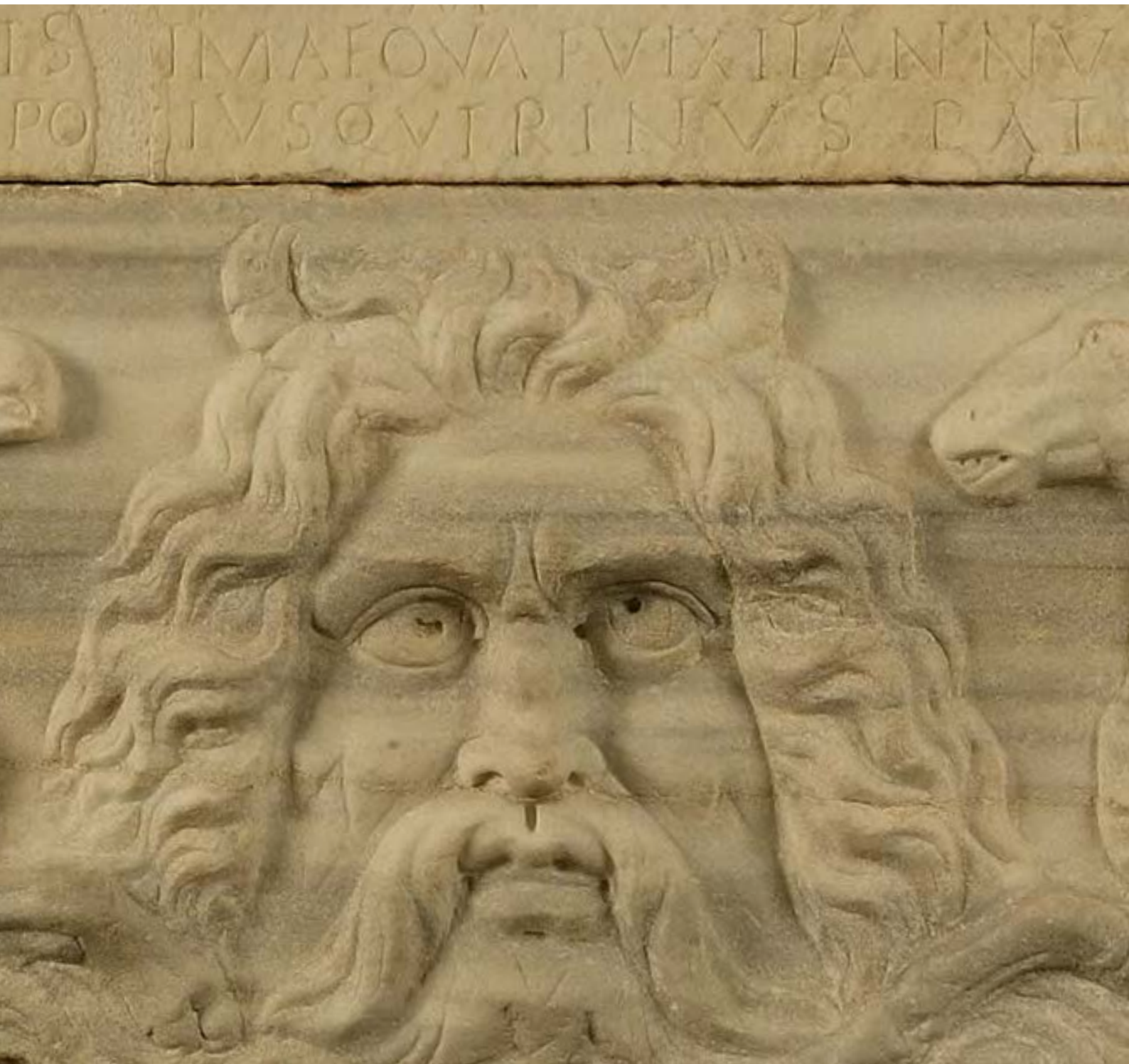


BOLETÍN DEL **MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL**

40 / 2021



Boletín del Museo Arqueológico Nacional

40 / 2021



Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.libreria.culturaydeporte.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: <https://cpag.mpr.gob.es>

Edición 2021



MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Atención al Ciudadano,
Documentación y Publicaciones

© Del texto y las imágenes: sus autores

NIPO: 822-19-039-9
ISSN: 2341-3409

Consejo editorial

Director

Andrés Carretero Pérez
Museo Arqueológico Nacional (España)

Comité de redacción (Museo Arqueológico Nacional)
(España)

Beatriz Campderá Gutiérrez
Ángeles Castellano Hernández
Dori Fernández Tapia
Eduardo Galán Domingo
M.^a Ángeles Granados Ortega
Carmen Marcos Alonso
Paloma Otero Morán
Esther Pons Mellado
Alicia Rodero Riaza
Virginia Salve Quejido

Consejo asesor

María Paz Aguiló Alonso
Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) (España)
(jubilada)
José M.^a Álvarez Martínez
Museo Nacional de Arte Romano (España) (jubilado)
Gonzalo Aranda Jiménez
Universidad de Granada (España)
Achim Arbeiter
Universität de Göttingen (Alemania)
Isabel Argerich Fernández
Instituto del Patrimonio Cultural de España
Joaquín Barrio
Universidad Autónoma de Madrid (España)
María Belén Deamos
Universidad de Sevilla (España)
Federico Bernaldo de Quirós
Universidad de León (España)
Marta Campo
Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos
(España)
Raquel Castelo Ruano
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Concha Cirujano Gutiérrez
Instituto del Patrimonio Cultural de España (España)
(jubilada)
Joaquín Córdoba Zoiolo
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Teresa Chapa Brunet
Universidad Complutense de Madrid (España)
Carmen Dávila Buitrón
Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes
Culturales (Madrid, España)
Andrés Diego Espinel
Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente
Próximo (CSIC) (España)
Adolfo Domínguez Monedero
Universidad Autónoma de Madrid (España)

Editora técnica

Concha Papí Rodes
Museo Arqueológico Nacional (España)

Antonio Espinosa Ruiz
Vilamuseu (Red de Museos y Monumentos de Villajoyosa,
Alicante, España)
Ángela Franco Mata
Museo Arqueológico Nacional (España) (jubilada)
Sonia Gutiérrez Lloret
Universidad de Alicante (España)
Elías López-Romero González de la Aleja
Universidad Complutense de Madrid (España)
M.^a José López Grande
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Antonio Malpica Cuello
Universidad de Granada (España)
Isabel Martínez Navarrete
Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) (España)
Carlos Martínez Shaw
Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)
Juan Pereira Sieso
Universidad de Castilla-La Mancha (España)
Eloísa Pérez Santos
Universidad Complutense de Madrid (España)
Domingo Plácido Suárez
Universidad Complutense de Madrid (España) (jubilado)
Juan Antonio Quirós Castillo
Universidad del País Vasco (España)
José Luis de los Reyes Leoz
Universidad Autónoma de Madrid (España)
Gonzalo Ruiz Zapatero
Universidad Complutense de Madrid (España)
Jesús Salas Álvarez
Universidad Complutense de Madrid (España)
Manuel Santonja Gómez
Centro Nacional de Investigación sobre Evolución Humana
(España)
Mario Torelli
Universidad de Perugia (Italia)
Julio Torres
Museo Casa de la Moneda (España) (jubilado)

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- Las primeras cerámicas a torno de cocción oxidante, importadas del área ibérica, en el centro de la Carpetania (siglos VI-V a. C.)**
Juan Francisco Blanco García 11
- Marcas sobre pesas de telar de Cabezo de Alcalá, Azaila (Teruel): estudio preliminar**
Aránzazu López Fernández 27
- La Dama de Baza. Nuevas aportaciones a su estudio iconográfico a través del color y la fotografía**
Teresa Chapa Brunet, María Belén Deamos, Alicia Rodero Riaza, Pedro Saura Ramos y Raquel Asiaín Román 47
- Hábitos epigráficos sobre cerámica en la villa romana de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo). Los grafitos**
Javier del Hoyo, Ana María López Pérez, Raquel Castelo Ruano, Macarena Bustamante-Álvarez, Juan Francisco Blanco García y Mar Zamora Merchán 67
- El museo arqueológico de la Universidad de Sevilla. Piezas romanas procedentes de *Carmona* (Carmona, Sevilla)**
José Beltrán Fortes 95
- Precisiones sobre el hipogeo de la Necrópolis del Torrero documentado en 1856 en *Ilici* por Aureliano Ibarra**
Roberto Lorenzo de San Román 113
- Aproximación a las termas occidentales de *Ilici* a partir de sus materiales cerámicos de construcción**
Mercedes Tendero Porras y David González Ferré 129
- Conjunto de probables brazaletes de bronce altoimperiales procedentes de Monte Castelo de Pelóu (Grandas de Salime, Asturias)**
Ángel Villa Valdés, Óscar García Vuelta y Rubén Montes López 147
- La vajilla de bronce de época tardorromana procedente del foro de *Segobriga***
Rosario Cebrián Fernández y Ignacio Hortelano Uceda 169
- Lampadarios cristianos tardoantiguos de Hispania. Evidencias de *Begastri* (Cabezo Roenas, Cehégín) e *Ilinum* (Tolmo de Minateda, Hellín)**
Antonio Manuel Poveda Navarro 185
- Algunas evidencias del mundo funerario tardoantiguo en el área meridional de Sierra Madrona (Sierra Morena)**
Macarena Fernández Rodríguez y Francisco Javier López Fernández 203
- A propósito de la pilastra visigoda de la colección Monsalud del Museo Arqueológico Nacional, Los Hitos y Pla de Nadal. Notas para la visibilidad de la escultura civil tardoantigua en la península ibérica**
Isabel Sánchez Ramos, Jorge Morín de Pablos y Rafael Barroso Cabera 221
- La mezquita de Tornerías: 175 años entre la suposición teórica y la certeza material**
Arturo Ruiz Taboada 237
- Y el Anciano del Polo Sur se quedó junto al Mediterráneo. Una figurilla del dios chino de la longevidad en el Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA) de Cartagena**
Irene Seco Serra 257

Lucernas con decoración «tipo rana» procedentes de Heracleópolis Magna del Museo Arqueológico Nacional Esther Pons Mellado	271
Un relieve egipcio del Reino Nuevo en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) Miguel Jaramago	285
Countermarks from the Museo Arqueológico Nacional in Madrid (I). Part A. The <i>LVI/clava inversa</i> (upright club): Imperial proclamation of Galba Rodolfo Martini	305
Entalle con la representación de Fortuna procedente del yacimiento romano de La Clínica (Calahorra, La Rioja) Rosa Aurora Luezas Pascual y José Manuel Martínez Torrecilla	321
Secuencia histórica de la propiedad de la Ermita de San Baudelio (Casillas de Berlanga, Soria), actual Anexo del Museo Numantino Elías Terés Navarro	339
José Pulido y Espinosa, catedrático de Arqueología Sagrada, y el discurso biográfico del cardenal Wiseman en la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso en 1867 Gloria Munilla Cabrillana y Francisco Gracia Alonso	353
Riccardo Colucci, la fragata blindada <i>Arapiles</i> y la colección de antigüedades chipriotas del Museo Arqueológico Nacional Azael Varas Mazagatos y Sergio España-Chamorro	367
El objeto histórico: del museo a internet a través de la fotogrametría Miguel Martínez Sánchez, José Javier Martínez García, Rafael González Fernández y Antonio Flores García	379
Las exposiciones del Palacio Episcopal de Málaga (2014-2019): espacialidad arquitectónica y ambientación lumínica aplicadas a la escultura devocional Javier González Torres	395
VARIA	
El sarcófago de <i>Pomponia Agrippina</i>: ¿una pieza ostiense en el MAN? Lucio Benedetti	413
Esculturas funerarias de mujeres tardomedievales de alto rango en el Museo Arqueológico Nacional Sonia Morales Cano	419
EL MUSEO DESDE DENTRO	
Aproximación a la investigación externa de fondos adscritos al Departamento de Prehistoria del Museo Arqueológico Nacional en los inicios del siglo XXI (2005-2019) Juan Antonio Martos, Eduardo Galán y Ruth Maicas	427
«Las artes del metal en al-Ándalus»: síntesis del proyecto expositivo Sergio Vidal Álvarez, Beatriz Campderá Gutiérrez, Solène de Pablos Hamon, Estrella Martín Castellano, Pilar Arias Arias, Silvia Sánchez González, Diego García-Setién Terol, Jorge Hernández Sanz y Miguel Pedraza Polo	441

<i>Tocando la historia. Una colaboración con el Teatro Real</i>	461
Paloma Otero Morán	
40 números del <i>Boletín del Museo Arqueológico Nacional</i>. Historia y análisis bibliométrico	471
Concha Papí Rodés y Silvia Cobo Serrano	
El primer itinerario museográfico sobre historia de la conservación y la restauración: un proyecto de colaboración entre la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid (ESCRBC) y el Museo Arqueológico Nacional (MAN)	485
Carmen Dávila Buitrón, Bárbara Culubret Worms, Margarita Arroyo Macarro, Bianca Hernández Pool, Durgha Orozco Delgado, Silvia Montero Redondo, Ángel Gea García, Marta Rodríguez Santos y Patricia Melchor Rivas	
Actuaciones en el exterior del Museo Arqueológico Nacional durante el estado de alarma por COVID-19, en el marco de los planes de salvaguarda de bienes culturales	501
Teresa Gómez Espinosa	
Las Jornadas Europeas de Arqueología 2020 en el Museo Arqueológico Nacional: colaboración interdepartamental ante un reto digital	507
Débora Sonlleve Jiménez, Estrella Martín Castellano, Susana de Luis Mariño y Elena Aznar Medina	
Comunicar en tiempos de coronavirus: la estrategia del Museo Arqueológico Nacional	525
Estrella Martín Castellano y Pilar Arias Arias	
Vitrina CERO. «Cuando los elefantes caminaban por Madrid»	543
Juan Antonio Martos Romero	
Una Vitrina CERO sobre cerámicas sociales: la introducción del torno alfarero en la península ibérica a través del yacimiento de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila)	553
Esperanza Manso Martín, Juan Jesús Padilla Fernández, Susana de Luis Mariño y Alicia Rodero Ríaza	

Las primeras cerámicas a torno de cocción oxidante, importadas del área ibérica, en el centro de la Carpetania (siglos VI-V a. C.)

