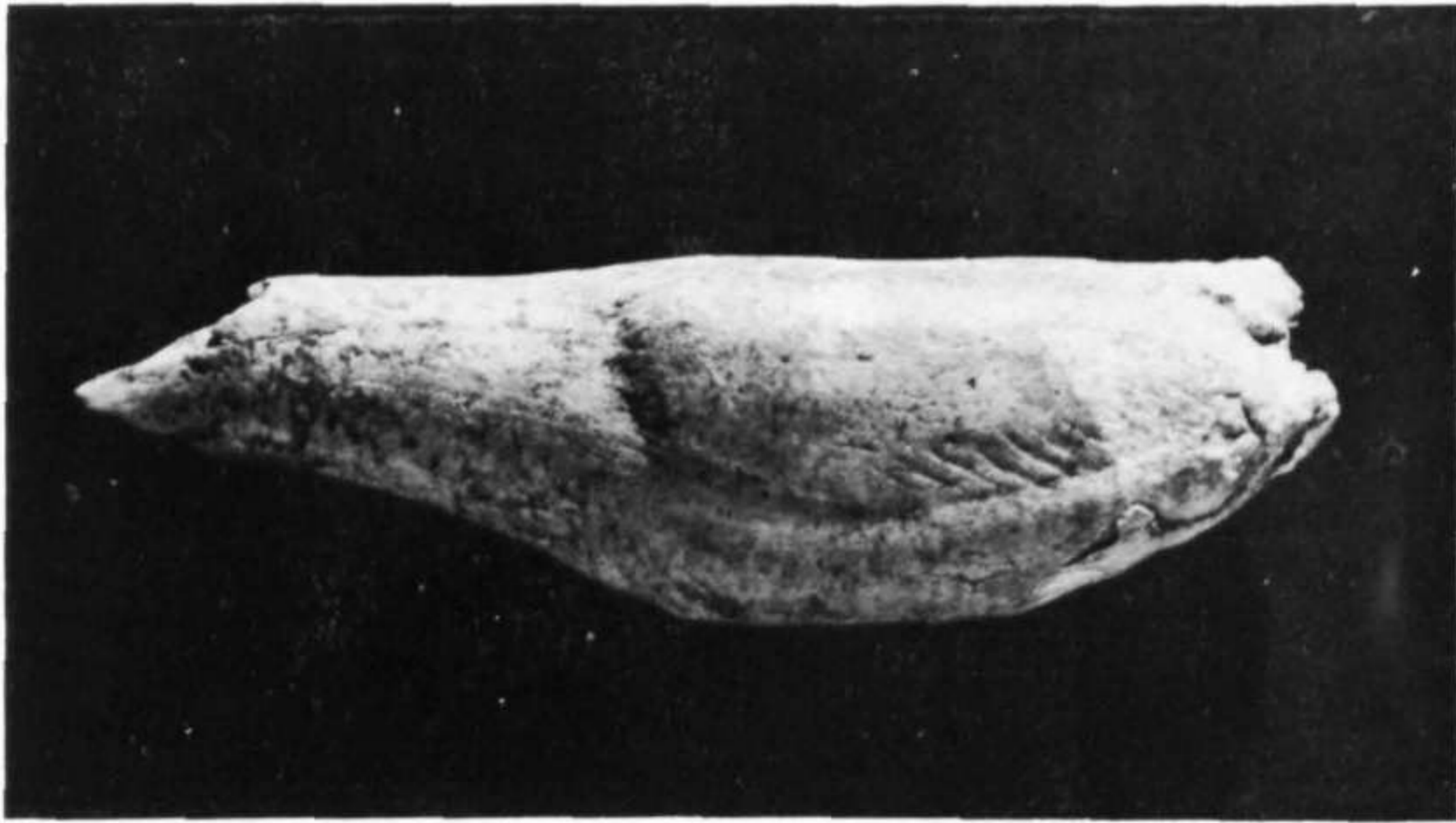
### Museo Provincial

- Oleo titulado "San José, la Virgen y el Niño", a: José Muñoz y Frías, m: 1,75 x 1,22. Fechado y firmado en 1773. (C).
- Oleo, titulado "Dos Hermanas", a: Francisco García Arévalo, m: 1,45 x 0,98. Fechado en 1915. (D).
- Oleo, titulado "Niños", a: Francisco García Arévalo, m: 34 x 0,54. Fechado en 1915. (D).

## OVIEDO

### Museo Arqueológico

- Materiales paleolíticos, procedentes de Cueva Oscura de Ania (Las Regueras). (E).
- Materiales paleolíticos, procedentes de los siguientes yacimientos: La Viña (Oviedo), La Lluera (Oviedo), El Requexu (Soto de Ribera), Entrefoces (Morcín), Las Caldas (Oviedo). (E).
- Pequeña escultura, realizada sobre un colmillo de oso de las cavernas; está trabajada en todas sus caras mediante diversas técnicas;



15. Pequeña escultura, realizada sobre un colmillo de oso de las cavernas. Período solutrense. Cueva de Buxu.

representa un ave, quizá un anseriforme. Se trata de una pieza excepcional de arte mueble solutrense, cuya funcionalidad como colgante viene dada por la perforación circular, rota, que presenta en el extremo proximal de la raíz del colmillo; mide 7 cm. desde el pico a la cola. Procede de la Cueva del Buxu (Cangas de Onís). (E).

- Materiales arqueológicos, entre ellos excepcionales piezas de arte mueble, procedentes de los niveles magdalenenses de la Cueva de Tito Bustillo (Ribadesella). (E).
- Materiales arqueológicos de los niveles azilienses de la Cueva de los Azules (Cangas de Onís); son de destacar magníficas piezas de hueso. (E).
- Seis martillos mineros en asta de ciervo; cuatro astas de ciervo; dos mazas mineras de piedra, procedentes de las Minas del Aramo. (Riosa). (D).
- Una fíbula simétrica, dos hebillas anulares en omega y un pendiente amorcillado, de bronce, procedentes del Castro de Larón (Cangas del Narceo). (E).
- Materiales arqueológicos castreños, procedentes del Castro de San Chuis (Allande). (E).
- Materiales arqueológicos castreños, procedentes de los castros de Coaña y Mohías. (E).
- Cerámicas romanas, "terra sigilla-

ta"; procedentes de Santa María de Lugo de Llanera. (E).

- Fragmento de posible tablero de cancel, prerrománico, labrado en piedra arenisca. El motivo decorativo es un tallo central, del que penden tres racimos de uvas; procede de San Julián de Lavandera (Gijón). (D).
- Fragmento de capitel entrego, románico, decorado con dos grifos afrontados; dos basas de columna,

formadas por plinto y toro; estas tres piezas fueron halladas junto a la casa rectoral de la parroquia de Alles. (D).

- Canjilón de ferrada. (D).

## RIOJA

### Museo de la Rioja

- Molino de mano, procedente de Tirgo. (A).
- Hachas pulimentadas procedentes de Sorzano y El Redal. (A).
- Cerámica, con decoración de boquique, procedente de Contrebia Leukade (Inestrillas). (E).
- Materiales celtibéricos: Cerámica procedente de Partelapeña (El Redal). (A).
- Materiales pertenecientes a la Edad del Hierro: fragmentos de cerámica, metálicos y otros objetos, procedentes de la excavación de Cerro Sorbán (Calahorra). (E).
- Cerámica campaniense procedente de Alfaro. (E).
- Materiales romanos: vidrios procedentes de Gramón. (A).
- Cabecita femenina, en mármol, romana, procedente de Alfaro. (A).

16. "Hoces", de J. D. de Miguel Carpintero.





- Obras artísticas varias procedentes de exposiciones en el centro: Acuarela, titulada "Calle de San Agustín", a: J. Infante, m. 0,68 x 40, (D); Oleo, titulado "Rincón isleño", a: R. Domínguez, m: 0,60 x 0,80, (D); Oleo, titulado "Bodegón", a: M. Jiménez, m: 0,35 x 0,41, (D); Talla titulada "Maternidad", a: Amós Pérez, alt: 0,49, (D); Oleo, sin título, a: A. Díaz de Cerrio, m: 0,65 x 0,81, (D); Oleo, sin título, a: V. Rubio, m: 0,59 x 0,47, (D); Acuarela, titulada "Río Tobia", a: J. Sevilla, m: 0,675 x 0,48, (D); Pintura de cera, sin título, a: J. Requena Nozal, m: 0,42 x 0,34, (D); Oleo, titulado "Desnudo apoyado en macetero", a: M. Domínguez, m: 0,795 x 0,64, (D); Acuarela, titulada "Paseo del Prado", a: L. Azcárate, m: 0,42 x 0,635, (D); Oleo, titulado "Los Arboles", a: E. Jorrín, m: 0,505 x 0,615, (D); Oleo, titulado "El Castigo", a: Xubero, m: 0,27 x 0,19, (D); Oleo, titulado "Jerarcas", a: J. Beorlegui, m: 0,61 x 0,50 (D); Dibujo a cera, titulado "Día lluvioso", a: J. A. Jiménez Bermejo, m: 0,495 x 0,64, (D); Escultura de



17. "Recordando", de J. Ripollés.

18. Sin título, de E. Velázquez.



bronce, titulada "Abrazo I", I. Torroba, alt.: 0,51, (D); Oleo titulado "Puerta de Hierro", a: J. J. Lázaro, m: 0,445 x 0,605, (D); Dibujo con lápices de colores, titulado "Hoces", a: J. D. de Miguel Carpintero, m: 0,45 x 0,625, (D); Oleo, titulado "Paseo matinal", a: C. Pérez Daza, m: 0,45 x 0,535, (D).

- Vaciado en escayola representando a una mujer yacente, a: Daniel González, long.: 1,17, (D).
- Oleo, titulado "El Profeta", a: J. Sobrino, m: 1,30 x 1,05, (D).
- Oleo, titulado "Grúas", a: J. Cataluña del Castillo, m: 1,33 x 1,05, (D).
- Oleo, sin título, a: Moreno Ruiz de Equino, m: 1,45 x 1,135, (D).
- Oleo, titulado "Día gris", a: M. L. Ibáñez, m: 0,98 x 0,79, (D).
- Oleo, sin título, a: Guillermo Guerra, m: 0,59 x 0,72, (D).
- Oleo, titulado "Recordando", a: J. Ripollés, m: 0,97 x 1,30, (D).
- Oleo, sin título, a: E. Velázquez, m: 0,95 x 0,76, (D).
- Materiales etnológicos: rasero de medida de grano, placa de cerámica de rotulación calle, vaso de asta, hierro de marcar ganado, taladro para lanar, plancha para almidonar, cuatro rejas, cuchara de madera. (D).
- Materiales etnológicos diversos procedentes de Terroba, San Vicente de Robles, Haro y Laguni-lla de Jubera, consistentes en utensilios domésticos, de matanza y otras piezas. (A).

## TOLEDO

### Museo Santa Cruz

- Conjunto de piezas procedentes de Talavera de la Reina y Ronda del Cañizar consistentes en bronce de la Edad del Hierro, materiales tardorromanos y cerámica medieval. (D).
- Materiales de la Edad del Bronce: vasija fragmentada procedente de Pantoja. (D).
- Materiales de la Edad del Bronce: lápida de pizarra de forma rectan-

gular, procedente del dolmen de Azután. (D).

- Materiales romanos: lápida epigráfica romana procedente de las inmediaciones de la ermita de Berciana. (A).
- Mosaico romano, de tipo geométrico, con un nudo de Salomón ornado con peltas, rosetas y cruces y con una zona de ajedrezado policromo y cable trenzado, procedente de una casa de Cabañas de Sacra. (D).
- Fragmento de imposta de piedra caliza con restos de decoración visigoda, procedente de los escombros de las obras de ampliación del museo. (A).
- Materiales procedentes de la basílica visigoda que se está excavando en "Los Hitos" (Sonseca), consistentes en dos fragmentos de piedra caliza decorados con círculos secantes con roseta central. (E).
- Conjunto de cerámicas y otros materiales arqueológicos procedentes del yacimiento hispanomulsumán de Los Vascos (Toledo). (E).
- Conjunto de elementos cerámicos hispanomulsumanes, en su mayor parte vajilla común, procedentes de Guarrazar. (D).
- Conjunto de piezas procedentes de la excavación medieval del Castillo de Oreja consistente en cerámicas, vasijas de vidrio, clavos de hierro y monedas. (E).
- Conjunto de cerámica medieval y posterior, procedente de Talavera de la Reina. (E).
- Conjunto de cerámica medieval vidriada, procedente de las obras de cimentación del convento de Santa Fe. (E).
- Elementos arquitectónicos mudéjares, procedentes del convento de Santa Clara la Real (Toledo). (C).
- Fragmentos cerámicos, procedentes de la obra de restauración de la muralla, pertenecientes a los siglos XIII-XIV. (D).
- Mortero fragmentado de piedra caliza, procedente de las obras de restauración de la muralla. (D).
- Cabeza de piedra perteneciente a una escultura de reina o santa, hallada en las obras de una casa



19. Cabeza de piedra. Siglo XIV.



en Toledo; datable en el siglo XIV. (D).

- Estrella de ocho puntas, vidriada de verde, pieza de un alicatado del siglo XV que existió en la capilla de San Pedro, procedente de las obras de restauración de la catedral. (D).
- Tira de azulejo de barro vidriado con técnica de arista, del siglo XVI. (C).
- Serie de azulejos de arista del siglo XVI y otros pintados, procedentes de una escombrera. (A).
- Dos tablas fondo de un calvario cuyo crucifijo tal vez fuese de talla, obra de la escuela toledana, 2ª mitad del siglo XVI. (A).

20. Tablas de fondo de calvario. Siglo XVI.



- Fragmentos de un candelabro en forma de figura masculina, de la que sólo se conserva el busto y los brazos. Ataviado a la moda de primeros del siglo XVII, obra toledana procedente de las obras de la muralla. (D).
- Lienzo, titulado "San Pedro en lágrimas". m: 0,68 x 0,53, pertenece al siglo XVII. (C).
- Cuatro platos de loza pertenecientes a finales del siglo XIX o primeros años del siglo XX. (C).
- Dos lienzos, copia de "La Inmaculada" y "Los niños de la concha", de Murillo. (D).
- Lienzo que representa a tres mujeres desnudas, a: Benjamín Palencia. (D).
- Lienzo, titulado "Paisaje de silencio". (D).
- Cuadro en tabla, titulado "Sentir del Tajo", a: Jule García. Premio Doménico Greco 1980. (D).
- Lienzo, titulado "Melque: secuencias evolutivas", a: Eduardo Sánchez Beato. Premio Doménico Greco 1982. (D).



21. Sin título, de Benjamín Palencia.

- Lienzo, titulado "Casa toledana", a: Araldo. Premio Doménico Greco 1978. (D).
  - Lienzo, titulado "Susana, el Tajo sueña", a: Agustín Ubeda. Premio Doménico Greco 1976.
  - Lienzo, titulado "Paisaje con señora", a: Concha Hermosilla. Premio Doménico Greco 1974.
  - Collage, a: Pablo Saurit. (D).
  - Lienzo, en depósito, titulado "La perdiz", a: Benjamín Palencia. (A).
  - Lienzo, en depósito, titulado "Paisaje con cabras", a: Martínez Novillo. (A).
  - Monedas diversas. (C).
  - Azulejo con el emblema franciscano. (D).
  - Prensa incompleta de ladrillos. (D).
  - Material etnológico consistente en dos gorgueras del traje de largarterana. (A).
  - Material etnológico consistente en un capazo de paja y una colmena de corcho. (D). ■
- Lienzo, titulado "Visita de Toledo", a: Efrén Pinto. Premio Doménico Greco 1972. (D).
  - Lienzo, titulado "Las tierras del Tajo", a: Hernández Quero. Premio Doménico Greco 1970.



## Exposiciones

Carmelo Fernández Ibáñez

### Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao. Las nuevas salas de prehistoria y arqueología.

El actual Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao, creado a principios de siglo al amparo de las entidades gubernativas provinciales y bajo la dirección del finado J. Larrea, ha llegado hasta nuestros días, no sin penurias, ganando poco a poco más terreno con el fin de ampliar sus interesantes colecciones, así como de ir remodelando éstas tanto en lo que se refiere al material como a pedagogía<sup>1</sup>.

A raíz del nombramiento de Conservador-Jefe del Patrimonio Arqueológico Provincial al doctor J. M.<sup>a</sup> Apellániz, y crearse las plazas de Conservador de la parte Histórica y Etnográfica, nuestro museo dio un giro muy importante en su historia. Con el Departamento Pedagógico se realizó un replanteamiento general gracias a las nuevas dotaciones, que sirviese de momento hasta la remodelación y reordenación definitiva de éste, con presupuestos aprobados por la Excm. Diputación Foral del Señorío de Vizcaya, cuyas obras ya habrán comenzado cuando este artículo vea la luz.

Las salas dedicadas a la prehistoria provincial exclusivamente son dos, hallándose contiguas en el segundo piso del edificio, junto a otras destinadas al mar y las ferrerías. En ellas se han puesto ambiciosos e interesantes proyectos, con el fin de que cumplan varios objetivos fundamentales, tales como el reflejar mediante figuras, textos, planos, fotografías, etc., la evolución de las culturas en nuestro solar, cara tanto al

alumno como a la persona de más edad, ya sea profano o investigador.

En la primera sala se expone la historia y desarrollo de la investigación arqueológica en Vizcaya, como los métodos que ésta posee para obtener los datos precisos de nuestro pasado; un diaporama lo explica en extensión. Asimismo, podemos ver también las principales publicaciones sobre la prehistoria de Vizcaya acerca del tema que nos compete, y una muestra en tres vitrinas de los objetos exhumados en las más recientes investigaciones efectuadas en la provincia y que se renuevan cada año tras las nuevas aportaciones, todo ello complementado con planos y fotografías.

La segunda sala es ya la que nos introduce de lleno en el mundo de los orígenes y evolución en sí de una parte del País Vasco, intentando reconstruir las diferentes culturas cuyos restos han sido identificados en el Señorío de Vizcaya. Perimetralmente se sitúan las vitrinas en forma cronológica que partiendo del período más antiguo (musteriense), nos llevan a través del tiempo hasta el Bajo Imperio, explicándose los distintos procesos de cada época mediante los objetos más significativos y claros sin pretender que las vitrinas sean "almacenes", ayudando a su explicación diversos paneles con amplias fotografías y precisos textos, así como mapas de dispersión.

Tras pasar el gráfico donde se puede apreciar la evolución del hombre y sus culturas en el espacio-tiempo, están las primeras vitrinas

dedicadas a los períodos del Paleolítico Medio (abrigo de Axlor) —los más antiguos ancestros—, y del Paleolítico Superior (cuevas de Santimamiñe, Bolinkoba, etc.). En ellas se expone variado y diverso material de trabajo en sílex y hueso, propio de dichos períodos (raspadores, raederas, puntas, azagayas, arpones, varillas, etc.), así como restos de la gente que lo realizó mediante una colección de molares pertenecientes al hombre de Neanderthal. El arte y la religión tienen marcada importancia, el primero mediante elaborados colgantes y bellos animales grabados tanto en piedra como en hueso (cuevas de Santimamiñe, Lumentxa y Bolinkoba), mientras que del segundo tan unido al antedicho presentan los grabados de la caverna de Venta Laperra (reproducción del santuario exterior) uno de los más antiguos del País Vasco y únicos de su clase en el área, así como los monócromos de Santimamiñe (bisontes, caballos, etc.) y las ciervas de la cueva de Arenaza I, alguna de cuyas manifestaciones se exponen en la primera sala, representando lo que el profesor Apellániz llama "escuela de Ramales".

Tras las etapas paleolíticas (auriñaciense, Solutrense, magdalenienense), aparecen el azilienense y epipaleolítico, tanto en cuevas como de abrigos, cuya característica primordial es el microlitismo de sus piezas, en donde el borde rebajado y los geométricos, así como la recolección de marisco, cobran especial importancia: cueva de Santimamiñe y abri-

gos de Silibranka y Kobeaga II, este último de carácter tardío ya con cerámica. Una representación de su arte quizás abstractizante lo tenemos en unas muestras provenientes de la gruta de Arazena I, en curso de excavación por el Departamento de Arqueología de la Universidad de Bilbao bajo la dirección del doctor J. M.<sup>o</sup> Apellániz.

Durante el Neolítico, Vizcaya además de *ganadera* y *pastoril* no abandona su actividad cazadora, apareciendo la cerámica cardial y de impresiones, aun desconociendo la agricultura, que no adquirirá hasta períodos más avanzados; esta cultura aparece en los estratos del yacimiento de Arazena I.

Grande es la representación en la provincia de las fases siguientes, como son el Eneolítico y la Edad del Bronce durante los cuales el doctor Apellániz dividió al País Vasco en dos zonas, según se puede apreciar en un mapa de dispersión. Del primero están representados tanto la vida diaria en la que destaca el desconocimiento de la metalurgia, mas no parece ser el del tejido (fusayola de Santimamiñe), con una variada gama de formas cerámicas. Hacen su aparición los enterramientos colectivos en cavernas y la construcción de dólmenes (Eskatzabel, Galupa I y II, etc.), con sus singulares ajuares de variados colgantes en hueso, como es el caso de la gruta de Kobeaga I, en donde observamos una influencia francesa y centroeuropea de carácter campaniforme, así como el primer metal precioso representado por la pulsera en plata de la cavidad de Guerrandijo. Del Bronce tan sólo conocemos su inicio y su oscuro final. En la fase antigua destaca la metalurgia (gubia enmangada y biapuntado en bronce) y las carenas en cerámica, continuándose el rito de inhumación de dólmenes. El Bronce Final con sus decoraciones de boquique y bandas, descuella por un arte de baja calidad patente en la gruta de Goikolau, así como la realización de grandes vasijas de enterramiento (cueva del Bortal).

Cierra este panorama cultural la tardía romanización (siglos IV-V)



*Situación de las salas dedicadas a la prehistoria provincial en la segunda planta, y vista general de la mayor de ellas (según J. M.<sup>o</sup> Apellániz).*



dado que Edad del Hierro pese a contar con dos "castros" (Arrola e Illuntzar), estos no han aportado material alguno. Vemos como este retorno tan tardío a la caverna está marcado tanto por elementos innovados propiamente por los romanos, como de tradición indígena. La agricultura ya está implantada y los enterramientos de Ereñu'ko Arizti II mostrando envenenamiento por cornezuelo así lo atestigua, contando además con extraños ritos religiosos mediante trepanación (Peña Forua).

Diversos hallazgos dispersos muestran una explotación minera y de cantería en el Alto Imperio, así como el paso de la vía romana (Flavióbriga-Pisoraca) por el oeste provincial, demostrándolo el hito conmemorativo llamado de "El Berrón".

Finaliza la exposición con cuatro vitrinas centrales en las cuales se expone desde la forma de utilización del variado instrumental en sílex y hueso del Paleolítico Superior, grabado en hueso de los mismos períodos, principales invenciones del Neo-

lítico (cerámica y pulimento) y la serie evolutiva de las hachas de metal.

Hemos de felicitar tanto a las entidades gubernativas que han hecho posible la realidad que hoy disfrutamos, así como al personal del museo, por esta magnífica representación del pasado vizcaíno que viene a rellenar un importante vacío, y que, asimismo, representa un punto de partida en la reorganización tanto de la investigación como de la conservación del Patrimonio Arqueológico Provincial. ■

1. No olvidemos que en el libro de García Blanco y Col. "Función pedagógica de los Museos" —premio del Ministerio de Cultura—, se publica la ficha sobre la caverna de Santimamiñe como ejemplo de didáctica actual en nuestros museos.

#### BIBLIOGRAFIA

APELLÁNIZ, J. M.<sup>a</sup>: *Guía de las salas de*

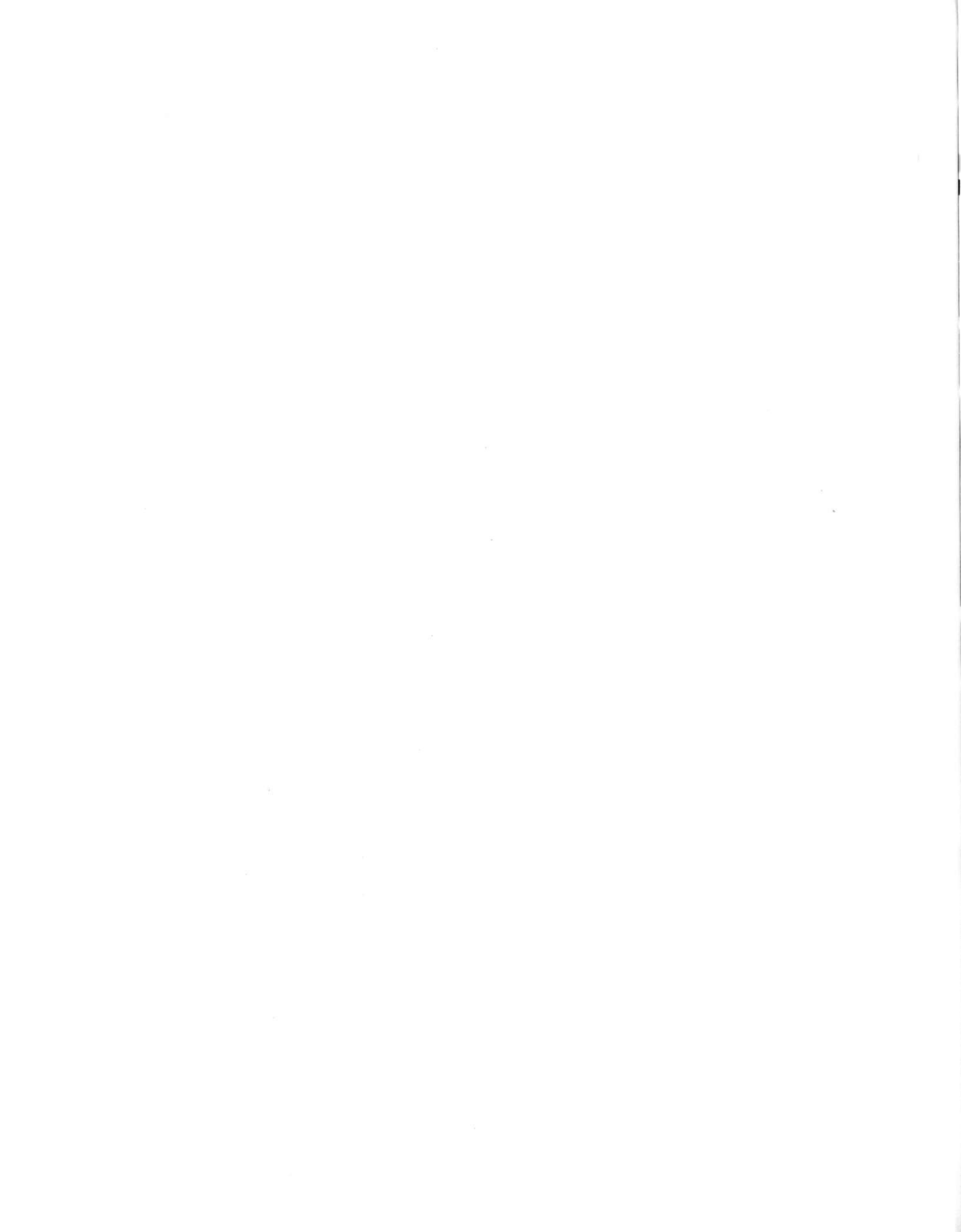
*Prehistoria y Arqueología del Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco*. Ed.: Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1982.

GARCÍA BLANCO, A., SANZ MARQUINA, R., MACUA DE AGUIRRE, J. I., GARCÍA RAMOS y SÁNCHEZ, P. A.: *Función pedagógica de los museos*, Col.: "Cultura y Comunicación", n.º 10, Ed.: Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

GRANDE RAMOS, M.: *Museo Histórico de Vizcaya. Salas de prehistoria*. Ed.: Diputación Foral del Señorío de Vizcaya, Bilbao, 1977.

GRANDE RAMOS, M.: *El Museo Histórico de Vizcaya*. Col.: "Temas vizcaínos", n.º 41. Ed.: Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1978.

GRANDE RAMOS, M.: "Los museos arqueológicos de Vizcaya y Etnográfico Vasco". *Vizcaya*, n.º VIII, Bilbao, 1956 pp. 29-36.





Carmen Martín Gómez  
Diego Oliva Alonso  
Miguel Puya García de Leániz

## Exposición "Últimos hallazgos arqueológicos en la provincia de Sevilla": Análisis y resultados.

Dentro del programa que el Ministerio de Cultura preparó como complemento a la celebración del Campeonato Mundial de Fútbol del pasado año, denominado "Mundial Cultural", el Museo Arqueológico de Sevilla organizó en el mes de junio de 1982 una exposición que recogía los resultados de las campañas de excavaciones realizadas en los últimos seis años, y que se tituló "Últimos hallazgos arqueológicos en la provincia de Sevilla".

Una exposición montada con materiales inéditos, desconocidos en su mayoría, y posiblemente de interés exclusivo para el especialista arqueólogo, corría el riesgo de no ser demasiado atractiva para el gran público. Por esta razón, se intentó hacerla más asequible introduciendo piezas poco conocidas (de los fondos antiguos del museo) pero atrayentes para el profano en la materia, incluyendo también la reconstrucción de tumbas de diversas culturas y objetos adquiridos por donación o compra dentro del mismo período.

### **Recinto de la exposición. Salas y vitrinas.** (Lámina 1)

La zona del museo que se utilizó para la instalación de la muestra, está situada en el ala izquierda del edificio, en su planta primera. La distribución de este espacio se realizó en 1970, en una de las reformas del interior del edificio con el fin de utilizarlo para ampliar el número de salas de exposición al público. Pero, al resultar más útil la amplia-

ción del museo por la parte del sótano, estas dependencias se aprovecharon como almacenes para la conservación de parte de los fondos arqueológicos no expuestos, función que han estado cumpliendo hasta la disposición para estos fines de una parte de los sótanos del museo.

Tras su restauración y puesta a punto, el centro dispone desde ahora de un lugar adecuado para exposiciones temporales. Lo componen una primera sala (I) que consta de un cuerpo de veintiocho vitrinas dispuestas alrededor de un lucernario; por el interior, un pasillo, oculto al público, permite el acceso a las vitrinas y a la parte inferior de las mismas, destinada al almacenamiento de accesorios de montaje y contenido transitorio de los materiales de la exposición.

A continuación, dos salas de gran altura (II y IV), apropiadas para exposición de piezas arquitectónicas, escultóricas y maquetas, y otra sala con veintiocho vitrinas de las mismas características que las de la Sala I pero distribuidas en torno a dos lucernarios (III). Para adaptar este entorno a las necesidades de la exposición, la sala I se dividió en dos, las que figuran en el plano con los números I y V.

