

# Boletín del Museo Arqueológico Nacional

Z-556





# Boletín del Museo Arqueológico Nacional



Tomo X, n.<sup>os</sup> 1 y 2 - 1992

## **DIRECTORA**

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

## **COMITE DE REDACCION**

Dr. D. Juan Zozaya Stabel-Hansen

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

Dra. D.<sup>a</sup> Paloma Cabrera Bonet

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

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

D.<sup>a</sup> Angela García Blanco

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

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

## **SECRETARIA**

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

Edita: MINISTERIO DE CULTURA  
Dirección General de Bellas Artes y Archivos  
Dirección de los Museos Estatales  
Diseño y maqueta: Luis Carrillo y Raúl Areces  
Imprime: RUMAGRAF, S.A. Nicolás Morales, 34. 28019 Madrid  
NIP0: 301-91-058-3  
ISSN: 0712-5544  
Depósito Legal: BI-35-92

# SUMARIO

## ARTICULOS

	Págs.
MARIA MAGDALENA BARRIL VICENTE, <i>Instrumentos de hierro procedentes de yacimientos celtibéricos de la provincia de Soria en el Museo Arqueológico Nacional</i> .....	5
WALTER TRILLMICH, <i>El niño Ascanio («Diana Cazadora») de Mérida en el Museo Arqueológico Nacional</i> .....	25
JUAN ANTONIO RODRIGUEZ MERIDA, <i>Representaciones de Juno Sospita en monedas de Callet, Carmo y Searo</i> .....	39
JOSE LUIS HERNANDO GARRIDO, <i>Sobre los capiteles procedentes de la Iglesia del Monasterio de Sta. María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) conservados en el Museo Arqueológico Nacional</i> .....	45
MARINA CHINCHILLA GOMEZ, <i>Maderas mudéjares en el M.A.N. procedentes del palacio-fortaleza de Curiel de los Ajos (Valladolid)</i> .....	59
ANGELA FRANCO MATA, <i>Hacia un corpus de las copias de la «Madonna di Trapani» tipo A (España)</i> .....	73
ANGELA GARCIA BLANCO, MIKEL ASENSIO BROUARD, ELENA POL MENDEZ, <i>El público y la exposición. ¿Existen dificultades de comprensión?</i> .....	93

## NOTICARIO

F. GAGO BLANCO, <i>Informe restauración del Bote de Zamora</i> .....	107
--	-----

## BIBLIOGRAFIA

MARIA MORENO ALCALDE, <i>La arquitectura gótica en la tierra de Segovia (Angela Franco Mata)</i> .....	110
ANA DOMINGUEZ RODRIGUEZ, <i>Libro de Horas de Isabel la Católica (Angela Franco Mata)</i> .....	110

## NECROLOGICA

ANTE LA MUERTE DE FELIPA NIÑO Y MAS ( <i>Juan Zozaya</i> ) .....	111
--	-----



## INSTRUMENTOS DE HIERRO PROCEDENTES DE YACIMIENTOS CELTIBERICOS DE LA PROVINCIA DE SORIA EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

M.<sup>a</sup> MAGDALENA BARRIL VICENTE  
Museo Arqueológico Nacional

LOS instrumentos de hierro que a continuación vamos a describir, y que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, proceden de las excavaciones practicadas por D. Blas Taracena en los yacimientos celtibéricos de Langa de Duero durante el año 1928, en la zona denominada Las Quintanas, y en 1930 en la Cuesta del Moro<sup>1</sup>, en el cerro de los Castejones de Calatañazor, excavado entre 1924 y 1925<sup>2</sup>, y en Castil Terreño, en Izana, excavado durante 1926 y 1927<sup>3</sup>. Otros materiales procedentes de las mismas campañas de excavación se guardan en el Museo Numantino de Soria, y los de Calatañazor e Izana han sido sumariamente recogidos en una reciente Carta Arqueológica de Soria<sup>4</sup>. Desafortunadamente, a pesar de que existen referencias bibliográficas para algunos mate-

riales, sólo en algunos casos se menciona el lugar exacto de su hallazgo, y las indicaciones de procedencia que conservan en los almacenes del Museo tampoco concretan su ubicación dentro del yacimiento<sup>5</sup>, lo cual impide estudiar las posibles asociaciones de los instrumentos.

Hemos agrupado los instrumentos atendiendo a su funcionalidad, aunque en algunos casos pueden ser polivalentes; tal es el caso de las azuelas o azadillas, con similar morfología, o los punzones. La funcionalidad de los instrumentos de uso agrícola se ha realizado siguiendo el esquema establecido por J. L. Mingote para los aperos del Museo del Pueblo Español<sup>6</sup>.

A continuación pasamos a describir los instrumentos, indicando brevemente sus características, que pueden ser cotejadas con su dibujo<sup>7</sup>, sus dimensiones y la bibliografía sobre ellas.

<sup>1</sup> TARACENA AGUIRRE, B.: «Excavaciones en las provincias de Soria y Logroño. Memoria de las excavaciones practicadas en 1928», *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 103, Madrid, 1929, pp. 31-52; TARACENA AGUIRRE, B.: «Excavaciones en la provincia de Soria», *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 119, Madrid, 1932, pp. 52-61. Los números de inventario de los materiales de ambos yacimientos corresponden al expediente 1976/48 del MAN.

<sup>2</sup> TARACENA AGUIRRE, B.: «Excavaciones en diversos lugares de la provincia de Soria. Memoria de los resultados obtenidos en el año 1924», *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 75, Madrid, 1926, pp. 15-23. Los números de inventario de los materiales de este yacimiento corresponden al expediente 1991/95 del MAN.

<sup>3</sup> TARACENA AGUIRRE, B.: «Excavaciones en las provincias de Soria y Logroño. Memoria de las excavaciones practicadas en 1925-26», *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*,

86, Madrid, 1927, pp. 3-21. Los números de inventario de los materiales de este yacimiento corresponden a los expedientes 1926/45 y 1927/25 del MAN.

<sup>4</sup> PASCUAL DIEZ, A. C.: *Carta arqueológica. Soria. Zona centro*, Soria, 1991, 290 pp.

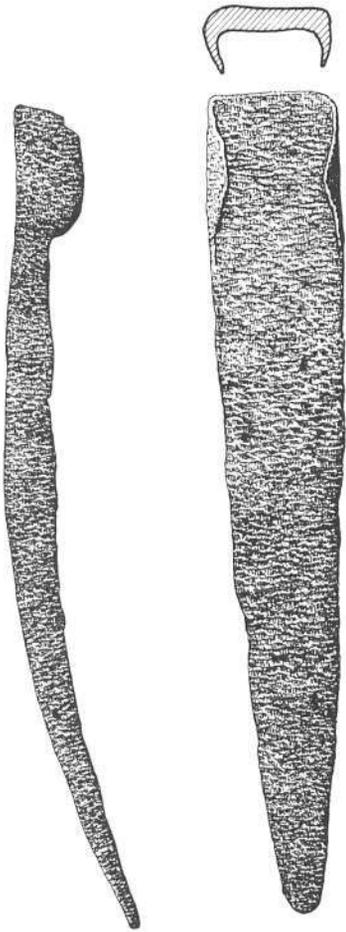
<sup>5</sup> Debido a que los materiales de Langa se han conservado en cajas antiguas, con rótulos que señalan que su contenido pertenece a dos o más habitaciones, sin especificar, hemos optado por indicar este dato al realizar la descripción de los objetos, tal como aparece en las cajas, ya que no podemos conocer con exactitud su ubicación y consideramos más correcto dar esa información.

<sup>6</sup> MINGOTE CALDERÓN, J. L.: *Catálogo de aperos agrícolas del Museo del Pueblo Español*, Madrid, 1990, 273 pp.

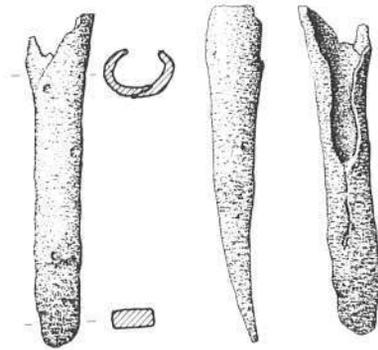
<sup>7</sup> Agradecemos a Fernando Fernández García, dibujante del MAN, la realización de los dibujos.

INSTRUMENTOS PARA TRABAJO AGRICOLA

I. PREPARACION Y SIEMBRA



1926 / 45 / 63



1976 / 48 / 75

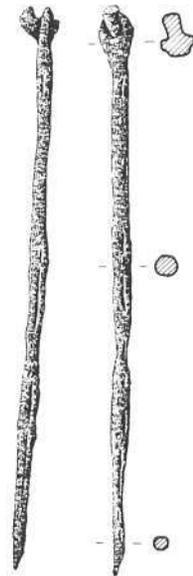


1927 / 25 / 7



1976 / 48 / 116

0 5 cm



1976 / 48 / 74

## INSTRUMENTOS PARA TRABAJO AGRICOLA

### 1. Preparación y siembra

1976/48/74. Varilla de sección circular con la cabeza aplanada perforada, lleva un roblón también de hierro en el centro de la cabeza. Puede tratarse de una punta de clavija de arado para fijar el timón a la trasca. Dimensiones: long. 198 mm., anch. cabeza 13 mm., gr. 7 mm., long. roblón 17 mm., diám. roblón 7 mm. Se encontró en la habitación 8 ó 14 excavada en 1930 en Langa.

1976/48/75. Aguijada de filo ovoide y enmangue tubular muy abierto formado por dos piezas que se solapan. Dimensiones: long. total 122 mm., long. tubo 62 mm., diám. tubo 27 mm., gr. 15 mm. Bibl.: JSEA, 103, lám. XI, 1.6. Langa.

1976/48/116. Aguijada con grueso enmangue tubular abierto que conserva en su interior restos de madera quemada. Hoja de lados divergentes abiertos y filo convexo robusto. La pieza se encuentra muy concrecionada, lo que dificulta su estudio. Dimensiones: long. total 128 mm., long. hoja 38 mm., anch. hoja 42 mm., gr. 6 mm., diám. tubo 28 mm., gr. 6 mm. Pudo encontrarse, sin seguridad, en «la habitación 38, en el tabique de separación con la 37», excavada en 1928 en Langa.

1926/45/63. Reja de un arado de hoja estrecha triangular, de perfil algo curvo y con alerones cortos. Dimensiones: long. máx. 298 mm., anch. 44 mm., gr. máx. 12 mm., long. orejas 40 mm., anch. orejas 20 mm. Bibl.: JSEA, 86, lám. XII y p. 17. Esta pieza apareció con los herrajes que la unían al armazón de madera y los que, a su vez, ensamblaban entre sí las piezas de éste. Izana.

1927/25/7. Legón miniatura. Consta de una hoja rectangular con enmangue tubular en uno de los lados anchos que se une a la cara inferior de la hoja mediante dos remaches. Dimensiones: anch. pala 75 mm., long. pala 37 mm., alt. enmangue 70 mm., diám. tubo 9 mm., gr. 0,5 mm. Izana.

### 2. Recolección

1976/48/80. Hoz restaurada a la que falta parte de la zona de enmangue, que se estrecha ligeramente y conserva restos de un agujero de remache, tiene la punta doblada, dorso con reborde. Dimensiones: long. cuerda 300 mm., anch. hoja 15-46 mm., gr. 2 mm. Bibl.: JSEA, 103, lám. XI. Se encontró en la «hab. 35, excavada en 1928, a 85 cm. de profundidad», en Langa.

1926/45/65. Hoz fragmentada en ocho trozos, faltándole la punta, zona de enmangue en forma de lengüeta rectangular con un remache de unión al mango de chapa o materia orgánica que falta. El dorso de la hoja presenta un reborde en la zona más cercana al mango. Dimensiones: long. cuerda conservada 300 mm., anch. hoja 44 mm. Bibl.: JSEA, 86, lám. XII. Izana.

1991/95/1. Hoz de hoja estrecha que se aguja hacia la punta. Conserva un remache para el enmangue y un agujero para otro. Dimensiones: anch. hoja 5-35 mm., long. cuerda 300 mm., gr. 15 mm., long. remache 15 mm. Bibl.: JSEA, 75, lám. VI. Calatañazor.

1976/48/111. Dos fragmentos de hoja recta con un espigón doblado lateralmente y roto. Podría tratarse de una hoz para forraje para encajar en la pared. Puede considerarse un instrumento recolector de uso ganadero. Dimensiones: long. total 140 mm., long. hoja conservada 115 mm., anch. máx. 41 mm., anch. espigón 15 mm., gr. máx. 8 mm. Langa.

1976/48/89. Corquete o escardillo, de enmangue tubular abierto incompleto, hoja curva también incompleta con el filo roto. Dimensiones: alt. total 100 mm., long. tubo 58 mm., diám. tubo 12 mm., gr. 1 mm., anch. hoz 45 mm., anch. hoja 15 mm. Bibl.: Podría tratarse de la publicada en JSEA, 119, lám. XXXV, 4. Se encontró en la habitación 5 ó 26 excavada en 1930 en Langa.

### 3. Acarreo

1976/48/3. Horca de hierro de tres dientes, los laterales son de sección cuadrangular y forman una U que se ensancha y aplanan en la zona central. El diente central, de sección rectangular, está remachado al centro de la pieza anterior. Conserva dos remaches, uno a cada lado del de unión, que servirían para sujetar el astil que quedaría entre dos chapas de metal. Dimensiones: alt. total 360 mm., alt. diente 275 mm., anch. máx. 225 mm., anch. enmangue 32 mm., gr. dientes 5 mm., long. remaches 40 mm., diám. remaches 25 mm. Bibl.: JSEA, 103, lám. XI, 2.1. Langa.

1976/48/67. Horca de hierro de tres dientes, compuesta de una pieza en U ensanchada y remachada en su punto central a una ancha varilla triangular que constituye el diente central y la zona de enmangue, para cuyo fin conserva un remache. De los tres remaches que le unirían al astil, conserva dos, el superior y el central. Los dientes son de sección con tendencia circular. Dimensiones: alt. total 195 mm., alt. dientes 122 mm., anch. total 175 mm., gr. dientes 4-7 mm. Bibl.: JSEA, 119, lám. XXXV, 9. Se encontró en la habitación 8 ó 14 excavada en 1930 en Langa.

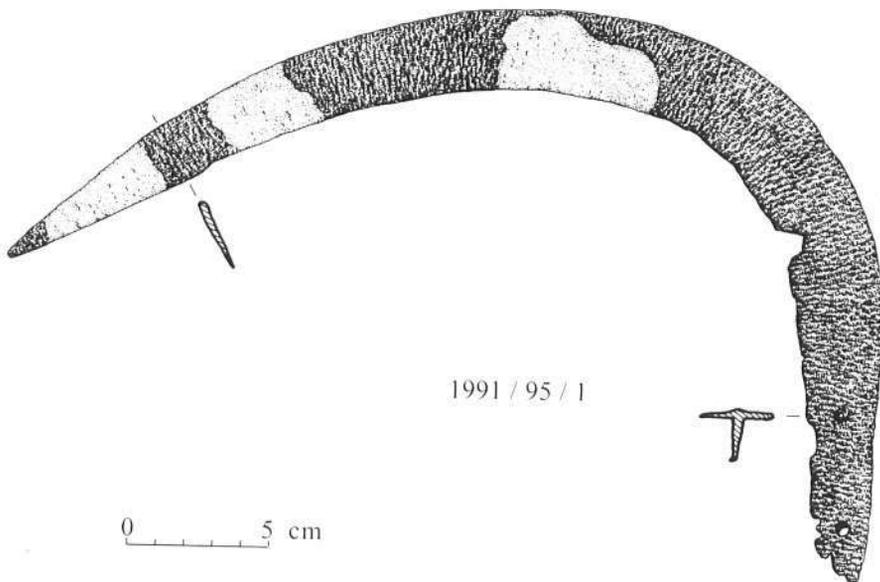
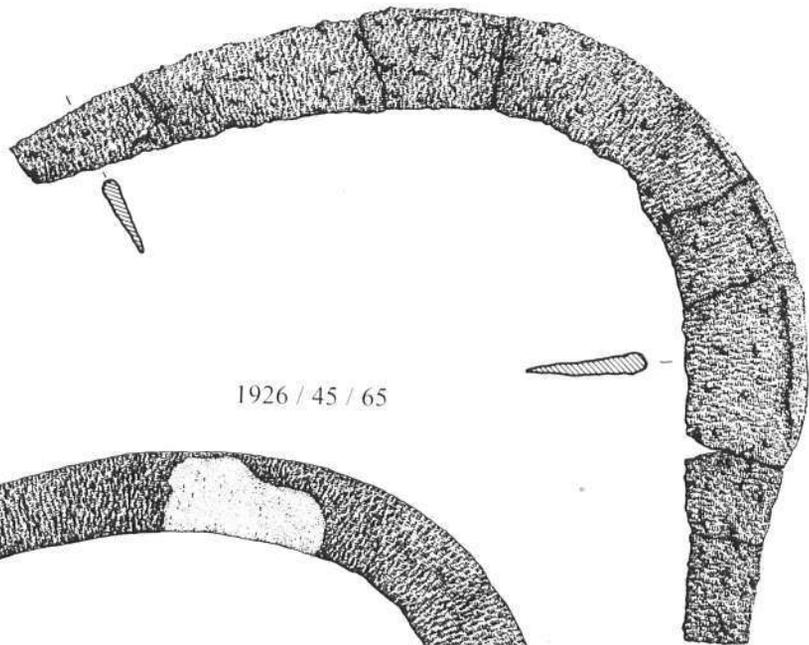
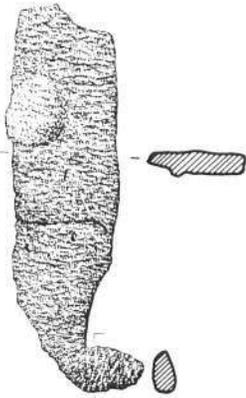
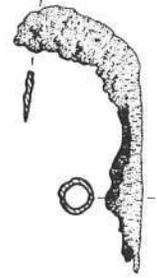
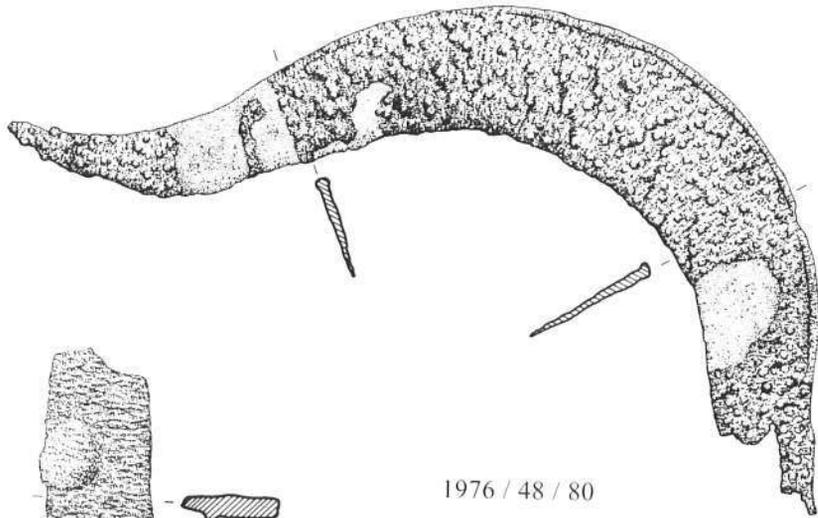
### 4. Mantenimiento

1976/48/6. Azuela o azadilla de hierro de lados divergentes, filo recto. En el mismo plano que el filo dispone de una abrazadera con clavos remachados para el enmangue. Dimensiones hacha: long. 165 mm., anch. 10-100 mm., gr. máx. 14 mm. Dimensiones abrazadera: long. 61 mm., alt. 23-37 mm., gr. 2 mm. Bibl.: JSEA, 103, lám. XI, 2.2, fig. 26.1. Se encontró en la «hab. 38 en el suelo» en 1928 en Langa.

1976/48/11. Azadilla de hoja triangular con filo ligeramente convexo, enmangue mediante espigón y apéndices triangulares entre ambos (tope medial). Dimensiones: long. total 164 mm., long. hoja 108 mm., anch. hoja 100-11 mm., anch. apéndice 25 mm., gr. máx. 12 mm. Bibl.: JSEA, 119, lám. XXXV, 1. Se encontró en la habitación 8 o en la 14 excavada en 1930 en Langa.

1976/48/99. Podadera con enmangue tubular abierto, la hoja más ancha en su base y de perfil en ángulo ha

2. RECOLECCION



0 5 cm

perdido la punta. Dimensiones: alt. total 185 mm., diám. tubo 23 mm., long. tubo 75 mm., anch. hoja 40-20 mm., gr. 15 mm. Bibl.: JSEA, 103, fig. 23.A.1. Se encontró en la habitación 8-9 excavada en 1928 en Langa. Se enmangaría en un largo palo para permitir cortar las ramas altas.

#### INSTRUMENTOS PARA EL TRABAJO DE LA MADERA

1976/48/5. Hacha de hierro de lados divergentes con dos apéndices triangulares laterales, filo recto. En el mismo plano que el filo, dispone de una abrazadera con clavos remachados para el enmangue. Dimensiones hacha: long. 134 mm., anch. 17-107 mm., anch. apéndices 26 mm., gr. máx. 15 mm. Dimensiones abrazadera: long. 65 mm., alt. 20-30 mm., gr. 3 mm. Bibl.: JSEA, 103, lám. XI, 2.3 y fig. 26.3. Se encontró «entre la hab. 42 y la senda, en 1928», en Langa.

1927/25/5. Hacha de hoja trapezoidal con talón corto también trapezoidal, con resalte a modo de apéndices de sección triangular en su zona medial. Filo mellado. Dimensiones: long. 140 mm., anch. hoja 34-126 mm., anch. talón 34-40 mm., gr. resaltes 24 mm., gr. hoja 2-14 mm. Bibl.: JSEA, 86, lám. XI. Izana.

1976/48/97. Doble hacha de hierro con ojo para enmangue perpendicular. Está exfoliada en capas. La hoja principal es trapezoidal, muy incompleta y deformada, con el filo roto; la otra es corta, rectangular y con filo recto. Dimensiones: long. total 185 mm., long. hoja 100 mm., long. segunda hoja 40 mm., anch. máx. hoja 85 mm., anch. segunda hoja 25 mm., diám. int. ojo 17 mm. Se encontró en las habitaciones 8-9 ó 35 excavadas en 1928 en Langa.

1976/48/12. Hacha-azuela con gran ojo central de forma almendrada para enmangue perpendicular. La hoja de hacha es de forma trapezoidal y la de azuela rectangular, estrecha, con filo recto. Presenta una fisura en el anillo del ojo. Dimensiones: long. total 335 mm., long. hacha 100 mm., long. azuela 185 mm., anch. hacha 82 mm., anch. azuela 29 mm., gr. máx. 16 mm. Bibl.: JSEA, 119, lám. XXXV, 11. Se encontró en la habitación 5 ó 26 excavada en 1930 en Langa.

1976/48/14. Hacha-martillo con ojo para enmangue perpendicular. La hoja del hacha es trapezoidal con filo cortante deteriorado y la parte martillo corta, de sección rectangular y con tope ensanchado. Dimensiones: long. total 137 mm., long. hoja 72 mm., long. martillo 29 mm., anch. máx. hoja 45 mm., anch. martillo 20 mm., diám. ojo 36 mm. Langa.

1976/48/4. Cuchilla consistente en una hoja plana, de lados divergentes con talón en forma de cabeza ensanchada y filo ligeramente convexo. Dimensiones: long. 125 mm., anch. 16-105 mm., gr. máx. 22 mm. Langa.

1926/45/67. Cuchilla con hoja de lados divergentes asimétricos y filo recto. Lleva un espigón para enmangue de sección cuadrangular y tope remachado. Muestra fuertes huellas de uso en el filo. Dimensiones: long. máx. 151 mm., anch. hoja 120 mm., gr. hoja 4 mm., long. espigón 40 mm., gr. espigón 12 mm. Bibl.: Pascual, fig. 59. Izana.

1926/45/68. Pequeña azuela de forma trapezoidal y filo curvo. Presenta el filo mellado y huellas de uso en la hoja. Dimensiones: long. máx. 127 mm., anch. hoja 78 mm., gr. hoja 4 mm., long. espigón 35 mm., gr. 12x10 mm. Bibl.: JSEA, 86, lám. XI. Izana.

1976/48/101. Gubia de enmangue tubular, cerrado por las concreciones, hoja de filo plano con los extremos curvados hacia dentro. Dimensiones: long. 140 mm., diám. tubo 22 mm., anch. filo 31 mm., gr. hoja 3 mm. Bibl.: JSEA, 103, fig. 26.20. Langa.

1976/48/103. Escoplo con hoja de forma ovoide, espigón para enmangue con dos apéndices triangulares mediales y filo recto biselado. Dimensiones: long. total 191 mm., long. hoja 130 mm., anch. máx. hoja 25 mm., gr. máx. 17 mm., anch. apéndices 32 mm., anch. filo 8 mm. Bibl.: JSEA, 103, fig. 26.17. Posiblemente es el perteneciente a la habitación 35 excavada en 1928 en Langa.

1976/48/117. Posible cincel de enmangue tubular, con el tubo taponado por concreciones, hoja corta de filo convexo. Se encuentra en muy mal estado. Dimensiones: long. total 149 mm., long. hoja 25 mm., diám. tubo 24 mm., gr. 5 mm. Langa.

#### INSTRUMENTOS PARA EL TRABAJO DE LA PIEL Y LAS FIBRAS TEXTILES

1976/48/64. Tijeras de una pieza con dos hojas de anchura decreciente y extremos curvos y mangos de sección oval que decrece en grosor hacia el centro. Dimensiones: long. total 170 mm., anch. total 27 mm., long. hoja 82 mm., anch. hoja 21 mm., gr. 1 mm. Bibl.: JSEA, 119, lám. XXXV.9. Se encontró en la habitación 8 ó 14 excavada en 1930 en Langa.

1976/48/85. Pequeña hoja de tijera o cuchillo de anchura decreciente y borde superior curvo. Dimensiones: long. 80 mm., anch. 13 mm., gr. 1 mm. Langa.

1976/48/98. Cuchilla de hoja trapezoidal corta de filo convexo y talón ensanchado remachado formando una superficie plana incompleta. Dimensiones: long. 75 mm., anch. 55-90 mm., gr. hoja 4-11 mm., gr. tope 25 mm. Bibl.: JSEA, 103, fig. 26.4. Langa.

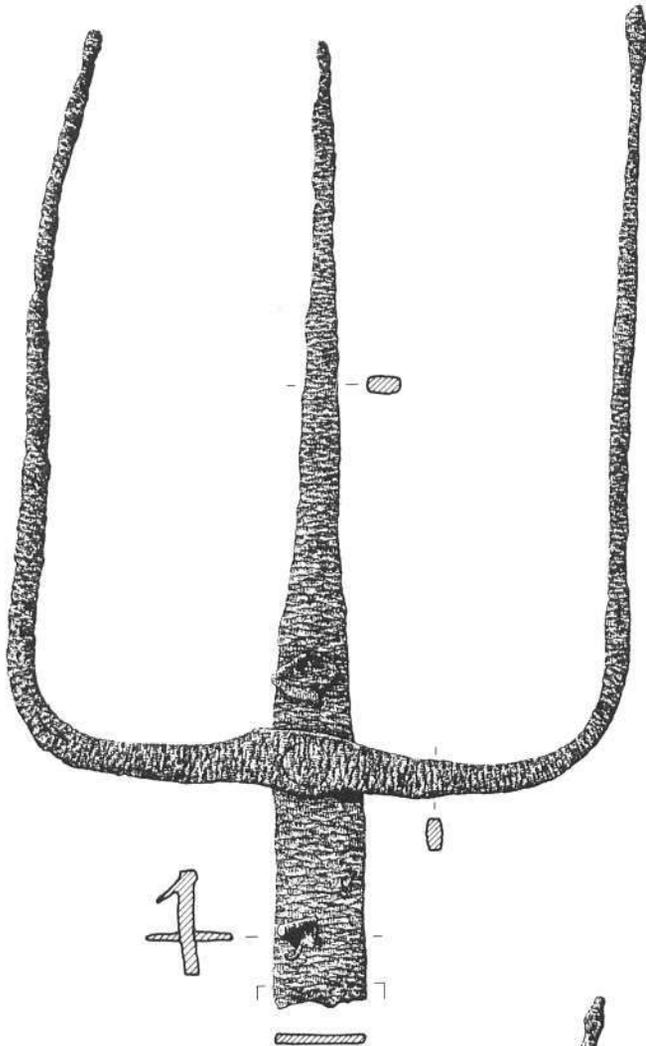
1976/48/82. Pequeña chifla trapezoidal, de filo recto incompleto con espigón para enmangue de sección cuadrangular apuntado. Dimensiones: long. total 108 mm., long. hoja 55 mm., anch. hoja: sería de aprox. 60 mm. (se conservan 40 mm.). Bibl.: JSEA, 103, fig. 26.6 y lám. XI.3. Langa.

1976/48/131. Posible hoja de chifla incompleta, exfoliada en láminas y muy corroída, faltándole la capa de superficie. Tiene restos de carbón. Hoja triangular que tendría el filo convexo. Llevaría enmangue mediante espigón. Dimensiones: long. 130 mm., anch. máx. 80 mm., gr. 9 mm. Langa.

1976/48/86. Lezna biapuntada, de sección cuadrangular, los extremos con distinto grado de aguzamiento. Dimensiones: long. 70 mm., anch. máx. 7 mm. Se encontró en la habitación 5 ó 26 excavada en 1930 en Langa.

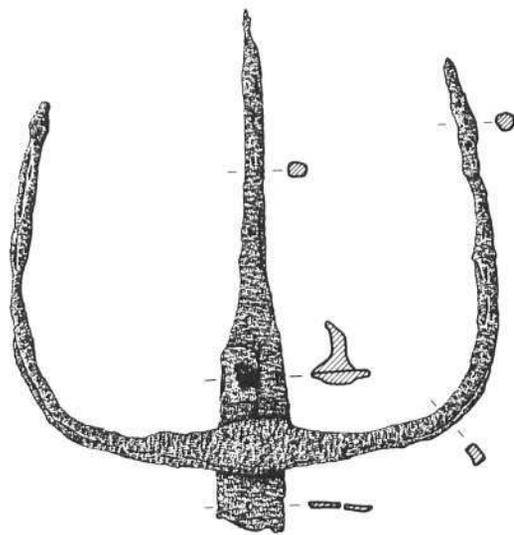
1991/95/7. Lezna biapuntada, de sección cuadrangular. Dimensiones: long. 112 mm., anch. 6 mm. Calatañazor.

3. ACARREO



1976 / 48 / 3

0 5 cm



1976 / 48 / 68

1976/48/102. Punzón con cabeza arrollada maciza, extremo plano de sección cuadrangular. Dimensiones: long. total 96 mm., diám. cabeza 16 mm., gr. cabeza 10 mm., gr. vástago 3 mm. Langa.

#### INSTRUMENTOS PARA EL TRABAJO DEL METAL

1976/48/13. Pico-martillo con ojo para empuje perpendicular. Pico de sección cuadrangular robusta sin filo cortante. Martillo de sección cuadrada, con cabeza ensanchada. Zona de empuje de mayor anchura que las de los útiles, el perfil inferior es recto. Dimensiones: long. total 177 mm., long. azuela 88 mm., long. martillo 73 mm., anch. 23-30 mm., diám. int. ojo 16 mm., gr. 18 mm. Bibl.: JSEA, 119, lám. XXXV, 15. Se encontró en la habitación 3 ó 17 ó 25 excavada en 1930 en Langa.

1976/48/100. Pequeño martillo con ojo para empuje. Hoja rectangular con filo cortante y martillo con tope ensanchado. La zona de empuje más ancha que la útil. La parte inferior presenta perfil recto. Dimensiones: long. total 112 mm., long. hoja 55 mm., long. martillo 37 mm., diám. int. ojo 10 mm., anch. hoja 13 mm., gr. hoja 13 mm., gr. tope 18 mm. Bibl.: JSEA, 103, fig. 26.10. Langa.

#### INSTRUMENTOS DE USO DUDOSO

1976/48/63. Pieza que consta de dos dientes paralelos de sección circular y un vástago triangular, fuerte, de sección cuadrangular, situado en el mismo plano en sentido opuesto. Dimensiones: long. total 133 mm., alt. dientes 66 mm., anch. total 94 mm., gr. dientes 7 mm., gr. vástago 10 mm. Se encontró en la habitación 8 ó 14 excavada en 1930 en Langa.

1976/48/70. Varillas de sección de tendencia circular y cabeza ovoide plana con una perforación en su centro. La punta es de sección rectangular. Dimensiones: long. 213 mm., long. cabeza 59 mm., diám. perforación 7 mm., gr.

4-11 mm. Se encontró en la habitación 8 ó 14 excavada en 1930 en Langa.

Como ya ha quedado indicado, no es posible, salvo en casos concretos, ubicar de forma segura los instrumentos citados en su contexto. Blas Taracena, sin embargo, señala algunas habitaciones de Las Quintanas de Langa en las que se daba una concentración mayor de los mismos; así, en las habitaciones 8 y 9 excavadas en 1928, que piensa pueden constituir un mismo departamento<sup>8</sup>, tal vez con finalidad comunal, y en la habitación 35, compuesta de dos pisos, excavada ese mismo año<sup>9</sup>.

Al estudiar estos materiales, que, como ya el propio Taracena indica, nos pueden aportar datos sobre la actividad económica de la población, nos encontramos con el problema de la escasez de estudios sobre este tipo de útiles dentro del ámbito celtibérico. Los existentes se encuentran englobados dentro del estudio de los materiales procedentes de las excavaciones donde aparecieron (Langa, Izana, Calatañazor, Tiermes<sup>10</sup>, Raso de Candeleda<sup>11</sup>, etc.) y un catálogo de los útiles de hierro procedentes de Numancia<sup>12</sup>, sin profundizar en su significado. Existen algunos estudios de síntesis sobre materiales ibéricos en Levante<sup>13</sup> y Cataluña<sup>14</sup>, y hay que señalar el estudio de los instrumentos aparecidos en una misma habitación del castro de Villasviejas de Botija (Cáceres) que se datan en un momento avanzado de la segunda Edad del Hierro<sup>15</sup>. Fuera de nuestras fronteras tenemos algunos trabajos monográficos y de síntesis de gran interés; así, el de Rees<sup>16</sup> para los instrumentos agrícolas de Gran Bretaña y el de Jacobi sobre los aparecidos en el yacimiento laténico de Manching<sup>17</sup>. En líneas generales, dentro del contexto europeo, a partir del 200 a.C. aproximadamente el hierro se produce a gran escala en toda Europa, produciéndose gran número y variedad de instrumentos especializados de oficios, que se fabricaban en la mayoría de las comunidades, mostrando los análisis metalográficos realizados sobre algunos útiles (espadas preferentemente) una gran calidad técnica. Parece ser incluso que había un comercio activo de herramientas, y

<sup>8</sup> TARACENA, B.: *JSEA*, 103, fig. 23, p. 36.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>10</sup> ARGENTE OLIVER, J. L., y otros: «Tiermes I», *Excavaciones Arqueológicas en España*, 111. Madrid; ARGENTE OLIVER, J. L., y otros: «Tiermes II. Campañas de 1979 y 1980», *Excavaciones Arqueológicas en España*, 128. Madrid; ARGENTE OLIVER, J. L., y otros: «Casa del Acueducto: Informe de la campaña de 1986 en el yacimiento de Tiermes (Soria)», *Soria arqueológica*, I, Soria, 1991, pp. 151-172; ARGENTE OLIVER, J. L., y otros: *Tiermes. Guía del yacimiento y Museo*, Soria, 1990, 180 pp.

<sup>11</sup> FERNÁNDEZ GÓMEZ, F.: *Excavaciones arqueológicas en El Raso de Candeleda (Ávila)*, Ávila, 1986, 2 vols.; FERNÁNDEZ GÓMEZ, F.-LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. T.: «Secuencia cultural de "El Raso de Candeleda" (Ávila)», *Numantia*, III, Valladolid, 1990, pp. 95-124.

<sup>12</sup> MANRIQUE MAYOR, M. A.: *Instrumentos de hierro de Numancia*, Madrid, 1980, 170 pp.

<sup>13</sup> PLÁ BALLESTER, E.: «El instrumental metálico de los obremos ibéricos», *X Congreso Nacional de Arqueología*. Mahón,

1967, Zaragoza, 1969, pp. 306-337; PLÁ BALLESTER, E.: «Instrumentos de trabajo ibéricos en la región valenciana», *Estudios de economía antigua de la Península Ibérica*, Barcelona, 1968, pp. 143-190.

<sup>14</sup> SANAHUJA YLL, M. E.: «Instrumental de hierro agrícola e industrial de la época ibero-romana en Cataluña», *Pyrenae*, 7, Barcelona, 1971, pp. 61-110.

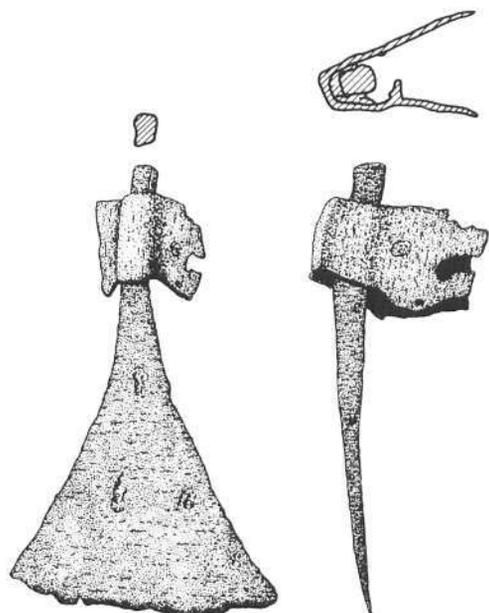
<sup>15</sup> HERNÁNDEZ, F.; RODRÍGUEZ, D., y SÁNCHEZ, M. A.: «Hallazgos in situ de unos útiles de trabajo», *Zephyrus*, XXXIX-XX, Salamanca, 1986-87, pp. 419-423.

<sup>16</sup> REES, Sian E.: «Agricultural implements in Prehistoric and Roman Britain», *B.A.R. British Series*, 69, Oxford, 1979, 2 vols.

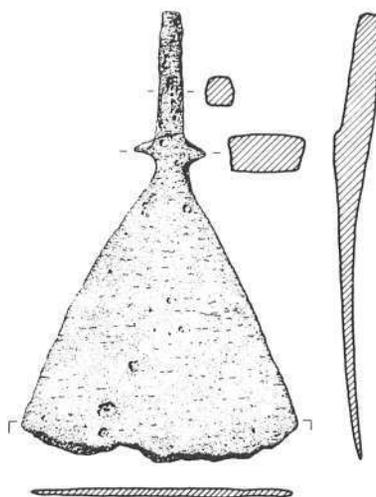
<sup>17</sup> JACOBI, Gerhard: «Werkezeug und gerät aus dem oppidum von Manching», *Die Ausgrabungen in Manching*, vol. V, Wiesbaden, 1974, XIV, 368 pp., 107 lám., 4 plan.

<sup>18</sup> WELLS, Peter S.: *Granjas, aldeas y ciudades: Comercio y orígenes del urbanismo en la protohistoria europea*, Barcelona, 1988, pp. 129-141.

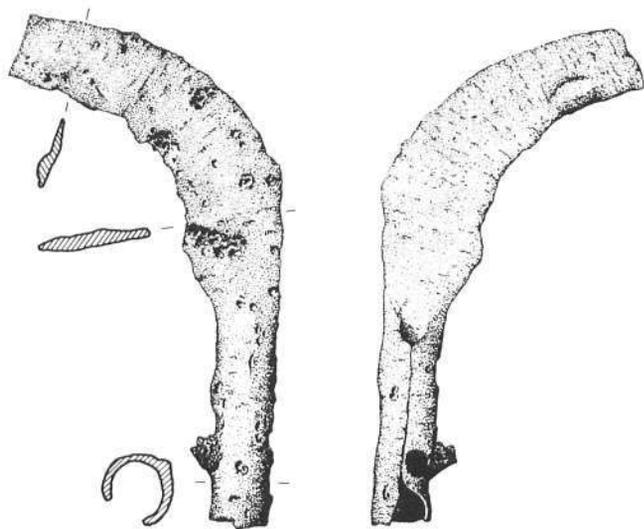
4. MANTENIMIENTO



1976 / 48 / 6



1976 / 48 / 11



1976 / 48 / 99

0 5 cm

algunas tumbas han proporcionado lo que se considera un ajuar de oficio<sup>18</sup>; así, la de herrero de Celles, en el sudoeste de Francia, o la de labrador de Turmiel, en Guadalajara.

Los yacimientos de procedencia de los instrumentos estudiados pertenecen culturalmente a los arévacos, Langa, ya en el límite occidental con los vacceos. Los materiales cerámicos y monetales que les acompañan se fechan en términos generales entre los siglos II y I a.C.; Izana, por ejemplo, parece que se despobló tras las guerras sertorianas. Existe, sin embargo, actualmente una discusión sobre la antigüedad o las perduraciones tipológicas de las cerámicas con estampaciones y motivos geométricos a peine<sup>19</sup> y sobre la posibilidad de datar en la segunda mitad del siglo I d.C. las cerámicas monocromas de Numancia, Langa, etc.<sup>20</sup>. Los yacimientos de Langa son los que presentan una vida más larga y un mayor influjo romano en los materiales cerámicos, sin que por ello pierdan su carácter propio<sup>21</sup>.

Para encuadrar correctamente el ambiente sociopolítico, económico y cultural de estos pueblos, debemos recordar que en el 218 a.C. desembarcan los romanos en la Península Ibérica para luchar contra los cartagineses, y en el 133 a.C. es rendida Numancia y, con ella, los territorios celtibéricos y vacceos, los cuales pasan a formar parte de la Hispania Citerior. Sus ciudades, campos, animales, etc., pasan a ser propiedad del Senado y del Pueblo romano, convirtiéndose a sus gentes en «*dediticii*» o súbditos<sup>22</sup>. La relación hostil o amistosa entre romanos y celtiberos, en términos de pactos de amistad o guerreros y de contratación de mercenarios, comienza desde la llegada de aquellos a la Península y, una vez conquistados, los pueblos hispanos tomarán partido en las guerras por el poder político de los romanos.

El número de instrumentos de que disponemos en el Museo Arqueológico Nacional procedentes de los yacimientos en estudio es inferior al que nos muestran las memorias de sus excavaciones<sup>23</sup>, y no todos los útiles catalogados están documentados bibliográficamente, por lo que en algún caso ya indicado tenemos dudas sobre la certeza de su localización. Sin embargo, nos proporcionan un repertorio tipológico del mayor interés que nos

permite, por un lado, documentar la coetaneidad de útiles derivados de las etapas anteriores junto con útiles dobles, con empuñadura de ojo perpendicular, más modernos y ligados a las corrientes romanizadoras de la Península Ibérica, coexistencia que ya indicaron en su momento Cabré<sup>24</sup> y Taracena<sup>25</sup>.

Los agrónomos latinos han dejado abundante documentación escrita sobre los equipamientos de la época para desarrollar las tareas agrícolas. Catón, por ejemplo, en el año 25 a.C. da una lista de instrumentos para la explotación de la vid y el olivo; muchos de ellos eran en madera, por lo que no han llegado hasta nuestros días<sup>26</sup>. Las fuentes antiguas hablan de la recolección de dos cosechas de cebada en la Celtiberia y de la destrucción de cosechas de trigo durante las guerras celtibéricas<sup>27</sup>. Sabemos también por las fuentes que los celtiberos eran expertos forjadores de armas de hierro y que, en el 77 a.C., Sertorio dió orden de que todas las ciudades fabricasen armas en proporción a sus medios<sup>28</sup>; cabe pensar, por tanto, que todas las ciudades disponían de fraguas y talleres de forja y que en esos mismos lugares se fabricarían las herramientas y los aperos de labranza.

Respecto a los **instrumentos agrícolas**, nos encontramos con elementos que implican tanto el cultivo y la preparación de la tierra como el mantenimiento de los cultivos y los árboles, la recolección y el almacenaje del producto obtenido.

Para las primeras labores de cultivo, tenemos la posible punta de clavija de arado de Langa (1976/48/174), las agujadas de Langa (1976/48/75 y 116) y la reja de arado de Izana (1926/45/65), a los que hay que añadir la agujada o gavilán de Izana<sup>29</sup> y una posible reja en Langa<sup>30</sup>, conocidas a través de la publicación de las memorias de excavación.

Las **agujadas**, también denominadas restoba con hijón<sup>31</sup>, consisten en una pala que se enchufa en un mango de hueso o madera, que sería el caso de la 1976/48/116, y servían para limpiar la reja del arado y, en ocasiones, para cortar raíces. En el otro extremo del mango llevan un agujón o una tralla para azuzar a los animales. Ya Plinio indicaba que en la otra extremidad de la pala se fijaba un agujón<sup>32</sup>; en el Museo del Pueblo Español

<sup>18</sup> ROMERO CARNICERO, F.: «La Edad del Hierro en la provincia de Soria. Estado de la cuestión». *I Symposium de Arqueología Soriana*. Soria, 1984, p. 77.

<sup>19</sup> ARGENTE y otros: *op. cit.*, 1991, p. 161.

<sup>20</sup> ROMERO CARNICERO, F.: «Una reflexión sobre la estética celtibérica a partir de las cerámicas de Numancia». *Celtiberos*. Zaragoza, 1988, p. 198.

<sup>21</sup> MANGAS MANJARRÉS, J.: «La conquista del valle del Duero por los romanos». *Historia de Castilla y León. 2. Romanización y germanización de la Meseta Norte*. Valladolid, 1985, pp. 18-19.

<sup>22</sup> Ya se ha indicado que los materiales se encuentran repartidos entre el Museo Arqueológico Nacional y el Museo Numantino. Los materiales de Izana y Calatañazor conservados en el Museo Numantino se encuentran recogidos en la obra ya mencionada de Ana Carmen Pascual Díez.

<sup>24</sup> CABRÉ AGUILÓ, J.: «Excavaciones de las Cogotas, Cardenosa (Ávila). I. El Castro». *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 110, Madrid, 1929, pp. 98-103.

<sup>25</sup> TARACENA, B.: *JSEA*, 103, p. 47.

<sup>26</sup> FERDIÈRE, A.: *Las techniques et les productions rurales en Gaule (52 av.J.C.-486 ap.J.C.)*. París, 1988, p. 56.

<sup>27</sup> PÉREZ CASAS, J. A.: «La economía». *Celtiberos*. Zaragoza, 1988, p. 140.

<sup>28</sup> CARO BAROJA, J.: *Los pueblos de España*, vol. I, Madrid, 1981, p. 304.

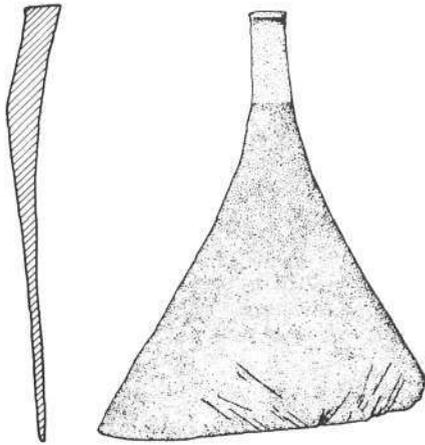
<sup>29</sup> TARACENA: *JSEA*, 86, lám. XII, p. 16.

<sup>30</sup> TARACENA: *JSEA*, 103, lám. XI, 3.5.

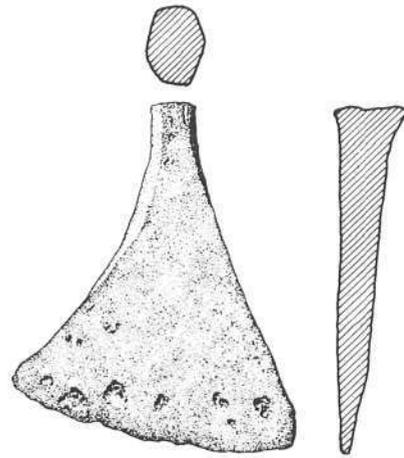
<sup>31</sup> RUIZ EZQUERRA, J. J.: *Etnografía soriana. Museos etnográficos rurales*. Soria, 1991, pp. 204 y 211.

<sup>32</sup> FERDIÈRE: *op. cit.*, 12, p. 37.

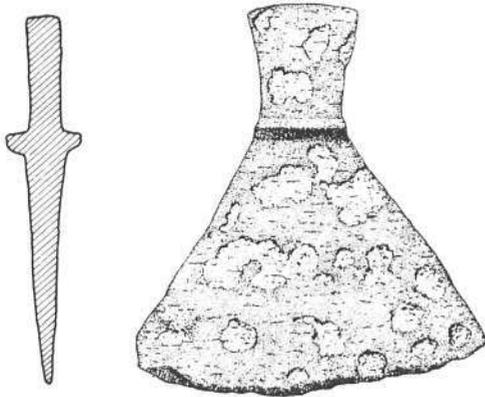
INSTRUMENTOS PARA EL TRABAJO DE LA MADERA



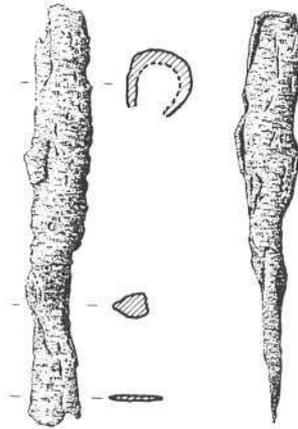
1926 / 45 / 68



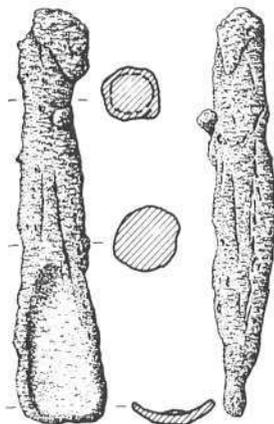
1976 / 48 / 4



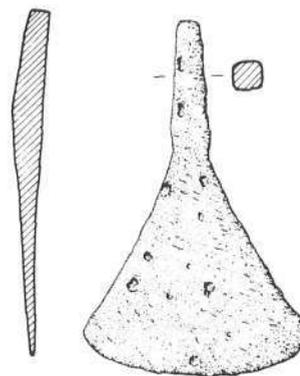
1927 / 25 / 5



1976 / 48 / 117



1976 / 48 / 101



1926 / 45 / 67

0 5 cm

se conservan algunos ejemplares completos, en uso hasta hace pocos años, con el extremo opuesto terminado en pincho o látigo<sup>33</sup>. Un posible agujón del tipo descrito por Plinio lo encontramos en el yacimiento vetón de El Raso de Candeleda, donde también vemos dos posibles agujadas, encuadrables en la fase Hierro III de El Raso<sup>34</sup>. Las agujadas más antiguas de enmangue tubular, reforzado por un clavo, que conocemos en la Península Ibérica proceden de La Bastida, que fue destruida hacia el 340-330 a.C.; éstas tienen paleta rectangular o triangular; existen aquí otros ejemplares planos, que se sujetarían simplemente mediante un remache<sup>35</sup>. También encontramos agujadas de hoja triangular en Ullastret y Puig Castellar, ambos con una cronología del siglo v al iii a.C.<sup>36</sup>. Plá señala la posibilidad de que las «arrajadas» sean en realidad layas de pala o layas reutilizadas, y Sanahuja cataloga como layas unas piezas de forma muy similar<sup>37</sup>; dado que las layas se utilizan para revolver y ahondar en el terreno, creemos que deben ser consideradas las dimensiones de los instrumentos para determinar su posible función. Por otro lado, la presencia de una agujada y su uso va ligada a la de los arados, ya fueran de madera, ya de hierro.

La **reja de arado** que conservamos de Izana y la fotografiada y no mencionada en el texto de Langa presentan la característica de ser de hoja estrecha, curvada y con orejas cortas. Taracena, al comparar la de Izana con las aparecidas en otros yacimientos, en particular con la de Arcóbriga, estrecha y recta, señala estas características como un rasgo diferenciador con las rejas galas<sup>38</sup>, más anchas y con las orejas o alerones más largos. También son de hoja estrecha y orejas cortas las documentadas en la Acrópolis de Valdenovillos, Alcolea de las Peñas, de 24 cm. de longitud; en Castejón, la acrópolis celtibérica de Luzaga, una de 49 y otra de 42 cm., y en la necrópolis de Turmiel, una de 36 cm.<sup>39</sup>. Las que tenemos documentadas en yacimientos ibéricos como la Creueta o Ullastret son, en cambio, anchas, de filo curvo y orejas largas<sup>40</sup>. En el Levante se conoce incluso una reproducción en miniatura de un arado dental procedente del yacimiento de Covalta<sup>41</sup>. Rees, al estudiar las rejas de arado de la Edad

del Hierro inglesa, parece considerar más antiguas las rejas anchas y con alerones largos, con menor proporción de parte de trabajo, y más modernas las largas, estrechas y con alerones cortos como las de Bigbury, Kent (Manchester), con medidas totales de 31 a 43 cm. de longitud, aunque hay algunos ejemplares más cortos<sup>42</sup>; estas piezas y su tipo, que para Rees es el 1a, se aproximan mucho a las celtibéricas tardías, así como a sus precedentes de Turmiel y Valdenovillos. Las rejas de arado documentadas en Francia son, en efecto, más anchas que las peninsulares meseteñas. Es preciso plantearse si las diferencias tipológicas corresponden en realidad a una necesidad derivada de las características del terreno, ya que los arados usados hasta hace pocas fechas empleaban una reja más estrecha para los terrenos de tierra dura y una más ancha para los de tierra ligera<sup>43</sup>.

Fernández Gómez, al realizar el estudio de los materiales aparecidos en las viviendas de El Raso de Candeleda, acepta la tesis de Blázquez según la cual la introducción del arado en los pueblos vetones fue posterior a la llegada de los romanos<sup>44</sup>; sin embargo, hace constar la presencia de rejas de arado en el Levante ibérico ya desde mediados del siglo iv a.C.<sup>45</sup>.

El sistema de unir la reja al armazón de madera y las piezas de éste entre sí, en Izana se realiza mediante herrajes y conservaba restos de madera<sup>46</sup>; en otros yacimientos se han hallado unas anchas y fuertes anillas que tal vez cumplieran esa misión; así, en Valdenovillos (n.º 120, de 11 cm., y n.º 121, de 7 cm.), en Turmiel (de 11 y 10 cm.), en Arcóbriga<sup>47</sup>.

A la vista de los arados usados en nuestros pueblos hasta fechas recientes, este tipo de reja es adecuado para los denominados arados radiales o cuadrangulares y para los dentales, mientras que los arados de cama curva, mal llamados «arados castellanos», llevan una reja lanceolada con un largo vástago. Este último tipo de arado es el usado en las tierras sorianas en las que se hallan los yacimientos celtibéricos en estudio<sup>48</sup>; no puede hablarse, por tanto, de una perduración del tipo.

Las **tareas de recolección** precisan de distintos útiles según el producto a recoger; entre los que hemos identifi-

<sup>33</sup> MINGOTE: *op. cit.*, p. 78; agujadas n.º 3170 de Páramo de Villaciervo (Soria) y n.º 14538 sin procedencia, con un clavo en el extremo opuesto, y agujadas n.º 3171 de Páramo de Villaciervo y n.º 21281 sin procedencia, con cuerda anudada y tira de cuero, respectivamente, en el extremo opuesto; finalmente, la agujada sin mango n.º 15201 de Lucillos (Toledo) presenta semejanzas formales con las que estudiamos.

<sup>34</sup> FERNÁNDEZ: *op. cit.* El agujón sería la pieza en espiral B3-4, fig. 111, p. 226. Las agujadas la pieza clasificada como regatón A3-66, fig. 40, p. 110, y la catalogada como cuchilla IV-1, fig. 252, p. 408. FERNÁNDEZ-LÓPEZ: *op. cit.*, figs. 10 y 11. El poblado de El Raso tiene su momento final hacia el 46-45 a.C.

<sup>35</sup> PLÁ: *op. cit.*, 1968, figs. 3 y 4, p. 147.

<sup>36</sup> SANAHUJA: *op. cit.*, figs. 9.1 y 2, pp. 69, 73 y 90.

<sup>37</sup> SANAHUJA: *op. cit.*, fig. 8 y p. 89.

<sup>38</sup> TARACENA: *JSEA*, 86, p. 17.

<sup>39</sup> ARTIÑANO GALDÁCANO, P. M.: *Exposición de hierros antiguos españoles. Catálogo*, Madrid, 1919, p. 22, n.º 119; p. 23, n.º 125 y 126, y p. 21, n.º 107, respectivamente.

<sup>40</sup> SANAHUJA: *op. cit.*, fig. 9.3 y p. 73, fig. 9.4, respectivamente.

<sup>41</sup> VIOLANT Y SIMORRA, R.: «Un arado y otros aperos ibéricos hallados en Valencia y su supervivencia en la cultura popular española», *Zephyrus*, IV, Salamanca, 1953, pp. 120-121; PLÁ: *op. cit.*, 1968, p. 146.

<sup>42</sup> REES: *op. cit.*, fig. 54.

<sup>43</sup> MINGOTE: *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>44</sup> BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.: *Economía de la Historia romana*, Bilbao, 1975, p. 105.

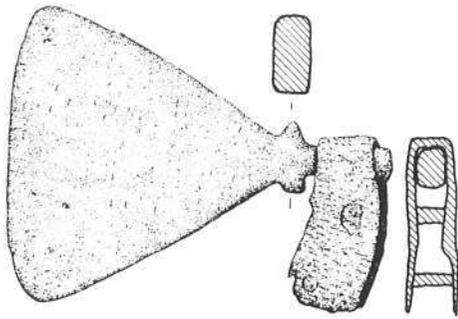
<sup>45</sup> FERNÁNDEZ: *op. cit.*, p. 917, donde también comenta la posibilidad de que una pieza de hierro de identificación dudosa, la A4-66, sea parte de una reja de arado.

<sup>46</sup> TARACENA: *JSEA*, 86, p. 17.

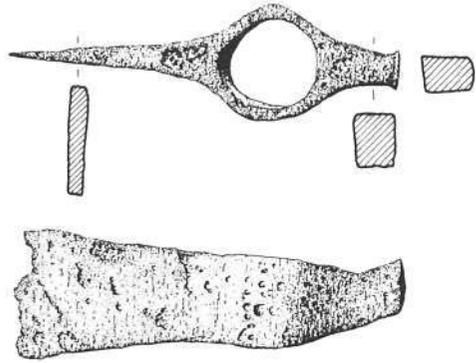
<sup>47</sup> V. nota 38.