Early red wheel-made pottery, from Iberian territory, founded in the central space of Carpetania (6th and 5 th centuries)

Juan Francisco Blanco García (paco.blanco@uam.es)
Universidad Autónoma de Madrid (España)

Resumen: En la fase final de la Primera Edad del Hierro (siglos VI-V a. C.), y dentro de un contexto general en el que los recipientes fabricados por las gentes del centro de la Carpetania están hechos a mano, llegan los primeros producidos a torno, procedentes de territorios ibéricos levantinos y meridionales. Son sobre todo tinajillas, pero también cuencos y platos, de pastas claras, decorados con pinturas rojas vinosas y negras formando líneas, bandas, semicírculos y círculos concéntricos. Constituyen los modelos a partir de los cuales se desarrollará la producción local de cerámica a torno, a partir del siglo V a. C. o algo antes.

Palabras clave: Cerámica ibérica a torno. Edad del Hierro. Territorio carpetano. Valle medio del Tajo. España.

Abstract: At the end of the Early Iron Age (6th and 5th centuries), in a general context in which the ceramics that makes and used the ancestors of the Carpetanian people are hand-made, it arrives the first wheel-made pottery from the eastern and southern iberian territories. Most of them are bitroncoconic vessels, but bowls and dishes too, of clear clay, painted in red-wine colour: horizontal lines and ribbons, concentric circles and semicircles. This imported vessels is the inspiration for the earlier local production of wheel-made pottery at a time about middle of 5th century BC.

Keywords: Iberian wheel-made pottery. Iron Age. Carpetanian territory. Middle Tagus Valley. Spain.

Introducción

Los primeros vasos fabricados a torno que conocen las poblaciones de la Edad del Hierro asentadas en el territorio que andando el tiempo se conocería como Carpetania no son de fabricación local, sino importaciones procedentes de las regiones ibéricas del levante, sureste peninsular y la alta Andalucía, bien fechadas en aquellos espacios desde mediados del siglo VI a. C. hasta finales del V, dentro del denominado *Ibérico antiguo*. Ya en cierta ocasión (Blanco, 2012: 319-322) señalábamos la necesidad de profundizar en su estudio, con el fin de poder explicar mejor la adquisición de la



tecnología para la producción de cerámica a torno y del horno de tiro variable y alta temperatura en la Carpetania porque ambos elementos van a marcar de manera significativa el despegue regional de un sistema de fabricación de cerámica semiindustrializado de alta calidad que estará vigente a lo largo de la Segunda Edad del Hierro.

Pero si vamos a hacer una valoración y unas reflexiones sobre la cerámica oxidante a torno que del mundo ibérico llega al centro de la Carpetania, la primera tarea que debemos acometer es la de su definición en términos tecnológicos, tipológicos y culturales, no sin antes advertir, como se indica en el título, que en este trabajo no nos vamos a referir a las importaciones de cerámica ibérica gris, sino a las de cocción oxidante. Es decir, a los recipientes cocidos a más de 800 grados centígrados en atmósferas bien oxigenadas, de pastas tamizadas y consistentes, generalmente amarillentas, blanquecinas y, en menor medida, rosadas o algo tostadas, decorados en la mayor parte de los casos con pintura de color rojo vinoso y a veces negro-marrónácea muy espesa formando bandas anchas, series de líneas finas paralelas en horizontal, semicírculos y cuartos de círculo concéntricos y, más raramente, círculos concéntricos completos y aspas. Las tinajillas y las formas de tipo olla son las más habituales en esta zona. Suelen tener los bordes vueltos, algo caídos, unas veces con uñada y otras sin ella, los cuellos abocinados o troncocónicos en ángulos muy vivos respecto a la inclinación del borde y del hombro, el diámetro máximo se sitúa hacia la mitad de la pieza y las bases siempre son umbilicadas. Además de las tinajillas, en algunos yacimientos también se han recuperado fragmentos pertenecientes a platos y cuencos, generalmente decorados con líneas horizontales pintadas en rojo vinoso.

Durante mucho tiempo, la escasez con la que se manifestaban estas cerámicas en las zonas de Madrid y Toledo, unido a que a veces han sido identificadas con dudas, la irrelevancia de las asociaciones y la falta de fechas que ofrecieran cierta seguridad para los contextos en los que se encuentran, han hecho que, por prudencia, se hayan situado en el lapso de tiempo que va desde inicios del siglo v hasta comienzos del iv a. C. (p. ej., Blasco; Carrión, y Planas, 1998: 258). Sin embargo, considerando que en la comarca molinuesa están constatadas desde finales del vii a. C. (Arenas, y Martínez, 1993-95: 112-114, fig. 23), que en otras zonas de Guadalajara remontan a la primera mitad del vi y que desde hace tres décadas en el centro del valle del Duero se vienen fechando entre inicios del siglo vi a. C. y finales del v (Sacristán, 1986; Seco, y Treceño, 1993: 163-166, fig. 7 y figs. 10, 15 y 16 y 1995: 224; Blanco, 1994: 53, fig. 11 y 2003: 77-80, fig. 13; Escudero, y Sanz, 1999), en el entorno de Madrid y Toledo algunos autores se vienen mostrando partidarios de que hay que situar estas importaciones en los mismos momentos antiguos que en las regiones aludidas. Para varios yacimientos de la Mesa de Ocaña, por ejemplo, desde hace años vienen siendo encuadradas entre inicios del vi a. C. y finales del v (Urbina, 2000: 210 y 2007: 197-199).

No obstante este problema cronológico, lo cierto es que hasta ahora se sigue prestando poca atención a estas importaciones. Casi se puede decir que la investigación ha pasado de puntillas sobre ellas, en unas ocasiones porque han sido consideradas de escaso interés para extraer consecuencias histórico-arqueológicas y en otras porque en la cronología en la que se sitúan el investigador ha priorizado otros elementos de importación teóricamente más fecundos en datos, como son los materiales metálicos o la iconografía de inspiración mediterránea. Todo ello en el caso de que hayan sido identificadas, pues a veces, como bien refleja la bibliografía, han pasado inadvertidas para los excavadores o se han clasificado como carpetanas genéricamente. Por otro lado, al haberse hecho un uso inadecuado y equívoco de los rasgos que definen estas cerámicas en muchas ocasiones, confundiéndolas a veces con producciones enteramente locales ya, esto ha conducido a errores. Porque un escollo inicial con el que se topa al tratar de estudiarlas es de carácter terminológico: en memorias antiguas de excavación, en las fichas de los inventarios arqueológicos de Madrid y Toledo, así como en no pocas publicaciones, es muy habitual encontrar referidas como «cerámica ibérica» o «cerámica de tecnología ibérica» tanto a las importaciones que aquí nos interesan como a

recipientes a torno de fabricación autóctona. Estamos hablando de cerámicas locales relativamente bien fechadas en los siglos v y iv a. C.

En fechas recientes J. de Torres ha abordado el estudio del proceso de llegada de los primeros vasos a torno y la implantación de este en la región a partir de la proporción existente entre cerámica a mano y a torno en dieciséis yacimientos (Torres, 2013: 266-274, figs. 5.1-5.5). Dentro de la aparente coherencia que muestra, por un lado, la variable cronológica se encuentra parcialmente difuminada y sujeta a ciertas dudas, algo de lo que el autor es consciente, y por otro, en sus tablas y gráficos no se hace distinción alguna entre importaciones a torno y producciones locales ya, algo que hubiera sido muy interesante. Esto no impide que estemos de acuerdo con él en que, con los datos en la mano, la adquisición de esta tecnología pasó por dos momentos: uno inicial marcado por las importaciones, y otro en el que se asimila la nueva tecnología, si bien creemos que parcialmente se solaparon y que el primero se inicia algo antes de lo que propone.

La documentación: las cerámicas en sus contextos

En la zona central de la Carpetania el número de yacimientos en los que se constatan estas producciones ibéricas de forma segura está en torno a las dos docenas (fig. 1), pero la información es bastante heterogénea, con lo que su utilidad es variable. Con el fin de organizarla por su grado de interés, nos ha parecido oportuno clasificarla en dos categorías: cerámicas procedentes de excavación y de prospección. Fuera de ambas habría que considerar las simples menciones, aunque por prudencia únicamente tendremos en cuenta las realizadas por investigadores que nos consta identifican correctamente estas cerámicas, entre las que cabría citar, por ejemplo, las presentes en algunos de los yacimientos citados por D. Urbina (2007: 199) como Las Minas y Cruz del Cuarto (Colmenar de Oreja, Madrid), Casa de los Llanos (Aranjuez, Madrid), El Rojo y Soto de Villaverde (Sta. Cruz de la Zarza, Toledo) o Fuente del Rosal (Zarza de Tajo, Toledo).



Fig. 1. Dispersión de la cerámica importada del área ibérica.

1. Las Ánimas (Paracuellos del Jarama, Madrid); **2.** Los Pinos o Polígono 25 (Alcalá de Henares, Madrid); **3.** Necrópolis de Arroyo Butarque (Villaverde Bajo, Madrid); **4.** La Torrecilla (Getafe, Madrid); **5.** Arroyo Culebro (Perales del Río/Getafe, Madrid); **6.** La Aldehuela-Salmedina (Getafe, Madrid); **7.** Yac. A de Arroyo Culebro (Leganés); **8.** El Baldío (Torrejón de Velasco, Madrid); **9.** El Colegio (Valdemoro, Madrid); **10.** El Caracol (Valdemoro, Madrid); **11.** Yac. 17 o Camino de los Arrieros II (Morata de Tajuña, Madrid); **12.** Yac. 18 o Camino de los Arrieros, I (Morata de Tajuña, Madrid); **13.** Cerro de Cabeza Gorda (Carabaña, Madrid); **14.** Toledo; **15.** Val Muerto (Villasequilla, Toledo); **16.** Villapalomas (La Guardia, Toledo); **17.** Poblado y necrópolis de Hoyo de la Serna (Villarrubia de Santiago, Toledo); **18.** El Valle (Villatobas, Toledo); **19.** Necrópolis de Cerro Colorado (Villatobas, Toledo); **20.** Las Castellanas (Sta. Cruz de la Zarza, Toledo); **21.** Necrópolis de Las Esperillas (Sta. Cruz de la Zarza, Toledo); **22.** Venta de Juan Cano (Sta. Cruz de la Zarza, Toledo); **23.** Cerro de las Canteras (Yeles, Toledo) (Cuadrado, 1973). (Elaboración del autor).

Cerámicas procedentes de excavación

Son las más interesantes por cuanto están contextualizadas, lo que nos permite saber con qué materiales están coexistiendo y a qué fechas nos remontamos dentro de la trayectoria de los dos siglos en la que se enmarcan.

Empezando por el centro del valle del Henares, en el yacimiento de Los Pinos (Alcalá de Henares, Madrid), también denominado La Dehesa y Polígono 25, hace unos años se excavaron dos cabañas en las que la cerámica a mano era dominante pero también se recuperaron varios fragmentos a torno identificados como pertenecientes a las primeras producciones que de esta tecnología llegan a la zona y que fueron fechadas, *grosso modo*, en el siglo VI y primera mitad del V a. C. (Muñoz, y Ortega, 1996: 32-36). Con motivo de la dirección que realicé de la tesis de S. Azcárraga pude ver estas cerámicas y, efectivamente, se trata de importaciones ibéricas.

Al sur del río Manzanares ya, se encuentra la necrópolis de Arroyo Butarque (Villaverde Bajo, Madrid), fechada hacia finales del siglo VII a. C. o primera mitad del VI, en un momento, por tanto, en el que aún no hay producción de cerámica a torno en la región. De ella procede un recipiente torneado que nos obliga a mirar a la zona ibérica. Concretamente es la urna cineraria de la tumba 1 (Blasco; Barrio, y Pineda, 2007: 220, figs. 3, 1 y 15, 1). El tipo de pasta, la forma y los restos de una especie de engobe o pigmento rojo vinoso en la superficie exterior no son los característicos de los vasos torneados del sureste peninsular o la alta Andalucía, por lo que, y dentro de un lógico margen de variabilidad de las producciones a torno, quizá proceda de otra zona ibérica, tal vez la valenciana o la del Bajo Ebro, un territorio este último en el que siendo los primeros vasos a torno de hacia el 600 a. C. (Villalbí, 1999: 149) tienen la peculiaridad de que en sus formas se manifiesta el peso de la tradición de los Campos de Urnas tardíos, lo cual es muy interesante porque en el perfil del vaso madrileño esa tradición también es perceptible.

Entre las cerámicas a torno recuperadas en el Yacimiento A de Arroyo Culebro (Leganés, Madrid), en un contexto con abundante cerámica a mano también y fíbulas de doble resorte que se fecha en los siglos V-IV a. C., parece haber algunos fragmentos de cerámica ibérica (Penedo *et alii*, 2001: 84 y figs. de pp. 85, 228, 521 y 533). Y decimos que «parece» porque al no existir descripción alguna de ellos debemos dejar un margen a la duda. Las secciones de sus bordes, los tipos de cuellos troncocónicos y cómo se disponen las líneas y bandas de pintura «[...] en tonos rojo-vinosos [...]», parecen indicarlo (fig. 2, 1-3). No obstante, y apelando a esas dudas razonables, de no pertenecer a este tipo de cerámicas, sus características morfológicas y decorativas están tan próximas a las importaciones ibéricas que estaríamos ante las primeras producciones a torno locales, sin duda claras imitadoras de aquellas. Esta es una situación que con similares características se repite en otros yacimientos del área carpetana. El de La Ribera, en Alcobendas (Madrid), es un buen ejemplo (Galindo, y Sánchez, 2007). En él hay algunos recipientes pintados de tipo tinajilla que por la morfología de bordes y cuellos se encuentran muy próximos a sus homólogos ibéricos y que, aun estando el grueso de la ocupación de este poblado en los siglos IV y III a. C., esos recipientes podrían remontar, cuando menos, hasta mediados de la quinta centuria o incluso algo antes, pues entre los materiales metálicos recuperados hay un fragmento de fíbula de doble resorte de las antiguas, unas pinzas de depilar y una pulsera en omega.