### **Instalación y montaje.** (Lámina 2)

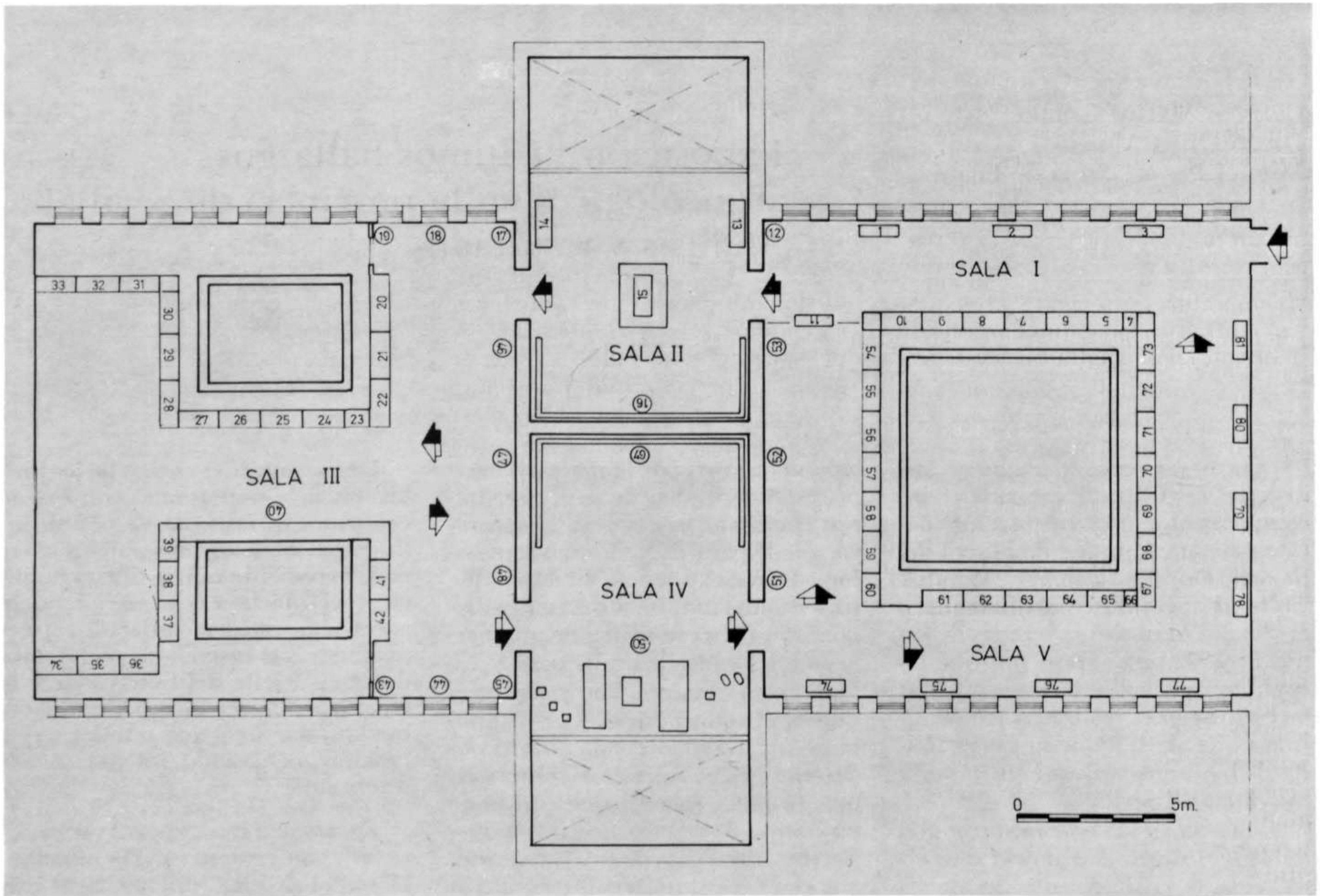
Los dos problemas fundamentales con los que se enfrentó el museo a la hora de proceder a la instalación, fueron la iluminación y la temperatura.

La iluminación es uno de los problemas más importantes con que se encuentra la museología por su influencia sobre los dos sujetos clave de la exposición museística: el público y el objeto expuesto. Si no es adecuada, pueden fallar los fines propuestos al instalar las piezas: producir el deleite del observador y la conservación del objeto iluminado, que al estar sometido a una energía radiante demasiado intensa, puede deteriorarse.

En nuestro caso, las salas de exposición, con cuarenta y seis ventanas, la mitad de ellas orientadas al mediodía, recibirían una cantidad de luz que, al reflejarse en el cristal de las vitrinas, resultaría perjudicial para las piezas, impidiendo además la correcta visión de las mismas. Por otra parte, la orientación de las vitrinas en torno a lucernarios, por los que entra el sol incidiendo directamente sobre la parte superior de ellas, presentaba el mismo problema.

En cuanto a la temperatura, iba a resultar casi insoportable para el público que visitara la muestra y muy perjudicial para los materiales sometidos a ella, dado que la exposición se celebraba en junio y julio, meses tórridos en Sevilla. Ya en los días de montaje se rozaban en las salas los cuarenta grados y, en el interior de las vitrinas, subía cinco más.

Ambos problemas, al ir íntimamente unidos, pudieron atenuarse a la par. El exceso de luz procedente de las ventanas e incidiendo en las vitrinas, se solucionó con persianas



1. Museo Arqueológico de Sevilla. Planta de las nuevas salas de exposiciones temporales.

de trama poco tupida, para tamizarla. Por otra parte, la entrada de los rayos solares en los lucernarios, se suavizó por medio de una superficie entrelazada de cañas que rebajó en seis grados la temperatura ambiente. Pero las piezas de las vitrinas quedaban así en una semipenumbra insuficiente para la visión óptima de las mismas. Por eso, aquellas se iluminaron por medio de luz fría de neón a la que, para evitar que se difuminara, se superpuso una cornisa corrida de conglomerado apoyada en el borde exterior de cada línea de vitrinas, con lo que además se creaba una cámara de aire a menor temperatura que la habitual bajo el lucernario. Esta luz artificial otorgaba a los objetos más protagonismo y su-

ponía un elemento reforzador del contenido y de la información de éstos. Para paliar no sólo el calor sino el agobio psicológico visual que podían producir ciertos colores, tejidos o la profusión de materiales arqueológicos, se pintaron totalmente de blanco tanto las paredes de las salas como el interior de las vitrinas y los pedestales de las piezas que, por dimensiones o necesidad de adaptación al recorrido cronológico, no se incluían en ellas. Los paneles expositores de material gráfico, situados en las salas II y IV, se pintaron de verde, color generalmente aceptado como relajante.

Por otra parte, los dos únicos tonos utilizados para el forrado de soportes de los objetos fueron el beige

y el azul pastel, con lo que se evitaba el exceso de colores fuertes, cálidos o contrastados.

#### *Contenido de la exposición*

Por tratarse de una muestra que reflejaba resultados de excavaciones, se pensó que el material arqueológico debería ir acompañado de información gráfica que complementase la simple contemplación de los objetos hallados. Este material gráfico se dividió en dos bloques, situados en dos zonas distintas y pensados para dos públicos diferentes. El primero, destinado al gran público, se distribuyó en el interior de las vitrinas para ilustrar el material arqueológico expuesto. Lo componían significativas y atractivas fotografías de

campo y breves textos explicativos relativos a la historia del yacimiento de que procedían las piezas.

El otro bloque de material gráfico estaba compuesto por dos núcleos, situados en las salas II y IV, dispuesto en dos paneles en forma de "U", de dos metros de altura por catorce de longitud. Debido al carácter inédito de dibujos originales de campo, planos y fotografías de piezas todavía sin estudiar en su mayoría, se protegió del posible deterioro por polvo, roce humano, etc., con láminas de poliuretano.

En la sala II se dispuso lo referente a Prehistoria y Protohistoria y en la IV, lo relativo a las culturas romanas, visigoda y períodos posteriores.

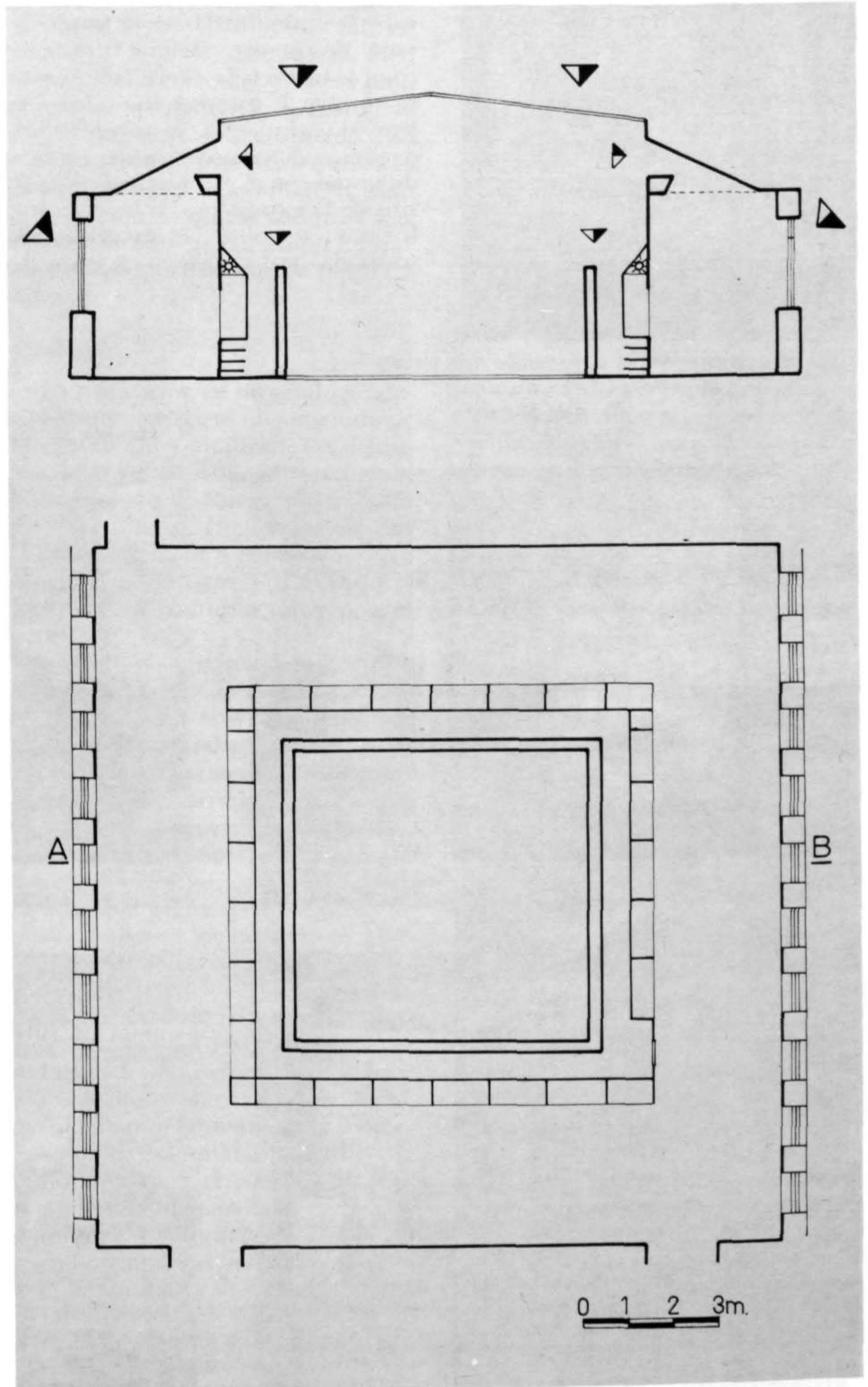
En cuanto al material arqueológico, se distribuyó siguiendo un sistema lineal, cronológico, agrupando en las vitrinas los objetos por culturas, yacimientos o tipos de materiales.

Dentro de cada vitrina se intentó la presentación de los objetos con cierta jerarquía, según su mayor o menor significación y, si ésta era igual, siguiendo un criterio estético. Acompañaban a las piezas más significativas etiquetas explicativas de designación, procedencia y fecha.

En la sala II se reconstruyó un enterramiento en cista, de lajas de pizarra, procedente de la necrópolis de Chichina, en Sanlúcar la Mayor (Sevilla). Las lajas de piedra se montaron sobre una cama de ladrillos cubierta por una pequeña capa de arena, con un cerramiento que no impedía la visión pero que evitaba el excesivo acercamiento de curiosos, con el posible deterioro del ajuar funerario expuesto. (Lámina 3).

En la sala IV, sobre una superficie de casi veinte metros cuadrados, se montaron seis tumbas romanas: tres construidas con ladrillos y téguilas, representando los distintos tipos de enterramiento de inhumación: de cubrición por aproximación de hileras, de téguilas a doble vertiente y de techumbre plana, procedentes de Itálica, Santiponce (Sevilla); dos enterramientos infantiles en ánforas olearias, de Orippe, Dos Hermanas (Sevilla); y una de incineración en

2. Museo Arqueológico de Sevilla.  
Planta y sección de una de las salas. Sistema de iluminación.





3. *Reconstrucción de una tumba de la necrópolis de Chichina (Sanlúcar la Mayor).*

urna de piedra caliza originaria de Carmona (Sevilla). En uno de los ángulos se colocaron tres aras funerarias romanas, de reciente adquisición por el museo. Todos los elementos iban emplazados sobre una cama de arena que cubría toda la superficie destinada a esta improvisada necrópolis. (Lám. 5). Como complemento a la exposición, y para ampliar la información sobre objetos y yacimientos, el gabinete pedagógico del museo realizó un audiovisual con el mismo título y espíritu de la exposición: recoger la información sobre las excavaciones realizadas por el museo en los últi-

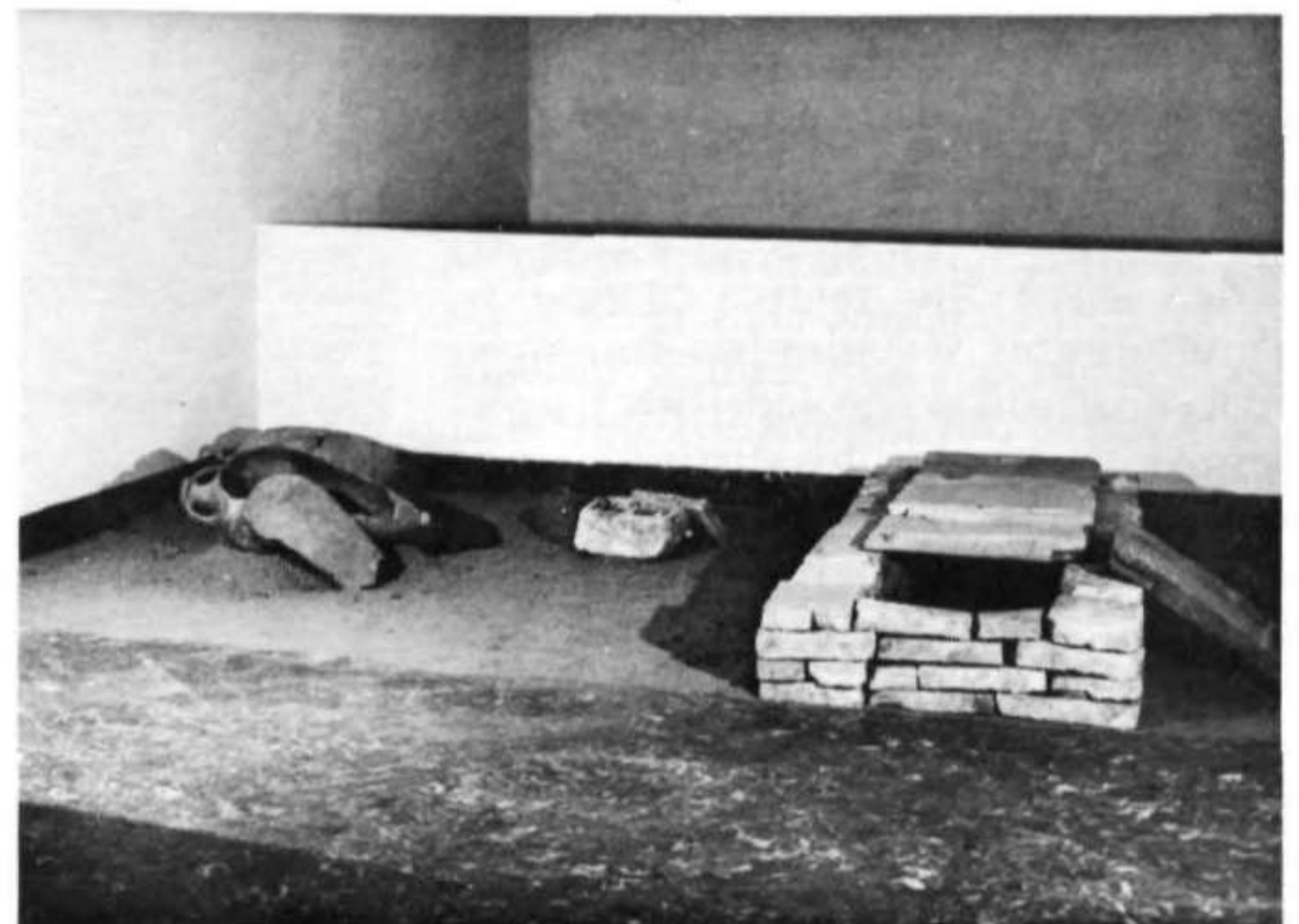
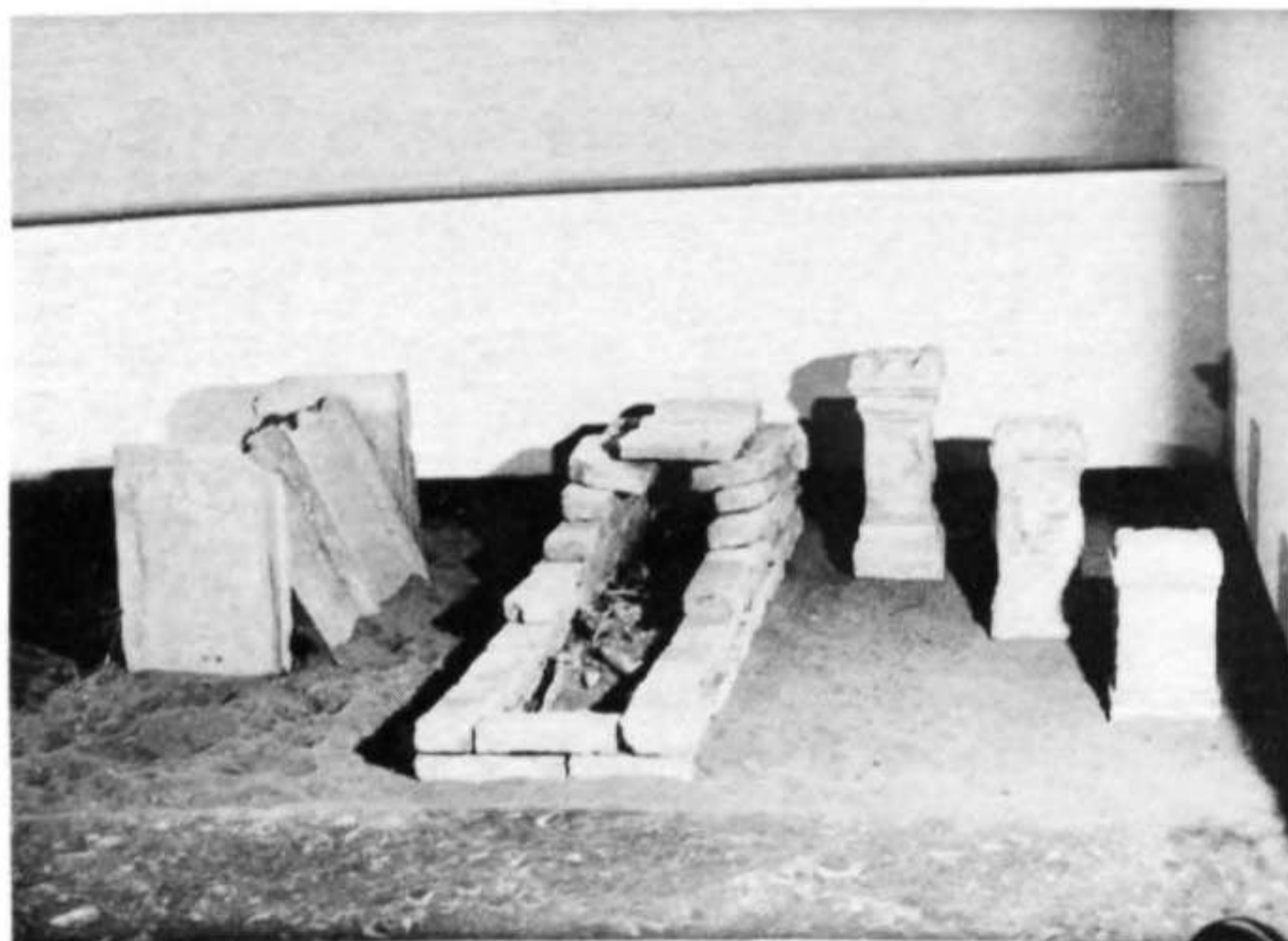
mos seis años. Diapositivas de campo, planos, materiales y dibujos auxiliares completaban así la historia de los trabajos del centro en dicho período.

#### *Evaluación de los resultados*

La exposición se inauguró el día 12 de junio con la asistencia de autoridades locales. Respecto a la repercusión, hay que diferenciar entre los medios de comunicación social y el público.

La Prensa se ocupó de ella con escasa información literaria y gráfica. ABC, en su número del 19 de

4. *Montaje de distintos sistemas de enterramientos romanos.*



junio, dedicó una página en huecograbado con diversas fotografías y seis líneas explicativas. Algo menos fue lo publicado por El Correo de Andalucía. En fechas posteriores, aquél diario se refirió a ella en su sección fija de los viernes "Agenda del fin de semana", difundiendo también algunas notas enviadas por el museo cuando se decidió prorrogarla. Menor fue la información de los otros diarios locales.

En cuanto a la radio, casi todas las emisoras locales realizaron entrevistas al director del museo, que fueron emitidas más tarde en sus programaciones.

La respuesta del público, a pesar de que la entrada era gratuita, se podría considerar fría, si no se tiene en cuenta diversas circunstancias que pudieran justificarla: coincidencia de la muestra con el período de vacaciones de la población escolar; el clima sumamente caluroso de la ciudad en estas fechas; el horario de apertura al público reducido a tres horas diarias por la mañana, por falta de personal de vigilancia; la relativa lejanía del museo del centro de la ciudad y el no estar aquél comprendido en las rutas turísticas de las agencias de viajes. Todo ello hizo considerar a la dirección del centro la conveniencia de prolongar el período de exposición temporal hasta el mes de noviembre, sobre todo para que los estudiantes, en sus diversas etapas, y principalmente escolar, pudieran visitarla.

En los seis meses que duró la exposición, el número total de visitantes fue el de 5.556, distribuidos así por meses: del 12 al 30 de junio: 902; julio: 1091; agosto: 869; septiembre: 849; octubre: 1075; del 1 al 15 de noviembre: 770. La estadística demuestra que la apertura del curso escolar en el mes de octubre incrementó el número de visitantes; que las cifras de junio y julio, los dos primeros meses de la muestra, son lógicas; y que las de agosto y septiembre, los meses de más turismo de la ciudad, no se reflejaron en la afluencia de visitantes.

Los resultados, más bien pobres, que se pueden deducir son debidos,

probablemente, a la escasa difusión e información, pues la exposición temporal, si no se promociona o anuncia suficientemente, no lleva público a sus salas.

La exposición temporal "Últimos hallazgos arqueológicos de la provincia de Sevilla" ha significado, en resumen, un gran esfuerzo para todo el personal técnico del museo y para el grupo de colaboradores desinteresados, pues no se ha contado con una dotación económica especial ni con diseñadores especializados, sino que ha sido la buena voluntad y el espíritu de entrega del grupo los que han hecho posible que se llevara a cabo.

### Catálogo

La realización de un catálogo adecuado que recogiera el contenido de la exposición y analizara los distintos aspectos de ésta, junto con un buen número de fotografías y dibujos explicativos, fue imposible por la escasez de medios económicos. No obstante, se redactó y fotocopió el texto que a continuación reproducimos.

"Andalucía guarda un patrimonio arqueológico de una riqueza incomparable. Dentro de ella, las tierras de la actual provincia de Sevilla han ejercido siempre una atracción poderosa sobre el hombre, que ya puso su planta en nuestro suelo hace medio millón de años, en los inicios del Paleolítico Inferior, época a la que pertenecen los útiles de piedra hallados en las terrazas altas del Guadalquivir (vitrinas 1 a 3). Es una etapa larga, de evolución muy lenta, que perdura en nuestras tierras hasta después del 100.000.

Los útiles del Paleolítico Superior son más escasos en nuestro suelo, que de nuevo comienza a dar señales de actividad humana a partir del Neolítico, hacia el 5000 a. C., momento en que aparece la cerámica, comienzan a roturarse los campos y a domesticarse los animales (vitrina 4).

A partir del 3000 se inicia la explotación de nuestros yacimientos minerales a impulsos de gentes venidas del Mediterráneo oriental. En un

principio se utilizará sólo el cobre en estado nativo. El oro es conocido también muy pronto. Las formas cerámicas se diversifican y se perfecciona la talla de la piedra, principalmente el sílex, de cuyos núcleos se extraen útiles que requieren un prodigioso dominio de la técnica. Son gentes que viven en poblados al aire libre y se entierran en monumentos funerarios colectivos. (Vitrinas 5 a 12). (Lámina 5). entre el 2000 y el 1000 a. C. tiene lugar el aprovechamiento integral del cobre, que comienza a combinarse con el estaño para conseguir la dureza de que carece. Es la época del Bronce, con diversas culturas bien diferenciadas. Entre ellas sobresale la campaniforme, difundida por gran parte de Europa y que durante muchos años se creyó originaria de la provincia de Sevilla. Produce vasos de cerámica de vistosa decoración y característicos puñales y puntas de flecha de bronce. El oro se hace común en los objetos de adorno. La cultura del Argar se origina y desarrolla en el SE de la Península, pero tiene aquí

5. *Idolos antropomorfos. Valencina de la Concepción.*



su reflejo, ya con materiales típicamente argáricos, muy escasos, ya con el sistema de enterramiento en cistas, tumbas de lajas de piedra en las que el muerto era colocado en posición fetal, muy abundante en todo el SO de la Península (sala II).

Hacia el 1000 a. C., comienza la última etapa de la Edad del Bronce en la Península. A las influencias de los pueblos del Mediterráneo se unen ahora las atlánticas, que ya habían comenzado con la cultura campaniforme. Los materiales más característicos de esa nueva etapa son las largas espadas de bronce, a las que acompañan otros diversos tipos de armas (vitrinas 20 y 21). De este momento son las cerámicas decoradas con motivos geométricos pintados en rojo y las llamadas de retícula bruñida. No conocemos enterramientos de esta época, pero es de suponer que las estelas de piedra decoradas con representaciones humanas esquemáticas estuvieran colocadas sobre ellas, como habría de suceder más tarde (vitrina 18).

En el siglo VIII a. C., tienen lugar los primeros contactos arqueológicamente comprobados de las gentes de la Península con los colonizadores históricos, sobre todo los fenicios, que traen hasta nosotros productos de todo el Mediterráneo, incluso griegos, como la copa de figuras negras de la vitrina 25. En las producciones indígenas se reflejan los influjos culturales de estos pueblos, por medio de los cuales conocen la escritura, empiezan a utilizar el hierro y aprenden a manejar el torno de alfarero. Llegan a la Península nuevas divinidades procedentes de oriente, y comienza a practicarse el rito de la incineración de los cadáveres. La intensificación de los intercambios comerciales hará surgir el fabuloso reino de Tartessos, con sus impresionantes realizaciones artísticas, tesoros del Carambolo, Evora, Lebrija, etc. Las gentes indígenas se asientan en poblados situados en los márgenes de los grandes ríos de la provincia: Guadalquivir, Genil, Guadaira, Corbones, ..., a través de los cuales mantienen contactos comerciales entre sí y con los pueblos colonizadores, y se entierran en ur-

nas cinerarias que a veces colocan bajo enormes túmulos de tierra acompañados de ajuares de desigual riqueza, algunos de los cuales se exponen en las vitrinas 22 y 23. En la última de ellas presentamos también unas curiosas piezas de bronce, consideradas como asadores, que empezaran a usarse a finales de esta etapa y perduraran hasta bien entrada la Edad de Hierro.

La vida perdurará en los poblados que se levantan en las márgenes de nuestros ríos a lo largo del último milenio antes de Cristo. De muchos de ellos conocemos los nombres, que nos fueron transmitidos por los historiadores clásicos y han sido perfectamente identificados. Así Carmo (Carmona), Orippe (Dos Hermanas), Arva (Lora del Río), Celti (Peñaflor) y muchos otros.

Estos poblados vivirán a finales del siglo VI a. C., la desmembración del poderío tartésico y la aparición de los pueblos turdetanos, versión meridional del complejo de pueblos ibéricos peninsulares. A finales del siglo III a. C., verán la llegada de los cartagineses, la inmediata aparición de los romanos y el desarrollo de las luchas entre ellos, tomando cada pueblo partido por uno u otro de los contendientes. Los materiales arqueológicos testigos de todos estos sucesos de nuestra protohistoria se exponen en las vitrinas 26, 27 y 28. Entre ellos, junto a la cerámica, las armas y los objetos de adorno más corrientes, se exponen piezas de algunos de los tesoros que los indígenas escondieron en la tierra para salvarlos de la rapiña de los nuevos visitantes, y que nunca podrían volver a recoger.

Vencidos y expulsados los cartagineses, los romanos comienzan la conquista de la Península, conscientes de su importancia estratégica y económica. La Bética, de la que los historiadores romanos dirán que "hasta ahora ni el oro ni la plata, ni el cobre ni el hierro nativos se han encontrado en ninguna parte de la tierra tan abundantes y excelentes", es rápidamente romanizada (Lámina 6). Se aceptan la lengua, la religión, las costumbres del invasor. Se asimi-



6. *Vespasiano. Ecija.*

la tan plenamente su cultura, que las producciones peninsulares rivalizan pronto en calidad con las reproducciones peninsulares mejores de las distintas provincias. Sus pueblos contarán muy pronto, ya en el siglo I d. C., con leyes escritas en tablas de bronce. Y antes de que acabe el siglo, un hombre de la Bética, nacido en Itálica, junto a Sevilla, Trajano, rige los destinos de todo el Imperio romano, que conoce ahora su máximo esplendor. (Vitrinas 29 a 60).