<sup>48</sup> CARO BAROJA, J.: «Los arados españoles. Sus tipos y repartición (aportaciones críticas y bibliográficas)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, I, Madrid, 1949, pp. 3-96; MINGOTE: *op. cit.*, pp. 57-80; RUIZ: *op. cit.*, p. 85.

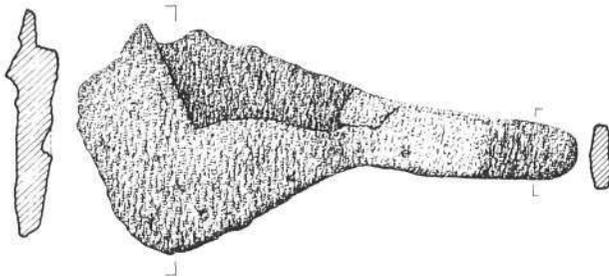
INSTRUMENTOS PARA EL TRABAJO DE LA MADERA (CONT.)



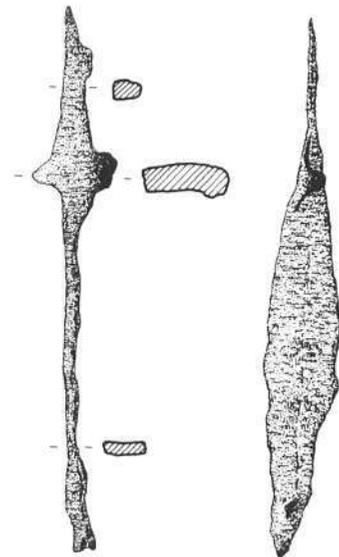
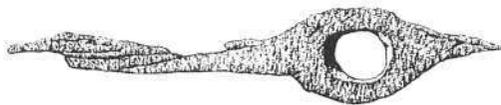
1976 / 48 / 5



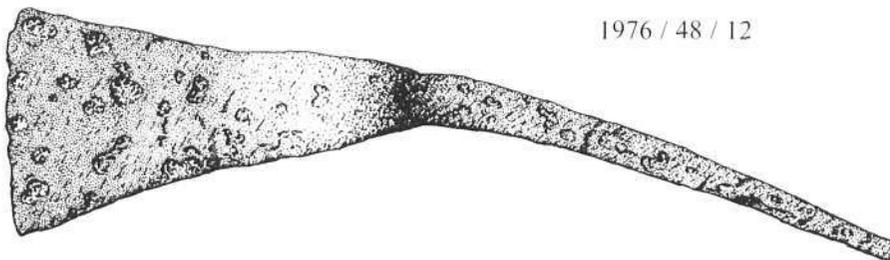
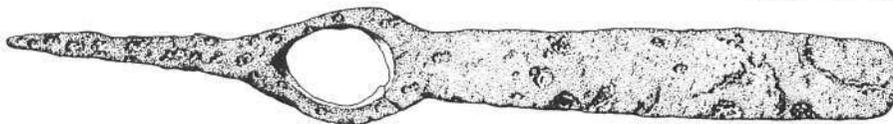
1976 / 48 / 14



1976 / 48 / 97



1976 / 48 / 103



1976 / 48 / 12

0 5 cm

cado para esta finalidad en los tres yacimientos sorianos, tenemos varias hoces y un posible corquete, las primeras para cereal y el segundo para vid.

Las hoces que conservamos procedentes de Langa, Calatañazor e Izana son, según Taracena<sup>49</sup>, el segundo paso evolutivo en la tipología de este instrumento: el primero estaría representado por las hoces de la necrópolis de la Mercadera<sup>50</sup>, de hoja corta y robusta, con el alma de la empuñadura como prolongación no estrangulada de la hoja y perforada por clavos, mientras que las celtibéricas coetáneas a la romanización se diferencian de las anteriores en su mayor longitud y curvatura y en un pequeño estrechamiento en el extremo del mango, también sujeto por clavos, y apenas diferencia el perfil entre puño y hoja. El primer tipo está documentado, asimismo, en el poblado de los Castillejos de Atance<sup>51</sup>.

De tipo similar, que no presentan diferenciación entre puño y hoja pero con hoja de mayor longitud que las de la Mercadera, tal vez sean las hoces de la sepultura 632 de las Cogotas, que presenta el dorso con reborde y, al conservar parte del mango, una plancha remachada, no permite apreciar la zona de empuñadura y, por tanto, su forma<sup>52</sup>; la otra hoz que aparece en la memoria de excavación de los Castejones de Calatañazor<sup>53</sup> y otra de la Cuesta del Moro de Langa de Duero<sup>54</sup>, ambas sin localizar en el MAN. También las vemos en el campamento romano de Renieblas<sup>55</sup>. Tipos similares los encontramos en zona ibérica; así, en La Bastida, poblado que se destruyó en el siglo IV a.C.; en Covalta, que se despobló en fechas parecidas<sup>56</sup>; en El Malacón<sup>57</sup> o en Sant Miquel de Sorba (Montmajor, Barcelona)<sup>58</sup>, que tuvo su máximo florecimiento en el III a.C.; este último presenta un pequeño estrangulamiento en la zona de empuñadura y conserva restos de las cachas de madera.

Queremos señalar la distinción que realiza Plá entre podones y hoces: los podones, para cortar leña, podar, recoger uva, trasplantar o cortar hierba ya segada, llevan hojas planas, curvas y cortantes, con mangos sujetos por roblones con cachas de hierro o arandelas de hierro y en un momento más avanzado enchufados en un tubo<sup>59</sup>; mientras que las hoces, son de hoja más endeble y estrecha y de mayor longitud, normalmente con filo dentado

y sujetan el mango con roblones con arandela o con dos cachas<sup>60</sup>. Siguiendo este criterio, podríamos plantearnos si las hoces de La Mercadera eran usadas como podones.

Las denominadas por Taracena hoces celtibéricas, que también encontramos en Las Cogotas<sup>61</sup> o en Numancia<sup>62</sup>, así como en el Raso de Candeleda<sup>63</sup>, además de las características ya citadas, en el caso de las que estudiamos tienen un ligero engrosamiento en el dorso y adoptan una curva que Childe clasifica como tangencial<sup>64</sup>. Presentan en su mayoría la particularidad de hallarse rotas o dañadas por los mismos puntos, a un tercio de su longitud del extremo de la zona de empuñadura y a un tercio de la punta, es decir, a ambos lados de la curva, sin que por el estado de conservación o restauración en que se encuentran podamos determinar posibles huellas de uso o dentado en el filo.

El siguiente paso evolutivo en la tipología de las hoces serían las que presentan el mango con una espiga para encajar, modelo que encontramos en los yacimientos abulenses de las Cogotas<sup>65</sup> y el Raso<sup>66</sup>.

La presencia de hoces indica la existencia de un cultivo de cereal, trigo y cebada según las fuentes, productos con los que los celtiberos hacían pan y una especie de cerveza llamada «caelia» que los numantinos consumían durante el cerco. Floro dice que la hacían de trigo, y Orosio afirma que para fabricarla había que calentar el grano<sup>67</sup>. En Calatañazor se encontraron restos de «trigo limpio y de grano menudo quizá tremesino» entre los fragmentos de una vasija celtibérica pintada<sup>68</sup>, y en Langa el análisis del trigo indicó que pertenecía a la especie «triticum dicocum Sehr.», cultivo al parecer importado por pueblos indoeuropeos que crece durante corto tiempo en la cuenca media del Ebro y en la Meseta, extendiéndose hacia Galicia, pero cuya poca adaptación al medio hace que se abandone en beneficio del tradicional *Triticum aestivum*<sup>69</sup>.

El cultivo, o al menos la recogida de hierbas y su posterior utilización con fines ganaderos, se vería confirmado por la presencia de la pieza 1976/48/111, una variedad de los podones conocida como «tríncher» o «corbellot», según las zonas, que se sujetaba a la pared

<sup>49</sup> TARACENA AGUIRRE, Blas: «Un ajuar funerario de herramientas visigóticas», *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, XIII, Madrid, 1935, p. 282.

<sup>50</sup> TARACENA: *JSEA*, 119, pp. 17-18, lám. I (tumba 1), VI (tumba 14), IX (tumba 3), XI (tumba 6), XIV (tumba 68); LORRIO, A.: «La Mercadera (Soria): organización social y distribución de la riqueza en una necrópolis celtibérica», *Necrópolis celtibéricas. II Simposio sobre los Celtiberos*, Zaragoza, 1990, p. 45.

<sup>51</sup> ARTIÑANO: *op. cit.*, p. 24, n.º 137.

<sup>52</sup> CABRÉ AGUILÓ, J.: «Excavaciones de las Cogotas. Cardenosa (Ávila). II. La necrópolis», *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 120, Madrid, 1932, p. 83, lám. LXXVIII.

<sup>53</sup> TARACENA: *JSEA*, 75, lám. VI.

<sup>54</sup> TARACENA: *JSEA*, 119, lám. XXXV.7.

<sup>55</sup> SCHULTEN, A.: *Numantia, vol. IV. Die Lager bei Renieblas*, München, 1929, lám. 27, n.º 11.

<sup>56</sup> PLÁ: *op. cit.*, 1968, fig. 13, p. 151.

<sup>57</sup> BERNAL, F.-GALLEGO, J.-LINARES, J.: «Instrumentos de trabajo ibéricos», *I Congreso de Historia de Albacete*, Albacete, 1984, p. 178.

<sup>58</sup> SANAHUJA: *op. cit.*, p. 70, fig. 16.2.

<sup>59</sup> PLÁ: *op. cit.*, 1968, pp. 149-151, figs. 11 y 12.

<sup>60</sup> PLÁ: *op. cit.*, 1968, p. 151, fig. 13.

<sup>61</sup> CABRÉ: *JSEA*, 110, p. 102.

<sup>62</sup> MANRIQUE: *op. cit.*, p. 137, n.º 7569, fig. 27. Se encuentra en muy mal estado.

<sup>63</sup> FERNÁNDEZ: *op. cit.*, hoz A2-44, fig. 30, p. 89.

<sup>64</sup> REES: *op. cit.*, fig. 36, after Childe.

<sup>65</sup> CABRÉ: *JSEA*, 110, lám. LXXV.

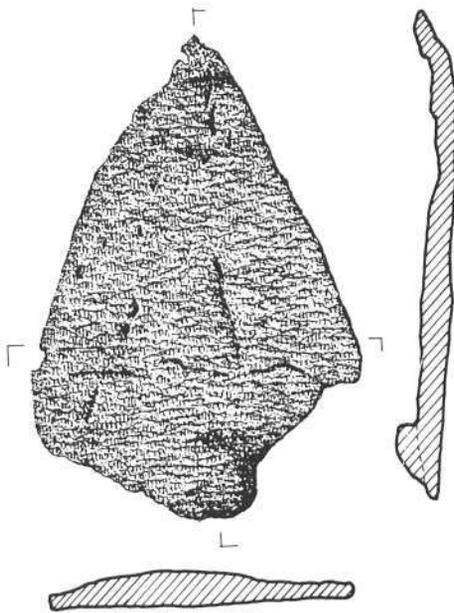
<sup>66</sup> FERNÁNDEZ: *op. cit.*, p. 278, pieza de la calle 3-4B-71.

<sup>67</sup> CARO: *op. cit.*, 305.

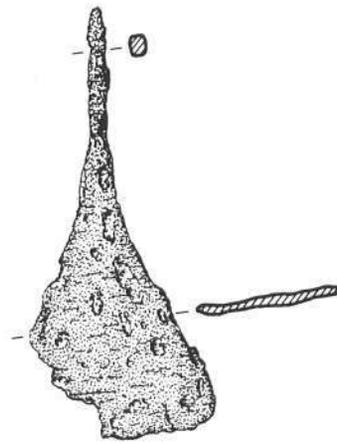
<sup>68</sup> TARACENA: *JSEA*, 75, p. 21.

<sup>69</sup> MALUQUER DE MOTES NICOLAU, J.: *Historia social y económica. La Prehistoria española*, Barcelona, 1975, p. 97.

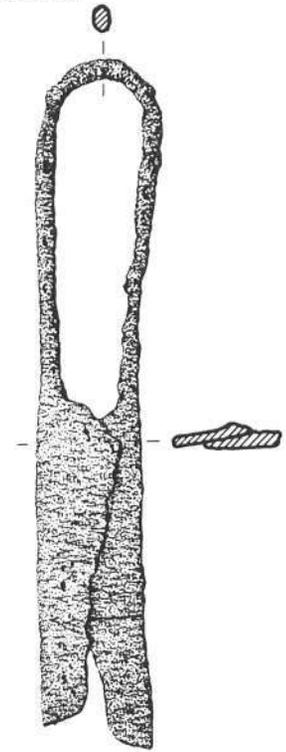
INSTRUMENTOS PARA EL TRABAJO DE LA PIEL Y LAS FIBRAS TEXTILES



1976 / 48 / 131



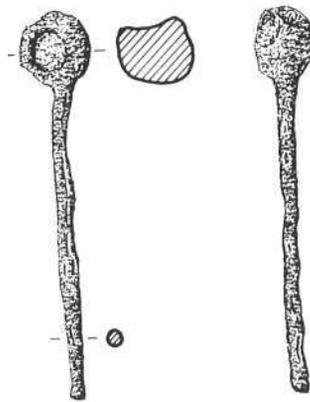
1976 / 48 / 82



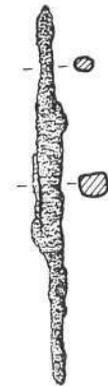
1976 / 48 / 64



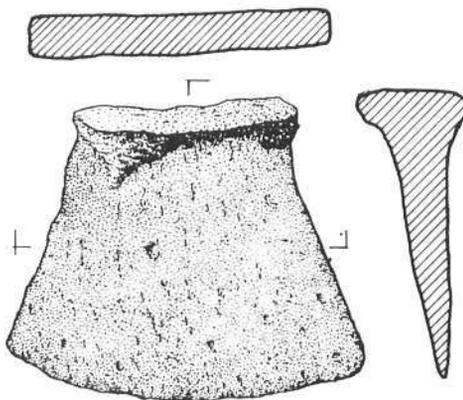
1976 / 48 / 86



1976 / 48 / 102



1991 / 95 / 7



1976 / 48 / 98



1976 / 48 / 85

0 5 cm

introduciendo el vástago en un taco de madera unido al muro y servía para cortar la hierba ya segada para darla al ganado; esta variante se ha documentado en La Bastida<sup>70</sup>. También podría servir para cortar paja con fines ligados al relleno de cueros u otros.

Entre los materiales localizados en el MAN tenemos un **corquete** de Langa, la pieza 1976/48/89; sin embargo, las memorias de excavación de los cuatro yacimientos nos muestran la presencia de un número mayor de estos instrumentos<sup>71</sup>, alguno de los cuales se conserva en el Museo Numantino de Soria. Estos instrumentos, de pequeño tamaño, presentan todos empuñadura tubular y hoja curva y corta, variando su grado de agudeza y longitud y con filo cortante. Los paralelos etnográficos y las informaciones de los agrónomos latinos indican que se empleaban para la vendimia<sup>72</sup>. Sin embargo, el cultivo de la vid (actualmente en auge en la zona de Langa) y del olivo parece ser que era desconocido en territorio celtibérico<sup>73</sup>, por lo que podemos pensar que fueron utilizadas para cortar malas hierbas, usándose por tanto como escardillos, tal y como los denomina Taracena; éstos, empuñados en largos palos, se utilizan en tareas de mantenimiento y limpieza del terreno<sup>74</sup>. En los yacimientos ibéricos antiguos no parece estar presente este instrumento, ya que, como hemos indicado, se usarían los podones para la vendimia y los denominados escardillos se asemejan más a las azadillas que a las hoces<sup>75</sup>. Si vemos alguno en yacimientos con cronología que llega a época romana como el de Sant Miquel de Sorba<sup>76</sup>. En Numancia vemos varios corquetes clasificados como podaderas pequeñas con empuñadura tubular y hoja muy curvada<sup>77</sup>, muy similares a los de los yacimientos que estudiamos. Otros yacimientos en los que encontramos corquetes son el campamento de Aguilar de Anguita<sup>78</sup> y Conimbriga, ya plenamente romano<sup>79</sup>.

Como complemento del arado en las labores de preparación de la tierra y también como mantenimiento de la misma, especialmente en el caso de los árboles, tenemos las **azadas** y las **azadillas**; la tipología de estos instrumentos es variada; sin embargo, conservamos pocos ejemplares. En Las Quintanas de Langa, en la habitación 8-9, está documentado un azadón o legón de hoja ancha y

corta y empuñadura tubular, del mismo tipo que el que conservamos de Izana, en tamaño miniatura, 1927/25/7, y del que se encuentra en el Castro de Las Cogotas<sup>80</sup> y en la necrópolis de Palenzuela (Palencia), este último también en miniatura<sup>81</sup>. Son similares en forma a los legones ibéricos de La Bastida que, según Plá, se utilizan en las tareas de riego y en albañilería para mezclar la masa, quien indica que la unión del tubo a la pala se realiza en los ibéricos laminando el tubo en la cara inferior, acodándose y fijándose a la pala con roblones, mientras que en los actuales se realiza a cala y martillo<sup>82</sup>. Sanahuja, sin embargo, señala que el del poblado ibérico de Burriac (siglos v-1 a.C.) está unido a cala y martillo<sup>83</sup>. Los de Izana y Las Cogotas unen el tubo a la superficie inferior de la pala mediante dos y tres roblones, respectivamente; desconocemos cuál era el sistema del de Langa. Pensamos que una de las azadas descritas por A. Manrique en Numancia podría tratarse de un legón con largo mango tubular<sup>84</sup>.

Las azadillas de hoja triangular y empuñadura mediante espiga que se enclava en el mango, y que puede complementarse con una abrazadera en U con remaches. Actualmente, estos modelos han desaparecido en nuestro país, pero tienen paralelos etnográficos en África<sup>85</sup>, donde también se encuentran otros sistemas de empuñadura (de tubo, de anilla), y los estudios realizados sobre ellos indican que, según el ángulo del mango, la finalidad es distinta; así, con ángulos de 90 grados y mango largo, el trabajo que se realiza es de fuerza y permite rapidez, mientras que los ángulos cerrados y el mango corto son para trabajos de precisión, el que requiere, por ejemplo, limpiar alrededor de un árbol.

Dada su morfología, en ocasiones es difícil determinar si se trata de un útil para la tierra o de una herramienta para descortezar madera (azuela o chaira) o de una cuchilla para limpiar pieles o cortarlas (chifla). F. Hernández ya plantea este problema al estudiar la pieza aparecida en Villasviejas<sup>86</sup>. El ángulo del perfil que presenten puede ayudar a determinar su función en algunos casos.

Instrumentos de este tipo, unas veces denominados hachuelas (dependiendo de la posición del filo respecto a la supuesta para el mango), otras azuelas, los encontra-

<sup>70</sup> PLA: *op. cit.*, 1968, p. 150, figs. 12.2 y 3.

<sup>71</sup> TARACENA: *JSEA*, 119, p. 59. Indica la presencia de tres escardillos; uno de ellos se conserva en el MAN, el 1976/48/89. TARACENA: *JSEA*, 86, p. 16. Señala la existencia de dos escardillos; en lám. XII aparece la fotografía de uno de ellos.

<sup>72</sup> MINGOTE: *op. cit.*, pp. 159-161; SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T.: *AFANES: La agricultura y la ganadería a través de la colección etnográfica del Museo de La Rioja*, Logroño, 1991.

<sup>73</sup> BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.: *Historia económica y social de España, vol. I. La Antigüedad*, Barcelona, 1973, p. 176.

<sup>74</sup> RUIZ: *op. cit.*, p. 209.

<sup>75</sup> SANAHUJA: *op. cit.*, pp. 86-87; PLA: *op. cit.*, 1968, p. 149.

<sup>76</sup> SANAHUJA: *op. cit.*, p. 70, fig. 15.3, denominado podadera.

<sup>77</sup> MANRIQUE: *op. cit.*, pp. 148-151.

<sup>78</sup> ARTIÑANO: *op. cit.*, p. 22, n.º 113.

<sup>79</sup> ALARÇAO, J.: *Fouilles de Conimbriga*, VII, Paris, 1979, lám. VIII, 114.

<sup>80</sup> CABRÉ: *JSEA*, 110, p. 102, lám. LXXV.

<sup>81</sup> MARTÍN VALLS, R.: «Prehistoria palentina», *Historia de Palencia. Edades Antigua y Media*, Palencia, 1984, p. 39, n.º 16.

<sup>82</sup> PLÁ: *op. cit.*, 1968, p. 148, fig. 6.

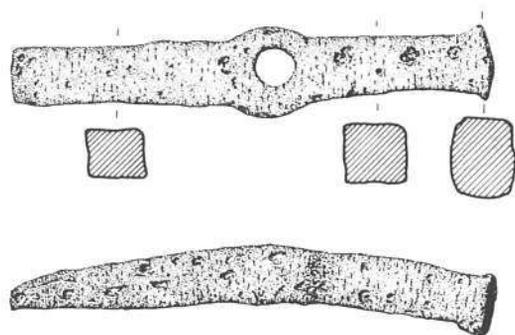
<sup>83</sup> SANAHUJA: *op. cit.*, p. 87, fig. 5.2.

<sup>84</sup> MANRIQUE: *op. cit.*, p. 8, sin número de registro.

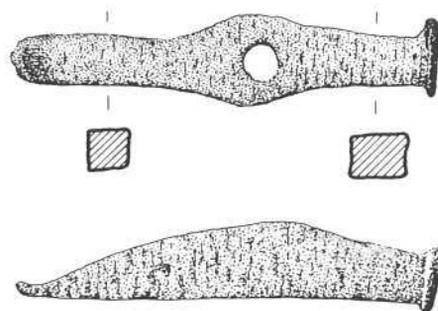
<sup>85</sup> SIGAUT, F.: «Essai d'identification des instruments à bras de travail du sol», *Cahiers Orstrom XX*, 3-4, 1984, p. 364, tableau 3, muestra varios instrumentos agrícolas, palas, azadas, rastrillos y diversos; LERICOLLAIS, A.-SCHMITZ, J.: «La cabebasse el la houé», *Cahiers Orstrom XX*, 3-4, 1984, p. 435, fig. 6; CHASTANET, M.: «Culture et outils agricoles en pays soninke (Gajaaga et Gidimaxa)», *Cahiers Orstrom XX*, 3-4, 1984, p. 458, fig. 1, muestra diversos tipos de azadillas y de su empuñadura.

<sup>86</sup> HERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ-SÁNCHEZ: *op. cit.*, p. 420.

INSTRUMENTOS PARA EL TRABAJO DEL METAL



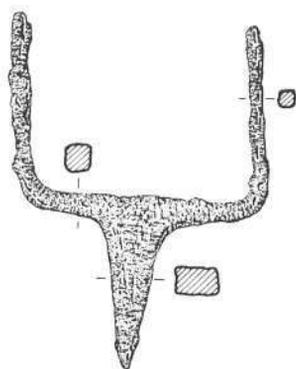
1976 / 48 / 13



1976 / 48 / 100

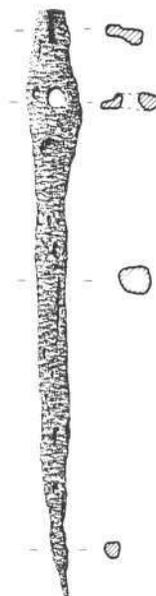
0 5 cm

INSTRUMENTOS DE USO DUDOSO



1976 / 48 / 63

0 5 cm



1976 / 48 / 70

mos en el campamento de Aguilar de Anguita (Guadalajara), una con espiga y apéndices y otra con abrazadera; en la necrópolis de Turmiel (Guadalajara), una con abrazadera, junto a una azuela con empuñadura de anilla<sup>87</sup>; también las encontramos en la última fase del poblado de La Hoya (Laguardía, Alava)<sup>88</sup>. La azuela bajoimperial de Tiermes podría considerarse una evolución del tipo con abrazadera<sup>89</sup>.

Otro instrumento utilizado en las labores de mantenimiento, para limpiar hierbas o para podar árboles son las **podaderas**, de las que el MAN conserva un ejemplar procedente de las Quintanas de Langa con empuñadura tubular, la pieza 1976/48/99. Ya nos hemos referido a la descripción de los podones que realiza Plá, quien unifica los dos términos de podadera y podón, mientras que Sanahuja los diferencia en función de su tamaño, siendo las podaderas menores que los podones pero con uso similar<sup>90</sup>, por lo que incluye como podaderas los útiles que en este trabajo hemos denominado corquetes. Mingote en su catálogo llama podones y podaderas a piezas muy similares en forma y tamaño, dependiendo de la costumbre local<sup>91</sup>. Se empuñan mediante cachas sujetas por roblones en los ejemplares ibéricos más antiguos, como los de La Bastida, y mediante sistema tubular en los más modernos, que se asemejan al ejemplar de Langa, así como a los de Villasviejas<sup>92</sup>. En el campamento de Renieblas se hallaron podaderas con ambos sistemas de empuñadura<sup>93</sup>.

También encontramos podaderas de empuñadura tubular en ambientes de necrópolis como la de Etxauri<sup>94</sup>, del siglo IV a.C., y de tamaño miniatura en necrópolis como la de Palenzuela, entre otros objetos que reproducen los de la vida cotidiana, tales como azadas o hachas<sup>95</sup>.

La **manipulación** de la mies durante la trilla y su posterior traslado se realiza mediante el uso de palas, bieldos, horcas y rastrillos, en muchas ocasiones de madera. En Izana y Langa se han hallado varias **horcas** de hierro, de tres dientes, a las que Taracena denomina bieldos o tridentes<sup>96</sup>, y de las que en el Museo Arqueológico Nacional se conservan dos de Langa, la 1976/48/3 de Las Quintanas y la 1976/48/67 de la Cuesta del Moro, esta última de pequeño tamaño.

El sistema de empuñadura mediante chapas y remaches que sujetan en mango puede considerarse local, puesto que las romanas disponen ya de empuñadura tubular.

En tiempos recientes, las horcas pueden tener dos o más dientes, y las de hierro, también denominadas «horquillos»<sup>97</sup>, se utilizan para acarrear estiércol y estercolar, y las de madera para voltear y acarrear cereal y paja<sup>98</sup>. Según se hayan usado para una tarea u otra, irán ligadas a los trabajos de preparación de la tierra o de la recolección. La diferencia de tamaño entre los dos ejemplares quizá pueda ser debido a que se trate de un útil adaptado a su uso por niños o mujeres. No hemos localizado horcas de tipo similar en el mundo ibérico, donde procedente del estrato III (siglo IV a.C.) de Coímbra del Barranco Ancho conocemos un bieldo con dientes sujetos uno a uno a un bastidor de hierro que llevaría empuñadura mediante abrazadera de chapa doble y remaches<sup>99</sup>, y una horca de dos púas y empuñadura tubular en Ampurias<sup>100</sup>.

En Numancia se mencionan dos horcas de hierro; la primera de ellas, incompleta, parece por la descripción que tendría dos puntas, y sería preciso para su correcta clasificación determinar si el ángulo recto que forma el mango es casual o intencionado, y la segunda podría tratarse de una azada dentada<sup>101</sup>. En Tiermes tenemos certeza de una de tipología idéntica a las de Langa hallada en la Casa del Acueducto, que se data en plena romanización<sup>102</sup>.

Con respecto al **trabajo de la madera**, que implica en primer lugar la tala de árboles mediante hachas, cuñas y martillos o mazas y, posteriormente, las labores de carpintería con sierras y hachas de menor tamaño para laminar, cuchillas para descortezar y sierras, hachas, martillos, gubias, escoplos, formones, etc., para la elaboración del producto, nos han llegado una serie de instrumentos que, como ya hemos indicado, presentan unas características herencia de épocas anteriores y, otros, peculiaridades que han llegado hasta nuestros días.

La tipología de las **hachas** de los yacimientos celtibéricos nos muestra, en primer lugar, unas hachas de hoja de tendencia trapezoidal con talón rectangular, planas o provistas de apéndices o resaltes en su zona medial que servirían de tope al mango. El tipo siguiente, similar

<sup>87</sup> ARTIÑANO: *op. cit.*, p. 22, n.º 110 y 115, y p. 21, n.º 107, respectivamente. Las de Turmiel aparecieron en una sepultura «de labrador», junto a una reja de arado, dos abrazaderas de timón del arado y una urna.

<sup>88</sup> LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A.: *La Hoya: un poblado del primer milenio antes de Cristo*, Vitoria, 1983, p. 15.

<sup>89</sup> ARGENTE OLIVER, J. L.-ALONSO RUBIAS, A.: «Dos enterramientos bajoimperiales en el Acueducto de Tiermes», *Actas del I Simposio de Arqueología Soriana*, Soria, 1984, p. 421, lám. III.1.

<sup>90</sup> SANAHUJA: *op. cit.*, p. 93.

<sup>91</sup> MINGOTE: *op. cit.*, p. 129.

<sup>92</sup> HERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ-SÁNCHEZ: *op. cit.*, pp. 419 y 422.

<sup>93</sup> SCHULTEN: *op. cit.*, lám. 33.

<sup>94</sup> LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A.: «Necrópolis del Alto Ebro», *Necrópolis celtibéricas. II Simposio sobre los Celtiberos. Daroca, 1988*, Zaragoza, 1990, p. 140. Recoge la bibliografía

anterior y señala la discusión sobre la aseveración de que se trata de una necrópolis.

<sup>95</sup> MARTÍN: *op. cit.*, p. 43.

<sup>96</sup> TARACENA: *JSEA*, 103, p. 47, señala que se han encontrado en Las Quintanas de Langa tres tridentes, uno completo (1976/48/3) y dos fragmentados, dos de los bieldos son de la habitación 35 y uno de la 39; TARACENA: *JSEA*, 119, p. 59, señala la presencia de un tridente (1976/48/67); TARACENA: *JSEA*, 86, p. 16, indica el hallazgo de un «bieldo tridente».

<sup>97</sup> RUIZ: *op. cit.*, p. 210.

<sup>98</sup> MINGOTE: *op. cit.*, p. 29.

<sup>99</sup> LILLO CARPIO, P. A.: *El poblamiento ibérico en Murcia*, Murcia, 1981, p. 208, lám. V, 6.

<sup>100</sup> SANAHUJA: *op. cit.*, p. 81, fig. 7.2.

<sup>101</sup> MANRIQUE: *op. cit.*, pp. 136-137, ambas piezas sin número de registro y documentación gráfica.

<sup>102</sup> ARGENTE y otros: *op. cit.*, 1991, lám. IV.

al anterior, con un espigón de empuñadura con o sin resaltes, se empuña sujetando el astil mediante una abrazadera en U de hierro reforzada con roblones, sistema del que ya hemos visto disponen igualmente algunas azuelas. Un tercer tipo vendría caracterizado por el empuñadura perpendicular a través de un ojo en útiles de doble hoja y función; conocemos un número muy escaso de herramientas de uso sencillo con empuñadura mediante ojo, normalmente azuelas, en el mundo celtibérico; sí en el ibérico y en otros lugares como Gran Bretaña. Las hachas de hierro con empuñadura de tubo abierto o cerrado del tipo de las documentadas en Alemania, Francia o Gran Bretaña también son escasas.

Del primer tipo, las hachas planas de hierro, no tenemos ejemplos en los yacimientos en estudio, sí derivados, de las que hablaremos más adelante. Encontramos este tipo en el Perical, la Acrópolis de Valdenovillos<sup>103</sup>; de la Acrópolis de Luzaga también se conocen varios ejemplares de hachas planas, de 13 y 11 cm. de longitud con talón ancho rectangular<sup>104</sup>; también se encuentran en el campamento de Renieblas<sup>105</sup>. Pensamos que pudiera tratarse de hojas de garlopa o cuchillas.

Una evolución de este tipo es el hacha con talón rectangular y engrosamiento medial a modo de apéndices, como varias que se encontraron en el Castro de las Cogotas y que Cabré considera que tienen su origen a fines del Hallstattense<sup>106</sup>, como las de Izana, pieza 1927/25/5, y Langa<sup>107</sup>.

Las hachas con espiga, con o sin resaltes, que en ocasiones conservan abrazaderas de hierro con remaches para el empuñadura, Cabré pensaba eran el segundo grado evolutivo dentro de las hachas de hierro y ya señalaba que, según la posición con respecto al corte de la pieza que servía para el empuñadura, debían considerarse hachas o azuelas<sup>108</sup>. En el MAN se encuentra un hacha con abrazadera de las Quintanas de Langa, la 1976/48/5, y tal vez podamos considerar hachas las procedentes de Izana que conocemos a través de la memoria de la excavación<sup>109</sup>; otra pieza procedente de Izana, con fuertes huellas de uso y conservada en el MAN, preferimos conservarla cuchilla, tal vez para descortezar, por su talón ensanchado y remachado y su perfil algo anguloso.

Del campamento de Aguilar de Anguita procede una hachuela con espiga para empuñadura con apéndices triangulares entre la hoja y el vástago, de 14 cm.<sup>110</sup>, que se

asemeja al hacha de Langa 1987/48/5, aunque falta la abrazadera, y la deficiencia de la fotografía parece presentar los lados algo encurvados hacia el interior. La pieza que hemos considerado azadilla 1976/48/6 presenta la misma tipología. En Numancia también encontramos piezas similares, hojas cortantes con espigas que pensamos pudieron usarse como cuchillas de descortezado<sup>111</sup>. Una pieza hallada en el yacimiento ibérico de San Miguel de Sorba, consistente en una hoja con espiga, fue considerada por su descubridor un hacha, adscripción que puntualiza Sanahuja<sup>112</sup>.

Un tipo que Cabré considera intermedio entre las hachas con resaltes mediales y las de ojo, son unos instrumentos con hoja y talón que termina en una superficie plana más ancha que la hoja del instrumento<sup>113</sup>, y de las que tenemos dos ejemplos en Langa, las piezas 1976/48/4 y 1976/48/98 de las Quintanas pensamos, que pueden tratarse de cuchillas e incluso haber sido utilizadas golpeando sobre la cabeza.

Los instrumentos con empuñadura mediante ojo o anilla son un paso hacia la modernidad y han perdurado hasta nuestros días. Los ejemplares más antiguos los encontramos en el mundo ibérico, en La Bastida<sup>114</sup>; se trata de hachas que presentan un ojo y un talón cuadrangular, a las que Plá denomina de leñador o de carpintero, según su mayor o menor tamaño.

Como ya hemos indicado, hay escasos ejemplos de instrumentos de empuñadura mediante ojo sencillos en la Meseta; podemos citar una azuela de 11 cm. de longitud procedente de la Acrópolis de Valdenovillos<sup>115</sup>; el resto de los que conocemos son de dos hojas de similar o distinta función. En la memoria de la excavación de Izana se da a conocer un hacha-martillo<sup>116</sup>, y en el MAN se hallan varios útiles dobles procedentes de los yacimientos de Langa, un hacha doble, un hacha-azuela, un hacha-martillo y una azuela-martillo.

Procedentes de Numancia tenemos varias **hachas-azuela**<sup>117</sup>. Otra hacha-azuela de 17 cm. procede de Los Castillejos de Atance<sup>118</sup>; en el Castro de las Cogotas también encontramos varios de estos instrumentos dobles<sup>119</sup>, al igual que en el Raso<sup>120</sup>.

Las hachas-azuelas son herramientas que pueden ser usadas para cortar y desbastar madera, pero también para romper y desmenuzar la tierra en las labores agrícolas, por lo que pueden tener varios usos. Se les denomina

<sup>103</sup> ARTIÑANO: *op. cit.*, p. 22, n.º 116, es un hacha plana.

<sup>104</sup> ARTIÑANO: *op. cit.*, p. 23, n.ºs 123, 124 y 127, respectivamente. Se publican junto a una hachuela con mango de enchufe tubular en el mismo plano que la hoja, con restos de tejido pegado en ella.

<sup>105</sup> SCHULTEN: *op. cit.*, lám. 27, n.ºs 12, 13, 15.

<sup>106</sup> CABRÉ: *JSEA*, 110, pp. 99-100, lám. LXXIV.

<sup>107</sup> TARACENA: *JSEA*, 103, lám. XXXV, 5.

<sup>108</sup> CABRÉ: *JSEA*, 110, p. 100.

<sup>109</sup> TARACENA: *JSEA*, 86, lám. XI.

<sup>110</sup> ARTIÑANO: *op. cit.*, p. 22, n.º 110.

<sup>111</sup> MANRIQUE: *op. cit.*, pp. 127-129, figs. 25-26.

<sup>112</sup> SANAHUJA: *op. cit.*, p. 96.

<sup>113</sup> CABRÉ: *JSEA*, 110, p. 100.

<sup>114</sup> PLA: *op. cit.*, 1968, p. 155, figs. 22, 1 y 2.

<sup>115</sup> ARTIÑANO: *op. cit.*, n.º 118, se trataría de una azadilla.

<sup>116</sup> TARACENA: *JSEA*, 86, lám. XII.

<sup>117</sup> MANRIQUE: *op. cit.*, p. 130, s/n.; p. 142, n.º 10691; p. 144, n.º 10698.

<sup>118</sup> ARTIÑANO: *op. cit.*, p. 24, n.º 138. La asociación con la hoz y la hoja de espada sin pomo, aunque se supone de antenas, ignoramos si es de hallazgo o sólo relacionada por la procedencia genérica.

<sup>119</sup> CABRÉ: *JSEA*, 110, láms. LXXIV y LXXV.

<sup>120</sup> FERNÁNDEZ-LÓPEZ: *op. cit.*, fig. 10, p. 109.

alcotanas de leñador y, si son de tamaño menor, alcotanas de albañil, o también zapapicos en algunos lugares<sup>121</sup>.

Las **azuelas** son útiles que se emplean para el descortezado de la madera. Pequeñas azuelas con espigas fuertes, del tipo de la 1926/45/68 de Izana, las vemos en Las Cogotas<sup>122</sup>, en Valdenovillos<sup>123</sup>.

Para los trabajos de **carpintería** y ebanistería son precisos, entre otros, instrumentos cortantes que permitan dar forma e incluso tallar la madera, para lo que se emplean escoplos, cinceles, formones, gubias de distintos anchos. En Langa aparecieron varios de estos útiles, aunque en el MAN sólo conservamos un escoplo, una gubia y un posible cincel; en Izana se descubrió al menos un escoplo con mango que no hemos localizado, y en Calatañazor no tenemos constancia de su presencia.

Plá diferencia los cinceles de los escoplos, ambos con filo en bisel y con cabezas para ser percutidas, por la posición del filo respecto a los lados mayores; en los escoplos en los lados anchos y en los cinceles en los estrechos. Los formones llevarían un vástago para enmangar y un filo cortante más ancho que el cuerpo<sup>124</sup>. Podían también ser usados en trabajos de cantería y albañilería.

El **escoplo** documentado en Las Quintanas de Langa, con apéndices triangulares en la zona medial, es un tipo que se halla frecuentemente en yacimientos romanizados y que no hemos visto dentro del mundo ibérico, donde los que conocemos no presentan los resaltes. De la Cuesta del Moro de Langa procede otro escoplo de filo más ancho<sup>125</sup>. En Numancia, un escoplo mencionado se inscribe en la misma tipología<sup>126</sup>, y en El Raso de Candeleda hay un instrumento similar a este último de la misma etapa que las anteriores piezas mencionadas<sup>127</sup>. En Izana se documentan dos escoplos<sup>128</sup>, uno de 27 cm. de longitud, con hoja biselada y vástago macizo de hierro enmangado en asta, y otro sin mango.

La **gubia**, utilizada para realizar surcos, lleva un enmangue de enchufe, lo mismo que la pieza que quizá pueda ser un **cincel** en mal estado. Una gubia de características similares la encontramos en Las Cogotas<sup>129</sup>. Una gubia documentada en Numancia presenta el mango de metal preparado para ser golpeado<sup>130</sup>.

Las herramientas utilizadas por los **metalúrgicos** se encuentran en principio en los mayores asentamientos europeos, habiéndose localizado en Manching<sup>131</sup> cuatro tipos de martillos, tres de tenazas, tres de yunques y un surtido de limas, perforadores, punzones y buriles. Instrumental parecido se ha localizado en otros yacimientos europeos<sup>132</sup>. En territorio celtibérico citaremos

como ejemplo las tenazas de Ventosa de la Sierra<sup>133</sup> y los martillos de Langa.

El **martillo** 1976/48/100 de las Quintanas de Langa, por su tamaño, pensamos que pudo utilizarse para trabajos de cierta precisión, tal vez de guarnicionero. En el Castro de las Cogotas se halló uno muy desgastado, de tipología diferente, con fuerte zona machacadora<sup>134</sup>, y el pico-martillo 1976/48/13 haber sido utilizado también para trabajos de carpintería. El estudio tipológico de los tres ejemplares citados se asimila a los de Manching.

La **artesanía textil** de fibras vegetales y animales ligada a una economía pastoril o agrícola, según la materia del hilo, se refleja en los instrumentos necesarios para la obtención de la lana, su hilado, su cortado, etc.

Las **tijeras** son instrumentos de gran antigüedad y que se encuentran con pocas diferencias por toda Europa y con una cronología amplia. Su utilidad está ligada a la actividad textil, variando su uso dependiendo de su tamaño. C. Alfaro las agrupa en tres bloques<sup>135</sup>: las de alrededor de 17 cm. de longitud total serían de manejo doméstico; las de tamaño mediano, entre 25 y 30 cm., serían las utilizadas para el esquila y quizá para otros trabajos de poda y recolección; finalmente, las grandes tijeras de hasta 75 cm. serían utilizadas, entre otros, para cortar filamentos sobrantes en telas recién cardadas.

Las tijeras de Langa, por su longitud total de 17 cm., entran en el grupo de tijeras de pequeño tamaño y de uso doméstico; sus medidas están próximas a la media de 17,2 cm. que Alfaro señala para las tijeras de los yacimientos meseteños de Osma, Quintanas de Gormaz, La Mercadera en Soria, Altillo de Cerropozo en Atienza, Guadalajara y Arcóbriga, Zaragoza<sup>136</sup>, a las que considera pequeñas y faltas de fuerza para permitir el esquila. Después de comentar los ejemplares conocidos en el mundo ibérico de Ampurias, La Bastida y Covalta y algunos puntos de Europa, elabora la hipótesis de que las tijeras más antiguas son de menor tamaño y se adaptan posteriormente a las labores de esquila hasta nuestros días.

El trabajo de la piel exige el empleo de **chiflas** y cuchillas para limpiarla y cortarla; al hablar de las hachas y de las azadas ya hemos hecho referencia a estos instrumentos, y es preciso mencionar que algunos de pequeño tamaño, de tipología similar a la procedente de Langa 1976/48/82, han sido considerados navajas de afeitar, pero Plá opina que para esa actividad son más eficaces los cuchillos afalcatados<sup>137</sup>, y cita como ejemplos las de La Bastida y Covalta. En el castro de Villasviejas se clasifica como chifla una pieza a la que

<sup>121</sup> SANAHUJA: *op. cit.*, p. 98, fig. 22; PLÁ: *op. cit.*, 1968, p. 156.

<sup>122</sup> CABRÉ: *JSEA*, 110, lám. XXV.

<sup>123</sup> ARTIÑANO: *op. cit.*, n.º 116.

<sup>124</sup> PLÁ: *op. cit.*, 1968, pp. 152 y 157.

<sup>125</sup> TARACENA: *JSEA*, 119, lám. XXXV.21.

<sup>126</sup> MANRIQUE: *op. cit.*, p. 106, n.º 12081.

<sup>127</sup> FERNÁNDEZ: *op. cit.*, pieza A3-83, p. 109, fig. 39.

<sup>128</sup> TARACENA: *JSEA*, 86, p. 16, lám. XI.

<sup>129</sup> CABRÉ: *JSEA*, 110, lám. LXXIV.

<sup>130</sup> MANRIQUE: *op. cit.*, p. 127, n.º 7664.

<sup>131</sup> JACOBI: *op. cit.*, lám. I.

<sup>132</sup> WELLS: *op. cit.*, p. 132.

<sup>133</sup> TARACENA: *JSEA*, 75, lám. IV.

<sup>134</sup> CABRÉ: *JSEA*, 110, lám. LXXV.

<sup>135</sup> ALFARO GINER, C.: «Algunos aspectos del trasquila en la Antigüedad: a propósito de unas tijeras del Castro de Montesclaros», *Zephyrus*, XXVIII-XIX, Salamanca, 1978, p. 304.

<sup>136</sup> ALFARO: *op. cit.*, p. 306.

<sup>137</sup> PLÁ: *op. cit.*, 1968, p. 159, fig. 35.

ya hemos hecho mención, que consta de una hoja con espigón formando ángulo con ella<sup>138</sup>.

Sobre las **leznas**, una de Calatañazor y otra de Langa, biapuntadas y de sección cuadrangular, y sobre cuya función se ha especulado si servían para sujetar el regatón al asta de madera, como creía el Marqués de Cerralbo<sup>139</sup>; si eran dardos, como opinaba Taracena<sup>140</sup>, o si dobles punzones<sup>141</sup>, como los consideran Cabré, Martín Valls y Kurtz, nos inclinamos hacia esta última opinión, pudiendo usarse para perforar piel<sup>142</sup>, enmangando una de las puntas.

Los celtiberos, al ser un pueblo de economía pastoril, contaban entre sus trabajos artesanales los de tundidores y tejedores de lana, lo que se ve confirmado por el gran número de pesas de telar que han aparecido en los yacimientos, y una prueba de que sus productos eran apreciados es que durante las paces de los años 140-139 a.C. los numantinos y termesinos se comprometieron a entregar 300 rehenes, 3.000 pieles de buey, 8.000 caballos y 9.000 sagos, hechos por lo general de un tejido negro y áspero de lana<sup>143</sup>.

Sobre las piezas que hemos agrupado bajo el epígrafe «de uso dudoso» señalamos en primer lugar la pieza 1976/48/63, con dos dientes en una dirección y un tercero en la contraria. Podría tratarse de un útil para carne, o de un gancho para descolgar objetos; como azada dentada parece débil y le falta ángulo de trabajo. En la memoria de excavación de Langa hay otra pieza similar pero de menor grosor que tal vez pudiera ser una espuela. En Numancia se describe una «grapa u horquilla, quizá para descolgar objetos», de pequeño tamaño, con dos dientes y un enmangue tubular<sup>144</sup>; en Conimbriga vemos uno muy similar al numantino, que para sus descubridores es poco usual y sería al que Columelle denominaba «Pastinum», y en nota indican que Champion identifica uno de Compiègne como gran tenedor de cocina y para atizar el fuego<sup>145</sup>. En Inglaterra, Rees estudia unos similares en estructura al de Langa, pero de mayor tamaño, como horcas<sup>146</sup>, y en Manching, Jacobi, unas piezas de la misma morfología pero más pequeños los considera útiles para sujetar carne<sup>147</sup>.

El útil en forma de aguja sin punta 1976/48/70 ignoramos si se trata realmente de una aguja para telas gruesas, al igual que las de hierro conocidas en el mundo ibérico y que nos presenta Plá<sup>148</sup>, o si formaba parte de una pieza articulada.

Hay otras herramientas que se conocen en yacimientos celtibéricos como tenazas, grandes pinzas de hierro, sierras, limas o cuñas, algunas de ellas incluso están docu-

mentadas en los yacimientos cuyos materiales analizamos; sin embargo, omitimos su comentario debido a que no se encuentran entre los fondos del MAN.

Con respecto a la técnica de fabricación de estos instrumentos, un análisis visual de los mismos nos permite observar señales de martilleado en casi todos ellos; las piezas exfoliadas nos ayudan, asimismo, a comprender el sistema de elaboración consistente en láminas posteriormente forjadas. Como ya se indicó anteriormente, los pueblos celtiberos tenían fama por su técnica de fabricación de las armas, en especial de las espadas, que forjaban combinando la acción del fuego y del frío, con lo que potenciaban su flexibilidad<sup>149</sup>, y esa técnica sería también empleada en los instrumentos de trabajo. En cualquier caso, son precisos análisis metalográficos para conocer su composición y técnica.

La tipología de las herramientas estudiadas muestra una especialización que ha perdurado en muchos casos hasta nuestros días, con modelos que vemos iniciarse hacia el siglo IV a.C. en los yacimientos ibéricos levantinos y a partir del siglo III en el interior de la Meseta.

Como conclusión de este rápido estudio de este conjunto de instrumentos de trabajo observamos que se puede realizar una clasificación tipológica y funcional mediante paralelos etnográficos actuales, pero que debido a la falta de elementos orgánicos tales como mangos o de otras piezas metálicas de las que aparecen disociados, en ocasiones, es hipotético la adscripción a una determinada actividad de un útil que puede ser polivalente. A ello hay que añadir la escasez de análisis de huellas de uso sobre instrumentos de hierro, que, por otro lado, en muchas ocasiones son difíciles debido al estado de conservación de las piezas.

#### ABSTRACT

This article shows a group of iron tools' catalogue and a short examination of them. They are conserved at MAN and come from the Sorian arevacos sites of Las Quintanas de Langa, la Cuesta del Moro de Langa, Castil Terreño de Izana y los Castejones de Calatañazor. All of them were excavated by Blas Taracena during the twenties. Analyse these tools let us know some items about the technological level which have the celtiberic people who suffer the Roman arriving at Iberic Peninsula, about their economic activities and their cultural relationship with other people.

<sup>138</sup> HERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ-SÁNCHEZ: *op. cit.*, p. 420.

<sup>139</sup> AGUILERA Y GAMBOA, E.: *Las necrópolis ibéricas*, Valladolid, 1916, p. 36.

<sup>140</sup> TARACENA: *JSEA*, 119, pp. 14 y 15.

<sup>141</sup> CABRÉ AGUILÓ: *JSEA*, 120, lám. LXXXIV.1; MARTÍN VALLS, R.: «Segunda Edad del Hierro», *Historia de Castilla y León. Vol. I. La Prehistoria del Valle del Duero*, Valladolid, 1985, p. 123; KURTZ, W. S.: «La necrópolis de las Cogotas, vol. I: Ajuares», *B.A.R. Int. Series*, 344, Oxford, 1987, pp. 216 y 217.

<sup>142</sup> LORRIO: *op. cit.*, p. 45, nota 33.

<sup>143</sup> CARO: *op. cit.*, p. 305.

<sup>144</sup> MANRIQUE: *op. cit.*, p. 124, n.º 7566, fig. 25.

<sup>145</sup> ALARCAO: *op. cit.*, lám. IX, 111.

<sup>146</sup> REES: *op. cit.*

<sup>147</sup> JACOBI: *op. cit.*, lám. 32, n.º 572.

<sup>148</sup> PLÁ: *op. cit.*, 1968, p. 160, fig. 38.

<sup>149</sup> BLÁZQUEZ: *op. cit.*, pp. 96-97.

## EL NIÑO ASCANIO («DIANA CAZADORA») DE MERIDA EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

WALTER TRILLMICH  
Instituto Arqueológico Alemán

**L**A «Diana cazadora» del Museo Arqueológico Nacional (figs. 1, 8, 9, 20) llegó a Madrid en el año 1930, junto con otras 150 piezas de la colección de antigüedades, juntada, en su palacio de Almendralejo, por D. Mariano Carlos Solano Gálvez de San Pelayo y Villalpando, Marqués de Monsalud. Su verdadera procedencia, oscurecida por la migración de la pieza y por parte de la bibliografía sobre ella, se aclara con bastante seguridad<sup>1</sup>.

Los expedientes n.ºs 1930/57 y 1930/95 del archivo del Museo contienen copias de algunos documentos<sup>2</sup> referentes a la adquisición, por el Estado español, de una parte de la colección del Marqués de Monsalud, pasada, después de la muerte de éste (1910), al anticuario barcelonés R. Casulleras. En una carta del 10 de junio de 1930, el Director del Museo, F. Álvarez Osorio, propone al Director General de Bellas Artes, M. Gómez-Moreno, la adquisición de la estatua togada de un personaje romano de dicha colección (es el togado de nuestras figs. 17-19; v. *infra*, con nota 35). Al parecer, para darle más insistencia a su petición, Álvarez Osorio poco antes había pedido un informe sobre el valor artístico de esta estatua, que redactó J. R. Mélida bajo la fecha del 24 de junio de 1930. En este informe, Mélida no sólo se declara partidario del deseo de Álvarez Osorio de comprar el mencionado togado, sino que recomienda que se adquiriesen, también, las demás piezas de la colección Monsalud, ofrecidas al Estado por R. Casulleras. En esta ocasión, Mélida menciona también nuestra «Diana cazadora»:

«La referida estatua [sc. el togado] fue encontrada con

otras tres en Mérida en ocasión de desmontes para la construcción de una casa, en sitio donde a juzgar por los restos y por el dibujo publicado hace más de un siglo por el viajero de Laborde, hubo un templo, al que por lo visto decoraban las indicadas estatuas. De ellas quedaron dos en el Museo de Mérida y son la que lleva en el plinto el nombre de Agripa y la de un personaje togado; y otras dos adquirió el Sr. Marqués de Monsalud quien las trasladó a su palacio de Almendralejo, y son la de otro togado y una que representa a Diana. Desgraciadamente no fueron encontradas las cabezas de estas estatuas, pero en cambio revelan por su buen arte pertenecer al período augusteo... La estatua a que se refiere este informe es justamente la del personaje togado... debiendo añadir el que escribe que la tiene registrada con el n.º 1486 de su Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz, como así mismo la estatua de Diana con el n.º 1485, la cual convendría también adquirirla como la del togado...»

Con carta del 30-6-1930, el Director General de Bellas Artes concede la adquisición del togado. Insiste el Director del Museo en su propuesta de comprar toda la colección Monsalud, y en un segundo informe (del 11 de octubre de 1930), J. R. Mélida respalda este deseo. Aquí da más informaciones sobre la procedencia de la «Diana», que llama «la pieza capital» de lo que quedaba para ser comprado: «La estatua de Diana, conocidísima por estar publicada en repertorios y de la que dan cuenta el catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas, los "Materiales de Arqueología" por los Sres. Gómez-Moreno y Pijoán, el "Inventaire" de Lantier, la "Escultura

<sup>1</sup> Quiero agradecer al Profesor Dr. D. José María Luzón Nogüé, Director General de Bellas Artes y anteriormente Director del MAN, por su liberalidad en la autorización de mis estudios sobre la «Diana cazadora» y por facilitarme la utilización de la documentación sobre ésta y las demás piezas del Museo, procedentes de Mérida, existente en el archivo de éste.

Fue también él quien me invitó a publicar los resultados de estas investigaciones en el Boletín del Museo. También doy las gracias a D. Antonio Montero, quien me ayudó mucho en la búsqueda y en el examen de los documentos del archivo.

<sup>2</sup> Publicados, parcialmente y no sin errores, por Almagro Basch, 1976: 134 s.



Fig. 1. Madrid, MAN, Inv. 34432.  
Estatua de Ascanio, de la colección Monsalud,  
procedente del «Foro de mármol»  
en Mérida.

Española en la Antigüedad” por D. Elías Tormo, y el Catálogo Monumental de España, Provincia de Badajoz por J. R. Mérida; fue hallada en la calle del Portillo de Mérida con otras varias, y aparece sin cabeza y brazos, vestida con túnica ceñida, con manto flotante y calzada con “endromis”...»

Mérida, además, presentó un informe casi idéntico a la Academia de Bellas Artes (21-10-1930); los académicos, en apoyo del proyecto pero con enorme retraso, lo publicaron en su Boletín<sup>3</sup>. Allí Mérida repite su indicación del lugar de procedencia de la «Diana»: «fue descubierta en Mérida juntamente con otras estatuas nobilísimas, en la calle del Portillo, donde existió un templo que sin duda decoraron».

Efectivamente, con Real Orden del 29 de octubre de 1930 se autoriza la adquisición de todas las antigüedades de la colección Monsalud, ofrecidas por R. Casulleras, por parte del Museo Arqueológico Nacional. Su archivo guarda una lista mecanografiada de estas piezas (n.º 1-145), añadiendo, en lápiz, una lista de cinco esculturas romanas, entre ellas (n.º 147) nuestra «Gran figura de Diana, romana, de mármol, sin cabeza».

Es muy extraño el hecho de que J. M. de Navascués, en su relación sobre la compra de la colección Monsalud, prescindiendo de toda la información anterior, a propósito de la procedencia de la «Diana» diga lo siguiente: «Por su parte hay que suponerla de Mérida o, por lo menos, de Extremadura, porque Monsalud la reprodujo en su discurso de ingreso en la Academia de la Historia» (Navascués, 1931: 5). Así, más o menos, lo repite A. García y Bellido: «Probablemente hallada en Extremadura, tal vez en Mérida» (García y Bellido, 1949: 147). Sólo M. Almagro Basch, en su reseña de las antigüedades de Mérida en el Museo Arqueológico de Madrid, utilizando la documentación del archivo del Museo, repite la procedencia indicada por Mérida en sus informes citados anteriormente: «La estatua de mármol representando a Diana se halló con la estatua del togado adquirida poco antes en la citada calle del Portillo, hoy calle de Sagasta» (Almagro Basch, 1976: 134)<sup>4</sup>.

Es inexplicable el despiste que tuvieron Navascués y García y Bellido en sus indicaciones de una probable procedencia de la estatua de Extremadura o de Mérida: el uno tenía que conocer los informes previos a la adquisición; el otro cita el Catálogo Monumental de Mérida, publicado cinco años antes de que la pieza fuera ofrecida al Museo y, por lo tanto, seguramente libre de cualquier interés de ponerle a la estatua alguna procedencia que la hiciera más interesante para la adquisición por parte del Estado. Ya entonces Mérida había dicho claramente: «Las dos [estatuas togadas], con la de Agripa... y la... de Diana, fueron halladas en la calle del Portillo (hoy Sagasta), en las ruinas del templo...»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Boletín de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, 25 (n.º 103), 1932, 106 s., Madrid.

<sup>4</sup> Se equivoca, sin embargo, del número del Inventario General, que en realidad es el 34432.

<sup>5</sup> Mérida, 1925: 355, bajo el número 1486 (el togado de la colección Monsalud, nuestras figs. 17-19).