En dos yacimientos relativamente cercanos que se sitúan en el término municipal de Valdemoro (Madrid), como son El Colegio y El Caracol, de nuevo se han identificado en excavación fragmentos de cerámica ibérica a torno. En el primero de ellos, entre una gran mayoría de cerámicas a mano con digitaciones, ungulaciones, cepillado y algo de engobe rojo, aparecieron varios a torno de tipo ibérico (Sanguino *et alii*, 2007: 163), que, según los excavadores, no son intrusión alguna de los edificios del Hierro II existentes en las cercanías, sino que pertenecen a la denominada por ellos

Segunda Fase de la Primera Edad del Hierro o etapa de transición a aquel Hierro II que fechan en la primera mitad del siglo v a. C., un momento previo a la fabricación de las primeras cerámicas a torno en la zona. Son fragmentos de buena calidad, decorados con bandas y semicírculos en pintura roja vinosa a la que los investigadores del yacimiento atribuyen un uso como vajilla de prestigio en un marco productivo general de cerámicas a mano.

El segundo asentamiento, el del Caracol, presenta unas características muy similares al anterior. En un contexto en el que también imperan las cerámicas a mano con las decoraciones arriba señaladas y donde incluso hay varios fragmentos con decoración inciso-excisa de tipo Redal/Cortes de Navarra (Oñate *et alii*, 2007: 188, fig. 12, 5-7; Blanco, 2016: 140), se recuperaron varios fragmentos a torno de tipo ibérico decorados en bordes y cuellos con bandas de pintura de colores rojos vinosos y oscuros, todo ello fechado hacia finales del siglo vi y en el v a. C. (Oñate *et alii*, 2007: 188-190, fig. 16, 1-3) (fig. 2, 6-8).

Si ahora pasamos a la provincia de Toledo, las cerámicas ibéricas recuperadas en excavación son más numerosas que en el territorio madrileño. Toledo capital debió de ser uno de los mayores *oppida* del centro del valle del Tajo, pero que, como tantas otras ciudades meseteñas, se fue formando como tal desde varios siglos atrás. Aún se conocen muy mal las fases iniciales de ocupación del cerro, durante el Bronce Final y el Hierro I, pero algunos datos van saliendo de las excavaciones practicadas en numerosos solares. Una de las que más información ha deparado hasta ahora es la practicada en el denominado Corralillo de San Miguel. En una serie de fosas excavadas en la roca madre se recuperaron, además de varios fragmentos de cerámica a mano que podrían ser de cualquiera de los dos periodos referidos, algunos a torno de cronología muy antigua, entre los que se encuentran las especies que aquí nos interesan (Barrio, y Maquedano, 1996: 213-215, lám. V, 1 seguro y quizá 2 y 3) (fig. 2, 14-16). A pesar de que se atribuyeron al Hierro II de manera genérica, no hay duda de que, al menos el primero de ellos, es claramente de los siglos vi-v a. C. y origen ibérico.

Más abundantes que aquí son las cerámicas ibéricas en la Mesa de Ocaña. En el poblado de Hoyo de la Serna (Villarrubia de Santiago, Toledo) D. Urbina llevó a cabo en 1994 una pequeña intervención en la que pudo documentar fragmentos de tinajillas decoradas con pintura roja vinosa que puso en relación con Peña Negra II, cerámica hecha a mano decorada a peine inciso y cazuelas grises a torno con labios engrosados al interior (Urbina, 2000: 83 y 2007: 202, fig. 5, T8). A la vista de los fragmentos por él dibujados (fig. 3, 1-4), no hay duda de que las torneadas oxidantes son cerámicas de importación del sureste peninsular que, además, pudieron haber llegado allí con esas cazuelas y cuencos grises tan característicos del sur. Cronológicamente, el referido autor fecha estos materiales a comienzos del Hierro II y entiende que la cerámica a mano con decoración a peine pertenece a un momento posterior pero perfectamente podría ser esta coetánea, no viendo impedimento alguno, por nuestra parte, en llevarlo todo a momentos un poco más antiguos, a los finales del Hierro I o, como mucho, a la transición al Hierro II. De hecho, en las fichas de yacimientos de su tesis el propio Urbina, aunque con dudas, llevó los materiales antiguos al Hierro I (Urbina, 2000: 83) y fue posteriormente cuando consideró que podrían ser algo más modernos, idea esta que últimamente ha abandonado para concederles de nuevo la antigüedad que inicialmente les dio.

También en la necrópolis de este poblado son varios los fragmentos cerámicos que se pueden reconocer como importaciones ibéricas (Urbina, y Urquijo, 2012: 136, fig. 13, cuatro frags. arriba izq. con líneas rojas vinosas y un frag. abajo izq.), fáciles de identificar entre los propiamente carpetanos debido a la excelente documentación fotográfica que se aporta. A ellos se les asigna una dilatada cronología entre los siglos vi y iv a. C. pero a nuestro parecer, y por lo que a los fragmentos indicados se refiere, no creemos que llegaran a ese siglo iv a. C.

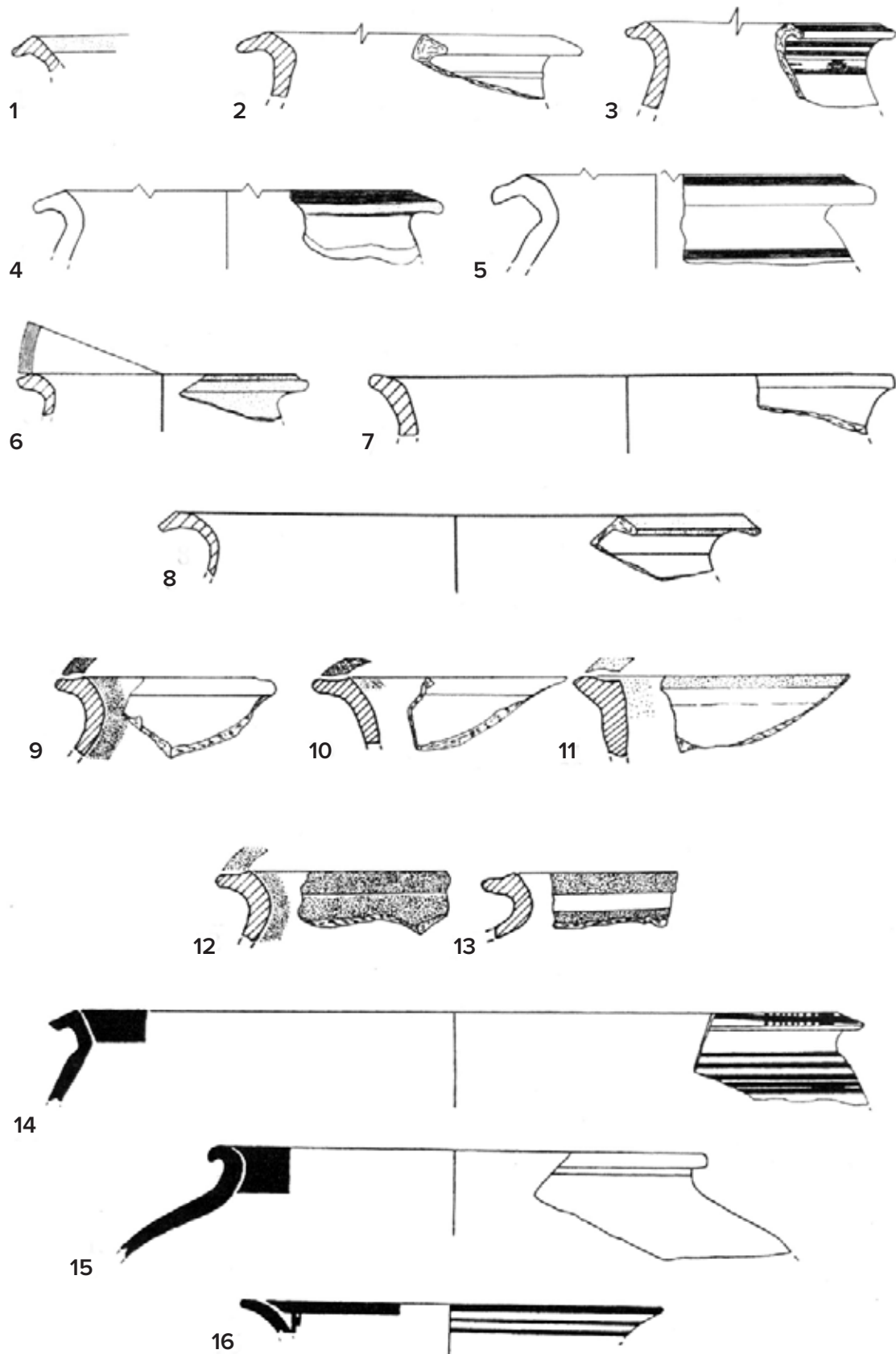


Fig. 2. Cerámicas ibéricas de diversos yacimientos (sin escala). **1-3.** Yacimiento A de Arroyo Culebro (Leganés) (Penedo *et alii*, 2001); **4 y 5.** Arroyo Culebro (Perales del Río, Getafe) (Blasco *et alii*, 1998); **6-8.** El Caracol (Valdemoro, Madrid) (Oñate *et alii*, 2007); **9-13.** Venta de Juan Cano (Sta. Cruz de la Zarza, Toledo) (Urbina, 2000); **14-16.** Corralillo de San Miguel (Toledo) (Barrio, y Maquedano, 1996). (Elaboración del autor).

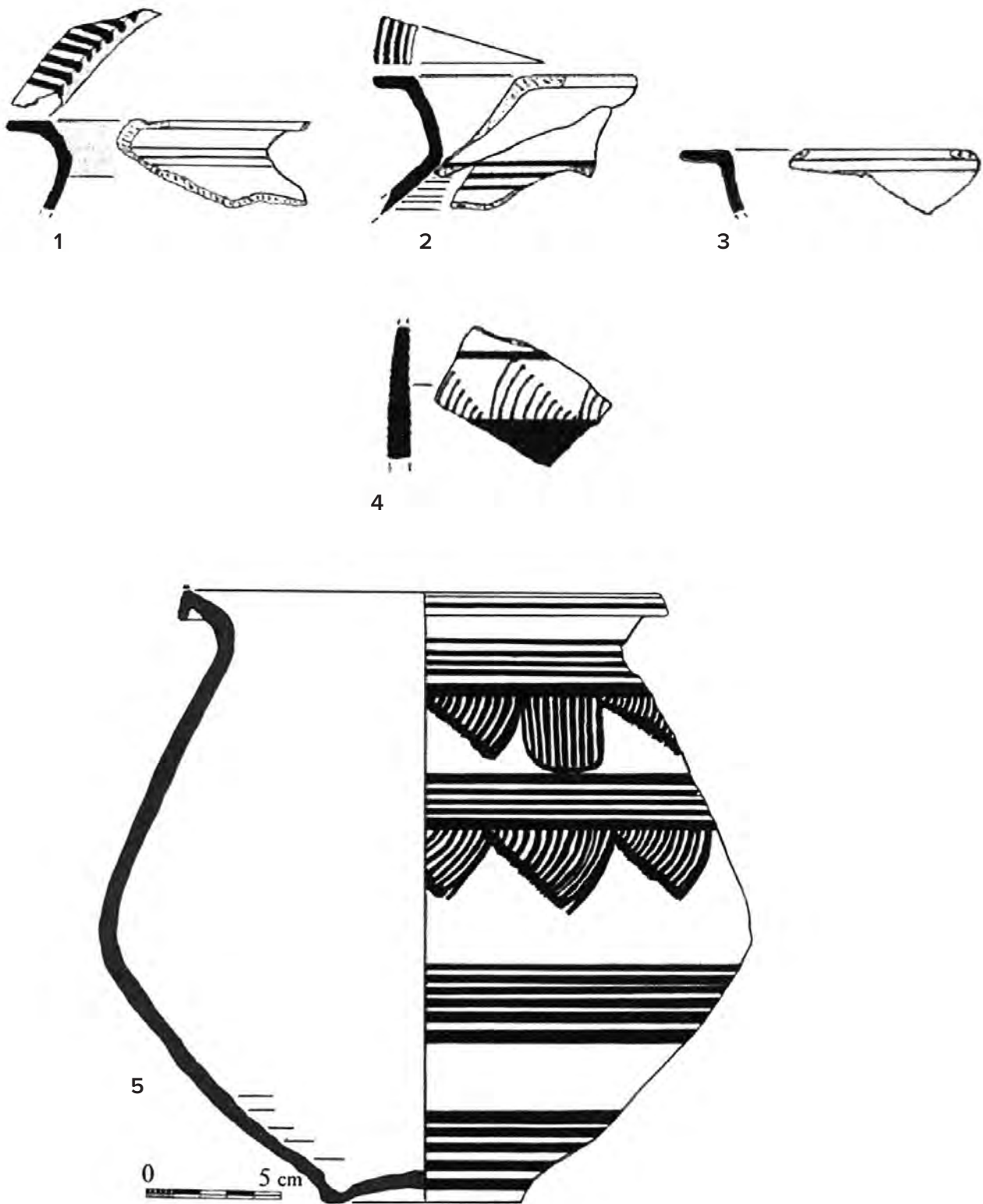


Fig. 3. Cerámicas ibéricas de diversos yacimientos. **1-4.** Poblado de Hoyo de la Serna (Villarrubia de Santiago, Toledo) (Urbina, 2007); **5.** Necrópolis de Cerro Colorado (Villatobas, Toledo) (Urbina, y Urquijo, 2015). (Elaboración del autor).