El cristianismo se introdujo también rápidamente en la Bética. Su penetración, primero en las ciudades, después en los pagos del campo, comenzó antes que la de los pueblos visigodos, pero los materiales arqueológicos de unos y otros aparecen en los yacimientos frecuentemente fundidos, como símbolo de la unidad religiosa que España alcanzará con ellos. Sevilla, la Hispalis de los romanos, será en esta época, siglos VI-VII, uno de los principales focos culturales de todo el Occidente, con figuras de la talla de san Leandro y san Isidoro, sus obispos metropolitanos. En las vitrinas 61 y

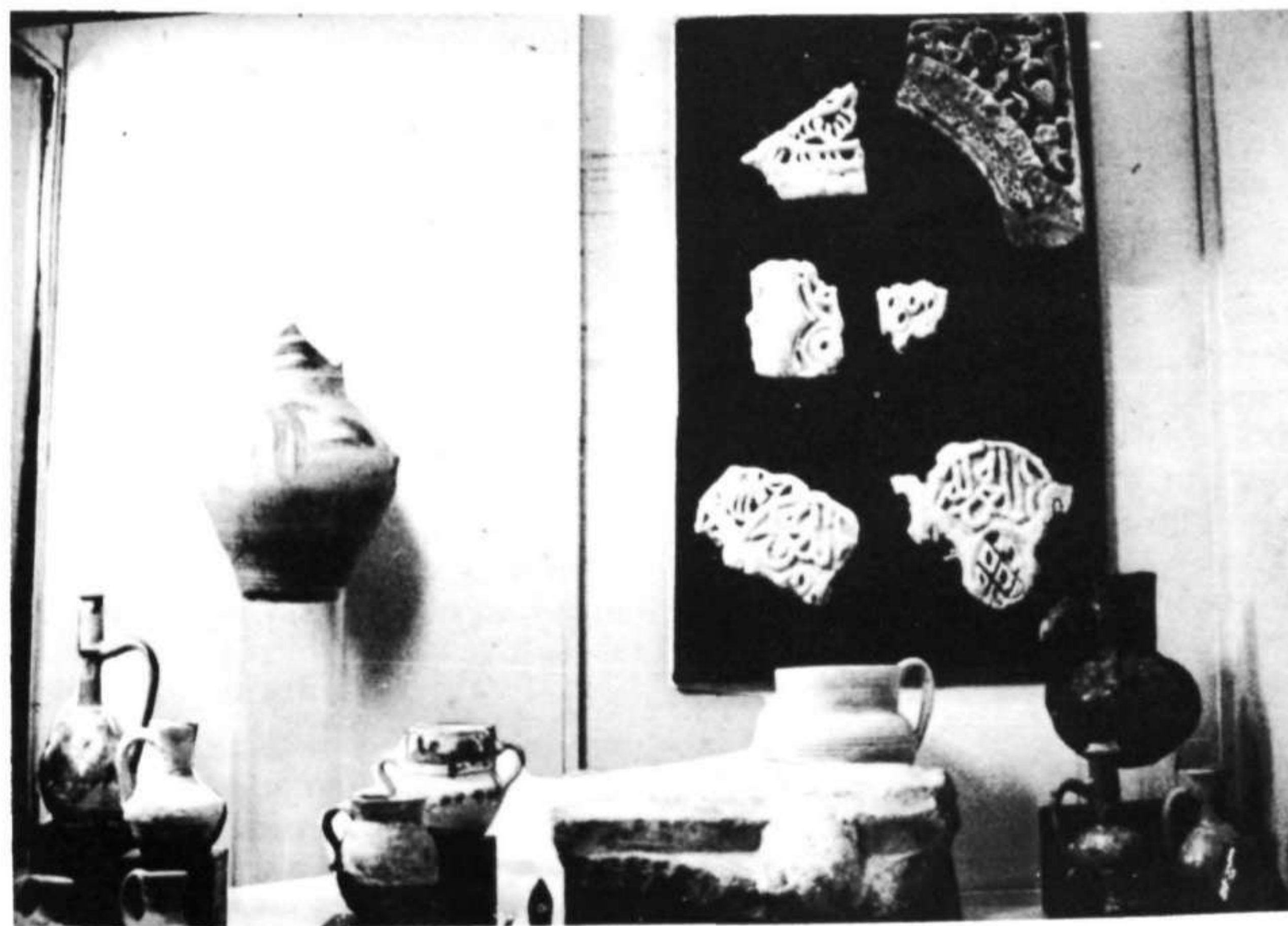
62 presentamos materiales procedentes de algunas necrópolis de la provincia pertenecientes a esta época; una de ellas, la de Gerena, ubicada junto a una basílica paleocristiana a cuyos pies conserva la pila bautismal. (Lámina 7).

A principios del siglo VIII tiene lugar la penetración desde Africa de los pueblos árabes, que en poco tiempo llegan a dominar la mayor parte de la Península, y que en Andalucía permanecerán durante cerca de 800 años. De Sevilla, su Isbylía, serán expulsados a mediados del siglo XIII. El pueblo andaluz conocerá durante su dominación diversos cambios políticos, pero permanecerá siempre a una notable altura cultural, de la que fueron testigos los materiales de las vitrinas 63 a 67. La reconquista de las tierras andaluzas por los cristianos no significó una ruptura total con el pasado, y el ingrediente árabe, evidente en las producciones alfareras o en las ánforas mudéjares perdurará durante siglos en la personalidad cultural andaluza (vitrinas 68 a 71). (Lám. 8).

La unificación política con los Reyes Católicos, el descubrimiento de América y la llegada al trono de los Austrias, significan para España el comienzo de una nueva etapa histórica, en la que Sevilla desempeñará un papel esencial como puerto monopolizador del comercio con las tierras recién descubiertas. A lo largo de los siglos XVI a XVIII la ciudad se enriquece con la construcción de suntuosos palacios, de iglesias de gran riqueza artística y de obras públicas diversas, entre ellas la construcción de nuevas puertas en la muralla con que los árabes defendieron la ciudad, la mayoría de las cuales fueron destruidas en época reciente para facilitar su ensanchamiento. Otras se conservan en sus emplazamientos originales. De todas ellas presentamos una reproducción, evocando el pasado urbano inmediato de la ciudad de Sevilla (vitrinas 74 a 81). ■



7. Vitrina n.º 61. Sevilla visigoda.



8. Vitrina n.º 66. Cultura hispanomusulmana.





Juan M. Campos Carrasco  
Soledad Gil de los Reyes  
Diego Oliva Alonso

## Museo y pedagogía. Proyecto de un "taller para los niños" en el Museo Arqueológico de Sevilla

### **Introducción**

Hasta ahora, el Museo Arqueológico de Sevilla ha venido ofreciendo, en su relación con el mundo escolar, una función didáctica en pequeñas dosis sucesivas. Primeramente la demanda de visitas explicadas, que se llevan a cabo con la ayuda de licenciados en prácticas. El segundo paso ha sido la utilización de los medios audiovisuales. Pero uno y otro sistema presentan limitaciones (en cuanto a tendencia en el niño a la pasividad y a la falta de activación, limitándose a ser mero receptor de datos, el peligro de mecanización o rutina de las explicaciones, etc.). Esto, unido al conocimiento de las nuevas corrientes pedagógicas que presentan como más positiva la participación activa del niño, ha llevado a la dirección del centro, a través de su gabinete pedagógico, a la adopción de una tercera posible vía: un "taller para los niños".

### **Antecedentes**

La actividad pedagógica en los museos ha tenido distintas respuestas según los condicionamientos socioeconómicos, políticos y culturales de cada comunidad, el contenido de los museos y los objetivos pedagógicos que éstos se han propuesto. Pero ha sido común a todas esas respuestas la creación de un departamento que sirva de vehículo transmisor al público escolar del conocimiento científico que tiene de sus fondos, adaptándolo a las necesidades de edad y a sus intereses, sin que por

ello se vea degradada su información<sup>1</sup>.

Es a partir de los años cuarenta cuando se iniciaron las primeras aportaciones teóricas a esta problemática a través de revistas especializadas, planteando la necesidad de la integración en los museos de la actividad pedagógica<sup>2</sup>. Han sido también frecuentes desde los años cincuenta los seminarios internacionales de la UNESCO en torno al tema del papel de los museos en la educación<sup>3</sup>.

Con posterioridad, muchos países han puesto en marcha en sus museos todo tipo de experiencias didácticas con la población estudiantil en todos sus niveles<sup>4</sup>, para lo que ha sido necesaria la dotación de un personal especializado, dedicado exclusivamente a esta tarea, y la creación o adaptación de locales destinados expresamente a esta actividad<sup>5</sup>.

En España habría que comenzar a romper con la tradicional "falta de capacidad de los museos para desarrollar una adecuada función pedagógica"<sup>6</sup>. La existencia de departamentos pedagógicos en los museos españoles no es aun una realidad generalizada y se puede afirmar que de momento estamos asistiendo a su nacimiento en contados centros<sup>7</sup>, a la vez que se van oyendo las primeras voces en pro de las actividades educativas en ellos<sup>8</sup>.

La celebración del Año Internacional del Niño en 1979, supuso una campaña de proyectos a nivel nacional en favor de sus derechos, incidiendo de manera favorable en una

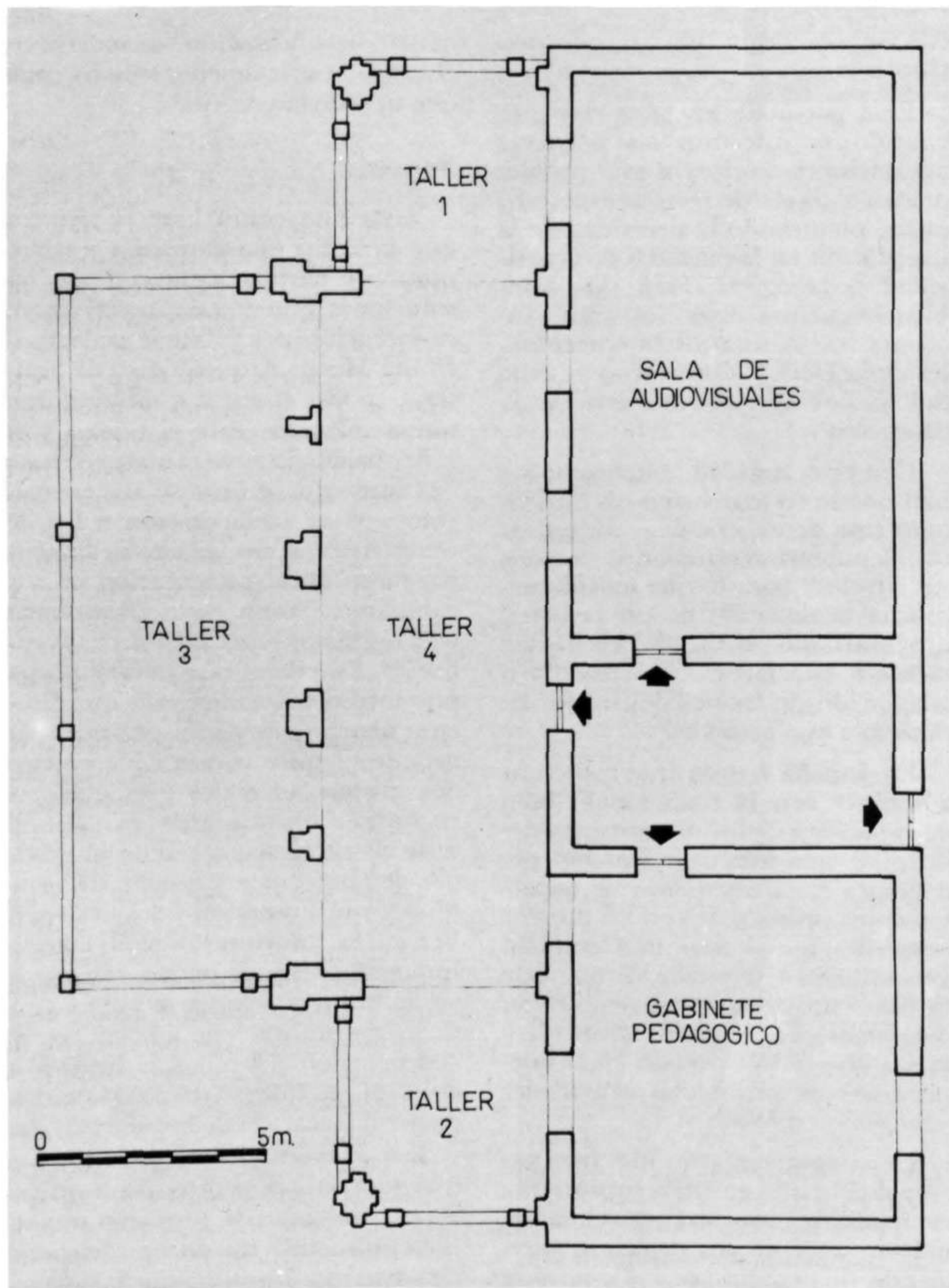
mayor sensibilización, al menos en el campo estrictamente teórico, ante este tipo de cuestiones<sup>9</sup>.

### **Proyecto**

Tomando como base el espíritu que presidió esta campaña y como punto de partida algunas de las resoluciones que de ella se derivaron, es intención del gabinete pedagógico del Museo Arqueológico de Sevilla el poder llegar a establecer una nueva relación entre el museo y el niño, haciendo suyo el aserto de que: "El museo debe innovar sus exposiciones y su ambientación a fin de orientarse con un sentido pedagógico, tanto en la presentación de sus colecciones como en la elaboración de programas especiales para los niños"<sup>10</sup>. Este intento se llevará a cabo por medio del taller, con una función abarcadora y más completa: la de que el niño conozca los objetos del mismo no como protagonistas en torno a los que se organizan una serie de explicaciones, sino al servicio del proceso a explicar. De este modo, y utilizando una mayor sencillez en la información y el sentido lúdico del niño, se podría conseguir sin esfuerzo por su parte y sin forzar ni desnaturalizar sus tendencias, la comprensión del mensaje histórico-cultural, el valor estético, las técnicas de fabricación de los objetos, etc.

Este proyecto pedagógico, a la vez que significaría para el niño un esfuerzo imaginativo, propiciaría también una activación en su intensidad de participación, a través de los jue-

1. Museo Arqueológico de Sevilla. Planta de la torre destinada a las actividades del gabinete pedagógico.



gos, de la libertad de elección de los mismos, y la posibilidad de participación en programas especiales. Sería conveniente el montaje de pequeñas exposiciones en las que el niño tuviera acceso directo a los materiales arqueológicos, con el fin de que los considere más suyos, con lo que los valoraría más. También la creación del taller para los niños les permitiría una rápida familiarización con el mundo de las formas, a través del modelado y otras actividades, así como la iniciación en la creación estética, por medio de escenificaciones que comportarían la interpretación de los objetos, sus usos y funciones. Igualmente, podría incluirse dentro del propio taller una pequeña biblioteca, con publicaciones propias del gabinete pedagógico, como una guía del museo para niños, etc.

Para la ejecución de este proyecto, el museo cuenta con una torre del edificio en la que están ubicadas también la sala de medios audiovisuales y de vídeo (lámina 1). El taller constaría de una sala de cincuenta metros cuadrados, con luz natural procedente del este y del oeste. En ella se desarrollarían actividades diversas como trabajo en papel, modelado, mosaico, pintura, etc. El clima templado de la ciudad permite, por otra parte, el aprovechamiento de una terraza cubierta de ciento veinticinco metros cuadrados, y otra de setenta y cinco, pero al aire libre, destinadas a actividades en las que la motricidad sea el componente esencial, como juegos, escenificaciones, etc., y para la ampliación, en caso necesario, de las actividades a desarrollar en la sala-taller, en los meses en que la climatología lo permita.

#### *Desarrollo de la experiencia-piloto*

Antes de la puesta en marcha de todo el proyecto, se creyó conveniente plasmar todas estas ideas, recogidas en la bibliografía actual especializada en el tema, en una experiencia-piloto, básica para conocer las verdaderas posibilidades y problemas que pudieran plantearse en un funcionamiento regular del taller.

EXPERIENCIA PILOTO PARA LA CREACIÓN DE UN "TALLER PARA LOS NIÑOS"	
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA-GABINETE PEDAGÓGICO	
SONDEO PREVIO	TEST FINAL
1.- <u>¿Para qué sirve un museo?</u> - Un lugar donde se ven las cosas de nuestros antiguos.	1.- <u>¿Para qué sirve un museo?</u> - Para que veamos todo lo que usaron, lo que hacían y cómo vivían los hombres en la Antigüedad.
2.- <u>¿Qué trabajo hace un arqueólogo?</u> - Restaura las cosas antiguas.	2.- <u>¿Qué trabajo hace un arqueólogo?</u> - Busca las cosas bajo la tierra, las limpia, las estudia y las clasifica.
3.- <u>¿Sabes cómo se llamaban al unos de los antiguos pobladores de Sevilla?</u> - Los árabes.	3.- <u>¿Sabes cómo se llamaban al unos de los antiguos pobladores de Sevilla?</u> - Los romanos.
4.- <u>En la Antiquedad no existían las bombillas. ¿Cómo se alumbraban los hombres?</u> - Con antorchas y hogueras.	4.- <u>¿Qué es una lucerna?</u> - Es una lámpara de barro que está llena de aceite y que tiene una mecha que se prende.
5.- <u>¿Para qué sirve un mosaico?</u> - Para adornar.	5.- <u>¿Para qué sirve un mosaico?</u> - Para ponerlo en el suelo de las casas romanas lujosas y ricas.
6.- <u>¿Qué cosas se pueden hacer con barro?</u> - Figuras y vasijas.	6.- <u>¿Para qué puede servir la cerámica?</u> - Para ánforas de vino, aceite y salazón. Y también para las vajillas y lucernas.
	7.- <u>Si hubiera un incendio en el museo y los bomberos no pudieran acudir a apagarlo ¿qué salvarías del fuego?</u> - Las estatuas, el taller de restauración y las personas que trabajan en el museo.
	8.- <u>¿Te hubiera gustado vivir en tiempos de los romanos?</u> - Sí, porque tenían unos suelos muy curiosos, las lámparas, las figuras y estatuas, sus tumbas y cosas muy curiosas.

2. Resultado medio de la encuesta de la experiencia piloto.

Realizada la experiencia-piloto el mes de febrero del presente año, se desarrolló de esta forma: dado el carácter experimental de la misma, se establecieron dos grupos: uno integrado por niños de ocho a diez años, y el segundo que comprendía a los de doce a trece. El criterio que se sostuvo para ello fue el de las distintas afinidades que conforman cada uno de estos grupos de edades, con características específicas para cada uno. Aunque hay que señalar que el objetivo no fue la simple diversifica-

ción por actividades, sino el de promocionar toda clase de respuestas en niños de distintas edades ante unos mismos estímulos y experiencias, para delimitar qué actividades podrían ser utilizables y cuáles debían desecharse en un futuro.

Por todo ello se creyó conveniente llevar a cabo un sondeo inicial que nos indicara a la hora de valorar la experiencia, los conocimientos previos a la visita al museo y la idea con que acudían los niños a él. De esta forma, se podrían contrastar al

final de la experiencia este sondeo previo, los trabajos realizados y otro test final, para calibrar los conocimientos adquiridos (lámina 2)<sup>11</sup>.

Las preguntas planteadas en el test inicial estaban en relación con cuestiones tan generales como el museo, la arqueología, etc., y con tres "centros de atención" que previamente se habían establecido. Se constituyeron en "centros de atención" aquellos materiales arqueológicos en torno a los cuales iba a girar la experiencia, todos ellos de un área concreta, elegida previamente (en este caso la dedicada al mundo romano), con lo que se presentaba a los niños una serie de contenidos coherentes en tiempo y espacio.

El primer centro de atención fue un relieve con representación de guerreros ibéricos. Ante él, la información ofrecida al niño conducía a documentarle sobre el contenido histórico de la pieza (en este caso las condiciones en que se estableció el mundo romano en la Bética), a cerca del soporte (materia) que la configuraba, la forma en que había sido trabajada (técnica) y los elementos formales que conllevaban un enriquecimiento de vocabulario: "grebas", etc. (lámina 3).

La actuación sobre este centro de atención se vio correspondida en el taller por actividades con unos objetivos definidos: fomentar la motricidad de las manos y la creatividad del niño, además del aprendizaje de palabras nuevas relacionadas con el tema. Estas actividades fueron la realización de un rompecabezas sobre el tema del relieve de los guerreros y el coloreado del mismo. Todo ello nos daba la posibilidad de evaluar la captación del primer centro de atención. Lógicamente, el resultado manual dependió de la habilidad manual de cada niño, influyendo también la edad, así como, en algún caso concreto, el estatus familiar de los mismos.

El segundo centro de atención establecido fue el mosaico romano, con dos objetivos básicos: fomentar la iniciación estética mediante la libre interpretación de los temas observados en los distintos ejemplares



3. Alumnos ante uno de los "centros de atención", elegidos para la experiencia piloto. Tema: el relieve.

4. Los alumnos reciben información de la restauradora a cerca del montaje de un mosaico.



de mosaicos expuestos en las salas del museo, y la familiarización con el modo de fabricación de los mismos a través de la observación directa de uno de ellos en proceso de montaje y restauración. Los niños contemplaron a una restauradora en plena tarea y recibieron de ella nociones del proceso completo (lámina 4). A la vista de un mosaico de tema marino se les insinuó que realizaran un detalle del mismo libremente elegido. Lo efectuaron sobre una pella de barro que ellos mismos prepararon, y utilizando teselas romanas de diversos colores para contrastar los distintos motivos a representar (lámina 5 y 6).

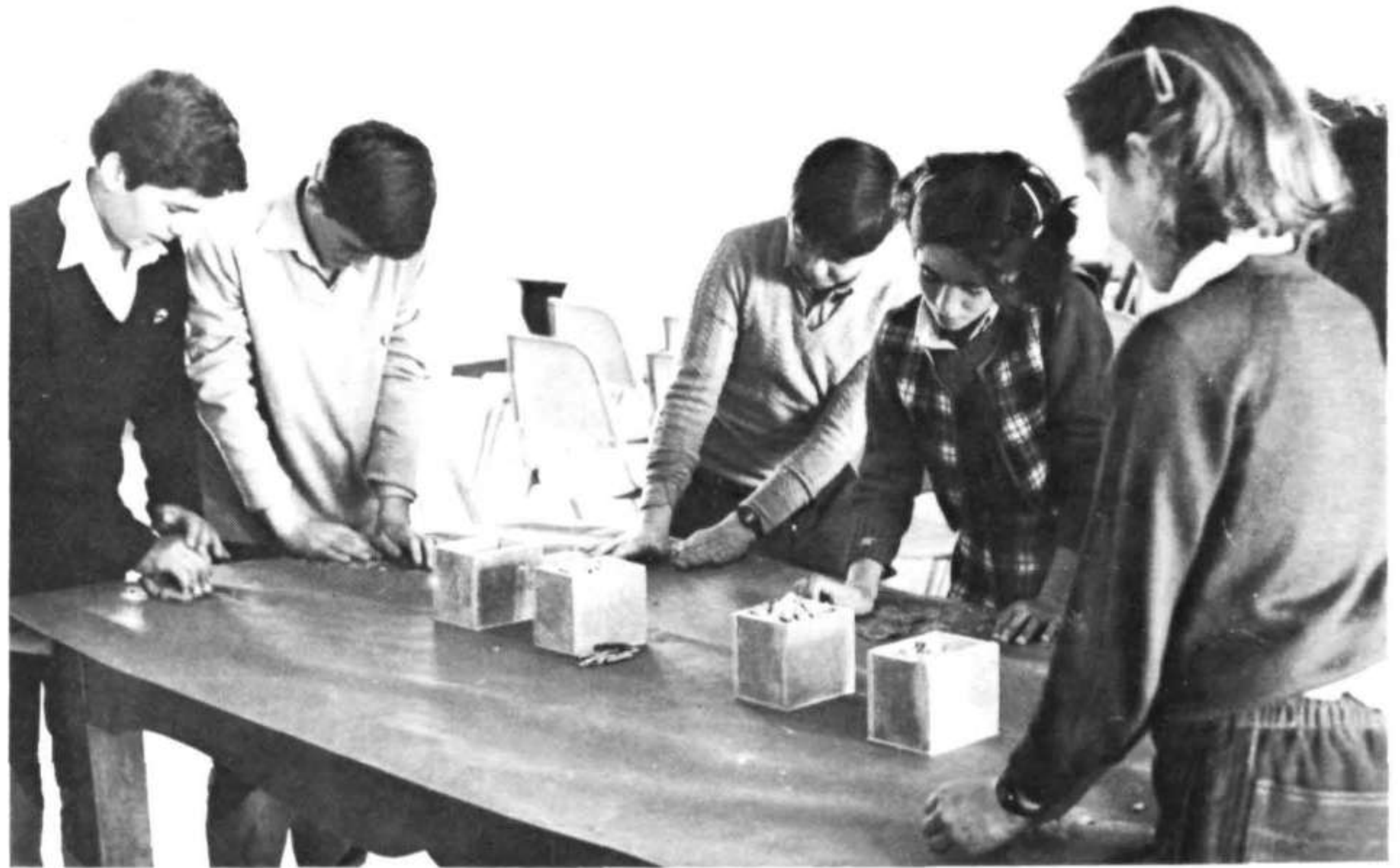
El tercer y último centro de atención lo constituyó la cerámica romana. Nuestro esfuerzo en esta área se centró en el intento de lograr que los niños captaran una relación entre forma y funcionalidad. Para conseguirlo, se establecieron tres niveles: la cerámica romana destinada a vajilla de mesa (cuenco, plato, vaso, etc.), la que servía de envase, almacenamiento y transporte (ánforas olearias, vinarias y de salazón) y finalmente, la utilizada como sistema de iluminación: las lucernas. Como realización práctica, los niños tuvieron la oportunidad de llenar los depósitos, preparar las mechas y encender reproducciones de lucernas, con lo que quedaba cumplido el objetivo del tercer centro de atención: la enseñanza de la historia mediante una experiencia directa de la destreza que requieren las antiguas técnicas, unida a la recreación de una faceta de la vida cotidiana del mundo romano. Como complemento a todo lo anterior, los niños tuvieron la posibilidad de visitar los talleres de restauración, laboratorio fotográfico, biblioteca, almacenes, archivo, sala de investigadores, etc., para que conocieran la infraestructura del museo y pudieran captar que éste no es un edificio en el que se exponen al público unas piezas para ser contempladas, sino que además es algo vivo y centro de investigación. Un test final dio a los niños la posibilidad de reflejar los conocimientos adquiridos. A las seis preguntas del

sondeo previo, presentadas ahora con ligeras variantes de forma, se añadieron dos (lámina 2), que nos podían indicar, por una parte las intensidades de impacto de los centros de atención propuestos, y la posibilidad de que hubieran surgido otros no propuestos pero centros de atención reales, y por otra el posible interés por la antigüedad que hubiera podido inspirar a los niños la visita al museo y la experiencia. A la vista de los resultados, la pregunta número siete, la relativa al centro de atención con más impacto real, dividía a los niños en dos grupos: uno que daba respuestas lógicas pero diversas ("las estatuas", "los mosaicos", etc.). El otro, había sido impactado por la visita a los distintos departamentos del museo, y sus respuestas fueron relativas a ellos ("el taller de restauración", "las personas que trabajan en él", etc.).

### Conclusiones

El objetivo principal que debía cubrir la experiencia era que fuera pedagógica, o sea, que el lenguaje visual, auditivo y manual empleados en ella fueran asequibles al niño, para superar la nefasta concepción de "niño-receptor de datos". Este objetivo, no cubierto totalmente en una sola experiencia y sin la participación de pedagogos, demostró no obstante, que el niño, en la mañana que se desarrolló la experiencia adoptaba una actitud totalmente nueva ante las piezas arqueológicas y un nuevo hábito de trabajo. Y que antes de visitar el museo con sus compañeros o familiares, debería vivir la experiencia descrita, ya que la información recibida, por ser restringida a determinadas piezas, de un área concreta, es más duradera que la que normalmente recibe en una tradicional explicación de todas las salas del museo. Después, el niño está preparado para visitarlo en su totalidad.

Ante todo esto, el gabinete pedagógico del Museo Arqueológico de Sevilla se propone la apertura del "taller para los niños" de forma permanente en el curso escolar 1984-85. Para ello sería deseable disponer



5. Grupo de alumnos durante la actividad relativa al segundo "centro de atención": el mosaico romano.

6. Otro momento del segundo "centro de atención": el mosaico romano.





7. Una alumna en el taller de mosaico, durante la realización de su trabajo en la experiencia piloto.

también de los recursos humanos y técnicos necesarios para la programación y el mantenimiento de las actividades del proyecto, y que sustituyeran al esfuerzo y la buena voluntad de licenciados en prácticas y colaboradores desinteresados, que hasta ahora han hecho posible el funcionamiento a través de las dos primeras vías (visitas explicadas y audiovisuales) y la puesta en marcha de este proyecto de tercera vía del

“taller para los niños”. El hecho de haber podido experimentar toda una serie de medios (con anterioridad utilizados ya en otros centros), para hacer uso de ellos en el futuro de forma continuada, y el vislumbrar en los niños una respuesta positiva a esos medios propuestos, ha significado para la marcha del recién nacido gabinete pedagógico del museo, una grata experiencia y un estímulo para el futuro. ■

1. GARCÍA BLANCO, ANGELA, y otros: *Función pedagógica de los museos*, Colección “Cultura y Comunicación”, N.º 10, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

PUJOL-AVELLANA, R. M.ª, y otros: *Funciones del Departamento de Educación*, en “Cuadernos de Pedagogía”, IV, N.º 42, 1978.

2. Ya en 1955 la revista “Museum” presentaba información sobre los métodos de trabajo en los museos con niños de diversas edades. Dedicaba este número a la educación, tras la celebración del “Seminario Internacional” de Atenas en 1954.

— KEDING OLOFSSON, ULLA, y otros: *Les musées et les enfants*, Monographies sur l'éducation, UNESCO, París, 1979.

—BRAYTON, MARGARET, M.: *Children's work in Museums*, en “Museum”, I, pág. 125.

—ECKHARDT, FERDINAND: *Le Musée et l'école*, en “Museum”, VI, 4, pág. 237.

—LIBERG, ASTRID: *Museum co-operation with schools*, en “Museum”, VIII, 4, pág. 251.

—TAYLOR, WALTER W.: *Museums and education*, en “Museum”, XXIII, 2, pág. 125.

3. Seminario Internacional de la UNESCO sobre la función de los museos en la educación, Atenas, 1954.

—Seminario Internacional de la UNESCO sobre la función de los museos en la educación, Brooklin, 1952.

—*Conclusiones del Coloquio sobre el papel educativo y cultural de los Museos*,

en “Nouvelles de L'Icom”, vol. 21, n.º 3, 1968.

—Conferencia General del ICOM, Grenoble, 1971.

—Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972.

4. STOLTING, SIEGFRIED: *Museums Pedagogy in the German Maritime Museum, Bremerhaven*, Deutsche Schifffahrt, 1980, n.º 2, pág. 25.

—*The Art Museum as Educator*, Council on Museums and Education in the visual arts, University of California Press, Cleveland, 1978.

—TAYLOR, WALTER W.: *Educational Programmes and practical demonstrations*, en “Museum”, VI, 4, pág. 246.

5. SUSLOV, VITALY: *The educational activities of soviet Museums*, en “Museum”, XVI, 1, pág. 6.

—CONDIT, LOUISSE: *The Junior Museum at the Metropolitan*, en “Museum”, I, 3-4, pág. 192.

—WIECEK, ADAM: *Educational activities of the Silesian Museum, Wroclaw*, en “Museum”, XIX, 1, pág. 47.