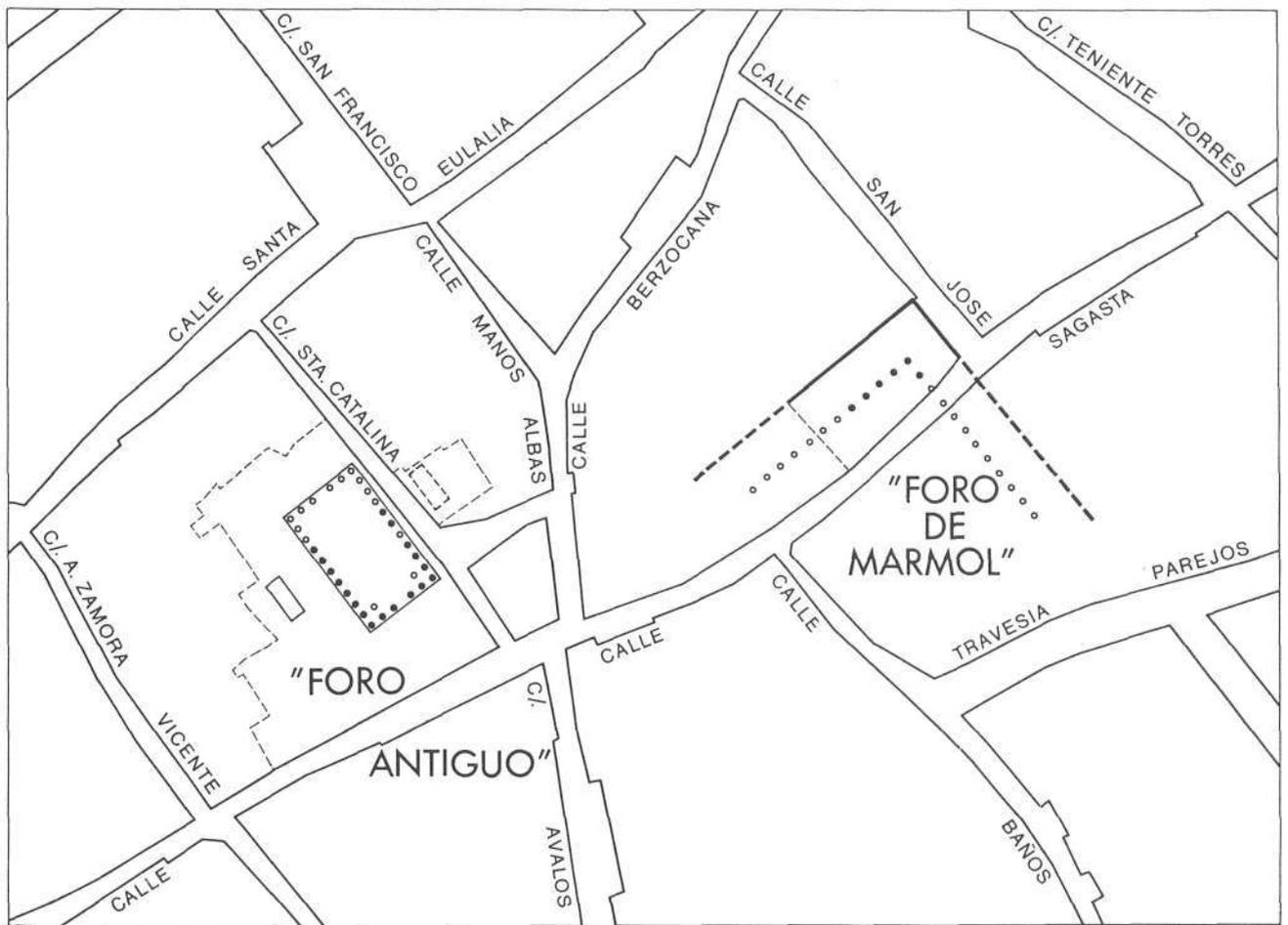


Fig. 2. Plano del centro de Mérida, zona del «Foro antiguo» (con el «Templo de Diana») y del «Foro de mármol». Dibujo de U. Staedtler, según plano catastral del Ayuntamiento de Mérida.



Figs. 3-5. Mérida, MNAR, Inv. 649. Soporte de mesa con estatuilla de Diana cazadora, variante del tipo «Versailles».

Lo del «templo» es debido a un error de Mérida en el intento de identificar un edificio de Mérida, visto y dibujado por Alejandro de Laborde<sup>6</sup>. Pero ninguna duda cae sobre su indicación del lugar del hallazgo de la «Diana»: es el famoso solar en la calle Sagasta (fig. 2) que nos dio, en el siglo pasado en dos ocasiones y, una vez más, hace pocos años, tantas espléndidas esculturas<sup>7</sup>. Hoy sabemos que todas ellas formaban parte de la decoración arquitectónica y escultórica del «Foro de mármol» de Mérida (fig. 15), situado al lado Este del «Foro antiguo» en el centro de la ciudad (fig. 2), y que era, en todos sus aspectos arquitectónicos, artísticos e ideológicos, una especie de copia, reducida en tamaño, del Forum Augustum en Roma (v. infra). Esta procedencia de nuestra «Diana», aparte de un examen detenido de la misma escultura, da la pista para una nueva interpretación de la pieza que aquí se propone.

Desde su primerísima publicación<sup>8</sup>, en el año 1900, esta estatua es considerada, unánimemente, como una representación de la diosa Diana. Han sido S. Reinach y R. Lantier quienes la colocaron dentro de un grupo, tipológicamente no muy bien definido, de representaciones de «Diane chasseresse». J. R. Mérida pensaba más bien en una réplica de la Artemis praxitelica de Anticira<sup>9</sup>, mientras A. García y Bellido volvió a la interpretación más antigua: «El tipo, en general, es el corriente en las dianas cazadoras» de la manera de la Artemis de Versailles<sup>10</sup>, representada, en Hispania, por una réplica hoy en Nueva York<sup>11</sup> y por una variante de carácter decorativo, una estatuilla procedente de algún lugar en Mérida (figs. 3-5)<sup>12</sup>. Sin embargo, y según el mismo autor, la estatua Monsalud no encaja muy bien dentro de este tipo: «Extraña el manto que sujeta con la fibula sobre el pecho, manto que vuela hacia atrás» (García y Bellido, 1949: 147/8).

Efectivamente, y no sólo por el manto, nuestra figura

nada tiene que ver con el tipo llamado «Artemis de Versailles». Aparte de que haya profundas diferencias tipológicas y estilísticas entre la estatua Monsalud y aquella representación de Artemis cazadora, sorprende también, en la interpretación de García y Bellido, su reconstrucción de la actuación de los brazos: «Debía llevar en la diestra el arco y con la siniestra, alzada sobre el hombro correspondiente, debía hacer ademán de sacar una flecha del carcaj» (García y Bellido, 1949: 147). ¿Una Diana zurda? ¿Y dónde está el carcaj o, por lo menos, su bandolera? Bien es verdad que en algunas copias de tipos de Artemis cazadora o luchadora, como los llamados Rospigliosi, Lateran o Atenas<sup>13</sup>, acaso comparables con nuestra estatua (fig. 6)<sup>14</sup>, falta la bandolera (fig. 7)<sup>15</sup>, y en otros casos, al revés, falta el carcaj<sup>16</sup>. Pero la «Diana» Monsalud no lleva ninguno de los dos; en cambio, lleva una capa (chlamys), abrochada delante del pecho (fig. 8; cf. fig. 1). Y con esto hemos nombrado lo que más extraña en nuestra «Diana»: no ostenta ni la mínima indicación de las formas del pecho femenino, como resalta claramente de la vista de perfil (fig. 9). A pesar de ser bastante gruesa y recia la tela del chiton, éste en algunas partes cae muy adherente al cuerpo, como se aprecia de la casi transparencia de la prenda en su parte inferior, donde se nota perfectamente la forma de los muslos por debajo de la tela. Por lo tanto, de alguna manera debería ser indicada la elevación del seno, si lo hubiese, sobre todo en las concavidades de las ondas o lagunas formadas por los pliegues del vestido delante del tórax (fig. 8).

Por todas las razones expuestas llegamos a la conclusión que esta estatua no es ninguna Diana, sino la representación de un ser masculino. Esto supone la necesidad o bien la posibilidad de una interpretación totalmente nueva. Iconográficamente hablando, hay que buscar, en el repertorio del arte antiguo, una figura masculina que

<sup>6</sup> Cf., a este propósito, Hauschild, 1976: 109 s. El error de Mérida es repetido por Richmond, 1931: 107 s.

<sup>7</sup> Bibliografía recopilada por Trillmich, 1990: 310 s.

<sup>8</sup> La bibliografía referente a la pieza es recopilada en la «ficha técnica».

<sup>9</sup> Mérida, 1925: 355, n.º 1485. Se refiere al «Tipo Atenas» de Krahnmer, 1930; cf. Simon, 1984: 807 s. La importante réplica de Efeso, que conserva la cabeza y la base antigua: Fleischer, 1971: 172-188.

<sup>10</sup> Para este tipo, véase Kahil, 1984: 645 s.; Simon, 1984: 805 s. Cf. también M. Bieber, *Ancient Copies*. Nueva York, 1977, 71 ss.

<sup>11</sup> García y Bellido, 1949: 148, n.º 157, lám. 119. Tal vez de este tipo depende también una estatuilla (alt. 83 cm.) de una colección particular en Madrigalejos: C. Callejo Serrano, *Archivo Español de Arqueología*, 36, 1963, 222, n.º 1; 224, fig. 2.

<sup>12</sup> Mérida, MNAR, Inv. 649. Lantier, 1918: 3, n.º 5, láms. 3, 5; foto MAS C 84 350. Mármol. Alt. 111 cm. Se trata de un soporte, en forma de tronco de árbol, de una mesita o de algún mueble parecido. Hay tres orificios para vástagos (diámetro 1,2 cm.) en la superficie del remate, a modo de capitel de pilastra. La figura de la Diana, visiblemente adaptada al plano de relieve, es una variante del tipo Versailles, ya que su brazo derecho

es extendido hacia abajo, variación debida, tal vez, a las exigencias prácticas en el empleo del mueble.

<sup>13</sup> Cf. la bibliografía citada en la nota 9; además: Sestieri, 1941: 107-120; Beschi, 1959; Kahil, 1984: 646; Simon, 1984: 806 ss.

<sup>14</sup> Reproducimos aquí, en la fig. 6, una estatuilla hallada en la muralla de Barcelona, que representa todos los elementos de este tipo de Artemis, aunque sea en sentido invertido, y que puede servir como representante del resumen iconográfico de este grupo: Barcelona. Museo de la Historia de la Ciudad; C. Serra Rafols, «Las excavaciones en la muralla romana de la calle de la Tapineria, de Barcelona», *Zephyrus*, 10, 1959, 129 ss., lám. 8; A. García y Bellido, *Archivo Español de Arqueología*, 34, 1961, 178 ss., n.º 1, fig. 1; C. Serra Rafols, *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, 5, 1964, 18 ss.; Simon, 1984: 808, n.º 33.a.

<sup>15</sup> Esta estatuilla, perteneciente al grupo «Artemis Rospigliosi» y, efectivamente, en varios aspectos bastante parecida a nuestra «Diana», fue encontrada en Cirene: Beschi, 1959: 256 ss., figs. 83-85; Simon, 1984: 808, n.º 35.a.

<sup>16</sup> Este es el extraño caso de un torso, también en Cirene: Beschi, 1959: 261, figs. 86-87. Cf., también, el torso en St. Louis: Krahnmer, 1930: *Beilage*, 71-72 (p. 253); *LIMC*, II, 1 (1984), 809, n.º 36.b.



Fig. 6. Barcelona. Museo de la Historia de la Ciudad. Diana cazadora, variante del grupo «Artemis Atenas-Efesos».



Fig. 7. Cirene, Museo. Diana cazadora, variante del tipo «Artemis Rospigliosi».



Fig. 9. Vista de perfil del Ascario figs. 1 y 8.



Fig. 8. Detalle del Ascario figs. 1 y 9.



Fig. 11. Túniz, Museo Bardo. Altar de la Gens Iulia, procedente de Cartago. Enea con su padre e hijo huyen de Troya, reproducción del grupo existente en el Foro Augusto de Roma.



Fig. 10. Pompeya, Casa IX 13, 5, fachada. Enea con su padre e hijo huyen de Troya, reproducción libre del grupo existente en el Foro Augusto de Roma.

permite la combinación de las tres prendas que lleva la estatua (botas de piel de felino y de media altura; chiton corto ceñido; manto abrochado sobre el pecho y flotante hacia atrás) y que le corresponda, además, en la actuación combinada y en la posición de piernas, brazos y cabeza.

Empezando por este último aspecto, descartamos de antemano la posibilidad de que nuestro personaje sea un cazador o luchador: queda lo bastante del cuello para indicar un movimiento de la cabeza hacia su izquierda (fig. 8; cf. fig. 1), o sea, volviendo la mirada de la acción del brazo derecho, lo que sería inadmisibles en un Diónimo luchador<sup>17</sup> o en un cazador de la actuación de Meleagro<sup>18</sup>,

<sup>17</sup> Cf., por ejemplo, el Diónimo procedente del santuario de Diana en Ariccia, anteriormente en la colección del Cardenal Despuig, hoy en la Ny Carlsberg Glyptotek en Copenhague: E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862, 297, n.º 715; *Einzelaufnahmen antiker Skulptur (Arndt-Amelung)*, n.º 3965; F. Poulsen, *Katalog over antike Skulpturer*, Copenhague, 1940, 124 s., n.º 160, Billedtavler 12; A. Schober, *Die Kunst von Pergamon*, 1951, 175, 183; Beschi, 1959: 295-297, fig. 94; Gasparri, 1986: 477 s., n.º 659, p. 544, n.º 32, con ilustración nueva. Diónimo, además, encima del chiton, tendría que vestir la nebris en lugar del manto abrochado.

<sup>18</sup> Cf., por ejemplo, la actuación (en dirección invertida) de Meleagro en el combate con el jabalí: G. Koch, *Die mythologischen Sarkophage VI: Meleager*, Berlín, 1975, lám. 59. Meleagro, normalmente casi desnudo, lleva una chlamys drapada de un modo muy distinto. Hay representaciones de Atalanta en los sarcófagos romanos que a primera vista se parecen bastante a nuestra estatua (cf., por ejemplo, Koch, *op.*



Fig. 12. Madrid, MAN. Pequeño relieve en terracotta, procedente del Cerro Muriano (Córdoba). Enea con su padre e hijo huyen de Troya, reproducción del grupo existente en el Foro Augusto de Roma.

por ejemplo. Además, hay que hacer hincapié sobre el hecho de que el hombro izquierdo, y con él el brazo perdido, es levantado en un vehemente movimiento (véase la fig. 1 y la diferencia, de 12 cm., entre la altura de los hombros derecho e izquierdo: *infra*, ficha técnica). La mencionada vuelta de la cabeza y el brazo izquierdo levantado podrían evocar la figura del pedagogo del grupo de los Niobidas en Florencia, quien lleva manto, chiton corto y botas de piel de media altura<sup>19</sup>. Sin embargo, el movimiento de éste, en el desesperado intento de proteger a su pupilo de las flechas de Apollon y de Artemis, es bastante más agitado; además, el hombre es caracterizado como viejo y no tiene las carnes tiernas y jóvenes como nuestra estatua. Tampoco puede que se trate de una representación de un Lar, calzando, ellos también, las botas de piel de media altura, y en actuación de bailarín con los brazos movidos y vestido de chiton flotante<sup>20</sup>: la actuación de nuestra estatua es demasiado violenta y, además, los Lares no suelen llevar manto sobre el chiton.

*cit.*, lám. 14, n.º 10); sin embargo, el manto de ésta contradice cualquier intento de identificarla con una representación de la cazadora compañera de Melagro.

<sup>19</sup> G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture I*, Roma, 1958, 121, n.º 82, fig. 77; cf. W. Geominy, *Die Florentiner Niobiden* (sin lugar), 1984, 117 ss., figs. 119-131, pp. 129 ss., fig. 143; H. R. Goette, *Jahrbuch des Instituts*, 103, 1988, 428 s., fig. 24.

<sup>20</sup> Cf., por ejemplo, los Lares del altar del Vicus sandalarius en Florencia: Mansuelli, *op. cit.*, 203 ss., n.º 205, fig. 198; Goette, *loc. cit.*, 415, fig. 15.



Fig. 13. Córdoba, colección E. Tienda. Estatua thoracata colosal, procedente de uno de los foros de Córdoba. Posiblemente, una réplica de la estatua de Rómulo existente en el Foro Augusto de Roma.



Fig. 14. Pompeya, Casa IX 13, 5, fachada. Rómulo con los «spolia opima», reproducción libre de la estatua existente en el Foro Augusto de Roma.

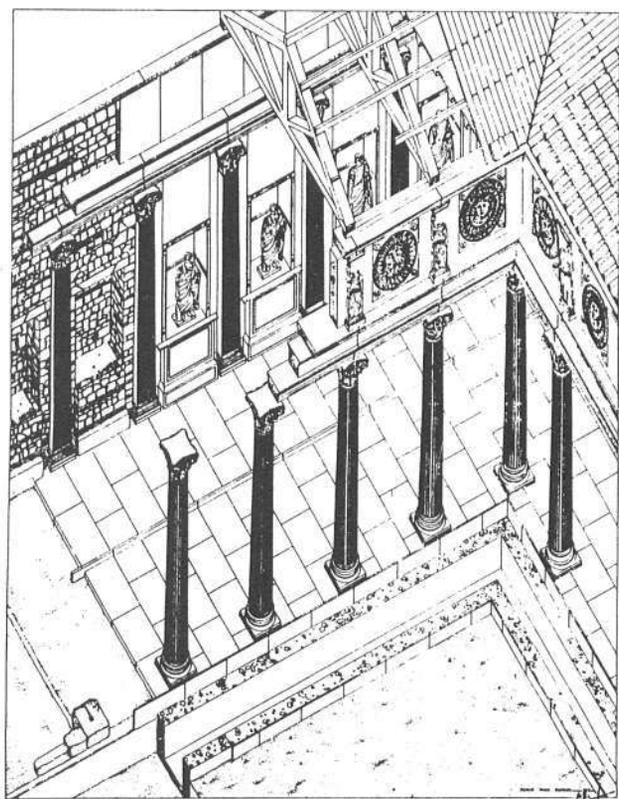


Fig. 15. Reconstrucción del pórtico del «Foro de mármol», excavado en Mérida, calle Sagasta, 11-13 (cf. fig. 2). Según Alvarez-Nogales, *op. cit.* (nota 32).

Descartadas las anteriores posibilidades, llegamos a nuestra propuesta de interpretación: la estatua Monsalud es una copia del pequeño Ascanio del famoso grupo de la huida de Enea, llevándose a padre e hijo de la Troya ardiente, y que estaba colocado en el Foro de Augusto en Roma.

Entre las muchas réplicas y reflejos de este grupo<sup>21</sup> no hay ni un ejemplo completamente idéntico a nuestra estatua. Pero esto se explica por el carácter del original, por un lado, que era una obra en mármol y de tamaño colosal, y por las características de las réplicas hasta ahora conocidas, por otro lado: muchas de ellas son obras de las así llamadas artes menores, hay transposiciones al relieve y copias en materiales poco nobles o de la mano de artesanos provinciales. Iconográficamente, sin embargo, le corresponden a nuestra figura con bastante fidelidad algunas de aquellas réplicas, mejor dicho reflejos del grupo del Foro de Augusto.

<sup>21</sup> Para bibliografía y réplicas, véase Fuchs, 1973: 615-632, láms. 47-58; Canciani, 1981: 388-390; Aichholzer, 1983: 1-29.

<sup>22</sup> Spinazzola, 1953: 150, fig. 183; Fuchs, 1973: lám. 56, 25; Canciani, 1981: 388, n.º 98; Aichholzer, 1983: Cat. n.º 2, fig. 13; Zanker, 1987: 205, fig. 156; Fröhlich, 1991: 54 s., pp. 339 s., F 72 (con bibliografía).

<sup>23</sup> *Aphrodisias Papers. Recent work on architecture and sculpture* (ed. Ch. Rouché y K. T. Erim), Ann Arbor, 1990, 98, fig. 9. (R. R. R. Smith).

<sup>24</sup> L. Poinsot, *L'autel de la Gens Augusta à Carthage*, Paris-Tunis, 1929, 20 ss., lám. 4.6.9; Canciani, 1981: 389, n.º

Un conocidísimo ejemplo es un pequeño cuadro pintado en la fachada de una casa de la Via dell'Abbondanza en Pompeya (fig. 10)<sup>22</sup> y que representa el grupo del Foro de Augusto, por lo menos en la figura del Enea, en sentido invertido. Esto, tal vez, es debido parcialmente al punto de vista del pintor, muy oblicuo con respecto a la vista principal del original. La figura del Ascanio, sin embargo, es muy parecida a nuestra estatua. Una imagen casi idéntica de Ascanio aparece en una metopa del «Sebasteion» de Afrodísia con la misma escena<sup>23</sup>. En ambos casos, como también en el conocido altar de la Gens Iulia en Túnez (fig. 11)<sup>24</sup> o en la réplica en terracotta de la casa de M. Gavió Rufó en Pompeya<sup>25</sup>, el niño parece resistirse contra la huida y es casi arrastrado por el padre. Lleva un chiton corto, ceñido, y un manto en torno al cuello, abrochado, flotante hacia atrás. Por su estado de conservación, en estas cuatro representaciones, no se perciben bien los zapatos del niño, pero en el caso de una lucerna en Hannover<sup>26</sup> vemos claramente que calza unas altas botas de piel de animal. Basándonos en los citados paralelos nos es posible completar la figura de nuestro Ascanio de Mérida: la cabeza, vuelta hacia su izquierda y mirando hacia el rostro del padre, casi seguramente llevaba el gorro frigio; en el brazo derecho tenía su lagóbolon, probablemente añadido en bronce, y el brazo izquierdo del pequeño era extendido hacia la mano derecha del padre y levantado en el intento, algo desesperado, de seguirle, tal como lo describe el mismo Enea: «dextrae se parvus Iulius / implicuit sequiturque patrem non passibus aequis» (Virgilio, *Enéida*, 2, 723-4).

Ya prácticamente acabado y entregado el manuscrito de este artículo, el Dr. Michael Blech me indica, muy amablemente, la existencia de otra réplica del famoso grupo, publicada como tal<sup>27</sup> pero luego olvidada. Es una más de las réplicas muy modestas y, sin embargo, importantes: una terracotta de solamente 9,5 cm. de altura, procedente del Cerro Muriano (Córdoba), guardada en el mismo Museo Arqueológico Nacional, y que aquí podemos reproducir (fig. 12). Este pequeño monumento seguramente es otro reflejo del grupo colosal en Roma, pero parece poco probable que su humilde poseedor hubiera conocido directamente el original. Como en el caso de la terracotta pompeyana (v. supra, con nota 25) y en él de las réplicas del Enea y del Rómulo que estaban colocadas en la fachada del edificio de Eumachia en la misma ciudad<sup>28</sup>, es de suponer que aquí se trata de un reflejo indirecto dentro del extenso «campo de acción» del programa iconográfico del Foro de Augusto, y esto es lo que

113; Simon, 1986: 227, fig. 283; G. Binder (ed.), *Saeculum Augustum III. Kunst und Bildersprache, Wege der Forschung* 632, Darmstadt, 1991, 278 s., lám. 48, 2 (Charbonneau, 1948).

<sup>25</sup> Spinazzola, 1953: 152, fig. 187; Fuchs, 1973: lám. 56, 24; Canciani, 1981: 389, n.º 118; Aichholzer, 1983: Cat. n.º 4, fig. 15.

<sup>26</sup> K. Schauenburg, *Gymnasium*, 67, 1960, 189, lám. 18, 2; Canciani, 1981: 389, n.º 123.

<sup>27</sup> Alfred Laumonier, *Catalogue des Terres Cuites du Musée Archéologique de Madrid*, Paris, 1921, 206, n.º 943, lám. 122, 1.

<sup>28</sup> *CIL*, X, 808-809.

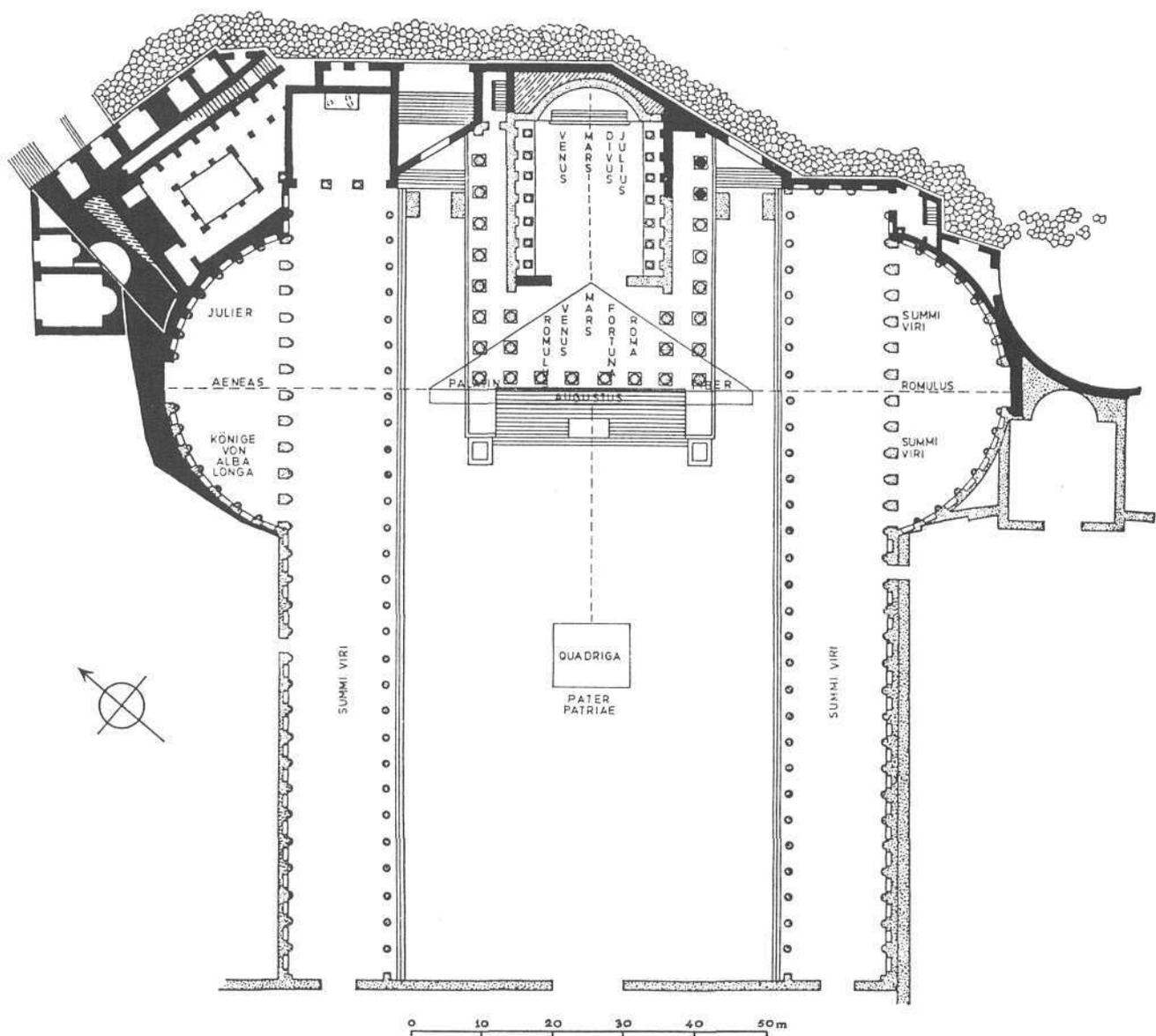


Fig. 16. Plano del Foro Augusto en Roma con indicación de la distribución de su decoración estatuaria, según Zanker.

le da importancia a esta clase de monumentos. El conocimiento del famoso grupo de Enea tal vez había llegado al pueblo minero de la Serranía de Córdoba pasando por la cercana capital de provincia. Es probable que en uno de los foros de Corduba, igual que en el «Foro de mármol» de Mérida, hubiera habido un programa estatuario análogo al del Foro Augusto romano: la conocida estatua thoracata, colosal, de la colección E. Tienda (fig. 13)<sup>29</sup>

puede ser una copia de la estatua de Romolo con los «spolia opima»<sup>30</sup>, colocada enfrente del grupo de Enea en el Foro Augusto, y que es representada (fig. 14)<sup>31</sup>, también en sentido inverso, en el pendant del cuadro pompeyano de nuestra fig. 10.

Anteriormente habíamos dicho que la procedencia de nuestra estatua, el «Foro de mármol» de Mérida, ayuda también en la interpretación de ésta. Dicho foro (fig.

<sup>29</sup> León, 1990: 373 s., lám. 44; bibliografía anterior: *ibidem*, notas 34-35.

<sup>30</sup> Cf. Aichholzer, 1983: 99-102.

<sup>31</sup> Spinazzola, 1953: 151 ss., fig. 184; Aichholzer, 1983: 100, Cat. n.º 334, fig. 308; Fröhlich, 1991: 54 s. y p. 159.

<sup>32</sup> J. M. Álvarez Martínez-T. Nogales Basarrate, «Schema urbanum de Augusta Emerita: Le portique du forum», *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie (Berlin 1988)*, 336-338 con fig. 1, Maguncia, 1989; Trillmich, 1990: 310-315.



Fig. 17. Madrid, MAN, Inv. 13431. Togado de la colección Monsalud, procedente del «Foro de mármol» en Mérida.



Fig. 18. Detalle del togado fig. 17.



Fig. 20. Detalle del Ascario figs. 1, 8, 9.



Fig. 19. Detalle del togado fig. 17.

15)<sup>32</sup> es una «copia conceptual» del Foro de Augusto en Roma, no solamente referente a la arquitectura con su decoración, en el ático, de cariátides y clipeos, sino también en su decoración escultórica, en gran parte todavía inédita: hay indicios de una serie de estatuas de los reyes míticos de Alba Longa y de otra de los «viri ilustres» del pasado republicano de Roma, igual que en los pórticos del Foro de Augusto (fig. 16; indicadas como «summi viri»)<sup>33</sup>. Allí estaban también, en las hornacinas centrales de las exedrae, la estatua colosal de Romolo con los «spolia opima» y, enfrente, el grupo, igualmente enorme, de Enea con su padre, Anchises, y su hijo Ascanio, quien por su segundo nombre, «Iulus», era considerado como antepasado de la gens Iulia, la familia de César y de Augusto.

En el «Foro de mármol» de Mérida, la estatua del Ascanio Monsalud, según nuestra teoría, formaba parte de un programa escultórico análogo al de Roma<sup>34</sup>. Efectivamente, son de las mismas características el estilo del Ascanio y el de las estatuas togadas, seis en total, encontradas en aquel solar de la calle Sagasta (fig. 2), y que muy probablemente representan a algunos de los «viri illustres»: aquí reproducimos (figs. 17-19) el togado en Madrid<sup>35</sup>, la primera pieza de la colección Monsalud adquirida por el Museo Arqueológico Nacional (v. supra). Aparte de muchas maneras y manías de taller escultórico que comparten las dos obras, es muy significativa, también, la comparación (figs. 19-20) de unos detalles banales como los soportes de las estatuas, a forma de tronco de árbol, que son prácticamente idénticos.

La «Diana cazadora» Monsalud, entonces, no es ninguna estatuilla de esta diosa, sino una estatua «colosal» de un niño pequeño, una réplica del Ascanio perteneciente al famoso grupo de la huida de Enea de Troya, erigido en el Foro Augusto en Roma. Entre todas las réplicas de esta figura, conocidas hasta el momento, la de Mérida en el Museo Arqueológico Nacional es, sin duda, la mejor conservada y la de mejor calidad artística. Además, probablemente y por primera vez, nos da una idea del tamaño del original del grupo.

#### FICHA TECNICA

Estatua de Ascanio, réplica parcial del grupo de Enea-Anchises-Ascanio del Foro de Augusto en Roma.

Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. 34432.

*Bibliografía de la pieza:* Marqués de Monsalud, 1900: 67

<sup>32</sup> Sobre concepto y programa ideológico del Foro Augusto, véase últimamente: Zanker (sin fecha): 14 ss. y notas 65 ss.; G. Lahusen, «Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom. Literarische und epigraphische Zeugnisse», *Archaeologica*, 35. Roma, 1983, 23 ss.; Idem, *Schriftquellen zum römischen Bildnis I*, 1984, 4 ss.; M. Schneider, *Bunte Barbaren...* 1986, 124, nota 874 (bibliografía); Zanker, 1987: 196-217; L. Chioffi, «Elogia Augustei editi ed inediti del Foro Romano», *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 100, 1988, 9-12; J. Ganzert-V. Kockel,

(ilustración sin comentario); Reinach, 1904: 95, n.º 7; Lantier, 1918: 2 s., n.º 4, lám. 3, fig. 4; Mérida, 1925: 355, n.º 1485, lám. 125, fig. 179; Mérida, 1929: 344; Richmond, 1931: 107; Navascués, 1931: 5, n.º 147, lám. 2; Mérida, 1935: 428, fig. 227 y p. 674; Museo Arqueológico Nacional, *Guía de las Instalaciones de 1940. Resumen de Arqueología Española* (Madrid, 1940), láms. 9 y 11; Pericot García, 1942: figura en la p. 524; García y Bellido, 1949: 147 s., n.º 156, lám. 118; Almagro Basch, 1976: 134.

*Procedencia:* «Foro de mármol» (c/ Sagasta, 11-13) de Mérida; luego en la colección Monsalud, Almendralejo; adquirida, en 1930, por el MAN.

*Material:* Mármol blanco de pátina amarillenta; probablemente procedente de Estremoz (Portugal).

*Conservación y medidas:* Ha llegado a nuestros tiempos el torso, en condiciones maravillosas, pero falto de la cabeza, del brazo izquierdo y del antebrazo derecho. Faltan el borde izquierdo del manto y algunas partes más de esta prenda.

Altura total conservada, 132 cm.; altura de la figura, desde la superficie del plinto al hombro izquierdo, 122 cm.; lo mismo en el hombro derecho: 110 cm. Plinto: alto, entre 11,5 (parte trasera) y 14 cm. (delante, pie derecho); anchura máxima, 52 cm.; profundidad máxima, 58 cm.

Réplica, supuestamente al tamaño natural, del Ascanio del grupo de Enea-Anchises-Ascanio en la huida de la ciudad de Troya, erigido en el Foro Augusto en Roma.

*Fecha:* Epoca de Claudio.

#### APENDICE: IDENTIFICACION DEL RETRATO INV. 34434 DEL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL (FIGS. 21-24)

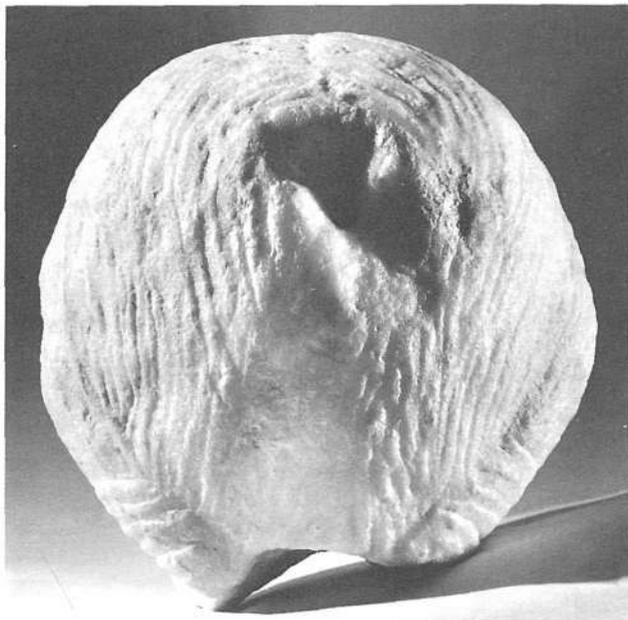
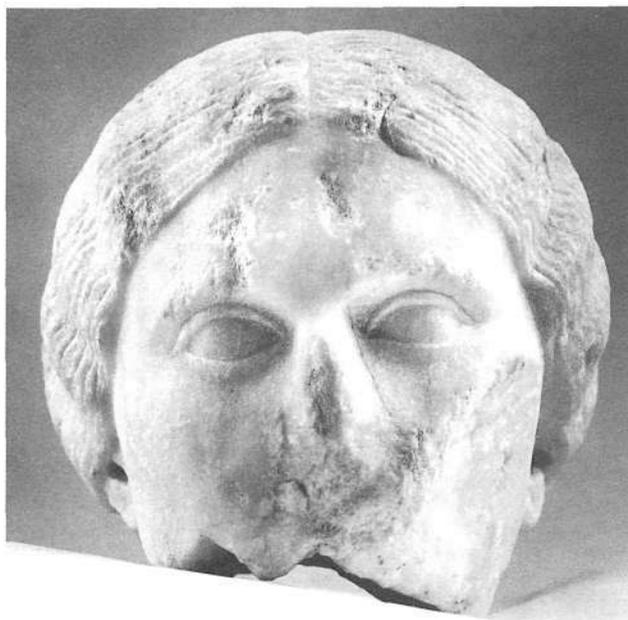
Poca suerte ha tenido la cabeza, que durante algún tiempo estuvo montada sobre el torso y que entró en el Museo Arqueológico Nacional junto con él.

En Almendralejo, en los tiempos del Marqués coleccionista y en un patio de su palacio, el torso de la «Diana» estaba montado, sin restauración alguna, sobre un capitel corintio vuelto al revés, según parece<sup>1</sup>. En un momento posterior, tal vez después de la muerte del Marqués (1910), le pusieron una cabeza femenina fragmentada<sup>2</sup>. Efectivamente, en el año 1930, la estatua «ingresó... en el Museo con una cabeza postiza de mujer»<sup>3</sup>. Por cierto, la cabeza en seguida le fue quitada: estaba claro, ya desde la publicación de la estatua por Mérida<sup>4</sup>, que aquella cabeza nada tenía que ver con el torso. Así lo indica también la lista de la adquisición de la colección

«Augustusforum und Mars-Ulter-Tempel», en *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Berlín, 1988, 149-200.

<sup>32</sup> Cf. Trillmich, 1990: 312 ss.

<sup>33</sup> Excavado, en el siglo pasado, junto con el Ascanio (v. supra). MAN, Inv. 13431. P. Plano y García, *Ampliaciones a la Historia de Mérida de Moreno de Vargas, Forner y Fernández*, Mérida, 1894, 28; Navascués, 1931: 4 s., n.º 148; García y Bellido, 1949: 188, n.º 215, lám. 157; Almagro Basch, 1976: 134, lám. 54; Trillmich, 1990: 314, lám. 27.



Figs. 21-24. Madrid, MAN, Inv. 34434. Retrato femenino de la colección Monsalud, antes montado sobre la estatua de Ascanio fig. 1.

Monsalud, guardada en el Museo (v. supra); el n.º 147 corresponde a la «Gran figura de Diana... sin cabeza». Sin embargo, y como deja suponer la noticia de Navascués (v. supra), la cabeza «postiza», comprada con el torso, desde luego tiene que haber entrado en los fondos del Museo. Efectivamente, bajo el n.º 150 de dicha lista está descrita la «Parte superior de una cabeza romana, de mármol», que recibió el n.º 34434 del Inventario General del Museo. Después de esto, la cabeza cayó en el olvido sin llegar a ser publicada.

Un día del año 1990, J. M. Luzón Nogüé me llevó al almacén del Museo Arqueológico Nacional para dar un

vistazo a los fondos de escultura antigua que guarda el Museo en un bien ordenado «Compactus» y que entonces, pieza tras pieza, se habían empezado a someter a una acción de limpieza y restauración. Entre otras cosas, nos fijamos en el fragmento de un retrato femenino (figs. 21-24) que llevaba el número «34437», pintado en rojo, y «que podría ayudar a su exacta identificación», como dijo, en su publicación de esta cabeza, A. García y Bellido<sup>5</sup>. Sin embargo, el Inventario General, bajo este número, registra una mano, de mármol y de tamaño natural, que lleva sobre su palma a un niño pequeño. El número pintado sobre el fragmento de cabeza no puede ser el

correspondiente; igualmente errónea es la identificación de la pieza, propuesta por A. García y Bellido, con una cabeza de mujer de la colección Asensi, procedente de Cartago: ni el material («piedra caliza») ni las medidas («altura 0,12 m») de aquella pieza coinciden con nuestro fragmento<sup>6</sup>.

Por otro lado, yo mismo en el año 1986 había lamentado el hecho de que la cabeza, en su día montada sobre el torso de la «Diana» y supuestamente guardada en algún lugar del Museo Arqueológico Nacional, sin haber sido publicada excepto en la fotografía muy deficiente ofrecida por Mélida (1925), no era identificable<sup>7</sup>. Pero ahora, provistos de la información del archivo, citado más arriba, y con este fragmento delante, lo teníamos bastante fácil con la solución de ambos problemas.

Comparando atentamente la vista del perfil izquierdo de la cabeza (fig. 24) y la fotografía de la estatua, publicada por Mélida (cf. nota 2 del apéndice), la identidad de las dos piezas resulta fuera de dudas. En la fotografía se notan y se pueden contar, una a una, las ondulaciones del peinado; en el cogote se reconoce la curva de la trenza lateral que conducía hacia el moño: sobre todo se ve con claridad el deterioro a forma de picotazo sobre la onda delantera del cabello. Estaba la cabeza completada con escayola, según lo indica la fotografía antigua por el tono más claro de la parte inferior del rostro y del cuello; también se aprecia que la cabeza estaba montada sobre el torso con una fuerte inclinación hacia delante.

Bien es verdad que la procedencia del retrato, a pesar de su identificación definitiva, se aclara solamente hasta el momento en que fue montada, erróneamente, por supuesto, sobre el torso del Ascanio, colocado en un patio del palacio Monsalud en Almendralejo. También tiene razón —hasta cierto punto— A. García Bellido cuando dice: «sus lamentables deterioros le privan de interés»; lo mismo se podría decir con referencia a su calidad artística, bastante humilde. Sin embargo, una procedencia de Extremadura, tal vez de Mérida, parece lo más probable dada su antigua pertenencia a la colección Monsalud, formada casi exclusivamente por piezas extremeñas.

Son modestos los resultados científicos de esta identificación, pero al menos se completa la ficha técnica de una pieza del Museo, durante tanto tiempo injustamente olvidada:

Fragmento de retrato femenino.

Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. 34434, almacenado en el «Compactus», Estantería X, nivel 2 E.

Mélida, 1925: lám. 125, 179 (montado sobre la estatua, *ibid.*, n.º 1485); García y Bellido, 1948: 468, n.º 16, fig. 16; García y Bellido, 1950: 23 s., n.º 16, fig. 16.

*Procedencia*: Colección Monsalud (Almendralejo), n.º 150 de la lista de la adquisición de dicha colección por el Museo (en 1930).

*Material*: Mármol blanco, supuestamente de Estremoz (Portugal).

*Conservación*: Falta la parte inferior a partir, aproximadamente, de la altura de la boca. Conserva una altura de 18 cm.; el

retrato era, pues, de tamaño natural. Muy dañada la nariz, la mejilla izquierda y el occipucio; numerosos picotazos en sobrecejas, frente y cabello. Por debajo hay dos orificios modernos para vástagos. Uno de ellos, de 1,5 cm. de diámetro, tiene una profundidad de 3 cm. y huellas de mortero en su interior. El segundo es más grande y más tosco: mide 2 cm. de diámetro y 3,5 cm. de profundidad.

Retrato con peinado de moda romana «a la Antonia», muy querido y difundido en época de Augusto y de Tiberio en todo el imperio. Hay numerosos ejemplares análogos en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, muchos de ellos con las mismas características fisonómicas de escasa expresión individual. Material, estilo e iconografía efectivamente indican su procedencia de un taller de Augusta Emerita.

<sup>1</sup> Marqués de Monsalud, 1900: figura en la p. 67.

<sup>2</sup> Mélida, 1925: lám. 125, fig. 179 (n.º 1485). La vegetación en el patio había crecido bastante desde los tiempos de la primera fotografía, tomada desde un ángulo parecido y publicada en el año 1900 (v. nota anterior).

<sup>3</sup> Navascués, 1931: 5, n.º 147.

<sup>4</sup> Mélida, 1925: 355, n.º 1485, la describe expresamente como «por desgracia falta la cabeza», aunque publique, por primera y única vez, una fotografía de la estatua con la cabeza puesta (lám. 125, 179). También en sus expedientes sobre la compra de la estatua (v. supra, p.) ésta aparece siempre sin cabeza: «Desgraciadamente no fueron encontradas las cabezas de estas estatuas» (24-6-1930); «aparece sin cabeza y brazos» (11-10-1930).

<sup>5</sup> García y Bellido, 1948: 468, n.º 16, con fig. 16; García y Bellido, 1950: 23, n.º 16, con fig. 16.

<sup>6</sup> Rada y Delgado, 1883: 189, n.º 2782. García y Bellido (*loc. cit.*) se fijó en la descripción («Tiene el pelo recogido en ondas hacia atrás: está muy deteriorada») sin mirar los detalles técnicos que claramente contradicen la identificación propuesta por él.

<sup>7</sup> Trillmich, 1986: 280, nota 5.

## BIBLIOGRAFIA

- AICHHOLZER, P. (1983): *Darstellungen römischer Sagen*, Wien.
- ALMAGRO BASCH (1976): «Antigüedades de Mérida en el Museo Arqueológico Nacional. Augusta Emerita», *Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida (Mérida, 1975)*: 127-139, Madrid.
- BESCHI, L. (1959): «Nuove repliche dell'Artemide tipo Ros-pigliosi», *Contributo allo studio del problema del donario di Atalo. Sculture greche e romane di Cirene*, ed. C. Anti: 253-297, Padova.
- CANCIANI, F. (1981): Artículo «Aineias», en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, I, 1: 381-396, Zurich-Munich.
- FLEISCHER, R. (1971): *Artemisstatuette aus dem Hanghaus II in Ephesos. 2. Beiheft Österreichische Jahreshefte*, 49: 172-188, Viena.
- FRÖHLICH, Th. (1991): *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. 32. Ergänzungsheft Römische Mitteilungen*, Maguncia.
- FUCHS, W. (1973): *Die Bildgeschichte der Flucht des Aeneas. Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I, 4: 615-632, Berlin-Nueva York.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1948): «Estudios sobre escultura romana en los Museos de España y Portugal. III. Retratos roma-

- nos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 54: 445-479, Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1950): *Retratos romanos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid*, Madrid.
- GASPARRI, C. (1986): Artículo «Dionysos», en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), III, 1: 414-514, Zurich-Munich.
- HAUSCHILD, Th. (1976): «Problemas de construcciones romanas en Mérida», *Augusta Emerita, Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida (Mérida, 1975)*: 107-110, Madrid.
- KAHIL, L. (1984): Artículo «Artemis», en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), II, 1: 618-753, Zurich-Munich.
- KRAHMER, G. (1930): *Die Artemis vom Lateran und Verwandtes. Athenische Mitteilungen*, 55: 237-272.
- LANTIER, R. (1918): *Inventaire des monuments sculptés préchrétiens de la Péninsule Ibérique I: Lusitanie, Conventus Emeritensis*, Paris.
- LEÓN, P. (1990): *Ornamentación escultórica y monumentalización en las ciudades de la Bética. Stadtbild und Ideologie, Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit (Kolloquium Madrid, 1987)*: 367-380, Munich.
- MARQUÉS DE MONSALUD (1900): *Arqueología romana y visigótica de Extremadura*, discursos leídos ante la Real Academia de la Historia el día 3 de junio de 1900, Madrid.
- MÉLIDA, J. R. (1925): *Catálogo Monumental de España*, Provincia de Badajoz, Madrid.
- MÉLIDA, J. R. (1929): *Arqueología Española*, Barcelona.
- MÉLIDA, J. R. (1935): *España romana. Historia de España*, II (ed. R. Menéndez-Pidal), Madrid.
- NAVASCUÉS, J. M. (1931): *Museo Arqueológico Nacional. Adquisiciones en 1930: Colección de antigüedades que pertenecieron al Sr. Marqués de Monsalud*, Madrid.
- PERICOT GARCÍA, L. (1942): *Epoocas primitiva y romana. Historia de España*, I, Barcelona.
- RADA Y DELGADO, J. de la (1883): *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*, I, Madrid.
- REINACH, S. (1904): *Repertoire de la statuaire grecque et romaine*, IV, Paris.
- RICHMOND, I. A. (1941): «The First Years of Emerita Augusta», *Archaeological Journal*, 87, 1930: 98-116, London (1931).
- SESTIERI, P. C. (1941): «Diana Venatrix», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 8, 1940/41: 107-120, Roma.
- SIMON, E. (1984): Artículo «Artemis/Diana», en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), II, 1: 792-849, Zurich-Munich.
- SIMON, E. (1986): *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, Munich.
- SPINAZZOLA, V. (1953): *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza*, I, Roma.
- TRILLMICH, W. (1986): *Ein historisches Relief in Mérida mit Darstellung des M. Agrippa beim Opfer. Madrider Mitteilungen*, 27: 279-304, Maguncia.
- TRILLMICH, W. (1990): *Colonia Augusta Emerita, die Hauptstadt von Lusitanien. Stadtbild und Ideologie, Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit (Kolloquium Madrid, 1987)*: 299-318, Munich.
- ZANKER, P. (1987): *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich.
- ZANKER, P.: *Forum Augustum. Das Bildprogramm*, Tubinga (sin fecha).

## REPRESENTACIONES DE *JUNO SOSPITA* EN MONEDAS DE CALLET, CARMO Y SEARO

JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ MÉRIDA

**E**L objeto de este breve estudio es la interpretación de unas representaciones que aparecen en tres series de monedas de otros tantos talleres de la Bética: CALLET, CARMO y SEARO, todos en la actual provincia de Sevilla.

Las tres ciudades, por su proximidad geográfica, emiten monedas de tipología similar: cabeza de deidad en los anversos y nombre de la ciudad entre dos espigas de trigo en los reversos. En cualquier caso, es CARMO

quien ejerce su influencia sobre los otros dos talleres mencionados, ya que sus acuñaciones comienzan antes, en un momento temprano del siglo II a.C.

Sin embargo, es una serie concreta del taller de CARMO —entre las muchas que emitió a lo largo de los dos siglos antes de nuestra Era—, una de las dos que se han publicado como de CALLET<sup>1</sup> y una de las tres que nosotros<sup>2</sup> conocemos de SEARO, las que nos interesan aquí: se encuentran formadas por monedas que muestran en sus

### CALLET



#### Grupo A (foto 1.1):

— Anv. Cabeza de Juno Sospita, tocada con piel de cabra, hacia la derecha.

— Rev. Leyenda latina central entre dos espigas hacia la derecha.

Leyenda: CALLET.



#### Grupo B (foto 1.2):

— Anv. Cabeza de Juno Sospita, tocada con piel de cabra, hacia la derecha.

— Rev. Leyenda latina central entre dos listones y dos espigas, una encima y otra debajo, hacia la izquierda.

Leyenda: CALLET.

### CARMO



#### Grupo A (foto 2.1):

— Anv. Cabeza de Juno Sospita, tocada con piel de cabra, hacia la derecha.

— Rev. Leyenda latina central entre dos espigas, compactas, hacia la derecha.

Leyenda: CARMO.



#### Grupo B (foto 2.2):

— Anv. Cabeza de Juno Sospita, tocada con piel de cabra, hacia la derecha.

— Rev. Leyenda latina central entre dos espigas, estilizadas en forma de palmas, hacia la derecha.

Leyenda: CARMO.

<sup>1</sup> Tres son las monedas atribuidas a CALLET: dos ases (Vives, CVI-1 y 2), que nosotros incluimos en una sola serie, y un tercer as (Vives, CVI-3) que sólo conocemos por las láminas de dicho autor en A. VIVES, *La moneda hispánica*, Madrid, 1924-26; pero del que no hemos visto ningún ejemplar.

<sup>2</sup> Dos son las monedas publicadas de SEARO (Vives, CVI-1 y 2), que unos autores interpretan como AS y SEMIS de la primera serie y otros —con nosotros— como de dos series diferentes. Nosotros conocemos una tercera moneda inédita —de la que existen dos ejemplares en el MAN que recogemos



Grupo C (foto 2.3):

— Anv. Cabeza de Juno Sospita, tocada con piel de cabra, hacia la derecha.

— Rev. Leyenda latina central entre dos espigas, estilizadas en forma de palmas, hacia la derecha.

Leyenda: KA(RMO).



Grupo D (foto 2.4):

— Anv. Cabeza de Juno Sospita, tocada con piel de cabra, hacia la derecha.

— Rev. Leyenda latina central entre dos espigas, compactas, hacia la izquierda.

Leyenda: KARMO.



Grupo E (foto 2.5):

— Anv. Cabeza de Juno Sospita, tocada con piel de cabra, hacia la derecha.

— Rev. Leyenda latina central entre dos espigas, estilizadas en forma de palmas, hacia la izquierda.

Leyenda: ( )ARMO.

anversos una cabeza tocada con una piel de animal y en sus reversos el nombre de la ciudad entre dos espigas de trigo. Estas cabezas de anverso suelen ser interpretadas como de Hércules cubierto con piel de león, pero nosotros las creemos de Juno Sospita, cubierta con piel de cabra. Describamos en primer lugar las monedas que forman estas series, pues existen variantes en los reversos —especialmente en CARMO—, para pasar luego al porqué de nuestra interpretación:

en J. A. RODRIGUEZ, *Las cecas hispano-latinas del Bajo Guadalquivir durante el periodo republicano romano (según las monedas conservadas en el Museo Arqueológico Nacional)*, Memoria de Licenciatura presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid en noviembre de 1986 (inédita), pp. 281-286 del texto mecanografiado, dedicadas al estudio del taller de SEARO— y que conformaría una tercera serie del taller anterior en el tiempo a las mencionadas.



SEARO

Grupo único (foto 3):

— Anv. Cabeza de Juno Sospita, tocada con piel de cabra, hacia la derecha.

— Rev. Leyenda latina central entre dos espigas hacia la derecha.

Leyenda: SEARO.

En la descripción de estas tres series observamos que sus tipos son similares, existiendo tan sólo una diferencia —como puede verse en las figuras— en la forma de tratarlos: muy buen arte, «clásico» si se quiere, en el taller de CALLET, y arte más estilizado, más «bárbaro», en los talleres de CARMO y SEARO, especialmente en el primero, lo cual es curioso dada la tradición monetaria de dicho taller, aunque quizá explicable por una más amplia, y menos cuidada, producción monetaria.

Pero no es el estilo de estos tipos lo que nos interesa aquí, sino su interpretación. Desde un principio hemos descrito a la figura de anverso de estas monedas como de Juno Sospita tocada con piel de cabra. A esta conclusión hemos llegado por nuestras observaciones<sup>3</sup>, aunque no es la opinión de la mayor parte de los autores, que la creen cabeza de Hércules.

Ciertamente, la teoría de que se trata de una cabeza de Hércules tendría base, dado lo extendido que estuvo el culto a este héroe —asimilado al dios fenicio Melqart— en toda la región Bética por la fuerte influencia púnica en la zona. Se encontraría apoyada la teoría en la piel que cubre la cabeza, que los autores estiman de león, atributo de Hércules. Solamente O. Gil Farrés señala, al hablar de las monedas de CARMO y de SEARO que tratamos, que se trata de una cabeza de Juno. Respecto a las monedas de CALLET, señala entre interrogantes que es una cabeza de Hércules<sup>4</sup>.

Nosotros hemos estudiado estas monedas y hemos llegado a la conclusión, pese a que el arte con que se han tratado los tipos es diferente en las distintas cecas, de que no son cabezas masculinas, sino femeninas. Esto se aprecia, sobre todo, en CALLET (fotos 1.1 y 1.2) y en SEARO (foto 3), cuyas figuras muestran unos rasgos finos, femeninos, contrastando con los rasgos duros de Hércules en sus diferentes representaciones.

<sup>3</sup> J. A. RODRIGUEZ, *Las cecas hispano-latinas...*, citado, pp. 58-65.

<sup>4</sup> O. GIL FARRÉS, *La moneda hispánica en la edad antigua*, Madrid, 1966, pp. 310-312.



Fotos 4.1 a 4.5.—Anversos de denarios republicanos con representaciones de Juno Sospita, cubierta con piel de cabra.

Por otro lado, el tocado de piel de nuestras monedas es similar al que lleva Juno Sospita en determinados denarios romano-republicanos. Si comparamos estos denarios que decimos —los emitidos por los magistrados L. Thorius Balbus (105 a.C.) (foto 4.1), L. Procilius (80 a.C.) (foto 4.2), L. Papius (79 a.C.) (foto 4.3), L. Roscius Fabatus (64 a.C.) (foto 4.4) y L. Papius Celsus (45 a.C.) (foto 4.5), y el quinario de M. Mettius (44 a.C.)— con otras monedas con el tipo de cabeza de Hércules —las dracmas y tetradracmas de Alejandro Magno (foto 5.1), por ejemplo, y, sin salir de la Península Ibérica, las monedas emitidas en algunas ciudades fenicias de la costa andaluza, como Gades (foto 5.2) y Sexi (foto 5.3)— vemos que estas últimas muestran una cabeza que ocupa gran parte del campo, de facciones duras, con la piel de león reconocible y, casi siempre, con una clava al hombro. Por el contrario, las cabezas que se ven en CALLET, CARMO y SEARO muestran, como dijimos, los rasgos más finos y la piel de animal, que no se distingue claramente como de león, muestra orejas alargadas y puntiagudas que se diferencian de las redondeadas de aquel animal. Por otro lado, es curioso observar que ninguna de estas cabezas lleva la clava —atributo que identifica a Hércules tanto como la piel de león— a su lado.

Pero ¿quién era Juno Sospita y el porqué de su representación en monedas de ciudades del Bajo Guadalquivir?

El culto de Juno Sospita tiene su origen en Lanuvium<sup>5</sup>, ciudad del Lacio situada casi a 30 Km. al SE de Roma. Fundada mitológicamente por Diomedes, sabemos poco de su historia política: formó parte de la Liga Latina y luego participó en el *Foedus Cassianum* (493 a.C.). Las relaciones con Roma antes del final de la Guerra Latina son conocidas por una referencia sobre el 383 a.C. cuando, después de haber sido una *fidelissima urbs*, su descontento tras la invasión de los galos le llevó a unirse a los que luchaban contra Roma. En el 338 a.C., después del último conflicto entre Roma y los latinos, fue garantizada la ciudadanía romana a los ciudadanos de Lanuvium con la cláusula —y ello es interesante— de que éstos permitirían a los romanos participar en el culto de Juno Sospita.

<sup>5</sup> A. E. GORDON, *The cults of Lanuvium*, California, 1938.

<sup>6</sup> CICERÓN, *De Natura Deorum*, I, 29, 82.



Fotos 5.1 a 5.3.—Anversos de monedas con representaciones de Hércules, cubierto con piel de león: 1. Tetradracma de Alejandro Magno. 2. As de Gades. 3. As de Sexi.