A unos pocos kilómetros al sureste de Hoyo de la Serna se encuentra la necrópolis de Cerro Colorado, situada en el término municipal de Villatobas. Fue descubierta en 1994, pero hasta 2002 no se llevaron a cabo excavaciones en ella. En las mismas, D. Urbina y su equipo sacaron a la luz un total de setenta tumbas (Urbina, y Urquijo, 2015). Fechada entre inicios del siglo v a. C. y el primer cuarto de la centuria siguiente, constituye una magnífica muestra, en conjunto, de cómo están conviviendo las cerámicas a torno de origen ibérico con las primeras producciones locales a torno, en buena medida imitadoras de aquellas tanto desde el punto de vista de las formas como de los procedimientos decorativos, algo a lo que sus excavadores dedican extensos comentarios y por lo que aquí no insistiremos. Sí hay que decir cómo algunas de las urnas son, tal como expresan los excavadores, genuinamente ibéricas, fabricadas quizá en la alta Andalucía, como la V1 de la tumba 42 (Urbina, y Urquijo, 2015: 71 y 110, fig. 1.73 V1) (fig. 3, 5) que ponen en relación, muy acertadamente, con un ejemplar de Las Esperillas, inédito, que perfectamente es reconocible en una de las ilustraciones que aportan (Urbina, y Urquijo, 2015: 185, fig. III.26, estante derecho, segunda fila, vaso de la izquierda). Muy indicativo del gran aprecio que se tiene hacia estos vasos a torno y sus más antiguas imitaciones locales es el hecho de que varios de ellos hayan sido reparados con lañas (T3 V1, T46, T40 V1 y V2, etc.). Más allá del reaprovechamiento del recipiente como urna cineraria, alargando de este modo la vida útil que tuviera en la vivienda del finado, muy posiblemente detrás de estas piezas lañadas hay una importante carga simbólica, tal como estamos evidenciando también en el mundo vacceo (Sanz, 1997: 131, fig. 132 H).

Hemos dejado para el final de este apartado un recipiente que, volviendo a territorio de Madrid, si bien no procede exactamente de excavación, pues fue recuperado al margen de actividades arqueológicas controladas, sí parece que cuenta con un contexto. Nos referimos al cuenco de cerámica a torno, de fabricación en territorio ibérico, que estaba tapando una posible urna cineraria junto a la que había dos recipientes, varios cuencos-peonza y un brazalete de oro, todo ello hallado en el yacimiento de La Torrecilla (Getafe, Madrid) (Priego, y Quero, 1978; Almagro-Gorbea, 1987: 115, 1; Blasco; Chamón, y Barrio, 2012: 51-52, fig. 1). Teniendo en cuenta que la urna a mano que estaba cubierta por este vaso cuenta con buenos paralelos en yacimientos de la *facies Riosalido* (Valiente, 1999: 85, fig. 2, 4), en conjuntos del *Celtibérico antiguo* de las tierras molinesas (Arenas, 1999: fig. 160, Cib. Ant. A, I), en la necrópolis de Carratiermes (Argente; Díaz, y Bescós, 2001: 140-143, fig. 59, formas VII-IX) así como en la segoviana de La Dehesa de Ayllón (Barrio, 2006: 109-110), la amortización del vaso a torno se debió de producir en pleno siglo vi a. C., lo que significa que su fabricación podría remontar algo más en el tiempo y situarse en los inicios de dicha centuria, lo cual le acerca un poco más a la antigüedad del brazalete de oro, auténtica reliquia del Bronce Final.

La idea de que seguramente este vaso proceda del sureste o la alta Andalucía se basa en dos razones. La primera de ellas es porque de allí proceden la mayor parte de los vasos torneados con pinturas rojas vinosa de los siglos vi y v a. C., y este vaso también tiene restos de pintura de esa tonalidad. Refuerza esto el hecho de que en la cremación 56 del cementerio de Les Moreres el vaso utilizado como urna es prácticamente idéntico al de Getafe (González, 2002: 123, fig. 104), y aunque es antiguo y está hecho a mano, pertenece a un tipo que se empieza a fabricar a torno a partir de comienzos del siglo vii a. C. (Lorrio, 2008: 227). La segunda razón es porque en varios poblados y necrópolis de esa zona alicantina la urna cineraria hecha a mano más corriente se corresponde con la de La Torrecilla (véase de nuevo Les Moreres en su fase II: González, 2002: 239-241, Tipo T2, figs. 185 y 186), siendo especialmente abundante en el *horizonte* Peña Negra II (700-550 a. C.). De esta manera, tanto en las urnas meseteñas que acabamos de citar como paralelos de la getafense, como en las de Les Moreres y otros yacimientos del sureste, parecen manifestarse influencias más o menos acusadas de los Campos de Urnas, como han señalado González Prats (2002: *passim*) y A. Lorrio (2008: 48, 466-468 y 471, fig. 235).

Cerámicas recuperadas en el transcurso de prospecciones

Procediendo de nuevo de norte a sur, el primer yacimiento en el que parecen haberse recuperado cerámicas ibéricas de importación, aunque sería preciso comprobarlo, es el de Las Ánimas, en Paracuellos del Jarama (Madrid). En una serie de manchas cenicientas con abundantes fragmentos de cerámica a mano del Hierro I se recogieron unos pocos a torno, oxidantes, pintados «[...] en tonos rojo y rojo vinoso, formando líneas y bandas horizontales [...]» (Dávila, 2007: 99).

Menos dudas caben con los fragmentos ibéricos obtenidos en El Baldío (Torrejón de Velasco, Madrid). En la denominada Área 5000, y más concretamente en una serie de estructuras que marcan la primera fase de ocupación del lugar, se recuperaron un conjunto de cerámicas de sumo interés por cuanto conviven algunos vasos (pocos) de fabricación ibérica (Martín, y Walid, 2007: 200, figs. 7, 28, 34...) con los primeros a torno de fabricación si no local, sí carpetana en general, a los que pertenecen la mayor parte de los fragmentos (*idem*, 2007: fig. 7). Teniendo en cuenta tanto la cerámica a mano como la torneada, se ha estimado que, en conjunto, esta fase I se extendería desde los siglos VII-VI a. C. hasta mediados del siglo V a. C. o inicios del IV a. C., interpretándose los vasos propiamente ibéricos como fruto de un comercio a pequeña escala con las poblaciones vecinas.

En el valle del Tajuña únicamente nos constan tres yacimientos en los que están presentes las cerámicas ibéricas. El Cerro de Cabeza Gorda (Carabaña, Madrid) es uno de ellos (Almagro-Gorbea, y Benito, 2007: fig. 8, 3) y en Morata de Tajuña se encuentran los otros dos. Las prospecciones llevadas a cabo en los años ochenta del pasado siglo en el término de esta última población del sureste madrileño supusieron su descubrimiento. Entre los materiales recuperados se encuentran fragmentos de vasos ibéricos decorados con líneas y bandas de pintura roja vinosa. En el primer yacimiento, al que se le asignó el número de inventario 17 pero que después ha sido rebautizado como «Camino de los Arrieros I» (Benito, 2015: 571, figs. 2.2-2.4), se recogieron más de un centenar de fragmentos de cerámica, tanto a mano como a torno, todo lo cual se fechó en el Hierro II (Almagro-Gorbea, y La-Rosa, 1991: 136-138 y 154, láms. 4-6). Entre los fragmentos a torno hay varios cuyos bordes y hombros pintados mediante bandas y finas líneas son los propios de las cerámicas importadas del área ibérica por más que se designen genéricamente como celtibéricos (*idem*, 1991: láms. IV, 1 y 2, V, 1-3 y quizá 5, y VI, 9). Considerando estas cerámicas, es probable que los comienzos de este yacimiento haya que llevarlos a momentos de transición del Hierro I al II.

El segundo yacimiento, hoy rebautizado como «Camino de los Arrieros II» (Benito, 2015: 575, figs. 2.5 y 2.6), es un asentamiento en el que, además de materiales neolíticos, calcolíticos y del Bronce, hay otros propios del Hierro I, como las cerámicas con mamelones perforados en horizontal, un cuenco de carena alta con el borde almendrado y numerosos bordes con digitaciones y ungulaciones, aunque algunos de ellos pueden ser de las fases anteriores (Almagro-Gorbea y La-Rosa, 1991: lám. III). Entre las cerámicas a torno también se pueden reconocer algunos fragmentos ibéricos con bastante seguridad, en los que se especifica que las bandas son de pintura de color rojo vinoso, si bien son referidos de nuevo como cerámica celtibérica (Almagro-Gorbea y La-Rosa, 1991: 138-139, lám. VII, 1 y 2). También se le fecha en el Hierro II pero a nosotros nos parece que sus inicios hay que llevarlos, cuando menos, a momentos antiguos del siglo V a. C.

A comienzos de la década de los setenta del pasado siglo se llevaron a cabo una serie de prospecciones en los areneros del Manzanares, en los términos de Getafe y Vaciamadrid. En el lugar denominado La Aldehuela-Salmedina, en Getafe, se recogió una gran cantidad de fragmentos de cerámica a mano del Hierro I junto a unos pocos elaborados ya a torno a los que se les clasificó de manera genérica como cerámica ibérica (Valiente, y Rubio de Miguel, 1982). Aunque no los hemos podido consultar directamente en el Museo de los Orígenes, a la vista de la documentación

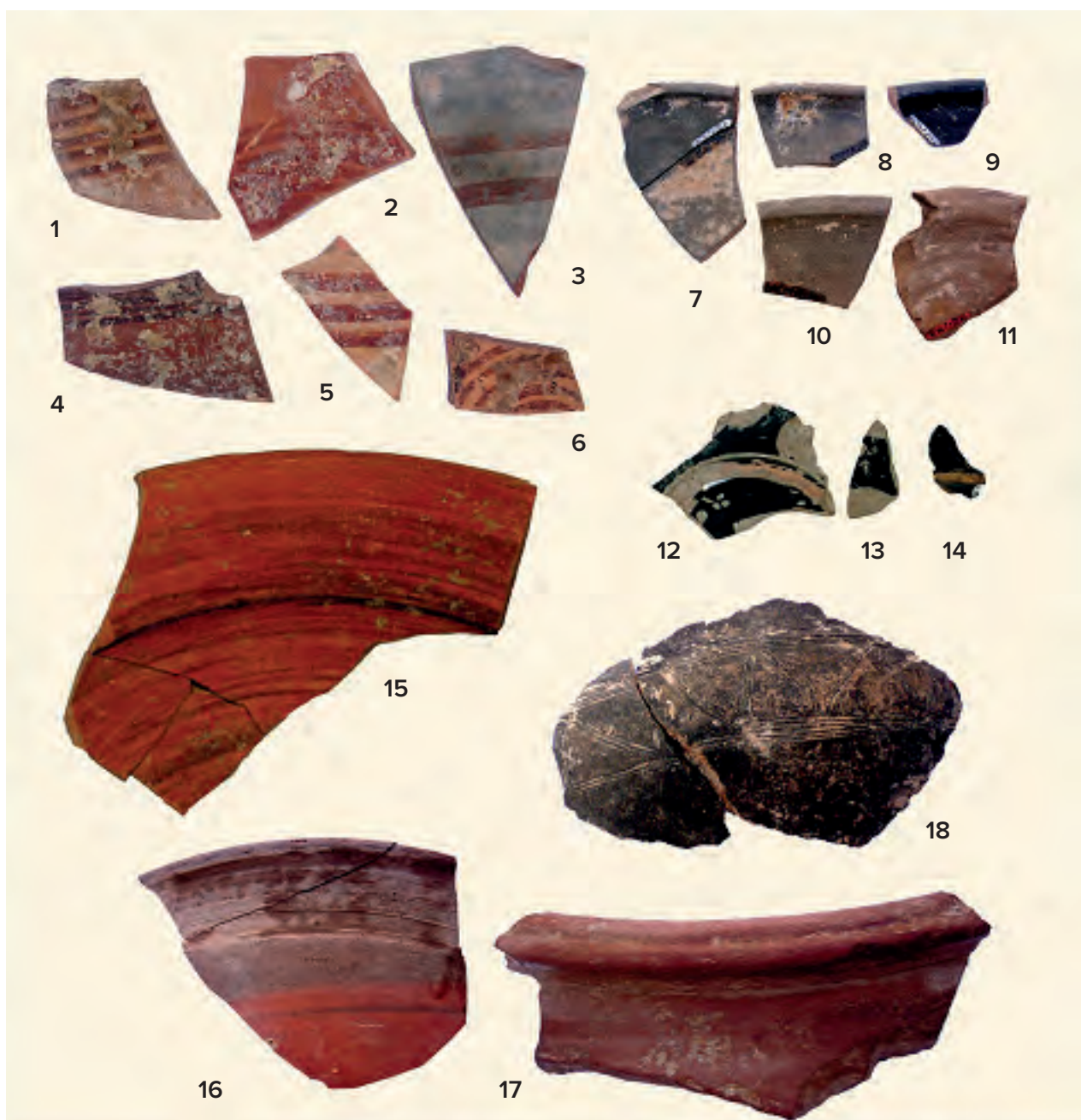


Fig. 4. Conjunto de cerámicas de Hoyo de la Serna (Villarrubia de Santiago, Toledo). 1-6. Ibéricas del VI-V a. C. (Urbina, 2007).

gráfica aportada y de las descripciones, sí podemos decir que varios de ellos son de indudable procedencia ibérica (Valiente, y Rubio de Miguel, 1982: 76, fig. 7, 81 y 83, fig. 8, 85), y algunos más, con dudas, también lo parecen (fig. 4).