6. SALAS LÓPEZ, FERNANDO DE: *El Museo, cultura para todos*, “Cultura y Comunicación”, n.º 13, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

7. GARCÍA BLANCO, ANGELA y otros: *Función pedagógica de los museos*, Colección

“Cultura y Comunicación”, n.º 10, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

—CABALLERO ZOREDA, LUIS, y otros: *Museo y escuela. El Museo como instrumento pedagógico. Dos experiencias del Museo Arqueológico Nacional. Curso 1981-82*.

8. HERRERA ESCUDERO, MARÍA LUISA: *El Museo en la Educación*, Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

—LEÓN ALONSO, AURORA: *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1978.

—SALAS LÓPEZ, FERNANDO DE: *El Museo, cultura para todos*, Colección “Cultura y Comunicación”, n.º 13, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

—*Escuela y Museo*, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1975.

GARIN LLOMPART, FELIPE VICENTE, y otros: *Una experiencia pedagógica: La exposición “El niño y el museo”*, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Patronato Nacional de Museos, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

9. RIVIERE, GEORGES HENRI: *Editorial*, en “Museum”, XXXI, 3, 1979, pág. 146.

10. WENGEN, GER VAN: *Introduction*, en “Museum”, XXXI, 3, 1979, pág. 148.

11. Se han incluido en el cuadro las respuestas de mayor porcentaje reflejadas en la encuesta.

Javier Gómez González  
Ricardo Lineros Romero  
Carlos Romero Moragas

## Aplicación de los medios audiovisuales a la función pedagógica del Museo Arqueológico de Sevilla

Las técnicas audiovisuales ponen en manos de los museos un valioso medio para cumplir con mayor eficacia su función cultural. El objetivo de este artículo es exponer la experiencia del Museo Arqueológico de Sevilla en este campo, los problemas específicos surgidos en su aplicación y las expectativas futuras que se nos presentan.

La limitación de las formas tradicionales de exposición, debido a la evolución sociológica provocada por el desarrollo del mundo de la información, hacía necesario al museo adaptarse al nuevo tipo de demanda cultural.

Con este criterio se planteó el objetivo general de atraer la atención de la sociedad sobre el museo como institución educativa, ya que en la actualidad existe un desfase causado por la inadecuación de los medios para la transmisión del mensaje cultural.

Los medios tradicionales de exposición utilizados en el Museo Arqueológico de Sevilla, como en la mayoría de los museos (rótulos, literatura explicativa, catálogos, esquemas, mapas y maquetas), presentan unas limitaciones cualitativas y cuantitativas. Ni los rótulos ni la literatura explicativa de las salas o vitrinas cumplen adecuadamente la transmisión de los conceptos abstractos que de los objetos expuestos se desprenden. Esto se debe a la gran cantidad de tiempo que hay que emplear en decodificar el mensaje, y a la falta de motivación que supone el mensaje escrito a un público que

por lo general está acostumbrado a una información audiovisual (televisión). Por otra parte presentan la limitación de espacio que conlleva la palabra escrita, y la imposibilidad de satisfacer las diferentes demandas de cada visitante (resulta difícil ofrecer con los medios tradicionales niveles distintos de información para un público eminentemente heterogéneo).

A partir del análisis de estas limitaciones se plantearon en el museo los siguientes objetivos específicos, con el fin de cumplir con mayor eficacia su función pedagógica:

- Comunicar los conceptos abstractos que no se deducen directamente por la observación de los objetos expuestos, integrándolos en su unidad cultural.
- Facilitar la comprensión de dichos conceptos y las posibles consecuencias que de éstas se derivan.
- Motivar la atención del visitante a través de un medio más sugerente.
- Diversificar el canal de comunicación para aumentar el nivel de aceptación de la información.
- Proporcionar al visitante distintos niveles de información según sus necesidades culturales.

Con estos objetivos, el Museo Arqueológico de Sevilla decidió utilizar los medios audiovisuales como la solución más idónea dada sus características, como es proporcionar una más perfecta comunicación al valerse de un signo icónico y verbal

e incidir a la vez directamente en dos sentidos perceptores, la vista y el oído, facilitando la comprensión y un mayor nivel abstractivo. Los medios audiovisuales por sus características formales (predominio del signo icónico sobre el verbal), es por ahora el medio de comunicación más atractivo de que disponemos. Además el grado de automatización en estos medios permite una información individualizada y variada según las necesidades culturales de cada visitante.

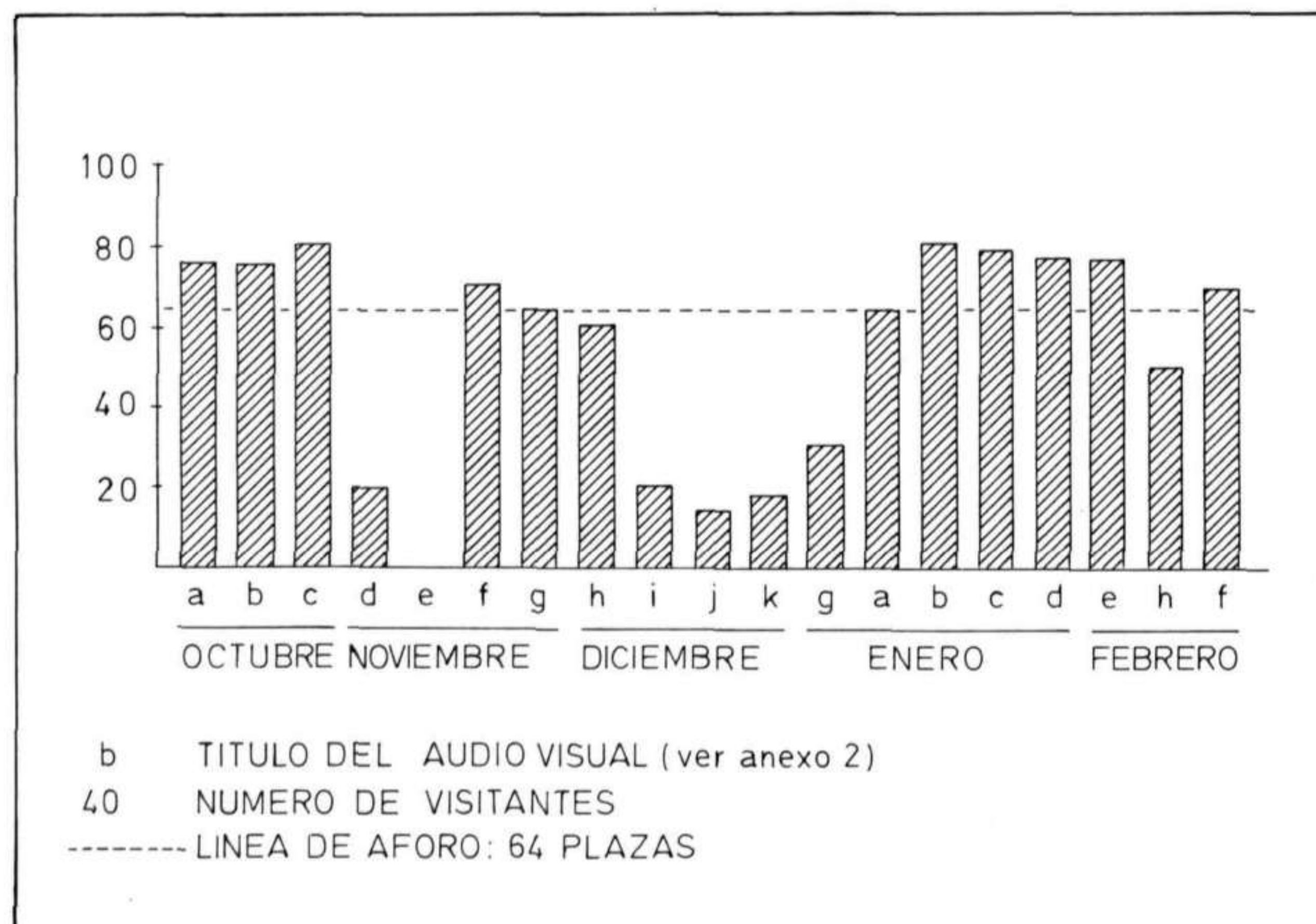
A partir de estos presupuestos este museo elaboró una teoría general de aplicación óptima y desarrollo a largo plazo de los sistemas audiovisuales, atendiendo no sólo a sus necesidades específicas sino también a las experiencias obtenidas por otros museos en este campo. En esta teoría se contempla el desarrollo de dos niveles informativos estructurados, diferenciados no por la calidad del mensaje sino por su diferente finalidad. El primero consiste en un nivel básico integrado con los sistemas tradicionales de exposición (sistemas integrados de exposición), es decir, la utilización en las salas de aparatos audiovisuales en correlación con el resto de los sistemas expositivos y atendiendo todos a una programación conjunta, cuya función sería situar las piezas en su contexto histórico-cultural, y facilitar la información que de ellos se desprende, explicando preferentemente la génesis, desarrollo y consecuencias de los conceptos abstractos que representan (ejemplo: Diana, conceptos de reli-

gión antigua que representa). Paralelamente a este nivel básico, cuya intención es potenciar la producción de pensamiento convergente (información-memorización), un segundo nivel destinado a completar la información obtenida mediante el primero y a favorecer la producción de pensamiento divergente (posibilidades de respuesta-pensamiento creativo), constituido por las salas de información adicional, mediante proyecciones audiovisuales. Con estas salas se pretende incrementar la información sobre elementos tratados en el primer nivel, dentro de planteamientos más amplios y generales (ejemplo: la religión en el mundo antiguo), con el objetivo de ofrecer diversas posibilidades de interpretación histórica, para que el público pueda adoptar sus propias conclusiones según los datos aportados, o bien sobre temas específicos muy concretos; atender la demanda de un determinado público no satisfecho con la información del primer nivel; fomentar el interés sobre temas históricos relacionados con el Museo Arqueológico de Sevilla; dar a conocer el funcionamiento del museo como centro de investigación histórica y las técnicas arqueológicas; tratar aquellos temas que no estén representados en el primer nivel, como pueden ser culturas de las que el museo no disponga de ninguna muestra material (ejemplo: cultura egipcia, hititas, etc.).

En base a esta teoría de desarrollo óptimo se optó, atendiendo a las limitaciones de medios y espacio (pues habría que plantear una reestructuración de las salas del museo imposible de abordar en la actualidad) por un sistema híbrido de los dos niveles anteriormente reseñados. Consideramos que era conveniente comenzar por una experiencia concreta a partir de la cual se podría desarrollar un mayor conocimiento práctico del tema.

El lugar destinado para las salas de información adicional se tuvo que utilizar también para transmitir la información de los conceptos abstractos de las piezas expuestas en las salas.

La escasez de medios han hecho



1. Gráfico de asistencia de visitantes a las proyecciones audiovisuales en domingos.

imposible solventar las necesidades del primer nivel. El desarrollo de éste exigiría una programación global de todos los medios informativos utilizados, y a partir de ésta, reestructurar las salas, lo que es bastante costoso en medios humanos y materiales, dadas las disponibilidades actuales del museo.

Por otra parte, la sala de audiovisuales actual tampoco cumple fielmente ni siquiera las necesidades del primer nivel, ya que aunque se disponga de los aparatos audiovisuales básicos no contamos con un material expositivo completo referido a las salas del museo, con lo cual no cumple la función inmediata y específica para la que estaría destinada. El material expositivo en audiovisuales ha sido adquirido en el Museo Arqueológico Nacional (montajes de diapositivas sincronizadas con cinta magnetofónica), o facilitado por la Subdirección General de Museos (cintas de vídeo).

Las experiencias en audiovisuales de diapositivas se iniciaron en el Museo Arqueológico de Sevilla en octubre de 1981, y las proyecciones públicas el 17 de octubre de 1982; a partir de esta fecha todos los domingos a las 12.30 horas se proyecta un

audiovisual de tema distinto dentro de un ciclo continuo ordenado cronológicamente. A partir del día 1 de marzo se proyectan todos los días de la semana a la misma hora. Este servicio está atendido por licenciados en período de prácticas y estudiantes colaboradores. Actualmente el museo proyecta una serie de trece audiovisuales, de los que sólo uno ha sido producido por el propio museo atendiendo a la teoría anteriormente expuesta. Los doce audiovisuales del Museo Arqueológico Nacional están dedicados cada uno a un tema general desde una perspectiva histórico-arqueológica, por lo que únicamente se adaptan a algunas de las características de las salas de información adicional.

Los domingos el visitante tiene opción a una visita explicada con un monitor del museo antes de la proyección del audiovisual. A las 12.15 horas se anuncia por los altavoces del museo el lugar y tema de la proyección. También se da a conocer mediante carteles que están situados en lugares fácilmente visibles: en la vitrina exterior del museo, en el tablón de anuncios de la entra-



da, y en el pasillo de acceso a la propia sala de audiovisuales. Consisten en un cartel que anuncia el tema y la hora del audiovisual del domingo y otro con el ciclo completo y las fechas de proyección. Este último se ha diseñado de la manera más atractiva para que no pase desapercibido.

Una hoja resumen con un extracto del texto del audiovisual e ilustraciones a los márgenes es entregada a la entrada de la sala, con lo que se pretende proporcionar al visitante un esquema claro del tema del au-

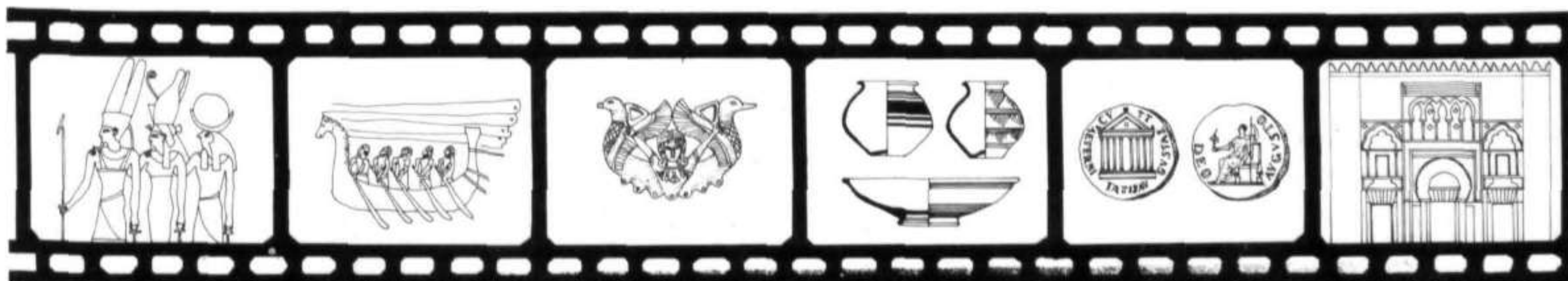
diovisual, facilitando una mayor comprensión del mismo, y provocar el efecto de retrospectiva, es decir, que el visitante pueda volver al tema no sólo mediante la lectura del texto sino también por los dibujos alusivos a imágenes concretas del audiovisual. Con ésta se pretende favorecer además la memorización o acumulación de datos, pero no la producción de valoraciones propias previsto en el sistema óptimo.

Las salas de audiovisuales se hallan situadas en uno de los extremos

del museo, junto a la penúltima sala de exposición. Son dos: una para audiovisuales de diapositivas sincronizadas con cinta magnetofónica, con un aforo de 64 localidades, y otra destinada a proyecciones de cintas de vídeo, con sólo 20 localidades. La cadena audiovisual de la primera sala consta de dos proyectores sincronizados (ver al final especificación de material). La utilización de este sistema ha demostrado su eficacia; los escasos fallos detectados han sido en su inmensa mayoría debido a

<b>PROYECCION DE AUDIOVISUALES</b>	<b>MUSEO ARQUEOLOGICO SEVILLA</b>	<b>ACTIVIDADES CULTURALES</b>
------------------------------------	-----------------------------------	-------------------------------

<b>OCTUBRE</b> Dias 2 al 8 = EGIPTO	<b>DICIEMBRE</b> Dias 27 al 3 = TARRACO
Dias 9 al 15 = NEFERTARI, ESPOSA DE RAMSES II	Dias 4 al 10 = SEVILLA EN LA ANTIGÜEDAD
Dias 16 al 22 = LAS COLONIZACIONES PRERROMANAS	Dias 11 al 17 = EL ISLAM EN ESPAÑA
Dias 23 al 29 = LOS VASOS GRIEGOS	Dias 18 al 24 = LA MUSICA EN EL MUSEO
<b>NOVIEMBRE</b> Dias 30 al 5 = EL MUNDO IBERICO	Dias 25 al 31 = LA CASA EN TIEMPOS DE LOS AUSTRIAS
Dias 6 al 12 = CANTABROS, ASTURES Y GALAICOS	<b>ENERO</b> Dias 1 al 7 = LA TRASHUMANCIA
Dias 13 al 19 = LA EDAD DEL HIERRO EN LA MESETA	Dias 8 al 14 = PETRA, CIUDAD DEL DESIERTO. LOS VIKINGOS
Dias 20 al 26 = LA CIVILIZACION ROMANA	Dias 15 al 21 = TIERMES, CIUDAD RUPESTRE CELTIBERO-ROMANA



2. Cartel anunciador del ciclo completo de proyecciones audiovisuales.

error humano (desincronización de diapositivas, fallos en el manejo de la unidad de fundido, etc.). Estos fallos son directamente proporcionales al número de usuarios, pero pueden ser resueltos sobre la marcha.

Para simplificar y posibilitar su utilización por amplio número de personas, teniendo en cuenta que no existe personal fijo que atienda el servicio, se ha utilizado un sistema estándar de montaje (proceso de sincronización, imágenes visuales, sonido).

Los problemas de mantenimiento de las diapositivas se presentan por el uso frecuente de éstas que las descolocan de sus marcos.

La experiencia ha demostrado que es más útil tener todos los audiovisuales montados en sus bandejas respectivas que invertir tiempo en

hacerlo cada vez que sea necesario; además permite atender con mayor rapidez y eficacia las necesidades específicas de algunos grupos solicitantes. Así mismo, es destacable señalar la importancia de una perfecta acústica, sin la que el mensaje se recibe defectuosamente, deteriorando el cumplimiento de sus objetivos. El museo tiene previsto actualmente una mejora de la calidad acústica de la sala.


El sistema actual permite introducir al público en una dinámica más activa del museo, pues el visitante obtiene una visión superior a la de los objetos meramente expuestos; facilita una difusión cultural de carácter general sobre temas monográficos y supone un mayor atractivo en la exposición de la información a

través de un sistema complementario.

El principal inconveniente se plantea al no estar referidos los objetos presentados en los audiovisuales a los del propio museo, pues de esta forma no comunica los conceptos abstractos que se derivan de ellos referente a su ámbito cultural, espacial y temporal; pone trabas a la comprensión inmediata de los conceptos que de ellos se deducen e interfiere en el proceso de memorización en cuanto no se produce el efecto de retrospectión. Esto último sin embargo, se trata de paliar con la hoja resumen del audiovisual, en la que se introduce una referencia de los objetos expuestos en el Museo Arqueológico de Sevilla.

Este sistema no permite por ahora la individualización del proceso

### Sevilla en la Antigüedad



En los últimos años el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla ha incrementado sus fondos con un buen número de hallazgos, producto sobre todo de excavaciones, que se muestran ahora al público en diversas salas del Museo.

Estas piezas, junto a los fondos antiguos del Museo, dan una idea clara de la riqueza arqueológica de la región y permiten un recorrido global, a través del tiempo, por las culturas y pueblos que la habitaban, motivados por una situación geográfica privilegiada: un río navegable, óptimas posibilidades agrícolas y ganaderas y el atractivo de la riqueza minera de Sierra Morena.

Ya en los remotos tiempos del Paleolítico Inferior, los guijarros y hachas de piedra encontrados en las terrazas altas del Guadalquivir demuestran la existencia de grupos humanos dedicados a la caza y la recolección.

Pero es a partir del 5.000 a.C. cuando aparecen los primeros esbozos de núcleos urbanos. Lentamente, demuestran el hombre el modo de cultivar la tierra y aprende a domesticar animales (seguimos sus huellas a través de las primeras cerámicas: es el Neolítico).

En una secuencia posterior, localizamos en Valencia de la Concepción, como yacimiento más característico de la región, un conjunto de silos, pozos y sanjas, junto con numerosos restos de animales, que nos hablan de una sociedad más compleja, capaz de conseguir una producción en gran escala y de trabajar por primera vez los metales. Es la Edad del Cobre, que se desarrolla a lo largo del tercer milenio a.C. Sus ideas religiosas las plasma en ídolos de diverso tipo, algunos antropomorfos, y utiliza, quizás como reflejo de sus ideas sociales, igualitarias, los enterramientos colectivos rodeados largos de piedra que desembocaban en una cámara circular.

Hacia el año 2.000 a.C. podemos hablar de una auténtica Edad del Bronce. El hombre alzó el cobre pri-

mero con arsénico y después con el estaño. Lentamente irán desapareciendo los grandes monumentos funerarios colectivos y surgirán los enterramientos individuales, cuyo ajuar predominante es un vaso con decoración geométrica rellena de pasta blanca blanca, llamado por su forma "Campaniforme", al que acompañan, a veces, pequeñas armas, puñales, puntas de flecha de bronce...

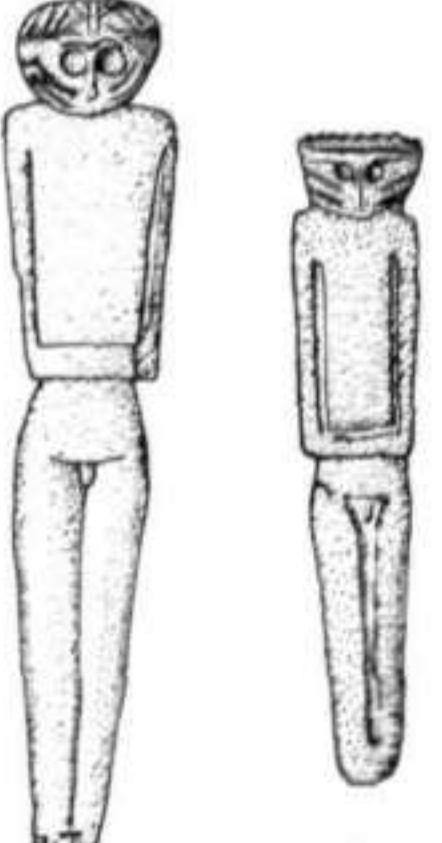
Otros enterramientos individuales, en lo que llamamos el Bronce Pleno, se realizan en cistas formadas por lasjas de piedra, con el cadáver en posición encogida y el ajuar colocado en las manos, oabeceera o pies del difunto, como en la procedente de Sanlúcar la Mayor, reconstruida en una de las salas del Museo.


Poco después del año 1.000 a.C. la influencia de la expansión colonizadora de griegos y fenicios, provocará grandes cambios: irán apareciendo la escritura, los instrumentos de hierro, la cerámica a torno... Se introducen nuevas ideas religiosas, patentes en la aparición de divinidades orientales. De estos contactos surge la civilización de Tartessos, conocida por su riqueza minera y su orfebrería, con realizaciones como los tesoros de El Carambolo, Évora o Lebrija, a cuyo período corresponden las neópolis de Carmona y Setefilla.

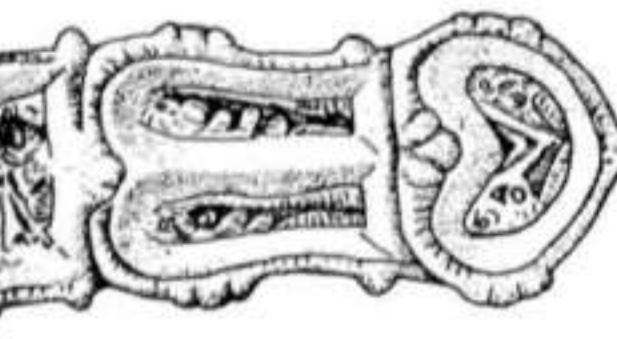
Tartessos se descompone en una serie de pequeños estados con una cultura común, continuadora de las tradiciones anteriores: son los turdetanos, los cuales se ven involucrados en las guerras entre Roma y Cartago que culminan a fines del s. III con el triunfo romano y el inicio de la conquista de Hispania.


La Bética se convertirá en una de las áreas más romanizadas de la Península y del Imperio, asimilando los modos de vida romanos perfectamente. Su importancia comercial, sobre todo la exportación del aceite, se ve reflejada en los alfares productores de ánforas localizados en el bajo valle del Guadalquivir. Las excavaciones realizadas en Alcolea, Peñaflo, Útrera, Carmona, El Saucejo... permiten conocer la vida en nuestra tierra en el período romano.

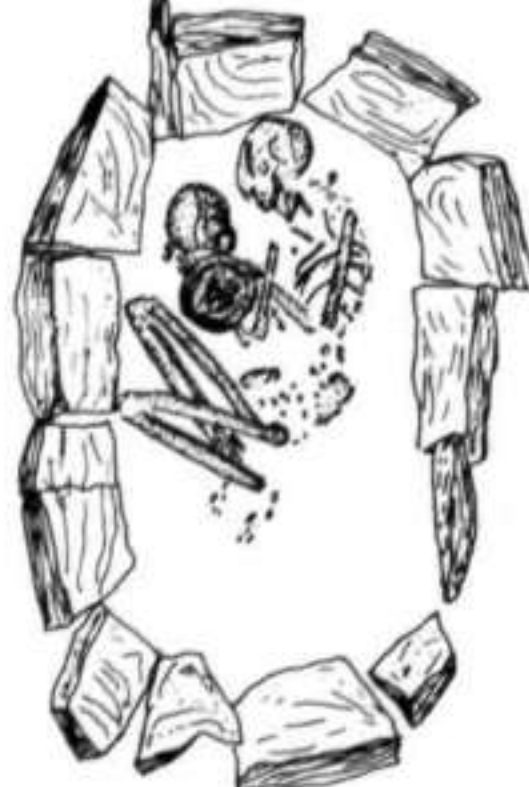
El asentamiento visigodo está documentado en las neópolis de Pedrera y Puebla de Casalla. Junto a la de Gerena, nos habla de la llegada del Cristianismo a la Bética una basílica con pila bautismal. La conquista árabe hará de Sevilla un gran centro urbano hasta hoy día.

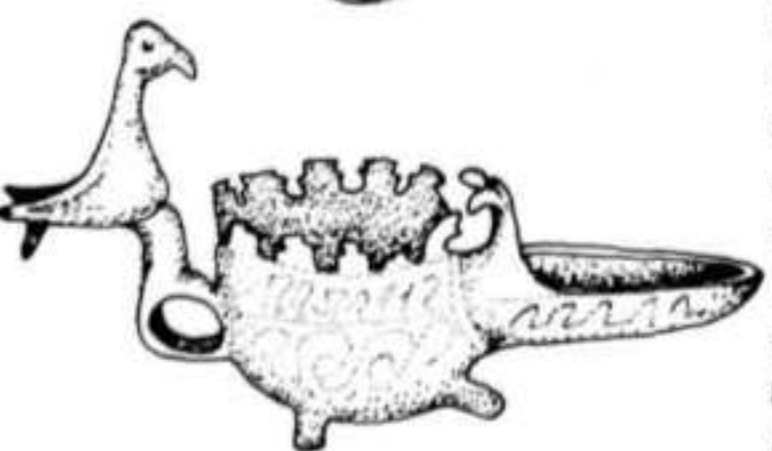












MUSEO ARQUEOLOGICO DE SEVILLA  
GABINETE PEDAGOGICO.

cognoscitivo, ni la diversificación de los niveles para adecuarse a la demanda de los visitantes.

El público es heterogéneo como corresponde a un museo; es frecuente la asistencia de familias completas los domingos y de colegios los días entre semana. Si bien no disponemos de una valoración cualitativa sobre las proyecciones por parte del público, no obstante, la numerosa asistencia y el seguimiento del ciclo completo por gran cantidad de visitantes nos hace estimar la importante aceptación que estos sistemas tienen en su utilización para los museos. Este museo viene realizando un control de las proyecciones en días laborables y domingos para conocer frecuencias de asistencia y adecuación del contenido a las demandas de los visitantes; por ejemplo, si los audiovisuales que se proyectan a los colegios se relacionan con el tratamiento de alguna unidad pedagógica.

Las necesidades que plantea tanto el sistema actual como el óptimo hacen necesario que se disponga de audiovisuales de referencia directa a este museo. Esto se solventa con una producción interna que, además de reducir costos y dependencias, permitiría satisfacer los diferentes niveles de demanda.

La primera experiencia de producción se llevó a cabo con la exposición realizada con motivo del Campeonato Mundial de Fútbol "España 82", titulada "Últimos hallazgos arqueológicos en la provincia de Sevilla", en la que se presentaban ordenados cronológicamente los materiales obtenidos por el museo en los últimos años; se elaboró un audiovisual de diapositivas del mismo título con el objetivo de completar la información ofrecida en las vitrinas, integrando el material expuesto en sus respectivas etapas culturales, haciendo más asequible la información técnica presentada con los materiales (ver artículo en esta misma revista "Exposición últimos hallazgos arqueológicos en la provincia de Sevilla"). En principio se pensó ubicar dicho audiovisual dentro de las salas de exposición para integrar el con-

junto. Sin embargo, la falta de medios técnicos y los problemas de instalación no lo permitieron, por lo que su proyección se realizó en la sala de audiovisuales.

En la realización de este audiovisual se utilizaron una serie de criterios, comunes a la planificación de toda la producción audiovisual de este museo y que a veces se descuida en numerosos audiovisuales.

En primer lugar se consideró como elemento indispensable la existencia de una relación referencial directa entre imagen visual y objetos expuestos. Así de esta manera el 96 por cien de las diapositivas proyectadas presentaban materiales de la propia exposición y en todo caso el resto era fácilmente identificable. En segundo lugar se estimó la estética como una cualidad pedagógica. La transmisión del mensaje cultural es facilitada en gran medida con una presentación sugestiva. De esta manera se cuidó la calidad de la fotografía, la uniformidad del formato y la evolución cromática. En tercer lugar hemos de resaltar como factor fundamental la adecuación entre mensaje e imagen audiovisual. Hay que discriminar todo aquello que se desvíe del objetivo concreto que se quiere presentar con las diapositivas. En cuarto lugar tenemos el criterio de la sensación de movimiento como la manera más conveniente de transmitir conceptos abstractos. En quinto lugar la duración del audiovisual está determinada por la relación existente entre la elaboración de los conceptos que presenta y el público al que va destinado.

El audiovisual "Últimos hallazgos arqueológicos en la provincia de Sevilla", realizado según estos criterios, presentaba sin embargo un excesivo tecnicismo, tanto en imágenes como en texto por lo que sólo era útil para visitantes asiduos al museo. Estos problemas se han intentado solventar en el nuevo audiovisual "Mi amigo Adriano", actualmente en producción, elaborado para un público juvenil de la segunda etapa de EGB y que consideramos también útil para el público en general.

El 1 de marzo el Museo Arqueológico de Sevilla ha iniciado, dentro del desarrollo de los sistemas audiovisuales, con el equipo y cintas de vídeo enviadas por la Subdirección General de Museos, un ciclo complementario del que actualmente se presenta con el sistema de diapositivas sincronizadas. Esta sala proporciona un incremento de la información lo que es una característica de las salas de información adicional. Sin embargo por el material en cintas del que disponemos, de enfoque exclusivamente arqueológico, no se ajusta a los objetivos de integrar las piezas en su contexto histórico ni de motivar la producción de pensamiento divergente, por lo que ha de funcionar con los mismos objetivos que la sala de audiovisuales de diapositivas, en espera de una producción propia.