Esta diosa fue no sólo la divinidad más importante de Lanuvium, sino, además, la más famosa de entre las distintas Junos adoradas en el Lacio. En Lanuvium, un mes fue llamado *Iunonius*, y la misma ciudad fue llamada *Iunonia Sedes*. Es conocida, sobre todo, la influencia que ejerció el culto de Juno Sospita en el culto oficial romano. Arriba citamos que la inclusión de Lanuvium en la federación romana del 338 a.C. conllevaba estipulado que el culto de la diosa fuese común a lanuvinos y romanos. No sabemos pormenores de este doble culto, pero conocemos algunos datos importantes: en el 197 a.C., C. Cornelius Cethegus dedica un templo a Juno Sospita, construido el 194 a.C. en el *Forum Holitorium* de Roma y luego restaurado por L. Iulius Caesar, el 90 a.C. También sabemos que los cónsules romanos ofrecían un sacrificio anualmente a Juno Sospita, probablemente en Lanuvium. Posteriormente, ya en el Imperio, fue establecido un sacerdocio especial: el de los *Sacerdotes Lanuvini*, lo que muestra claramente la continuidad de las relaciones religiosas entre Roma y Lanuvium.

¿Qué aspecto presentaba Juno Sospita? Una descripción de la diosa nos la dio Cicerón<sup>6</sup>, quien decía que nunca la podríamos ver, incluso en sueños, sino con una piel de cabra, lanza, escudo y zapatos con punteras levantadas. Así la vemos representada en los reversos de los denarios romano-republicanos de los magistrados L. Procilius (80 a.C.) (foto 6) y Q. Cornuficius (42 a.C.). El carácter militar y protector de Juno en estas monedas es evidente.



Foto 6.—Reverso de denario republicano con representación de Juno Sospita.



Foto 7.—Reverso de denario republicano con la «escena de la serpiente».

Más interesante para nosotros —por ser similares a las de nuestras monedas— son las representaciones de la cabeza de esta diosa tocada con piel de cabra, que podemos ver en los aversos de los denarios romano-republicanos de los magistrados citados arriba (fotos 4.1 a 4.5). El que algunos de estos magistrados o sus familias (Thoria, Papia, Roscia) tuvieran su origen en la ciudad de Lanuvium hace sospechar lo mismo de los restantes.

Pero no solamente conocemos estas representaciones monetales. Según A. E. Gordon<sup>7</sup>, la diosa aparece representada en una estatua colosal del Vaticano, en otra estatua, en un relieve, en algunas *tesserae* de plomo provenientes de Lanuvium, en antefijas de terracota, en un anillo de oro, en varios bronceos y en un ánfora arcaica proveniente de Cerveteri en la que se representa a Juno acompañada de cuatro serpientes. El autor mencionado añade que, según E. Douglas van Buren, «todos los monumentos tempranos de Juno Sospita son obras etruscas...» y que «la forma antropomórfica» de la diosa «fue realizada por primera vez por o bajo la influencia de artistas etruscos en el siglo VII o VI a.C.».

Respecto al nombre de la diosa, un examen de las referencias literarias, epigráficas y numismáticas revela que *Juno Sospita* es la forma más común de su título. Sin embargo, también fue llamada *Sispes*, *Sospes* y *Sispita*. La primera de estas tres parece que es la más antigua de las formas atestiguadas y así aparece en una inscripción en la que el título completo de la diosa es *Juno Sispes (=Sispes) Mater Regina*<sup>8</sup>. Este mismo abreviado, *I.S.M.R.*, lo encontramos en la moneda de L. Thorius Balbus mencionada arriba.

Sobre el significado de los cuatro epítetos hay controversia:

El de *Sospes* es bien conocido, «protectora», y estaría en relación con el carácter de la diosa.

El de *Sispes* no lo conocemos, aunque se ha querido ver el significado de «diosa de la luna».

No parece existir relación morfológica entre *Sispes*, la forma más temprana, y *Sospes*. La explicación más plausible es que la primera de las formas fue suplantada popularmente por la segunda, más familiar al oído<sup>9</sup>.

*Sospita* y *Sispita* no ofrecen dificultad de interpretación: son derivados de *Sospes* y *Sispes*, respectivamente. La segunda, *Sispita*, más que una forma arcaica sería un arcaísmo y fue utilizado en monedas de Antonino Pio y de Cómodo —ambos de Lanuvium— dedicadas a la diosa.

¿Cuál fue el carácter de esta diosa protectora de Lanuvium? Para adentrarnos en el mismo comentaremos una ceremonia religiosa, relacionada con el culto de Juno Sospita, que tenía lugar en dicha ciudad: cada año, al inicio de la estación agrícola, una o varias muchachas eran mandadas a alimentar una vieja serpiente que vivía en una cueva profunda cerca del templo de Juno. Iban con los ojos vendados y eran guiadas por un espíritu divino. Si eran vírgenes, la serpiente aceptaba la comida, las muchachas volvían con sus padres y los agricultores

exclamaban «tendremos un año fértil». Si las jóvenes no eran vírgenes, la serpiente rehusaba la comida, que era llevada fuera de la cueva por hormigas; entonces el suceso era conocido por los aldeanos y las muchachas impuras eran castigadas según la ley. Esta escena queda reflejada en el reverso del denario romano-republicano de L. Roscius Fabatus (foto 7).

Sobre el significado de este extraño rito, su historia y origen y su relación con el culto de Juno Sospita, sabemos poco. Es aceptado generalmente que el ritual pretendía favorecer la fertilidad de los campos. Esto estaría en relación con el tipo de reverso de las monedas de CALLET, CARMO y SEARO que estudiamos aquí: dos espigas de trigo.

También sabemos que Juno fue protectora de las mujeres y, especialmente, de la preñez. Probablemente por ello fue la patrona de la prueba ceremonial de castidad mencionada arriba.

En algunos ámbitos fue relacionada con la Astarté fenicia o con la Tanit púnica, diosas asimismo de la fertilidad. Ello cobra importancia en el sur de la Península Ibérica, zona fuertemente influenciada por la cultura fenicio-púnica, y pudo favorecer la introducción del culto de Juno Sospita, sincretizándose con esas diosas.

Finalmente, nos preguntamos el porqué de la representación de Juno Sospita en monedas del sur de la Península Ibérica, en concreto de tres ciudades situadas en la actual provincia de Sevilla.

Lo primero que queremos resaltar es que ninguna representación es aleatoria: siempre tiene un significado para quien la hace representar, y en este caso concreto creemos que se debió a la implantación del culto a esta diosa en la región.

Sabemos, por otro lado, que la provincia Ulterior sufrió un proceso de colonización de itálicos, no necesariamente romanos, ya desde el siglo II a.C. Y estas representaciones de Juno Sospita nos hacen sugerente la hipótesis de que la zona pudo ser colonizada por gente procedente de Lanuvium. Quizá futuros datos epigráficos nos permitan confirmar la hipótesis.

## ASPECTOS METROLOGICOS Y CRONOLOGIA

Aunque el objeto de este trabajo es la interpretación de un determinado tipo que vemos repetido en tres series de otros tantos talleres de la Bética, no podemos dejar de lado un aspecto esencial en cualquier estudio numismático, como es el metroológico. Hemos contado para el mismo con las monedas conservadas en el Museo Arqueológico Nacional y en el Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, ambos de Madrid.

El principal problema que tenemos a la hora de obtener unas conclusiones metroológicas válidas —al igual que sucede con la mayor parte de los talleres de la Bética— es el escaso número de monedas que nos han llegado y la mala conservación que presentan: en los dos centros mencionados, de las tres series que tratamos, nos encontramos con 18 monedas de CARMO, 9 de SEARO y 5 de CALLET.

<sup>7</sup> A. E. GORDON, *The cults...*, citado, pp. 34-35.

<sup>8</sup> C.I.L., XIV, 2090.

<sup>9</sup> A. E. GORDON, *The cults...*, citado, pp. 35-36.

No es un número abundante, pero puede servirnos de base para algunas conclusiones provisionales. En principio, a modo de hipótesis, dado que las monedas de estas tres series presentan los mismos tipos —aunque tratados con diferente arte en cada una de ellas— y que son de un diámetro, grosor y factura similares, podemos pensar que fueron acuñadas en un mismo período.

¿En qué momento, pues? Para ello, el único dato con que contamos —aparte de los aspectos tipológicos— es el peso medio de las distintas series, dado que no tenemos ninguna fecha proporcionada por excavaciones arqueológicas para ninguna de estas monedas. Este peso medio es de 17,04 g. en la serie de CARMO —incluyendo las cinco variantes—, de 13,49 g. en CALLET —en sus dos variantes— y de 11,85 g. en SEARO.

Con esto podría pensarse que la serie de CARMO fue ligeramente anterior en el tiempo y que las de CALLET y SEARO la imitaron en sus tipos. Pudo ser, pero hay que tener en cuenta otros factores como son el mayor número de piezas conservadas de CARMO, que nos da un peso medio más fiable, y la mala conservación de muchas de las monedas, especialmente en el taller de SEARO.

Por ello, en principio, puesto que el peso medio de la serie de CARMO puede ser más seguro y que contamos con otra serie de datos para este taller —dado que acuñó abundantes series a lo largo de los dos siglos antes de nuestra Era, lo que permite una ordenación relativa de las mismas<sup>10</sup>—, vamos a situarla en el tiempo y luego veremos si esta datación puede hacerse extensible a las series de CALLET y SEARO.

En nuestro estudio de CARMO<sup>11</sup> situamos la serie con el tipo de Juno Sospita tras varias series unciales —basadas en un as de una onza: unos 27 g.— y anterior a otra basada en un as teórico de 2/3 de onza —18 g.— que va seguida de otra semiuncial —basada en un as de unos 14 g.—. La serie que tratamos aquí, con un peso medio de 17,04 g., se encuentra basada también en un as teórico de 18 g.

Con dicha metrología se podría situar hipotéticamente dentro del último tercio del siglo II a.C.<sup>12</sup>, pero hay otros datos que nos pueden servir para precisar más la fecha:

1.º La serie que creemos que se emitió con anterioridad a ésta se encuentra formada por ases (Vives, CI-6) que muestran en sus anversos un busto de Hércules de espalda, con la cabeza vuelta hacia la izquierda y clava en el hombro derecho, representación nada corriente, que se inspiró sin duda en el denario romano-republicano acuñado por el magistrado T. Quinctius Trogus entre 112 y 111 a.C. Nosotros creemos que esta serie de CARMO pudo ser acuñada hacia el 110 a.C. y durante un breve período de tiempo, dada la rareza de sus ejemplares.

2.º Entre esta fecha hipotética del 110 a.C. y la del 93 a.C. —en que se data la destrucción del campamento

romano de Cáceres el Viejo<sup>13</sup>, en el cual se hallaron 5 monedas de CARMO, y entre ellas una (Vives, CI-5) que hay que incluir en una de las últimas series del taller<sup>14</sup>, semiuncial— habría que situar nuestra serie con cabeza de Juno Sospita y otra con cabeza masculina con un delfín como tipo secundario (Vives, CI-1, 2, 3 y 4), ambas basadas en un patrón de 18 g.

3.º En el 105 a.C. se acuña en Roma el denario de L. Thorius Balbus (foto 4.1) con la misma tipología de anverso que la de nuestras monedas: cabeza de Juno Sospita, tocada con piel de cabra, hacia la derecha.

Con estos datos, nos parece sugerente la fecha del 105 a.C. para el inicio de las acuñaciones con cabeza de Juno Sospita en la ciudad de CARMO. Y dado que tras esta serie se ha de situar la que presenta como tipo de anverso una cabeza masculina con delfín detrás y ésta es anterior a otra de la que tenemos constancia que ya se acuñaba antes del 93 a.C., creemos que el período 105-100 a.C. puede considerarse de un modo hipotético para la acuñación de la misma.

Pero ¿nos sirve esta datación para las otras dos series que tratamos de CALLET y de SEARO?

Por sus pesos medios, 13,49 y 11,85 g., respectivamente, habría que basarlas en un patrón semiuncial —patrón que se implanta en Roma con la Lex Papiria en el 91 a.C. y, probablemente, unos años antes en las acuñaciones de la zona del Bajo Guadalquivir<sup>15</sup>—, lo que haría situarlas a principios del siglo I a.C. Sin embargo, hay detalles que nos hacen dudar de estos pesos medios. En primer lugar, hemos mencionado el escaso número de monedas empleado para la muestra, lo que los hace poco fiables. L. Villaronga<sup>16</sup>, a este respecto, da unos pesos medios ligeramente superiores a los nuestros —aunque sin mencionarnos el número de piezas empleadas— para estas dos series: 15,62 g. para las monedas de CALLET y 13,58 g. para las de SEARO. En segundo lugar, hemos de destacar el desgaste de todas las piezas, especialmente las de SEARO.

Por otro lado, si observamos los pesos máximos y mínimos en los tres talleres, vemos que la oscilación es similar:

Taller	Peso máximo	Peso mínimo
CARMO	23,27 g.	9,22 g.
CALLET	19,04 g.	9,45 g.
SEARO	18,99 g.	9,21 g.

<sup>13</sup> M. BELTRÁN LLORIS, «Problemas de la arqueología cacereña: El campamento romano de Cáceres el Viejo (Cáceres). Estudio Numismático», *NVMISMA*, 120-131, 1973-74, pp. 255-310.

<sup>14</sup> J. A. RODRÍGUEZ, *Las cecas hispano-latinas...*, citado, pp. 66-97.

<sup>15</sup> J. A. RODRÍGUEZ, *Las cecas hispano-latinas...*, citado, pp. 342-349.

<sup>16</sup> L. VILLARONGA, *Numismática antigua de Hispania (iniciación a su estudio)*, Barcelona, 1979, p. 153.

<sup>10</sup> J. A. RODRÍGUEZ, *Las cecas hispano-latinas...*, citado, pp. 66-97, dedicadas al estudio del taller de CARMO.

<sup>11</sup> J. A. RODRÍGUEZ, *Las cecas hispano-latinas...*, citado, pp. 66-97.

<sup>12</sup> J. A. RODRÍGUEZ, *Las cecas hispano-latinas...*, citado, pp. 342-349.

Esto nos hace pensar que las tres series pudieron ser acuñadas siguiéndose un mismo patrón metrológico, basado en un as teórico de 18 g. Por todo ello, aunque las series de CALLET y SEARO, a la luz de nuestros datos,

pudieron ser acuñadas a principios del siglo I a.C., nosotros mantendremos como hipótesis que lo fueron en el mismo momento que la de CARMO: a fines del siglo II a.C. Futuros datos nos permitirán precisar esta datación.

Ceca	Grupo	Peso	Módulo	P.C.	C	PCIA.	N.º inv.	
CARMO	A	21,36	25,3	10 h.	M	FNMT	1125/147	
		21,14	27,4	11 h.	R	MAN	2.4712*	
		18,53	23,5	3 h.	M	FNMT	32997	
		17,17	23,7	4 h.	M	MAN	2.4714	
		16,86	25,0	2 h.	M	MAN	2.4713	
		13,91	22,5	7 h.	M	FNMT	1125/150	
		13,30	24,0	10 h.	M	FNMT	1125/149	
		9,22	22,3	2 h.	M	FNMT	1125/151	
	B	23,27	29,0	10 h.	M	FNMT	1125/146	
		20,85	27,0	9 h.	R	FNMT	32999	
		20,41	26,6	8 h.	B	MAN	2.4716	
		16,83	26,7	8 h.	B	MAN	2.4715*	
		16,31	25,3	8 h.	B	FNMT	32996	
	B o C	13,41	24,5	10 h.	M	FNMT	1125/148	
	C	22,51	27,2	10 h.	M	FNMT	1125/145	
		13,38	25,5	8 h.	MM	MAN	2.4717*	
	D	15,66	25,6	6 h.	R	MAN	2.4718*	
	E	12,62	27,8	10 h.	R	MAN	2.4719*	
	CALLET	A	19,04	26,1	7 h.	B	MAN	2.4573*
			13,89	24,7	7 h.	R	MAN	2.4574
9,45			25,0	4 h.	M	FNMT	1125/23	
B		12,91	23,2	9 h.	M	MAN	2.4576	
		12,17	23,7	3 h.	R	MAN	2.4575*	
SEARO	Unico	18,99	29,0	8 h.	R	MAN	2.7402*	
		13,66	24,8	9 h.	M	MAN	2.7407	
		13,51	25,0	9 h.	M	FNMT	1126/37	
		10,95	26,5	9 h.	R	FNMT	1126/36	
		10,69	24,5	10 h.	M	MAN	2.7406	
		10,36	23,2	4 h.	M	FNMT	1126/38	
		9,82	24,1	11 h.	MM	MAN	2.7404	
		9,49	29,2	7 h.	M	MAN	2.7403	
		9,21	25,0	10 h.	M	MAN	2.7405	

CUADRO CON LOS DATOS METROLOGICOS DE LAS MONEDAS QUE NOS HAN SERVIDO DE BASE PARA ESTE ESTUDIO: De izquierda a derecha vemos la ceca donde fueron acuñadas; el grupo al que se adscribe cada moneda dentro de cada taller; el peso, expresado en gramos; el módulo, expresado en milímetros; la posición de cuños (P.C.), en relación a la esfera del reloj; la conservación (C), empleándose para la misma las siguientes abreviaturas: MB=muy buena, B=buena, R=regular, M=mala y MM=muy mala; la procedencia (PCIA.): FNMT=Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, MAN=Museo Arqueológico Nacional; y el número de inventario (N.º INV.) dado a cada moneda en la institución en que se encuentra conservada. Las monedas señaladas con un asterisco junto al número de inventario son las que aparecen fotografiadas.

## SOBRE LOS CAPITILES PROCEDENTES DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE STA. MARIA LA REAL DE AGUILAR DE CAMPOO (PALENCIA) CONSERVADOS EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

JOSÉ LUIS HERNANDO GARRIDO

**L**A iglesia del antiguo monasterio premonstratense de Sta. María la Real de Aguilar de Campoo conserva algunos testimonios escultóricos inéditos y perfectamente visibles. Estos pertenecen a dos de sus fases constructivas más antiguas, aunque nunca han sido valorados en su justa medida<sup>1</sup>. Nos ocuparemos aquí de contextualizar dos piezas figuradas desatendidas en las diferentes descripciones realizadas del templo, así como varios fragmentos de inscripciones relacionadas con los capiteles que fueron trasladados al Museo Arqueológico Nacional en 1871. Bajo el arranque de las nervaduras de la bóveda de crucería que cubre el tramo central del crucero se instalan sendas esculturas (figs. 1 y 2). Sobre éstas y en la línea de los cimacios que remataban los capiteles actualmente custodiados en Madrid, se despliegan retazos de epígrafes muy deteriorados (figs. 5 y 6).

Las esculturas instaladas bajo los arranques de las nervaduras, labradas en arenisca local, resultan de factura muy tosca y de mediocre calidad si las comparamos con la rica producción obrada para la abadía durante el último tercio del siglo XII. Talladas por el mismo taller, representan a dos personajes masculinos en actitud sedente y en posición de atlantes que alzan sus brazos para sujetar con las manos una especie de ábaco superior, por encima del que apoyan los cimacios (figs. 3 y 4). Quedan, pues, encajados entre la jamba angulada que separaba los capiteles dobles del triunfal de los sencillos del toral.

Su identificación es dudosa: tal vez apóstoles o profetas; al menos, con éstos se corresponden pequeñas estatuas-nervaduras en algunas bóvedas del Sudoeste galo (Saint-Aignan-sur-Cher). Por otra parte, el ciclo icono-

gráfico desarrollado en las famosas piezas adyacentes no contradeciría esta suposición.

Los personajes visten túnicas groseras y se cubren con mantos, que para el atlante del lado de la epístola se ciñe con broche circular en el pecho. En la figura del evangelio, advertimos cómo el manto se engarza a la altura del hombro izquierdo, mientras que el personaje se toca con una corona que limita el peinado a cerquillo (como en el «caballero victorioso» del capitel n.º 5 del MAN procedente de la iglesia de Aguilar). La cabeza de su «pendant» aparece totalmente desfigurada. La indumentaria es utilizada para exhibir un despliegue sumamente grosero de plegados pesantes. No es difícil adivinar cómo la cuidada tradición escultórica aguilarense ha servido de punto de partida al autor de estos atlantes, aunque sólo fuera para imprimir un estilo cualitativamente desafortunado, casi obsesivo en el deseo de enriquecer las figuras a base de recetas fosilizadas: pliegues zigzagueantes en las rodillas y tubos de órgano a la altura de los tobillos, repetitivos acunados cilíndricos volados por el talle de la cintura y ondas planas en los mantos a modo de ingenuo cortinaje. El único rostro conservado nos da idea de la ineficacia expresiva del tallista: la figura boquiabierta y de ojos saltones parece comunicar un gesto de aturdimiento e incluso un leve amago físico de cansancio (fig. 3). Pero dadas las escasas habilidades técnicas del ejecutor nos cuestionamos si esa expresión se debe más a su consabida ineficacia que a una voluntad expresiva, quizá sólo imaginada por la mirada clasificadora de un observador actual.

Ambas figuras resistieron en Aguilar a los traslados efectuados por los comisionados del MAN, que realiza-

<sup>1</sup> Las diferentes campañas arqueológicas (1978-1990) han brindado algunas noticias sobre restos anteriores al siglo XII; vid. CABALLERO ZOREDA, Luis: *Pervivencia de elementos visigodos en la transición al mundo medieval. Planteamiento del tema*, en «III Congreso de Arqueología

Medieval Española, Oviedo, 1989», t. I, Oviedo, 1989, p. 116, donde se hace referencia a un capitel decorado con arquillos, rosetas y una cruz de Malta, clasificable dentro de un grupo ornamental altomedieval (siglos X-XI).

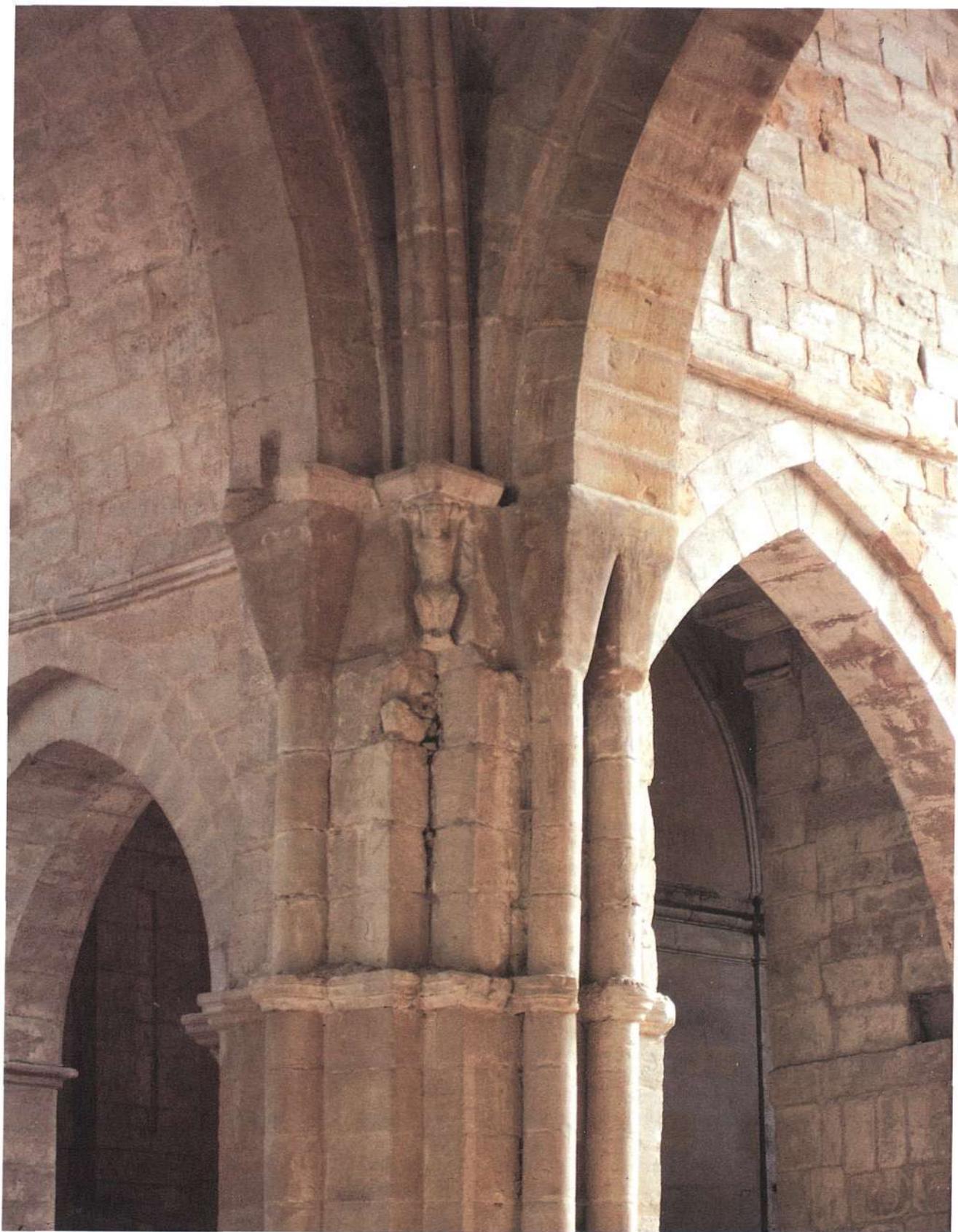


Fig. 1. Arco triunfal de la iglesia del monasterio de Aguilar. Lado del evangelio.



Fig. 2. Arco triunfal de la iglesia del monasterio de Aguilar. Lado de la epistola.

ron su trabajo alarmados por la situación de total desamparo vivida por la abadía a consecuencia de la excomunión. Pese a la frontal oposición de la comisión de monumentos palentina, gran parte de los capiteles más llamativos del ámbito claustral y eclesial se enviaron por ferrocarril a Madrid a fines de 1871<sup>2</sup>. Pero en el recinto abacial quedaron todavía un buen número de esculturas tardorrománicas que, o bien fueron víctimas del expolio, o bien consiguieron recuperarse durante la última restauración de la década de los ochenta.

Sin ninguna duda, la posición difícilmente accesible de esta pareja de atlantes, unida a la propia calidad de las piezas, no las hicieron apetecibles ni para los responsables del museo ni para el comercio de antigüedades, permaneciendo como testigos mudos de las numerosas transformaciones que desde inicios del siglo XIII sufrió la iglesia.

La delimitación de las campañas constructivas permite contextualizar estos elementos. Advertía Lampérez la clara división constatable entre la capilla de la epístola y el crucero —sectores pertenecientes a una primera campaña románica— y el resto de los tramos de las naves desde el crucero hasta los pies, elevados durante las primeras dos décadas del siglo XIII. Otra evidencia es la de la cabecera gótica poligonal, con gajos perforados, que substituyó a la primitiva románica y debió alzarse en torno al primer cuarto del siglo XIV; es un ejemplar que debe mucho a la difusión artística generada por la catedral burgalesa, con plementería de riñones perforados por óculos trilobulados

y ventanas rasgadas coincidente con la de la cercana colegiata de S. Miguel<sup>3</sup>.

Para Lampérez, lo que caracteriza al templo es un cierto dualismo entre lo románico y el denominado estilo «de transición» que impide encasillarlo bajo ninguna «escuela». En la iglesia se reaprovechan partes de una construcción románica anterior a la llegada del Prémontré: así lo certifican las alturas inferiores del asimétrico crucero y de las capillas —hablaba en plural— y «los machos no preparados para las crucerías»<sup>4</sup>, además del empleo del cañón y de los capiteles figurados que «un ilustre señor se los trajo á Madrid»<sup>5</sup>. Posteriormente recogía el tópicos aunque afortunado jalón epigráfico del 1213-1222 (fin de la iglesia y consagración por el obispo Mauricio) que encaja perfectamente con el resto del conjunto, incluyendo la bóveda del crucero «cuyos nervios salen de los machos torales más orientales de un modo impensable»<sup>6</sup>. Años más tarde, Lambert confesaba que la iglesia del monasterio de Aguilar era un edificio muy complejo. Aunque la adscribía a un grupo de cuño «hispano-languedociano» por el empleo de medias columnas geminadas en los pilares, consideraba que reaprovechaba una obra románica anterior visible en los brazos del crucero y las partes bajas de la cabecera. Fue, sin embargo, el primero en advertir la *conexión anjevina* de las esculturas con atlantes que estaban instalados en el arranque de la bóveda ojival del centro del crucero<sup>7</sup>.

Desde otra posición actual, J. Ara ha replanteado el tradicional esquema sugerido por Lampérez señalando

<sup>2</sup> Entre septiembre y diciembre de 1871 se retiraron los diferentes capiteles por parte de Juan Sala y Joaquín de Salas Dóriga, encargados de la selección y transporte de los materiales, que rubrican un inventario en Madrid el 4 de noviembre de 1871. Vid. la breve relación en R. V., A.: *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional*, «RABM», I (1871), p. 250, que registra una primera entrada de 16 capiteles pareados, 2 acodillados, 8 sueltos y la columna firmada por «Domenicus» de la sala del capitulo; y S., J.: *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional*, «RABM», I (1871), p. 281, con una segunda entrada de 2 sepulcros y 6 capiteles más (4 del crucero de la iglesia y otros 2 de las naves laterales) mejor conservados que los del claustro por estar colocados a mayor altura y aparecer protegidos por una capa de cal. Los comisionados del MAN dejaron varias piezas «señaladas» después de transportar el primer lote hasta la estación de ferrocarril de Alar del Rey. En los trabajos interviene favorablemente el Ayuntamiento por medio de su secretario, Santiago Arroba, que facilitó los embalajes y condujo las esculturas hasta la estación. En una carta del Director del MAN, Francisco Bermúdez de Sotomayor, y de los mismos comisionados se alude a la obstrucción por parte de la comisión provincial palentina de un segundo envío de piezas desde Aguilar a Madrid, «tanto más extraña cuanto que los comisionados del Museo emprendieron la adquisición de aquellos por consejo e insinuación de los individuos de la comisión de monumentos de Palencia [...] que no siendo posible la adquisición por la provincia, convenía que se adquiriesen por el Museo de Madrid. Como muestra de agradecimiento á esta indicación, los que suscriben ofrecieron a la comisión de la provincia cederla una parte de los restos arquitectónicos que adquirieran, como lo hicieron, remitiéndoles una caja de capiteles, impostas y restos de bajorrelieves que deben hoy obrar en poder de dicha comisión» (Archivo del MAN, Exp. 7/II: *Objec-*

*tos procedentes de Aguilar de Campoo*). De esta misteriosa caja sólo conocemos la existencia de un capitel con acantos que se conservaba en el Museo Arqueológico de Palencia y fue reinstalado en la panda claustral meridional durante la restauración de los años ochenta (vid. CALLEJA, M.<sup>a</sup> Valentina: *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Palencia*, Palencia, 1975, p. 27, lám. 49). Del resto de las piezas no existe ningún indicio seguro, a pesar del enorme interés que presenta la cita expresa de «bajorrelieves». Agradezco a la Dra. Angela Franco Mata las facilidades prestadas para la consulta de los fondos del MAN y su generoso ofrecimiento para publicar en estas páginas algunos de los resultados de una tesis doctoral en curso dirigida por el Dr. Joaquín Yarza Luaces (U. A. Barcelona).

<sup>3</sup> Sobre esta modalidad de cubiertas y su dependencia del foco burgalés, vid. ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Precisiones del gótico en la provincia de Palencia: su relación con Burgos*, en «Actas del II Congreso de Historia de Palencia, Palencia, 1989», t. V, Palencia, 1990, p. 29. Para la cabecera burgalesa, vid. KARGE, Henrik: *La cathédrale de Burgos, organisation et technique de la construction*, en «Les Bâisseurs des Cathédrales Gothiques», Strasbourg, 1989, p. 145; BRANNER, Robert: *The Cathedral of Bourges and Its Place in Gothic Architecture*, New York, 1989, pp. 180-183. Los plementos perforados por óculos aparecen también en algún caso borgoñón; vid. LEFÈVRE-PONTALIS, E.: *L'église de Villeneuve-sur-Yonne*, «CAF», LXXIV (1907) (Avallon), p. 657.

<sup>4</sup> LAMPÉREZ y ROMEA, Vicente: *El Monasterio de Aguilar de Campoo (Palencia)*, «BSEE», XVI (1908), p. 218.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> LAMPÉREZ: *op. cit.*, p. 219.

<sup>7</sup> LAMBERT, Elie: *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1985 (1931), pp. 119-120.



Fig. 3. Atlante del lado del evangelio.



Fig. 4. Atlante del lado de la epístola.

cómo los capiteles de la capilla de la epístola se corresponden con los de épocas trecentistas (como, p. ej., los del exterior y resto de las naves) y que la cubrición de cañón para el crucero resultaría más bien un arcaísmo a juzgar por la presencia de codillos con columnillas en el brazo del evangelio que nunca llegaron a emplearse y pudieron haber resuelto el apeo de una posible crucería<sup>8</sup>. Para la misma autora, es posible que la gran amplitud del crucero y la no preparación de los soportes orientales para recibir una cubierta de nervios motivaran el empleo de la crucería sólo para el tramo central, «resolviendo el problema de los apeos en el lado oriental mediante la colocación de esculturas a la manera anjevina, y cubriendo los brazos con una bóveda de cañón mucho menos comprometida constructivamente»<sup>9</sup>. A decir verdad, la hipótesis inicial de Lampérez parece desbaratarse si se completa detenidamente la caja muraria de la capilla de la epístola: aparejo de tamaño regular y bien cuadrado, idéntico al empleado para el resto de la fábrica gótica

(vid. credencia similar a otras de Sta. Cecilia de Aguilar y S. Andrés de Arroyo), vano rasgado en el testero perfectamente parangonable con los alzados en los muros septentrional y meridional (vid. claustro alto) flanqueado por los mismos capiteles que aparecen en las partes más tardías del templo gótico. De este modo, lo verdaderamente episódico resulta de la propia evidencia del arco triunfal, un solo elemento llama la atención y es verdaderamente indicativo: las molduras triples instaladas a una altura de dos tercios de los soportes triunfales. Estas parecen caracterizar perfectamente a la obra más antigua, la alzada por una comunidad de canónigos regulares, y no dudamos en atribuir su mantenimiento a la presencia de unos elementos escultóricos de una desacostumbrada calidad —los capiteles trasladados al MAN— que motivaron el respeto por parte de los nuevos moradores premonstratenses instalados ya con toda seguridad desde 1173.

Aunque se ha insistido en el rigorismo estético encar-

<sup>8</sup> ARA GIL, Clementina Julia: *El Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo*, en «Jornadas sobre el Románico en la Provincia de Palencia, Palencia, 1985», Palencia, 1986, pp. 82 y 85.

<sup>9</sup> ARA: *op. cit.*, p. 85.

<sup>10</sup> Se señala la proximidad Cister-Prémontré —que, según

Lambert, derivaba de una procedencia común: la Gascuña, y la caracterización de sus realizaciones dentro de su «escuela hispano-languedociana»— en BANGO TORVISO, Isidro: *Historia del arte cristiano en España (Siglos VIII al XIII)*, en «Historia de la Iglesia en España», dir. por Ricardo GARCÍA-VILLOSLADA, II-1.º, Madrid, 1982, p. 521.

nado por la orden, muy cercano al ideario cisterciense<sup>10</sup>, no podemos negar que los numerosos restos materiales reaprovechados por ésta manifiestan una lógica heterogeneidad plástica. La misma ornamentación empleada por los mostenses hispanos parece más bien fruto de la asunción de las corrientes del momento, independientemente del aniconismo proclamado por los bernardos, que de una convicción propia. Esta misma parece ser la tónica predominante entre los canónigos regulares de San Agustín, heredada por el Prémontré en centros de probado abigarramiento decorativo (Aguilar de Campoo, Arenillas de San Pelayo o Santa Cruz de Ribas) o de

extrema sencillez (Bujedo, Retuerta o La Vid)<sup>11</sup>. Uno de los escasos especialistas de la cultura de los premonstratenses, F. Petit, no dudó en afirmar que entre los norbertinos nunca existieron directrices arquitectónicas generales; es, pues, razonable hablar de arquitectura de los premonstratenses y no de arquitectura premonstratense<sup>12</sup>. A nuestro juicio, la idea es perfectamente extrapolable a lo plástico.

Pero sigamos con el problema planteado en la iglesia aquilarense. Parece obvio que el crucero no era un cuerpo heredado, sino una solución constructiva de compromiso (J. Ara). Advuértase cómo la colocación del venta-

<sup>10</sup> Al respecto de los canónigos regulares apostillaba Reynal que «au delà des besoins culturels de la célébration communautaire, les chanoines augustins ont subi les modes du moment et les idées dominantes qui ont pu affecter leurs choix plastiques propres» (REYNAL, Yves: *L'art de séduire, ou le pari augustin. Les prieurès augustins dans les comtés nord-catalans aux XIe et XIIe siècles*, en «Etudes Roussillonnaises offerts à Pierre Ponsich», Perpignan, 1987, p. 289). Hubert considera que la ornamentación de los premonstratenses —a pesar de que sus primeros estatutos promulgaron la desnudez de sus iglesias— estuvo tan ricamente decorada como la cluniacense dada su necesaria participación en la vida parroquial (HUBERT, Jean: *Le caractère et le but du décor sculpté des églises d'après les*

*clercs du Moyen Age*, en «Annales du Midi. Langue et Littérature d'Occ. Histoire Médiévale. Anthologie du Centenaire», t. I, Toulouse, 1989, pp. 405-416), y Poncelet no duda en hablar de «iglesia canónica» (PONCELET, Yves: *Eglises canonicales: Séculières, régulières, prémontrées*, en «Actes du quatrième Colloque Prémontré», Leffè, 1978, pp. 11-19).

<sup>12</sup> Para el referido autor, «l'abbaye est toujours du pays et du temps de sa construction ou de sa reconstruction...» (PETIT, François: *Les exigences de l'architecture des Prémontrés*, en «L'architecture des Prémontrés. Mélanges offerts au R. P. François Petit. Actes officiels du Xème Colloque Prémontré, Mondaye —Calvados—, 1984», Amiens, 1985, p. 11).

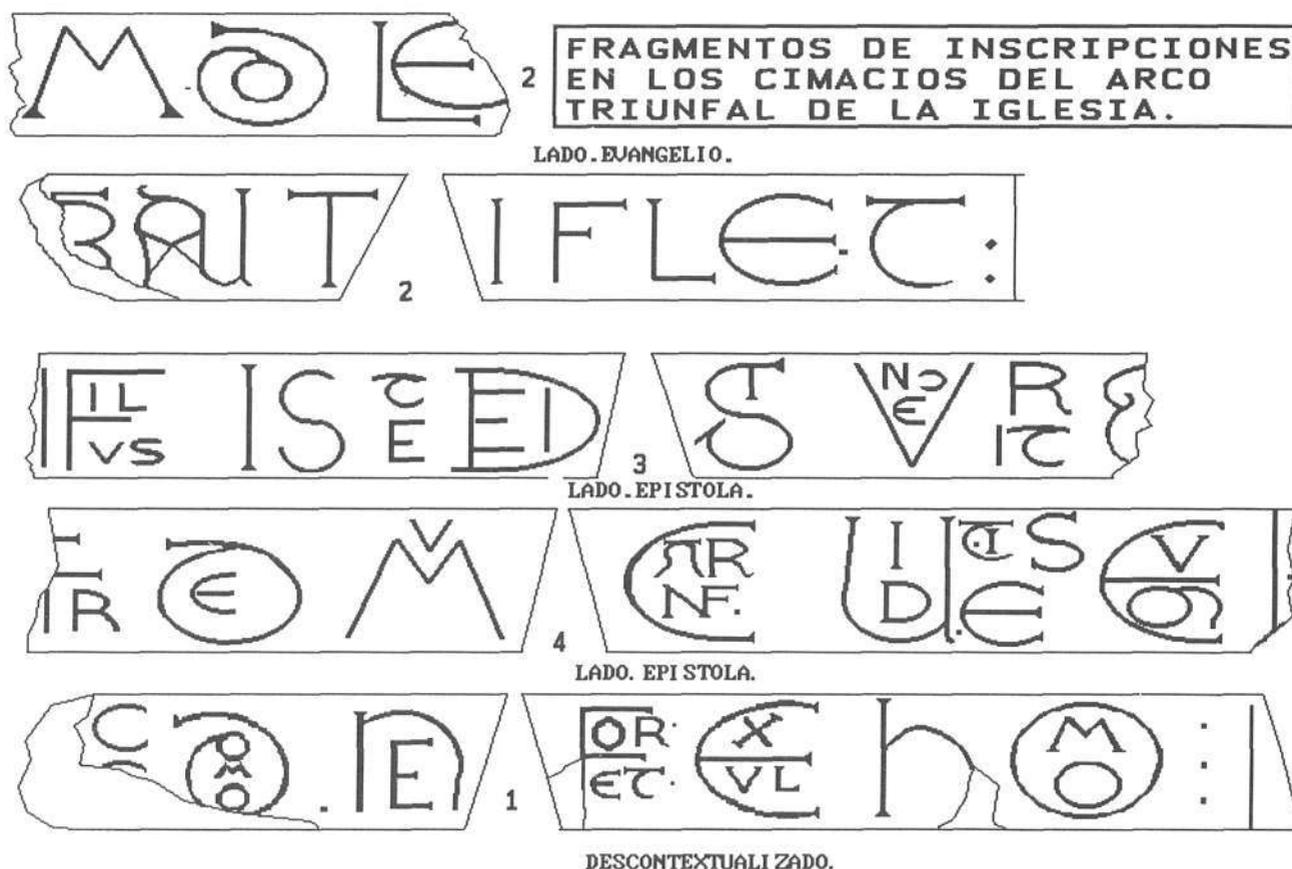


Fig. 5. Fragmentos de inscripciones en el cimacio del arco triunfal. Lado del evangelio.

nal meridional del brazo de aquél está perforado a una altura anormal en relación con el volteo efectivo del cañón. En el muro septentrional se conserva todavía otro indicio eclesial de mayor antigüedad: un tosco ventanal rematado en arco de medio punto y de escasísima altura abierto al exterior y que fue lateralmente cegado cuando se planteó el brazo del evangelio. En éste todavía se conserva un capitel en caliza muy mutilado; en su base deja ver unas hojas de acanto de nerviaciones picudas con un trabajo de trépano que evoca determinadas tallas de progeñe abulense. Sería muy difícil fijar una cronología aproximada debido a su defectuoso estado; sin embargo, su anterioridad a la talla «andresina» es más que evidente y su coetaneidad con los trabajos escultóricos del arco triunfal encajaría perfectamente (vid. acantos del capitel del caballero victorioso del MAN). En cualquier caso, la presencia de este vano obstruido parece reforzar la hipótesis de que el crucero se trazó con posterioridad a la fase constructiva románica y que de ésta sólo han perdurado los pilares del triunfal (fig. 7), el capitel con un caballero del lado del evangelio, además de las tallas claustrales anteriores a su abovedamiento (incluyendo otras de la sala capitular, capilla abacial y ángeles de la fachada que en origen jalonaron las galerías claustrales) y otras dos piezas localizadas junto al muro sur del refectorio y colocadas en el exterior de una de las ventanas de este paramento —la más oriental— durante la última restauración de los años ochenta<sup>13</sup>.

La triple cabecera semicircular que queda perfectamente insinuada tras los trabajos arqueológicos estaría, pues, en conexión con estos pilares previos al hemiciclo central. De hecho, sería plausible que las propias evidencias en altura estuvieran profundamente alteradas y que sólo se reinstalaran las piezas escultóricas en función de su soberbia calidad. Por otra parte, nos parece clara la diferencia cronológica entre estos elementos y el resto del crucero: al que corresponden los atlantes descritos, instalados entre los capiteles románicos en una fecha indeterminada, aunque presumiblemente cercana a los primeros años del siglo XIII, si tenemos en cuenta que la sala del capitulo se levantó hacia 1209 y que la iglesia se finalizó en 1213.

El estudio tipológico y formal de las esculturas adheridas a las nervaduras de las bóvedas ha sido acometido desde la década de los treinta por la crítica francesa de una manera sistemática, reconociendo la difusión que

durante la segunda mitad del siglo XII adquiere esta modalidad en contextos anjevinos. Su aparición en la colegial de Saint-Martin d'Angers no fue, pues, ni una originalidad ni una primicia radical, y bebe directamente de experiencias muy anteriores a 1180. Héliot sacaba a colación varios ejemplos de esculturas coronando columnas en el Sudoeste (Saint-Jouin-de-Marnes, Chadenac, Bertheau-court-les-Dames o Airvault), si bien sus razonamientos acaban por convertirse en una intrincada madeja de casos particulares, muy alejados en el espacio y en el tiempo, donde la estatua-columna parece ser el producto más depurado de la gama escultórica románica, una ejecución cumbre que corona anteriores experiencias ensayadas a lo largo de la primera mitad del XII<sup>14</sup>. Esta exuberancia decorativa en los diferentes soportes no parece invadir los interiores hasta la segunda mitad del siglo, con la presencia de estatuas acompañando a los capiteles en la nave de Airvault. Pero la tradición de las figurillas adosadas a las nervaduras de las bóvedas y esculpidas sobre los cimacios de las columnas se irá extendiendo a Bury, Cambronne-les-Clermont y Lucheux, como se había aplicado antes en Marnes y Bertheau-court, y progresivamente se convertirá en recurso habitual en toda la región meridional del Loira: en la catedral de Mans (nave ca. 1145-58), pórtico de la catedral de Loches (tercer cuarto del XII), abadía de Aigues-Vives o la Trinité de Vendôme, además de otros ejemplos relativamente abundantes en el Anjou, Touraine, Blésois y Berry<sup>15</sup>.

Indudablemente, los atlantes aquilareses parecen adaptarse perfectamente a este fenómeno de la «estatuamania», que fue práctica internacional durante el último tercio del siglo XII<sup>16</sup>. La Península Ibérica no resultó ajena a este desarrollo y, aunque de manera muy dispersa —según Héliot—, incorporó estatuas-nervaduras desde la década de 1180. Su aplicación paradigmática se observa en la Catedral Vieja de Salamanca<sup>17</sup>.

De comparar las estatuas-nervaduras salmantinas con nuestros pequeños atlantes aquilareses advertiremos unas diferencias radicales, desde el formato a la posición real y desde el estilo a los referentes. Y no es que la escultura de la Catedral Vieja desdiga determinadas conexiones estilísticas respecto a la cantería tardorrománica del monasterio de Aguilar —volveremos sobre esto más adelante—, sino que mientras la huella anjevina parece ser marcadísima en Salamanca, en Aguilar se asume la ya advertida solución de compromiso. Más cercana a las

<sup>13</sup> Uno con decoración de rudos acantos apalmetados y otro con dos aves afrontadas por sus picos entre rudo entrelazo. Para este último existen claras similitudes con un par de piezas conservadas en el MAN y de procedencia desconocida.

<sup>14</sup> En HÉLIOT, Pierre: *Statues sur les retombées de doubleaux et d'ogives*, «Bulletin Monumental», CXX (1962), pp. 125 y ss.

<sup>15</sup> HÉLIOT: *op. cit.*, pp. 128-129. La tradición se erige como característica definitoria de la escuela «gótica» anjevina y será pauta esencial de lo Plantagenet. Al respecto, vid. GRELIER, A.: *Les influences angevines en Vendée*, «CAF» (Angers-Saumur), LXXVII (1910), t. II, pp. 234-247; MUSSAT, André: *Le style gothique dans l'ouest de la France aux douzième et treizième*

*siècles*, Thèse dactyl., Université de Poitiers, 1959, 2 tomos; SCHREINER, Ludwig: *Die frühgotische Plastik Südwestfrankreichs. Studien zum Style Plantagenet zwischen 1170 und 1240, mit besonderer Berücksichtigung der Schulssteinzyklen*, Köln-Graz, 1963; CAMERON, J. B.: *The early gothic continuous capital and its precursors*, «Gesta», XV (1976), pp. 143-150; MUSSAT, André: *L'espace et le temps Plantagenet...*, «CCM», XXIX (1986), pp. 118-147.

<sup>16</sup> HÉLIOT: *op. cit.*, p. 133; vid. BEUER-SZLECHTER, H. V.: *Des «hommes-cariatides» en Irlande*, «Bulletin Monumental», CXXIII (1965), pp. 209-222.

<sup>17</sup> HÉLIOT: *op. cit.*, p. 138.



Fig. 6. Inscripciones conservadas en los cimacios del triunfal.

variantes de Bury (Oise)<sup>18</sup>, Cambronne-lès-Clermont (Oise) o de la abadía de Aigues-Vives (Loir et Cher), aunque sospechamos que puramente casual, fruto de un constructor conocedor de las particularidades arquitectónicas del Sudoeste servido por un taller escultórico mediocre y local cuyos puntos de partida habían sido sobresalientes a pesar del proceso degenerativo que fueron experimentando<sup>19</sup>. Quizá la manifestación del atlante deba mucho a los propios talleres activos en el claustro aquilarense (capitel n.º 21 y sala capitular de Sta. Cruz de Ribas), que sirvió para que escultores más tardíos adoptaran esta modalidad en coincidencia con las nervaduras del tramo central del crucero; así se revestía a este sector de un carácter más próximo a las tradiciones del Sudoes-

te. Sería justo reconocer que alguno de los escultores activos en la portada del claustro de la Catedral Vieja salmantina —especialmente el que trabaja en una enjuta con entrelazos perlados que aprisionan a parejas de dragones— posee una forma de resolver los monstruos fantásticos muy cercana al tallista del capitel n.º 20 de Aguilar: el estilo de los dragones alados dotados de colas retorcidas e incisiones zigzagueantes, las máscaras vomitando tallos, los seres metamorfoseados de colas prensiles entrelazadas o las modalidades de roleos revelan un clima común que va más allá de la simple conexión entre el capitel del caballero victorioso (n.º 5 de la clasificación Bravo-Matesanz) y su homónimo en la Catedral Vieja, que se ha datado en torno a la década de 1160<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Vid. PRACHE, Anne: *Ile-de-France romane*, Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire, 1983, láms. 69-70; BIDEAULT, Maryse-LAUTIER, Claudine: *Ile-de-France gothique-1. Les églises de la vallée de l'Oise et du Beauvaisis*, París, 1987, pp. 22-23, 110 y ss.

<sup>19</sup> El hallazgo de cuatro cariátides que sostienen grupos triples de capiteles en los ángulos de la tribuna de Avallon nos hace pensar en la subjetividad de tender una vía unidireccional hacia el Sudoeste para filiar los atlantes aquilarense, máxime si tenemos en cuenta los numerosos puntos de contacto entre lo borgoñón y los talleres de Aguilar. A pesar de esta matización, es necesario señalar cómo las cariátides de Avallon aparecen

soportando los capiteles sin integrarse en éstos (hábito que sería mucho más habitual, como se aprecia en un largo etcétera de ejemplos borgoñones —Saint-Réverien [Nièvre]— y algún que otro palentino: sala capitular de Sta. Cruz de Ribas y capitel n.º 21 del claustro de Aguilar en el MAN de Madrid); al respecto, BRAVO JUEGA, Isabel-MATESANZ VERA, Pedro: *Los capiteles del monasterio de Sta. Maria la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986, fot. 65; RECHT, Roland: *Sculptures découvertes à Saint-Lazare d'Avallon*, «Bulletin Monumental», CXXI (1983), p. 154.

<sup>20</sup> BRAVO-MATESANZ: *op. cit.*, pp. 50 y 104. En el capitel con

Pero netamente opuesto es el sentido que impregna las esculturas-nervaturas salmantinas, donde debió participar un taller con claros referentes foráneos. Al respecto es esclarecedora la comparación de dos esculturas de obispos procedentes de la fachada de Les Moreaux (Vienne), conservadas en el «Allen Memorial Art Museum» (Oberlin College, Ohio) y el S. Miguel con el dragón del brazo sur del transepto de la catedral vieja (ángulo SE) o el obispo del ángulo SO del mismo tramo del transepto: en los característicos pliegues semicirculares del pecho y los triangulares en la parte baja de las túnicas, así como en las peanas zoomórficas, se advierten sorprendentes coincidencias que difícilmente resultan casuales<sup>21</sup>.

En el ámbito castellano, sólo el pórtico occidental de la iglesia segoviana de San Martín ostenta atlantes en los arranques de sus nervaturas. De un tamaño muy reducido —como en Aguilar— se disponen en los ángulos de un recinto cuadrangular y sobre los cimacios —distanciándose así del caso palentino— de un templo donde se emplea también la estatua-columna, al uso en el interior del ábside de S. Martín de Fuentidueña, y una pareja de curiosas cariátides en cuclillas cuyas cabezas coinciden exactamente con las cestas de los capiteles del fajón en el primer tramo de la nave central<sup>22</sup>. Un atlante vuelve a aparecer en la estatua-columna que sujetó el altar mayor de la catedral de Orense<sup>23</sup>.

Vayamos, sin embargo, sobre el particular que aquí nos afecta integrando lo escultórico y lo epigráfico, o lo que es lo mismo: aportando nuevos datos para el conocimiento de varios de los capiteles depositados en el MAN. Bravo y Matesanz proponen una hipotética colocación para los capiteles arrancados del triunfal del templo: considerando que cuatro de las piezas retiradas al MAN poseen alturas en torno a los 46-47 cm. (las piezas 1, 2, 3 y 4 de la clasificación de los autores), que dos son piezas dobles (el n.º 1 con las escenas de las Marías ante el sepulcro, la Aparición de Cristo a la Magdalena y la Duda de Santo Tomás; el n.º 2 con Cristo Triunfante

entre los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión) y otras dos sencillas (el n.º 3 con el Descendimiento y el n.º 4 con la Ascensión), se plantean una lógica relación con los huecos *in situ*, los dobles para el triunfal y los sencillos para los frentes torales. Siguiendo un criterio iconográfico de Pasión y Pascua, el emparejamiento se efectuaría entre Marías-Descendimiento y Cristo Triunfante-Ascensión, aunque no se refiere una disposición manifiesta entre el lado de la epístola y el del evangelio<sup>24</sup>.

Navarro refería que en los ábacos de los capiteles que flanqueaban el arco triunfal de acceso a la cabecera gótica heptagonal existían «leyendas grabadas en letras monacales»<sup>25</sup>, que fueron destrozadas completamente tras la desamortización. La visita de Cuadrado de 1852 le dio tiempo para advertir cómo los capiteles —aún *in situ*, razón que convierte sus opiniones en muy valiosas— del crucero «representan el descendimiento de la cruz, la resurrección del Señor y otros misterios, refiriéndose a los mismos las inscripciones latinas contenidas en los abacos con abreviaturas y enlazamientos de letras»<sup>26</sup>. Sin embargo, el docto viajero no reparó en el contenido de las mismas, razón que nos ha privado de conocer íntegramente su carácter. Presentaremos, pues, lo poco que resta de estas «explanaciones», sólo parcialmente recomponibles en función de los temas escultóricos a los que acompañan. Es posible que su carácter fragmentario se deba a la instalación de sendas rejas en los brazos norte y sur del crucero; de hecho, aún se aprecian los boquetes abiertos para acodar los vástagos laterales de estas piezas de cierre que, desgraciadamente, coincidieron con el centro de los cimacios de los torales (en los capiteles sencillos: 3 y 4 del MAN).

La inscripción se despliega sobre piezas talladas en piedra arenisca local y desbastadas para cimacios, su altura ronda los 15 cm. y sus tipos epigráficos presentan una brillantez notable. El módulo de éstos oscila entre 7 y 7,5 cm. Fruto del trabajo de un «ordinator» extraordinariamente hábil, ducho en lo librario y ejecutor de una

caballero del lado del evangelio se advierte la intervención del mismo escultor que talló el capitel n.º 20 procedente del claustro, intuido por Bravo-Matesanz. Para la trama vegetal, las similitudes —a nuestro juicio— se establecen con un capitel *in situ* de la galería oeste del claustro de Aguilar decorado con idénticos tallos y molinillos (quizá la pieza mejor conservada del recinto claustral).

<sup>21</sup> Para las piezas poitevinas, vid. HORSTE, Kathryn: *Romanesque Sculpture in American Collections. XX. Ohio and Michigan*. «Gesta», XXI/2 (1982), pp. 122-125, donde ofrece una excelente visión de síntesis remitiendo a los trabajos clásicos de Stechow y Gaillard.

<sup>22</sup> Vid. al respecto QUADRADO, José M.º: *Recuerdos y bellezas de España. Salamanca, Avila y Segovia*, Segovia, 1877, p. 384; LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *Historia de la arquitectura española en la Edad Media*, t. I, Madrid, 1909, p. 103; UPMANN, Erika: *Algunas notas sobre los capiteles historiados de San Martín de Segovia*, «AEA», XXVIII (1955), pp. 55-71; NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel: *Dos iglesias románicas segovianas de influjo burgalés*, «Arte Español», XXIV (1962), pp. 77-83; LOJENDIO, Luis M.º de-RODRIGUEZ, Abundio: *Castilla/I. Ma-*

drid, 1978 (1966), pp. 253 y ss. Para S. Martín de Fuentidueña, GÓMEZ-MORENO, Carmen: *History, Stylistic Analysis, and Dismantling*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XIX (1961), pp. 268-289; C[ROZET], R[ené]: *Statuaire monumentale dans quelques absides romanes espagnoles*, «CCM», XII (1969), pp. 291-295; SIMON, David L.: *Romanesque Art in American Collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I: Spain*, «Gesta», XXIII/2 (1984), pp. 145-149.

<sup>23</sup> Vid. CHAMOSO LAMAS, Manuel-GONZÁLEZ, Victoriano-REGAL, Bernardo: *Galicja*, «La España Románica, 2», Madrid, 1979 (1973), p. 491 y fot. 167; PITA ANDRADE, José Manuel: *La catedral de Orense en la encrucijada del arte prerogótico*, en «El Ciclo de Conferencias sobre Historia del Arte», Orense, 1988, p. 93.

<sup>24</sup> BRAVO-MATESANZ: *op. cit.*, pp. 119-120 y nota 6.

<sup>25</sup> NAVARRO, Rafael: *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia. Fascículo Cuarto: Partidos Judiciales de Saldaña y Cervera de Río Pisuerga*, Palencia, 1939, p. 236.

<sup>26</sup> QUADRADO, José M.º: *Recuerdos y bellezas de España. Palencia*, Valladolid, 1989 (1861), p. 161.