Años más tarde, durante la elaboración de la Carta Arqueológica del municipio de Getafe se descubrió en la pedanía de Perales del Río (PK 9.400 derecha de la carretera de San Martín de la Vega) el yacimiento de Arroyo Culebro, homónimo del de Leganés comentado más arriba pero nada que ver con él porque este de Getafe está situado a 14 km de distancia en línea recta hacia el este. Es de amplia cronología, pues en él se recogieron abundantes cerámicas a mano del Hierro I y a torno del Hierro II, pero entre las torneadas se encuentran varios fragmentos, sobre todo bordes de tinajillas de sección cefálica con uñada y sin ella, pintados con bandas de pintura roja vinosa, del tipo

que nos interesa (Blasco; Carrión, y Planas, 1998: 259, láms. 10, 2, 3, ¿y 4?) (fig. 2, 4-5). Las propias investigadoras que dieron a conocer este enclave, cuando estudian la cerámica torneada hacen una distinción entre «de tipo ibérico» y «carpetana». Sin embargo, esta distinción no se concreta de manera efectiva en una clasificación de los numerosos fragmentos recogidos en la abundante documentación gráfica que presentan. En cualquier caso, sí se alude a la primera mitad del siglo v a. C. como momento en el que comienza a ser sustituida la cerámica a mano por la torneada.

Trasladándonos ahora a la provincia de Toledo, del Cerro de las Canteras, situado en el término municipal de Yeles, proceden algunos fragmentos de cerámica ibérica. Este es un yacimiento de dilatada cronología, ya que en su superficie se recogieron cerámicas a mano de las que se duda si son del Bronce o de la Primera Edad del Hierro, a torno del Hierro II y algunas romanas (Cuadrado, 1973). Su fase de ocupación más destacada es el Hierro II, a cuyos momentos iniciales, que Cuadrado sitúa en el siglo iv a. C., pertenecen un fragmento de ática y varios de engobe rojo ibérico. Sin embargo, creemos que hay materiales más antiguos, del siglo v, seguramente coetáneos de algunas de las cerámicas a mano. El propio Cuadrado recoge en su lám. III, entre fragmentos de cerámica «jaspeada» con líneas y semicírculos, dos que son ajenos al mundo carpetano y responden claramente a importaciones ibéricas antiguas: un borde de plato de ala con líneas de pintura concéntricas en su interior y un galbo de tinajilla con líneas paralelas en horizontal (Cuadrado, 1973: lám. III, arriba dcha. y abajo centro, resp.). Sus pastas blanquecinas y cómo se estructura la decoración pictórica los delata como producciones ibéricas al menos del siglo v a. C.

Gracias a las prospecciones realizadas en la Mesa de Ocaña conocemos varios lugares en los que se han recogido fragmentos de cerámica ibérica. Empezando por el valle del Cedrón, junto a su orilla derecha se encuentra un nuevo yacimiento en el que también se han recuperado fragmentos pertenecientes a estas producciones: Val Muerto, situado en el término municipal de Villasequilla (Toledo). El contexto general en el que aparecen está marcado por los recipientes fabricados a mano, de pastas negras, superficies bruñidas y espatuladas, algunos de ellos con pinturas rojas postcocción y apéndices con perforación en horizontal. Es decir, un conjunto del Hierro I que por la presencia de las ibéricas a torno habríamos de llevar a los siglos vi-v a. C., si bien la constatación de algunas «jaspeadas» inducen a pensar que el asentamiento continuó estando ocupado al menos durante el siglo iv a. C. (Urbina, 2007: 197). Y abierto también al valle del arroyo Cedrón se encuentra Villapalomas (La Guardia, Toledo), un poblado de unas dos hectáreas de extensión emplazado sobre un espolón en cuyas laderas se excavaron varias cuevas (Urbina, 2002: 98-100, figs. 5-7 y 18). Siendo del Hierro II, entre los materiales recuperados en superficie se puede reconocer un fragmento de cerámica a torno que tanto por su característico perfil como por la manera en la que se disponen las líneas y bandas estrechas de pintura roja no caben muchas dudas de que se trata de un vaso venido de la zona ibérica (*idem*: fig. 7, 6), y además, podemos decir que es de los perfiles más antiguos. Lo más probable es que con este fragmento se recogieran algunos más que no han pasado a formar parte de las ilustraciones, pero en cualquier caso esto nos obliga a situar el surgimiento de este poblado al menos a comienzos del siglo v a. C.

En la zona noreste de la Mesa de Ocaña se encuentra el yacimiento de Las Castellanas, un poblado que se sitúa en las proximidades del enclave amurallado del Hierro II de Peña de la Muela (Sta. Cruz de la Zarza, Toledo). En él son numerosos los fragmentos de cerámica a torno decorados con pinturas rojas vinosas y negras que en superficie se han recogido (Urbina, 2007: 196, fig. 1, 4-6, fig. 2 A). Los dibujos aportados y el buen conocimiento que de estas producciones tiene D. Urbina no dejan lugar a dudas sobre su origen ibérico.

Varios kilómetros al sur, en el poblado de llanura de Venta de Juan Cano (Sta. Cruz de la Zarza, Toledo) se documenta una fase de ocupación del Hierro I a la que pertenecen numerosos fragmentos de cerámica a torno característicamente ibéricos (Urbina, 2000: 76, lám. X, 1, 5, 6, 16, quizá 7, 8 y

alguno más) (fig. 2, 9-13). Con ellos se recuperaron también cerámicas a mano, así como jaspeadas y pintadas con motivos geométricos del Hierro II. Los más ilustrativos son los bordes de tinajilla con uñada, recorridos por bandas de pintura roja vinosa. Igualmente ilustrativo es el fragmento de galbo 16, con varias líneas paralelas muy finas recorriendo la panza de la vasija. Y en El Valle (Villatobas, Toledo), yacimiento situado entre el importante poblado amurallado de Plaza de Moros y la necrópolis de Cerro Colorado, aparecen fragmentos a torno de similares características que los de Las Castellanas, además de algunas de las denominadas cerámicas «jaspeadas», ya carpetanas (Urbina, 2007: 196-197).

Conclusiones

A diferencia del valle del Duero, donde pronto se llamó la atención sobre este tipo de importaciones ibéricas (Sacristán, 1986), en la zona de Madrid y Toledo ha habido escaso interés por valorar sus posibilidades informativas de cara a conocer un poco mejor aspectos tales como las conexiones comerciales con los territorios ibéricos levantinos durante los siglos VI y V a. C. o las vías concretas por las que discurrían personas, ideas y mercancías. Las redes comerciales y las vías por las cuales llegaban al centro del Tajo estas cerámicas ibéricas serían seguramente las mismas por las que poco después llegarían las cerámicas áticas, las estampadas de *tipo Cerro de las Cabezas/Valdepeñas* o determinadas piezas metálicas simbólicas típicamente mediterráneas.

Tanto los contextos como las propias cerámicas ibéricas de toda esta zona del centro de la Carpetania encuentran buenos referentes en poblados y necrópolis de las provincias de Cuenca, Ciudad Real y Albacete, territorios por los que tuvieron que pasar. Esto significa que esta ruta de aprovisionamiento de bienes de origen meridional enfocada hacia el sureste peninsular y la alta Andalucía es más tardía que aquella otra que miraba hacia los territorios del Bajo Guadalquivir, tartésicos, aunque ambas tienen en común el haber coincidido en grandes poblados del Guadiana medio como Alarcos, por ejemplo.

Estas cerámicas originarias del mundo ibérico levantino se documentan en el centro de la Carpetania en poblados más que en necrópolis (fig. 4). Cuando las hallamos amortizadas en los cementerios es evidente que responden a un uso secundario. Por otra parte, estamos hablando de poblados siempre de pequeñas dimensiones, abiertos y ubicados en llanura, que es la tónica del paisaje poblacional de la zona durante los siglos VI y V a. C. Pequeñas aldeas por lo general de menos de una hectárea de extensión. No hay en esta zona y época grandes poblados como muchos de los soteños del centro del valle del Duero en los que se tienen constatadas estas mismas producciones (Cuéllar, *Cauca*, Cuesta del Mercado, La Mota, *Rauda*...), algunos de los cuales pueden sobrepasar las 2,5 hectáreas, y en los que, gracias a la presencia de ciertos materiales arqueológicos, vemos cómo ya se están formando unas élites dirigentes que andando el tiempo se convertirán en las aristocracias guerreras de las populosas ciudades-estado vacceas (Blanco, 2014). En esos grandes poblados soteños las cerámicas ibéricas constituyen uno de los marcadores del ascenso de esas élites, pero en la Carpetania este proceso parece ser menos evidente. Quizá en la zona carpetana estos materiales no estén manifestando –al menos no de manera tan clara como en el centro del Duero– esa adquisición de un estatus elevado por parte de ciertos individuos o familias dentro de su comunidad, pero nos parece que también son indicativos de un proceso similar. Al mismo tiempo, y como señalara hace unos años J. de Torres (2013: 197), esta vajilla de origen levantino marca también la existencia de excedentes que se intercambian con poblaciones ibéricas a través de puntos comerciales intermedios.

Intuimos que estos vasos no fueron objeto de comercio por sí mismos, como productos alfareros exóticos, sino que, dejando aparte platos y cuencos, las tinajillas y vasos de tipo olla serían

contenedores de mercancías originarias del área ibérica demandadas en toda la Meseta pero que por ahora desconocemos y va a resultar difícil en el futuro saber cuáles eran a partir de análisis de residuos, porque una vez consumidas esas materias los propios recipientes se usarían para guardar otras muchas a lo largo de su vida útil y esas serían las que, en todo caso, se detectarían en dichos análisis. Al ser la tinajilla el tipo de recipiente más común, cuya boca se abre tras un cuello anguloso que fácilmente se podría tapar con un trozo de cuero atado con una cuerda, desde hace tiempo se viene sospechando que quizá lo que se importaba era algún tipo de producto de consumo culinario sólido o semisólido en ellas, como miel, pescado salado..., y el contenedor no sería más que un objeto con el valor añadido de recipiente de alta calidad por estar fabricado con una tecnología puntera frente a las habituales cerámicas a mano de las que disponían los meseteños. Por otro lado, hay que pensar que no habría un comercio exclusivo de estos vasos ibéricos y las materias que contuviesen, sino que formarían parte de conjuntos en los que también estarían presentes las cerámicas grises que a veces encontramos en los mismos contextos, útiles y adornos metálicos, abalorios de pasta vítrea, etc.

Estas primeras cerámicas a torno que conocen los habitantes del centro del Tajo, ancestros de los históricos carpetanos, constituyen un material arqueológico a través del que se visibiliza, junto a otros materiales cerámicos y metálicos, el inicio de todo un proceso de transformaciones económicas, tecnológicas, sociales, políticas e incluso religiosas que darán lugar al surgimiento de una nueva época en la que los tiempos se aceleraron: la Segunda Edad del Hierro, que aquí se puede dar por iniciada hacia 450/430 a. C., momento en el que comienza la producción regional de cerámica a torno, pero está claro que aún siguieron llegando vasos ibéricos durante cierto tiempo, como se puede comprobar, por ejemplo, en el vallecano Cerro de La Gavia (Morín, y Urbina, 2015: fig. 192, a). Esto significa que hubo un periodo de medio siglo o algo más en el que están conviviendo en las casas y cementerios carpetanos las primeras torneadas de producción local con las últimas venidas del área ibérica y los recipientes a mano de tradición Hierro I, situación que también hemos podido observar en el centro del valle del Duero. Son varios los yacimientos del centro de la Carpetania que abarcan los siglos V y IV a. C. en los que se constata esta situación de heterogeneidad de los equipos cerámicos y que bien merecería un estudio monográfico.

Bibliografía

- ALMAGRO-GORBEA, M. (1987): «El Bronce Final y el inicio de la Edad del Hierro», *130 Años de Arqueología Madrileña*. Madrid, pp. 108-119.
- ALMAGRO-GORBEA, M., y BENITO LÓPEZ, J. E. (2007): «El valle del Tajuña madrileño durante la Edad del Hierro: una aproximación cronológica», *Estudios sobre la Edad del Hierro en la Carpetania. Registro Arqueológico, Secuencia y Territorio*, vol. I. Edición de A. F. Dávila. Zona Arqueológica, 10, pp. 156-181.
- ALMAGRO-GORBEA, M. y LA-ROSA, R. DE (1991): «Prospección arqueológica del valle del Tajuña: Morata de Tajuña», *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, 7, pp. 127-168.
- ARENAS, J. A. (1999): *La Edad del Hierro en el Sistema Ibérico Central, España*. BAR, Int. Sers., 780. Oxford.
- ARENAS, J. A., y MARTÍNEZ, J. P. (1993-95): «Poblamiento prehistórico en la Serranía Molinesa: El Turmielo de Aragoncillo (Guadalajara)», *Kalathos*, 13-14, pp. 89-141.
- ARGENTE, J. L.; DÍAZ, A., y BESCÓS, A. (2001): *Tiermes V. Carratiermes necrópolis celtibérica. Campañas 1977 y 1986-1991*. Arqueología en Castilla y León. Memorias, 9. Valladolid.
- BARRIO MARTÍN, J. (2006): *La necrópolis celtibérica de La Dehesa de Ayllón. Fondos del Museo de Segovia*. Museos de Castilla y León. Estudios y Catálogos, 16. Valladolid.
- BARRIO, C., y MAQUEDANO, B. (1996): «El Corralillo de San Miguel», *Toledo. Arqueología en la ciudad*. Coordinado por F. J. Sánchez-Palencia *et alii*. Toledo, pp. 207-224.
- BENITO, J. E. (2015): *Estudio territorial en el valle del Tajuña (Madrid): una aproximación arqueológica*. 2 vols. Tesis doctoral leída en la UCM. Madrid. Inédita.