Si bien, el sistema actual supone un avance en la utilización de los nuevos medios de información, sin embargo en la actualidad presenta respecto a los objetivos del sistema óptimo una falta de integración con los medios tradicionales. Es necesario por tanto hacer una programación global de todos los medios de información atendiendo a objetivos comunes. En este sentido el objetivo global del museo es un objetivo histórico, por lo que los contenidos de los sistemas informativos han de ser contemplados desde esta perspectiva. Es preciso para el desarrollo del sistema óptimo que los contenidos históricos sean, por propia dimensión del museo, regionales, en cuanto a las necesidades básicas del primer nivel y aún del segundo. Para satisfacer estas necesidades es imprescindible contar con equipo de producción (en especial de vídeo) que permita atender la programación específica del museo.

Dentro de las perspectivas de futuro hay que señalar la utilidad de que el museo produzca videotextos, con vista a su comercialización, lo que a la vez que supone la extensión del servicio público, aumentando la eficacia de la función pedagógica del museo, podría resolver los problemas de su financiación.

Toda esta planificación debe ser dirigida directamente, para obtener la máxima eficacia dentro del objetivo general educativo, por el órgano encargado de la función pedagógica del museo, el gabinete pedagógico.

#### ANEXO

*Audiovisuales proyectados en el Museo Arqueológico de Sevilla y re-*

#### *flejados en el gráfico de la lámina 2*

Sistema de diapositivas sincronizadas con cinta magnetofónica:

- a Egipto.
- b Nefertari.
- c Las colonizaciones.
- d Vasos griegos.
- e Mundo ibérico.
- f La civilización romana.
- g Sevilla en la antigüedad.
- h Tarraco.

- i El Islam.
- j La música en el museo.
- k La casa española en tiempos de los Austrias.

Sistema vídeo:

- Altamira y el arte cuaternario.
- Fenicios y griegos.
- Los íberos.
- Obras públicas de la historia romana. ■

Felipe Arias Vilas

## Cincuentenario del Museo Provincial de Lugo

En el año 1982 se cumplieron cincuenta años desde que un grupo de personas con inquietudes culturales consiguieran que la Diputación Provincial de Lugo crease y patrocinase un museo en esta ciudad. Para conmemorar dignamente esta efemérides, se propuso a la Diputación, por parte de la dirección del museo, desde hace varios años a cargo de un facultativo del cuerpo de museos, la realización de una serie de actividades, que fueron aprobadas por aquélla en el mes de marzo, con un importe aproximado de un millón y medio de pesetas, y que consistieron (además de la instalación de medidas de seguridad en el edificio del Museo (en dos fases) y del acondicionamiento de la torre-pazo de San Paio de Narla para instalar la amplia sección de etnografía), en lo siguiente:

- Reedición de la "Guía del camino francés en la provincia de Lugo", de A. Losada y E. Seijas, con motivo del Año Santo 1982 y dentro de la serie de monografías del Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial.
- Edición de series de 10 diapositivas cada una, de fondos del museo, agrupadas en 5 bloques temáticos: Arqueología, Etnografía y Artes populares, Artes industriales y menores, Pintura y Escultura, para su difusión y puesta en venta.
- Inauguración oficial de la sala "Prieto Nespereira", con una conferencia del profesor J. M. López Vázquez, de la Universi-

dad de Santiago de Compostela.

- Puesta en servicio, con la autorización de la Dirección General de Correos, de un rodillo especial relativo a la conmemoración del cincuentenario del museo, que mató toda la correspondencia salida de Lugo en el mes de junio, así como un matasellos especial de un solo día, el 15 de junio, en ambos casos con motivos y símbolos referentes al museo.
- Preparación y montaje de una exposición conmemorativa del cincuentenario, exhibida en el

Salón Regio del Círculo de las Artes de Lugo, durante el mes de noviembre, y que constaba de seis grandes apartados: Creación del museo, los edificios, las personas, la formación de las colecciones, las actividades y publicaciones, y el futuro del museo, todo ello con fotografías (termosoldadas al soporte de poliestireno prensado), textos y varios objetos sobre peanas o en vitrina, dispuesto con un sentido fundamentalmente didáctico y divulgativo para explicar la historia del museo y





este mismo en una sola, pero amplia, sala. Como guía de la exposición se editó un folleto, resumen de todo lo tratado en aquélla, así como un cartel anunciador de la muestra.

- Para acompañar esta exposición, se realizó una película en sistema vídeo de 20 minutos de duración sobre "O Museo Provincial de Lugo, 1982", por la cooperativa de vídeo Eidon, de Santiago. Tanto la Exposición como el vídeo, que se proyectó todos los días en la misma sala en que aquélla estuvo abierta, tuvieron gran éxito de crítica, y casi 1.000 personas visitaron lo que venía a

ser un perfecto compendio del museo y su historia.

- Estas actividades se complementaron también con dos conferencias: sobre la historia y anecdotario del museo (por el académico don José Trapero Pardo), y sobre alfarería rural en la provincia de Lugo y su museo (por don Luciano García Alén, del Museo do Pobo Galego), así como una mesa redonda sobre los museos gallegos y sus problemas actuales con participación de representantes de las diversas instituciones y organismos afectados por el tema.
- Por último, se reeditó, por el Servicio de Publicaciones de la Di-

putación y también como parte de la conmemoración del cincuentenario del museo, el tomo primero de "Fortalezas de Lugo y su provincia" (1955), de Manuel Vázquez Seijas, que vino a ser una especie de homenaje póstumo a su autor, que fue el principal promotor del museo desde su creación y su director durante muchos años (1949-1974), y que falleció en el mes de diciembre de 1982, habiendo recibido meses antes, en acto celebrado en el museo, la Medalla de Plata de la provincia de Lugo y el título de Director Honorario Perpetuo del Museo. ■

## Las nuevas instalaciones del Museo de Cuenca

### Introducción-Justificación

El 26 de julio de 1982 y tras haber estado cerrado al público desde finales de abril del mismo año, el Museo de Cuenca abría sus puertas para mostrar a quienes lo visitaran a partir de ese momento un nuevo aspecto.

Desde su apertura en julio de 1974, la historia del centro ha sido, al menos para nosotros, el reflejo de cómo deben ser estas instituciones: Vivas, inmediato espejo de las investigaciones arqueológicas que de esa forma no son sólo plasmadas en memorias o artículos científicos sino que, al ser presentadas dignamente y con técnicas museológicas apropiadas, llegan al gran público. Se nos podrá achacar, que los diferentes cambios —1975, 76, 79 y 81-82— pueden ser demasiados y constituir una carga para el contribuyente, o que los créditos que vienen a Cuenca, no van a otros museos. Y aun cuando ambos supuestos sean ciertos no lo es menos que si los museos han de ser entes vivos, el reciclaje, las remodelaciones, la puesta al día de los mismos, es imprescindible para que cumplan la función que la sociedad ha de demandarles.

Sí queremos aclarar que esta nueva fase en la historia del museo ha venido determinada porque desde 1974 el centro pudo programar su plan propio de excavaciones arqueológicas junto a departamentos universitarios de Madrid, Valencia y Barcelona, con lo que los fondos y el conocimiento de diferente perío-

dos, se incrementaron considerablemente.

El siguiente cuadro, arrojará luz sobre nuestras antedichas afirmaciones<sup>1</sup>:

Año	Escavaciones	Períodos	
		Estud.	Public. <sup>2</sup>
1974	3	2	1
1975	16	6	11
1976	24	10	20
1977	28	8	9
1978	19	7	5
1979	16	8	9
1980	13	8	8
1981	18	8	5
1982	22	8	18 <sup>3</sup>

La media de visitantes diarios al museo, en el mismo período es como sigue:

Año	Media de visitantes/día
1974	39,44
1975	55,52
1976	61,60
1977	72,85
1978	81,30
1979	83,40
1980	88,95
1981	80,99
1982	71,4

El crecimiento de los fondos, el que los períodos de investigación fuesen desde el Paleolítico inferior al siglo XVII y el contar con una serie de publicaciones, así como lo que interpretamos como progresiva aceptación del museo por los visitantes, las consideramos causas suficientes para que, a partir de 1980, planteáramos a la Subdirección General de Museos lo necesario de la remodelación, que sólo ha sido posible gra-

cias a la colaboración de muchísimas personas, cuya enumeración sería prolijo hacer aquí, pero que en la nueva guía-catálogo del museo, casi ultimada, serán relacionadas escrupulosamente.

### Espacios museológicos. Criterios

La remodelación, cuyos resultados pretendemos explicar, aunque sucintamente, en estas páginas, se basó en los siguientes principios, entre otros.

- El museo, la exposición, debería desarrollarse con estricto criterio cronológico, basado en un recorrido unidireccional, aunque para ello hubiese que cerrar vanos en salas en que éstos fueran dobles.
- Tendríamos que buscar unos temas-guía, que sirviesen de nexo al visitante, para que éste pudiese ir enlazando los diferentes períodos representados, con la última intención de dar coherencia a todo el contenido: novelar en cierta manera todo el montaje y, siempre que fuese posible, extrapolando datos, restos materiales y fenómenos sociohistóricos a la realidad actual, buscando, si no la identificación del visitante con lo expuesto —con el carácter de que los restos que ante él tiene son siempre los usados por hombres y mujeres de épocas pasadas—, sí evitar su total distanciamiento.
- Intentar, cuando las investigaciones así lo permitieran, incidir en

aspectos culturales de cada momento histórico más que en presentar una colección de yacimientos excavados, sacrificando, si fuese menester, al extraer piezas de su contexto, algunos yacimientos, incluyendo objetos clave en el espacio museológico que reflejarían modos de vida. En resumen, humanizar, darle un sentido funcional-temporal al objeto arqueológico.

- Esos espacios museológicos de contenido y concepción diferenciada ocuparían o una vitrina o un espacio acotado en la exposición.
- No se debería perseguir un engranaje aséptico “yacimientos-aspectos culturales”, pues las unidades conceptuales museológicas se convertirían en compartimentos estancos que por su reiteración harían monótona la visita. El objetivo a cubrir consistiría en que una persona que entrara al museo con la intención de estar en él un largo período de tiempo —y si no venía con ese propósito, inducirle a ello— a la vez que siempre tuviese conciencia de que estaba inmerso —o estaba ante las manifestaciones de la historia de la humanidad en un período concreto—, tuviese ante sí un motivo interesante que le atrajese lo suficiente como para no pasar de largo.
- Todos estos principios, deberían ir arropados con unos textos explicativos, con el empleo de técnicas pedagógicas y con una presentación en el que continente fuese lo más neutro posible, prescindiendo de toda teatralidad y huyendo siempre del “escaparatismo”, tendiendo cuidadosamente a la búsqueda de la desmitificación, tanto de “lo arqueológico” como del divismo de los objetos.

En definitiva, que el museo fuese el exponente de cómo se vivía y/o se moría en cualquiera época pasada. Sin más. Y, por supuesto, iluminando con maquetas, gráficos, fotografías, cuadros sinópticos, etc., todos los términos o técnicas que el hom-

bre de nuestros días no pudiese conocer, de no ser un estudioso o un especialista.

### Secciones

Se desenvuelve la exposición de acuerdo al siguiente esquema:

- Geología-Paleontología.
- Prehistoria:
  - Paleolítico inferior a Neolítico.
  - Primeras edades del Metal: Eneolítico a Edad del Bronce.
  - Edad del Hierro.
- Arqueología clásica:
  - Romanización.
  - Tardorromanidad.
- Arqueología de los siglos VI-XVIII<sup>4</sup>.

En relación con el anterior montaje<sup>5</sup> que consistía en Prehistoria y Protrohistoria, Romanización y Arqueología medieval y moderna, los cambios ahora son sustanciales. Así, el recorrido se inicia en la sección de Geología-Paleontología, es decir, con la historia de la parcela del planeta que es la provincia de Cuenca, el medio físico en que se sitúan, no sólo los yacimientos arqueológicos de los que proceden las piezas expuestas, sino que además, ha determinado el medio geofísico en que los pueblos se han ido asentando y en los que se ha desarrollado su historia y vida.

La Prehistoria, que se desarrolla en un mismo espacio museológico, la planta baja del edificio, se desenvuelve en tres subespacios, sucesivos, pero diferenciados, por la compartimentación que hemos hecho con paneles. El visitante, esté en la zona de la sala que esté, siempre sabrá qué fase prehistórica está visitando, pues leerá *Prehistoria en un gran rótulo* que abarca la sala mientras, más cerca de las vitrinas, rótulos de Paleolítico, Neolítico, Primeras Edades del Metal o Edad del Hierro, lo situarán en la facies que tiene ante sí. Además, en el interior de las vitrinas, tendrá los datos necesarios para el período, yacimiento, nombre de la pieza y sus características, así como su seriación cronológica.

La Arqueología clásica, en sus

dos divisiones, Romanización y Tardorromanidad, ocupan la planta primera y una sala de la segunda, respectivamente<sup>6</sup>. Esta diferenciación nos pareció conveniente por cuanto economía, sociología, historia y elementos de cultura, estudiados como lo están para la provincia de Cuenca, nos permitían dar este paso.

La última sala del museo con contenido arqueológico está dedicada a la sección “Arqueología de los siglos VI-XVII” y que es la que cuando la sección de Bellas Artes se constituya en museo y se instale en edificio independiente, precisará de un lógico desarrollo. Hoy, época visigoda, período mozárabe, Cuenca hispanomusulmana, arqueología de los siglos XII al XV y arqueología del siglo XVIII, se aglutinan en un mismo espacio físico, aunque compartimentado por un panel.

### Desarrollo

Es de la siguiente manera: Acceso por Plaza de Ronda. Portería. Organigrama de contenido. Vitrina con publicaciones a la venta.

#### *Sala 1: Geología-Paleontología y Paleolítico Inferior*

Mapa tectónico de la península ibérica con Cuenca, provincia, silueteada. Texto.

Vitrina 1 (E)<sup>7</sup>: Paleozoico. Texto. Dos fotos del Cámbrico y del Pérmico y Carbonífero. Gráfico en columna, con especificación de sistema, subsistema, duración en millones de años, columna estratigráfica con tipos de suelos. Siete fotos con afloramientos paleozoicos. Mapa de la provincia con la localización de los mismos<sup>8</sup>.

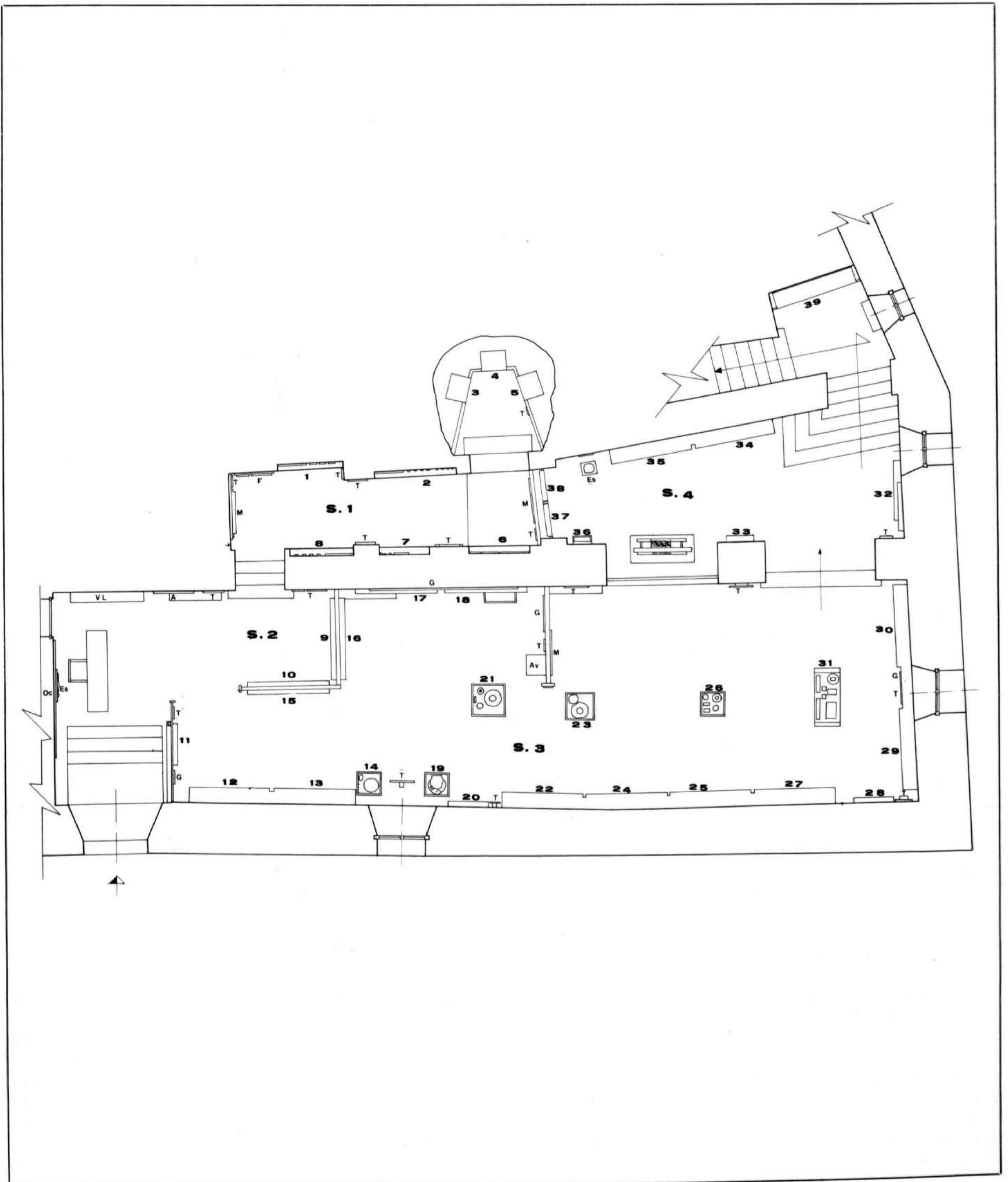
Vitrina 2 (E): Mesozoico. Texto. Foto del Jurásico medio. Gráfico del tipo de la anterior vitrina. 34 fósiles de diez yacimientos.

Cueva del edificio, en que se han instalado tres maquetas. Vitrinas 3, 4 y 5 (E), en que se han reconstituido tres paisajes con fauna y flora: Jurásico inferior, Terciario y Cuaternario. Texto.

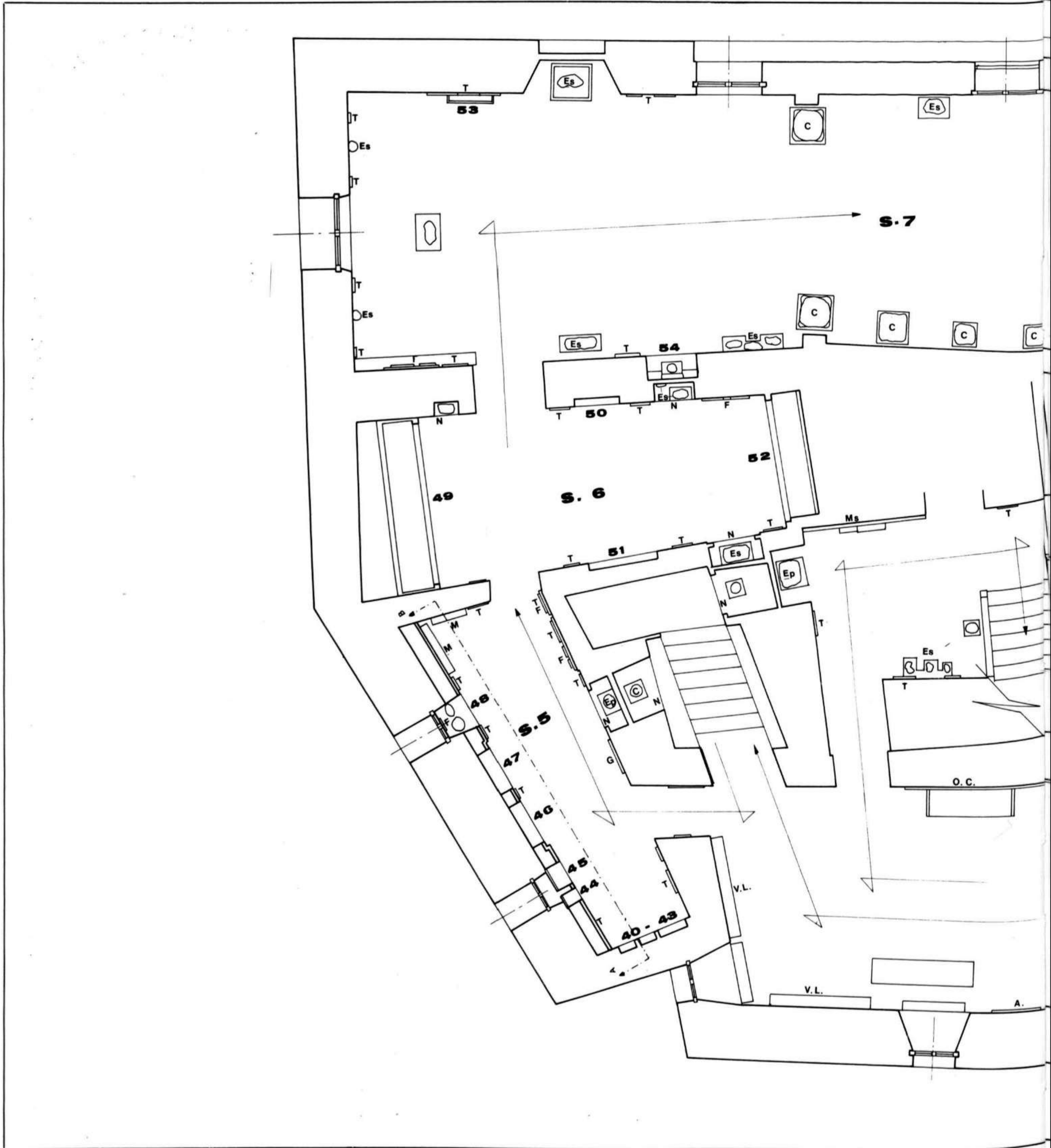
Panel con mapa geológico de Cuenca. Texto.

Vitrina 6 “Cenozoico” (E): Gráfi-

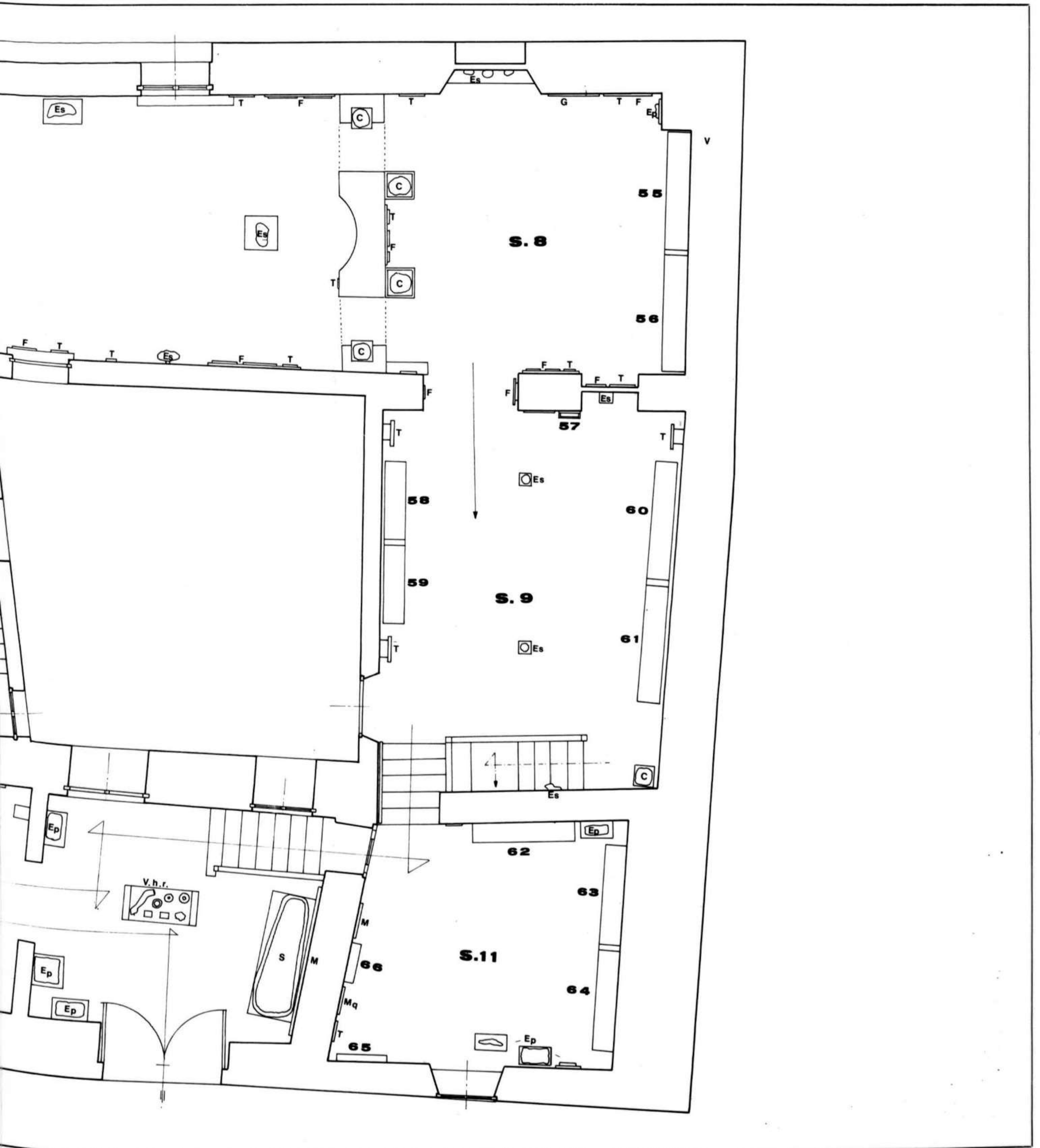


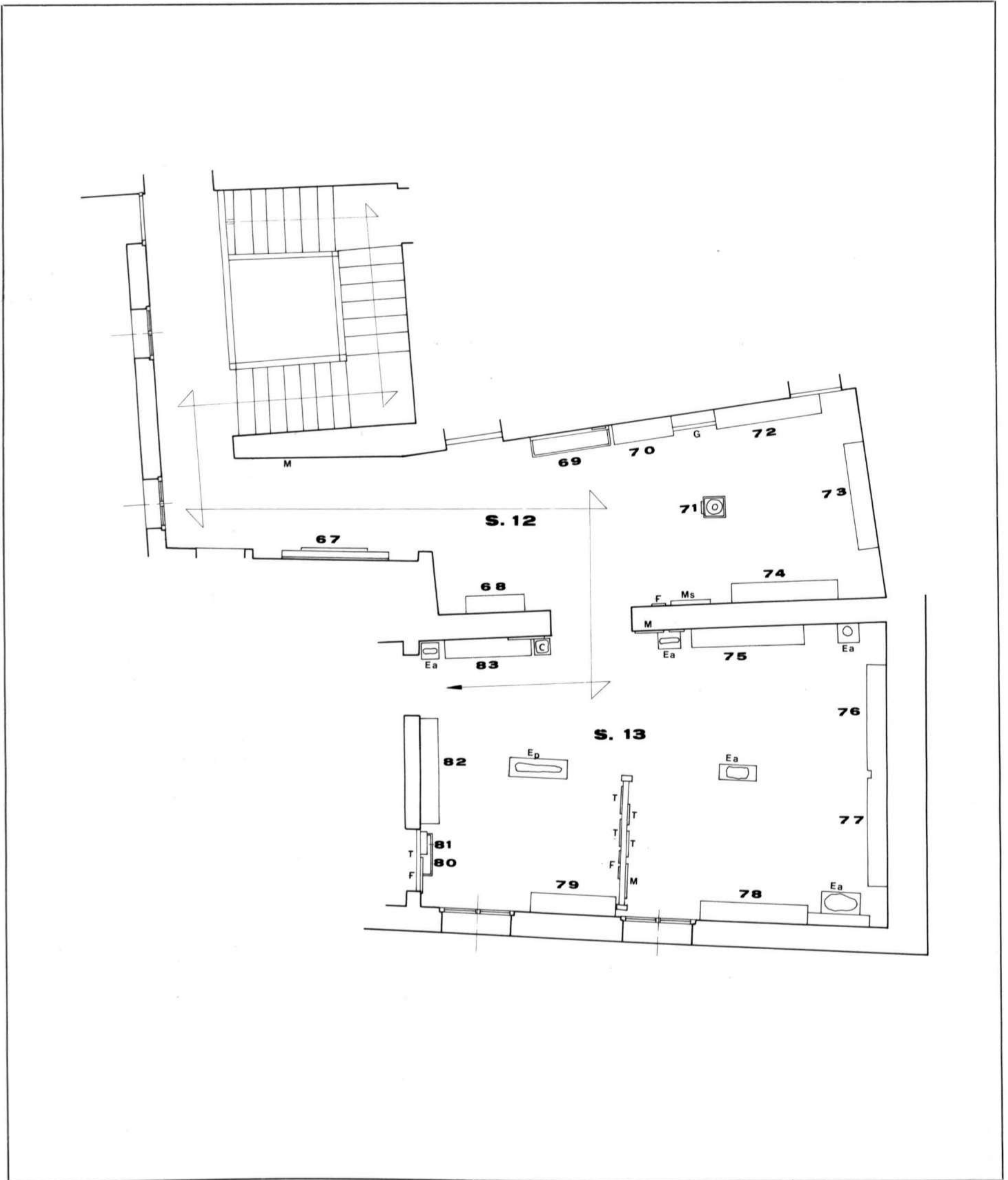


Museo de Cuenca. Planta baja.