<sup>27</sup> Sobre éstas, vid. HERNANDO GARRIDO, José Luis: *Testimo-*

Planta de la iglesia del monasterio de Sta. M<sup>a</sup> la Real de Aguilar de Campoo. Según José M<sup>a</sup> Pérez González. Localización de las inscripciones (†):

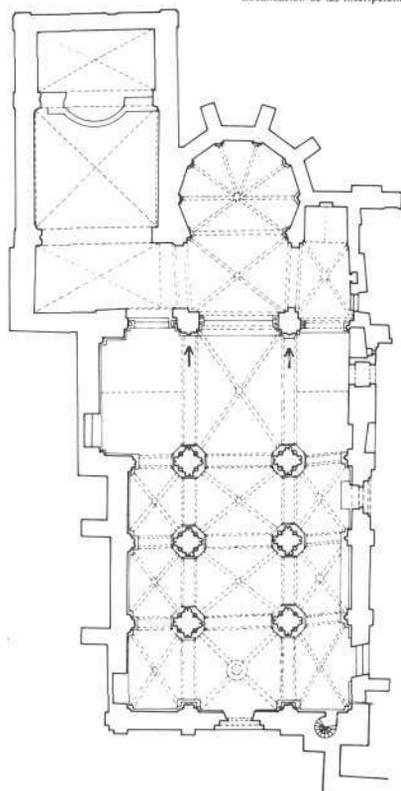


Fig. 7. Planta de la iglesia monasterio de Aguilar. Localización de atlantes e inscripciones.

labor de resonancias carolinas, acorde con los tipos desplegados sobre las cartelas de dos magníficos ángeles tardorrománicos reinstalados en la fachada de la iglesia monacal (fig. 8)<sup>27</sup>.

Recurre a pautados por punteado para separar algunas palabras (únicos, dobles y triples) y desarrolla unos caracteres alfabéticos claramente carolinos (vid. tipos inconfundibles como la «H» uncial con el trazo vertical elevado, la «A» —del nexos «AU»— incurvada y, en

nios de escultura monástica procesional: Dos relieves tardorrománicos inéditos en el monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia). «Locus Amenus. Boletín del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona», I (1992) [en prensa].

<sup>28</sup> La «O» con el trazo izquierdo arriñonado coincide con la lápida de Sta. María de Piasca datada en 1172. Huelga indicar que la escultura del templo cántabro, filial que fue del potente monasterio de Sahagún, mantiene numerosas resonancias aguilarenses y en relación cualitativa parece claramente posterior a lo palentino. La misma vocal, esta vez con el arriñonamiento hacia la derecha, aparece en la cartela del ángel de la fachada del monasterio de Aguilar (fig. 8).

<sup>29</sup> Se trata del sarcófago del conde de Carrión Fernando Malgradiense, fallecido en 1116, si bien la cartela en la cubierta parece ostensiblemente posterior a la fecha del fallecimiento

especial, la característica «T»), aunque se escape algún que otro balbuceo goticista (la «A» y la «M») o arcaísmos como la «O» arriñonada<sup>28</sup>. El uso de los nexos («AU»), de los ástiles y de las numerosas letras inscritas nos habla de un «ordinator» muy experto, que pudo desarrollar su trabajo mediado ya el siglo XII. Un sarcófago carrionés nos ofrece un trabajo epigráfico muy similar<sup>29</sup>, desarrollado en un taller paralelo, estilísticamente cercano al que labró los letreros identificativos de los apóstoles en el friso de la malograda iglesia de Santiago.

Dejando a un lado las resonancias lucenses o la similitud formal con el cimacio silense que señala la muerte y enterramiento de Sto. Domingo<sup>30</sup>, sólo algún caso borgoñón —el tímpano con Maestas y Pantocrator de Saint-Benigne de Dijon— presenta tipos escriturarios más o menos paralelos, sin que ello implique necesariamente una deuda ni desluzca la primacía de lo palentino en cuanto a calidad y refinamiento. Una mirada hacia los capiteles del MAN permite sugerir un fermento borgoñón que está por encima de la débil apoyatura epigráfica. A pesar del particularismo de la serie, sólo determinadas creaciones generadas en aquella región francesa resultan equiparables con la calidad de las esculturas que decoraron la iglesia de Aguilar<sup>31</sup>.

De la reducida colección de fragmentos epigráficos podemos sugerir algunas precisiones. Pero no resulta fácil averiguar el significado completo de lo desaparecido, y menos todavía la colocación original de los capiteles del MAN con respecto a las inscripciones. Lo conservado, probablemente sintetizado al máximo por el «ordinator» debido a insalvables cuestiones de espacio, es muy escaso (fig. 6):

1. Existe un fragmento —que ya publicaron Bravo y Matesanz— descontextualizado aunque conservado en el mismo monasterio de Sta. María la Real. Se descubrió en 1978 entre el escombros acumulado en la panda norte del claustro, junto al muro de la iglesia. Sus dimensiones son de 47 x 24 x 15 alt. El epígrafe reza «... C(?). DOMO. NE FORET EXVL HOMO: I...»<sup>32</sup>. Se trata, sin duda, del final de un pentámetro leonino rico, y su colocación pudo ser al lado de la epístola, sobre el capitel doble y necesariamente antes de la fórmula «*filius iste Dei*», a

del personaje. Vid. transcripción en QUADRADO: *op. cit.*, p. 137, nota 1.

<sup>30</sup> GARCÍA LOBO, Vicente: *La epigrafía del claustro de Silos*, en «El Románico en Silos, Burgos, 1988», Burgos, 1990, p. 97.

<sup>31</sup> Sobre esta reflexión se hacía eco MORALES, Serafín: *Cluny et les débuts de la sculpture romane en Espagne*, en «Le Gouvernement d'Huges de Semur à Cluny. Actes du Colloque scientifique international, Cluny, 1988», Mâcon, 1990, pp. 414-415.

<sup>32</sup> BRAVO-MATESANZ: *op. cit.*, p. 135 y fot. 77b. Señalando la similitud epigráfica y estilística (primer maestro de Aguilar) con los tipos del capitel pinjante de la portada norte en la catedral de Lugo. Una consulta *in situ* nos ha convencido de que la inscripción lucense, trazada por un epigrafista con gran dominio de las letras inscritas, no llega, sin embargo, al grado de brillantez de las palentinas, donde el «ductus» es obra de un «ordinator» con inusitada maestría.



Fig. 8. Bajorrelieve de ángel sosteniendo cartela epigráfica. Reinstalado en la fachada oeste de la iglesia del monasterio de Aguilar.

juzgar por su forma esquinada. Si bien no descartamos su adaptación al marco del lado del evangelio, quizá fue retirado en 1871 y fatalmente olvidado al extraerse el capitel doble del triunfal; al menos su contenido no contradice una exaltación versificada del Cristo Triunfante<sup>33</sup>. Curiosamente, los cimacios —sin resto epigráfico alguno— de los atlantes antes descritos ostentan un perfil diferente de los tardorrománicos, debieron colocarse cuando se efectuó la cubrición del crucero y nunca fueron contenedores de la «explanatio».

2. Lado del evangelio. Sobre el capitel del toral: «... M DOLE[...];?AUT/IFLE.T: ...» (fig. 5), que de ceñirnos

a tablas de concordancias bíblicas sólo pudiera asimilarse con algunos pasajes veterotestamentarios de resonancias proféticas<sup>34</sup>; de cualquier modo, no sería ésta la única explicación posible si pensamos en una recreación poética alusiva a la escultura representada.

3. Lado de la epístola. Sobre el capitel del toral: «... I FILIVS ISTE DEI/SI VNGERIT O...», que pudiera coincidir con el pasaje de la turbación del centurión angustiado por la duda después de la crucifixión de Jesucristo (Mt. 27, 54): «Centurio autem et qui cum eo erant custodientes Iesum, visu terraemotu et his quae fiebant, timuerunt valde dicentes: Vere *Filius Dei* erat iste»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> De la revisión de los himnarios al uso y de los pasajes bíblicos, la única fórmula más o menos próxima se aprecia en I Reg. 2, 4 con el «*Exultavit cor in Domino. Non in laude hominum; non in vanitate*». Vid. STEGMÜLLER, Fridericus: *Repertorium Biblicum Medii Aevi*, t. X, Madrid, 1979, pp. 353 y ss. Si bien pudiera valorarse como una adaptación poética del mismo Mt. 27, 62-66, donde se hace alusión a la resurrección de Jesucristo al tercer día: «... usque in diem tertium, *ne forte* veniant discipuli eius et furentur eum et dicant plebi: Surrexit a mortuis...», antes del pasaje de las Marías frente al sepulcro, posibilidad que valoramos, como mucho, muy remota si caracterizamos la métrica (*forte* en vez de *foret*), aunque la presencia de «*vngerit*» que aparece en el fragmento n.º 3 pudiera relacio-

narse con la popular visita de las Marías portadoras de los jarritos de perfumes, como aparecen en el capitel n.º 1 conservado en el MAN; al respecto de una curiosa variante dentro de esta iconografía y la influencia del drama litúrgico en la expresión plástica, vid. LORÉS I OTZET, Imma: *L'escena de la venda de perfums en la visita de les Maries al sepulcre i el drama litúrgic pasqual*, «Lambard. Estudis d'art medieval», II (1981-83), pp. 129-138.

<sup>34</sup> «Non est qui vicem meam *doleat* ex vobis» (I Reg. 22, 8); «Ait patri suo: Caput meum *doleo*» (4 Reg. 4, 19); «Ventrem meum, ventrem meum *doleo*» (Jer. 4, 19).

<sup>35</sup> Vid. también Mc. 15, 21-36; Lc. 23, 26-38, y Jn. 19, 17-31.

Aplicación epigráfica que no parece aislada a juzgar por la aparición de la inscripción «Ihs. (Alfa) (Omega) Vere filius dei erat» en una escena de Crucifixión en la arqueta de Saint-Lomer de la catedral de Clermont-Ferrand<sup>36</sup>. Paralelamente, en la unidad contigua aparece el verbo «ungere» conciliable con el pasaje de las Marías ante el sepulcro. En una pintura mural del XIII de Notre-Dame de Le Puy, la «explanatio» detalla «angelus alloquitur venientes ungere Jhesum», siguiendo el hilo conductor del mismo texto evangélico (Mt. 28, 5-10)<sup>37</sup>.

4. Lado de la epístola. Sobre el capitel del toral: «...¿?R DEVM/CARNE UIDETIS EVM...». En posible contacto con el relato de la aparición de Jesús a los discípulos: «Videte manus meas et pedes, quia ego ipse sum; palpate et videte, quia spiritus carnem et ossa non habet, sicut me videtis habere. Et, cum hoc dixisset, ostendit eis manus et pedes» (Luc. 24, 39-40)<sup>38</sup>, o la duda de Sto. Tomás (Jn. 20, 25-29), escena que ilustró uno de los lados cortos del capitel n.º 1 del MAN. Esta apoyatura epigráfica se despliega en la puerta izquierda de la fachada occidental de Saint-Gilles-du-Gard, donde la «explanatio» que acompaña a la escena detalla: «Nisi videro in manibus ejus fixuram clavorum et mittam digitum meum in locum clavorum et manum in latus ejus non credam»<sup>39</sup>.

En resumidas cuentas, estamos ante un ejemplo característico de refrenda epigráfica para un ciclo específico. Sin embargo, por lo que podemos deducir de los pasajes, no existe coincidencia con las «explanaciones» típicas en otros ciclos de Pascua/Resurrección; sería el caso del «surrexit non est hic» extractado de Mt. 28, 5-8<sup>40</sup>, característico del drama litúrgico, tal y como aparece en las pinturas murales de Notre-Dame de Le Puy; el «venite benedicti Patris mei discedite a me maledicite» que se

despliega sobre la cartela del Cristo Triunfante del tímpano central en Saint-Denis, o el «Nil formidatis vivit deus ecce videtis» del relieve de las Marías ante el sepulcro de Silos<sup>41</sup>. Si exceptuamos el fragmento n.º 1, el resto de los vagos epígrafes se disponen sobre los capiteles de los torales y parece posible que el fragmento n.º 3 de la epístola se corresponda con la escena del Descendimiento (junto al doble de las Marías); quedaría, pues, el capitel de la Ascensión para el toral del evangelio (contiguo al del Cristo Triunfante con el fragmento n.º 1).

No es difícil acudir a la desaparecida iglesia altomedieval de la abadía de Lebanza, en la montaña palentina, para localizar un ejemplo escultórico cuya refrenda iconográfica y epigráfica estuvo en la iglesia monacal de Aguilar. Sus capiteles más sobresalientes, que precedían a la entrada en la capilla mayor, fueron adquiridos por A. Byne al entonces propietario del edificio y trasladados a los Estados Unidos, donde fueron depositados en el Fogg Art de Harvard, a instancias de su Asociación de Amigos, en 1926<sup>42</sup>. La repetición de las escenas de las Marías y del Cristo Triunfante, donde se advierte una identidad compositiva más que evidente, aunque pareja con un claro descenso de calidad, permite hablar de una copia directa. En el cimacio del capitel del Cristo aparece la fecha de 1185, cuando el prior Pedro Caro «fecit ista eclesia et domus et claustra et oma...», mientras que a instancias de una dotación del hombre de armas Rodrigo Gustioz se elevaba el propio arco. Un documento valiosísimo que proporciona una fecha «ante quem» para las piezas con idéntica posición para la iglesia aquilarense. La aplicación de lo epigráfico, no sólo en la categoría de los «monumenta», sino también desde el punto de vista de las «explanaciones» (en la cubierta del sarcófago de Cristo aparece la fórmula «simile sepulcro dn qado»),

<sup>36</sup> Agradezco muy vivamente las amables indicaciones de M. Jean Michaud y de Mme. Bernadette Leplant, colaboradores en el proyecto del «Corpus des Inscriptions de la France Médiévale» del CESC (CNRS, Université de Poitiers), autores de un «Bibliokonos» que me ha permitido la consulta de «explanaciones» en contextos plásticos muy variados. Existe otra identificación más explícita con la indicación de «centuri» en las pinturas murales de Saint-Sever-sur-Gartempe para un ciclo de Pasión-Resurrección en la zona de la tribuna (*Corpus des Inscriptions de la France Médiévale*, 1-2, Poitiers, 1975, p. 117, n.º 70), igualmente «centurio» en el famoso relieve de la Crucifixión de Antelami de la catedral de Parma. Para la adaptación poética del texto de Mt. 27, 54 en ejemplos como las «Flores Lugdunensis Carmina», vid. SCHUMANN, Otto: *Lateinisches Hexameter-Lexicon. Dichterisches Formelgut...*, 2, München, 1980, p. 279.

<sup>37</sup> Vid. CHEVALIER, Ulysse: *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses...*, t. II, Louvain, 1897, p. 690, n.º 20845.

<sup>38</sup> «Dominus meus et Deus meus [...] Quia vidisti me, Thoma credidisti; beati qui non viderunt crediderunt» (Jn. 20, 24-28).

<sup>39</sup> Vid. también una «explanatio» más elemental en el pilar del claustro silense («ne magnitudo revelationum extollat me») o la del relieve del Musée Gadagne (Lyon) («offerro [te] palpate videte salutem vestri salvatrix»).

<sup>40</sup> «Noli te timere vos; scio enim quod Iesum, qui crucifixus

est, quaeritis. Non est hic; surrexit enim sicut dixit. Venite et videte locum ibi positus erat Dominus...»

<sup>41</sup> Mt. 25, 34 y 41, «explanatio» que también pudo figurar en el Pórtico de la Gloria; vid. PITA ANDRADE, José Manuel: *Un capítulo para el estudio de la formación artística de Maestro Mateo. La huella de Saint Denis*, «CEG», VII (1952), p. 378. Para Silos, GARCÍA LOBO: *op. cit.*, p. 96. El estudio de «explanaciones» en la Península Ibérica apenas ha ofrecido resultados, si exceptuamos meritorios trabajos como los de FAVREAU, Robert: *L'inscription du tympan nord de San Miguel d'Estella*, «Bibliothèque de l'École des chartes», CXXXIII (1975), pp. 237-246; FAVREAU, Robert: *Mentem sanctam, spontaneam, honorem Deo et patriae liberationem. Epigraphie et mentalités*, en «Clio et son regard. Mélanges offerts à Jacques Stiennon», Liège, 1982, pp. 235-243; FAVREAU, Robert: *L'épigraphie médiévale: naissance et développement d'une discipline*, «Comptes Rendues de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», Paris, 1989, p. 361; FAVREAU, Robert: *Fonctions des inscriptions au moyen âge*, «CCM», XXXII (1989), pp. 202-232; FAVREAU, Robert: *Une formule épigraphique mariale: «In gremio matris residet Sapientia Patris»*, «Mélanges J. Szymanski» [en prensa]; OCÓN ALONSO, Dulce: *«Ego sum ostium», o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés*, «Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del I Coloquio de Iconografía», II (1989), pp. 125-136.

parece advertirnos que la abadía premonstratense, punto de encuentro de expertos lapicidas, sirvió también el modelo a los escultores de Lebanza, casa de canónigos regulares, adscritos al obispado de Palencia, cuya instalación parece estar relacionada con la tradición agustiniana de los monasterios camineros, a la vera de rutas muy transitadas o cubriendo pasos de montaña<sup>43</sup>. Es interesante comprobar cómo los orígenes del monasterio de Aguilar parecen estar igualmente ligados con una comunidad de canónigos agustinos regulares; es muy posible que los primitivos ocupantes se cñeran a este modelo monástico. Por otro lado, con la llegada del Prémontré se integraron en la misma fundación aquilarensis al decrépito monasterio de S. Agustín de Herrera y a la canónica agustiniana de Fuentelaencina (Burgos).

Ambas manifestaciones, inscripciones y atlantes, ejemplifican perfectamente los dos momentos constructivos más importantes de la abadía aquilarensis. Las primeras, asociadas a unos capiteles heredados de unos ocupantes anteriores (en torno a la década del 1160); los segundos, tallados para resolver el problema de la cubierta del crucero cuando se acometió la nueva campaña constructiva de la iglesia, hacia fines del mismo siglo o inicios del siguiente.

(Fotografías y dibujos del autor.)

<sup>42</sup> PORTER, A. Kingsley: *The Alabanza Capitals*, «Fogg Art Museum, Harvard University. Notes», II (1927), pp. 91-97; SEIDEL, Linda: *Romanesque Sculpture in American Collections. X. The Fogg Art Museum. III. Spain, Italy, the Low Countries and Adenda*, «Gesta», XIII (1973), pp. 138-141.

<sup>43</sup> Raimundo II, obispo de Palencia, invocaba en 1179 la colaboración de los fieles para reedificar y ampliar la iglesia, el claustro y los albergues de Sta. María de Lebanza. Vid. PÉREZ MIER, Laureano: *El condado de Pernía. Beneficios que en la Edad Media reportó al señorío temporal de los obispos*, en «Pro Ecclesia et Patria. Conferencias del seminario Conciliar de Palencia, Palencia, 1934», Palencia, 1936, doc. VI, p. 190 (en este documento aparece una nota posterior detallando que «... La reedificación de la iglesia, claustro y casas consta en los Arcos Torales de ella, se acabó el año 1185»); GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel: *El Arte Románico en Palencia*, Palencia, 1975 (1961), pp. 154-157 («... et beate Marie semper virginis, ad cuius honorem predicta ecclesia ex antiguo fabricata fuit, et modo de novo fundata...»). La colección sarcófágica (una capilla con los restos de Gustioz y sus familiares) y ciertas piezas esculpturadas acabaron perdiéndose durante los siguientes dos siglos. Los propios capiteles románicos proceden de la entrada a la capilla mayor que retiró Valzania por orden de Sabatini en 1780 (AZCÁRATE RISTORI, José M.º: *La reconstrucción de la colegiata de Alabanza en el siglo XVIII*, «BSAA», XXIV —1958—, pp. 205-209; SANCHO GASPÁR, José Luis: *Las trazas de Francisco Valzania para la colegiata de Lebanza*, «PITTM», 59 —1988—, pp. 659 y ss.).



## MADERAS MUDEJARES EN EL M.A.N. PROCEDENTES DEL PALACIO-FORTALEZA DE CURIEL DE LOS AJOS (VALLADOLID)

MARINA CHINCHILLA GÓMEZ  
Dirección de Museos Estatales  
Ministerio de Cultura

**L**a carpintería es uno de los mejores testimonios de la riqueza artística del denominado «estilo o arte mudéjar». De ella guarda una interesante representación el Museo Arqueológico Nacional, entre la que cabe destacar piezas de singular importancia, como las sillerías de coro procedentes del Convento de Santa Clara de Astudillo y del Monasterio de las monjas Bernardas de Gradefes, en León.

Especial atención merece un conjunto formado por 7 aliceres<sup>1</sup> pintados procedentes del palacio-fortaleza de Curiel de los Ajos (Valladolid)<sup>2</sup>, cuya riqueza decorativa los convierten en piezas de indudable interés<sup>3</sup>.

Su ingreso en el MAN se fecha el 1 de noviembre de 1869<sup>4</sup>, momento en el que son donados por D. Indalecio Martínez Alcubilla<sup>5</sup>, quien en 1862 había comprado al Duque de Osuna el palacio-fortaleza de Curiel, antigua propiedad de la Corona de Castilla, el cual, «cumpliendo con el llamamiento hecho por el Ministerio de Fomento a los poseedores de antiguos monumentos para que dieran noticia de ellos a la Real Academia de la Historia»<sup>6</sup>, presentó la Memoria histórico-descriptiva del antiguo palacio-fortaleza de Curiel el 20 de marzo de 1866 ante la citada Institución. Similar memoria fue entregada al Ministerio de Fomento.

Tras la lectura de dicha memoria, una comisión de la Academia acudió a casa de dicho aficionado a las anti-

güedades, a contemplar las maderas conservadas en su casa, al escuchar el ruego de éste: «Si a Vd. y a los dignos individuos de la Real Academia no les fuese molesto, yo me atrevo a rogarles tengan la bondad de pasar por esta su casa, Cava Alta n.º 2 y 4, 2.ª derecha, a ver unas tablas de pinturas anteriores al descubrimiento al óleo y que cuentan por lo menos 500 años de antigüedad, las cuales he traído con muchísimo cuidado del indicado edificio.»

Pronto la prensa y la autoridad competente se harían eco de la importancia de estos restos del palacio-fortaleza de Curiel de los Ajos. El Ministro de Fomento puso a disposición del Sr. Martínez Alcubilla una galería en dicho Ministerio, para la exposición de los aliceres. Ofrecimiento que será aceptado, siendo expuestas al público durante quince días en el mes de abril de 1866<sup>7</sup>.

Sin embargo, el destino idóneo de dichas piezas era un Museo Nacional, como resaltaba la prensa del momento: «Creemos que las tablas reunidas merecen por su mérito ser vistas por los inteligentes y aficionados a antigüedades, y figurar en Museo Nacional, en el que no existe ninguna de esta clase de pinturas»<sup>8</sup>. De la misma opinión era el propietario de las mismas, quien afirmaba, en la memoria ya citada: «son dignas de conservarse en los museos por la antigüedad que representan y por no haber nada de esa clase, según he oído en los de Madrid».

Este deseo rápidamente se vio cumplido, al pasar a

<sup>1</sup> Se denomina alicer al «elemento de madera, generalmente de tabla, que se utiliza para cubrir parte de la infraestructura de la armadura, formando parte del arrocabe». NUERE, E.: *La carpintería de Armar Española*, ICRBC, Madrid, 1989.

<sup>2</sup> Lo denominaremos «palacio-fortaleza» por respetar el mismo criterio utilizado por D. Indalecio Martínez Alcubilla, quien en la memoria descriptiva del mismo mantiene la «misma voz con que le distinguiese la casa de Béjar en todos los documentos».

<sup>3</sup> Agradezco las facilidades prestadas para la publicación de

este trabajo a D.ª Angela Franco, Conservadora-Jefe del Departamento de Medieval del MAN.

<sup>4</sup> Expediente 1869/16 en el archivo del MAN.

<sup>5</sup> Aficionado a las antigüedades, Comendador de Isabel la Católica, Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia, además de funcionario y escritor.

<sup>6</sup> MARTÍNEZ ALCUBILLA, I.: *Memoria histórico-descriptiva del antiguo palacio-fortaleza de Curiel*, Archivo de la Real Academia de la Historia, Leg. 11-1-6/8055, n.º 46.

<sup>7</sup> *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias*, año XIX, n.º 2985 noche, Madrid, jueves 5 de abril de 1866.

formar parte del recién creado Museo Arqueológico Nacional, y en el que desde un principio tuvieron especial presentación en las salas de exposición.

Desafortunadamente, no todos los restos que se conservan de las techumbres de Curiel de los Ajos se conservan en el MAN. La investigación realizada en torno a éstas ha permitido localizar en el Alcázar de Segovia, en la sala del Vizconde de Altamira y en sus talleres de restauración, parte de las mismas<sup>8</sup>. Así como hay noticias sobre el paradero del resto del conjunto en la colección particular Santiago Estepona en Barcelona<sup>10</sup> y en EE.UU., donde parece que algunas llegaron tras producirse su venta.

En relación al conjunto del Alcázar de Segovia, se desconocen los datos de cómo ingresaron. Las noticias recogidas parecen indicar que fue comprado por el Real Patronato a un anticuario, hacia la década de los sesenta. Quizá sería este mismo el que vendió el lote con destino a Estados Unidos, habiendo permanecido dichos conjuntos en Curiel de los Ajos hasta 1919, momento en el que el nuevo propietario del palacio-fortaleza, D. Agustín Yagüe, «comenzó a desgazar la fortaleza para arrancar el maderamen, obteniendo con esta hazaña nada menos que 3.800 arrobas de leña»<sup>11</sup>.

En 1920 proseguía la destrucción. Las yeserías fueron destrozadas, así como las techumbres fueron adquiridas por el anticuario Sr. Lafora y la columnata del patio por el conde de las Almenas, quien la montó en su finca «Canto del Pico», de Torreledones<sup>12</sup>.

Por lo tanto, lo que antaño fue un mismo conjunto de probablemente techumbres planas o alfarjes, de un mismo edificio de 140 pies de fachada y 4 torres, se encuentra en la actualidad en diferentes paraderos, dificultándose un estudio completo, así como la posible identificación de las diferentes partes de una misma techumbre. Sin embargo, gracias a la memoria del Sr. Martínez Alcubilla, se pueden reconocer aquellas estancias a las que probablemente pertenecieron los actuales restos, y aventurar algunas hipótesis sobre la localización de algunos de los aliceres estudiados.

Antes de continuar con la descripción del palacio-fortaleza de Curiel de los Ajos debe resaltarse la importancia del mismo para la historia de Castilla, a la que ha estado estrechamente relacionado en muchos de sus episodios. En él morarían D.<sup>a</sup> Berenguela, Alfonso XI, entre otros muchos, y será el lugar en donde D. Alvaro de Zúñiga reunió su caballería para proceder a la prisión de D. Alvaro de Luna.

El Rey D. Juan I, en 1386, será quien entregue en un

Albalá a D. Diego Lope de Zúñiga «La villa de Curiel con el Castillo, con sus aldeas e términos, e grados, e pastos, e dehesas, e aguas, corrientes e estantes... por los muchos y buenos servicios que le habían prestado, en trueque e enmienda del lugar de Villalba de Losa que él dio al Rey».

Don Diego Lope de Zúñiga, en el período comprendido entre 1386 y 1412, habilitará el castillo en palacio, como expresa la lápida de mármol colocada encima de la puerta principal: «ESTA OBRA MANDO FACER DIEGO LOPE/S DE STUÑIGA JUSTICIA MAYOR/ DEL REY... VILLA E ACABOSE/EN EL ANNO DEL NACIMIENTO/ DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO DE /MILL E CCCC E X ANNOS»<sup>14</sup>; además, será quien engalone el palacio-fortaleza con «artesonados llenos de pinturas antiquísimas..., de escudos de la casa y figuras de hombres, mujeres, aves y animales raros, ...también hay techos de geroglíficos arabescos y de estrellas, molduras riquísimas de yeso a las entradas con inscripciones góticas y caprichosas del gusto de aquel tiempo».

La localización de las citadas techumbres correspondería, dentro de los tres cuerpos que integran el edificio, al segundo y al tercero.

En el segundo cuerpo del edificio «hay grandes salones con artesonados antiguos y algunos de ellos tienen tablones de pinturas en las escocias de los techos, otros pintados en arabesco...».

El tercer cuerpo sería arreglado con posterioridad y «en el cual se hicieron un magnífico salón artesonado de 58 pies de largo por 24 de ancho, donde resplandece el lujo de aquellos tiempos especialmente en pinturas».

También una de las torres, en donde se dice estuvo preso el infante D. Juan Manuel, así como los infantes de la Cerda y los infortunados hijos de D. Pedro el Cruel, tendría maderas y pinturas, como indica el Sr. Martínez Alcubilla.

Especial atención merece la «magnífica sala dorada cuyo techo y cornisas son de un mérito extraordinario», y es «donde en tradición se han celebrado siempre los actos públicos de la casa de Béjar y donde por esa razón pudieron tal vez los señores feudales tener sus sesiones debatiendo los medios de realizar la conjuración contra el Condestable».

Es imposible establecer con exactitud a qué lugar concreto perteneció cada uno de los aliceres, dentro del palacio-fortaleza. Aunque el análisis de los siete aliceres permite agruparlos en tres grupos, diferenciados por sus características formales y estilísticas, y que probablemente correspondan con la decoración de salas diferentes.

<sup>8</sup> *El Español*, miércoles 4 de abril de 1866.

<sup>9</sup> Agradezco la información facilitada por D. Faustino Menéndez Pidal, así como la ayuda de D.<sup>a</sup> María Dolores Herrero Fernández-Quesada y de D. Angel Ayuso, quienes amablemente me enseñaron los restos allí depositados.

<sup>10</sup> PAVÓN MALDONADO, B.: *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, 1973, p. 266, n.º 19.

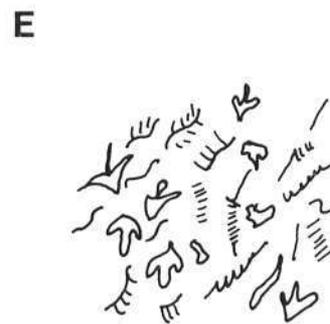
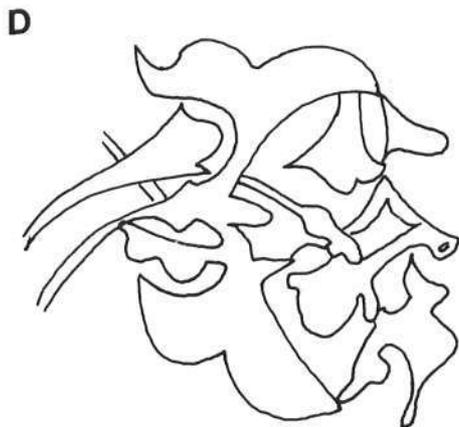
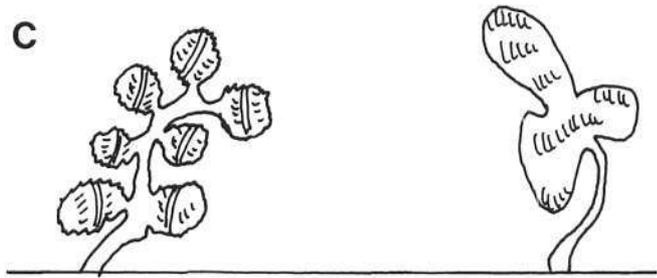
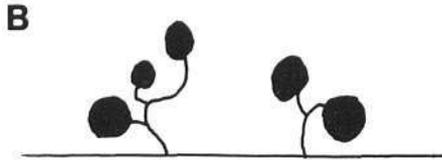
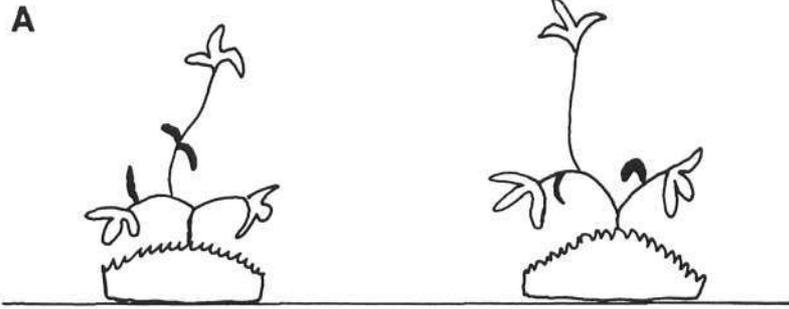
<sup>11</sup> ESCRIBANO DE LA TORRE, Fortunato: *Peñafliel: Notas históricas*, Valladolid, 1966, p. 124.

<sup>12</sup> VALDIVIESO, D.: *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1975; TORRES BALBAS, L.: *Ars Hispaniae*, IV, 1949.

<sup>13</sup> ORTEGA RUBIO, J.: *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1895; HERNÁNDEZ Y ALEJANDRO, F.: «Curiel y su palacio», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursionistas*, Valladolid, 1907, año V, n.º 49.

<sup>14</sup> ESCRIBANO DE LA TORRE, E.: *op. cit.*, p. 123.

FIG. 1



## DESCRIPCION

Antes de diferenciar y describir a cada uno de los grupos establecidos se deben resaltar aquellos elementos comunes, como son la técnica y algunas características de su decoración.

Los aliceres han sido realizados en madera de pino preparada y alisada con una imprimación de yeso, sobre la que se ha aplicado una pintura al temple. Los tonos principalmente utilizados han sido el rojo, blanco, verde, negro y azul grisáceo. No hay gradaciones de color.

El dibujo es de trazo grueso y continuo. Se perfilan los contornos mediante una línea negra y continua. El movimiento está producido por la articulación de las distintas partes mediante trazos negros. Gran predominio del dibujo sobre el color. Desproporcionalidad de las figuras. Inexistencia de perspectiva. Disposición simétrica de las composiciones mediante el gusto por las figuras afrontadas. Presencia de un «Horror Vacui», las escenas o motivos se ven necesitados de un marco, creado mediante elementos alusivos al paisaje como arbustos y montículos de total desproporcionalidad respecto a las figuras.

A) Primer grupo, compuesto por los aliceres n.ºs 50766 y 50743, cuyas dimensiones son: longitud de 220 cm., anchura de 48 cm. y el grosor de 2,8 cm. (lám. I).

Ambos aliceres presentan una decoración formada por tres arcos mixtilíneos formados por la sucesión de círculos blancos con punto rojo en su interior, y que enlazan con una banda formada con similar motivo en la parte superior e inferior del alicer.

En el interior de los arcos sobre fondo rojo se desarrollan motivos de temática caballeresca y trovadoresca, las figuras están acompañadas por uno o dos montículos de los que brotan flores muy estilizadas verdosas y blancas (fig. 1.A). Los montículos parecen haber sido pintados con anterioridad al motivo principal. Las figuras no apoyan directamente sobre el suelo, sus rasgos son muy finos y delicados.

En las enjutas sobre fondo oscuro aparece repetidamente el mismo tipo de flor, así como finas pinceladas en forma de plumas en blanco (fig. 1.E).

*N.º 1 (N.º Inventario 50766)*

En el primer arco de la izquierda, trovador con calzas de pierna blanca y negra, tocando el laúd de ancha caja redondeada.

En el arco central, dama de pie mirando a la derecha con traje largo de mangas amplias ribeteadas en piel, su mano izquierda parece estar en posición de coger algo, la mano derecha tiene el índice levantado.

En el situado a la derecha de localiza una dama mirando a izquierda, en posición análoga a la dama del arquillo anterior. Viste traje largo verde claro escotado de talle corto y mangas ribeteadas en piel.

*N.º 2 (N.º Inventario 50743)*

En el arco de la izquierda, un caballero marcha hacia la derecha, el brazo derecho caído y el izquierdo res-



guardando el cuerpo con un escudo, cuya divisa no se distingue (lám. II).

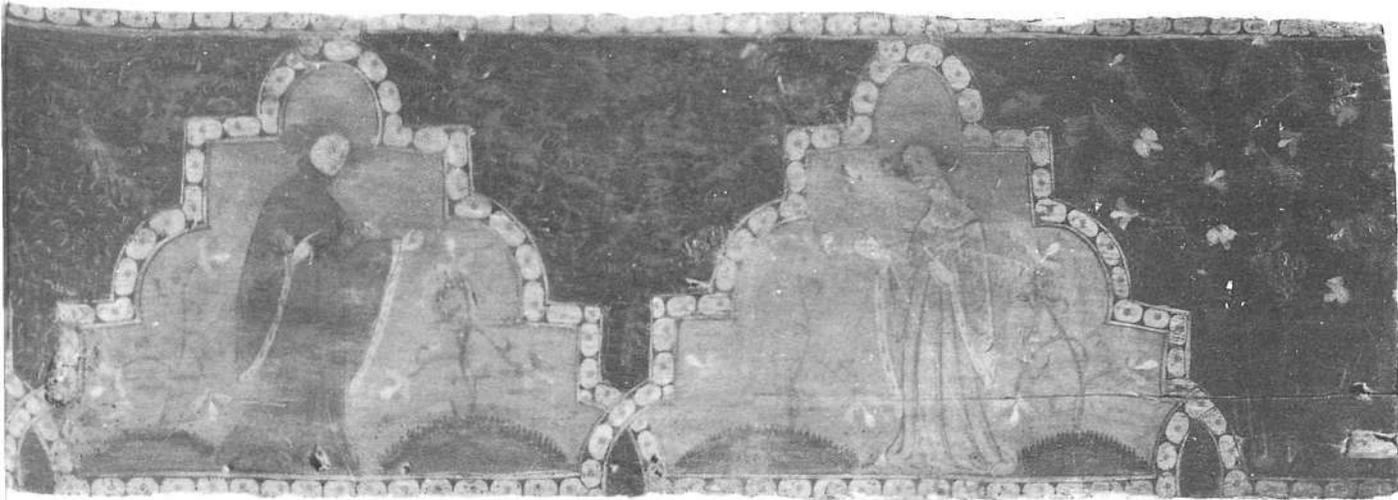
En el arco central, un monstruo cuyo extremo abdominal es de oso y cuya parte anterior es de mujer, marcha hacia la derecha, cubre su cabeza con un manto grisáceo que cae sobre su cabeza formando sucesivos pliegues (lám. III).

En el arco de la derecha, un caballero similar al descrito en el primer arco, mirando a la izquierda.

B) El segundo grupo está formado por los aliceres n.ºs 50758 y 50759, de forma trapezoidal, sus longitudes oscilan entre 243 y 253 cm. Su anchura original no la conocemos, puesto que su parte superior está aparentemente serrada; en la actualidad es de 23 cm. (lám. IV).

Ambos aliceres presentan una decoración formada por 7 arcos mixtilíneos trazados por la sucesión de puntos blancos. En el interior de los arcos alternan el rojo y el negro, al igual que en las enjutas, que a su vez se decoran con hojas de dibujo y movimiento genuinamente granadinos (fig. 1.D), en tonos rojos y grises azulados, dependiendo de la alternancia del color del fondo.

Los motivos que decoran cada arquillo están acompa-



Lám. I. Aliceres. N.º Inv.: 50.766, 50.743.

ñados por arbustos de copas circulares (fig. 1.B), sobre los que en algunas escenas se superponen las figuras.

La temática es cinegética. Existe relación entre las escenas aparecidas en diferentes arcos. Los rasgos de las figuras son muy marcados.

*N.º 1 (N.º Inventario 50758)*

En el primer arco de la izquierda, sobre fondo oscuro, jinete sobre caballo negro que marcha hacia la derecha, en la mano derecha lleva la espada en actitud de acometer, mientras que con la izquierda refrena el caballo.

A continuación, oso mirando hacia la izquierda.

En el tercer arco, un jinete hacia la izquierda sobre un caballo blanco, llevando una lanza en su mano derecha, vuelve su cuerpo. Capa al viento sujeta en el cuello.

En el cuarto aparece un toro de cuernos altos marchando hacia la izquierda.

El siguiente arquillo alberga un jinete vestido con cota de malla cabalgando hacia la derecha, lleva una lanza en la mano derecha y con la izquierda refrena al caballo.

A continuación, monstruo bípedo marcha a la izquier-

da en dirección del jinete anterior, tiene la cabeza vuelta a la derecha y sobre el tercio delantero un paño.

El último arco, muy incompleto y borroso, caballero de pie parece sujetar algo con su mano izquierda.

*N.º 2 (N.º Inventario 50759)*

Primer arco de la izquierda, un jinete marchando a la derecha sobre caballo castaño, sostiene una lanza con la mano derecha, mientras que la izquierda la apoya sobre el pecho.

Segundo arco, león marchando hacia la izquierda, con la cabeza de frente.

El tercero, sobre fondo oscuro, figura de pie que parece tocar el cuerno que sujeta con la mano derecha, mientras que con la izquierda empuña una lanza.

En el cuarto, jinete sobre caballo blanco que marcha a la derecha sosteniendo un arco, con el que parece que acaba de lanzar una flecha.

En el quinto, ciervo caminando hacia la derecha. En el lomo tiene clavada una flecha, de cuya herida mana sangre.

En el sexto, jinete marchando hacia la derecha lleva las riendas en su mano izquierda y lanza en la derecha.



Lám. II.



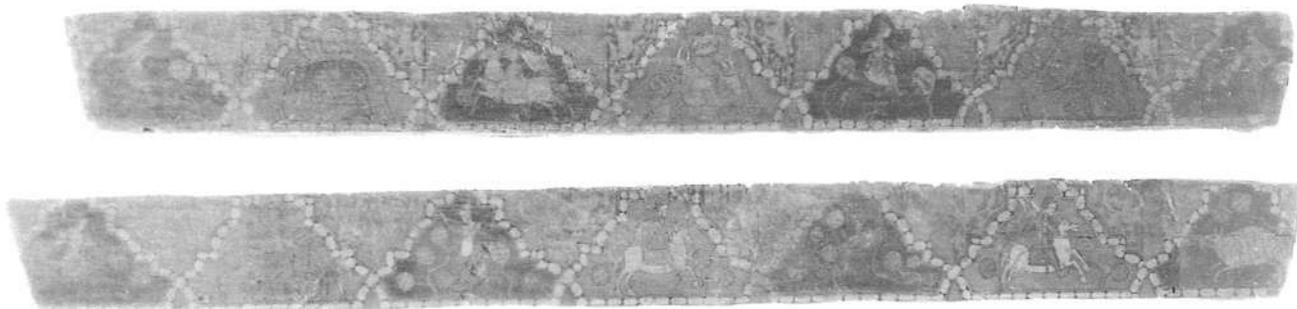
Lám. III.

En el séptimo, jabalí de largos colmillos, con las fauces abiertas.

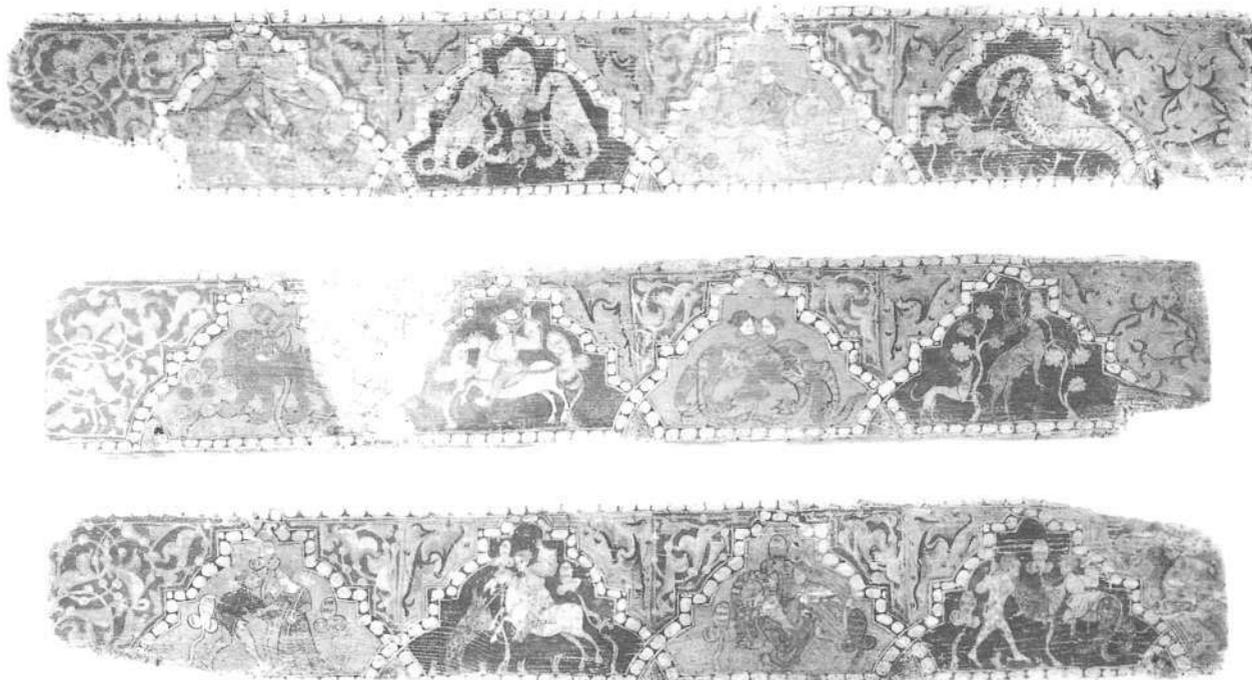
C) El tercer grupo está compuesto por los aliceres 50765, 50742 y 50760, su longitud oscila entre 216

y 225 cm., de ancho 34 cm., grosor 3,4 cm. lám. V).

La decoración está compuesta por 4 arcos mixtilíneos formados por cinta compuesta de círculos blancos. En el interior alternan el rojo y el negro, al igual que en las



Lám. IV. Aliceres. N.º Inv.: 50.758, 50.759.



Lám. V. Aliceres. N.º Inv.: 50.760, 50.765, 50.742.

enjutas, a su vez decoradas con hojas de tipo granadino en gris oscuro o rojo, dependiendo de la tonalidad del fondo, donde alternan los mismos tonos que en el interior de los arcos.

En cada arco aparecen motivos y figuras de temática diversa, amorosa, cortesana, cacerías, además de figuras de difícil interpretación. Cada escena va acompañada de arbustos de hojas más desarrolladas, o tripétalas (fig. 1.C).

Este conjunto puede considerarse similar al conservado en la Sala del Vizconde de Altamira del Alcázar de Segovia y a las pertenecientes a la colección Santiago Estepona en Barcelona.

*N.º 1 (N.º Inventario 50760)*

Fragmentado en la parte inferior izquierda.

En el primer arco de la izquierda aparece una tienda de color verde sobre fondo rojo. Delante de ella, una pareja. El varón mira hacia la derecha, sus manos avanzan hacia la cara y cuerpo de la dama, viste de forma muy especial:

jubón verde con flecos en la sisa, calzas blanca y roja. La dama, colocada a su izquierda y mirando hacia la izquierda, lleva el cabello suelto, tiene la mano derecha puesta en la cara del varón, mientras que con la izquierda se apoya en el brazo derecho del galán que la acompaña (lám. VI).

En el segundo arco surge una cabeza varonil de melanas sueltas, barbas crecidas y bonete. A uno y otro lado, dos aves monstruosas en pie con las alas recogidas. Por las garras podrían ser águilas o cualquier ave fantástica (lám. VII).

En el tercer arco, un jinete sobre un macho cabrío de largo vello y altos cuernos (lám. VIII).

En el último, un cisne blanco de elegante cuello, delante de él reposa un can en el suelo (lám. IX).

*N.º 2 (N.º Inventario 50765)*

En el primer arco, sobre fondo rojo, león pasando a izquierda y girando su cabeza hacia la derecha (lám. X).



Lám. VI.



Lám. VII.



Lám. VIII.



Lám. IX.

En el segundo arco, caminando en dirección al león, un jinete sobre caballo blanco, el brazo izquierdo en alto, esgrimiendo la espada (lám. XI).

En el tercer arco aparecen dos animales velludos afrontados, con sus cuellos entrelazados (cabeza masculina la de la izquierda y femenina la de la derecha). De sus bocas salen dos varas rematadas con la flor de lis que se cruzan ante ellos (lám. XII).

En el cuarto arco, un ciervo de larga cornamenta, con la cabeza vuelta a la izquierda. Al pie del arbusto hay un lebreli (lám. XIII).

N.º 3 (N.º Inventario 50742)

En el primero, un grupo formado por un hombre y una mujer. El adelanta su mano izquierda hacia la cara de la dama. La figura femenina lleva en su mano izquierda un cetro rematado con la flor de lis. En el centro, tras ellos, un arbusto (lám. XIV).

En el segundo arco, jinete sobre caballo blanco. Introduce un rejón por las fauces de un jabalí, que parece abalanzarse (lám. XV).

Tercer arco, un caballero a pie pelea con un animal fantástico.

En el cuarto arco, un salvaje esgrimiendo una lanza lucha contra una amazona, la cual también lleva otra lanza (lám. XVI).

#### CRONOLOGIA Y ESCUELA ARTISTICA

A pesar de las diferencias establecidas, el conjunto de Curiel de los Ajos debe encuadrarse artísticamente dentro de la escuela gótico-mudéjar burgalesa, tanto por sus características estilísticas como iconográficas.

Las escenas de caza, amorosas, cortesanas, de luchas contra animales fantásticos, hacen de los centros de Silos, Vileña y los Balbases, junto con Curiel de los Ajos, un círculo artístico de especial interés, en donde, a juicio de P. Lavado<sup>15</sup>, se han elegido estas manifestaciones artísticas como aquellas que más claramente aluden a las imágenes de la vida del momento.

Esta escuela, según algunos autores, tendrá como principal foco a Silos, donde se considera que hubo un taller fijo en el que se pintarían las maderas que luego formarían parte de las techumbres. Podría ser también el centro desde el que se dictaran las normas artísticas, o a donde mirarían todos los maestros antes de realizar las peticiones de sus señores. No se debe olvidar que tanto Silos, si es que ciertamente era el centro de la Escuela, o cada uno de los centros citados no apartaban su mirada de las grandes cunas artísticas como Granada, Sevilla y Toledo.

Entre los centros integrantes de la escuela burgalesa existen pequeñas diferencias de estilo, como ocurre con San Millán de los Balbases, donde las escenas se desarro-

<sup>15</sup> LAVADO, P.: *Techumbres mudéjares inéditas en Burgos*, p. 166.

<sup>16</sup> CASTRO GARCÍA, L.: «Un alfarje mudéjar en los Balbases

llan de forma continuada dentro de una misma orla, a diferencia de los tres restantes, en los que existe una compartimentación de escenas mediante los arcos mixtilíneos, pero que no impide la relación entre unas y otras.

Dentro del conjunto de aliceres procedentes del palacio-fortaleza de Curiel de los Ajos, diferenciados en tres grupos, se da el mismo fenómeno que en San Millán de los Balbases<sup>16</sup>, donde puede establecerse una diferencia de estilo entre los maestros o talleres autores de los techumbres. Se puede ver cómo hay unos más conocedores del gótico y otros más apegados a la tradición musulmana.

Para los aliceres integrados del grupo A, el estilo y su temática está más cerca del primero, pues la decoración vegetal más naturalista y la disposición y tratamiento de las figuras así lo apuntan, aunque mantenga los arcos mixtilíneos formados por la sucesión de círculos blancos con punto rojo en su interior, al igual que en Vileña y Silos, como aspecto claramente oriental. En los aliceres de los grupos B y C no hay punto rojo en el interior del círculo blanco.

Por el contrario, los grupos B y C parecen mostrar una mayor cercanía al arte musulmán, tanto en la temática como en su decoración vegetal.

La participación de diferente mano de obra puede deberse a diferentes momentos en la realización, o bien podría haber sido coetánea. Sin embargo, considero que, aunque todo el conjunto fue realizado entre 1386 y 1412, el grupo A, por sus características ya citadas, podría ser el realizado en último lugar, y ser el encargado para el tercer grupo del palacio-fortaleza, siendo los aliceres de los grupos B y C los decorados con anterioridad y los que formarían parte de los salones del segundo cuerpo del edificio.

Respecto a la cronología del palacio-fortaleza de Curiel de los Ajos en relación a los demás centros de la Escuela burgalesa, considero que se situaría entre Silos y Vileña, siendo los Balbases el de fecha más avanzada, en torno a 1450.

#### APUNTES ICONOGRAFICOS

Especial interés merece la riqueza decorativa de las techumbres de la escuela gótico-mudéjar burgalesa, y en concreto de los aliceres procedentes de Curiel de los Ajos, donde se suman desde los elementos ornamentales más sencillos como motivos florales, vegetales y animales hasta los elementos abstractos o figurativos de más difícil interpretación. Sin olvidar la decoración heráldica, de cuya presencia da testimonio no sólo la memoria del Sr. Martínez Alcubilla, sino algunos de los aliceres que se conservan en los talleres de restauración del Alcázar de Segovia. En ellos, dentro de tres arcos mixtilíneos,



Lám. X.



Lám. XI.



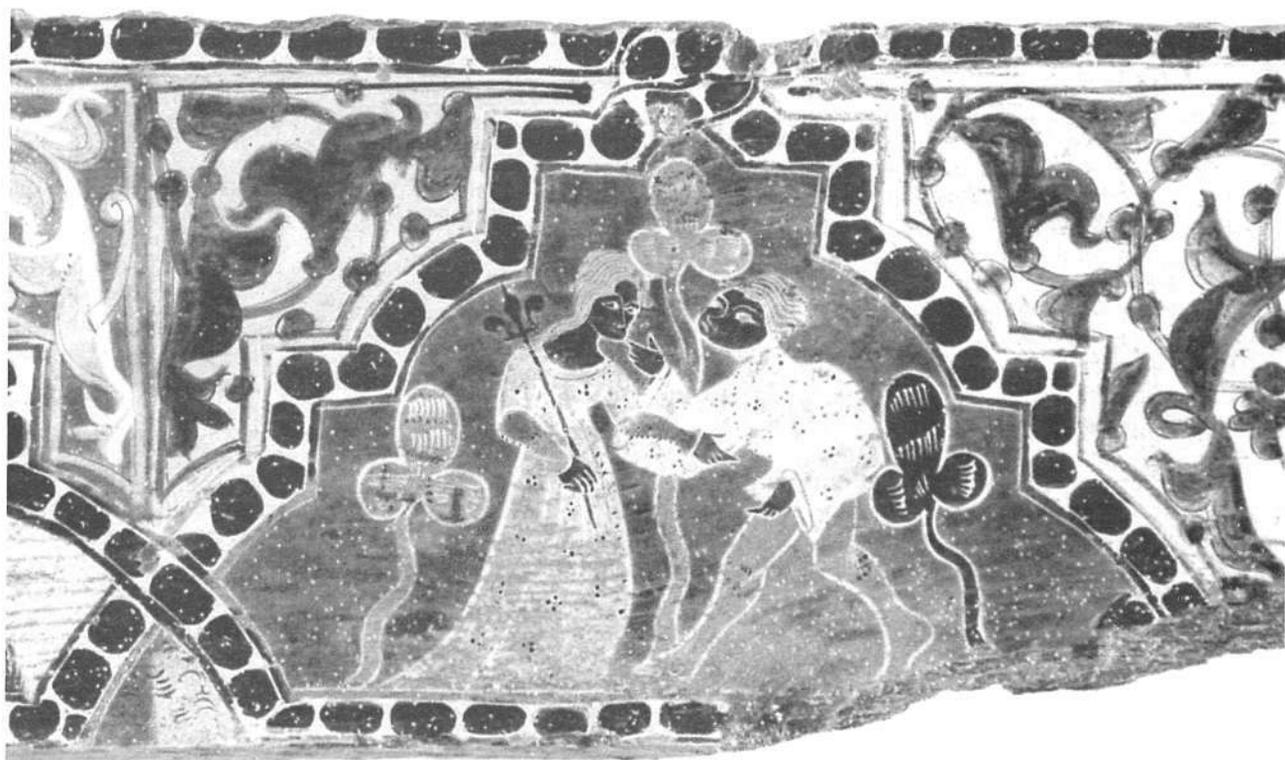
Lám. XII.



Lám. XIII.

(Burgos)», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XI, 1975, pp. 227-238.

<sup>17</sup> *El Español*, miércoles 4 de abril de 1866.



Lám. XIV.

sobre fondo rojo y blanco, alternan el escudo de Castilla y el escudo de armas de los Zúñiga, caballeros de la banda negra, quienes orlaron su escudo con la cadena procedente de la tienda del Miramolim en la batalla de las Navas de Tolosa (lám. XVII). En los mismos talleres y en la sala del Vizconde Altamira se conservan tablas del forro de las techumbres de Curiel, con decoración de roseta central de ocho pétalos en blanco, sobre fondo oscuro, acompañada por decoración vegetal en rojo, similar a la aparecida en las enjutas de los aliceres de los grupos B y C (lám. XVIII).

La interpretación del conjunto de pinturas podría ser o bien sencilla, y pensar que únicamente se deben a la «imaginación del pintor que las hizo», como recogía la prensa en 1866<sup>17</sup>, o, por el contrario, aprovechar la invitación que hacen éstas para reflexionar sobre cuáles pudieron ser las motivaciones o deseos que hicieron posible este conjunto artístico.

En primer lugar, habría que plantearse hasta qué punto los maestros o talleres autores de éstas contaban con independencia para elegir y ejecutar las pinturas o si, por el contrario, se veían sujetos al deseo y gusto de los señores propietarios, quienes habían seleccionado el mudéjar como el estilo que mejor reflejaba la forma de vida islamizada que reyes y nobleza llevaban en aquel momento, y de lo que da pruebas el Sr. Martínez Alcubilla en la memoria descriptiva del palacio-fortaleza.

En dicha memoria no sólo resaltará la preferencia por lo islámico en el tema decorativo: «el gusto árabe existente en el palacio-fortaleza destaca sobre cualquier otro»,

sino que aporta en una de las descripciones de un salón un dato de especial importancia como reflejo de la vida islamizada que en Curiel de los Ajos se viviría, al aludir a una pintura en la que aparece «La figura de un rey, al parecer moro, con corona, manto, alfanje pendiente del cuello y largas y puntiagudas babuchas, en actitud de dar órdenes, pues tiene el brazo derecho levantado y el dedo índice manifestándolo: lo que hace sospechar si pudo también habitar algún rey moro en el palacio fortaleza, en época en que se hallara Curiel en su poder, en cuyo caso sería anterior a la de Don Alonso el Sabio, o si será alguno de los Reyes de Castilla cuya imagen se pintase así».

No es correcto pensar exclusivamente en una inspiración islámica, como tampoco lo sería el buscarla sólo cristiana, cuando se está ante un estilo en donde la individualidad artística es inexistente y donde la suma de dos mundos hacen del mudéjar un ejemplo de síntesis y armonía artística. Por tanto, es posible que la esencia o facultad de estas pinturas es el haber sido realizadas bajo una doble intencionalidad y el permitir una doble lectura.