- BLANCO GARCÍA, J. F. (1994): «El castro protohistórico de la Cuesta del Mercado (Coca, Segovia)», *CuPAUAM*, 21, pp. 35-80.
- (2003): *Cerámica histórica en la provincia de Segovia. I. Del Neolítico a época visigoda (V milenio – 711 d. C.)*. Trabajos de Arqueología Hispánica, 1. Segovia.
- (2012): «La cerámica de la transición del Bronce al Hierro y del Hierro Antiguo en el área de Madrid y norte de Toledo (850/800 a. C. – 500/400 a. C.)», *Segundo Simposio AUDEMA. El Primer Milenio a. C. en la Meseta Central. De la Longhouse al Oppidum. Vol. 1. I Edad del Hierro*. Edición de J. Morín y D. Urbina. Madrid, pp. 297-337.
- (2014): «Indicios arqueológicos de desigualdad social en los poblados de la *fase de plenitud* de la cultura del Soto de Medinilla (700-400 a. C.) situados en el centro de las campiñas meridionales del Duero», *Homenaje a la profesora Catalina Galán Saulnier*. Anejos a CuPAUAM, 1, pp. 87-100.
- (2016): «La cerámica de tipo Redal en el centro del valle del Tajo», *Homenaje a la profesora Concepción Blasco Bosqued*. Anejos a CuPAUAM, 2, pp. 135-148.
- BLASCO, M. C.; BARRIO, C., y PINEDA, P. (2007): «La revitalización de los ritos de enterramiento y la implantación de las necrópolis de incineración en la cuenca del Manzanares: la necrópolis de Arroyo Butarque», *Estudios sobre la Edad del Hierro en la Carpetania. Registro Arqueológico, Secuencia y Territorio*. Vol. I. Edición de A. F. Dávila. Zona Arqueológica, 10, pp. 216-238.
- BLASCO, M. C.; CARRIÓN, E., y PLANAS, M. (1998): «Datos para la definición de la Edad del Hierro en el ámbito carpetano: el yacimiento de Arroyo Culebro», *CuPAUAM*, 25.1, pp. 245-281.
- BLASCO, M. C.; CHAMÓN, J., y BARRIO, J. (2012): «Las primeras necrópolis de incineración en tierras de Madrid», *Segundo Simposio AUDEMA. El Primer Milenio a. C. en la Meseta Central. De la Longhouse al Oppidum, Vol. 1. I Edad del Hierro*. Edición de J. Morín y D. Urbina, pp. 47-71.
- CUADRADO, E. (1973): «El castro carpetano de Yeles (Toledo)», *XII CNA*. Zaragoza, pp. 355-362.
- DÁVILA, A. F. (2007): «La Edad del Hierro en el bajo valle del río Henares: territorio y asentamientos», *Estudios sobre la Edad del Hierro en la Carpetania. Registro Arqueológico, Secuencia y Territorio*. Vol. I. Edición de A. F. Dávila. Zona Arqueológica, 10, pp. 88-134.
- ESCUADERO, Z., y SANZ, C. (1999): «Algunas reflexiones a propósito de la llegada del torno cerámico al valle medio del Duero», *IV Simposio sobre los Celtíberos. Economía*. Coordinado por F. Burillo. Zaragoza, pp. 323-339.
- GALINDO, L., y SÁNCHEZ, V. M. (2007): «El yacimiento carpetano de La Ribera», *Estudios sobre la Edad del Hierro en la Carpetania. Registro Arqueológico, Secuencia y Territorio*. Vol. II. Edición de A. F. Dávila. Zona Arqueológica, 10, pp. 270-289.
- GONZÁLEZ PRATS, A. (2002): *La necrópolis de cremación de Les Moreres (Crevillente, Alicante, España) (ss. IX-VII AC)*. Alicante.
- LORRIO, A. J. (2008): *Qurénima. El Bronce Final en el Sureste de la Península Ibérica*. Madrid: Biblioteca Archeologica Hispana, 27. Anejos de la Revista Lucentum, 17.
- MARTÍN BANÓN, A., y WALID, S. (2007): «El yacimiento de El Baldío (Torrejón de Velasco, Madrid). Algunos aspectos acerca de la evolución de los espacios de habitación entre los siglos V y I a. C.: de la cabaña al edificio», *Estudios sobre la Edad del Hierro en la Carpetania. Registro Arqueológico, Secuencia y Territorio*. Vol. II. Edición de A. F. Dávila. Zona Arqueológica, 10, pp. 194-214.
- MORÍN, J., y URBINA, D. (2015): «Yacimiento arqueológico “La Gavia III”. Investigaciones arqueológicas en La Gavia, Villa de Vallecas, Madrid», *La Arqueología en el trazado ferroviario del sur de la Comunidad de Madrid. Una aventura fascinante*. Madrid, pp. 141-167.
- MUÑOZ LÓPEZ-ASTILLEROS, K., y ORTEGA BLANCO, J. (1996): «La transición Primera-Segunda Edad del Hierro en el Bajo Henares: las cabañas de Los Pinos (Alcalá de Henares, Madrid)», *V Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara, pp. 31-43.
- OÑATE, P.; SANGUINO, J.; PENEDO, E., y TORRES, J. DE (2007): «El Caracol: un yacimiento de transición en la Primera Edad del Hierro madrileña», *Estudios sobre la Edad del Hierro en la Carpetania. Registro Arqueológico, Secuencia y Territorio*. Vol. II. Edición de A. F. Dávila. Zona Arqueológica, 10, pp. 176-193.
- PENEDO, E.; CABALLERO, C., y SÁNCHEZ-HIDALGO, F. (2001): «La ocupación de la Segunda Edad del Hierro en el Arroyo Culebro», *Vida y Muerte en Arroyo Culebro (Leganés)*. Catálogo de la Exposición (Alcalá de Henares, 2001). Comisariada por E. Penedo. Madrid, pp. 71-124.
- PRIEGO, M. C., y QUERO, S. (1978): «Una obra maestra de la orfebrería prehistórica madrileña. El brazalete de oro de La Torrecilla (Getafe)», *Villa de Madrid*, 59 (año XVI, t. II), pp. 17-23.

- SACRISTÁN, J. D. (1986): «Consideraciones sobre el celtiberismo inicial en la cuenca media del Duero», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LII, pp. 205-213.
- SANGUINO, J.; OÑATE, P.; PENEDO, E., y TORRES, J. DE (2007): «El Colegio (Valdemoro): cambios materiales y estabilidad socioeconómica a mediados del Primer milenio a. C.», *Estudios sobre la Edad del Hierro en la Carpetania. Registro Arqueológico, Secuencia y Territorio*. Vol. II. Edición de A. F. Dávila. Zona Arqueológica, 10, pp. 154-174.
- SANZ MÍNGUEZ, C. (1997): *Los Vacceos: cultura y ritos funerarios de un pueblo prerromano del valle medio del Duero. La necrópolis de Las Ruedas, Padilla de Duero (Valladolid)*. Arqueología en Castilla y León, Memorias, 6. Salamanca.
- SECO, M., y TRECEÑO, F. (1993): «La temprana “iberización” de las tierras del sur del Duero a través de la secuencia de “La Mota”, Medina del Campo (Valladolid)», *Arqueología Vaccea. Estudios sobre el Mundo Prerromano en la Cuenca Media del Duero*. Edición de F. Romero, C. Sanz y Z. Escudero. Valladolid, pp. 133-171.
- (1995): «Perfil arqueológico de un poblado de la Edad del Hierro al sur del Duero: “La Mota”, Medina del Campo», *Arqueología y Medio Ambiente. El Primer Milenio a. C. en el Duero Medio*. Edición de G. Delibes, F. Romero y A. Morales. Valladolid, pp. 219-245.
- TORRES, J. DE (2013): *La tierra sin límites. Territorio, sociedad e identidades en el valle medio del Tajo (ss. IX-I a. C.)*. Zona Arqueológica, 16. Madrid.
- URBINA, D. (2000): *La Segunda Edad del Hierro en el Centro de la Península Ibérica. Un estudio de Arqueología Espacial en la Mesa de Ocaña, Toledo, España*. BAR Int. Ser., 855. Oxford.
- (2002): «Cuevas artificiales del Hierro II en la cuenca media del Tajo», *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, 12, pp. 95-116.
- (2007): «El espacio y el tiempo. Sistemas de asentamiento de la II.^a Edad del Hierro en la Mesa de Ocaña», *Estudios sobre la Edad del Hierro en la Carpetania. Registro Arqueológico, Secuencia y Territorio*. Vol. I. Edición de A. F. Dávila. Zona Arqueológica, 10, pp. 194-217.
- URBINA, D., y URQUIJO, C. (2012): «Hoyo de la Serna, poblado y necrópolis de los inicios de la Segunda Edad del Hierro en la Meseta de Ocaña», *El Primer Milenio a. C. en la Meseta Central. De la Longhouse al Oppidum*. Vol. 2. *II Edad del Hierro*. Edición de J. Morín y D. Urbina. Madrid (Ed. digital), pp. 123-146.
- (2015): *Objetos y personas. La necrópolis de Cerro Colorado y la arqueología de la Edad del Hierro en la Meseta sur*. Bibliotheca Praehistorica Hispana, XXX. CSIC. Madrid.
- VALIENTE CÁNOVAS, S., y RUBIO DE MIGUEL, I. (1982): «Aportaciones al conocimiento de la arqueología madrileña: hallazgos arqueológicos de la zona de La Aldehuela-Salmedina (Getafe-Vaciamadrid)», *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, 1, pp. 55-97.
- VALIENTE MALLA, J. (1999): «La facies Riosalido y los Campos de Urnas en el Tajo superior», *El Origen del Mundo Celtibérico*. Coordinado por J. A. Arenas y M. V. Palacios. Guadalajara, pp. 81-95.
- VILLALBÍ, M. M. (1999): «La necrópolis ibérica de Mianes (Santa Bárbara, Montsiá)», *Recerques Arqueològiques a la Ribera Baixa de l'Ebre*. II, *Protohistoria i Antiguitat Tardana*. Edición de F. Esteve. Tarragona, pp. 79-193.

Marcas sobre pesas de telar de Cabezo de Alcalá, Azaila (Teruel): estudio preliminar¹

Marks of the loom-weights from Cabezo de Alcalá, Azaila (Teruel, Spain): a preliminary study

Aránzazu López Fernández (aranzazu.lopez@ehu.eus)

Investigadora contratada FPI de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU. España)

Resumen: En este texto se presenta un estudio preliminar sobre una parte del conjunto epigráfico del yacimiento ibérico Cabezo de Alcalá (Azaila, Teruel), cuya epigrafía se fecha en período ibérico, entre los siglos II-I a. C. Este estudio se concentra en el grupo de pesas de telar del yacimiento, que proporciona más de 500 grafitos diferentes y que hasta el día de hoy no han sido estudiados en conjunto.

Palabras clave: *Pondera*. Grafitos. Epigrafía paleohispánica. Arqueología protohistórica. Lengua ibérica. Juan Cabré. Manuel Gómez-Moreno. Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

Abstract: In this paper we present a preliminary study on the epigraphical collection located at the archaeological site Cabezo de Alcalá (Teruel, Spain). This site has an epigraphy from the Iberian period (2nd-1st centuries BC). Our study focuses on the group of loom-weights composed by a large number of graffiti, which have not been studied together yet.

Keywords: *Pondera*. Graffiti. Paleohispanic epigraphy. Protohistoric archaeology. Iberian language. Juan Cabré. Manuel Gómez-Moreno. Museo Arqueológico Nacional (Madrid, Spain).

Este estudio constituye parte de nuestra tesis doctoral, aún en fase de elaboración, en la que analizamos la epigrafía del yacimiento de Cabezo de Alcalá de Azaila, centrándonos en su interés lingüístico. Como trabajo previo hemos estudiado el conjunto en cuanto a las marcas y sus tipos de soportes, y aquí analizaremos las características generales relativas a los grafitos sobre *pondera*, no abordados aún en su conjunto². Por falta de espacio, y porque no es el propósito de este trabajo, no se incluyen novedades de lectura, que serán incluidas en la citada tesis doctoral.

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto FFI2015-63981-C3-1-P: *Hesperia: lenguas, epigrafía y onomástica paleohispánica*, dirigido por Joaquín Gorrochategui Churrua, a quien agradezco sus valiosas apreciaciones, así como a Eugenio R. Luján y a los evaluadores del artículo. No obstante, cualquier error es solo responsabilidad de la autora.

² Dado el carácter preliminar y aproximativo de esta contribución no nos detendremos en el análisis exhaustivo del contexto arqueológico, aspecto básico que será abordado en el consiguiente corpus epigráfico, parte de nuestra tesis doctoral, y que excede con mucho el espacio y la finalidad del presente artículo. Por ello la bibliografía ofrecida al respecto es la básica.



Introducción³

El yacimiento de Cabezo de Alcalá se sitúa en la localidad turolense de Azaila. A principios del siglo xx se confunde su localización con la vecina población de La Zaida, por error de transmisión oral⁴ (Cabré, 1926: 216; Beltrán, 1976: 7) y tanto es así que en la bibliografía anterior a Cabré se cita el yacimiento como La Zaida (Pijoán, 1908: 247 y ss.; Paris, 1909). El yacimiento se sitúa a 1,5 km al sudoeste de Azaila, en el margen derecho del río Aguasvivas (Cabré, 1944: 1, *MLH* III.2: 180 y ss.) y se encuentra en un cerro, el Cabezo, a 83 m de la terraza inferior del río y a 323 m sobre el nivel del mar, desde donde se controlan amplias llanuras y se divisan las localidades de Belchite y Léclera al oeste, Híjar al sur y el Cerro de la Bovina, próximo a Vinaceite, y contemporáneo a Azaila. El Cabezo de Alcalá fue una acrópolis ibérica de forma curvada irregular de unos 190 m de largo y entre 40 y 60 de ancho, con doble anillo de muralla (Cabré, 1944: 3), además de un tercer tramo en el extremo noreste. Sus habitantes pertenecían al grupo de población de los sedetanos, quienes limitaban al noroeste con los celtíberos.