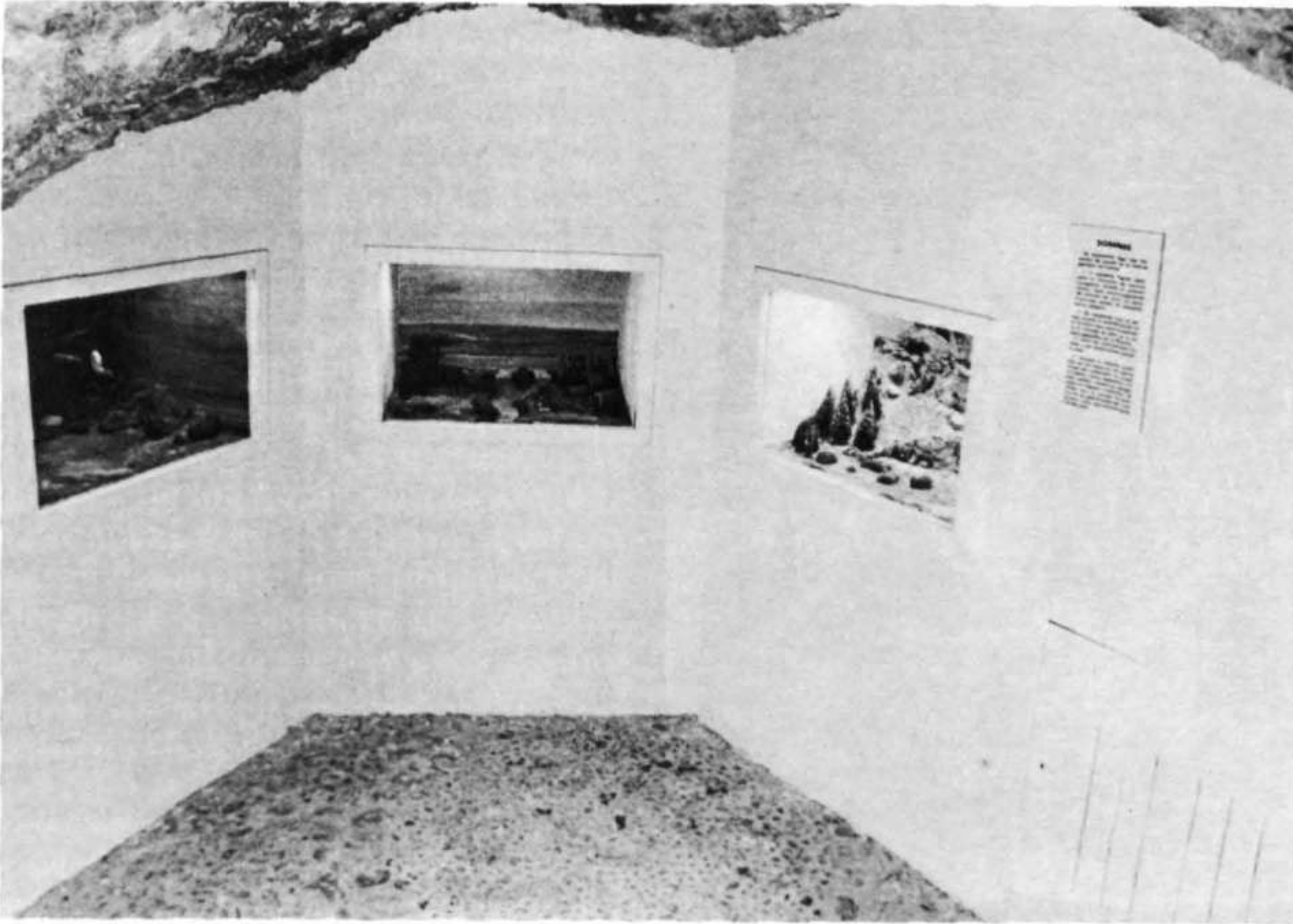


Museo de Cuenca. Primera planta.





Museo de Cuenca. Segunda planta.



1. Sala 1: Geología - Paleontología. Vitrinas 3, 4 y 5. Dioramas.

2. Sala 2.



co como las de las anteriores. Siete fragmentos óseos de un solo yacimiento. Once fotos de huesos conservados en el Museo Nacional de Ciencias Naturales. Texto al exterior. Foto del Terciario.

Vitrina 7 (E) "Cenozoico-Cuaternario": Gráfico en que se relacionan Pleistoceno-Holoceno, períodos glaciares Günz, Mindel, Riss y Würm y sus correspondientes interglaciales, actividades humanas, las divisiones del Paleolítico inferior, medio y superior, con los tipos humanos, Australantrophos, Archantrophos, Palentrophos y Neantrophos. Fotografía del yacimiento paleontológico de Valdecabras y siete restos óseos de la misma procedencia. Texto al exterior.

### *Paleolítico Inferior.*

Texto: El proceso de la hominización.

Vitrina 8 (E): Cuadro sinóptico "Tecnología prehistórica" en que se han considerado cinco niveles técnicos. En cada uno de esos niveles figura el tipo humano silueteado con su altura y denominación, las industrias y las técnicas que las caracterizan, el período arqueológico en que se desenvuelve así como el número de útiles que extraerían de un kilogramo de materia prima. La vitrina se completa con ocho piezas líticas del Paleolítico inferior y proceden de cuatro yacimientos.

### *Sala 2ª*

En la pared, los textos "El hombre de Neanderthal" y "La aparición del Homo Sapiens".

Vitrina 9 (A): Paleolítico medio.

Vitrina 10 (A): Paleolítico-Neolítico de Valdecabras.

Pared a la salida de la sala, el texto "La revolución agrícola: El Neolítico".

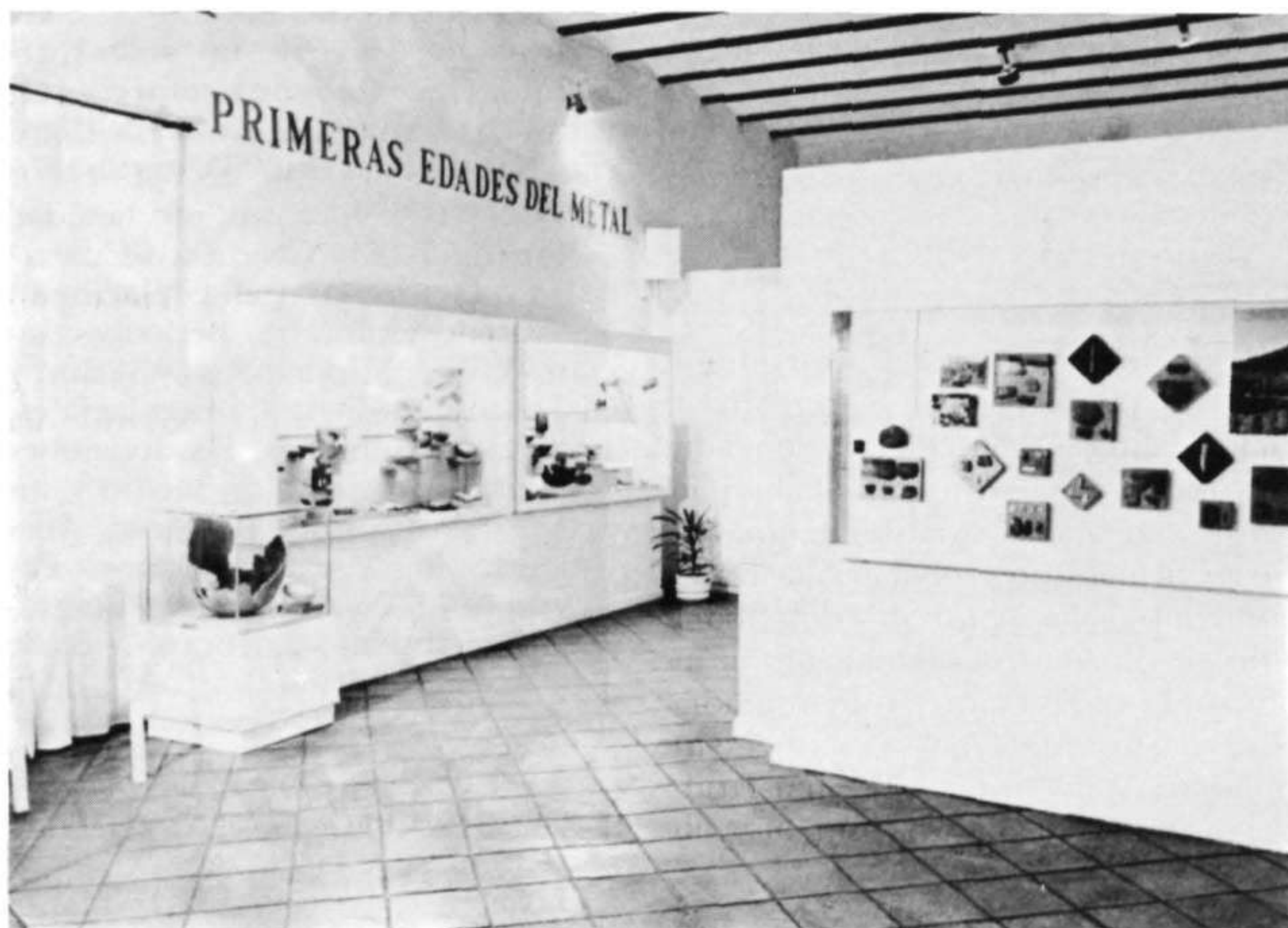
### *Sala 3:*

#### *Primeras Edades del Metal.*

Textos: Las primeras Edades del Metal: "El Eneolítico" y "Las primeras del Metal".

Vitrina 11 (A): Materiales fósiles guías del período.

Panel y al exterior de la vitrina, gráfico con tipos de enterramientos del período.



3. Sala 3.

4. Sala 3.



Vitrina 12 (A): La vida durante la Edad del Bronce. Los ídolos de la provincia de Cuenca y los útiles pulimentados.

Vitrina 13 (A): Poblados: El Castillejo de Parra de las Vegas y El Recuenco de Cervera del Llano.

Vitrina 14 (EX): Contiene un pitihos y un triturador de mano de El Recuenco.

Vitrina 15 (A): Poblados: Los Dornajos (La Hinojosa); Cerro del Cuco (Quintanar del Rey); Cerro Pelao (Tébar) y El Vilano (Villarejo de Fuentes). Texto en trípode: La Edad del Bronce.

Vitrina 16 (A): Poblados: El Colmenar (Landete), Pico de la Muela (Valera de Abajo); Cueva de la Vega del Codorno; El Navío de las Piedras (Parra de las Vegas); Ercavica (Cañaveruelas); Valeria; Villas Viejas (Huete); Arguisuelas; Nohales; Cerro de la Arena o del Idolo (Carboneras de Guadazaón) y Cerro Pelao (Villanueva de los Escuderos).

Sobre las dos vitrinas siguientes, se expone una copia de las pinturas de los abrigos rupestres de Villar del Humo (arte rupestre levantino).

Vitrina 17 (A): Orfebrería y metalurgia de la Edad del Bronce.

Vitrina 18 (A): El proceso de fundición. Cuenta con un gráfico con todos los pasos del proceso de fundición, con las piezas originales que se exponen dibujadas en el proceso.

Vitrina 19 (EX): Enterramiento argárico de una niña de seis años en un pitihos del Cerro Pelao de Tébar.

Panel de cerramiento.

Reproducción de cérvido de un abrigo rupestre de Villar del Humo, obra de Mazonovich, texto "El arte rupestre levantino en la provincia de Cuenca" y audiovisual de tres minutos de duración sobre el mismo tema.

#### *La Edad del Hierro*

Vitrina 20 (A): La cerámica en la Edad del Hierro. En la misma, se exponen fragmentos o piezas completas de veinte tipos de los hoy conocidos.

Vitrina 21 (EX): Tumba con cerámicas de transición de la Edad del Bronce y la Edad del Hierro de la necrópolis del Castillo (Reillo).

Panel con gráfico acerca de las técnicas de fabricación de la cerámica en la prehistoria.

Necrópolis en cerro.

Vitrina 22 (A): Reillo, I y II Edad del Hierro.

Vitrina 23 (EX): Gran plato a torno pintado y maqueta del mismo a mitad de su tamaño, con los motivos decorativos completados. Es de Reillo.

Vitrina 24 (A): Cerro de los Encaños (Villar del Humo).

Necrópolis en vegas o zonas llanas.

Vitrina 25 (A): Las Madrigueras.

Vitrina 26 (EX): Las Madrigueras. Se expone una tumba en que en el ajuar aparecieron tres vasos hallstáticos pintados.

Vitrina 27 (A): El Navazo.

Panel con mapa de la provincia con los yacimientos desde el Paleolítico a la II Edad del Hierro. Dos textos en gran formato sobre caracteres generales sobre la I y II Edad del Hierro.

Vitrina 28 (A): La metalurgia de la Edad del Hierro. Al exterior, un cartel explicativo sobre las fíbulas y un bocado de caballo actual, similar a uno de la Edad del Hierro expuesto en la vitrina.

Vitrina 29 (A): Otras necrópolis de la Edad del Hierro: Uclés, Villanueva de los Escuderos, Landete y Vega del Codorno.

Vitrina 30 (A): Las necrópolis de Olmedilla de Alarcón y Buenache de Alarcón.

Entre las dos y en panel, el texto de una necrópolis de túmulos, la de Pajaroncillo, con una foto y un plano de una de estas sepulturas.

Vitrina 31: Túmulos de Pajaroncillo.

#### Sala 4

Vitrina 32 (A): El traje y la orfebrería prerromana.

Vitrina 33 (A): El alfabeto y la escritura prerromana.

Es un vano del arco gótico que está entre las salas III y IV y cerrado

por una reja, un texto sobre "La historia del tejido", la reconstrucción de un telar y un gráfico con tipos de nudos y muestras de fibras, informan al visitante acerca de este aspecto de la vida durante la Edad del Hierro.

Vitrina 34 (A): Villas Viejas: un poblado prerromano.

Vitrina 35 (A): El poblado de Fuente de la Mota (Barchín del Hoyo).

El comercio en el período prerromano.

Vitrina 36 (A): Vaso egipcio de Culebras.

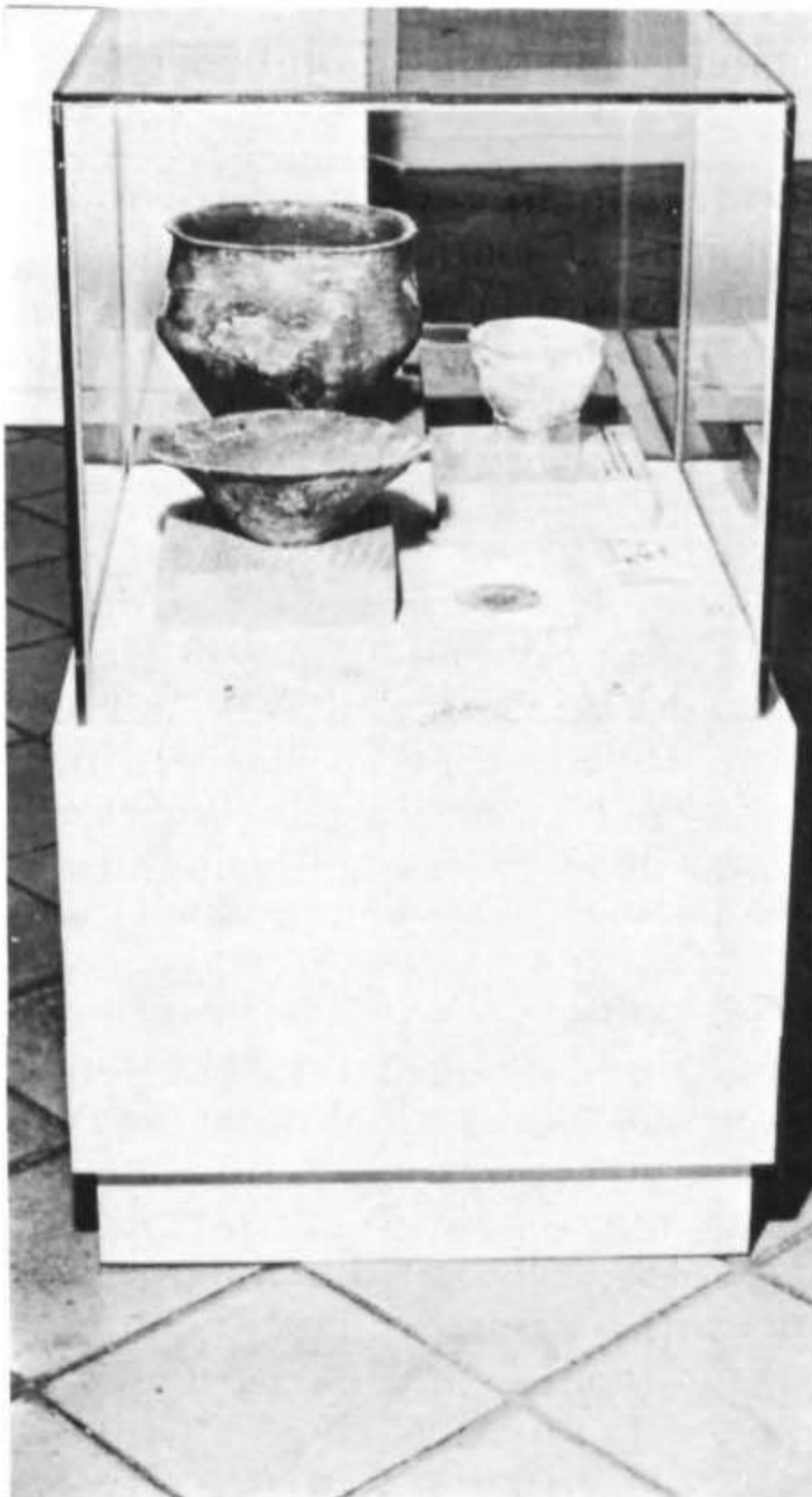
Vitrina 37 (A): El comercio en el período prerromano.

Vitrina 38 (A): Aspectos religiosos del período prerromano.

Exenta, una esfinge ibérica de Segóbriga.

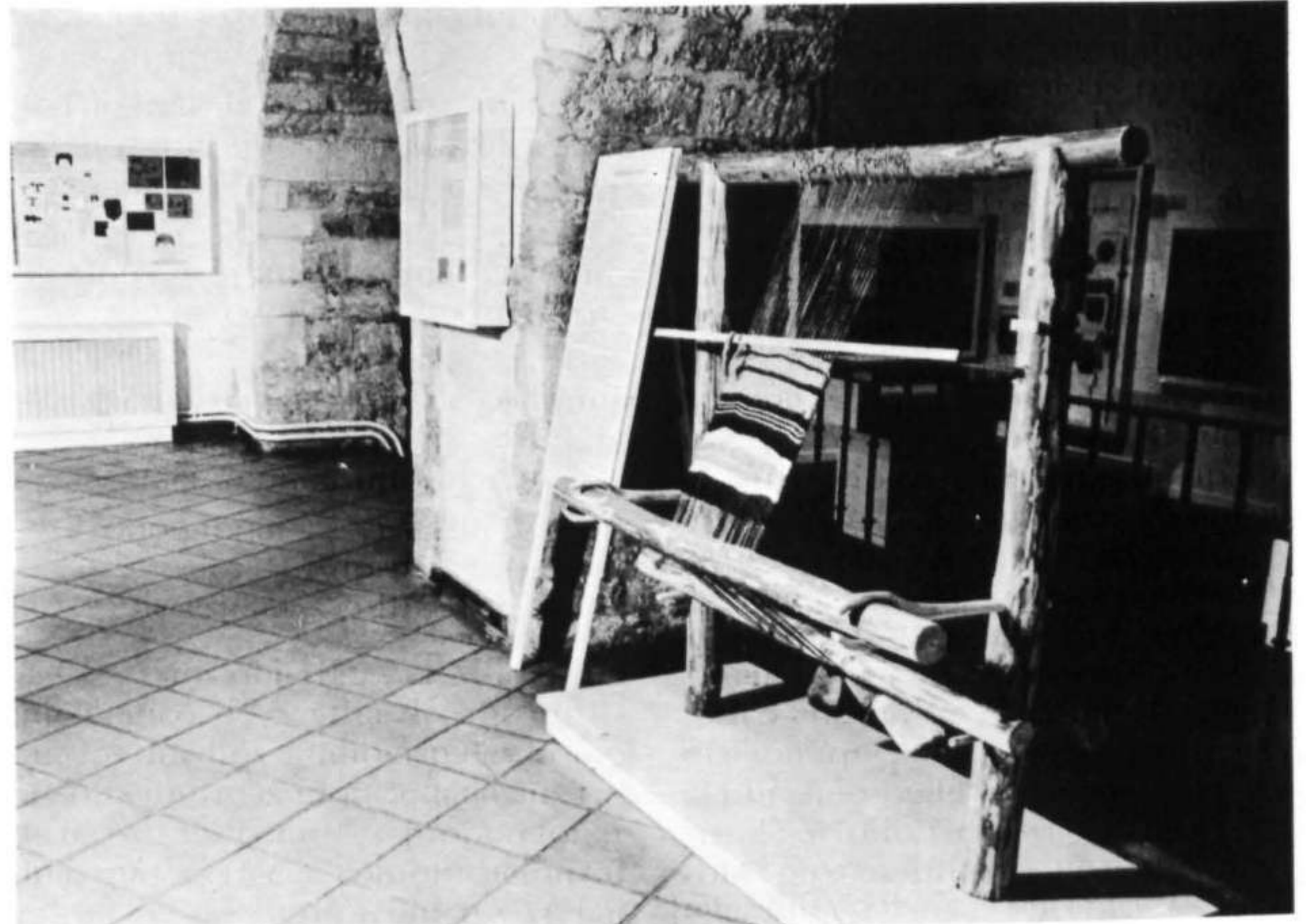
Rellano en el acceso a la planta superior.

Vitrina 39 (A): Otros poblados de la Edad del Hierro: Cabeza Moya (Enguidanos); Cerro de Santa Quite-



5. Sala 3. Vitrina 26: "Tumba hallstática de Las Madrigueras".

6. Sala 4. Vitrina 32: "El traje y la orfebrería prerromana". En primer término, el telar reconstruido.



ria (Tébar); Bonilla; Valeria; Cerro de la Virgen de la Cuesta (Alconchel de la Estrella).

En un nicho en el segundo rellano, se expone una escultura funeraria iberorromana de Reillo.

Hall de entrada por Obispo Valero. Organigrama de contenido, portería, tablón de anuncios y vitrinas con libros a la venta.

### Romanización

#### Sala 5

Texto: "La conquista".

Tesoros escondidos en las diferentes épocas de la conquista.

Vitrina 40 (E): Tesorillo de Valeria.

Vitrina 41 (E): Tesoro de Salvacañete.

Vitrina 42 (E): Tesoro de Abia de la Obispalía.

Vitrina 43 (E): Tesoro de Villar del Humo.

Vitrina 44 (E): Numismática y cerámicas republicanas romanas.

Vitrina 45 (E): Cerámica indígena y numismática iberorromana de época republicana.

Vitrina 46 (E): Cerámica de lujo romana de importación en época imperial.

Vitrina 47 (E): Terra sigillata hispánica y cerámica de tradición indígena.

Frente a estas dos vitrinas, hay un gráfico con el proceso de la fabricación de la terra sigillata.

#### Vías

Texto: "Las vías romanas: Caracteres generales".

Vitrina 48: Dedicada a exponer una maqueta en la que se expone un corte estratigráfico ideal de una vía romana.

Texto: "Las vías romanas en la provincia de Cuenca".

Mapa de vías romanas de la provincia.

En pared contigua: Mapa de la Península con vías. Un texto a su lado: "Edificaciones junto a las vías: Areas de servicio".

Panel: Texto: "Fuentes y pozos romanos junto a las vías en Cuenca". Foto de una fuente de Mo-horte.



7. Sala 4. Vitrina 33: "El alfabeto y la escritura prerromana".

Texto: "Puentes romanos en Cuenca". Fotos de cinco puentes.

En nicho, texto: "Los miliarios". Expuesto, un miliario de Segóbriga y fotos de dos miliarios más.

#### Sala 6

Vitrina 48 (E): Algunos aspectos de la romanización: El vidrio y su producción. El adorno personal. El hueso y el marfil. El vestido y las artes suntuarias. La escritura. El juego. Pesas y medidas.

En nicho, reloj de sol, montado con varilla y luz cenital.

Vitrina 50 (E): La medicina.

Vitrina 51 (E): La iluminación. Religión

Texto: Fiestas religiosas.

Nicho: Cultos orientales (Aion y divinidad egipcia).

Panel con reproducción del templo de Diana de Segóbriga y fotos de aras a Caribelo, Amma, Nymphas y Silvano.

Vitrina 52 (E): Culto indígena. Cultos propiamente romanos y cultos orientalizantes. Texto acerca de remate de ara en bronce de Ercavica, en que se hace un estudio que es el reflejo del sincretismo romano en materia de religión.

8. Sala 7. Segóbriga.







9. Sala 7. Segóbriga.



10. Sala 7. Nicho con togado, sobre basa y epígrafe.

Nicho con escultura de Attis y piña funeraria, ambos restos de cultos orientales. Textos: "Attis" y "La religión".

*Sala 7: Ciudades hispanorromanas en la provincia de Cuenca*

Segóbriga.

Texto: "Segóbriga" En panel, vista aérea de la ciudad y foto de las canteras romanas.

Vitrina 53 (mesa adosada): "Emisiones de Sekobirikes y las monedas de la ceca hispanorromana de Segóbriga". "La circulación monetaria de Segóbriga".

Escultura romana.

Retrato de Augusto. Fragmento escultórico del período augusteo. Retrato de Livia. Escultura femenina. Togado masculino sobre basa y epígrafe. Togado fragmentado.

Vitrina 54 (E): Enterramientos romanos.

Esculturas: Niño con bula y dos medios togados de tamaño infantil.

La sala está dividida en dos por la reconstrucción de columnas, en que se utilizan elementos romanos y partes de materiales modernos.

Tres capiteles de diferentes tamaños.

Dos escultura femeninas.

Texto: "El teatro", y panel con dos fotos del de Segóbriga.

Escultura de Dea Roma.

Texto: "El circo y los juegos circenses". Panel con tres fotos de las termas de Segóbriga.

Escultura femenina.

Texto: "El anfiteatro". Panel con tres fotos del de Segóbriga.

Sobre el panel que separa la sala de la siguiente, dos capiteles de Segóbriga.

*Sala 8: Valeria*

Texto sobre esta ciudad.

Panel entre dos reconstrucciones de columnas, rematadas con capiteles originales.

La red hidráulica urbana en Segóbriga y Valeria. Fotos del acueducto de Segóbriga y del acueducto y de aljibes en Valeria.

En nicho, tres esculturas: Dos grutescos y un retrato de Trajano.

Panel. Texto: "El Nimpheo". Axonométrica del mismo y cinco fotos.



11. Sala 9. Ercavica.

12. Sala 12.  
Tardorromanidad.



En pared, un epígrafe colgado.  
Vitrina 55 (A): La moneda. El vidrio. Objetos de hueso. Gemas. Restos escultóricos.

Vitrina 56 (A): Cerámica. Bronces.  
Nicho con texto: "Las casas colgadas". Dos fotos.

Panel. Texto: "La basílica" y cinco fotos.

*Sala 9: Ercavica*

Texto acerca de esta ciudad.

Vitrina 57 (mesa adosada): Las monedas ibéricas e hispanorromanas de Ercavica.

Texto: "Ciudad y organización municipal en el Imperio romano".

Vitrina 58 (A): Un foro de Ercavica.

Vitrina 59 (A): "Termas al sur de la ciudad".

Texto: "El sistema fiscal en la España romana".

Vitrina 60 (A): Urbanismo: La casa del médico. Elementos de construcción. Utiles de cocina.

Vitrina 61 (A): La casa del médico. Texto: "El ajuar de una casa romana".

En esquina, sobre un fuste-peana, capitel de pilastra de esquina.

Esculturas: Reconstitución sobre un panel silueteado de una figura de la que se tiene la cabeza y un pie calzado (siglo I a. C.).

Retratos de Lucio César y de Agripina. Fragmento de escultura femenina.

*Sala 10*

Cocina-bodega de una casa romana.

Reproducción de una cocina pompellana; textos: "La cerámica común romana y "La comida".

*Sala 11*

Otros yacimientos romanos.

Vitrina 62 (A): Huete y Villas Viejas.

Vitrina 63 (A): La Hinojosa, Iniesta, Culebras, El Acebrón, Villarejo de Fuentes, Carboneras, Tébar, Montalbo y Mohorte.

La industria.

Vitrina 64 (A): El centro industrial romano del Cerro de la Muela (Carrascosa del Campo).

Vitrina 65 (A): Utensilios de cantería, agricultura, obras públicas, de pesca, de viticultura y de guerra.

Pared dedicada a la minería.

Texto: "Explotaciones mineras romanas en la provincia de Cuenca". Cuatro fotos de minas y una maqueta de una de las explotaciones.

Vitrina 66 (A): Minas de Huete, Villas Viejas, La Horadada (Villaescusa de Haro). Al exterior, mapa de la provincia con la localización de las minas de Lapis Specularis.

En la sala y en las esquinas, epígrafes de Torrejuncillo del Rey, Villaverde y Pasaconsol, Osa de la Vega y Carboneras.

Desde esta sala se da el acceso al museo por la calle Obispo Valero. En este espacio, hay un mapa con yacimientos y monumentos significativos de la provincia y una vitrina en la que se exponen los más recientes hallazgos arqueológicos de la provincia, así como tres grandes epígrafes, de Carrascosa del Campo e Iniesta, y un sarcófago visigodo.

Primer rellano en el acceso a la planta segunda.

Texto: "Sobre qué escribían los romanos". En nicho, epígrafe de Valería.

Texto: "El mosaico romano", junto a un mosaico de Tresjuncos.

Texto: "El vestido en época romana", junto a tres pies calzados de otra tantas esculturas, unos pliegues de otra y un ladrillo con la huella de una pisada.

#### Sala 12: Tardorromanidad

Vitrina 67 (A): La cerámica tardorromana.

Frente a ella, mapa de la provincia con los yacimientos de este momento.

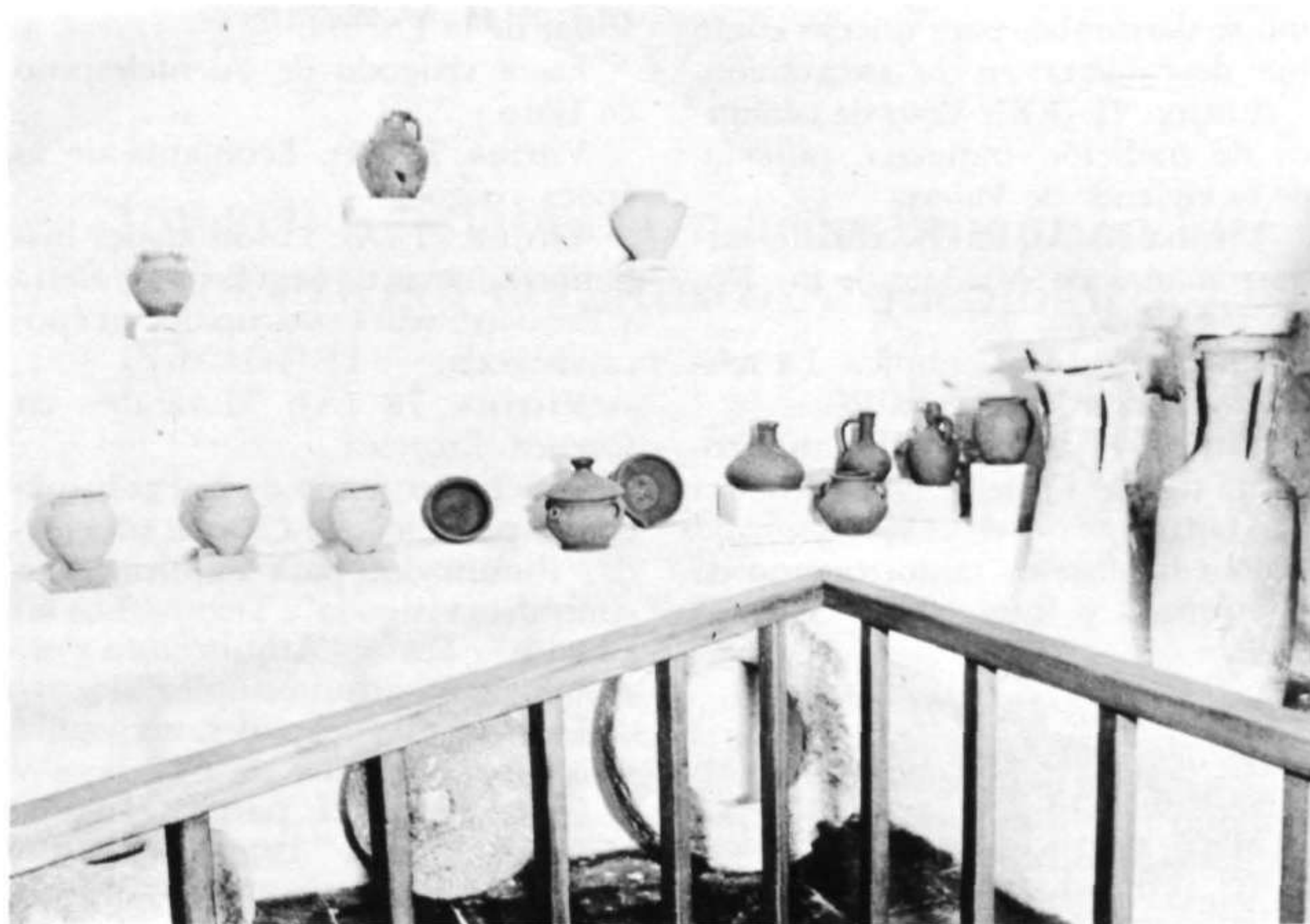
Vitrina 68 (A): La ciudad tardorromana.