Ejemplo de síntesis artística ha sido considerado por Pavón Maldonado<sup>18</sup> el tema cinegético, al definirlo como característico de momentos necesitados de fusión entre dos culturas. Sin duda, las escenas de caza son de las más representadas en Curiel de los Ajos, al igual lo

<sup>18</sup> PAVÓN MALDONADO, B.: «Escudos y reyes en el Cuarto de los Leones de la Alhambra», *Al-Andalus*, XXXV, 1970, pp. 192-197.



Lám. XV.

estarán en otros ejemplos artísticos del mudéjar, de la misma forma que aparecen en la sala de los Reyes y del Partal de la Alhambra de Granada, en donde aún es discutida su autoría y cronología<sup>19</sup> y a las que quizá miraron los maestros de Curiel.

El que la caza represente ese encuentro entre dos mundos podría venir justificado por el carácter que ésta ha tenido a lo largo de los distintos períodos y momentos culturales. En el mundo clásico se le otorgó un carácter funerario, representación de la muerte y su triunfo. En época medieval se convirtió en símbolo de la aristocracia, de fuerza física y heroicidad de reyes y nobles, tanto musulmanes como cristianos, otorgándosele un carácter profano. Sin embargo, es posible que en la mente del maestro mudéjar que pintó las diferentes escenas de caza se puedan solapar diferentes sentimientos. Por un lado, la simple necesidad de realizar, de la mejor forma, el deseo de su señor, quien ha elegido esas escenas como necesidad de demostrar los aspectos ya citados, y por otro, podría tener en su memoria los recuerdos de numerosos

textos poéticos que la literatura oriental dedicó a la caza<sup>20</sup> y en donde a cada animal se le convertía en símbolo de cualidades, o, por qué no, podría tener para él un profundo sentido religioso, al recordar la Sura del Corán<sup>21</sup>, en donde la caza se convierte en prueba de fe ante los ojos de Dios, lo cual aporta un carácter religioso a la temática cinegética, considerada en principio como profana, y que proporcionaría esa doble lectura.

De todas formas, es difícil aventurar una sola interpretación para todas las escenas integrantes del programa iconográfico del palacio-fortaleza de Curiel de los Ajos, y que se compondría no sólo de la decoración aparecida en los aliceres, sino que a ella se sumarían la presentada en tabicas, jácenas y demás partes de las techumbres. La decoración de las yeserías también formaría parte del programa; en ellas se repetirían similares motivos a los aquí descritos, como es el caso de la yesería, estudiada por Pavón Maldonado<sup>22</sup>, en la que aparecen dos monstruos con los cuellos anudados, de similar concepción al motivo aparecido en el tercer arco del alicer número Inv.

<sup>19</sup> PUERTAS VÍLCHEZ, J. M.: *Los Códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Granada, 1990.

<sup>20</sup> PÉRÉS, H.: *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, París, 1953.

<sup>21</sup> El Corán, 5, 95; 5, 96: «¡Oh, los que creéis! Dios os pondrá a prueba con caza que esté al alcance de vuestras manos

y de vuestras lanzas, con el fin de que Dios conozca quiénes le temen en secreto. Quien después de eso transgrediere, tendrá un tormento doloroso.»

<sup>22</sup> PAVÓN MALDONADO, B.: «Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León. Exhumación y reivindicaciones artísticas», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XI, 1975, pp. 149-192.



Lám. XVI.

50765, y que en *El Español*, en 1866, se interpretó como la representación de los sátiros en amoroso consorcio, saliendo una flecha de la boca de cada uno, y cruzándose como emblema del amor.

Del mismo alicer forma parte la escena del ciervo acosado por el perro, que trae a la memoria el poema de Almería: «como el ciervo acosado por los perros en los bosques anhela las alturas, dejando el manantial, así los españoles ansían la lucha con los moros y no duermen ni de día ni de noche». Quizá habría una alusión al mismo, o simplemente era una escena venatoria, como otras.

Especial atención merece la escena del salvaje luchando con una amazona, el cual ha sido clasificado por P. Lavado<sup>23</sup> como el salvaje repulsivo, antítesis del caballero, símbolo de las virtudes del medieval, y que viene a demostrar el conocimiento, por parte del maestro encargado de realizar esta pintura, de la iconografía y significado del salvaje en el mundo cristiano medieval.

De igual forma podría ser conocedor de las numerosas escenas amorosas que habían decorado residencias y baños de las fincas musulmanas primitivas, como ocurre en Qusayr Amra<sup>24</sup>, donde en la sala del trono hay dos figu-

ras, mujer y hombre, dándose la mano delante de una palmera y que nos recuerdan a la escena del primer arco del alicer n.º 50742, en donde, a diferencia de otras escenas, se ha añadido a los dos arbustos laterales uno central, ante los que se sitúan las figuras; quizá se trate del recuerdo y esquematización del «hom».

Las pinturas de Curiel, además, ofrecen la posibilidad de hacer un estudio exhaustivo sobre la indumentaria y todos aquellos objetos que dan vida a las escenas descritas, como armas e instrumentos musicales, en donde de nuevo se comprueba la constante síntesis entre los mundos cristiano y musulmán.

Por ejemplo, en el alicer n.º 50759, en la cuarta escena, se muestra el uso del arco, de forma que el disparo se hace por encima de la cabeza del caballo, sistema documentado en las representaciones reales del antiguo Irán y que arraigó con tal intensidad en Occidente que es difícil el concretar el antecedente más directo<sup>25</sup>.

De igual forma, la presencia del trovador en el alicer n.º 50766, tocando el laúd, instrumento de origen oriental, viene a demostrar una vez más la aculturación sufrida en la música, de la que, como puede apreciarse, no sólo

<sup>23</sup> P. LAVADO: «En torno a la figura del salvaje y sus implicaciones iconográficas», *V Congreso Español de Historia del Arte Español*, Barcelona, 1984; AZCÁRATE, J. M.: «El tema iconográfico del salvaje», *Archivo Español de Arte*, XXI, 1948, pp. 81-99.

<sup>24</sup> VV.AA.: *Qusayr' Amra residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid, 1975.

<sup>25</sup> SOLER, Alvaro: «Sistemas de combate en la iconografía mozárabe», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, año XXII, 1986, p. 72.



Lám. XVII.

se hicieron eco las miniaturas de las Cántigas de Alfonso X. Ello ha planteado no sólo el problema del auge de la música trovadoresca provenzal, tema estudiado por Mackay<sup>26</sup>, sino que, además, ha añadido el testimonio de cómo los juglares, al servicio de los nobles, cantarían esos romances encaminados a resaltar los valores guerreros de los caballeros, romances que, al igual que antes citábamos de la poesía oriental, pesaría sobre artistas y señores a la hora de elegir muchos de los temas decorativos de sus castillos y palacios.

Como cierre o conclusión a este artículo habría únicamente que coincidir con lo manifestado al inicio del mismo, al afirmar la prensa y el Sr. Martínez Alcubilla que este conjunto de aliceres era digno de ser expuesto en un Museo Nacional.

Por fortuna, ha sido el Museo Arqueológico Nacional el centro en donde cualquier visitante puede interpretar, valorar, analizar o disfrutar, simplemente, con «la imaginación del pintor que las hizo».

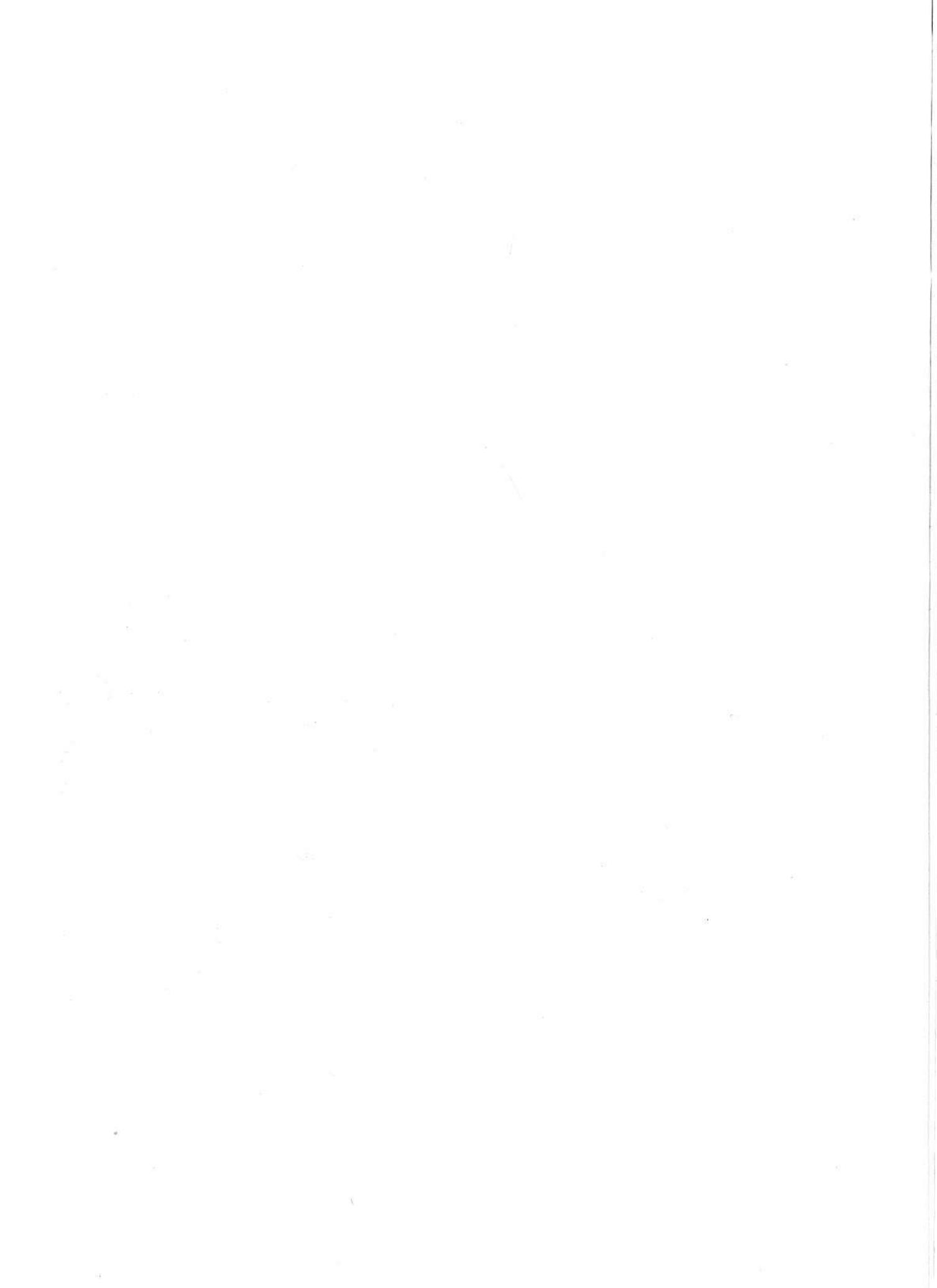
#### RESUME

We report the study about seven dadoes from the Castle of Curiel de los Ajos (Valladolid) built in mudejar-style that comes from the Burgos gothic-mudejar school due to its special stylistic and iconographic features, showing a great decorative richness. We can find three groups into these seven dadoes because different masters are expected to have participate on them. The rest of Curiel castle ceiling can be found dispersed among the Alcázar de Segovia, the Santiago Estepona Collection (Barcelona), and the United States.



Lám. XVIII.

<sup>26</sup> MACKAY, A.: *La España de la Edad Media desde la frontera hasta el imperio 1000-1500*, Madrid, 1980.



## HACIA UN CORPUS DE LAS COPIAS DE LA «MADONNA DI TRAPANI» TIPO A (ESPAÑA)

ANGELA FRANCO MATA  
Museo Arqueológico Nacional

EN el santuario de la «Annunziata» de Trapani (Sicilia) se venera una imagen marmórea (alt. con plinto 172 cm.; ca. 160 cm.), cuya autoría de Nino Pisano fue señalada por V. Scuderi en 1949<sup>1</sup> (figs. 1 y 2). Dicho aserto es compartido más recientemente por Gert Kreytenberg y Mariagiulia Burrese<sup>2</sup>, en contra de la generalizada opinión que atribuye la obra al taller del citado artista. Estos dos últimos autores han desarrollado sus investigaciones en torno al tema, partiendo del análisis comparativo con otras obras del mismo artista. Kreytenberg la coloca en el período intermedio de la actividad de Nino, siendo contemporánea del relieve *Arliano*, el grupo de la *Anunciación* de Santa Caterina,



Fig. 1. Madonna de Trapani.

el *Cristo Piedad* de Santa Cecilia, hoy en el Museo de San Matteo, en Pisa, y el *Crucifijo* procedente del Camposanto y desde 1790 en San Michele in Borgo. Todas ellas constituyen un grupo homogéneo desde el punto de vista estilístico en que las figuras presentan una airosa esbeltez, indicativa de los derroteros diversos con respecto a su padre, Andrea, más dado a formas corpulentas y macizas. M. Burrese, analizando la escultura comparativamente con el citado grupo de la *Anunciación* de Santa Caterina, la *Virgen con el Niño* de San Nicola y la marmórea de la parroquial de Arliano, llega a idéntica conclusión.

La Virgen de Trapani es una evolución surgida a partir de la *Madonna della Rosa* de Santa Maria della Spina —que Kreytenberg atribuye a Andrea, y Burrese a Andrea y Nino—, en la que existe una relación humana entre Madre e Hijo; la *Madonna di Orvieto* —en cuya atribución tampoco está concorde la crítica<sup>3</sup>—, más cercana

<sup>1</sup> SCUDERI, V.: *Trapani*, 1949; idea que recoge de nuevo en *Arte medievale nel Trapanese*, Trapani, 1978, pp. 69-70.

<sup>2</sup> KREYTENBERG, G.: *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, Munich, 1984, pp. 111-112, figs. 210-213, y BURRESE, M.: *Andrea, Nino e Tommaso, scultori senesi*, Milán, 1984, pp. 31-34, n. 26, figs. 26, 1-3. Más recientemente, MOSCOWITZ, A.: *The sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge/Londres/Nueva York, 1986, que no he tenido ocasión de consultar.

<sup>3</sup> KREYTENBERG: *op. cit.*, pp. 90-93, figs. 120-123; BURRESE: *op. cit.*, pp. 181-182, fig. 20. Ellos recogen amplia bibliografía, a la que remito al lector: Venturi, Toesca, Weinberger, Pope-Hennessy, Beccherucci, etc.



Fig. 2. Idem, detalle.

a nuestra imagen, especialmente en cuanto al plegado del manto con «piegoni ad arco, come di roncola sul fianco destro», y la *Madonna del Latte*, obra atribuida clásicamente a Nino Pisano<sup>4</sup>, mientras Kreytenberg la adscribe a Andrea, y Burresi a éste y a Nino.

La estratégica situación de la ciudad marinera de Trapani en el extremo occidental de Sicilia ha sido, indudablemente, la causa del origen de la leyenda, con multitud de variantes, tejidas en torno a la proveniencia de la Madonna. A veces, como en la copia existente en el Museo de Berlín<sup>5</sup>, aparece sobre una pareja de bueyes, en recuerdo de la pareja de bóvidos que portara a la imagen al santuario de la Anunciada, dando así a entender que ésa era la decisión divina para su ubicación allí;

<sup>4</sup> VENTURI, A.: *Storia dell'Arte Italiana. IV. La scultura del Trecento*, reed. Nendeln, 1967, p. 494, fig. 387; *Mostra della scultura pisana del Trecento*, Pisa, Museo de San Matteo, julio-noviembre 1946, 2.ª ed., p. 63, n. 284, fig. XVII; TOESCA, P.: *Il Trecento. Storia dell'arte italiana*, II, Turin, 1971, pp. 327-328; POPE-HENNESSY, J.: *La scultura italiana. Il gotico*, Milán, 1963, pp. 26-27.

<sup>5</sup> SCHOTTMULLER, F.: *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barok. Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin, 1933, p. 136.

<sup>6</sup> *Arte medievale nel Trapanese*, cit., pp. 69-70.

<sup>7</sup> Aspecto éste de gran interés en España, donde he podido

existen antecedentes bíblicos de bóvidos llevando un objeto sagrado como el Arca de la Alianza (I Sam. 6,7-12), frecuentemente adoptados en la Edad Media. Se entremezclan también elementos orientales, con fondo de mar y marineros, que también desvirtúan la verdad histórica.

La moderna crítica se ha enfrentado al problema y se han ido proponiendo sucesivas interpretaciones. Vincenzo Scuderi<sup>6</sup> expresa así su criterio: «salió del taller de la mano misma de Nino Pisano, por el considerable interés de los pisanos residentes en Trapani, y en las relaciones activísimas con la clase marinera que será siempre [desde mediados del siglo XIV en que él propone la llegada de la imagen a la nueva iglesia gótica de los carmelitas en Trapani] la más devota de la imagen, tanto que difunde su culto por casi todo el Mediterráneo»<sup>7</sup>. Francesco Negri Arnoldi es también de la opinión que la *Madonna di Trapani* fue encargada al taller de Nino y que vino directamente de Pisa, naturalmente vía marítima, «y de aquí —continúa— ha nacido la leyenda de su llegada desde el Oriente. A menos que no haya estado inicialmente destinada a Tierra Santa, en Palestina, y luego, por algún impedimento, dejada en Trapani (esto es sólo una hipótesis)»<sup>8</sup>, posible en mi opinión.

M. Burresi no considera inverosímil su destino a Chipre, no sólo por lo que se recoge de probable en la leyenda e indirectamente por las relaciones, de variado carácter, entre Pisa y las tierras mediterráneas y medio orientales. Sabemos, según indica la citada investigadora, que Giovanni Scherlatti (arzobispo de Pisa desde 1349), siendo todavía diácono, había sido enviado como legado por el Papa a Constantino, rey de Armenia, y que el arzobispo Maricotti de Vicopisano fue después de 1378 cardenal de Palestina (Cardosi) y, sobre todo, que el rey de Chipre había venido a Pisa en 1368. Kreytenberg, por su parte, no descarta la idea de que la imagen se hubiera esculpido en Pisa y desde allí se llevara a la isla chipriota. Esta parece la lógica interpretación de la inscripción escrita en caldeo no literario, que, según Orlandini, sonaría en italiano: «fatta fu scolpita spedita in Endithet di Cipro», es decir, «fue esculpida [y] expedida a Endithet de Chipre».

En otro lugar<sup>9</sup> he tratado acerca del origen de la citada imagen, subrayando que nos viene dado por la Orden Carmelita, de la que aquélla se convirtió en patrona, aspecto que resumo ahora. Es sabido que la Orden Carmelita fundó en Trapani uno de los primeros conventos al salir de Tierra Santa y extenderse por Europa a raíz del derrumbamiento del Reino Latino de Jerusalén en 1291,

rastrear su porcentaje más elevado en zonas marítimas, como indicaré más adelante.

<sup>8</sup> Agradezco al Prof. Negri Arnoldi su opinión, expresada en carta del 17-I-1984. El caso de las leyendas de obras llegadas milagrosamente a Sicilia o Calabria a consecuencia de naufragios, afirma, es frecuente, e indica como caso más antiguo la *Madonna dell'Itria* (o sea, Odigitria), que se dice se encontraba en el mar y fue salvada por unos monjes.

<sup>9</sup> «Tres copias de la *Madonna di Trapani* en el Museo "Camón Aznar" de Zaragoza», *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXIV, 1986, pp. 5-32, de donde tomo los datos expuestos y otros que consigno a continuación.

así como el abandono de sus casas de Tierra Santa y Siria, a mediados del siglo XIII. La provincia carmelitana de Tierra Santa se extendía por tierras de Siria, según consta en la *Crónica* de Guillermo Sanvic<sup>10</sup>. Según Orlandini<sup>11</sup> y las noticias ofrecidas por el *Speculum Carmelitanum* del P. Daniel<sup>12</sup>, entre el policromado de la imagen y en el borde del manto del Niño, escrito en letras de oro y lengua caldea, se leía: «Deum magnum, specie parvulum, atque iucundum salutate»: en el borde del manto de la Virgen, a la altura del pecho: «Ecce Ancilla Domini», y en la margen izquierda del mismo manto: «hanc credo Dei magnan Matrem esse». Orlandini consigna la existencia de otras inscripciones; en torno a la túnica del Niño se leía, en letras de oro escritas en caldeo: «SALUTATE IL SIGNORE CHE STA GRANDE. SE BENE E PICCOLINO. GIUSTO E DOLCE», y en torno al manto de la Virgen: «CREDO COME QUESTA E LA GRAN MADRE DI DIO». El mármol, según Orlandini, que escribe guiado de la información de los peregrinos de Oriente, es griego, de estructura cristalina, que nos pone en contacto con un mármol concreto, paris y naxis. En este sentido, el análisis químico del material podría desvelar muchos problemas en cuanto a procedencia del mismo.

Dejando sentado que la obra es de Nino Pisano y, en base a la inscripción antedicha —«fatta fu scolpita spedita in Endithet di Cipro»—, puede colegirse que se talló con destino a Chipre. lo que no significa que llegara allí, pues la inscripción se estampó, obviamente, en el taller. Resta ahora determinar la fecha de ejecución. En la parte derecha constaba el año de su origen, en el que no coinciden Orlandini —1350 («settecentotrenta... a di d'agosto») de la era mahometana)— ni el *Speculum Carmelitanum* —1230—. Las cifras indicadas por Orlandini, en opinión de M. Burrelli, pueden alcanzar el tiempo comprendido entre nueve años, es decir, entre setecientos treinta y uno y setecientos treinta y nueve, en base a lo cual dicha investigadora estima que entre 1353 y 1361 es cuando puede datarse la imagen, apoyándose, además, en el estilo. Para G. Kreytenberg, se esculpió entre 1352 y 1355, dando a la primera fecha «post quem», que estima posible como fecha de una fundación y no precisamente el año de ejecución de la escultura. Antonio Mongitore, escribiendo sobre su peregrinación a Trapani, menciona la fecha de 1340 como año en que acontece un milagro mariano en la persona de Vico Scammacca, palermitano que, privado del uso de la palabra, la recupera orando ante la imagen<sup>13</sup>. De aceptar dicha fecha, habría que adelantar la ejecución de la imagen.

Estimo conveniente aludir a la llegada o no de la imagen a su destino, Chipre. Considerando que la fecha

de la inscripción de la imagen dada por Orlandini es incluso posterior a la citada del milagro trapanés, resulta forzado el pretender admitir que después de estar aquella en Trapani fuera llevada a Chipre desde la ciudad siciliana y a los pocos años traída de nuevo al mismo lugar. Pienso como más probable, siguiendo la opinión de Negri Arnoldi, que la intención fue justamente llevarla desde Pisa, vía marítima, a Chipre y que, a la altura de la costa trapanesa, no se pudo continuar viaje a causa de una tempestad, quedando en una casa carmelita, como carmelita debía de ser el destino en Chipre. La hipótesis de encargo a Nino Pisano por navegantes pisanos establecidos en Trapani me parece improbable, por estar la imagen unida a la Orden Carmelita, y fue ésta indudablemente la encargante. El nombre de *Madonna dell'Annunziata* del propio santuario corrobora el origen carmelita por cuanto la Anunciación es el primer misterio mariano más universal de la Orden en los siglos XIII y XIV, y a ella fueron dedicadas muchas iglesias y cofradías. Luego fue, evidentemente, la propia Orden la transmisora de la devoción a la *Madonna di Trapani*, convertida en su patrona, y de hecho en la propia Sicilia y en numerosos conventos carmelitas de otros lugares llevan la imagen copia de la *Madonna di Trapani* el apelativo de Virgen del Carmen. En este sentido, un caso muy puntual es la imagen de escayola, del siglo XX, de la iglesia de los PP. Carmelitas de Toledo.

En el siglo XV, Laurana y Gagini interpretan, no copian, la *Madonna di Trapani*<sup>14</sup>. Denomino al tipo «grupo B», para diferenciarlo del A, que es la copia fidedigna de la *Madonna* de Nino Pisano. Hanno-Walter Kruft publicó en 1970 un documentado estudio titulado *Die Madonna von Trapani und ihre Kopien in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento*<sup>15</sup>. En la documentación se hace referencia a *similitudinem*, es decir, copia. Francesco Laurana se compromete, por medio de un contrato de 16 de agosto de 1469, a llevar a efecto una *Madonna* «... ad instar et similitudinem imaginis marmoreas B. M. Virginis quae est in conventu S. Mariae Annunciatæ extra civitatem Drepani»<sup>16</sup>. Tras un adelanto monetario, parece ser que el artista se ausenta y abandona la obra, que iba destinada a la Chiesa Madre de Erice. Algo antes (1468) comienza a trabajar en otra *Madonna* en Palermo, la cual, una vez finalizada, es confiscada y colocada en la catedral bajo la advocación de Santa María la Mayor. En ella se aprecia inspiración en la escultura de Nino, pero no es copia literal; antes bien, aparece patente el talento y personalidad de Laurana. El y Pietro da Bonate reciben el 2 de junio el encargo de hacer para la capilla de Mastrantonio en San Francesco de Assist, en Palermo, una figura de altar «quandam figuram sive ymaginem gloriose Virginis,

<sup>10</sup> Cfr. P. GUILLERMO DE LA INMACULADA: «La Virgen del Desierto de Las Palmas». *Miriam*, a. XXIV, n.º 142, 1972, pp. 159-160.

<sup>11</sup> *Trapani in una breve descrizione*, Palermo, 1605, pp. 64 y ss.

<sup>12</sup> Vid. nota 10.

<sup>13</sup> CAVARETTA, B.: *Racconto delle fattezze ed imagine della*

*gloriosissima sempre Vergine Maria... fuori de mura dell'invittissima città di Trapani*, Palermo, 1656.

<sup>14</sup> Resumo las siguientes notas de mi artículo «La "Madonna di Trapani" y su expansión en España», *Reales Sitios*, a. XXI, n.º 79, 1984, pp. 8-20.

<sup>15</sup> *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, junio 1970, pp. 297-322.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 297.



Fig. 3. Virgen con el Niño, estilo de Francesco Laurana.



Fig. 4. Virgen con el Niño, estilo de Francesco Laurana.



Fig. 5. Virgen con el Niño, obra de Giuliano Mancino, seguidor de Domenico Gagini, 1505, catedral de Siracusa.

ut dicitur, de grandiza naturali, bene et magistraliter laboratam», la cual, aunque en el contrato no se menciona, no deba de ser copia, sale tal, pues se ha tomado como modelo. Se repite su hacer en la Madonna de Santa María de la Medalla, del palacio de Acreide (figs. 3 y 4).

Domenico Gagini, el gran escultor siciliano de la decimoquinta centuria, también esculpe «copias» de la Madonna di Trapani. Existen problemas respecto a algunas atribuciones, pero es obra segura suya la *Madonna del Soccorso* en Santa Maria dei Franchi, en San Mauro Castelverde, vendida el 25 de mayo de 1480, pero sin haber sido encargada de antemano. Obra suya y del taller es la *Madonna del Soccorso*, en San Francisco de Asís, de Palermo, hoy en la capilla *Alliata*. Modesta repetición de la Virgen de San Mauro Castelverde es la venerada en Santa María del Carmen, de Palermo, también del taller de Gagini, escultor que sigue más de cerca el estilo de la Madonna trecentista, aunque, como Laurana, imprime su sello personal.

Las «copias» de la Madonna di Trapani talladas por Laurana y Gagini y sus respectivos talleres han servido, a su vez, de modelos a otro grupo de imágenes esculpidas primeramente en la isla. Valga citar la llevada a cabo por Iacopo di Benedetto, clara réplica gaginesca para la catedral de Marsala, y la de la iglesia madre de Solemi, ambas del comienzo del último decenio del Quattrocento. Con el cambio de siglo —1505—, Gabriele di Battista y Domenico Pellegrino esculpen la Madonna para Santa María de Siracusa, mientras Giuliano Mancino ejecuta otra para la iglesia madre de Siracusa (fig. 5).

Como la Madonna de Nino Pisano, las «copias» de Lauranas y Gagini traspasan las fronteras, aunque su expansión no consigue ni con mucho el éxito de aquella. En nuestro país existen varias copias, todas las conocidas por mí en el área oriental de la Península y en Baleares, lo cual es lógico, por sus relaciones más estrechas con Italia meridional e islas. En Palma de Mallorca hay una en alabastro policromado en el palacio episcopal, de tipo

afin a la ejecutada en 1473 para la iglesia Madre de Polizzi Generosa, que Bosque relaciona con el estilo de Gagini<sup>17</sup>. Otras dos afines a la anterior, en mármol, con algunas variantes en cuanto a actitudes, se veneran en la iglesia de la Sangre de la misma ciudad, que pueden emparentarse estilísticamente con Laurana y una posible estancia suya en Mallorca<sup>18</sup>. Hay otra de alabastro en Sóller, probablemente de finales del siglo xv, y una en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Llers, en Gerona.

El hecho de haberse comenzado a interpretar la Madonna di Trapani por artistas tan cualificados como Laurana y Gagini supuso una gran categoría artística para la producción de este tipo de imágenes. Destaca, en efecto, el siglo xv por la calidad y mérito artísticos. Las Virgenes que se esculpen son de bastante tamaño, generalmente de mármol y alabastro, y realizadas fundamentalmente para ser veneradas en los altares de las iglesias.

Pero la masiva producción de copias hace, obviamente, descender de nivel la calidad ya desde el siglo xvi. Toman auge las estatuas de reducido tamaño para oratorios particulares. He comprobado también su existencia en conventos de nuestro país. De las numerosas copias, cuya producción fue verdaderamente espectacular en el Barroco —continuándose prácticamente hasta hoy—, se hace eco Guglielmo de Gunppenberg en su *Atlas*<sup>19</sup>: «molti comperano l'effigie scolpita in alabastro e se la recano in patria. Vi sono quaranta officine de valenti scultori, i quali, fuor del lavoro dei coralli, di null'altro si occupano che di fare immagini di Santa Maria Trapanitana in alabastro». Se hacen, incluso allí, unas reglas de cómo debe de ser una copia; a tal extremo había llegado la situación. Sirve como primer punto de referencia para efectuar la estadística de las copias llevadas a efecto durante los siglos xv y xvi.

El grupo A, es decir, las copias de la Madonna de Nino Pisano, es el que prevalece y perdura a lo largo de los siglos, no sobrepasando nunca su tamaño el metro de altura. Dejando aparte las copias halladas fuera de España, gran parte de las cuales he publicado<sup>20</sup>, haré referencia a las existentes aquí, de calidades diferentes, indica-

tivas de los diversos talleres que trabajaron, particularmente en Trapani. De allí proceden las que llevan el escudo de la ciudad costera y amurallada en el plinto, unas en Italia —Partanna (Sicilia), iglesia de los PP. Capuchinos; Castoreale (Sicilia), iglesia de San Felipe Neri; Brindis, catedral; Gravina (Bari), Museo Pomarici; Altomonte (Calabria), iglesia de Santa Maria della Consolazione—; existen otras fuera de Italia —Nueva York, Hispanic Society; Londres, Museo Victoria y Alberto—, y no faltan ejemplos en nuestro país —Pamplona, Museo Provincial de Navarra; Toledo, monasterio de las RR. Benitas; Zaragoza, Museo «Camón Aznar».

En España la incidencia de esta devoción mariana fue enorme, y no están ausentes las razones políticas. Conventos, iglesias y oratorios privados son los lugares donde preferentemente se documenta su presencia. Existieron incluso talleres de copias, como se demuestra por los textos; así, la denominación de Nuestra Señora de Trapani del convento madrileño de las Carboneras y Nuestra Señora de Trapani en el óleo de la iglesia de Santo Domingo el Real de Toledo. No es, sin embargo, frecuente esta denominación adulterada de la ciudad siciliana, base para adscribir determinadas imágenes a copistas españoles. Por otra parte, interesaba más el respetar la identidad de la imagen modelo que demostrar una personalidad, aunque a veces está presente. En este sentido, es preciso aludir a la copia de estilo berniniano que se conserva en la iglesia madre de Alcamo (Sicilia). Fechada en 1730, es una armónica síntesis de gótico y barroco. Sobre base trecentista se superpone una figura de belleza serena clásica y plegados de los vestidos derivados del arte de Bernini. En la parte inferior del plinto corre una inscripción: «HANC COPGIBUS IMPRIMENTAM ILL: CORIOLANUM FAR... PIETATIS PAN: GUBr ERIGI CURAVIT IMAGINEM» (fig. 6). Conocemos también la autoría de una copia de calidad regular que se venera en la iglesia de San Antonio de Padua de Palermo. G. Guercio esculpe la imagen de rostro inexpresivo y pliegues geometrizarantes en 1654<sup>21</sup>. Hay copias que, aun teniendo parecidos atributos en el plinto —dos águilas en el convento de las Madres de Alba de Tormes (Salamanca)<sup>22</sup>

<sup>17</sup> *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*, Milán, 1968, p. 430.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 429; AINAUD DE LASARTE, J.: «Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo», *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Palma de Mallorca, 1955, p. 13.

<sup>19</sup> *Atlas marianus sive de imaginibus deiparae per Orbem Christianorum miraculosis auctore - è societate Iesu*, I, II, Munich, 1657, p. 150.

<sup>20</sup> «La "Madonna di Trapani" y su expansión en España», cit., pp. 15-16; Id.: «La "Madonna di Trapani" y su expansión en Italia y España», *Arte in Sicilia*, Palermo, 1986, pp. 61-83, figs. 29-70; Id.: «Pervivencia de la "Madonna di Trapani" en época moderna», *Arte gótico postmedieval*, Segovia, 1987, pp. 189-191. He aquí un elenco de copias fuera de España: *Sicilia*: Trapani, Museo Regionale Pepoli —dos de coral—, col. Giovanni Barresi —coral—; Santocanale (Mondello) —alabastro—; Marzana del Vallo; Pietraperzia (Caltanissetta). *Italia Continental*: Venecia, Santa Maria dei Frari; Zara; Padua, Museo Cívico; Manfredonia, San Domenico; Bolonia, Museo Cívico

—marfil—; Nápoles, Sant'Agostino degli Scalzi —pintura—, Museo Duca di Marrina —coral—. Lucía SIDDÍ recoge las copias existentes en Cagliari y Cerdeña meridional: «La diffusione della "Madonna di Trapani" a Cagliari e nella Sardegna meridionale», *Cagliari. Omaggio ad una città*, Cáller, 1991. *Francia*: París, Museo del Louvre. *Bélgica*: R. Didier menciona una treintena. *Alemania*: Berlín, Museo. *Reino Unido*: Londres, British Museum, Victoria and Albert Museum —marfil y madera como base y recubierta de alabastro—, dos ejemplares, Salting Bequest (1550-1910), Departamento de Circulación. *Estados Unidos*: Nueva York, Hispanic Society, tres ejemplares —dos de alabastro y uno de mármol—. En 1989 he visto un ejemplar propiedad de un particular en Washington. Varias más son indicadas en el texto.

<sup>21</sup> BELLAFFIORE, G.: *Palermo. Guida della città e dei dintorni*, 2.<sup>a</sup> ed., Palermo, 1981, p. 39.

<sup>22</sup> Publicada por M. GÓMEZ MORENO: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Valencia, 1967, vol. I, p. 382; vol. II, fig. 505.



Fig. 6. Copia de la «Madonna di Trapani», 1730, Alcamo, iglesia madre.

y un águila en una de las tres imágenes del Museo «Camón Aznar», de Zaragoza—, el estilo no es similar. Es por ello que no se puede establecer una identidad de tipos a partir de aquí. La representación de las águilas debe de estar en relación con un simbolismo, cuyo significado se me escapa. No así la pareja de bóvidos que sustentan la imagen en la copia conservada en el Museo de Berlín<sup>23</sup>, alusiva a

<sup>23</sup> SCHOTTMULLER: *op. cit.*, p. 136.

<sup>24</sup> FRANCO: «Tres copias...», cit., figs. 16 y 17, reproducciones proporcionadas por cortesía de P. Williamson.

<sup>25</sup> *Ibidem*, figs. 1, 2 y 3.

<sup>26</sup> Ejemplar del Instituto «Valencia de don Juan», *op. cit.*, fig. 9. Otros ejemplares se presentaron en la exposición *L'arte del corallo in Sicilia*, Trapani, 1 marzo-1 junio 1986, Palermo, 1986, figs. 19, 21, 47 y, sobre todo, el medallón reproducido en el cartel anunciador de la misma, actualmente en el Museo Pepoli de Trapani (fig. 29). Parece que es obra relacionada con los arquitectos Giacomo Amato y A. Grano (*L'arte del corallo...*, cit., p. 358, fig. 166).

<sup>27</sup> FRANCO: «La «Madonna di Trapani» y su expansión en España», cit., p. 16; Id.: «La «Madonna di Trapani» y su expansión en Italia y España», cit., fig. 59.

<sup>28</sup> Publicada en *Col·leccions Bertrand als Museus de Barcelona - Museu d'Art de Catalunya - Museu Tèxtil i d'Indumentària - Museu d'Art Modern - Museu de Carruatges (Palau de*

la leyenda de la pareja de bueyes que condujeron a la imagen al santuario de la Anunciada de Trapani.

Por otra parte, la diferencia de materiales proporciona una sensación táctil diferente. El marfil —ejemplares en el M. Victoria y Alberto<sup>24</sup>— produce contornos más definidos que el mármol o el alabastro —ejemplar del Museo «Camón Aznar»<sup>25</sup>—, y resultan aún menos nítidos en el coral<sup>26</sup>. Se han utilizado, además de los citados materiales, madera, escayola y pintura. La época de mayor profusión de copias de la *Madonna di Trapani* fue durante los siglos XVI, XVII y XVIII, aunque continúa en los siglos sucesivos. En España, las copias aparecen dispersas de norte a sur y de este a oeste, por la costa —muy venerada por los marineros— y por el interior, tanto en iglesias como en conventos y oratorios privados. Sin embargo, se da con mayor profusión en el área mediterránea. Son generalmente de reducido tamaño, predomina el alabastro y el marfil y menos el mármol. Bastantes de las imágenes existentes se hallan hoy en museos y colecciones particulares, provenientes de lugares ignorados, lo cual es lástima, pues hubiera servido para precisar sus primitivas ubicaciones y, con ello, la posibilidad de establecer una estadística de frecuencia (vid. mapa adjunto).

He aquí el elenco de las piezas existentes en nuestro país, conocidas por mí.

#### a) CATALUÑA

##### Barcelona

1. Barcelona, Museo de Arte de Cataluña, italiana, siglo XVI, de buen tamaño, madera<sup>27</sup>.
2. Barcelona, Museo de Arte de Cataluña, ejemplar procedente de la Col. Bertrand, perteneciente al taller de la existente en el convento de RR. Benitas de Toledo<sup>28</sup>.
3. Barcelona, Museo Marés, n.º inv. 602, alabastro, siglo XVII. Restos de policromía y estampados en dorado (fig. 7)<sup>29</sup>.
4. Barcelona, Museo Marés, n.º inv. 608 (fig. 8)<sup>30</sup>.
5. Barcelona, colección particular.
6. Sitges, Cau Ferrat<sup>31</sup>.
7. Vic, *Mare de Deu de la Bona Sort*, de alabastro, dada a conocer en 1904<sup>32</sup>. Según una tradición, fue traída por el Señor de Casa Brossa (Señor del Castillo de Olot),

*Pedralbes*). Barcelona, 1985, p. 79, n. 131, 161, donde no se indica su tipología ni se identifica el escudo; FRANCO: «Tres copias de la «Madonna di Trapani»...», cit., p. 11, n. 31.

<sup>29</sup> *Museo Federico Marés Deulovol*, Barcelona, 1979; FRANCO: «La «Madona di Trapani» y su expansión en España», cit., p. 16.

<sup>30</sup> Vid. nota anterior.

<sup>31</sup> Publicada en el *Catálogo de escultura y muebles del «Cau Ferrat» (Fundación Rusiñol)*, Sitges, 1944, y recogida en FRANCO: «La «Madonna di Trapani» y su expansión en España», cit., p. 16.

<sup>32</sup> J. G. y C.: «La Mare de Deu de la Bona Sort», *Gazeta Vigatana*, n.º 2, 5 enero 1904; GUDIOL I CUNILL, J.: «Un tipo iconográfico entre les escultures de la Mare de Déu», *Pàgina Artística de la Veu*, n.º 92 (21 septiembre 1911); BRACONS I CLAPÈS, J.: «L'escultura gòtica a Osona», *Ausa*, Vic, IX/98, 1981, p. 301; Id.: *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, 1983, p. 89; FRANCO: *op. cit.*, p. 16.



Fig. 7. Barcelona, Museo Marés.



Fig. 8. Barcelona, Museo Marés.

el cual la donó a las monjas, quienes la conservan ahora; mide 37 cm.

8. Vic, Museo Episcopal, Virgen de marfil, procedente del oratorio de San Felipe Neri<sup>33</sup>.

9. Vic, Museo Episcopal, Virgen de alabastro, 33 cm. de altura. La fecha dada por J. Bracons<sup>34</sup> —siglo XV— me parece errada; antes bien, estimo que se trata de una obra del siglo XVII.

10. Samalús, parroquia de San Andrés, imagen bajo la advocación de Nuestra Señora de la Salud<sup>35</sup>.

11. Alentorn<sup>36</sup>.

Lérida

<sup>33</sup> GUDIOL Y CUNILL, J.: «Un tipo iconográfico entre las esculturas de la Mare de Déu», cit.; Id.: *Museo Episcopal de Vic. Memoria de 1911*. Vic, 1912, p. 15; BRACONS: «L'escultura gòtica...», cit., p. 301.

<sup>34</sup> *Ibidem*, n. 54; FRANCO: *op. cit.*, p. 16.

<sup>35</sup> FÁBREGA GRAU, A.: *Santuarios marianos en Barcelona*, Barcelona, 1954, pp. 149-151; BRACONS: *op. cit.*, p. 301; *Catálogo monumental del Obispado de Barcelona*, 1981, vol. I, p. 463; FRANCO: *op. cit.*, p. 16.

12. Cerviá de Ter, Casa Raset (también llamada «Casa Torrent»)<sup>37</sup>.

13. Olot, Casa Trunxeira<sup>38</sup>.

Gerona

14. Poblet, Museo del Monasterio. No la recoge Jesús M. Oliver en la *Guía del Museo de Poblet*<sup>39</sup>; es de mármol y reducidas dimensiones. Está montada junto con varios relieves procedentes de las tumbas reales y, dada la identidad del material, ha llevado a la confusión de identificarla con aquéllos.

Tarragona

<sup>36</sup> DURÁN: *La escultura medieval en el Reino de Valencia*, Valencia, 1947; FRANCO: *op. cit.*, p. 16.

<sup>37</sup> *Cuaderno de Cultura*, a. I, n.º 5, octubre 1978; FRANCO: *op. cit.*, p. 16.

<sup>38</sup> ARA GIL, J.: *Escultura gòtica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p. 147; FRANCO: *op. cit.*, p. 16.

<sup>39</sup> Poblet, 1982. Publicada por FRANCO, A.: «Tres copias de la "Madonna di Trapani"...», cit., p. 11, n. 32.

## b) PAIS VALENCIANO

### Valencia

15. Játiva, Capilla del Santísimo Sacramento de la iglesia del Real Monasterio de la Merced, bajo la advocación de Virgen de la Salud, en mármol, siglo XVI, destruida en 1936<sup>40</sup>.

### Castellón

16. Villarreal, Virgen de Teana en el Santuario de San Pascual<sup>41</sup>, sepulcro de Fray Diego Bailón<sup>42</sup>. Aquí, como sucede ocasionalmente, presenta carácter funerario.

## c) BALEARES

### Mallorca

17. Palma de Mallorca. La Colección Gomis conserva una procedente del convento del Carmen de la misma ciudad.

18-20. Santuario del Lluch. Posee tres ejemplares, dos grandes, de unos 70 cm. de altura, y la tercera, más pequeña, entre 30 y 40 cm. Todas son tardías, y una de ellas quizá estuvo un tiempo dentro de una hornacina<sup>43</sup>.

## ch) ARAGON

### Zaragoza

21. Nuestra Señora del Rescate, en recuerdo, según se dice, de haber sido rescatada a un moro de Argel por el trinitario Fray Bartolomé Serrano, que abonó por ella treinta reales. El religioso la regaló a la duquesa de Aveiro, quien la colocó en su oratorio, designándola: «Ntra. Sra. de Trapani», «por ser copia de la de Sicilia». Al fundarse en la ciudad del Ebro el Colegio de Santo Tomás de Villanueva, la mencionada duquesa la dona, imperando desde entonces la advocación de Nuestra Señora del Rescate, en recuerdo de su legendario origen<sup>44</sup>.

22. Zaragoza, Museo «Camón Aznar», ejemplar de 60 cm. de alto, de mármol blando muy fino. Se han perdido las manos de la Virgen y el Niño<sup>45</sup>.

23. Zaragoza, Museo «Camón Aznar», ejemplar de alabastro, la Virgen sin corona y el Niño sin cabeza. La cabeza de la Virgen está rehecha. Conserva restos de policromía; mide 23,5 cm.<sup>46</sup>.

24. Zaragoza, Museo «Camón Aznar», ejemplar de mármol oscuro, 29 cm. El Niño está sin cabeza y se ha perdido la mano derecha de María<sup>47</sup>.

## d) PAIS VASCO

La «Madonna di Trapani» ha sido particularmente venerada, como se ha indicado, por los marineros, con los cuales arriba a los puertos.

### Vizcaya

25. Villafranca, Virgen del Mayorazgo de Abaria, que radicó en la villa de la antigua Ordizia. Fue fundado por el gran marino don Francisco de Abaria, a quien se concedió patente de capitán en 1655 y fue digno de muchos elogios, según se informa en la historia de la ciudad: «Gozaba de mucha fama adquirida en la navegación de ultramar, hecha en barcos propios o del Estado. Se le encomendó el mando de seis de los mejores navíos que tenían armados el comercio de Sevilla para que condujeran municiones y pertrechos a la armada de Italia», donde es presumible que conociera la devoción a la Virgen de Trapani. Parece, sin embargo, que la imagen venerada por él fue seguramente donación por expreso mandato del rey Carlos II como premio a la liberación de Orán en 1681, según opinión del Marqués de Seoane<sup>48</sup>.

La estatuilla, de alabastro y 33 cm. de altura, ostentaba, como la capitana de don Francisco, la advocación de Nuestra Señora de la Merced. En la capilla donde la viera Lizarralbe existía una inscripción referente a la imagen que contradice erróneamente la opinión de Seoane en cuanto al monarca donante: «Esta ssma. imagen la dió el Rey Felipe III al Excmo. Señor don Francisco de Abaria, general de su armada cuando le mandó socorrer a Orán, como lo logró con el acierto que debía prometerse de tan soberana protección en cuya memoria es cabeza de uno de los Mayorazgos de la Casa de Abaria»<sup>49</sup>. La capilla era de plata, perteneció a don Julio de Urquijo, yerno de

<sup>40</sup> Citan esta imagen sin aludir a su «procedencia» siciliana SÁNCHEZ PÉREZ, J. A.: *El culto mariano en España*, Madrid, 1943, lám. 196. y SARTHOU CARRERES, C.: *Monasterios valencianos*, Valencia, 1943, p. 228; Id.: «Iconografía mariana en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1929, t. 37 (separata), la reproduce. Identificada con el tipo en FRANCO: *op. cit.*, p. 16.

<sup>41</sup> TORMO, E.: *Levante. Guías regionales Calpe*, Madrid, 1923, p. 50, la ubica en la última capilla izquierda.

<sup>42</sup> SARTHOU: *Monasterios valencianos*, cit., p. 314; Id.: «El convento de San Pascual», *Blanco y Negro*, n.º 842, Madrid, 1907; *La Esfera*, n.º 349, Madrid, septiembre 1920. La cita y reproduce en *Iconografía mariana*, entre las obras de «arte renaciente en mármol»; ARA: *op. cit.*, p. 149; DURÁN: *op. cit.*; FRANCO: *op. cit.*, p. 16.

<sup>43</sup> Agradezco la información de su existencia a mi buen

amigo Josep Bracons, así como de otras catalanas; FRANCO: *op. cit.*, p. 16.

<sup>44</sup> SÁNCHEZ PÉREZ: *op. cit.*, p. 362; FRANCO: *op. cit.*, p. 16.

<sup>45</sup> Publicada en el *Catálogo-Guía. Museo Camón Aznar*, Zaragoza, 1979, p. 21, donde se indica: Virgen, escuela italiana, h. 1500; FRANCO: «Tres copias de la "Madonna di Trapani"...», cit., p. 11, figs. 1 y 2.

<sup>46</sup> FRANCO: *op. cit.*, p. 11, fig. 3.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 11, fig. 5.

<sup>48</sup> *Marinos guipuzcoanos*, conferencia pronunciada por el Marqués de Seoane; cfr. LIZARRALBE, P. J. A.: *Andra Mari. Reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya*, Bilbao, 1926, pp. 136-137; Id.: *Andra Mari en la provincia de Guipúzcoa*, que no he podido consultar en la Biblioteca Nacional por haber desaparecido el ejemplar existente; FRANCO: *op. cit.*, p. 17.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

don Tirso Olazábal, que, a su vez, la había heredado de don José Joaquín de Olazábal y Arbelaz, que casó con doña Brígida Olaso y Abaria. La capilla estaba rodeada de una orla de madera, de ejecución italiana, y fue regalada al señor Urquijo por doña Margarita de Borbón.

Es interesante esta donación real, pues fue, en efecto, grande la devoción de los monarcas españoles de la Casa de Austria, así como de los virreyes, a lo largo de la ocupación española de la isla a partir del rey Felipe III. Su hijo y Mariana de Austria también se muestran, junto con don Diego Enríquez de Guzmán, Pedro Girón y Francisco Fernández de la Cueva, interesados por la sagrada imagen, y ellos asisten a la construcción de una iglesia a ella dedicada. Es lógico pensar que trajeran copias de la Virgen para una vez aquí ser, a su vez, copiadas por artistas o artesanos del país, como de hecho sabemos que sucedió. El Duque de Uceda trae de la isla pinturas, estatuas y manuscritos para adornar su palacio y biblioteca de Madrid<sup>50</sup>.

Ignoro si ha sido desde el País Vasco desde donde se ha difundido la presente devoción mariana en Navarra y La Rioja. No es descartable que desde una zona costera penetrara en el interior.

## e) NAVARRA

26. Pamplona, Museo de Navarra, ejemplar de 45 cm. de altura, procedente del convento de Madres Agustinas de Sancti Spiritus, de Puente la Reina, adquirida por la Comisión de Monumentos de Navarra. Es de alabastro y no se halla en muy buen estado de conservación; se han perdido las coronas, y los brazos de María y el Niño están fragmentados. Se conserva, en cambio, la decoración de las túnicas y mantos con motivos dorados, así como restos de policromía en los rostros. Aparece sobre un plinto prismático decorado en el frente con un escudo del convento de procedencia. M.<sup>a</sup> L. Fariñas, que efectúa una interesante descripción, la data en la primera mitad del siglo XVI, fecha que considero excesivamente temprana para el estilo y el escudo, más acordes con la centuria siguiente<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> MAUCERI, E.: «Caratteri dell'arte siciliana del Rinascimento. Sua origine e sviluppo». *Rassegna d'Arte antica e moderna*, a. 6, v. 1, 1919, pp. 210-211.

<sup>51</sup> FARIÑAS WINDELL, M.<sup>a</sup> L.: «La Santísima Virgen y el arte religioso». *Boletín de la Comisión de Monumentos Artísticos de Navarra*, 1927, p. 275; CLAVERIA ARANGUA, J.: *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, Madrid, 1941-42, p. 270; ARA, J.: *op. cit.*, p. 147; FRANCO: *op. cit.*, p. 17; Id.: «Tres copias de la "Madonna di Trapani"...», *cit.*, fig. 14. Agradezco una reproducción fotográfica a mi buena amiga M.<sup>a</sup> Angeles Mezquiriz, así como la información de la existencia de un ejemplar en el Museo de Evora (Portugal), que figuró en la Exposición Mariana, mayo 1980 (fig. 30). Se recoge en *Museu de Evora. Iconografía mariana no Alto Alentejo*, Instituto Português do Património Cultural, 1988, p. 44, n. 213. Agradezco dicha información bibliográfica al Dr. António Pestana de Vasconcellos, Director del Museo de Evora.

<sup>52</sup> Considerada de mucho interés en el *Inventario Artístico*

27. Montemediano, parroquia de Nuestra Señora de la Visitación, copia del siglo XVIII, concretamente «año 1798 D. Martín Pérez Moreno de Tejada capellán de honor de su Majestad», reza la inscripción. Es de mármol y mide 62 cm.<sup>52</sup>.

## g) CASTILLA-LEON

*Valladolid*

Es una provincia bastante rica en imágenes de esta devoción.

28. Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio, ejemplar procedente de La Seca (n.º 16)<sup>53</sup>.

29. Ejemplar en el relicario de la iglesia de San Miguel<sup>54</sup>.

30. Castromonte, monasterio de la Santa Espina, capilla de San Rafael, a unos kilómetros de la citada villa. Es de alabastro y fechable en el siglo XVII<sup>55</sup>. La Virgen aparece sin corona y se ha perdido el pedestal sustentante.

31. Procedente de Cuenca de Campos, se venera una imagen en el convento de Santa Clara de Palencia, capilla del Santo Cristo, junto a la estatua orante de alabastro, como la Virgen, y la yacente de doña María Fernández de Velasco. Se ha datado en el siglo XVI, aunque yo estimo que es del siguiente<sup>56</sup>.

32. Madrigal de las Altas Torres, convento de Religiosas Franciscanas<sup>57</sup>.

*León*

33. León, Museo Arqueológico Provincial, alabastro, siglo XVII<sup>58</sup>.

34. Llamas de la Ribera, alabastro, siglo XVII<sup>59</sup>.

*Soria*

35. Burgo de Osma, Museo de la Colegiata, procedente quizá de la propia Colegiata. Es de alabastro, siglo XVI, regalo de doña Leonor de Castilla<sup>60</sup>.

de Logroño y su provincia. *La Rioja*, dir. por J. G. Moya Valgañón, Madrid, 1985, III, p. 10, lám. I.

<sup>53</sup> ARA: *op. cit.*, p. 147; FRANCO: *op. cit.*, p. 18.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> ARA: *op. cit.*, p. 147; AZCÁRATE Y RISTORI, J. M.: «Escultura española del siglo XVI», *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, vol. XIII, la considera del taller napolitano de Domenico Gagini; GARCÍA CHICO, E.: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid, 1959, t. II, p. 34, lám. XXXII; FRANCO: *op. cit.*, p. 18.

<sup>56</sup> *Inventario Artístico de Palencia y su provincia*, Madrid, 1977, p. 43; FRANCO: *op. cit.*, p. 18.

<sup>57</sup> ARA: *op. cit.*, p. 147; FRANCO: *op. cit.*, p. 18.

<sup>58</sup> FRANCO: *op. cit.*, p. 18.

<sup>59</sup> GUSTAVO LÓPEZ, D.: *León: luz, arte y leyenda en la encrucijada de un camino*, León, 1976, p. 147, que no identifica con la devoción trapanesa; FRANCO: *op. cit.*, p. 18.

<sup>60</sup> ARA: *op. cit.*, p. 149; *La catedral de Burgo de Osma. Guía turística*, Almazán, 1975, p. 127, foto 29; FRANCO: *op. cit.*, p. 18.



Fig. 9. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

*Burgos*

36. Medina de Pomar, Museo del convento de Santa Clara, alabastro policromado<sup>61</sup>.

*Salamanca*

37. Alba de Tormes, convento de MM. Carmelitas Descalzas. Ejemplar publicado por Gómez Moreno, quien, con su proverbial perspicacia, intuye su carácter de copia de alguna imagen siciliana del siglo XIV. La data, con buen criterio, en el siglo XVII y da la medida (79 cm.)<sup>62</sup>.

h) COMUNIDAD DE MADRID

*Madrid*

38. Madrid, claustro del convento de MM. Carboneras, bajo la advocación propia de Nuestra Señora de Trapani<sup>63</sup>. Siglo XVII.

39. Madrid, iglesia de San Lorenzo, siglo XVII<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> ARA: *op. cit.*, p. 149; CARIÑANOS BARDECI, I.: *Frias y Medina de Pomar (Historia y Arte)*, Burgos, 1978, p. 128; FRANCO: *op. cit.*, p. 18.

<sup>62</sup> *Op. cit.*, t. I, pp. 382-383; t. II, fig. 505.

<sup>63</sup> Archivo Fotográfico del Instituto «Diego Velázquez», n.º 19140; FRANCO: *op. cit.*, p. 18; M.ª T. Ruiz Alcón recoge este ejemplar en el Catálogo de los objetos del convento.

<sup>64</sup> Archivo Foto. Inst. «D. Velázquez»; FRANCO: *op. cit.*, p. 18.

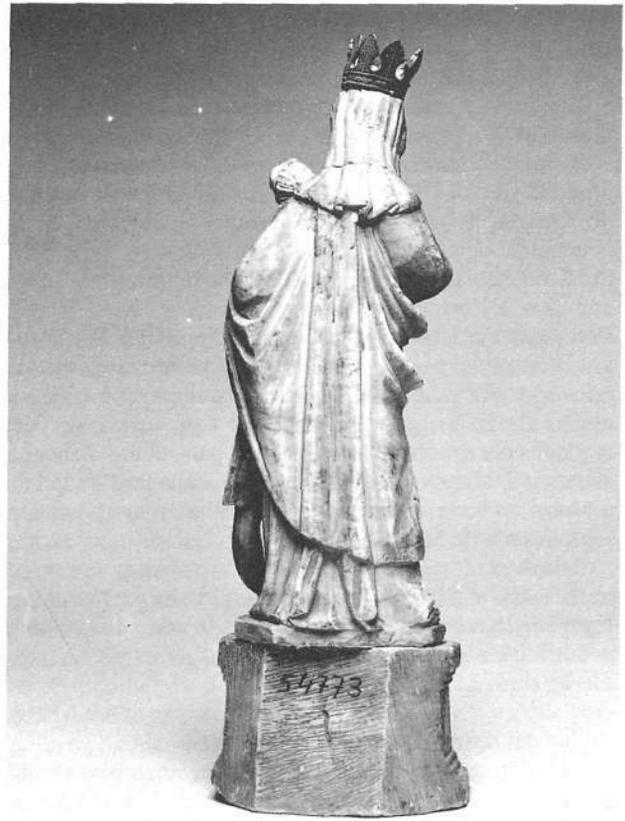


Fig. 10. Idem, vista de espaldas.