La cronología y las fases del yacimiento, sobre todo su final, son aún hoy en día una cuestión problemática y motivo de discusión por parte de los especialistas (véase al respecto M. Beltrán, 1995; M. Beltrán, 2013: 349 y ss.). En general se proponen tres fases: una primera ciudad cuyo comienzo se sitúa en la cultura de los campos de urnas (siglos VIII-III a. C.); una segunda fase entre los siglos III-II a. C.; y la tercera y última fase, cuyo final podría datarse en el segundo cuarto del siglo I a. C. (M. Beltrán, 1976: 10; M. Beltrán, 2013: cap. V, y sobre todo p. 489).

El conjunto material de Azaila se guarda en cuatro instituciones españolas diferentes: en primer lugar, el Museo Arqueológico Nacional de Madrid⁵ (a partir de ahora MAN), donde se custodia casi toda la colección; en segundo lugar, el Museo Provincial de Teruel (a partir de ahora MTeruel), donde se guardan 25 piezas epigráficas⁶; en tercer lugar, el Museo de Zaragoza (a partir de ahora MAZ), con algo más de 15 piezas⁷; y en último lugar el Museo de Barcelona (a partir de ahora MBarcelona), con 11 ejemplares de cerámica, material, aún inédito⁸, comprado por instancia de Pijoán (1909: 247) a la viuda del primer excavador del conjunto, Pablo Gil y Gil.

Las primeras excavaciones en el Cabezo de Alcalá las realizó el citado catedrático de la Universidad de Zaragoza y conservador del Museo de Bellas Artes de Zaragoza Pablo Gil y Gil, quien realizó cinco campañas, irregulares y poco sistemáticas⁹, de 1868-1872 (según Cabré, 1926: 215) o de 1885-1890? (según M. Beltrán, 1976; M. Beltrán, 1995) en las que sacó a la luz la importante cerámica

³ Agradezco a Ana Serrano y Sergio España su ayuda para resolver algunas dudas arqueológicas.

⁴ En esta localidad Bosch Gimpera y Colominas realizaron excavaciones en 1915.

⁵ Quiero agradecer la excelente disposición, gran amabilidad e inestimable ayuda que me han prestado las conservadoras del Dpto. de Protohistoria del MAN, Alicia Roder, Esperanza Manso y Susana de Luis, así como las conservadoras del Dpto. de Antigüedades Griegas y Romanas, Paloma Cabrera y Margarita Moreno. Durante los meses del año 2019 que duró mi estudio del material epigráfico de Azaila me hicieron sentir como en casa. Además, quisiera añadir un recuerdo especial a Paloma Cabrera, fallecida recientemente, quien me brindó un trato cercano y amable siempre que me veía trabajando en la sala de investigadores.

⁶ Agradezco a la conservadora del Museo, Beatriz Ezquerro la atención y la ayuda que nos prestó al profesor Luján y a mí en nuestra visita del mes de diciembre de 2015.

⁷ No pudieron estudiarse todas las piezas puesto que en el momento de la visita de estudio (enero de 2020) el Museo se encontraba inmerso en obras de remodelación y algunos materiales, como las pesas de telar y las ánforas, no estaban disponibles para su examen. Por otra parte, agradezco al personal investigador del Museo, y en particular a su conservador Juan Á. Paz Peralta, su atención y ayuda en mi visita.

⁸ Su publicación está en preparación.

⁹ De lo que se lamenta CABRÉ (1926: 216): «[P. Gil y Gil] Hizo calicatas y sondeos por toda la meseta y, donde le favoreció la suerte, abrió anchas zanjas y removió grandes zonas de terreno, sin respetar muros ni construcción alguna. Así, en el período de nuestras excavaciones, pasamos por fases deprimentes, dada la esterilidad de los trabajos, cuando poníamos a la luz aquellas vandálicas destrucciones [...]».

pintada de Azaila, con la que formó su colección privada de más de 2000 piezas que tras su muerte se repartió entre el MAZ y el MBarcelona. No publicó sus hallazgos, por lo que el lugar exacto del yacimiento no se conoció hasta las excavaciones de Cabré en 1919. Antes, en 1915, Bosch Gimpera intenta localizar el yacimiento y se dirige a la localidad vecina de La Zaida, con la que se confundió debido al error de transmisión oral al que aludimos en líneas anteriores.

Las primeras publicaciones sobre el yacimiento están centradas en su cerámica: en primer lugar, en 1890 los hermanos Gascón de Gotor en su obra *Zaragoza artística, monumental e histórica* (tomo I) dan a conocer la cerámica y otros materiales procedentes de las excavaciones de Gil y Gil, mientras que el primer estudio directo del material lo realiza J. Pijoán en el siglo xx, en su artículo «La cerámica ibérica a l'Aragó» de 1909, publicado en el *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (247 y ss.). Un año más tarde P. Paris publicará también la cerámica de Azaila en su artículo «Vases ibériques du Musée de Saragosse» en *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* (t. 17, fasc. 1, 59-74). Tras estas primeras noticias, en el año 1919 comienzan las excavaciones sistemáticas y científicas en el yacimiento. Durante diez años corren a cargo de Juan Cabré y Lorenzo Pérez Temprado, y a partir de 1929 continuará Cabré, con un lapso de tres años en los que su hija Encarnación Cabré (1930-1933) será la responsable. Durante la Guerra Civil no hay excavaciones, pues en el lugar se construyeron trincheras. En 1940 se retoman las labores arqueológicas cuatro años más. En 1944 Cabré publica el *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica de Azaila*, en el que realiza un estudio del yacimiento, que incluye un catálogo de su epigrafía, el primero acerca de este conjunto. El siguiente en publicar y comentar algunos de los «letreros» de Azaila será Manuel Gómez-Moreno dentro de su obra *Misceláneas* (1949: 43 y ss.) con una selección de los 28 epígrafes más significativos. En 1964 Antonio Beltrán e Ignacio Barandiarán retoman los trabajos arqueológicos, poniendo al día el estado del yacimiento. Diez años después Miguel Beltrán será el último que realice excavaciones importantes y en 1976 publicará su tesis (defendida en 1973), la segunda gran obra sobre el Cabezo de Alcalá: *Arqueología e historia de las ciudades antiguas del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)*. En esta obra, al igual que Cabré, M. Beltrán incluirá un catálogo completo de su epigrafía. En 1990 el investigador alemán Jürgen Untermann publicará el tercer tomo de su gran obra sobre epigrafía paleohispánica *Monumenta Linguarum Hispanicarum (MLH)*, en el que incluye la epigrafía de Teruel, y, por lo tanto, la correspondiente al yacimiento de Azaila, tras haber realizado un estudio directo de casi todas las piezas. Cinco años después M. Beltrán publica documentación inédita de Cabré sobre las excavaciones en el yacimiento, obra que tendrá una segunda parte en el año 2013 con el resto de este material inédito. Entretanto en el año 2000 el yacimiento es nombrado Conjunto de Interés Cultural como zona arqueológica y se realizan prospecciones en la zona baja y en la de Val de Alegre. En los años 2003 y 2007 a 2008 se llevarán a cabo trabajos de conservación y restauración en él.

El conjunto epigráfico de Azaila se corresponde con el segundo nivel de ocupación, entre los siglos II-I a. C., y es el más numeroso de la epigrafía paleohispánica, junto con el de Ensérune en Francia (MLH II, B.1). La mayoría de los epígrafes son breves grafitos realizados en cerámica, sobre todo campaniense, ánforas, fusayolas y pesas de telar, y existen unos pocos epígrafes estampillados y pintados sobre ánforas y pesas.

Objeto del estudio

El conjunto estudiado de pesas de telar con grafitos y otras marcas¹⁰ del yacimiento de Cabezo de Alcalá de Azaila alcanza un número aproximado de 385 piezas, pero es posible que este número

¹⁰ Me referiré a «grafitos» al hablar del conjunto de marcas en general. Mientras que se distinguirá entre «grafito grafemático» o «signo», al tratar de las inscripciones, ya sean incisas o pintadas, y no marca alfabética, dado que las características de la escritura

sea mayor, puesto que los ejemplares conservados en el MAZ no han podido ser estudiados (véase nota 7). Este conjunto procede de las colecciones del MAN y del MTeruel, con 327 y 25 ejemplares, respectivamente. Asimismo 33 de los grafitos publicados no se han localizado, y algunos de ellos podrían ser fruto de errores de transmisión¹¹. No obstante, algunos de ellos se han confirmado gracias a la documentación elaborada por Cabré para la realización del catálogo que incluye en el *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica de Azaila* (1944), cedida a Gómez-Moreno (hoy en su archivo), quien elabora su propio estudio.

En cuanto al material de las pesas hay que señalar que en el mundo antiguo el barro¹² es el material predilecto para este soporte, y en menor medida la piedra, o simples piedras usadas como pesas, cubiertas por un trozo de tela (Alfaro, 1984: 98-99). A estos materiales habría que añadir el plomo, utilizado escasamente en el Mediterráneo antiguo (Killen, 2010). En el caso del Cabezo de Alcalá el conjunto de pesas de telar está dividido casi en la misma proporción entre pesas de barro cocido y de alabastro. De hecho, dentro del conjunto estudiado el grupo de pesas de alabastro es ligeramente superior al de las pesas de barro cocido, siendo cerca de 186 de alabastro por 170 de barro cocido. El acabado de las piezas de alabastro suele ser de mejor calidad que el de las de barro cocido, pero muchas de estas presentan las superficies bien alisadas, sobre todo en la cara donde contienen grafito.

Las pesas de telar pueden tener diferentes formas: troncopiramidal, discoidal, paralelepípeda, cuadrangular y piramidal o cónica (Mata, y Bonet, 1992: 138 y ss., fig. 21). En el caso de Azaila la forma predominante es la paralelepípeda (fig. 1). Solo existe un ejemplar de pesa discoidal con grafito precocción (al, MLH III, E.1.356, MAN 1943/69/1819). En lo referente al tamaño, el conjunto abarca desde los 6 cm de altura hasta los 17 cm, mientras que solo tres de las pesas estudiadas poseen una altura inferior a los 6 cm. El grupo más numeroso ostenta una altura entre los 7 y los 13 cm, y dentro de este grupo destaca el de las pesas entre 7 y 9 cm con un número de 106 ejemplares frente a 80 con una altura entre los 9 y 11 cm y, 71 entre los 13 y 15 cm. Estas medidas parecen coincidir con la media habitual para las pesas de telar en la península ibérica, aunque bien es cierto que en los estudios sobre la producción textil en el mundo antiguo (Alfaro, 1984; Castro, 1985; Ruiz de Haro, 2012) no suelen ofrecerse datos acerca de su tamaño medio. Podemos tomar como ejemplo un conjunto bien estudiado como el de Cancho Roano (Badajoz), cuyas medidas se encuentran entre los 8 y 15,5 cm altura (Berrocal, 2003: 263). Aunque la cronología difiere entre este yacimiento y Azaila, en el caso de la producción textil la tecnología empleada no tiene un desarrollo muy marcado, manteniéndose las técnicas básicas sin grandes cambios. De hecho, en lo referente al telar vertical de pesas, que es el que nos ocupa, su origen se encuentra en el período neolítico (Ruiz de Haro, 2012) y su mecanismo básico es el mismo desde sus comienzos. Las diferencias entre unas pesas y otras dependerá del hilo para el que estén destinadas y de la cantidad de los hilos en cada pesa. El número de pesas dependerá del tamaño de la tela que se desee confeccionar. Los conjuntos hallados en diferentes yacimientos de la península ibérica se componen de 12 y 36 pesas en La Bastida de les Alcusses (Moixent, Valencia) (Bonet, y Vives-Ferrándiz, 2011: 169), de 32 o 42 en La Alcudia (Elche) (Alfaro, 1984: 19) y de 12, 32 o 35 hasta 40 pesas en Cancho Roano (Berrocal, 2003). Castro Curel (1985: 232) indicaba que para una tela de 100 cm de ancho y 0,5 mm de grosor harían falta un conjunto de 50 pesas, con unos 2000 hilos, mientras que para Davidson (1952: 147), dependiendo del material, harían falta entre 65 y 70 pesas para realizar un peplo, que tendría una urdimbre de

ibérica, semisilábica, así lo aconsejan. Solo existe una inscripción no incisa ni pintada, sino estampillada, que se citará cuando sea preciso. Y el término «marca» será todo tipo de marca no grafemática.

¹¹ Errores cometidos por el propio Cabré al recoger la información directamente durante los trabajos arqueológicos y de nuevo, con posterioridad. Algunos grafitos se transmiten solo mediante dibujo, es decir, interpretación de Cabré, lo que le lleva tanto a él mismo como más tarde a UNTERMANN (MLH III) a confundir algunos grafitos. Por ello algunos grafitos aparecen dos veces en el corpus de Untermann, tras la autopsia del investigador alemán.