La vivienda en la tardorromanidad.

Vitrina 69 (Campana adosada y a diez centímetros del suelo, con el fondo pintado simulando un muro y con unas llantas de rueda de carro apoyadas en el fondo pintado).

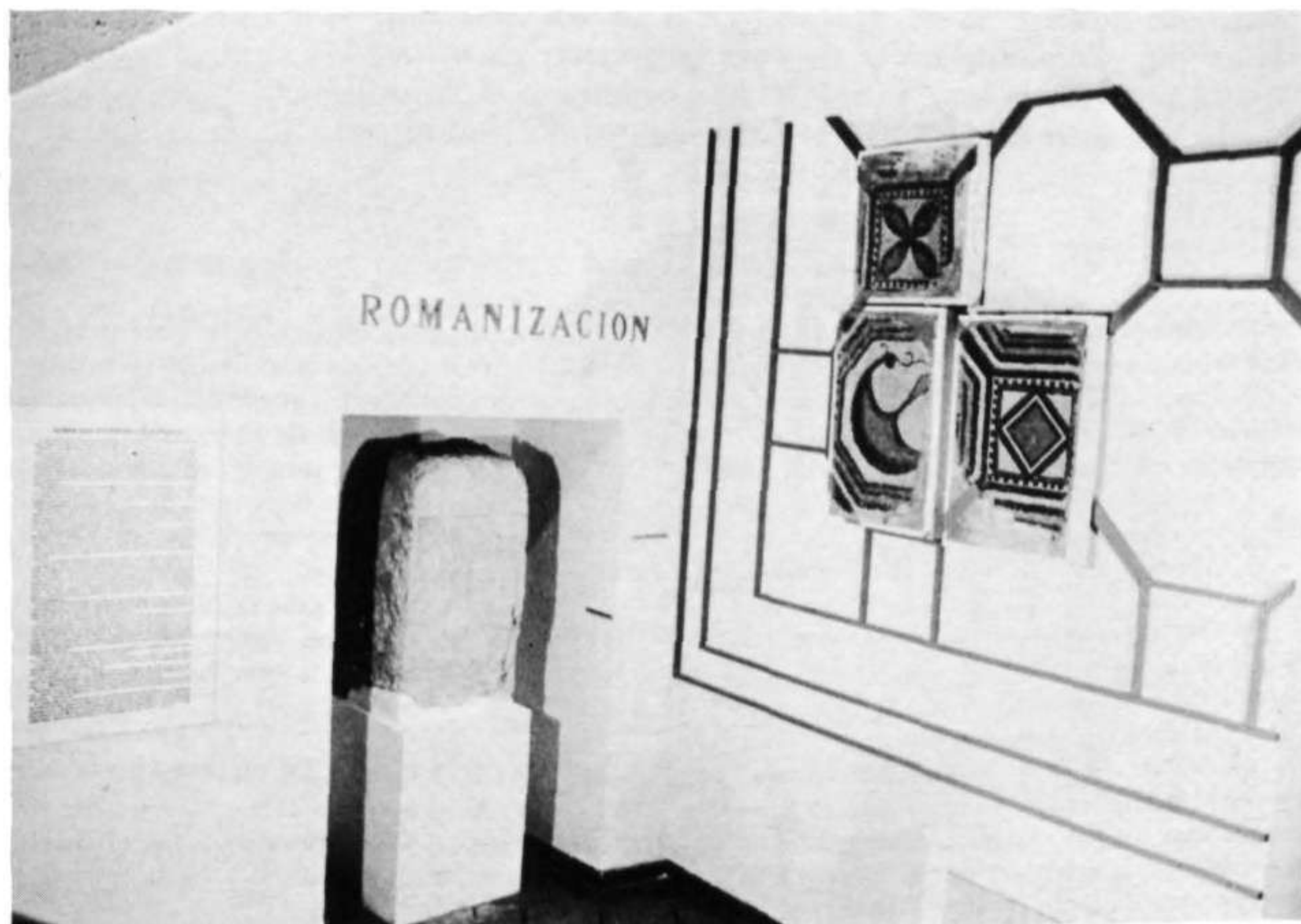
Vitrina 70 (A): Utiles caseros de una vivienda tardorromana de Valeria.

En un panel, y en desarrollo de técnica cinematográfica a base de cuatro dibujos, se explica cómo era



13. Sala 10. Cocina-bodega de una casa romana.

14. Acceso a planta alta: "Sobre qué escribían los romanos", "El mosaico".



la vivienda, cómo se incendió y cómo se derrumbó, para quedar cómo fue descubierta en la excavación.

Vitrina 71 (EX): Vaso de cerámica de tradición indígena, pintada, de la vivienda de Valeria.

Vitrina 72 (A): Las necrópolis tardorromanas de Albalate de las Nogueras y Beteta.

Vitrina 73 (A): Cerámica. La religión. Economía. El caballo.

Vitrina 74 (A): La villa tardorromana de Los Castejones (Carrascosa de Haro).

Pared: Mosaico tardorromano de Tresjuncos y foto del de Salvacañete.

### Sala 13: Siglos VI-XVII

Se desarrolla esta sala de la siguiente manera:

Mapa de yacimientos visigodos. Sobre pedestal, una cruz calada de Villalba del Rey.

Vitrina 75 (A): Necrópolis visigodas de Almodavar del Pinar, Bel-

montejo, Villaverde y Pasaconsol y Villar de la Encina.

Fuste visigodo de Fuentelespino de Haro.

Vitrina 76 (A): Economía de la época visigoda.

Vitrina 77 (A): Las ciudades hispanorromanas de Segóbriga, Valeria y Ercavica, sedes episcopales en época visigoda.

Vitrina 78 (A): Mozárabes en Cuenca: Ercavica.

Panel, con mapa de la Península con la provincia de Cuenca silueteada, iluminado, para explicar "La conquista visigoda". Texto: "Los visigodos". Texto: "Arquitectura y ornamentación arquitectónica".

En el frontis del panel, un capitel visigodo de Ercavica.

Otra cara del panel: Textos: "Cuenca árabe", "Arquitectura árabe en España. Restos arquitectónicos en Cuenca" y seis fotos.

Vitrina 79 (A): "La cerámica hispano-mulsumana".

En pared, texto: "El taller de marfiles de Cuenca", junto al que figura una foto de la arqueta del M.A.N.

Vitrina 80 (A): "Metalurgia hispano-mulsumana".

Vitrina 81 (A): Tesorillo numismático califal de Valeria.

Vitrina 82 (A): Arqueología de los siglos XII-XV: Necrópolis de la repoblación de Ercavica. Poblado del Pico de la Muela (Valera de Abajo), siglos XIII-XIV; restos de Moya y Huete. Necrópolis de los siglos XIV-XV de Valeria.

Cruz con láurea del siglo XIII de Carrascosa del Campo.

Lauda sepulcral del siglo XV de Cuenca.

Vitrina 83 (A): Arqueología de los siglos XVI-XVII: Monasterio carmelita a fines del siglo XVI y un alfar del siglo XVII del castillo de Cuenca.

Junto a esta vitrina, está el acceso a la sección de Bellas Artes. ■

1. Este tema desarrollado aparecerá publicado en la revista de ANABAD.

2. Las publicaciones cuantificadas tratan no sólo de temas arqueológicos, sino de otros que hacen referencia a otros contenidos del museo.

3. Se incluyen en 1982, trabajos publicados y los que están en prensa.

4. Absolutamente todos los fondos son provenientes de la provincia de Cuenca.

5. OSUNA RUIZ, M.: *Museo de Cuenca. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Madrid, 1976.

6. Al incluir en este trabajo el desarrollo en planta de lo que ocupa en el museo lo recientemente inaugurado, renunciamos a cuantificar lo que ocupan en metros cuadrados cada uno de los espacios museológicos a que estamos haciendo referencia.

7. Junto a cada vitrina, entre paréntesis se verá E para las vitrinas empotradas en muros, A para las adosadas o simplemente colgadas y EX para las exentas, de mesa o campana.

8. En todas y cada una de las vitrinas del museo y en un mapa de la provincia, se sitúan los lugares de los que proceden los restos expuestos en las mismas.

9. A partir de esta sala II, sólo citaremos el número de la vitrina y el contenido por el título o los textos a que hagamos referencias.

### ACLARACIONES A LAS FIGURAS

S.1.— Número de la sala.

Números.— Corresponden a las vitrinas, tal como están en el museo y en la relación del trabajo.

T.— Textos explicativos.

M.— Mapas.

N.— Nichos.

F.— Fotografías.

Es.— Esculturas.

Ep.— Epígrafes.

G.— Gráficos.

Ms.— Mosaicos.

Mq.— Maquetas.

S.— Sarcófago.

O.C.— Organigrama de contenido.

A.— Anuncios (tablón).

V.L.— Vitrina exposición de libros para la venta.

V.h.r.— Vitrina hallazgos recientes.

C.— Capiteles.

Av.— Audiovisuales fijos.

Ea.— Elementos arquitectónicos.

Santiago González\*  
Ricardo Olmos

## Imagen y palabra. Un acercamiento a los vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional

Nuestro intento será hoy el reflexionar sobre el proceso de elaboración de una breve guía pedagógica de las salas griegas y etruscas que hemos llevado a cabo durante este pasado curso en el Museo Arqueológico Nacional\*\*. Cuando estas páginas vean la luz la guía llevará ya algunos meses circulando y este pequeño guión, si queréis, servirá para acompañar vuestra crítica sobre nuestro trabajo, al que podemos llamar aquí, sin otras valoraciones ni adjetivos, un pequeño ensayo colectivo de aproximación a las salas griegas del museo.

### *Cómo se elaboró*

Nuestra premisa fundamental para la guía fue el diálogo, un diálogo no sólo de eruditos sobre el tema —en este caso, los que desde hace unos años intercambiamos ideas sobre el arte antiguo en el departamento de arqueología griega del museo— sino, sobre todo, un coloquio en cuyo juego participaríamos, desde una pluralidad de ángulos diferentes, visitantes y autores. Como es evidente para este tipo de trabajos, la relación dibujos y texto fue especialmente estrecha y a desglosar esta relación nos dedicaremos *in extenso* a lo largo de estas páginas.

Otra vertiente del diálogo —ahora de orden más conceptual— se establecía sugestivamente estos meses pasados con nuestras compañeras del departamento pedagógico del museo, Teresa Sanz y Angela García Blanco. En algún caso sus premisas, meditadas, diáfanas y conceptuales, maravillosamente críticas, rozaban y reencauzaban nuestros deseos, acaso algo más ácratas e intuitivos. Pero todo volvería pronto a sus cauces normales. Muy importante fueron también las sugerencias y valoraciones de un grupo de profesionales de la enseñanza —fundamentalmente maestros, profesores de historia y de arte de BUP y licenciados— con quienes, con ocasión de unos cursillos didácticos destinados a los docentes, se discutió el borrador de la guía —textos y dibujos— en unas maratónicas sesiones realizadas en las mismas salas. Fueron aquéllos unos días enriquecedores y no poco de esta pequeña guía remonta a entonces.

Pero, sobre todo, diremos sin ambages que el principal protagonista de la guía ha sido y es el visitante. Hablaremos enseguida de cómo se gestó su participación en ella. Lo más importante sin duda es que el público nos ha visto diariamente elaborar el librito. Pues tanto el texto como los dibujos se han realizado directamente en las salas, dialogando con las piezas y en horario de apertura al público. En la práctica no ha existido una labor posterior de gabinete.

El contacto con las piezas nos ha imbuido en esa sensación de frescura tan específica que en todos asoma cuando vemos arte griego. Deseábamos por ello rechazar cualquier elaboración mental en base sólo a recuerdos heredados y a fotografías, lo que hubiera empobrecido ese contacto inmediato imprescindible.

El diálogo con el público ha sido importante, sobre todo en la selección y realización de los dibujos. Resultó un polo de atracción muy poderoso el vernos dibujar en las salas. Bedeles, visitantes adultos y, sobre todo, niños —que son los menos inhibidos— se sienten siempre deseosos de participar en esta reinterpretación que es el dibujo. Y de nuevo, en aquellas mañanas, el diálogo resultaba el hilo conductor en el laberinto de las salas.



### *Cómo era el diálogo*

Así, nos íbamos encontrando con un librito continuamente fluyente que huía de encerrarse en su primitivo caparazón ya en origen estrecho. La selección previa de dibujos y textos podía modificarse, como cuando preguntábamos a un grupo de niños cuál, por ejemplo, era para ellos el objeto más atractivo de toda la sala de vasos áticos. No hubo muchas dudas en aquéllos niños para otorgarle a la primitiva lechuza de ojos desorbitados el primer puesto en el improvisado "ranking". Y entonces no nos quedó más remedio que incluir la lechuza olvidada en la primera página introductoria del libro.

Este sencillo sistema valorativo del preguntar podría parecer ingenuo a primera vista pero no lo es tanto. "¿Cuál es el dibujo —la pieza— que elegiríais de esta salab' fue una insinuación frecuente en la que con gusto participaron entonces tanto profesionales de la enseñanza como los niños. Queríamos resaltar en los visitantes su asombrosa actitud valorativa —en tantas ocasiones apabullados entre nuestra jungla de antiguallas— y hacerles ver esa pasión de preferir que llevamos todos dentro cuando visitamos un museo o, incluso, un simple comercio. Tras esa actividad lúdica tan primaria del elegir —que lleva a buscar, a comparar, a discernir y a discutir— surgía enseguida la segunda pregunta, la lógica: "¿Porqué habéis elegido finalmente este dibujo o esta pieza y no otra?". Así, el diálogo, la búsqueda y los porqué —no necesariamente racionales— nos introducían en las piezas, en las escenas y en las relaciones de unas con otras, esto es, en las estructuras narrativas de una vitrina y de una sala.

El tipo de preguntas que van repitiéndose a lo largo del texto de la guía responden a esta misma concepción valorativa y participatoria. Trasluce en ellas muchas veces nuestra propia apreciación —"a nosotros nos parece así"— pero queríamos también contrastarla con el visitante: "¿y a vosotros?". Sólo a algunos este procedimiento pudo parecer excesivamente primario y hasta, excepcionalmente, ofensivo.

Apenas existen cauces únicos o explicaciones fijas en el arte griego. Bajo ese refinamiento y aparente manierismo que en ocasiones lo viste fluye siempre una espontaneidad vital que se transmite al que lo contempla. Por ello cuando describíamos un vaso, a veces más que la escueta descripción, necesitábamos apuntar la sugerencia, la aproximación, la duda, lo que en el fondo es mucho más hermoso. En la guía sólo nos quedaba en ocasiones la posibilidad de expresar con preguntas nuestra actitud de asombro o de sorpresa cuando dialogábamos con las piezas. Hemos rehuído, pues, cualquier visión de la sala como una mera ejemplificación más de un capítulo de la historia del arte griego en el que aplicáramos a los objetos del museo las características generales, determinadas previamente, de aquél.

No obstante, para situar al que nos visita, hemos ambientado muy brevemente cada época o período artístico. Pero enseguida dejamos que las piezas mismas nos

hablen. Pretendemos contar, ordenadamente, lo que vemos, lo que no es poco. Los objetos —no olvidemos que estamos en un museo— son el hilo conductor, no la teoría arqueológica o histórica en general. En consonancia con esta actitud sólo al final de la guía hemos incluido, con algunas piezas significativas dibujadas como fondo, un cuadro o esquema histórico del devenir de la antigua Grecia en su media docena o poco más de hitos cronológicos fundamentales. Todo de una manera tremendamente elemental pues, al margen del carácter breve de esta guía, aquel visitante interesado siempre podrá acudir a otras lecturas que se le sugieren al final del libro.





### *¿Es nuestra guía muy racional?*

Como veis el esquema seguido es sencillo: diálogo; partir siempre de lo concreto y, sólo en ocasiones, ascender a lo general; rehuir las síntesis en cuanto que no sirven; mostrar y mostrarnos con nuestros asombros y nuestras dudas. Pero también creemos que hemos realizado una lectura enormemente —¿demasiado?— racional. A veces hubiéramos deseado situarnos un poco más de lleno en nuestros propios ámbitos de referencia vivida —en nuestro aquí y nuestro ahora—, nuestra sociedad actual de 1983— y entonces los vasos y las escenas podrían haberse transformado en un pretexto que contrastaría nuestro mundo complejo con la actitud vital del hombre griego. Tan sólo en algún caso, y muy marginalmente, sugeríamos acercar y contrastar nuestra actitud y la del pasado, con su peculiar sentir. Nos encontramos, por ejemplo, con el héroe griego Neoptólemo en un ánfora ateniense, que arrastra el cadáver del pequeño e ingenuo Astianacte, un cuerpo yerto de niño extranjero en manos de un soldado heleno cegado por la sangre, “lleno de Ares”. Cualquiera de nosotros tiende a sentir ante esta imagen lejana el absurdo de la guerra y, algo más allá, hallamos el vértigo ante tantos acaeceres sin sentido de la existencia. Apenas aquí nos atrevimos a insinuarle al lector esta comparación tan inmediata. Ciertamente, la historia es muchas veces contraste de pasado y de presente, pero ya no tendríamos derecho a ir más allá y a verter en la guía esas actitudes vitales nuestras. Por eso decíamos que nuestro texto es una lectura racional o racionalizada, una elección por la que optamos entre todo un abanico de posibilidades de aproximación al pasado. Surgió la idea —y la discutimos con los docentes, a quienes pareció muy hermosa—

de otras lecturas más irracionales e intuitivas que la nuestra, como decimos en gran medida académica, “comme il faut”. Llegamos a hablar entonces de una guía basada exclusivamente en imágenes: otro tipo de sensaciones —y una mayor libertad acompañarían aquí al visitante, aliviado de la información discursiva. Pensábamos —lo que no sabemos hasta qué punto es una utopía— que las mismas imágenes podrían ser capaces, por sí solas, de servir de hilo conductor por las salas sin el estorbo conceptual del texto. Más que en la escueta información histórica debería basarse en esa capacidad de fascinación que todos llevamos dentro.

Cabría también otra introducción a nuestros vasos muy diferente, por ejemplo con narraciones más novelescas: todos en el fondo hemos sentido alguna vez, no lo neguemos, ese extraño e injustificado miedo a quedarnos encerrados una noche en el museo y asomarnos a ese instante cuando, ya sin luces, las momias vuelven a la vida y los personajes de los vasos griegos recuperan esa libertad primera que perdieron en las largas horas de cristal para que todos los veamos en sus puestos. ¿Por qué no rehacer, en un puro juego de reconstrucción histórica, tan de moda hoy, la vida por ejemplo de alguno de esos alegres y melancólicos ciudadanos atenienses cuyo perfil cotidiano aparece a veces tan nítidamente dibujado en los vasos griegos del museo?

Pero, sin duda, nos tienta aún más otro nuevo tipo de lectura que propondríamos realizar en el futuro: las imágenes que aquí mostramos, que son como veremos una interpretación de los vasos, irían acompañadas de alusiones o sugerencias meramente poéticas. Poesía y dibujo juntos, en un camino para acercarnos al pasado griego.

### Las imágenes

Realizaremos ahora un breve análisis de la parte tal vez más compleja del libro, las imágenes. Quien hojee en un primer momento la guía verá que éstas ocupan prácticamente la misma extensión que el texto. Pero le sería seguramente muy difícil realizar una lectura de las salas a partir exclusivamente de ellas: texto y dibujos pretenden entrelazarse y complementarse mutuamente.

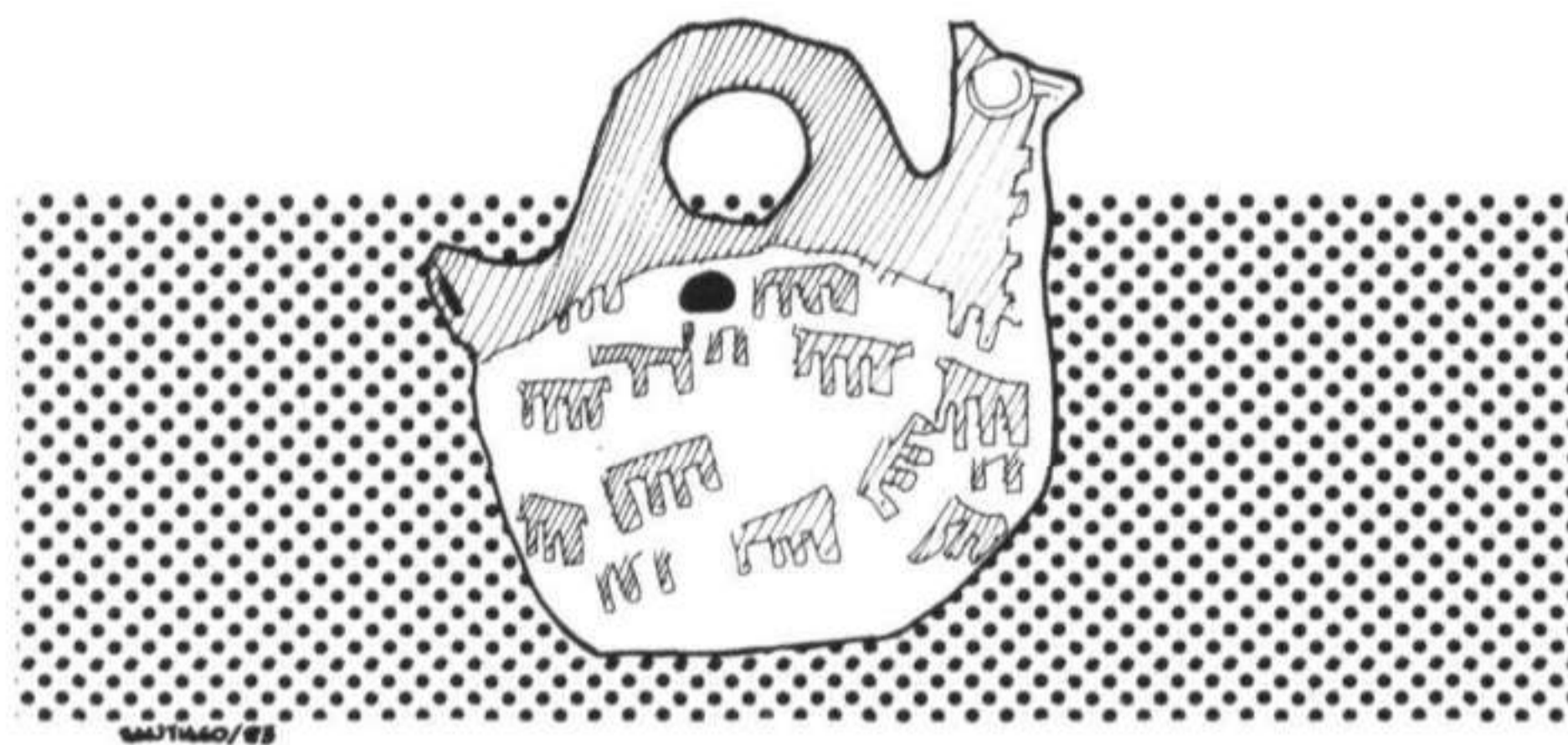
Cada dibujo quiere tener su personalidad propia. Rechazamos, como es evidente, el dibujo arqueológico, pues éste, por su carácter científico, es unificador y abstrayente. No nos servía. En este sentido, hasta en el mismo cuadro con las formas de los vasos griegos, tan similar siempre de unas guías a otras, hemos roto la tradicional disposición en filas para situar las formas, *inmersas en una trama y en dos columnas, sobre las márgenes del texto*. El nombre del vaso, en diagonal entre la trama y escrito a mano, sustituye, más coloquial y más vivo, la tipología normalizada de la letra impresa.

Trataremos ahora de realizar una somera tipología o sistematización de nuestros dibujos. Este análisis nos permitirá saber con qué variables hemos jugado. Ya en un segundo momento nos referiremos a la técnica utilizada, en general muy sencilla, y a sus posibilidades expresivas concretas.

Primero, pues, la tipología. Ante todo había que sugerir una ambientación para cada sala, o mejor para cada unidad temática, para cada estilo. Una greca o una banda bastan para introducirnos en el ambiente correspondiente. Así, un meandro serpenteante, prolongado hasta los márgenes pues es infinito, nos anuncia la vitalidad de la línea geométrica; un friso de lotos, la exuberancia de lo orientalizante; y una hoja de hiedra, el ambiente dionisiaco del siglo IV. Entresacados de los vasos estos elementos decorativos tratan de situar al visitante de una manera sintética e intuitiva y, a la vez, le anticipan lo que seguidamente va a encontrar.

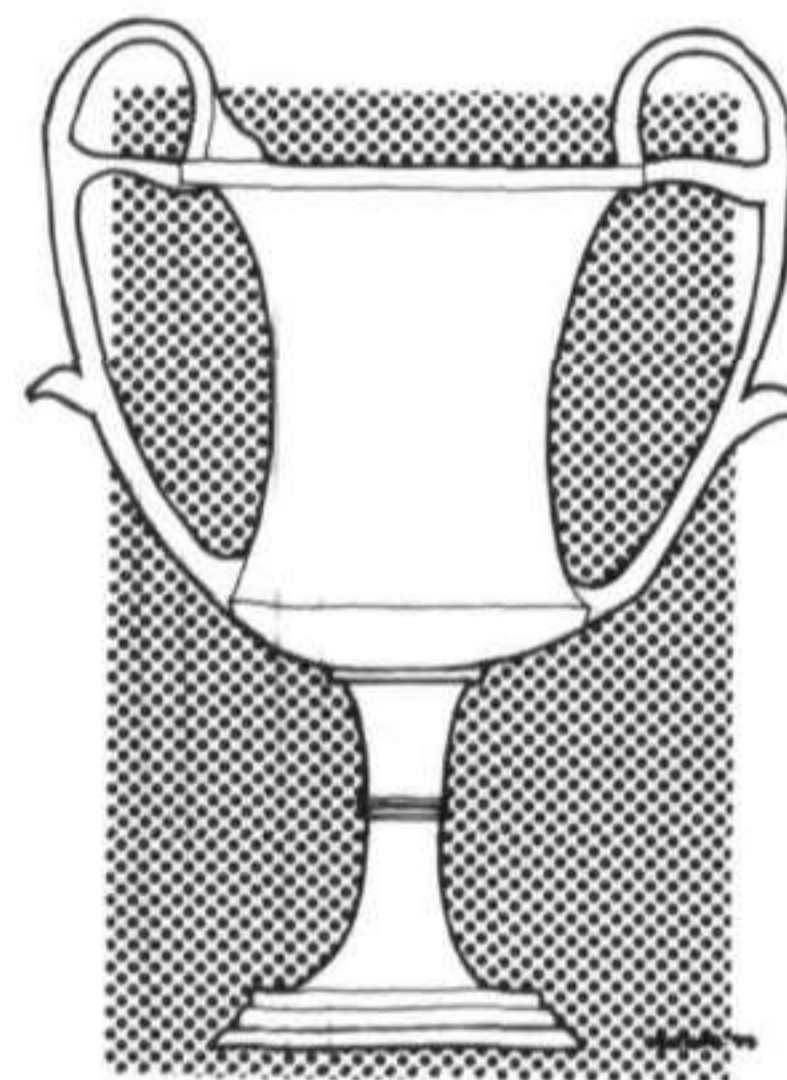
Por lo general situamos los dibujos en los márgenes, junto a los textos que ilustran, pues en una guía pedagógica la relación palabra e imagen debe ser inmediata.

El caso más elemental de dibujo es aquel en el que la pieza se reproduce completa.

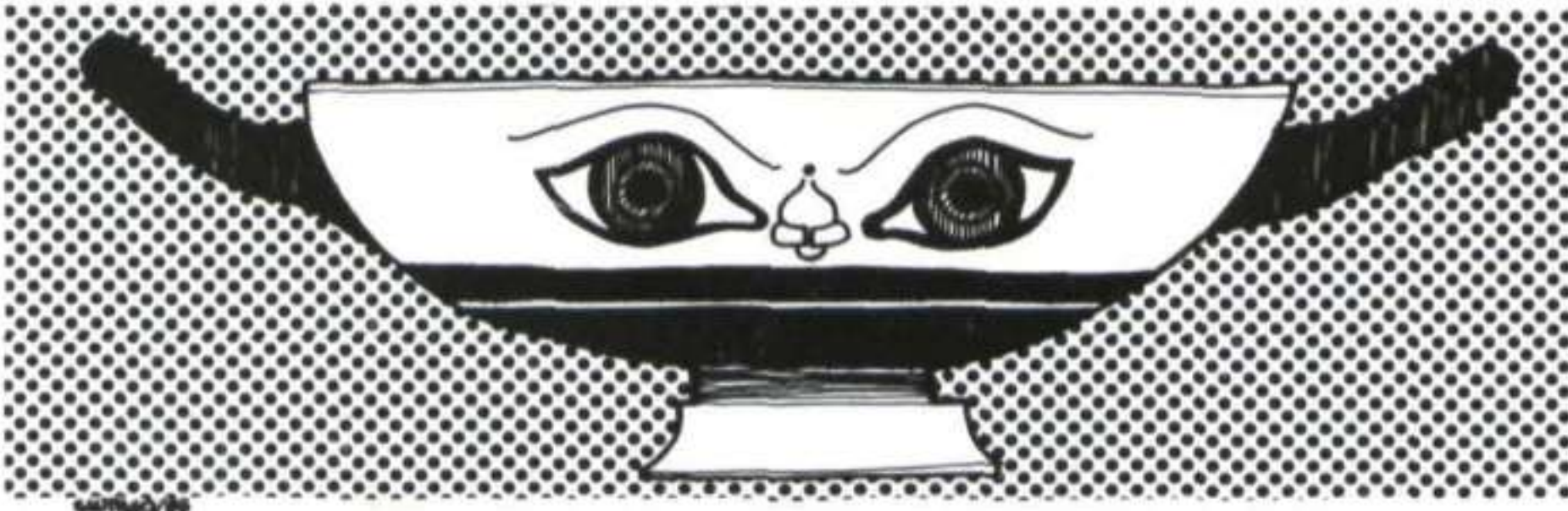


Si individualizamos, por ejemplo, el diminuto biberón chipriota, inmediatamente queda resaltado: este vasito, situado a la altura de un niño, podría sin embargo perderse en la gran vitrina y el dibujo lo recupera, como en cierto modo también podría hacerlo una fotografía. Texto y dibujo buscan el aspecto entrañable y anecdótico que tiene el vasito, un biberón-gallina. La vitrina nos aleja y diluye esta miniatura. La imagen nos la acerca visual y afectivamente.