40. Madrid, Palacio Real, algo más de medio metro de altura<sup>65</sup>.

41. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, siglo XVII, 33 cm.; n.º inv. 54.773, exp. 1879/16. Mármol. Manto y túnica decorados con motivos florales que recuerdan los bordados del siglo XV en verde y oro, así como la cenefa del borde del manto, que se repite en la túnica del Niño. En el frente de la peana se lee el anagrama jesuítico JHS. Fue adquirida por compra a don Indalecio Aransai<sup>66</sup> (figs. 9 y 10).

42. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, siglo XVII. Mármol. Conserva restos de policromía<sup>67</sup>. En la peana se lee en capiteles: MONSTRATE ESSE MATREM, recuerdo tardío de una de las inscripciones de la imagen original, donde se exalta la maternidad de María (figs. 11 y 12).

43. En la citada Institución se conserva un ejemplar de coral, de reducidísimas dimensiones. Obra del siglo XVII<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Agradezco la información a M.ª Teresa Ruiz Alcón; FRANCO: *op. cit.*, p. 18.

<sup>66</sup> FRANCO MATA, A.: *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*, Madrid, 1980, pp. 48-49, n. 58; reedición 1993, pp. 52-53, n. 56. Id.: *op. cit.*, p. 18.

<sup>67</sup> FRANCO: *op. cit.*, p. 18; Id.: «Tres copias de la "Madonna di Trapani"...», cit., figs. 10-11.

<sup>68</sup> FRANCO: «Tres copias de la "Madonna di Trapani"...», cit., fig. 9.



Fig. 11. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.

44. Madrid, Sala de Subastas Durán. Ejemplar de alabastro, muy interesante, que salió del mismo taller que una de las copias del Museo Camón Aznar de Zaragoza, n.º 23 del presente catálogo. Como ella, tiene en la peana un águila y el escudo de Trapani<sup>69</sup> (fig. 13).

#### i) CASTILLA-LA MANCHA

##### *Guadalajara*

45. Almonacid de Zorita. Existía un ejemplar que se perdió durante la guerra de 1936, de vestidos profusamente estampados. Siglo xvii<sup>70</sup>.

##### *Toledo*

46. Toledo, monasterio de RR. Benitas, obra de importación trapanesa, pues figura el escudo de la ciudad en el plinto. Es de alabastro y los vestidos aparecen profusamente dorados. Perteneció a Pasano de Haro<sup>71</sup> (fig. 14).

<sup>69</sup> Agradezco a don Fernando Durán la reproducción fotográfica. Figuró en la subasta del 6 de noviembre de 1990, pero no fue adquirida entonces.

<sup>70</sup> Archivo Camarillo, n.º 672; FRANCO: *op. cit.*, p. 18.

<sup>71</sup> Información y reproducción de doña Balbina Martínez Caviro; FRANCO: «Tres copias de la "Madonna di Trapani"...».



Fig. 12. Idem, vista de espaldas.

47. Toledo, iglesia del convento de Santo Domingo el Real. Copia pintada al óleo en lienzo, fechable a fines del siglo xvi. Es el segundo ejemplo en pintura; el primero, publicado por H. W. Kruft<sup>72</sup>, se halla en la iglesia de Sant'Agostino degli Scalzi, en Nápoles. La Virgen toledana es bastante grande; está policromada en tonos suaves, predominan los blancos en túnicas y mantos, contrastando con el azul y rojo de los forros y amarillos de las cabelleras rubias. Virgen y Niño están coronados. Recuerda el origen siciliano la adulterada inscripción que corre alrededor del cuadro de oscuro fondo en letras capitales: VIRGEN M NVA. SEÑORA DE TRAPALA QUE ESTA EN LA CIUDAD DE PALERMO PER TE ACCES SUM HEBEMUS AD FILIUM O BENEDICTA IN VENTRIS GRATIAE GENITRIX VITAE MATER SALUTIS S.S. BERNARDO<sup>73</sup>.

48. Toledo, iglesia de los PP. Carmelitas, copia en escayola, siglo xx, cuyo original aparece bastante adulterado, pero respeta las formas generales de la Virgen de Niño<sup>74</sup> (fig. 15).

*cit.*, fig. 13; MARTÍNEZ CAVIRO, B.: *Conventos de Toledo. Toledo, Castillo Interior*. Madrid, 1990, p. 334.

<sup>72</sup> *Op. cit.*, pp. 297-322.

<sup>73</sup> FRANCO MATA, A.: «Una "Madonna di Trapani" en el convento de Sto. Domingo el Real de Toledo», *Ya*, domingo 23 enero 1983, p. 40; *Id.*: *op. cit.*, p. 18.

<sup>74</sup> FRANCO: *op. cit.*, figura en p. 12.



Fig. 13. Madrid, Sala de Subastas Durán.



Fig. 14. Toledo, convento de MM. Benitas.



Fig. 15. Toledo, PP. Carmelitas.



Fig. 16. La Laguna, Museo de la Catedral.



Fig. 17. Las Palmas de Gran Canaria, Museo de la Catedral.

#### j) EXTREMADURA

##### *Cáceres*

49. Casar de Cáceres, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, capilla del lado del Evangelio. Ejemplar de importación, como delata el escudo trapanés de la peana. Es de mármol y mide 61 cm. la imagen y 20 la peana. Es de notable calidad y conserva restos de policromía. Parece que la cabeza de la Virgen está rehecha<sup>75</sup>.

#### k) ANDALUCIA

##### *Sevilla*

50. Osuna, monasterio de la Encarnación. Ejemplar bajo la advocación de *Nuestra Señora de Trapaná*. Es de alabastro y fue donada por la Duquesa fundadora<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: *Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la Provincia de Cáceres*, Cáceres, 1987, pp. 69-70.

<sup>76</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M.: «Monasterio de la Encarnación. Osuna», *Reales Sitios*, número extraordinario, Museos de Sevilla, 1976, pp. 237-238; FRANCO: *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>77</sup> ARA: *op. cit.*, p. 149; FRANCO: *op. cit.*, p. 18.

51. Sevilla, ejemplar propiedad del anticuario Antonio Linares. Es de mármol y mide unos 60 cm. La vi en el verano de 1992, y estaba en venta en 1.850.000 pesetas.

##### *Granada*

52. Granada, ejemplar en la abadía del Sacromonte<sup>77</sup>.

#### l) CANARIAS

##### *Tenerife*

53. San Cristóbal de la Laguna, Museo Catedralicio, ejemplar de alabastro, de 55 cm. de altura sin pedestal<sup>78</sup>. Obra del siglo XVII, con algunos desperfectos (fig. 16).

<sup>78</sup> Figuró en la *Exposición de Arte Sacro* organizada con motivo del Cincuentenario de la Catedral de La Laguna, Tenerife, septiembre 1963, siendo prelado mi tío Luis Franco, p. 33, donde se identifica erróneamente con la Virgen del Pilar. Agradezco el Catálogo y reproducción fotográfica a don Jesús Hernández Perera; ARA: *op. cit.*, p. 149; FRANCO: *op. cit.*, p. 18.

### Las Palmas

54. Las Palmas, catedral, copia de la «Madonna di Trapani» bajo la advocación de Virgen de las Nieves, alabastro, siglo xvii<sup>79</sup>. Han desaparecido las coronas de la Virgen y del Niño. Aunque se aprecia mal el escudo, se trata del de la ciudad de Trapani, deduciéndose que se trata de una obra importada (fig. 17).

### m) GALICIA

#### Orense

55. Orense, catedral, imagen bajo la advocación de Nuestra Señora la Blanca, identificada por Gómez-Moreno con la *Madonna* en estudio. Es similar a la de Puente la Reina, aunque más fina. Fue regalada por un devoto hacia 1697, año en que se hicieron las coronas de plata dorada para la Virgen y el Niño por el platero Francisco Santos, aunque hoy aparecen sin ellas. En el recuento de 1708 se menciona la imagen de «Nuestra Señora la Blanca con el Niño con coronas de plata sobredorada que dio un devoto en el altar de Nuestra Señora», de donde puede colegirse que había sido donada no mucho antes, como opinan Ferro Couselo y Lorenzo Fernández<sup>80</sup>.

A las copias antedichas agregó once ejemplares más, de alabastro, propiedad de don Jaime Trigo Menlle, de la Galería Altamira de Pontevedra. Es muy interesante el presente conjunto, en el que difiere bastante la calidad de unas y otras.

56. La primera de ellas es de importación trapanesa, como se deduce del consabido escudo de la peana. En mi opinión, procede del mismo taller que el ejemplar de Puente la Reina y, como ella, es del siglo xvii. La Virgen mira de frente, mientras toma una manita del Niño, que dirige su mirada hacia aquélla. Túnicas y mantos están estampados a base de dorados. Sólo el fondo rojo del escudo, los labios de María, el azul de los forros de los mantos y el negro de los contornos de los ojos imprimen una nota viva de color. Mide 70 cm. (fig. 18)<sup>81</sup>.

57. Ejemplar de 34 cm. de altura. En la peana hay una cartela barroca, cuyo contenido identificativo se ha perdido. Como el anterior ejemplar, túnicas y mantos están estampados en dorado y se aprecian los azules de los forros de aquéllos. En esta imagen se hace patente un detalle no común en el tipo: la Virgen muestra una fruta al Niño, que la toca con su mano izquierda. Por el contrario, se trata de una nota de la Madonna de tipo B, presente tanto en Laurana como en Gagini. La Virgen, aunque de rasgos finos, resulta inexpresiva. Siglo xvii (fig. 19).

<sup>79</sup> Agradezco la información y reproducción fotográfica a don Jesús Hernández Perera.

<sup>80</sup> *La capilla del Santo Cristo de Orense*, p. 62; FRANCO: *op. cit.*, p. 18. La referencia que hay en el recuento de 1602 a «una imagen de nra. señora que dexo al correg(id)or Xaramillo» pudo aludir a una de las que se hallaban entonces en el altar del Cristo.

<sup>81</sup> Reproducida en *Feriarte XIII*, catálogo oficial, p. 117, donde se cataloga como gótico-flamenca, siglo xv, alabastro.

58. Ejemplar de 29 cm., actualmente sin plinto, tan sólo la peana que sustenta la imagen. Como la anterior, María porta una fruta que ofrece al Niño, al que contempla tiernamente. Siglo xvii. No está policromada y las cabezas, rotas, han sido pegadas (fig. 20).

59. Copia de la «Madonna di Trapani» de 25,2 cm. de altura. Aparece sobre alto plinto de estructura hexagonal, cuyo frente anterior muestra el anagrama de la Virgen coronada. La talla de este ejemplar carece de gracia, denotando una ejecución poco briosa. Se conserva la corona original de María, también de alabastro. La del Niño se ha perdido. Perviven restos de policromía en tonos dorados, azules y rojos. Segunda mitad del siglo xvii (fig. 21).

60. Ejemplar cercano al anterior, por lo que estimo la misma procedencia. Dimensiones bastante superiores, 44 cm. No tienen corona ni la Virgen ni el Niño. Perviven restos de policromía de coloración similar al anterior ejemplar, aunque sin el anagrama mariano. Segunda mitad del siglo xvii (fig. 22).

61. Ejemplar cercano a los dos anteriores. Está dentro de una urna popular de las existentes todavía en nuestros pueblos, que guarda la imagen del patrón o patrona de una cofradía. La urna mide 33 x 26,5 cm. y la Virgen no llega a los 30 cm. Proviene de un taller de calidad mediana. Conserva restos de policromía en tonos dorados, azules y rojos. De este color se ha pintado un collar simulando coral. El estampado del manto forma flores de lis (fig. 23).

62. Ejemplar bastante alto, 56 cm. Es de importación trapanesa, como lo atestigua el escudo tallado en la barroca peana. En efecto, el escudo de la ciudad, circular, está rodeado de arcos calados, que conforman una roseta, y una florecilla de agavanzo se ve en la parte superior. Es obra interesante, ya tardía, pudiendo datarse en el siglo xviii. El manto está pintado de azul oscuro, bajo el que asoma la túnica, que, como la del Niño, es blanca azulada. Se han perdido las coronas; la cabeza y manos del Niño presentan carnosidad de color castaño oscuro. Finales del siglo xviii (fig. 24).

63. Ejemplar que mide 22 cm. Se ha perdido el plinto que sustentaba la imagen, quedando sólo restos de una sencilla peana. Aunque de calidad inferior a las copias indicadas, hace desmerecerla más el vulgar estampado a base de grandes rosetones dorados contorneados en castaño. No tienen corona ni la Virgen ni el Niño. Finales del siglo xviii (fig. 25).

64. Virgen de 18 cm. de alto, que ha sufrido serios desperfectos. El Niño ha perdido la cabeza y la de María ha sido pegada. No lleva corona. Es bastante rechoncha, aunque sigue fielmente las líneas del original. Conserva escasos restos de policromía. Fines del siglo xviii (fig. 26).

65. Virgen de 34 cm. de alto. Calidad muy deficiente, que se ha intentado subsanar con un fuerte colorido a base de intensos tonos rojos, contrastando con otros más apagados y el blanco del manto de la Virgen. Se conserva la corona del Niño, mientras la de María se ha perdido. El plinto responde al tipo general de estructura hexagonal.



Fig. 18. Pontevedra, Col. de D. Jaime Trigo.



Fig. 19. Idem.



Fig. 20. Idem.



Fig. 21. Idem.



Fig. 22. Idem.



Fig. 23. Idem.

La obra ha salido de un taller muy popular, donde los pliegues de los vestidos se tornan gruesos y duros surcos tallados sin gracia alguna. Siglo XIX (fig. 27).

66. Pequeño ejemplar de 14 cm. de altura. Al Niño le falta la cabeza y María exhibe una corona exageradamente grande del propio material. Como la anterior, su calidad es deficiente; los pliegues están ejecutados sin gracia alguna. Se conserva la policromía a base de tonos dorados, rojos y azules, tan populares como la talla de la escultura. Siglo XIX (fig. 28).

#### SUMMARY

The so called «Madonna di Trapani» was originally a sculpture made in the XIVth century by Nino Pisano for the island of Cyprus. It is presumed that this image never reached the island due a storm near Trapani in Sicily. The image became the center of great devotion through the copies or interpretations of Francesco Laurana and Domenico Gagini. It was appointed as patron of the Carmelitan Order. From G. Gunppenberg (1657) is known that in the XVth, XVIIth and XVIIIth centuries were more than 40 workshops at Trapani were made. The coat of arms of the town appears in most of them. In this paper are studied the many copies found in spanish churches, convents, museums and private collections.



Fig. 24. Idem.



Fig. 25. Idem.



Fig. 26. Idem.

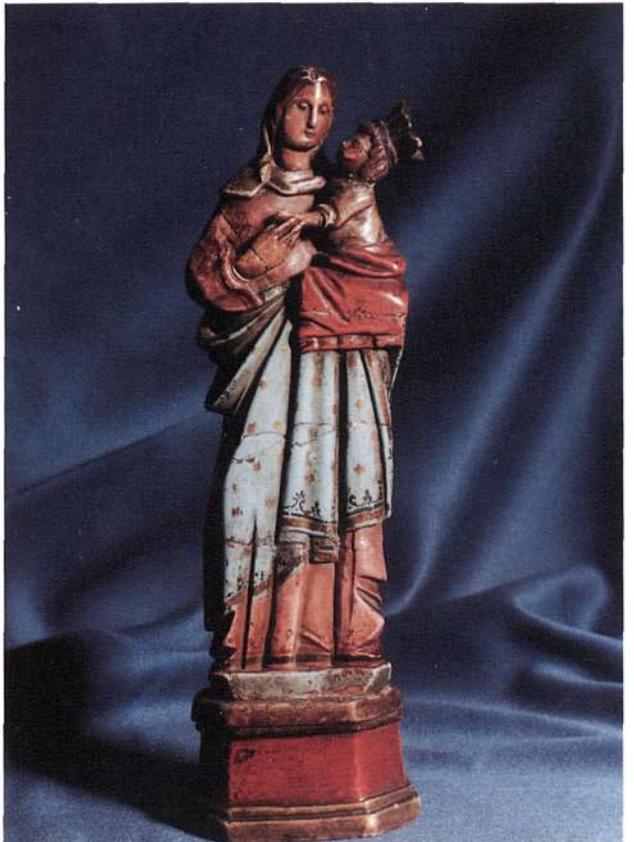


Fig. 27. Idem.



Fig. 28. Idem.



Fig. 29. Trapani, Museo Pepoli.



Fig. 30. Evora, Museo.

## EL PÚBLICO Y LA EXPOSICIÓN ¿Existen dificultades de comprensión?<sup>1</sup>

ANGELA GARCÍA BLANCO  
Museo Arqueológico Nacional  
MIKEL ASENSIO BROUARD  
ELENA POL MÉNDEZ  
Universidad Autónoma de Madrid

«¿Qué hace ahí Asterix?»

(Alumno de 6.º de EGB ante una estatuilla de Mercurio en la Exposición Los Bronces Romanos en España)

**L**A visita a exposiciones y museos es una práctica cultural bastante habitual para un sector de la población española. Por los datos que tenemos, este sector tiene un nivel de formación alto y es siempre el mismo, que va a todo y desea más. Posiblemente sea este público «fíel» el responsable del aumento de visitantes a museos y exposiciones, resultando por ello que más bien han aumentado las visitas que los visitantes (Barvier-Bouvet, 1989; Asensio, Pol y García, 1990). Sin embargo, es un hecho que exposiciones muy impactantes o con buena publicidad pueden ampliar el abanico de sectores sociales representados por los visitantes, dando lugar a una participación masiva y sorprendente.

Hay diversas interpretaciones sobre los factores que inciden en este cambio de mentalidad y de costumbres sociales, común a los países de nuestro entorno cultural (MacDonald, 1987; Barbier-Bouvet, 1989). Sin embargo, disponemos de pocos datos sobre cuál es la influencia efectiva que la asistencia a dichas exposiciones está teniendo sobre las actitudes y el conocimiento de las personas que la visitan.

Sabemos por estudios experimentales que los escolares no acceden fácilmente al conocimiento histórico y artístico (Carretero, Pozo y Asensio, 1989). A nuestro entender, las exposiciones y museos presentan una problemática de comprensión muy similar. Sería de esperar que los colectivos escolares, así como otros colectivos de escaso nivel instruccional, tuvieran dificultades de comprensión porque la lectura e interpretación de los objetos expuestos necesita de la activación de unos conocimientos previos que, de no poseerse, impiden la comprensión.

Efectivamente, la transmisión de información, objetivo genérico de los museos y exposiciones, requiere que se comparta el marco de referencia o marco teórico en relación con el cual las piezas «significan». En el ámbito del museo, la sospecha de que los visitantes no conocen dicho marco de referencia ha dado lugar a que se les intente facilitar el mensaje expositivo recurriendo a diversos medios informativos escritos, audiovisuales o informáticos que, a veces, toman un gran protagonismo.

Por otra parte, habría que tener en cuenta que una información bien estructurada favorece notablemente la reestructuración de la red de conocimientos previos y, por tanto, la asimilación de la nueva información, por lo que es necesario que se plantee con cuidado la organización y estructura de la exposición, de manera que los contenidos conceptuales de la exposición aparezcan bien diferenciados y bien relacionados entre sí. Al mismo tiempo, la selección y cohesión de las piezas se debería realizar en función de dichos contenidos (García Blanco, 1990).

Evidentemente, estos planteamientos suponen una preocupación y un interés por hacer más comprensible la exposición, pero esta intencionalidad no es suficiente para que se produzca la asimilación de la información que se quiere transmitir por medio de la exposición. Para ello es necesario conocer y remediar las dificultades peculiares de comprensión que puede tener la información que se pretende transmitir por este «medio» que tiene características propias.

Aunque resulte sorprendente, no existen muchos trabajos que estudien estos problemas (Gottesdiener, 1987a), aunque sí existan trabajos sobre perfiles y motivaciones del público y evaluación de las exposiciones (ver las

<sup>1</sup> Este artículo se basa en la investigación: «Evaluación cognitiva de la exposición Los Bronces Romanos en España: dimensiones ambientales, comunicativas y comprensivas», dirigida por el segundo autor y financiada por el Centro Nacional

de Exposiciones del Ministerio de Cultura. Agradecemos el interés con que fue acogida la propuesta de este estudio por parte de la Directora de dicho Centro, D.ª Rosa García Brage, y del Comisario de la Exposición, Dr. Luis Caballero Zoreda.

Actas de las Jornadas de los Departamentos de Educación y Acción Cultural de los Museos). De donde resulta que la intención de mejorar la comprensión y valoración del mensaje expositivo por parte del público tiene poco fundamento porque se apoya en el muy escaso conocimiento que tenemos sobre el propio público.

Por ello, es necesario plantearse los problemas de uso del espacio en relación con la estructura conceptual dada a la exposición, los problemas de comprensión y utilización de los textos informativos y otros medios usados en las exposiciones, los problemas de reconocimiento de los objetos y de sus relaciones..., problemas todos ellos que tienen que ver con la interrelación entre los conocimientos previos, la información que se ofrece o mensaje expositivo y el soporte peculiar en el que se «presenta» dicho mensaje. En resumen, se trata de conocer los problemas que se les puedan plantear a los visitantes al acceder a la exposición como medio de información.

Con la intención de colaborar en el esclarecimiento de esta problemática realizamos en la Exposición temporal «Los Bronces Romanos en España» una amplia investigación que trataba de explorar algunos de los problemas apuntados (Asensio, Pol y García, 1990). El hecho de que la investigación se haya realizado sobre una exposición temporal no circunscribe sus resultados a este tipo de exposiciones, puesto que por sus características (contenido científico; dirigida a los investigadores, pero también a un amplio público; con objetivos de transmitir información y una cierta estimación de los objetos; estructurada jerárquicamente y por temas culturales, etc.) se puede considerar una exposición «típica» de los museos arqueológicos (Nogales, 1990) y prototipo de algunas exposiciones temporales promovidas por el Ministerio de Cultura.

## PRESENTACION DE LA EXPOSICION

La Exposición «Los Bronces Romanos en España» (figura 1) se celebró en Madrid en el año 1990, en el Palacio de Velázquez (El Retiro), realizada por el Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura, con ocasión del XI Congreso Internacional de Bronces Antiguos, organizado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con el fin de cumplir la norma que hace coincidir estos congresos internacionales con una exposición de los bronce más importantes y representativos del país donde se celebra el Congreso.

Consecuentemente con este planteamiento, se quería dar a conocer la notable riqueza de bronce romanos existentes en España y la extraordinaria relevancia de algunas colecciones. Pero, además, se pretendía facilitar al público en general «la comprensión y la valoración cultural de estos objetos, mostrándolos como representativos de la cultura romana», tal y como se explicaba en la circular de presentación a los diversos museos a los que se pedía colaboración.

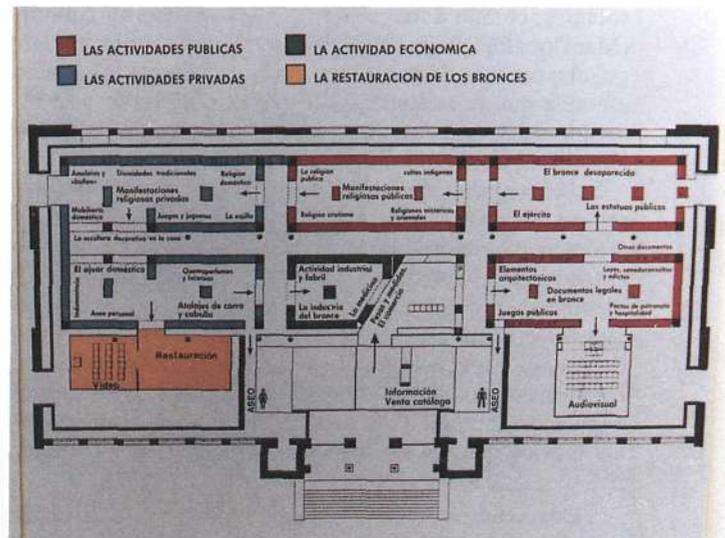
La necesaria compatibilización de objetivos de conocimiento y emocionales referidos a distintos sujetos (público en general y científicos) se resolvió mediante un programa conceptual o guión que tuvo en cuenta los siguientes

aspectos. Una *selección* de objetos de bronce de los siglos I al VII, procedentes de todo el ámbito geográfico español y significativos de los diferentes ámbitos de la vida y de las actividades culturales romanas (instrumentos, ajuares, estatuaría, etc.). La *asociación* de las piezas según claves asociativas de tipo temático, es decir, teniendo en cuenta significados culturales por razón de identidad-forma-función-uso. Una *estructura jerárquica* del discurso expositivo que comprendía desde conceptos culturales generales a conceptos más particulares y concretos, de manera que los conceptos o temas generales incluyeran los concretos que desarrollaban ciertos rasgos de aquéllos. Por último, la *ordenación* en el espacio de los grupos de piezas, que se hizo previendo un itinerario lógico por parte de los visitantes, pero sin obligarles a ello.

La estructura conceptual dada a la exposición, y que ya hemos calificado de jerárquica, se ponía de relieve no sólo por medio de la ordenación espacial dada a las piezas y que se traducía en un itinerario, sino también por medio de los *títulos* dados a los grupos y subgrupos de piezas con los que se expresaba su contenido conceptual jerarquizado. La relación estructural de unos conceptos con otros se señalizaba con los diversos tamaños de las letras.

Consecuentemente, la exposición en su conjunto quedó dividida en tres grandes zonas en las que se desarrollaban tres temas generales: los bronce en la vida pública; los bronce en la vida privada; la restauración de los bronce. Cada uno de estos temas fueron subdivididos en temas menores; así, dentro del ámbito dedicado a la vida pública se exponían los siguientes subtemas: juegos públicos, documentos legales públicos, la estatuaría pública, etc.

Pero, a su vez, dentro de cada subtema se podían contemplar casos particulares de especial relevancia, como, por ejemplo, dentro de la estatuaría pública, los retratos de emperadores, la estatua thoracata de Cádiz, el togado de Periate, etc.



Plano de la exposición.



Fig. 1. Exposición «Los Bronces Romanos en España». Detalle. La clave asociativa de los grupos y subgrupos de piezas se explicaba por medio de títulos jerarquizados.

De acuerdo con la intencionalidad de la exposición y para hacerla más comprensible al público, se elaboraron *textos informativos* de contenido general para los grandes conjuntos y para los subconjuntos, de contenido particular para las piezas o pequeños conjuntos de gran relevancia y pequeñas cartelas individuales para identificar y situar en las coordenadas espacio-temporales cada uno de los objetos. Además, se realizó una *guía breve* para dar sintéticamente el contenido general de la exposición y su plano, un *audiovisual* sistema AV con conceptos generales sobre la cultura romana y un *video* sobre la restauración de los bronce. La información complementaria se completaba con el *catálogo* científico de la exposición, destinado sobre todo al público experto. Por último, la difusión se realizó por medio de un *cartel* de tamaño grande, además de otros medios, fundamentalmente prensa y televisión.

#### MARCO TEORICO DE LA INVESTIGACION

La perspectiva teórica sobre la que se realiza este estudio es doble, puesto que tiene en cuenta, por un lado, presupuestos correspondientes a la Museología en su aspecto de exhibición de las piezas y comunicación y, por otro, presupuestos correspondientes a la Psicología

Cognitiva en lo referente a los procesos de comprensión y aprendizaje de las Ciencias Sociales.

Desde el punto de vista de la Museología, consideramos que la exposición es un medio de comunicación complejo, vehículo de un mensaje que se construye fundamentalmente con objetos calificados de significativos según un código científico, y mediante un proceso de investigación que consigue vincular funcionalmente al objeto con el sistema cultural reconstruido al que pertenece, y en concreto con costumbres, ritos y creencias, procesos técnicos, etc., de esa cultura. El objeto se convierte así en *significante material* de esos contenidos y, por tanto, en *signo* que representa estos aspectos sociales.

Sin embargo, el discurso construido con los objetos según su relevancia científica no es, sin más y directamente, un discurso comunicativo para todo tipo de público. El discurso científico debe «tratarse», traducirse y convertirse en un discurso comunicativo. La dificultad de la transmisión del discurso científico reside en cómo hacer que lo que es producto de un largo proceso, que se hace desde el dominio de un amplio *corpus* de conceptos científicos, de unas leyes de razonamiento y de unas estrategias de inferencia y deducción, sea entendido por un público no experto y con no demasiado esfuerzo. A esto hay que añadir los problemas que puede crear un

soporte de la información (la exposición como tal) a un público que no está familiarizado con él.

La conversión del discurso científico en discurso comunicativo para las personas no «iniciadas» exige, por tanto, la consideración de las peculiaridades de la exposición como medio de comunicación, por un lado, y, por otro, la consideración de las dificultades que pueden tener estas personas para la utilización de este medio y para la asimilación del discurso expositivo, o sea, del mensaje que transmite.

El primer aspecto mencionado, referente a las peculiaridades de la exposición como medio de comunicación, se puede sintetizar en las siguientes características:

— El discurso o mensaje expositivo se desarrolla en el espacio, lo cual implica obligadamente realizar un recorrido. La exposición se aprehende como una experiencia en la que participa todo el cuerpo y la mente (Veron y Levasseur, 1989; Gottesdiener, 1987b).

— El discurso expositivo se construye con objetos codificados previamente por la investigación científica, que les asigna significados culturales mediante su interpretación.

— El mensaje se construye mediante la aplicación de una estructura que cohesionada intencionadamente a los objetos para que «digan algo». Las relaciones entre los objetos, que se establecen en función de los significados semejantes/diferentes existentes entre ellos, son significativas y establecen el hilo conductor del mensaje o conceptos que se quieren transmitir. A los nexos de unión entre los objetos (en razón de su género, decoración, funcionalidad, etc.) los denominamos *claves asociativas*, y las consideramos tan importantes como los objetos mismos, puesto que son el motivo o razón que los relaciona, cohesionando y estructurando el discurso expositivo.

— Las claves asociativas pueden no entenderse por sí mismas. Cuando hay intencionalidad comunicativa, las claves se explicitan y explican por medio de la información complementaria (textos escritos, ilustraciones, medios audiovisuales, etc.) y por medio de los recursos técnicos (luz, colores, texturas, plintos...), dando lugar a lo que hemos denominado criterios expositivos (García Blanco, 1988), concepto que pertenece al campo de la comunicación.

— La variedad de criterios expositivos (basados en reproducción de contextos originales, en diversas clasificaciones, en contenidos temáticos, en reconstrucción de procesos de producción o de procesos de transformación, etc.), tan abundantemente tratada (Ferrandis, 1934; Maclagan, 1934; Schmidt-Degener, 1934; Berhaut y Rivière, 1961; Hodge y D'Souza, 1979; Benes, 1983; Cuisenier, 1984; McCann Morley, 1952a y 1952b; Hall, 1987; Miles, 1988; Sharer, 1987; Rivière, 1989; Nogales, 1990; etc.), es consecuencia de la variedad de claves asociativas, y éstas consecuencia de la polisemia de los objetos.

El otro aspecto que hay que tener en cuenta en la conversión del discurso científico en discurso comunicativo es el de las dificultades que puedan tener los visitantes en la utilización de este medio, así como del

proceso mediante el cual pueden asimilar el discurso expositivo (comprensión de la estructura de la exposición, de la selección y organización intencionada dada a los objetos, de los textos informativos, etc.) y, por tanto, el mensaje. De la habilidad que se tenga para favorecer estos procesos de comprensión dependerá la eficacia de la exposición para transmitir información. Lo cual conduce a considerar los presupuestos psicológicos de la utilización y procesamiento de dicha información.

En el marco de la Psicología Cognitiva, partimos de que la noción fundamental sobre la comprensión y adquisición de nueva información es que el aprendizaje de nuevos conocimientos es un proceso constructivo, es decir, es fruto de la interacción entre lo que el sujeto ya conoce y la información nueva.

Es decir, como se ha repetido ampliamente en los últimos años (Pozo, Asensio y Carretero, 1989), el sujeto humano no va aprendiendo cosas nuevas mediante una simple acumulación de la información que se le presenta, sino que aplica sus esquemas de conocimientos previos para conocer e incorporar esta nueva información. La incorporación de esta información modifica el conocimiento previo del sujeto mediante un proceso de elaboración y reestructuración. Sin embargo, esta elaboración no siempre es posible, porque cuando el sujeto se enfrenta a conocimientos que no puede asimilar a sus conocimientos previos, desecha dicha información o la almacena en compartimentos estancos de difícil acceso y utilización posterior, al quedar fuera de la red estructurada de conocimientos.

En un proceso comunicativo como el de la exposición, mediante el cual se pretende transmitir una información y unas valoraciones valiéndose de objetos codificados, es necesario asegurar que el visitante comparte el código que permite descifrar el significado de los objetos.

Puesto que la codificación se ha hecho en relación con el marco teórico de la disciplina científica, podemos decir con fundamento que no existe ninguna dificultad para la decodificación por parte de los expertos en dicha disciplina. Los expertos, precisamente, se caracterizan por poseer los conceptos que constituyen los contenidos de la disciplina bien organizados y relacionados entre sí formando redes o sistemas de conceptos. Junto a esto, el experto tiene una serie de destrezas y habilidades de pensamiento que le permiten resolver problemas, ordenar y explicar los hechos. En el campo del reconocimiento de los objetos tiene una especial habilidad para resolver problemas de identificación. Y, por último, en lo referente a estrategias se caracteriza por el dominio de los análisis comparativos apreciando las semejanzas/diferencias significativas. Por todas estas razones, el experto estaría bien preparado para leer e interpretar el mensaje de la exposición (Chi, Glaser y Rees, 1988; Resnick, 1989).

En cambio, cualquier otro visitante, «novato» en el tema o disciplina sobre la que trate la exposición, puede tener grandes dificultades para la decodificación, puesto que se caracteriza por poseer conceptos de bajo nivel de abstracción y escasamente organizados, influyendo decisivamente en la forma de entender los problemas. A este respecto disponemos de algunas investigaciones sobre

las dificultades de comprensión de las nociones temporales que componen el tiempo histórico (Asensio, Pozo y Carretero, 1991) y sobre los problemas que surgen en el manejo de los conceptos sociales (Carretero, Pozo y Asensio, 1983). A este respecto, tampoco disponen de las habilidades de razonamiento que hemos mencionado en el experto (Pozo y Carretero, 1983; Asensio, Carretero y Pozo, 1986; Pozo, Asensio y Carretero, 1986).

## OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION

Los objetivos generales de la investigación se plantean en cuatro campos que, en síntesis, eran los siguientes:

1. Aspectos socioculturales del visitante. Se trataba de conocer el perfil del público; motivaciones; condiciones sociales en que realiza la visita; utilización de la exposición; utilidad de la misma según su propia experiencia; preferencias; hábitos culturales; opinión. 2. Utilización y recorrido del espacio expositivo, porque de ello depende no sólo la «rentabilidad» cultural de la exposición, sino también y sobre todo el mensaje que se recibe. 3. Problemas de comprensión de la exposición, referidos a dos elementos relevantes de la misma: claves asociativas y textos escritos. 4. Influencia de los conocimientos previos sobre el tema específico de la exposición. 5. Evaluación de la exposición, es decir, influencia de la exposición en los visitantes en relación con la comprensión de claves, textos y activación de conocimientos específicos (un resumen de los resultados de espacio puede encontrarse en Pol, Asensio y García, 1991).

Como hemos dicho, formaba parte de este conjunto de objetivos el análisis de los problemas de comprensión que pueden presentar las claves asociativas normalmente usadas en las exposiciones, así como la influencia que el paso por la exposición podía ejercer en la mejor comprensión de estas asociaciones. Por tanto, en este lugar, y por razones evidentes de extensión del artículo, vamos a centrarnos solamente en los aspectos de claves expositivas. Se pretende explicar el planteamiento de esta investigación, los sujetos que intervinieron, las pruebas que se hicieron, el modo de realizarlas y los resultados obtenidos.

Los objetivos que nos planteamos en relación con las claves asociativas quedaron formulados de esta manera: analizar cuáles son los atributos o aspectos de los objetos que se tienen en cuenta espontáneamente para establecer relaciones entre ellos y crear grupos según una clave asociativa; además, analizar qué interpretación se da espontáneamente a las relaciones subyacentes en grupos de piezas constituidos con una clave asociativa.

Suponíamos que cuando la clasificación de objetos o la interpretación de clasificaciones hechas se realizan en condiciones de espontaneidad, es decir, sin disponer de ninguna pauta o criterio para hacerlas, remiten directamente el nivel de conocimientos previos que tenga la persona y, por tanto, estará reflejando el nivel de instrucción (conocimientos, destrezas y habilidades) respecto al tema en cuestión. En consecuencia, la interpretación del mensaje expositivo se puede ver condicionada por los conceptos previos que se tengan, si no hay ningún otro

factor que intervenga para corregirlos.

La importancia de este análisis radica en que en todas las exposiciones se seleccionan y agrupan los objetos según unas claves asociativas que constituyen el hilo conductor del discurso expositivo y que, sospechamos, pasan desapercibidas para los visitantes, o las interpretan erróneamente.

## LOS SUJETOS DE ESTA INVESTIGACION

Para conocer la problemática de comprensión de claves interesaba analizarla en un amplio conjunto de poblaciones que fueran representativas de la disparidad de sujetos que se encuentran habitualmente o pueden encontrarse en las exposiciones. Sabemos que una de las variables más significativas de los tipos de visitantes es la formación o estudios que hayan realizado, razón por la que consideramos importante que estuvieran representados todos los niveles de instrucción, desde 6.º de EGB hasta los especialistas.

Los sujetos especialistas o expertos pertenecían al congreso internacional que mencionamos al principio y que se desarrolló simultáneamente a la exposición. Se seleccionó al azar un grupo de 20 sujetos.

Los sujetos con diferentes niveles de instrucción se seleccionaron para que representaran los diferentes cursos y niveles educativos. Fueron los siguientes:

- 6.º, 7.º y 8.º de Enseñanza General Básica (EGB).
- 1.º, 2.º y 3.º de Bachillerato Unificado Polivalente (BUP).
- Curso de Orientación Universitaria (COU).
- Graduado Escolar de Educación Permanente de Adultos (EPA).
- Estudiantes Universitarios de 1.º de Historia (UNIV.).
- Y un reducido grupo de alumnos integrados en EGB (INT).

Estos grupos de alumnos pertenecían a enseñanza pública y privada. Además, se seleccionó al azar un reducido grupo de adultos asistentes a la exposición como muestra de los visitantes individuales. Por último, el grupo que realizó los estudios pilotos y los de control pertenecía a diferentes cursos de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Madrid.

## LAS PRUEBAS

Para realizar este estudio se seleccionó una serie de fotografías de objetos expuestos y se agruparon teniendo en cuenta que se relacionaran entre sí por razón de varias características, pero reconociendo una como más significativa que las restantes. En cada una de las agrupaciones las relaciones previstas tenían en cuenta algún atributo preferente: el género (retratos), la identidad (lucernas), o su forma-uso (instrumentos), o su técnica (objetos decorados), o aspectos temáticos referentes a su interpretación científica (objetos religiosos), etc. Puesto que todos

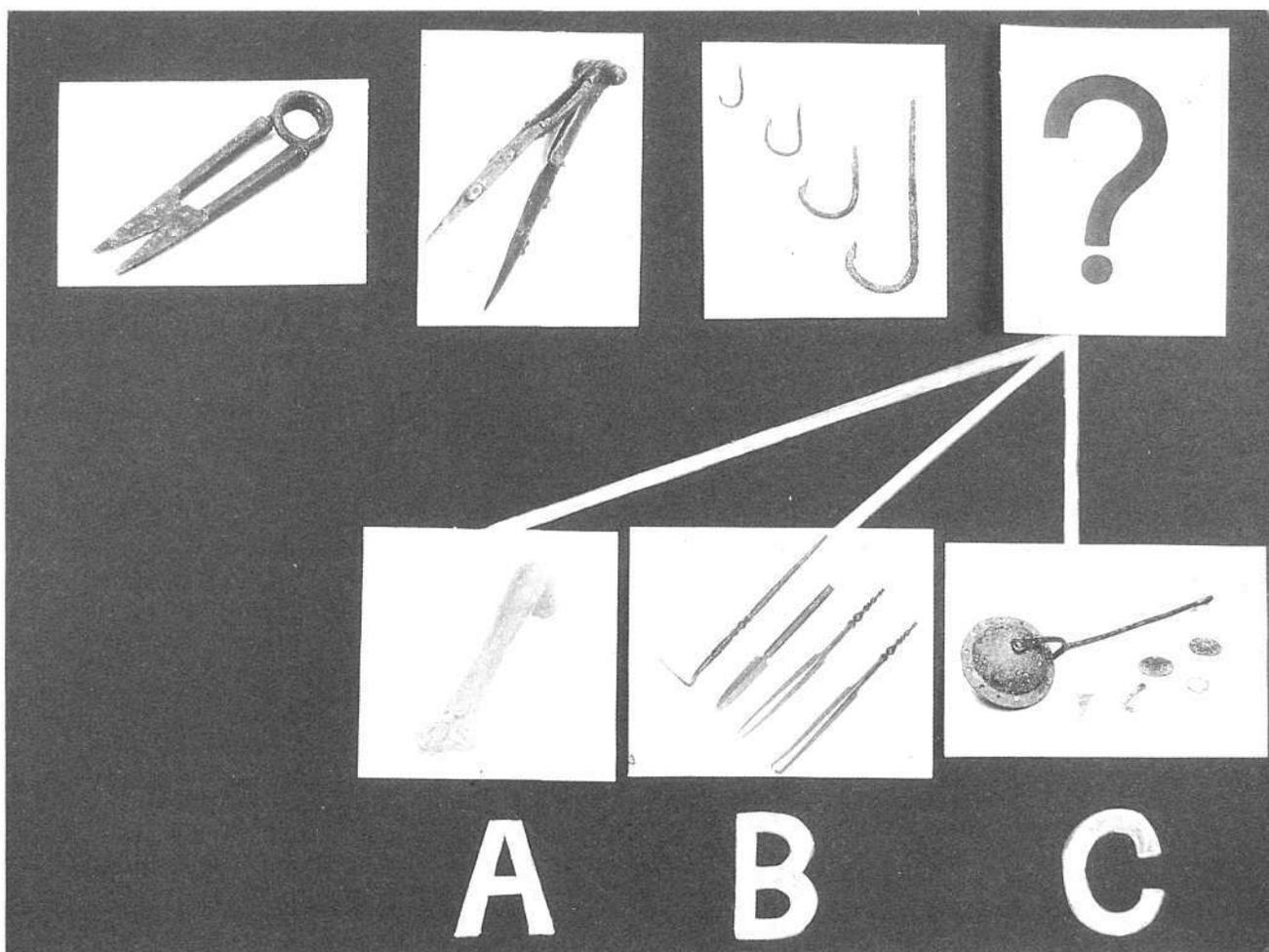


Fig. 2. Prueba de elección múltiple ¿qué pieza falta?

los objetos eran de bronce, se exceptuaba la consideración de la materia por razones obvias.

En la creación de estas agrupaciones no se tuvo la intencionalidad de reproducir las mismas asociaciones de objetos existentes en la exposición, aunque en bastantes casos se dio la coincidencia.

Como la prueba no podía resultar demasiado amplia, para no prolongarla en el tiempo, se seleccionaron las claves asociativas que se iban a proponer, sin pretender agotar todas las posibilidades, y se diseñaron tres tipos de pruebas, una de elección múltiple, otra de eliminación y otra de construcción.

La prueba de *elección múltiple* consistió en presentar al sujeto un conjunto de cuatro piezas que compartían una determinada característica, pero en ese conjunto faltaba una pieza, había un hueco, que el sujeto debía cubrir seleccionando, entre tres posibles piezas alternativas que se le presentan, la que podía completar al grupo y «llenar» el hueco. Por último, debía razonar su respuesta (fig. 2).

A este tipo de prueba pertenecen los ítems 1º a 6º. Describiremos brevemente cada uno de ellos.

1º *Retratos*. El grupo de piezas estaba constituido

por un conjunto de retratos de personajes romanos, y entre las tres posibilidades de elección nos encontramos: A) un retrato; B) dos apliques en forma de cabeza de Medusa, y C) cabeza de Mellefebo. En este caso, el grupo de piezas principal coincidía con un conjunto existente en la exposición dentro del apartado dedicado a la estatuaría pública. Las que se debían excluir estaban entre los objetos domésticos: escultura decorativa y mobiliario.

2º *Lucernas*. El grupo estaba constituido por un grupo de lucernas (de representación zoomorfa), y entre las tres posibilidades de elección nos encontramos: A) una esculturilla de bóvido; B) un aplique representando una tigresa, y C) lucerna (representación antropomorfa). Las piezas elegidas estaban en la exposición en el conjunto de ajuar doméstico: quemaperfumes y lucernas; las que se excluían, en las manifestaciones de la religión pública y mobiliario.

3º *Balsamarios*. El grupo estaba constituido por un conjunto de balsamarios, y entre las posibilidades de elección nos encontramos: A) un ponderal de balanza (busto de Diana); B) un balsamario, y C) pesa (busto de Minerva). Las piezas escogidas para este ítem estaban en la exposición dentro del conjunto de útiles de aseo personal; las excluidas, en pesas y medidas.

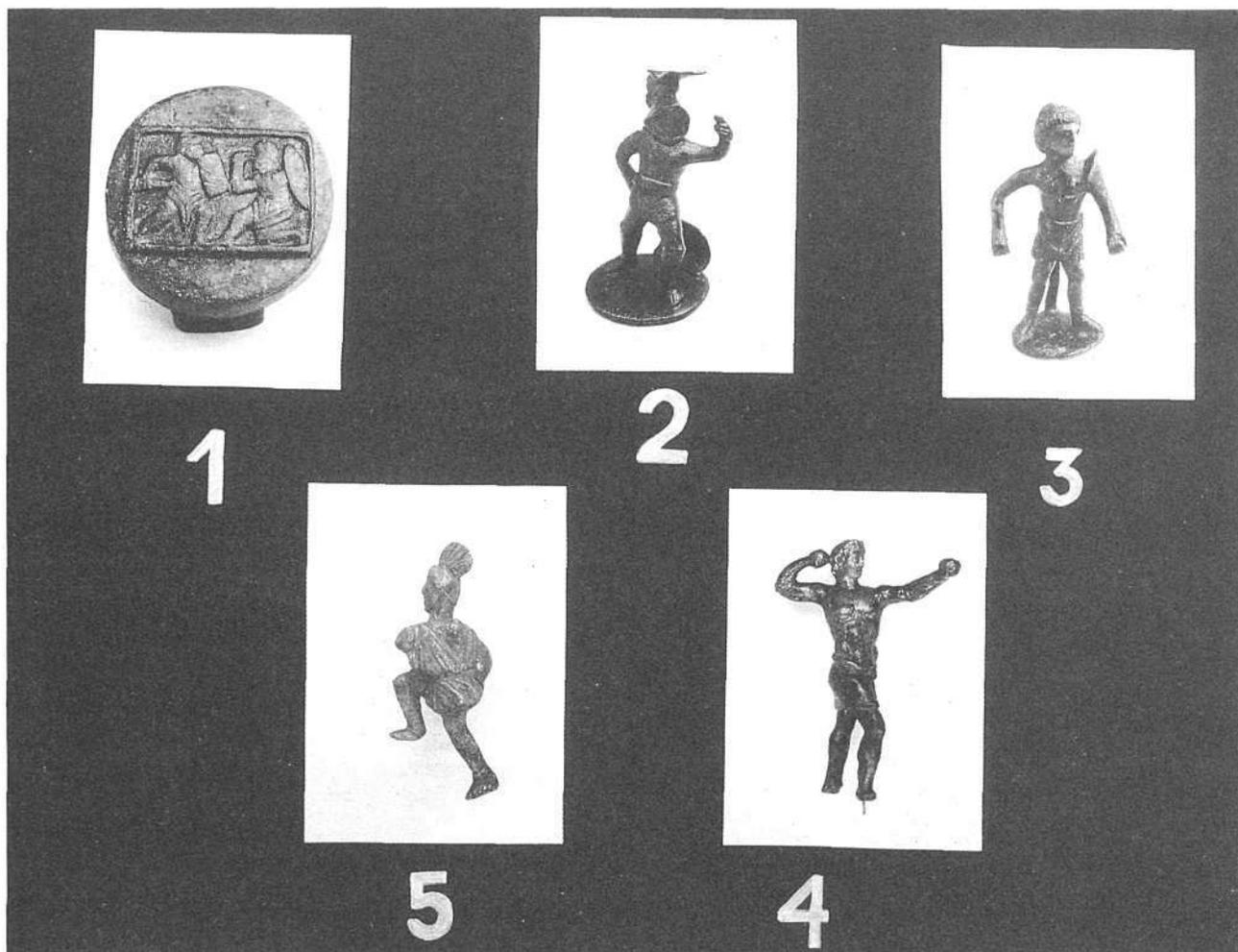


Fig. 3. Prueba de eliminación ¿qué pieza sobra?

4° Hebillas (broches de cinturón). El grupo estaba constituido por un conjunto de broches de cinturón, y entre las tres posibilidades de elección encontramos: A) un sello; B) un colgante, y C) una hebilla. Las piezas elegidas estaban dentro del conjunto de objetos de indumentaria; las que debían de excluirse estaban entre los atalajes de carros y caballo y comercio.

5° Instrumentos. El conjunto estaba constituido por un conjunto de instrumentos (tijeras, compás, anzuelos), y entre las tres posibilidades de elección nos encontramos: A) un asa; B) piezas de instrumental médico, y C) sonajero. Las piezas elegidas estaban en la exposición dentro del conjunto de la actividad económica; las que debían de excluirse, en los juguetes y vajilla.

6° Objetos cristianos. El grupo estaba constituido por un conjunto de piezas relacionadas con el culto cristiano (incensario con cadenas y cruz, cruz y broche de cinturón con crismón calado), y entre las tres posibilidades de elección nos encontramos: A) broche de cinturón; B) cama de freno de caballo en forma de rueda calada, y C) broche de cinturón con cruz calada. Las piezas elegidas estaban en la exposición dentro del apartado dedicado a la religión cristiana, y las que debían de

excluirse estaban con los objetos de indumentaria y atalajes de carros y caballo.

Las pruebas de *eliminación* se realizaron sobre un grupo de cinco piezas que tenían en común una determinada característica, todas menos una. El sujeto debía identificar la pieza que sobraba y razonar su respuesta. A este tipo de prueba pertenecen los ítems 7° y 8°, que describiremos a continuación (fig. 3).

7° Gladiadores. El grupo estaba constituido por piezas relacionadas con los juegos públicos: 1) aplique con escena de dos gladiadores combatiendo; 2), 3) y 4) figurillas individuales de gladiadores y pugilistas; la 5) representa una figurilla de soldado. Las piezas elegidas estaban entre los conjuntos de juegos públicos y ejército.

8° Dioses. El conjunto lo integran diversas figuras de dioses: 1) Mercurio; 3) Lar; 4) Minerva; 5) Lar, y el 2) que se trata de un soldado-jinete. Las piezas elegidas para este ítem estaban en la exposición dentro del conjunto de manifestaciones religiosas privadas y ejército.

En la prueba de *construcción*, el sujeto tenía que formar conjuntos con las piezas que se le ofrecían y que

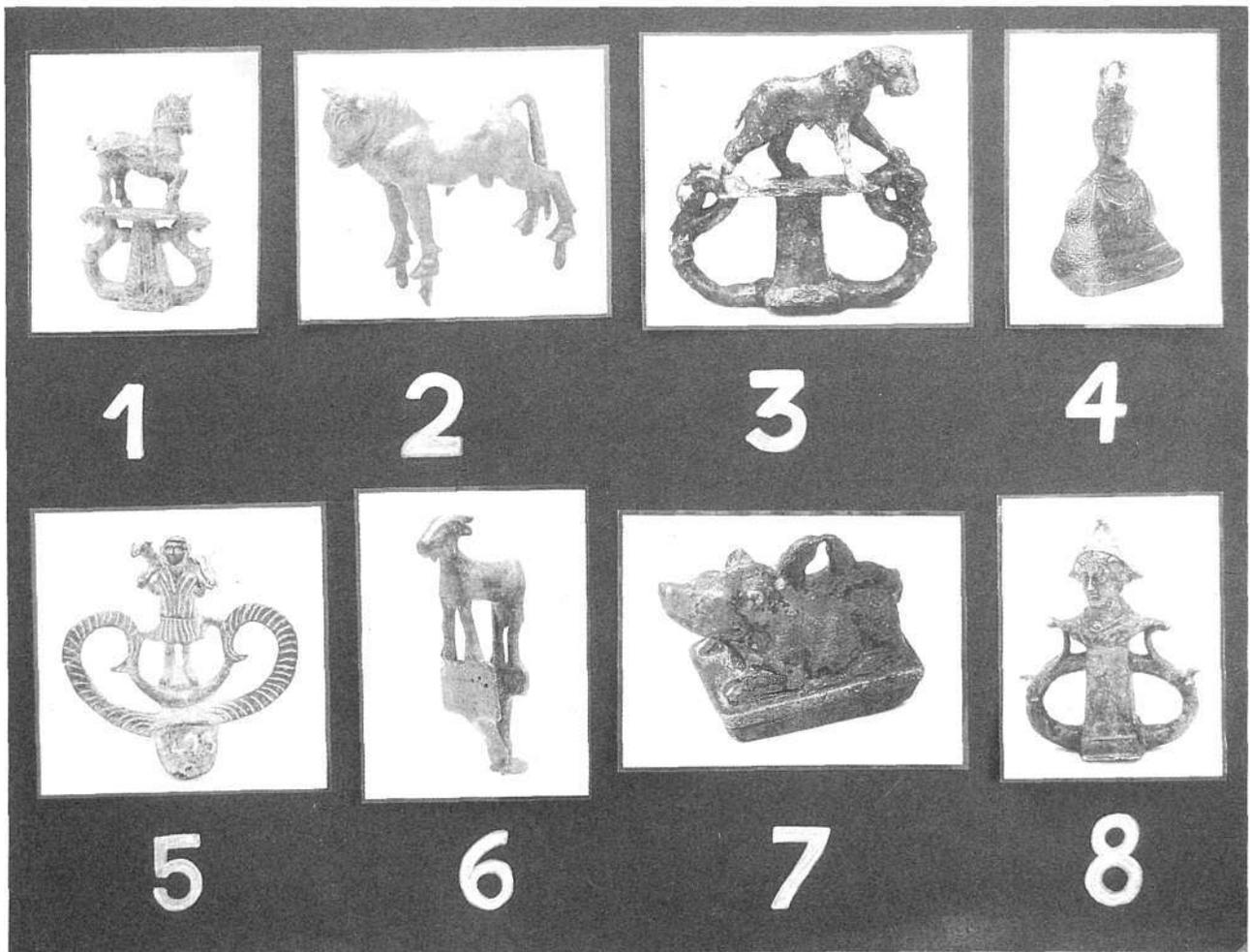


Fig. 4. Prueba de construcción ¿qué grupos se pueden hacer?

permitían varias posibilidades de agrupación válidas y, además, debía razonar su respuesta. A este tipo de prueba corresponden los ítems 9º y 10º, que describiremos. Las posibilidades de agrupación se definen en el enunciado de cada ítem (fig. 4).

9º Ajuar doméstico lujoso; ajuar doméstico vulgar; útiles de aseo personal y objetos con distintas técnicas decorativas.

El conjunto lo integran diversos objetos: 1) caldero sin decorar; 2) cálato decorado repujado; 3) caja con esmaltes; 4) situla decorada cincelada; 5) colador, calado; 6) caldero sin decorar. Las piezas elegidas estaban en la exposición con los conjuntos de ajuar doméstico (vajilla y útiles de aseo personal) y con los dedicados a la industria del bronce y sus técnicas decorativas.

10º Pasarriendas, animales de ofrenda, pesas de «romana», dioses de distintas religiones.

Este conjunto estaba formado por ocho piezas: 1) pasarriendas con figura de caballo; 2) exvoto (torito de Azaila); 3) pasarriendas con figura de pantera; 4) pesa de balanza con busto de Minerva; 5) asa de lucerna con representación del «Buen Pastor» (se ha venido interpretando como pasarriendas); 6) exvoto representando una

cabrita; 7) pesa en forma de jabalí; 8) pasarriendas con busto de Atis. Estas piezas se encontraban en la exposición en distintos conjuntos: con los atalajes de carro y caballo; con pesas y medidas; con los de cultos religiosos indígenas.

Estructuralmente, las pruebas fueron bastante asequibles y sencillas; ningún sujeto tuvo problemas para entender lo que se le pedía.

#### PROCEDIMIENTO PARA LA APLICACION DE LAS PRUEBAS

Las pruebas de claves asociativas se administraron en dos fases, una de pretest previa a la visita a la exposición y otra de postest posterior a la visita, pero siendo siempre las mismas para poder evaluar la incidencia de la exposición en este aspecto. Los expertos no hicieron la prueba de postest por razones obvias.

Se administraron también las mismas pruebas a todos los grupos de sujetos, excepto a los expertos, para los que se seleccionaron los ítems más complicados, como es habitual, y a los visitantes individuales, para los que sólo

se realizaron determinadas pruebas que se verán en su lugar.

El procedimiento general fue el siguiente:

Se ofrecían por escrito estas instrucciones generales: «Vamos a plantearte una serie de problemas... Pon atención. Las piezas como éstas suelen tener que ver unas con otras y se suelen colocar en los museos y exposiciones. Ahora te vamos a presentar algunas de estas piezas y se trata de que nos des tu opinión sobre por qué van junto a otras.» Las instrucciones específicas de cada tipo de prueba figuraban en el propio protocolo del sujeto; además, se insistía siempre en que expusieran lo mejor posible las razones por las que daban una determinada contestación.

A continuación se les presentaba en cada ítem un conjunto de piezas, dándose un tiempo para contestar y pasándose al siguiente ítem. La presentación de los elementos de cada ítem era simultánea, y se utilizaba o bien una composición en cartulina con reproducciones fotográficas de las piezas, o bien una presentación de la misma cartulina proyectada en diapositiva. Se procuró siempre que los sujetos pudieran apreciar perfectamente las características de las piezas. Para los sujetos expertos se utilizaron fotografías sueltas plastificadas, sin colocar en cartulina.

#### CORRECCION DE LAS PRUEBAS

Para la corrección de estas pruebas se realizaron varios tipos de análisis basados en una primera codificación de todas las respuestas de los sujetos a los distintos ítems de las pruebas. Interesaba comprobar, además de si acertaban o no a las soluciones del ítem propuesto, cuáles eran los errores y, sobre todo, cuáles eran las explicaciones que daban de las asociaciones que habían hecho o cómo las interpretaban.

Hubo una primera corrección estricta que consistió en comprobar si el sujeto explicitaba la respuesta correcta según la clave asociativa prevista, es decir, si había coincidencia entre el atributo y el significado del objeto que se había tenido en cuenta a la hora de diseñar la prueba o no la había. Esta corrección se llevó a cabo para todos los ítems y para todas las claves, teniendo en cuenta, en el caso de la categorización de las claves, un cierto abanico conceptual y no solamente el término disciplinar correcto.

Una segunda corrección, más exhaustiva, consistió en categorizar todas las respuestas explicativas de todos los ítems que, no habiendo coincidido con la clave prevista, eran válidas en sí mismas y congruentes con la asociación hecha por los sujetos. De esta manera se recogieron todas las posibilidades de respuestas de cada uno de los ítems con el fin de disponer de todos los tipos de claves asociativas más accesibles y utilizados por los visitantes.

Las respuestas categorizadas son las siguientes: respuestas que han tenido en cuenta criterios o clasificaciones científicas («retratos romanos», por ejemplo); respuestas que han tenido en cuenta aspectos formales de los objetos en un sentido amplio («cabezas»); respuestas que han tenido en cuenta aspectos de contenido temático («emperadores»); respuestas que han tenido en cuenta el uso o función del objeto («para adorno»), y respuestas

variadas de difícil categorización. La categoría referida a la materia de los objetos, presumiblemente muy accesible, no está representada en esta categorización porque los sujetos ya estaban advertidos antes de realizar las pruebas de que todos los objetos eran de bronce.

#### RESULTADOS DE LAS PRUEBAS

A efectos de evaluación, sólo se han tenido en cuenta las asociaciones que, además de ser correctas, ofrecen la explicación considerada previamente como la más adecuada, desde el punto de vista científico o disciplinar, aunque el nivel de asociaciones correctas, sin explicitar el criterio correcto, ha sido del 60% en el pretest y 66% en el postest. Téngase en cuenta que este resultado global no es muy satisfactorio si se tiene en cuenta que la tarea tenía un nivel de azar del 33%. A efectos de obtener los objetivos propuestos, si se recogen las diversas respuestas categorizadas según los criterios que acabamos de exponer más arriba.

Los resultados de cada uno de los ítems son los siguientes:

1<sup>er</sup> ítem. Retratos. En el pretest destaca que la mayor parte de los sujetos (70%) hace la asociación correcta eligiendo la pieza A, pero sólo el 10% da también la respuesta válida (porque son retratos), prefiriéndose por parte de la mayoría (44%) dar razones de tipo formal. Los sujetos que dan respuestas válidas son, en primer lugar, los universitarios, seguidos por los alumnos integrados en EGB y los de 1<sup>o</sup> de BUP. Los restantes sujetos acceden mejor a aspectos formales, siendo los de 6<sup>o</sup> de EGB y 3<sup>o</sup> de BUP los que más prefieren este aspecto.

En el postest se aprecian cambios, habiendo aumentado ligeramente los individuos que acceden a la asociación y a la respuesta correcta (un 4% más que el pretest). El grupo de individuos que han mejorado sus respuestas pertenece a 3<sup>o</sup> de BUP.

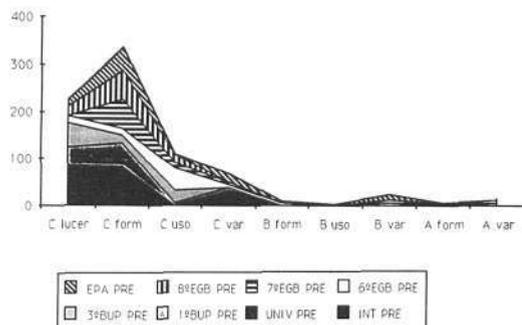
2<sup>o</sup> ítem. Lucernas. En el pretest resulta que la gran mayoría (91%) acierta en la asociación eligiendo la pieza C, pero sólo el 27% da también la explicación correcta (porque son lucernas, candeleros, lámparas de aceite), prefiriéndose por parte de la mayoría criterios formales y, por muchos menos individuos, criterios de uso. Los sujetos que dan respuestas válidas son los universitarios, seguidos por los de 3<sup>o</sup> de BUP y 1<sup>o</sup> de BUP.

En el postest mejora sólo en un 3% las asociaciones válidas (el número de aciertos fue muy alto en el pretest) y, en cambio, se mejora notablemente (un 31% más) en las explicaciones correctas. Algunos sujetos intentan utilizar el término «lucernas» leído en la exposición, pero ofrecen respuestas curiosas del tipo de «lumbreras», «luceros», «luciérnagas». De nuevo, el grupo en el que se observa la mejora es en 3<sup>o</sup> de BUP, seguido en menor medida de 8<sup>o</sup>, 7<sup>o</sup> y 6<sup>o</sup> de EGB.

3<sup>er</sup> ítem. Balsamarios. En las respuestas del pretest encontramos que un amplio número de individuos (83%) hacen la asociación correcta, pero un insignificante 1%

## Claves Expositivas

### Claves Expositivas. Item 2º. Pretest.



### Claves Expositivas. Item 2º. Postest.

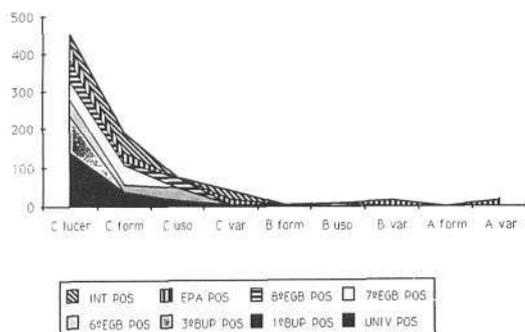


Fig. 5. Resultado del ítem 2.º: Lucernas. En el pretest se prefiere el criterio de forma. En el postest el de identidad de los objetos.

accede al criterio correcto (porque es un balsamario), siendo mayor el número de sujetos que ofrecen una respuesta de tipo formal (por el agujero, se parecen, son bustos, etc.). Los sujetos que dan esta respuesta se reparten casi por igual entre todos los grupos, excepto el universitario, que mayoritariamente prefiere el criterio de uso.

En el postest se mejora notablemente el porcentaje de las explicaciones correctas (un 20% más), siendo de nuevo el universitario el grupo que más mejora, seguido del de 3º de BUP.

4º ítem. Hebillas (broches de cinturón). En el pretest se dan muy pocos aciertos en la asociación (sólo un 20%), prefiriéndose la pieza A, sello, a la C, hebilla; en algún caso se ha interpretado la primera como una hebilla «porque se parece a la de los vaqueros...». Por tanto, el número de explicaciones correctas es también muy bajo (10%). La mayor parte de las explicaciones han preferido tener en cuenta aspectos formales («porque son rectangulares», «porque tienen escritos...»). Los individuos que dieron la explicación válida fueron en su mayoría universitarios, que accedieron casi todos, seguidos a distancia por los de 3º de BUP.

En el postest aumenta el número de asociaciones y explicaciones correctas (un 9 y un 11% más, respectiva-

mente) por parte de los universitarios, que aciertan en su totalidad, y por parte de los de 3º de BUP, que es el grupo que más mejora.

Esta prueba se realizó también a visitantes individuales al salir de la exposición, dando un número de aciertos ligeramente inferior al grupo de 3º de BUP en la fase de postest.

5º ítem. Instrumentos. En el pretest, un número alto de individuos (87%) hacen la asociación correcta eligiendo la pieza B, instrumentos médicos, pero sólo la mitad de los individuos dan el criterio correcto (porque son instrumentos). Es importante el número de sujetos que acceden parcialmente: «son anzuelos», «útiles de pesca», etc. Los individuos que aciertan son universitarios, seguidos de cerca por los de EPA y 3º de BUP.

En el postest, las respuestas correctas han descendido ligeramente al producirse el fenómeno de denominar el todo por la parte: «son instrumentos médicos», al reconocer como tales parte de las piezas expuestas. Los grupos en los que se ha producido el descenso de aciertos es el de EPA, seguido por 8º de EGB y 3º de BUP. En ningún grupo hubo mejora.

6º ítem. Objetos cristianos. En el pretest, el 80% de individuos hacen la asociación correcta eligiendo la pieza C, broche de cinturón con Crismón, y también más de la mitad de los individuos accedieron al criterio correcto (porque es cristiano). El grupo de individuos donde se dio el mayor número de aciertos fue el de 8º de EGB, seguido por el universitario y 1º de BUP.

En el postest aumenta ligeramente el acierto en la asociación y en los criterios, observándose la mayor mejora en el grupo de 3º de BUP, seguido del universitario, que accede en su totalidad.

7º ítem. Gladiadores. En el pretest nos encontramos que hay un escasísimo número de individuos (1%) que accede a la eliminación correcta de la pieza 5, soldado, y a la explicación (porque el grupo de piezas representan gladiadores), siendo muy elevado (75%) el número de sujetos que ofrecen una respuesta no correcta de tipo formal para la eliminación de la pieza 1: «porque es un disco», «porque no es una figura», etc., o criterio temático para la eliminación de alguna de las restantes piezas cuyo contenido temático, sin embargo, se interpretó mal: «porque no son de guerra», «porque no representan pruebas atléticas»... Estos errores se reparten casi por igual entre todos los grupos.

El postest supone una mejora en la eliminación correcta (un 12% más), pero no en el criterio que sigue presentando un nivel ínfimo de aciertos.

8º ítem. Dioses. En el pretest, casi la mitad de los individuos hacen la eliminación de la pieza 2, soldado-jinete, pero sólo un escaso 13% accede al criterio correcto (porque el grupo es de dioses). Son más los individuos que dan una razón de tipo formal: «no lleva nada en la mano», «le falta una pierna»... Los sujetos que acceden correctamente son universitarios en su mayoría, siguiéndoles a distancia 3º de BUP.

En el postest mejoran los resultados notablemente en cuanto al criterio correcto (casi un 20%), siendo 3º de BUP el grupo que más mejoró.

Esta prueba se pasó también a un grupo de visitantes aislados al salir de la exposición, dando unos resultados inferiores al grupo de 3º de BUP y superiores al de 1º de BUP en la fase de postest.

9º ítem. Ajuar doméstico. En el pretest, el número de individuos que han hecho las asociaciones previstas y que han dado las explicaciones correctas representan tan sólo un 14% del total, habiéndose preferido usar criterios asociativos en los que sólo se han tenido en cuenta aspectos de forma y uso exclusivamente.

En el postest se han mejorado mínimamente los resultados, dándose esta mejoría en el grupo universitario y en el de 3º de BUP.

10º ítem. Pasariendas. Como en el anterior, los resultados son malos, con unos porcentajes de respuestas correctas muy bajos en el pretest. Es decir, hay pocos casos en los que se hayan hecho las asociaciones previstas. En cambio, se ha preferido mayoritariamente tener en cuenta sólo el aspecto formal de las piezas («porque tienen la misma forma», «porque tienen el mismo soporte...») o lo que representan («porque son animales», «porque son figuras humanas», «porque son caras de mujer...») para hacer los grupos. Se han usado 77 combinaciones distintas, de las cuales casi la mitad eran erróneas (frecuentemente, por interpretar mal la identidad del objeto).

En el postest se mejoran los resultados, puesto que el 9% de los sujetos hicieron las asociaciones previstas y el número de asociaciones erróneas descendió hasta 20. Los individuos en los que se aprecia más mejoría es en el universitario y en el de 3º de BUP. Los visitantes individuales que hicieron esta prueba alcanzaron un nivel de aciertos ligeramente superior al de 3º de BUP y ligeramente inferior al de los universitarios.

La comparación del conjunto de estos resultados con los obtenidos en las mismas pruebas realizadas a los expertos permite conocer la situación relativa de unos respecto a otros. Los expertos consiguieron unos resultados medios de 12,7. Supuestos estos resultados como óptimos, el grupo que más se le acerca es el de los universitarios, que, no obstante, en el pretest sólo dio una media de respuestas válidas de 5,3, equivalente a haber alcanzado el 40% de las mismas, y el de 3º de BUP, con resultados medios de 3,4, equivalente al 26%. Los resultados de los demás grupos dan unos porcentajes de aciertos aún más bajos, por debajo del 13%, con el siguiente orden: 1º de BUP, 8º de EGB, 6º de EGB, EPA, 7º de EGB, INT.

La comparación de las respuestas de los expertos con las respuestas del postest de los diversos grupos de sujetos mejora notablemente los resultados. Como se ha visto, el grupo en el que más se aprecia la diferencia entre el pretest y el postest es el universitario, que da en éste una media de 8,5, equivalente a haber alcanzado el 65% de respuestas válidas. Le sigue el grupo de 3º de BUP, con un 54% de aciertos, y el de visitantes individuales, con

un 50%. Los demás grupos ofrecen resultados muy bajo, inferiores al 22%, a pesar de haber mejorado en el siguiente orden: 1º de BUP y 6º de EGB con iguales resultados, 8º de EGB, 7º de EGB, EPA, INT.

## CONCLUSIONES

A la vista de estos resultados se pueden sacar diversas conclusiones.

En primer lugar, destaca el *bajo nivel de comprensión de las claves asociativas* propuestas alcanzado por la mayor parte de los individuos y, en cambio, la total comprensión de las mismas por parte de los expertos, estando situados todos en las mismas condiciones de espontaneidad, es decir, sin ninguna pauta o clave para realizarlas.

Como ya dijimos, las claves asociativas puestas a prueba se habían establecido teniendo en cuenta razones de clasificación científicas tal y como se habían usado en la exposición y como conviene a unos conocimientos científicos. Por ello se puede deducir que cuando el discurso expositivo se estructura agrupando los objetos según los significados que les ha asignado la investigación científica será interpretado sin dificultad por los especialistas, pero presentará serias dificultades de comprensión para el público no experto, es decir, para los visitantes que carezcan o dispongan parcialmente del marco de referencia en relación con el cual los objetos tienen un significado determinado.

Pero los resultados ponen también en evidencia que *la visita a la exposición mejora la comprensión de las claves asociativas*, aunque esta mejoría no se dé por igual en todos los grupos de sujetos (fig. 6). En efecto, los grupos que mejoran más sus resultados son también los que presentaban mejores resultados antes de visitar la exposición, es decir, el grupo de universitarios y el de 3º de BUP, de los que se puede decir con fundamento que disponían de unos conocimientos previos que se han activado con la visita a la exposición. Por tanto, *la mejora en la comprensión de las claves asociativas está en relación con los conocimientos previos del individuo*. Según esto, parece necesario que los visitantes de exposiciones similares a ésta dispongan, en cierto grado y previamente, de una red de conceptos relacionados con el contenido de la exposición, los cuales permitan tanto su comprensión como la integración de la nueva información en dicha red.

Por otra parte, parece evidente que los conocimientos previos es un factor más determinante en el aprendizaje que los efectos del pretest, además del apoyo informativo que ofrecía la exposición y del que no hablaremos en esta ocasión. Efectivamente, se puede suponer un cierto grado de influencia del pretest al dirigir la atención mediante las cuestiones planteadas previamente. Sin embargo, el pretest no ha sido suficiente para mejorar notablemente los resultados de los sujetos de niveles inferiores de instrucción, que no disponían del suficiente marco de referencia. Por ello, en el caso de que se sospeche que los visitantes no disponen de este marco de referencia, se les debe ofrecer previamente mediante una información que haga de puente o de concepto introductorio entre los

— Resultados de la prueba de Comprensión de Claves Expositivas.

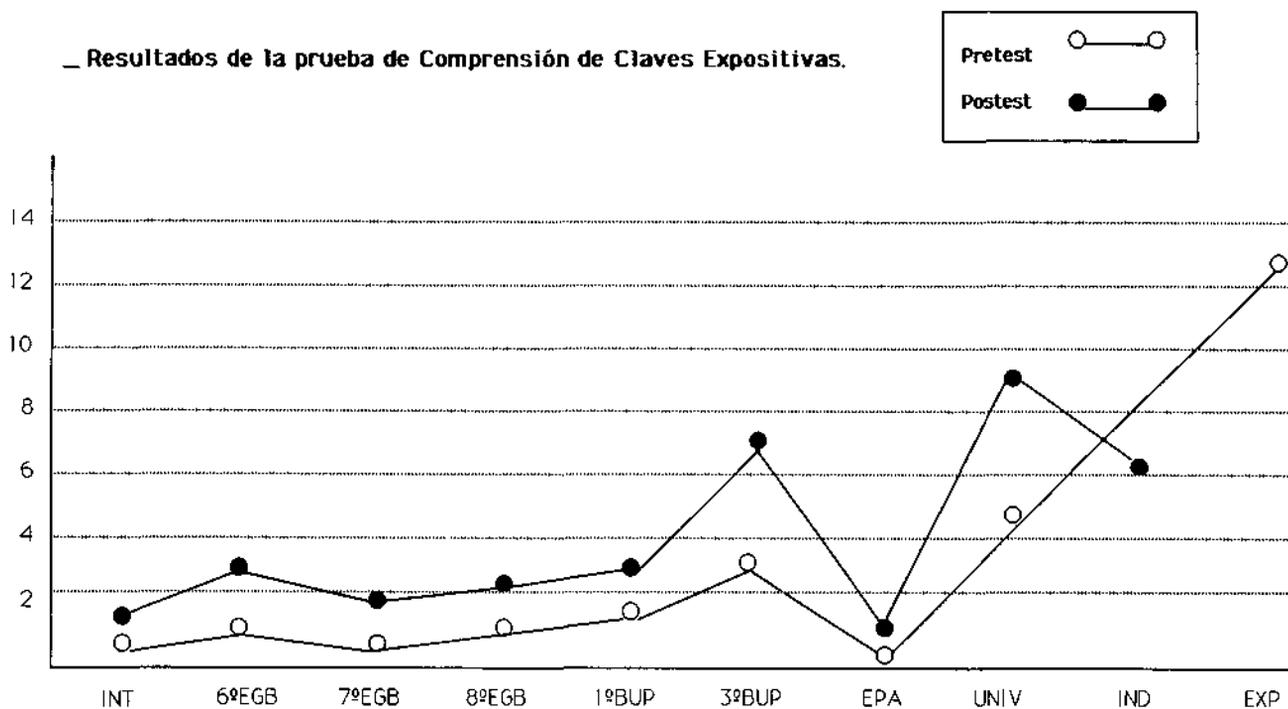


Fig. 6. Resultados de las pruebas de comprensión de claves asociativas. Evaluación de la influencia de la exposición en este aspecto.

conocimientos de que dispongan y los nuevos conocimientos que se ofrecen en la exposición.

Hubo otro grupo, además del de expertos, universitarios y 3º de BUP, que alcanzó también un nivel medio de comprensión de las claves asociativas. Nos referimos a los visitantes individuales, que tuvieron unos resultados próximos a los de 3º de BUP. De los visitantes individuales sabemos, por las respuestas de los cuestionarios que se les realizó, que tenían una fuerte motivación para ver la exposición y que su nivel de instrucción era alto, mayoritariamente universitario.

De lo dicho se deduce que en lo referente a criterios asociativos, e independientemente de la intención comunicativa que inicialmente tuviera, la exposición estableció comunicación prioritariamente con individuos de un alto nivel de instrucción que disponían de la preparación previa necesaria, de manera que, desde el punto de vista de la comunicación, esta exposición pertenece a este tipo de exposiciones. Por tanto, los visitantes que no habían realizado los estudios de bachillerato tuvieron importantes dificultades para comprender la exposición en lo relativo a las claves asociativas, aunque la visita a la misma produjo un efecto positivo en sus capacidades de comprensión y aprendizaje.

Quizá sea este efecto positivo de la exposición en todos los visitantes, a excepción de los sujetos adultos no instruidos, el aspecto más importante a señalar. Este resultado se ve reforzado por el hecho de que en la exposición no se realizó con los sujetos ningún tipo de actividad que beneficiara o facilitara la comprensión. Por el contrario, los sujetos realizaron una visita en las mismas condiciones que cualquier visitante individual, lo cual tiene dos

implicaciones importantes: 1) los resultados obtenidos con los grupos pueden extrapolarse a los mismos tipos de sujetos cuando realicen la visita individualmente; 2) si los resultados son positivos sin realizar ningún tipo de actividad complementaria y sin realizar una preparación especial antes o durante la visita, se puede suponer fácilmente que una incidencia adecuada en estos aspectos mejoraría espectacularmente los resultados.

Otra conclusión que se puede obtener del estudio realizado es que las dificultades de comprensión de las claves asociativas aumentan en la medida en que el criterio para establecer agrupaciones se hace más conceptual, alejándose de criterios formales explícitos. Es decir, en condiciones de espontaneidad se prefiere tener en cuenta, por parte de los individuos de niveles de instrucción inferiores, aspectos relativos a la forma de los objetos para establecer agrupaciones entre ellos. La forma se muestra, pues, como el atributo más potente de estos objetos desde el punto de vista de estímulo a la percepción. Por tanto, las agrupaciones que se hagan teniendo en cuenta este atributo parece que no necesitarían explicitarse, puesto que se entenderían por sí mismas. En cambio, las asociaciones que tuvieran en cuenta otros atributos o significados más conceptuales y abstractos sí necesitarían apoyo informativo para ser entendidas.

Sin embargo, la atracción de la forma no garantiza su correcta interpretación, tal como se vio en el ítem 4º, en el que los individuos de estudios inferiores a 3º de BUP confundieron un sello con una hebilla, tanto por interpretar mal la forma como los aspectos decorativos de ésta. De nuevo parece que son los conocimientos previos del individuo el factor más determinante. En efecto, éste

se acerca a la realidad objetual con su experiencia, con sus conceptos previos, y la interpreta en relación con los mismos, si no hay algún tipo de información externa que interactúe. De esta manera puede ocurrir que si los conocimientos de que se dispone no son suficientes o son erróneos, el problema que se plantea ante un objeto nuevo se resuelva erróneamente. En la exposición no se ofrecía ninguna información complementaria que pudiera corregir este error, y los resultados del postest no se alteraron significativamente en los grupos de nivel de instrucción más bajos.

Por último, y respondiendo sintéticamente a la pregunta que hacíamos al principio respecto a la influencia que ejercen las exposiciones en el público que las visita, podemos decir, a juzgar por los resultados obtenidos, que sí influyen mejorando sus conocimientos, pero que esta influencia está en estrecha relación con sus niveles de instrucción. Los sectores de público con los que en estas condiciones se establece comunicación son, por tanto, minoritarios. Para llegar a sectores más amplios de público se requiere tener en cuenta sus dificultades específicas y ofrecerle los medios para resolverlas. Para ello es necesario, a la hora de preparar exposiciones temporales o permanentes, contar con estudios como el que hemos realizado para que sus resultados puedan ayudar a comprender, prever y resolver los problemas que tienen los visitantes de los museos y exposiciones, contribuyendo a crear un banco de datos que permitan formulaciones que garanticen que el mensaje expositivo llegue a un amplio público.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

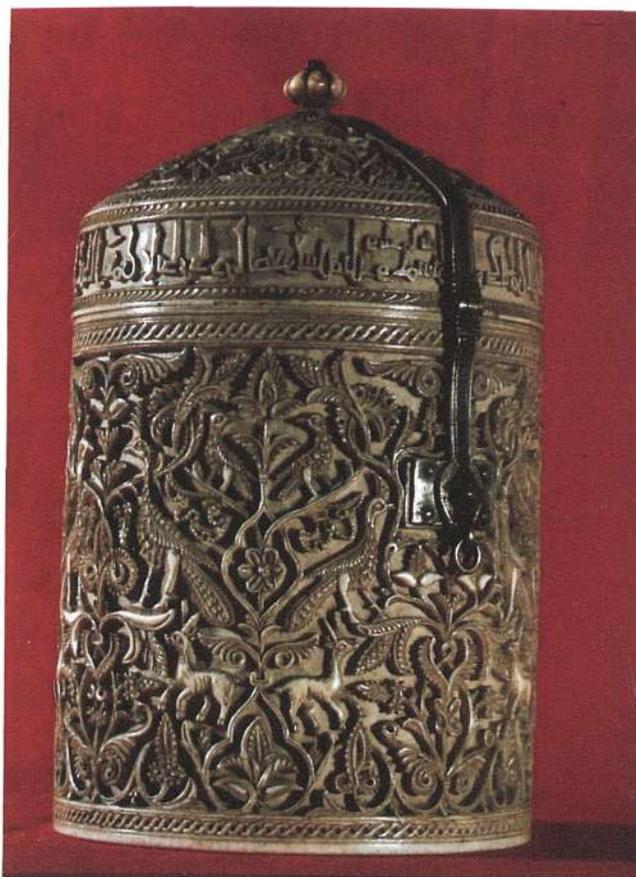
- ASENSIO, M.; CARRETERO, M., y POZO, J. I. (1986): «La comprensión de la Historia: el pensamiento relativista», *Cuadernos de Pedagogía*, 133, 24-27.
- ASENSIO, M.; CARRETERO, M., y POZO, J. I. (1989): «La comprensión del tiempo histórico», en M. Carretero, J. I. Pozo y M. Asensio (eds.), *La enseñanza de las Ciencias Sociales*, Madrid, Visor, pp. 103-138.
- ASENSIO, M.; POLE, E., y GARCÍA BLANCO, A. (1990): *Evaluación cognitiva de la exposición Los Bronces Romanos en España: dimensiones ambientales, comunicativas y comprensivas* (Memoria de la investigación no publicada), Madrid, UAM.
- BARBIER-BOUVET, J. F. (1989): «Du bon (et du mauvais) usage de l'évaluation», en *Utilisation et évaluation de l'exposition. Peuple y Culture. Colloque de Marly-le Roi*, pp. 13-21.
- BARBIER-BOUVET, J. F. (1989): «Le public. Evaluations, evolutions», en G. H. Rivière, *La Muséologie. Cours de Muséologie. Textes et témoignage*, Tours, Dunod, pp. 309-312.
- BENES, J. (1983): «Variabilidad de los modos de exposición», *Museum*, 138, 102-108.
- BERHART, M., y RIVIÈRE, G. H. (1961): «Le musée de Bretagne, Rennes», *Museum*, 4.
- CARRETERO, M.; POZO, J. I., y ASENSIO, M. (1989): *La enseñanza de las Ciencias Sociales en la EGB y las EEMM*, Madrid, Visor.
- CARRETERO, M.; ASENSIO, M., y POZO, J. I. (1991): «Cognitive Development, Historical Time Representation and Causal Explanations in Adolescence», en M. Carretero, R. J. Simons, M. Pope y J. I. Pozo (eds.), *Learning and Instruction European Research in an International Context*, vol. III, Oxford, Pergamon Press.
- CUISINIER, J. (1984): «Exhibir y significar: semántica de la exposición en los Museos de Agricultura», *Museum*, 143.
- CHI, M. T. H.; GLASER, R., y REES, E. (1988): *The Nature of Expertise*, Hillsdale, N.J., LEA.
- FERRANDIS, J. (1934): «Problèmes particuliers aux collections d'art décoratif et industriel», en *Museographie, Architecture et aménagement des Musées d'Art*, Conference Internationale d'Etudes, Madrid, pp. 388-404.
- GARCÍA BLANCO, A. (1988): *Didáctica del Museo*, Madrid, Ediciones La Torre.
- GARCÍA BLANCO, A. (1990): «Educación y Comunicación en el Museo: La Exposición», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, VIII, 17-28.
- GOTTESDIENER, H. (1987a): *Evaluer l'exposition. Définitions, méthodes et bibliographie sélective commentée d'études d'évaluations*, Paris, La Documentation Française.
- GOTTESDIENER, H. (1987b): «Comportement des visiteurs dans l'espace des expositions culturelles», en *PF*, Nanterre, Université de Paris, 32-1/2, 55-63.
- HALL, M. (1987): *On display. A Design Grammar of Museums Exhibitions*, London, Lund Heumphries.
- HODGE, R., y D'SOUZA, N. (1979): «Le musée agent de communication. Analyse sémiotique de la galerie consacrée aux aborigènes dans le Musée d'Australie-Occidentale, Perth», *Museum*, 4.
- MACDONALD, G. F. (1987): «El futuro de los museos en la comunidad mundial», *Museum*, 155.
- MACLAGAN, E. (1934): «Exposé des différents systèmes de présentation des collections», en *Museographie, Architecture et Aménagement des Musées. Conference Internationale d'Etudes*, Madrid, pp. 224-245.
- MCCANN MORLEY, G. (1952): «Présentation des expositions éducatives», *Museum*, 2, 80-97.
- MILES, R. S. (1988): *The Design of Educational Exhibits*, 2nd edition, London, Unwin Hyman.
- NOGALES, T. (1990): «Tratamiento museológico de la escultura romana: el M.N.A.R.», *Boletín de ANABAD*, 4, 117-128.
- POL, E.; ASENSIO, M., y GARCÍA, A. (1991): «El ambiente expositivo: un análisis de los problemas ambientales en museos y exposiciones temporales», comunicación presentada a las *Actas de las III Jornadas de Psicología Ambiental*, Sevilla.
- POZO, J. I., y CARRETERO, M. (1983): «El adolescente como historiador», *Infancia y Aprendizaje*, 23, 75-90.
- POZO, J. I.; ASENSIO, M., y CARRETERO, M. (1986): «¿Por qué prospera un país? Un análisis cognitivo de las explicaciones en Historia», *Infancia y Aprendizaje*, 34, 23-41.
- POZO, J. I.; ASENSIO, M., y CARRETERO, M. (1989): «Modelos de aprendizaje y enseñanza de la Historia», en M. Carretero, J. I. Pozo y M. Asensio, *La enseñanza de las Ciencias Sociales*, Madrid, Visor.
- RESNICK, L. B. (1989): *Knowing, Learning and Instruction*, Hillsdale, N.J., LEA.
- RIVIÈRE, G. H. (1989): *La Muséologie. Cours de muséologie. Textes et témoignages*, Tours, Dunod.
- SHARER, M. R. (1987): «Alimentarium: un nuevo museo de alimentación», *Museum*, 155.
- SCHMIDT-DEGENER, F. (1934): «Principes généraux de la mise en valeur des œuvres d'art», en *Museographie, Architecture et Aménagement des Musées d'Art*, Conference Internationale d'Etudes, Madrid, pp. 198-223.
- VERON, E., y LEVASSEUR, M. (1989): *Etno-graphie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*, Etudes et Recherches, Centre Georges Pompidou, Paris.

## RESUME

Cet article concerne les difficultés du public pour comprendre l'information scientifique qui se transmet dans les expositions. L'exposition conforme un discours scientifique construit avec les objets significatifs, sélectionnés et relationnés avec une intentionalité informative. Le travail étudie les problèmes de compréhension des clés expositives des divers ensembles de pièces, bronzes romains, sur un échantillonnage de visiteurs de niveaux de connaissance très différents: depuis les écoliers jusqu'aux adultes et experts, avant et après la visite à l'exposition. Les résultats prouvent, d'abord, les difficultés de compréhension de ces clés à mesure qu'elles deviennent plus spécifiquement scientifiques; ensuite, la compréhension est en fonction des connaissances antérieures; et finalement la visite améliore notablement la compréhension.

## ABSTRACT

This paper deals with the difficulties that the audience finds to understand the scientific information which is given at the exhibitions. The exhibition gathers a scientific discourse construed with significant objectives, selected from and related to an intentional information. In the present work it is studied the problems to understand the exhibit keys of several groups of objects, Roman bronzes, on samples of visitors with very different knowledge levels: from scholars to adults and experts, before and after visiting the exhibition. The outcomes prove, first, the understanding difficulties which such keys have according as they become more specifically scientific; second, comprehension depends on previous knowledge; and third, the visit gets significant better scores on comprehension.



*Marfil (AZM/AL-FIL, hueso de elefante)* es un material obtenido principalmente de los colmillos de los elefantes, aunque también se obtiene de los dientes y colmillos de la morsa e hipopótamo. Tiene una dureza de 2,5 y 2,75 de la escala de Mohs.

Este material se trabajó desde tiempos remotos, los restos más antiguos datan de más de treinta mil años.

Los principales constituyentes inorgánicos, tanto del marfil como del hueso, son los mismos, es decir, fosfato cálcico asociado al carbonato y al fluoruro; en uno y otros, el tejido orgánico consiste en la oseína, la cual, aunque varía en cantidad, está generalmente presente en un 30% como mínimo del peso total.

El examen microscópico permite la diferenciación, ya que tanto el marfil como el hueso tienen una estructura celular característica.

En un corte transversal, el hueso nos muestra un grano relativamente basto con lagunas características, mientras que el marfil está compuesto por un tejido duro y denso llamado dentina.

## INFORME RESTAURACION DEL BOTE DE ZAMORA

*Objeto:* Bote de Zamora  
*Departamento:* Antigüedades medievales  
*Fecha de comienzo:* 22-10-1991

*Material:* Marfil  
*Dimensiones:* 18 cm. altura c 10,5 cm. diámetro  
*Fecha de terminación:* 15-11-1991

El marfil es una materia muy delicada que se curva con facilidad cuando se le expone al calor y a la humedad y se descompone por la acción prolongada del agua, a causa de la hidrólisis de la oseína, y cambia de color cuando se expone a la luz del sol directo.

En el comercio existen varias clases de marfil atendiendo a la especie animal y al lugar de donde proviene. El marfil de elefante se

considera de calidad superior si es verde, es decir, si procede de un animal muerto hace poco tiempo.

Es preferible el marfil de Tailandia, blanco y denso, al marfil de Gabón o de Guinea, que con el tiempo palidece, o al marfil de El Cabo, que se vuelve amarillo.

También se ha fabricado marfil artificial o marfilina, que se conseguía haciendo macerar en cloruro cálcico, que sirven de blan-

queador, desperdicios de huesos mezclados con sobras de pieles y gelatina endurecida por medio de alumbre. Esta mezcla se calienta al vapor.

En los procesos técnicos de trabajo que incluyen desde sistemas rudimentarios de grabado manual a las más complejas elaboraciones mecánicas por medio de tornos y taladros.

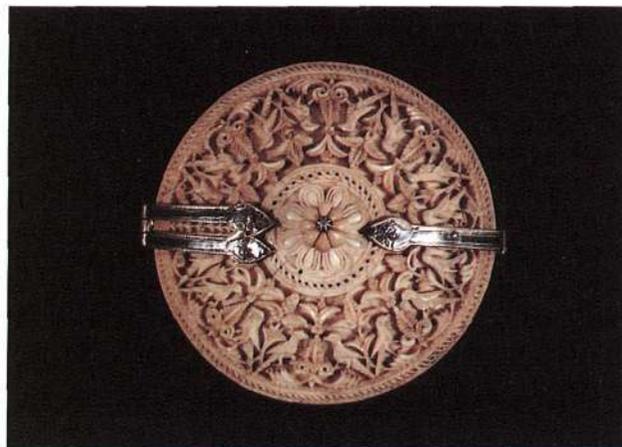
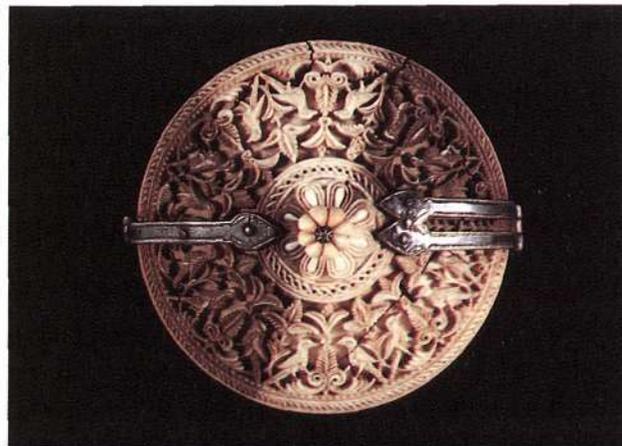
Dada la forma del colmillo, para conseguir superficies planas se cortaban las secciones del colmillo en sentido longitudinal y se sumergían en soluciones, al parecer, de vinagre o de aceite de almendras.

El sistema de humedecer las piezas de marfil para facilitar su trabajo se utilizaba en la India, donde envuelven el material en paños húmedos durante largo tiempo.

### UTILIZACION

En la prehistoria se utilizó el marfil de mamut para esculpir figurillas femeninas de carácter mágico (*Venus de Lespugue*, Museo de Saint-Germain).

En el antiguo Egipto, el marfil se reservó para la



confección de mobiliario de lujo.

Los griegos lo utilizaban en el mobiliario y en ciertas estatuas colosales llamadas *Criselefantinas*, por ser de madera recubierta de oro y plaquetas de marfil.

El trabajo de marfil conoció un resurgimiento en la época Carolingia (tapas de libros religiosos, *Biblia de Carlos el Calvo*, Biblioteca Nacional de París, siglo IX).

Alrededor del año 1000 existieron en Alemania centros *Eborarios* de singular importancia (*sello litúrgico de Aquisgrán*).

Su utilización se extendió por Occidente en época bizantina, sin contar los países islámicos, donde tenía un gran prestigio, ya que se le atribuía la virtud de cicatrizar las heridas.

En la Península Ibérica, la invasión musulmana supuso la eclosión de varios talleres que confeccionaron objetos marfileños para uso palatino, casi siempre con inscripción dedicatoria y en algunos casos firmados. Ello permite conocer a un artifice llamado *Halaf*, cuya producción tuvo numerosos continuadores, e individualizar asimismo a un maestro de Zamora (*Bote*

*de la catedral de Zamora, MAN*), fechado en el 964 d.C.

#### ESTADO DE CONSERVACION

La pieza se encontraba con una capa de suciedad exterior, dando un aspecto grisáceo, incluidas las piezas metálicas de plata y co-

bre. Presentaba una fisura a lo largo del *Bote*, sin llegar a fracturar totalmente. La tapadera presentaba tres fragmentos, todos ellos sujetos por las piezas metálicas de cerrado y ajuste y lañas metálicas con restos de pegamento (cola animal).

Las piezas metálicas estaban sujetas con pequeños clavos de cobre remachados en el interior y que seguramente no corresponden a la pieza original, ya que para mantenerse unidos a la pieza traspasaban el marfil por pequeños orificios.

#### RESTAURACION

La primera operación consistió en la limpieza parcial de la pieza, tanto el bote como la tapadera, para se-



guidamente efectuar unas fotografías del proceso.

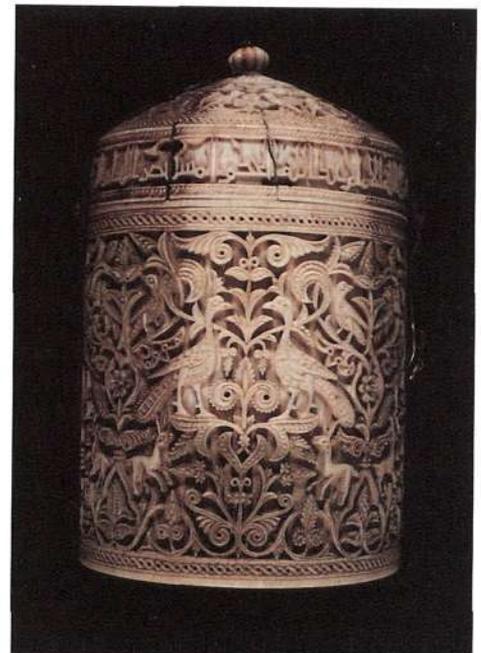
Obtenido el primer dato del proceso, se procedió a desmontar la parte metálica (bisagra y broche), para separar las piezas fragmentadas, unidas primitivamente con grapas y cola animal.

A partir de este momento se procedió plenamente a la limpieza con un cepillo pequeño de cerda fina con una solución al 10% de jabón neutro (tipol) en agua desmineralizada. Este proceso se efectuó por zonas, procurando así no introducir demasiada humedad en la pieza, contrarrestando la misma con alcohol industrial para acelerar el secado; asimismo, y por zonas, se procedió a un secado con aire reemplado a una distancia de unos 15 cm.

Todos los fragmentos fueron limpiados, independientemente del tratamiento descrito, con instrumentos mecánicos, sobre todo en los intersticios y huecos de la decoración, eliminando así todas las zonas negras de grueso polvo. Seguidamente se procedió a la limpieza de las partes metálicas con una solución de ácido fórmico al 10%, ayudados con un limpiador de metales en pasta.

El capítulo siguiente consistió en el montaje de los fragmentos, uniendo los mismos con un pegamento cianolítico que permitió una unión rápida para, seguidamente, proceder al montaje de las partes metálicas fijadas con pequeños clavos de cabeza redonda más los clavos servibles que ya tenía la pieza; a continuación se procedió a reintegrar interiormente con resina epoxi pigmentada al tono original del marfil.

Como parte final del proceso se procedió a impreg-



nar con un pincel una pequeña capa de Paraloid B-72 al 15% en Tricloroetileno.

En el interior del Bote existe un grueso de lacre que no ha sido eliminado para no dañar la estructura del marfil con disolventes o calor excesivo que se necesita para eliminar este material.

#### BIBLIOGRAFIA

*Las técnicas artísticas.* Corrado Maltese (Coordinador). Ediciones Cátedra, Madrid, 1981.

*La conservación de los bienes culturales.* UNESCO. París, 1969.

*La conservación de antigüedades y obras de arte.* H. J. Plenderleith. Versión españo-

la de Arturo Díez Martos. ICCR, 1967.

*Enciclopedia Larousse. Fotografías MAN.* Antonio Trigo, Angel Martínez.

*Historia de las artes aplicadas e industriales en España.* Antonio Bonet Correa (Coordinador).

*Manuales Arte Cátedra.* Madrid, 1982.

F. Gago Blanco

MORENO ALCALDE, María: *La arquitectura gótica en la tierra de Segovia*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Obra Cultural, Segovia, 1990, 391 pp., 192 láms. en b. y n. y 71 figs. (24x16).

Una nueva publicación sobre arquitectura gótica, en este caso en tierra segoviana, viene a colmar un vacío en este dominio de la historia del arte bajomedieval español. Su autora, María Moreno Alcalde, profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid, ha preparado como libro el texto de lo que conformó su tesis doctoral, con el mismo título, merecedora de la máxima puntuación.

La obra está estructurada en cuatro capítulos, el primero dedicado al ámbito geográfico, el segundo a los maestros de arquitectura, el tercero a la tipología y el cuarto y más extenso a los edificios. Estos se hallan enclavados en sexmos, seis en total, donde se incluye el análisis de 32 templos. Justifica en el título el término «tierra» para denominar el área geográfica que durante el bajomedieval conformaba la actual provincia de Segovia. Cronológicamente, la obra abarca *grosso modo* los siglos xv y xvi. Los siglos xiii y xiv aparecen dominados por especiales circunstancias derivadas de la reconquista y repoblación, durante los cuales tuvo vigencia el románico, y ello justifica la ausencia de gótico durante dichas centurias. Por otra parte, se constata la ausencia de establecimientos monásticos o conventuales, «hecho artísticamente significativo —afirma la autora— si se considera que las órdenes religiosas nacidas en la Baja Edad Media fueron con frecuencia vehículos de transmisión del

arte gótico». De las primitivas edificaciones de los canónigos de San Agustín —que regían la catedral de Segovia—, en Párraces, no queda nada, y, por lo que se sabe, ninguna era gótica. Los monjes cistercienses no tuvieron asentamiento en tierra segoviana. En cuanto a la presencia de las órdenes mendicantes, no fue significativa para el arte gótico.

El siglo xv sí será importante para Segovia, que será distinguida por los favores regios. Desde Juan II aumenta el interés de la Corte por dicho lugar. Su hijo Enrique IV será su señor natural y de ello se derivarán beneficios de orden económico, que incidirán en la expansión de la arquitectura gótica. La agricultura y el hecho de ser zona de tránsito del ganado trashumante serán aprovechados por el monarca, que estimuló el desarrollo mercantil con dos ferias anuales. Segovia experimenta un rápido crecimiento, y su catedral va a incidir en el panorama artístico de la tierra. Rodrigo Gil de Hontañón dejará su huella artística en templos como la iglesia de San Sebastián de Villacastín, San Eutropio de El Espinar, y es el tracista y ejecutor de la capilla de Santo Tomás en Vegas de Matute y tracista de la iglesia.

Muchos méritos tiene la presente publicación. Uno de ellos, y en modo alguno desdeñable, es el expurgo sistemático de los archivos de las diversas iglesias, que le han facilitado numerosos datos inéditos hasta el

momento, los cuales han sido sabiamente analizados por la autora, quien, con una serena reflexión y estableciendo en su caso paralelismos y comparaciones con otras obras, ha deducido conclusiones irrefutables. Ha efectuado medidas, levantado planos, realizado dibujos y fotografías, todo ello prácticamente desconocido hasta el momento.

La presente publicación, presentada con pulcritud y escrita en lenguaje elegante y preciso, puede entenderse como un trabajo modelico en su estilo. Iglesias que permanecían olvidadas han adquirido la dimensión

de la importancia merecida en la investigación. Resultan páginas espléndidas las dedicadas a la iglesia de Villacastín y los dibujos explicativos del módulo hexagonal, tan caro al mencionado maestro. Detecta la labor de otros maestros en iglesias de la tierra a partir de los datos documentales en el amplio lapso de tiempo a veces de hasta tres siglos.

La autora de la presente publicación, sistemática en su metodología, es merecedora de todo encomio. Dicha obra quedará como clásica en este tipo de estudios.—**Angela Franco.**

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana: *Libro de Horas de Isabel la Católica*, prólogo de Manuel Gómez de Pablos, Scriptorium, 1, Testimonio, Compañía Editorial, Madrid, 1991, 125 pp. (23,5x16,5).

Ana Domínguez nos deleita con esta nueva publicación, fruto maduro de sus investigaciones en torno a Libros de Horas, cuyo título *Iconografía de los Libros de Horas del siglo xv en la Biblioteca Nacional* constituyó el tema de su tesis doctoral (Madrid, 1973). Posteriormente ha tocado diversos aspectos del mismo: *Libros de Horas del siglo xv en la Biblioteca Nacional*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979; «Iconografía de los Signos del Zodiaco en seis Libros de Horas del siglo xv de la Biblioteca Nacional», *Revista de la Universidad Complutense*, XXII (1973), 27-80; «Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX (1976), 757 y ss.; «El tema del paisaje en el calendario

de un Libro de Horas del siglo xv de la Biblioteca Nacional», *Revista de Bellas Artes*, 53 (1976), 11-15; en colaboración con F. Menéndez-Pidal y M. L. Martín Ansón: «El Libro de Horas de Isabel la Católica o de Juana Enríquez en la Biblioteca de Palacio. Las miniaturas. Los esmaltes. Las armaduras», *Reales Sitios* (en prensa).

El presente estudio se refiere a un Libro de Horas que perteneció a Isabel la Católica, aunque el escudo de armas es de Juana Enríquez, madre de Fernando el Católico, lo que sugiere que ésta fue la encargante. El hecho de aparecer escrita en catalán una serie de oraciones del título, además de la dedicación a Santa Eulalia, patrona de Barcelona, una miniatura en la parte del sufragio de los Santos, certifica el origen

## ANTE LA MUERTE DE FELIPA NIÑO Y MAS (1902-1991)

catalán de la obra. La tradición devocional por dicha santa ya era larga a finales de la Edad Media. Aparte de las numerosas obras de arte a ella dedicadas, entre otras el espléndido monumento funerario, se incluye en una de las ediciones de la Leyenda Dorada. La pertenencia a la Reina Católica puede explicarse posiblemente como regalo de su esposo. De ella pasó a sus herederos hasta Felipe IV. Este lo regaló al príncipe cardenal Teodoro Tribulzi en 1642. Parece que Fernando IV lo adquirió a un descendiente del cardenal y desde entonces siguió en la cámara regia y luego en la Real Biblioteca de Palacio, donde permanece hasta el momento actual.

El *Libro de Horas* en estudio consta de los elementos usuales en este tipo de códices, unos esenciales y otros secundarios —en lenguaje de Leroquais—. Esenciales son: el Calendario, con los signos del zodiaco y las labores propias de cada mes, y secundarios: los fragmentos de los cuatro Evangelios, el Oficio u Horas del Espíritu Santo, la Misa de la Virgen, Horas u Oficio de la Virgen según el uso romano, Horas u Oficio de la Pasión de Cristo, Oficio de Difuntos, Salmos penitenciales, diversas oraciones y sufragios a los santos. A éstos se suman otros elementos accesorios que enriquecen notablemente el libro.

Este «Breviario de los laicos», cuyo origen del tipo está en París en el siglo XIV, con amplia difusión en Europa a partir de 1450, está iluminado con multitud de miniaturas que sirven para destacar el comienzo de cada uno de los capítulos o grupo de oraciones. Dichas miniaturas resultan excepcionales, como advierte la autora, por

ñando incluso a textos inusuales.

Siguiendo a Furquhar, identifica el autor con el anónimo pintor al que denomina «Maestro del manuscrito 575 del Arsenal». Así desmiente la generalizada opinión impuesta a partir de 1892 por Paul Durrieu, quien propone como autor a Guillaume Vrelant. El Maestro del ms. 575 parece que es también el autor de cinco Libros de Horas, además de otros manuscritos de tipo civil. Ana Domínguez, ahondando en la hipótesis del autor antedicho, advierte grandes desigualdades en la iluminación del códice de Palacio. Su estilo se caracteriza por «un bien oficio de artesano y un buen acabado además de claridad en las composiciones». Traza figuras finas y bien modeladas, con dominio de luces y sombras y efectos de perspectiva. Expresa, además, sabiamente los estados psicológicos de los personajes. Demuestra conocimiento de las «Très riches Heures du Duc de Berry» y adopta puntos de vista muy altos, cuyo origen se halla en la pintura sienesa del trecento.

La Prof. Domínguez efectúa un análisis de las miniaturas en un lenguaje claro, preciso y sencillo, en el que evita la pesadez del aparato de notas, lo que no impide un contenido muy rico en ideas. Su análisis crítico es convincente. Corrige anteriores errores de identificación de algunas miniaturas, como el Entierro de la Virgen. Acude a las fuentes iconográficas anteriores para justificar sus juicios y aserciones. Lástima de la carencia de material gráfico, obligado en este tipo de publicaciones, aspecto que presta relevancia al título antes citado *Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1979.—  
**Angela Franco Mata.**

Nuevamente, la muerte de una persona querida por diversos motivos me lleva a escribir en estas páginas, en tanto que noticiario de la vida del centro y de quienes con él se relacionaron profesionalmente.

Me refiero a Felipa Niño y Mas, quien terminó su vida profesional como Subdirectora del Museo, en el cual trabajó desde 1931. Nacida en Benavente (Zamora), se educó en Madrid, obteniendo la Licenciatura en Filosofía y Letras, Sección de Historia, en la Universidad Central. Realizó su Tesis doctoral sobre la repoblación de Castilla la Vieja, bajo la dirección de D. Claudio Sánchez Albornoz, y con la cual obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado en 1930, año en que ingresó, por oposición, en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

En 1931 fue pensionada para estudiar artes industriales en los museos franceses. Posteriormente lo sería también en Roma y en el Victoria and Albert Museum de Londres, para especializarse en tejidos. Fue colaboradora en la Sección de Arte del Centro de Estudios Históricos, en donde trabajó con D. Elías Tormo. Con posterioridad a la guerra civil 1936-1939 lo fue del Instituto Diego Velázquez, en su apartado de escultura medieval y moderna. En 1943 fue comisionada para la catalogación e inventario de las obras de arte del Palacio Real, con el cargo de Subdirectora del Servicio del Tesoro Artístico del Patrimonio Nacional. Posterior fue su catalogación de los tejidos copios del Museo Arqueológico Nacional, donde fue encargada de la colección de tejidos dentro de la Sección

2.<sup>a</sup>, y del de Artes Decorativas.

Friamente visto su currículum y su bibliografía, especialmente dedicada al difícil estudio de tejidos, no parece excesivamente prolija. Merecen especial atención sus trabajos sobre la «Capa de Daroca» y «Las mitras de Roda», verdaderos ejemplos de trabajos pioneros en nuestro país, y este papel fue el que le correspondió profesionalmente.

Otro aspecto que hay que mencionar en Felipa Niño, así como en otras personas poco citadas a este respecto, tales como su cuñado Enrique Lafuente Ferrari, Felipe Mateu y Llopis, José María Lacarra, Gratiniano Nieto y tantos otros, es el heroico. Me refiero, como es el caso de Felipa Niño, al estricto profesionalismo que permitió que en condiciones en las que incluso cayó amenaza sobre su vida supieron salvar la gran parte del tesoro numismático del monetario del Museo Arqueológico Nacional cuando sobre él pendía el saqueo y la pérdida no sólo material, sino histórica y cultural, producidos por quienes debían defenderlo por razón de su cargo, durante los tristes episodios del Madrid de la guerra y que son materia de fascinante investigación de archivo.

Felipa Niño forma parte de una esforzada y sacrificada generación que sufrió persecución por su comprensión y liberalismo, por su cultura y profesionalismo. Su reposo merecido ha llegado, pero su espíritu nos deja un ejemplo a seguir de firmeza profesional, pulcra moral e incansable trabajo. No sólo sus deudos lamentan su pérdida.—  
**Juan Zozaya.**

# NORMAS DE PUBLICACION

## Formato y Soporte

Los originales deberán entregarse mecanografiados en Din-A 4 o en folios a doble espacio. Cada página tendrá 30-35 líneas de 70 espacios por una sola cara. Todas las páginas irán numeradas.

Se admitirán también en soporte magnético.

## Autor-Autores

En el encabezamiento se colocará el nombre del autor o autores y centro donde trabajen.

Cada texto irá precedido de una página que contenga el título del trabajo, el nombre y apellido del autor o autores, la dirección completa, el teléfono y el cargo que ocupan, así como la Institución donde prestan sus servicios.

## Idioma

La redacción se entregará en alguna de las lenguas oficiales del Estado español, normalizándose los nombres propios en la lengua usada. Ocasionalmente se aceptarán originales en otros idiomas, como inglés, francés o italiano. Los originales deberán acompañarse de un resumen en la propia lengua del trabajo y otro en lengua extranjera (inglés, francés, italiano o alemán). La extensión del resumen tendrá un máximo de 10 líneas.

## Extensión del texto e ilustraciones

La extensión máxima de los trabajos no excederá de 40-50 páginas de texto y 10 de láminas. Las láminas serán fotografías en B/N. Excepcionalmente, y en función de la naturaleza del trabajo, se admitirán reproducciones en color. En hoja aparte se pondrán los pies de las figuras.

## Publicación

Los originales deberán ser inéditos. No se admitirán trabajos presentados a otras revistas. Oportunamente el Consejo de Redacción podrá contemplar la publicación de traducciones que considere de especial interés.

El Consejo de Redacción seleccionará los originales, reservándose el derecho de rechazar los trabajos que a su juicio no se adapten a las características del Boletín. Los originales no aceptados se devolverán a los autores.

## Citas bibliográficas

Se aceptarán dos sistemas.

A) Las citas en el texto se realizarán de la siguiente forma: situado entre paréntesis el apellido(s) del autor(es), con minúscula y sin la inicial del nombre propio, seguido del año de publicación y, caso de citas puntuales de las páginas reseñadas tras dos puntos. Ejemplo: (García Bellido, 1943: 21).

La lista bibliográfica se situará al final del trabajo, siguiendo un orden alfabético por apellidos.

La reseña de las citas se hará de la siguiente forma: el(los) apellido(s) del(los) autor(es) en minúscula y seguidos de la inicial del nombre. Debajo y reservando tres espacios más de margen, se indicará el año de publicación

de la obra, diferenciado con las letras a, b, c, etc., los trabajos publicados por un autor en un mismo año. Los títulos de las monografías o, en su caso, de revistas o actas de congresos, deberán ir subrayados y sin abreviar. Para los libros se señalará la editorial y el lugar de edición; para las revistas, el volumen y las páginas del artículo; y para los congresos, el lugar y la fecha de celebración, así como el lugar de edición. Ejemplo:

Franco Mata, A.

(1983): El Crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los Crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV Archivo Español de Arte, LVI: 219-242.

García Bellido, A.

(1943a): Algunos problemas de arte y cronología ibéricos. Archivo Español de Arqueología, xvi: 78-108.

(1943b): La Dama de Elche y el conjunto de piezas reintegradas en España en 1941. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Franco Mata, A.

(1986): Le crucifix gothique douloureux de Perpignan et la littérature mystique du xivème siècle. xii<sup>e</sup> Congrès d'Histoire de la Couronne d'Aragon (Montpellier, 1985): 8-15. Toulouse.

B) Las citas bibliográficas numeradas a pie de página irán de la siguiente manera:

Libros: Apellidos, Nombre, Título de obra (subrayado), edición, lugar de publicación, año y páginas. Ejemplo: Toesca, Pietro, Il Medioevo, 2.<sup>a</sup> ed., Turín, 1967. Cuando se trata de dos o tres autores se colocarán los apellidos e inicial del nombre de cada uno de ellos. Cuando el número supera el de tres se colocará V.V. A.A. Cuando el libro ha sido dirigido por el autor se indicarán sus datos y a continuación y otros.

Bibliografía. Bajo este título se recogen las reseñas, para cuya aceptación se atenderá a la calidad de la publicación. No se impondrá limitación de espacio. Se indicará el apellido del autor en mayúsculas, y a continuación el nombre completo separado por una coma, luego, separado del nombre por dos puntos, el título subrayado, prólogo, si existe, editorial, lugar de la edición, año, número de páginas, reproducciones en color y blanco y negro y dimensiones en centímetros y entre paréntesis. Se firma al final.

Ejemplo: NÚÑEZ RODRIGUEZ, Manuel: Historia da Arquitectura galega. Arquitectura prerrománica. Prólogo de R. Otero Túdez, Colegio de Arquitectos de Galicia, Madrid, 1978, 326 p., 133 fig. en b. y n. y 13 en col. (18 X 25). Angela Franco. Si se trata de un Coloquio, Exposición, etc., se coloca en primer lugar el título del mismo y el resto sigue la normativa antes indicada.

Noticiario. Comprenderá noticias relacionadas con la labor desarrollada por el M.A.N.: Datos y estadística de visitantes, vida cultural del mismo, necrológicas, etc.

Corrección de pruebas. Esta correrá a cargo de los propios autores, que deberán efectuarlas en un plazo máximo de una semana a partir de su recepción. Les serán enviadas por correo, y si prefieren, pueden corregirlas en el Museo. No se admitirán variaciones sustanciales en el texto, tan sólo errores gramaticales y correcciones mínimas.

Pedidos, ventas e intercambio:

## MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Serrano, 13 - 28001 Madrid (España)  
Teléf. (91) 577 79 12

**MINISTERIO DE CULTURA**

Dirección General de Bellas Artes y Archivos  
Dirección de los Museos Estatales