En otras ocasiones el dibujo del vaso completo sirve para analizar o subrayar aspectos que nos interesa destacar. Así, nuestro contorno del cántaro suritálico acentúa la forma de la flor —tallo y cáliz— que en él quiso plasmar el artesano griego. Esta idea se diluye más en una fotografía, más generalizadora y compleja. El contorno aquí elementaliza y abstrae lo esencial, lo que interesa.







A veces hemos incluido algunos elementos de la decoración en la forma. Muy claro nos parece el caso de la copa calcidia. Tratábamos de ofrecer una idea muy sugestiva del ceramista, elementalizándola, pues el vaso mismo, forma y decoración, se transforma en una máscara. Nuestro dibujo recoge de la escena tan sólo aquellos elementos que acentúan esta idea suprimiendo los restantes. Así, al incluir sólo los grandes ojos y la nariz plana del sátiro comprendemos mejor que la copa se ha transformado en rostro y que sus asas son entonces las orejas. El visitante puede ahora intuir —con las sugerencias de dibujo y texto— que el griego concebía sus vasos como seres portadores de vida y vigor propios y no como un objeto inerte.

En otros casos hemos singularizado determinados elementos decorativos localizándolos en la forma completa que se dibuja al lado, a menor tamaño. Una técnica muy sencilla y clara consiste en acentuar con una trama de color la zona del vaso en la que el detalle se encuentra situado. Todo ello ayuda a buscar los pequeños motivos a que aludimos en el texto. En la abigarrada olpe corintia, con innumerables figuras, se individualizan junto al contorno del vaso aquellos detalles que interesa remarcar. En la forma se sitúan unas esquemáticas referencias en miniatura. Para cada caso este procedimiento reviste una determinada función: en la lebeta nupcial de Paestum el pajarito en la ventana sale del vaso. El dibujo aísla así un detalle anecdótico —es el ave del amor— que de otra manera pasaría inadvertido para el agobiado visitante.

El dibujo, pues, selecciona y encauza información. Ayuda a buscar, a comprender, a sentir. Da claridad. Pero encierra también una limitación: que se conceda más importancia al detalle anecdótico que a otros aspectos. Es parcial. Los dibujos no acotan el tema y sólo hay que pretender con ellos sugerir otros caminos, como lo hace también el texto de la guía. En el juego de asomarse al museo buscamos la complicidad del visitante quien podrá aceptar entonces, en la relatividad que encierran, estas claves de lectura. ¿Hemos conseguido que el visitante pueda participar en nuestro juego?

Una intención similar hemos pretendido también





en la selección de escenas, allí donde además prescindimos, por no considerarla esencial, la referencia al contorno del vaso. Por lo general son siempre detalles los que se escogen, pero en dos casos hemos considerado de interés dibujar una escena completa. En la copa de las heteras introducimos el elemento sorpresa, el golpe de efecto. Narra la copa una historia festiva, un instante en el que lo esencial es el diálogo vivo entre las dos muchachas cortesanías. Mientras una toca la flauta su compañera le dice, naturalmente en griego: "bebe tú también", y le ofrece una copa. Es difícil que el visitante logre descubrir las letras griegas —están pintadas en rojo oscuro sobre negro y no se ven en un primer momento— y, además, la frase corre de derecha a izquierda al brotar directamente de los labios de la muchacha que ofrece el vaso. A veces alguien se empinaba buscando la leyenda griega y se iba decepcionado sin hallarla. Por ello en el dibujo hemos sustituido el griego por el castellano pero escrito al revés, como en el original. Esta acumulación de incongruencias —anacronismo, escritura invertida— produce un choque inmediato en el visitante a la vez que sugiere, tras la oculta sonrisa de nuestra búsqueda metamorfosis, el efecto de cómic que también originariamente tenían nuestros vasos. Presente y pasado quedan



así enlazados y el visitante ha podido asomarse efectivamente a la inscripción que encontrará ahora con más facilidad en el original. De nuevo buscamos la complicidad en nuestro pequeño juego de quien nos acompaña en las salas con el librito.

En el segundo caso la escena que reproducimos completa, sin selección, gira en torno a un lécito. El tema es muy bello: la Aurora "de los dedos de rosa", rapta al niño Titoño, al amanecer. Merecía la pena desplegar en su plenitud la totalidad narrativa de la escena lo cual era posible sólo con un dibujo pues el recipiente es cilíndrico y estrecho y el motivo no podría ser captado en su totalidad en una única toma fotográfica. Por otra parte hemos huído de la convención, tan frecuente en dibujos arqueológicos, de abatir, en sus medidas exactas el perímetro de la pieza. La pretendida objetividad de este procedimiento conlleva una deformación de la imagen.

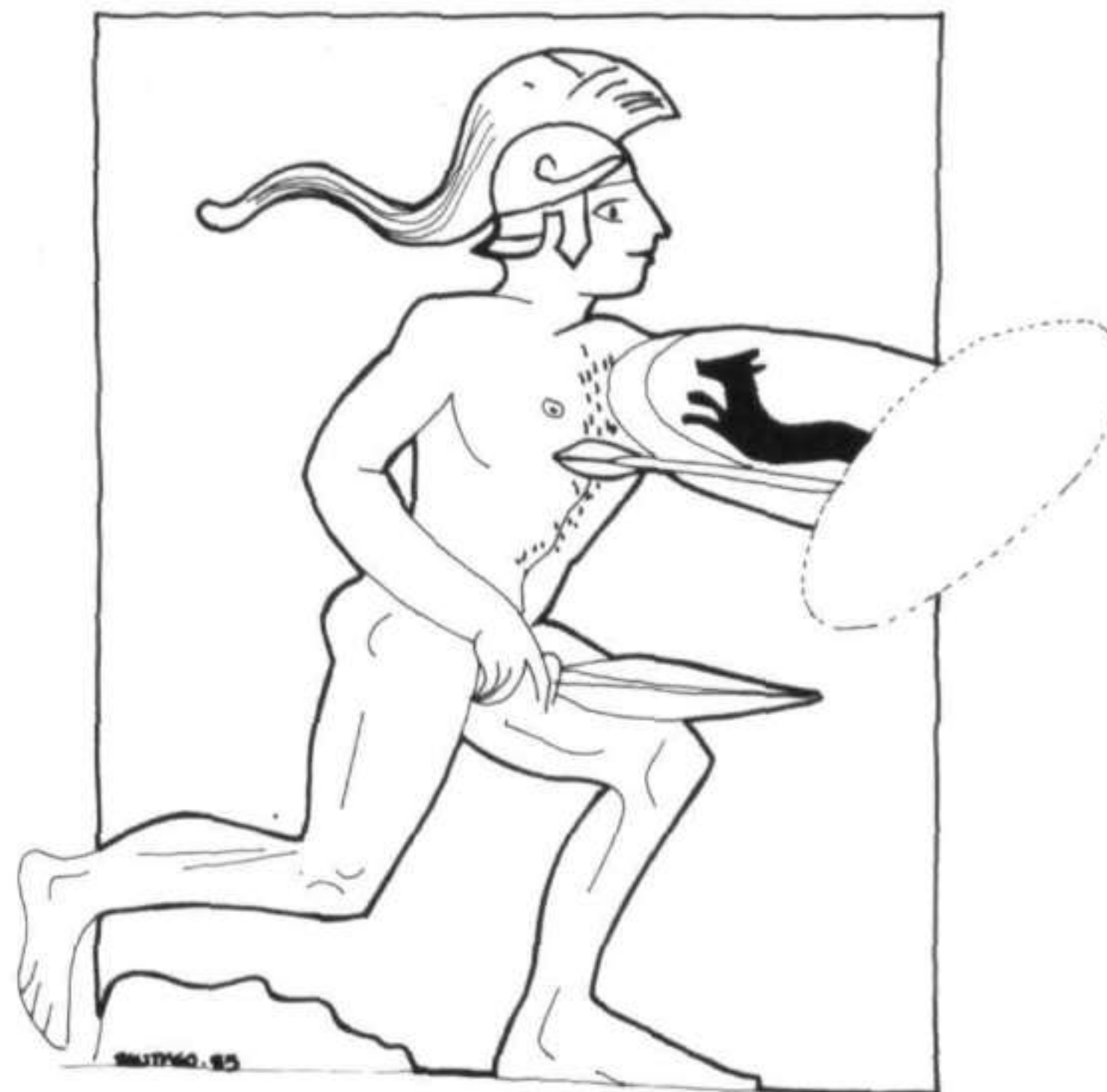
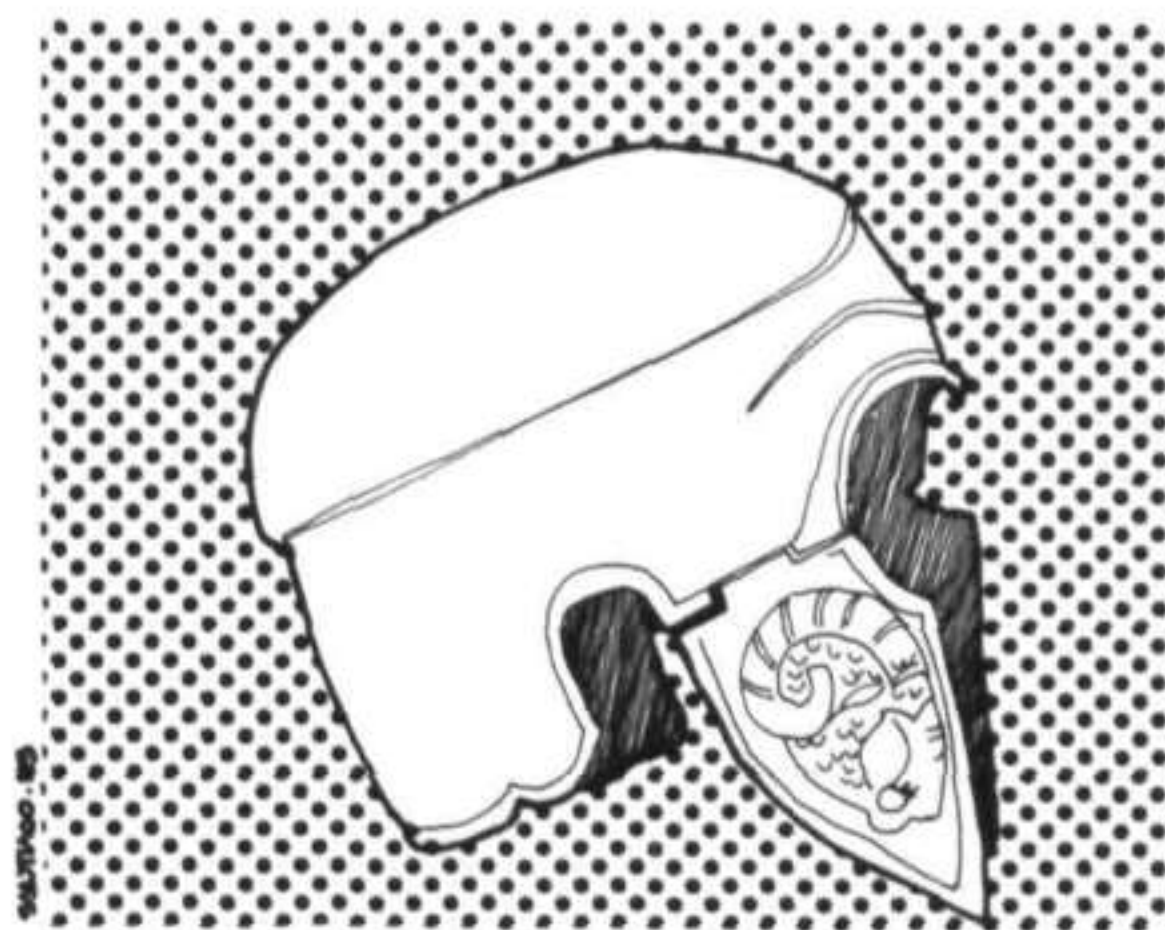




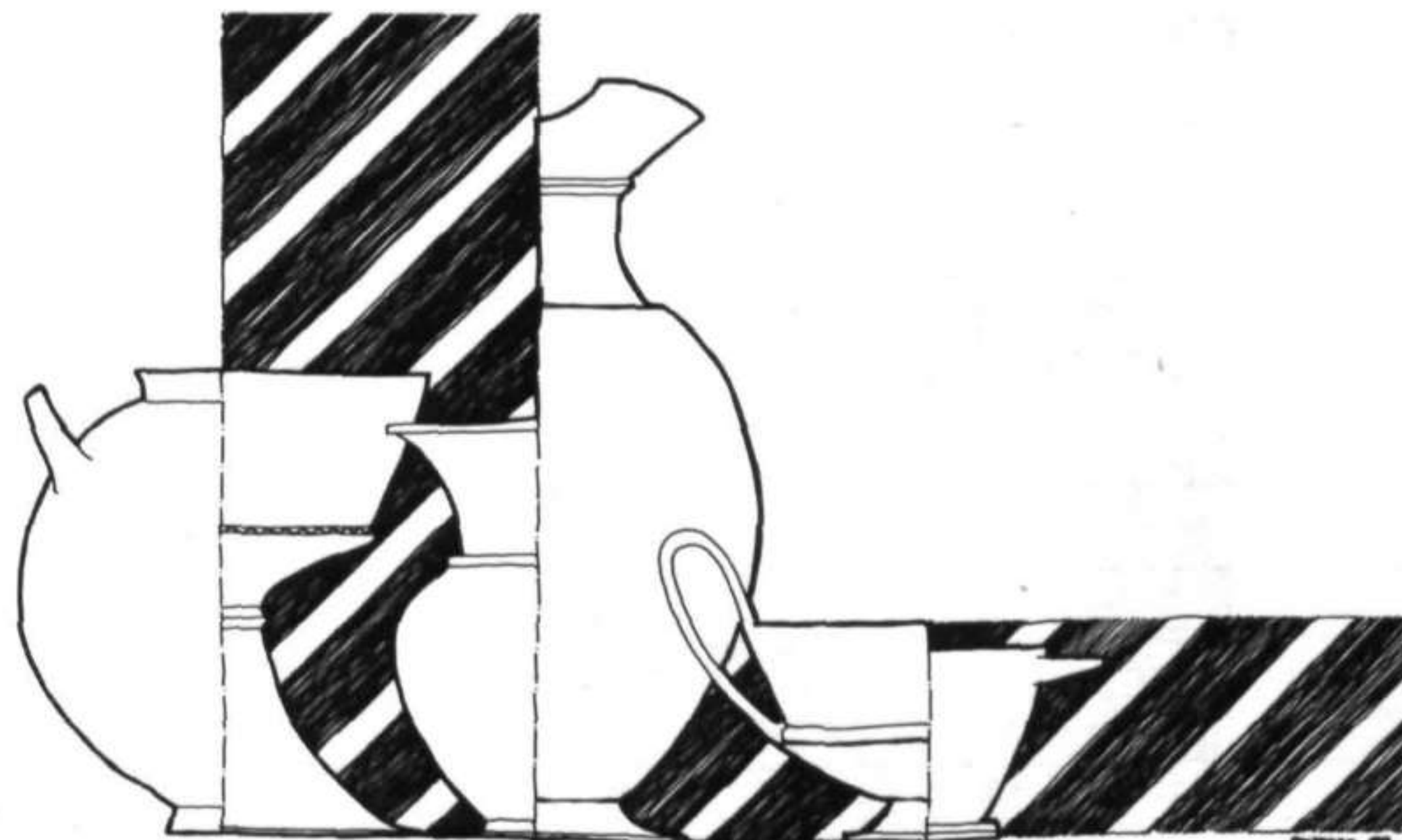
Por lo general —y no queremos ser excesivamente tediosos con los ejemplos— hemos entresacado aspectos parciales de las escenas, generalmente con una intencionalidad expresiva. A veces estos detalles subrayan el lado cómico de los personajes (como en el Zeus grotesco —glotón y renqueante— de una comedia burlesca representada en un vaso suritálico); otras veces nos centran en el aspecto terrorífico, en lo fabuloso: así aislamos la máscara dionisiaca, cuya mirada infunde pavor; o en el aspecto dramático: de la figura del anciano Príamo exaltamos el rostro en el pasaje en que va a recuperar el cadáver de su hijo. Similar es nuestra intencionalidad al recortar a Mégara, la esposa aterrorizada que presencia la locura de Heracles. En todos estos casos el dibujo subraya el contenido del texto. Ayuda al visitante a buscar el vaso en la vitrina y le ofrece además una de las posibles claves de lectura.

Pero también el dibujo permite asociar formas —y con ello ideas—, así como sintetizar en un ajuar ideal conjuntos de vasos en una secuencia o composición de líneas única.

La asociación de dos formas nos lleva, por ejemplo, a yuxtaponer en un dibujo un casco de bronce suritálico y una escena en la que dos guerreros luchan protegidos por un casco similar. Ello nos permite invitar al visitante a que asocie dos elementos que contemplados aisladamente se mostrarían diferentes, el casco como forma muerta y el casco en acción, protegiendo al asombrado guerrero que lo viste.



Por su parte, las composiciones formales a que nos referíamos permiten acentuar el valor lineal de las formas de dos conjuntos del ámbito itálico, en la sala final: los vasos del bucchero etrusco y las exóticas e indígenas cerámicas daunias. En ambos casos pueden fascinarnos sobre todo la riqueza de contornos que invitan a que, casi olvidándonos de quién los hizo, soltemos a jugar a nuestra fantasía creadora. Casi sugeriríamos al espectador que él hiciera lo mismo.



### *Cómo se ha dibujado*

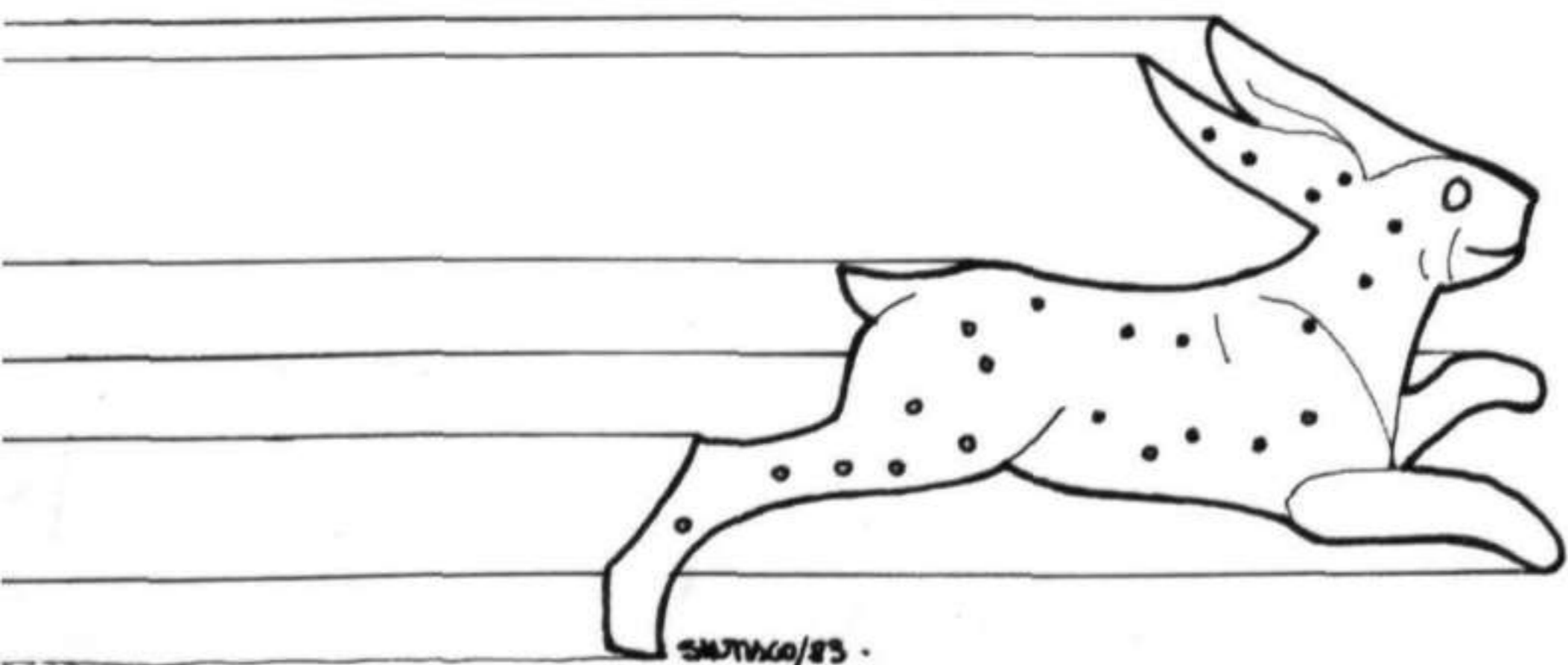
Hasta aquí hemos hablado de la tipología de los dibujos. Nos referiremos ahora, por último, a analizar la técnica que hemos utilizado. En todos ellos podríamos buscar una premisa o intención general: la introducción de una serie de variables, por otra parte no muy amplia, que inciden en la observación directa de las piezas.

De estas variables destacaríamos sobre todo cuatro: la línea, zonas planas negras (fondo empleado por los griegos en su técnica de figuras rojas); zonas planas naranjas (referencia al tono anaranjado de la arcilla ática); y zonas punteadas (siempre asociadas a figuras situadas en el espacio).

### *El papel de la línea*

La línea, elemento fundamental en el dibujo, puede adoptar funciones múltiples. A veces, sobrepasa el propio ámbito de la escena, enmarcándola. Adquiere la línea entonces vida y personalidad propia: la figura dramática de Mégara lamentándose se centra en nuestro dibujo y adquiere un carácter escultórico, casi una función de Cariátide. En la gran cratera esta figura se sitúa en uno de los márgenes, no es la figura central que es Heracles. Nosotros nos detenemos en ella y la aislamos. La línea que bordea su cuerpo se transforma, inseparablemente, en su propio marco y convierte a esta figura en una estructura geométrica, arquitectónica. Este procedimiento eterniza aquí el esquema de dolor, de declamación, de una mujer que en el original griego aparece mezclada en el tumulto de la locura de Heracles.

Como un caso extremo en el que la línea despliega toda su potencialidad sustituyendo al fondo podemos citar nuestra interpretación de Teseo en el momento de dar muerte al Minotauro, detalle entresacado de la famosa copa de Aison. La figura aparece visualmente muy resaltada en el original griego pues es un arte obsesionado por las apariencias y "engaños" espaciales. Nosotros reinterpretamos estas búsquedas combinando en el dibujo la línea como elemento base, una línea más reforzada como enmarque y los diferentes elementos ilusionistas ya presentes en el original: en éste la figura de Teseo parece brotar, casi declamando, del fondo negro.



En otras ocasiones la línea contribuye a reforzar el dinamismo de determinadas escenas: la liebre salta inesperadamente acompañando el agitado viaje de amor de Dioniso y Ariadna. Extraído del vaso, el mismo animal nos indica, en su desplazamiento veloz, la trayectoria seguida. Aplicamos sencillamente las convenciones de un cómic.



Hemos querido reflejar también a veces el procedimiento mismo empleado, y en concreto el papel que desempeña la línea en dicho proceso. Dejamos adrede inacabada la greca de figuras rojas para desglosar los diferentes pasos seguidos en su elaboración: primero la línea, luego el contorno reforzado, y el fondo. ¿Puede acaso sugerir esta imagen el proceso de fabricación, también por etapas, de la cerámica ática de figuras rojas bajo cuyo título se sitúa esta greca?



Hay determinadas situaciones en las que el tema no admite la línea, allí donde la zona de color negro debe predominar en la composición. Así el carácter cómico y la desorbitada acción entre Heracles y Euristeo se expresa perfectamente mediante la silueta negra —esencialmente dramatizadora— que el pintor griego utilizó.



### El papel de los fondos



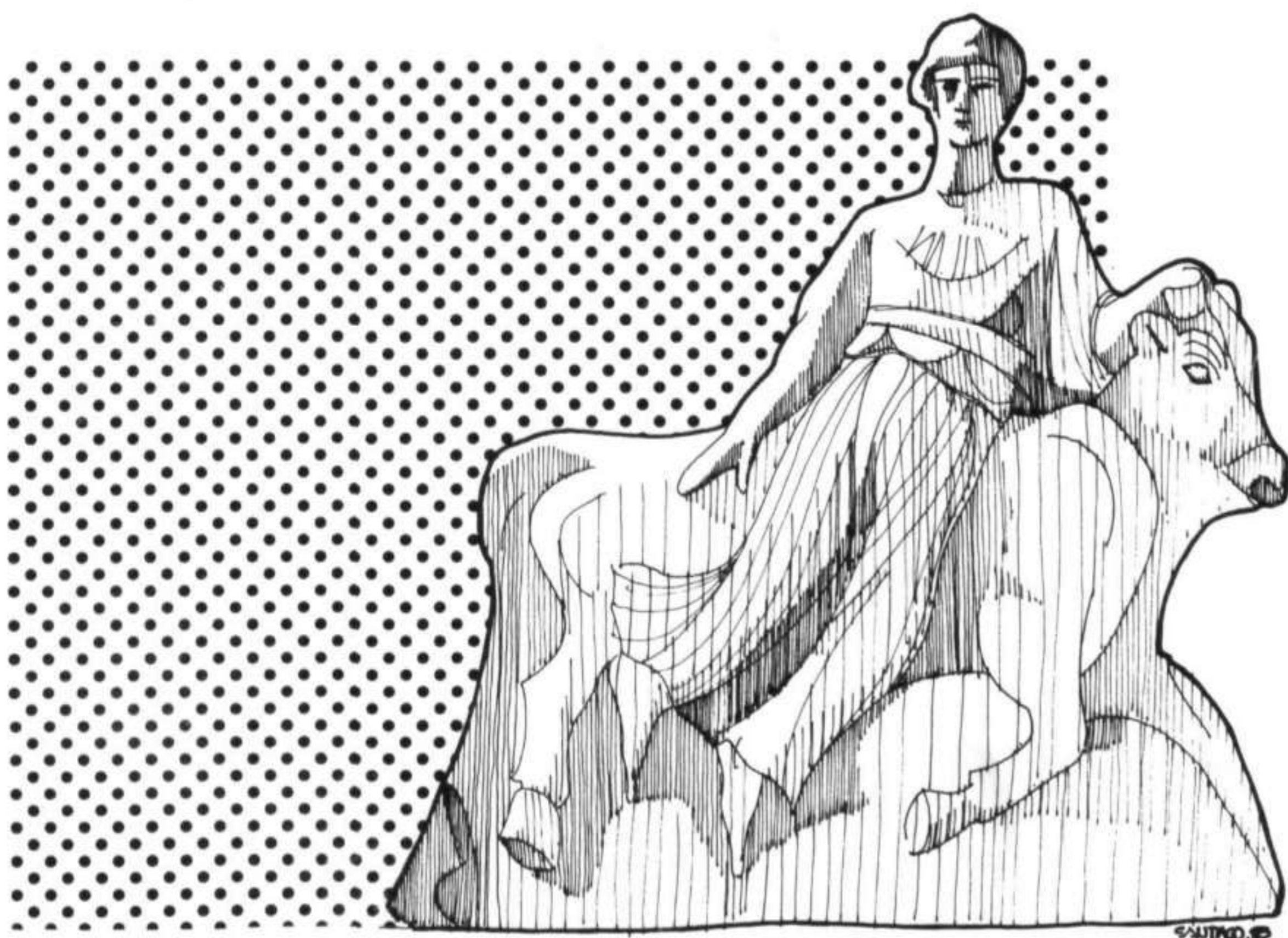
Junto con la línea es el fondo el segundo protagonista de nuestros dibujos. Fondo y figura deben mantener —tal es nuestra premisa— una relación enriquecedora para ambos, lo que motiva la pluralidad de variables de que nos hemos servido.

Un fondo aséptico, como un simple rectángulo negro, realza el contorno de la ménade que, abrazada de serpientes, danza enloquecida.

El fondo en otros ejemplos se interrumpe bruscamente de tal modo que la figura, con vida propia, continúa su camino: Zeus transformado en toro rapta con violencia a Europa, transportando la pesada carga femenina hacia zonas más reservadas.

Otras veces hemos dejado que el fondo caiga víctima de su propia trampa, cuando ha querido actuar como algo vivo. En la escena, ya reproducida, de Neoptólemo y Astianacte pretendió dejar de ser una mancha monótona, neutra. Desplazado en parte, el fondo a su vez nos sugiere una nueva secuencia espacial, en un iniciado guiño cubista.

En cierto modo, una idea similar es la que combina ahora geoméricamente línea y fondo inacabados para sugerirnos el enmarque y el entorno de la melancólica figura de Atenea en la citada copa de Aison. La diosa, atrapada en su corsé geométrico, trata de escaparse rompiéndolo mediante el ilusionismo espacial que ya le dio en su día el pintor ateniense: también aquí la lanza



atraviesa el círculo de la composición impuesto por la forma de la copa.

Los ejemplos podrían multiplicarse dentro de este esquema básico de trabajo. Pero sobre todo creemos interesante la experimentación y la búsqueda de nuevos caminos expresivos e interpretativos tanto a nivel de la imagen como del texto. Nuestra experiencia que, insistimos, debe ser sometida a la crítica, puede sobre todo servir de aliciente a la hora de provocar bien este, bien otros ensayos de colaboración interdisciplinar. De todas formas el visitante —no lo olvidemos— debe ser el protagonista de la guía y quien, en definitiva, tiene la última palabra. Esta incipiente experiencia nuestra nos ha enseñado al menos alguna de las maneras de preguntar y de preguntarnos. Y sobre todo nos ha abierto caminos para establecer el diálogo: a través de él tanto los objetos como los espectadores hemos ido hallando siempre algo nuevo que decir o, lo que es aún más importante, que inquirir. ■

\* Santiago González, arquitecto.  
Ricardo Olmos, arqueólogo.

\*\* *Salas Griegas y Etruscas*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Subdirección General de Museos. Madrid 1983.

Han colaborado en la redacción de esta guía: Paloma Cabrera, Beatriz de Griño y Avelino Losada.

2022 SUM