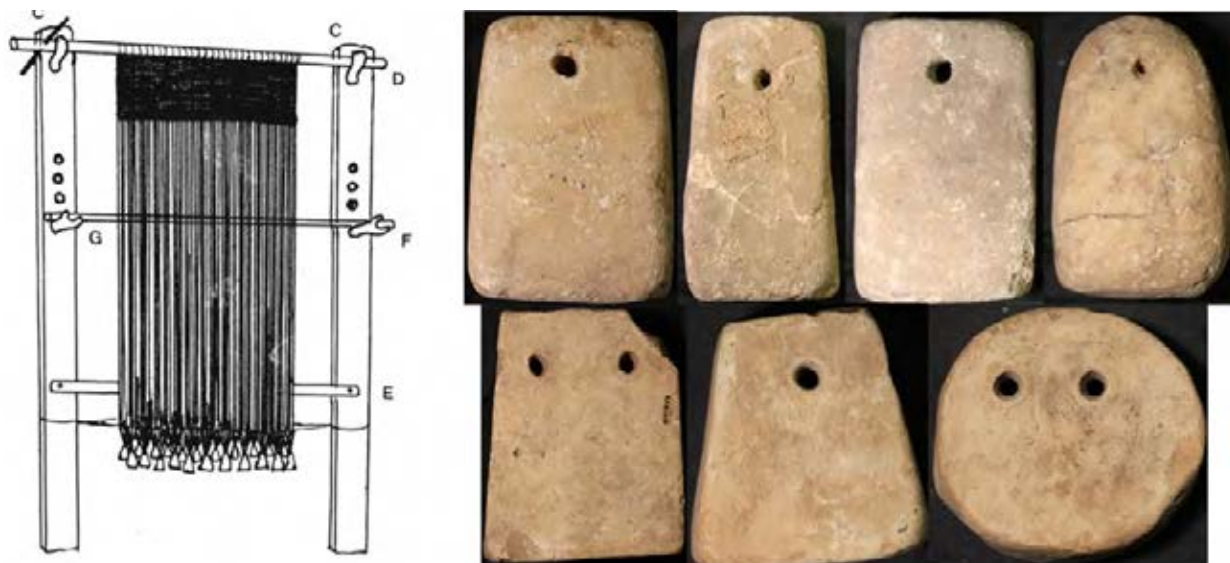


Fig. 1. Dibujo de telar vertical de pesas (Fte.: Alfaro 1984, 95, fig. 65) y ejemplos de las principales formas de pesas de telar en Azaila (MAN 1943/69/1995, E.1.379, E.1.425 y .354; 1943/69/1948, 1826; E.1.356).

1,75 m de ancho. De este modo, el principio básico de este telar es que las pesas mantengan tensos los hilos para facilitar la tejedura de la urdimbre. Estas pesas se colocan en dos hileras, pesas pares e impares, y a cada pesa va unido un grupo de hilos prendido mediante un anillo o arillo de cuero u otro material dúctil sujeto al orificio u orificios de cada pesa. Estas pesas tendrían que tener el mismo peso y forma aproximados. En conjunto el telar vertical de pesas (fig. 1) está formado por dos pies de madera agujereados que se hincan al suelo o se sujetan a una barra que está fijada en el suelo (Alfaro, 1984: 94 y ss.), en su parte inferior, mientras que la superior va apoyada a la pared. A estos maderos va sujeto el lizo, que va moviéndose en cada pasada de hilos.

Por otro lado, trataremos todos estos *pondera* como pesas de telar, aunque en la bibliografía (Fatás, 1967; Alfaro, 1984: 101-102, y nota 56) existe un debate acerca de si todos los *pondera* son en realidad pesas de telar o tenían otro tipo de uso, como *pondera* para sistemas de cerradura, prensas de aceite o de vino. Esta diferencia es muy difícil de dirimir, y el único dato que puede ayudar a diferenciar el uso de los *pondera* podría ser su peso, parte de nuestro estudio aún abierta. Un peso estándar de una pesa de telar se encuentra entre los 300 y 500 gr (Alfaro, 1997: 49). Un peso mayor implicaría probablemente una función diferente a la del telar¹³. Por último, respecto al número de orificios de sujeción, la mayoría de las pesas cuenta con uno solo centrado en la parte superior de las caras principales, y solo 10 con dos, en las caras principales y centrados en la mitad superior. Llama la atención que todos ellos, menos uno, cuenten con algún tipo de decoración, ya sea estampillada o incisa¹⁴.

¹² Cocido en un horno o secado al sol.

¹³ La existencia de pesas de plomo en el mundo griego y romano aboga por la interpretación de otros usos para los *pondera*, como pequeños lingotes, para hilo de plomo, pesa de balanza o de red (ANTOLINI, y MARENGO, 2012). Sin embargo, en Corinto (DAVIDSON, 1952: 163, n.º 1212) y en la colección de la sección del Instituto Arqueológico Alemán de Atenas, procedentes de Priene y de época helenística existen ejemplares de plomo para el telar, que según defiende KILLEN (2010: 254-255) podrían estar destinadas a realizar decoraciones y filigranas en la tela.

¹⁴ Dos de las pesas contienen una decoración estampillada en la cara superior: tres estampillas redondas con un motivo estrellado en su interior (MAN 1943/69/12022) y tres florecillas estampilladas (MAN 1943/69/2032); otra más presenta también decoración impresa, repitiendo el motivo del mismo modo tres veces, pero en la cara frontal, en torno a los orificios de sujeción (MAN 1943/69/1724); una más presenta decoración incisa en la cara superior, con tres aspas realizadas mediante una especie de puntillado (MAN 1943/69/1948). Además, dos presentan grafito en la parte superior, uno es una simple marca a base de líneas

Epigrafía

a. Tipos de grafito

La gran mayoría de los grafitos contienen letras, esto es, signos grafemáticos correspondientes al signario levantino o nororiental¹⁵ (figs. 2-5). Aunque en los catálogos epigráficos lo habitual es no incluir las inscripciones monolíticas, aquí las tendremos en cuenta porque para la interpretación general del significado de los grafitos se perdería mucha información, pues las abreviaturas de una palabra o un antropónimo suelen componerse de uno o dos signos. De hecho, los dos grupos predominantes de inscripciones son los constituidos por un signo, cerca de 132 ejemplares, o por dos, cerca de 139¹⁶, en proporción muy equilibrada. Sin embargo, las que poseen más de dos signos representan un grupo pequeño, con solo 15 ejemplares, y en ellas se pueden aislar con seguridad algunos antropónimos o abreviaturas.

Por otro lado, es interesante fijarse en la disposición de los signos, que aunque generalmente es horizontal, en algunas ocasiones se agrupan en ligadura (5 ejemplares¹⁷) o en anagrama (2 ejemplares)¹⁸, disposición repetida en algunos ejemplares de cerámica campaniense.

Dentro de los grafitos grafemáticos habría que aislar otro grupo de inscripciones cuyos signos podrían estar representando secuencias metrológicas, fenómeno documentado en el mundo romano (Antolini, y Marengo, 2012: 158, 164) y con dudas en el mundo griego (Davidson, 1985). En el caso de las escrituras paleohispánicas aún no está bien definido el procedimiento mediante el cual una letra represente una cifra, pero hay algunas inscripciones en las que los signos del signario levantino o nororiental tienen esta función. Es el caso de la estela de Sinarcas¹⁹ (*MLH* III F.14.1/BDHesp V.01.01), en cuya primera línea parece haber una secuencia numeral que contiene los signos ibéricos 𐤀 y 𐤁 , los signos V (de origen ibérico o latino, pues tienen la misma morfología), L latina y sigma griega. Esta L «latina» también está presente en el segundo plomo procedente del Pico de los Ajos (Yátova, V, *MLH* III F.20.2/BDHesp. F.20.02, AI, 6 y B, 12), junto con lo que parece una *pi* griega y junto al signo V, respectivamente. Este signo también se encuentra, en combinación con otros signos, en las líneas 2, 7, 10, 13 de la cara B del mismo plomo, así como en los otros dos plomos grandes del mismo yacimiento (*MLH* III F.20.1/BDHesp V.13.01, A-II 10, B-I 4; F.20.3/BDHesp V.13.03, A-Ib 2, 3, 4, B-II 4, aquí combinado también junto a la *pi* griega y el signo Y, variante de V). En escritura greco-ibérica la sigma posee también esta función (en La Serreta, Alcoy (A): *MLH* III G.1.1/BDHesp A.04.01a, 2; y en Coimbra del Barranco Ancho, Jumilla (MU), *MHL* G.23.1SUP/BDHesp MU.01.01). Estas secuencias numerales que parecen combinar letras latinas con griegas se documentan también en un grupo de inscripciones pintadas del yacimiento francés de Vieille-Toulouse (BDHesp HGA.01.14-.35). En el caso de Azaila existen algunos grafitos cuyos signos ibéricos equivalen a los valores grafemáticos de

paralelas verticales (MAN 1943/69/1713) y otro (pesa redonda) un grafito de dos signos (**al**, *MLH* III, E.1.356, MAN 1943/69/1819). Por último, existe un pequeño grupo de cuatro pesas que combina la decoración impresa, dos flores, con el grafito, entre ambas, igualmente en la cara superior (véase nota 23 y fig. 7).

¹⁵ Este signario fue creado en el siglo V a. C. y estuvo en uso hasta el siglo I d. C., desde el sureste de la península ibérica hasta el sur de Francia y en algunas regiones de interior de la zona aragonesa, como son Zaragoza y sobre todo Teruel. Es el signario que adaptaron los celtiberos para crear una escritura para su lengua indoeuropea. La dirección de escritura es siempre de izquierda a derecha.

¹⁶ Los números son aproximados, dado que algunas inscripciones no han sido localizadas y otras son de lectura dudosa o bien podrían no estar completas.

¹⁷ Quizás MAN 19423/69/1816 cuya lectura podría ser como monolítica **i** o bilítica **le** en ligadura; MAN 1943/69/1851 (**koba**), E.1.406b, solo en ligadura los dos últimos signos (**aríe**), MAN 1943/69/1933 (**koba**), MAN 1943/69/1799 (**bako**).

¹⁸ MAN 1943/69/1978, MTeruel IG9856. Entre la cerámica campaniense de Azaila solo existe otra inscripción dispuesta en anagrama, sobre una taza, *MLH* E.1.268, cuya lectura podría ser **mís** o **smí**.

¹⁹ Quiero agradecer al profesor Luján esta apreciación, y que estimo como una buena línea de investigación a seguir.

MARCAS ALFABÉTICAS (solo completas)	REFERENCIAS	EN OTRAS SOPORTES *cerámica campaniense = camp. *1 cerámica ibérica = ib.
a ▷	MAN 1943/69/2001, 1943/69/2015, 1943/69/2014, 1943/69/2020, 1943/69/1891, 1943/69/1728	-7 camp.
aa ▷▷	MLH III E.1.2.418	-7 camp. / -3 fusayolas
aba ▷	MLH III E.1.352	-2 camp.
abo o bor	MLH III E.1.353	
ai	MLH III E.1.354	-9 camp.
akoes	MLH III E.1.355	
al	MLH III E.1.356	-1 camp.
an	MLH III E.1.357, MAN 1943.69.1942	-1 ánfora / -1 camp.
as	MLH III E.1.358	-2 camp.
ati	MLH III E.1.359, .360, MAN 1943/69/1778	-2 camp. / -1 fusayola
ba o MARCA, I	MAN 1949/69/1880, 1943/69/1871, 1943/69/1857, 1943/69/1841, 1943/69/1833, 1943/69/1740, 1943/69/1771, 1943/69/1713, 1943/69/1761, 1943/69/1769, 1943/69/1772, 1943/69/1751, 1943/69/1804, 1943/69/1803; MTeruel IG9977, IG9885, IG9916	-4 camp. / -2 ib.
babe	MLH III E.1.361	
baiti	MLH III E.1.362	
baka	MLH III E.1.363, MAN 1943/69/1927, 1943/69/1685 y 1943/69/1720 (con tres rayas paralelas)	
bako/koba	MLH III E.1.364, .389, MAN 1943/69/1851, 1943/69/1933	-1 camp.
ban	MLH III E.1.365, MAN 1943/69/1929, 1943/69/1938, 1943/69/1937, 1943/69/1926	-5 camp.
bařbořba	MLH III E.1.366	
bař	MLH III E.1.367, .368 (estampilla)	-1 camp.
bateba	MLH III E.1.369, MAN 1943/69/1864	-5 camp.
be	MAN 943/69/1925 (+ decoración y pintada), 1943/69/1734	-15 camp. / -1 ánfora (+ numerales)
beku o beř ✕◇	MLH III E.1.370, MAN 1943/69/1815	-1 camp.
beř ✕◇	MLH III E.1.371	
bil? (ligadura)	MLH III E.1.373, MAN 1943/69/1742, 1943/69/1764	
bis	MLH III E.1.374	
biuř	MLH III E.1.375, .376, .377	-1 ánfora
biuřtetel	MLH III E.1.375, .376	
boka	MLH III E.1.379, MAN 1943/69/2033, 1943/69/1975, 1943/69/1921, 1943/69/1915	
e	MLH III E.1.432 (+ ba), .429 (+ l y lbař), .430 (+l, ba o mřba y ř); MAN 1943/69/1844, 1943/69/1725, 1943/69/1749, 1943/69/1756, 1943/69/1792 (¿?), 1943/69/1757, 1943/69/1797, 1943/69/1725, 1943/69/1779	
eba o el	MLH III E.1.380	
ebo	MLH III E.1.381	
ekia	MLH III E.1.382	
i	MAN 1943/69/2027 (levógira), 1943/69/1955, 1943/69/1960, 1943/69/1961, 1943/69/1970, 1943/69/1971, 1943/69/1968, 1943/69/1865, 1943/69/1888, 1943/69/1886, 1943/69/1902, 1943/69/1903, 1943/69/1816 (¿?), 1943/69/1807, 1943/69/1838, 1943/69/1726, 1943/69/1790, 1943/69/1786, 1943/69/1777, 1943/69/1674, 1943/69/1797, 1943/69/2028, 1943/69/1946	-1 camp. / -1 fusayola
ir	MLH III E.1.383; MAN 1943/69/1914	-7 camp.
ka	MLH III E.1.385 (+ a y kan); MAN 1943/69/2042, 1943/69/1986, 1943/69/1983, 1943/69/1836?, 1943/69/1922 (+ o)	

Figs. 2-5. Listado grafitos grafemáticos sobre pesas de telar de Azaila.

MARCAS ALFABÉTICAS (solo completas)	REFERENCIAS	EN OTRAS SOPORTES *cerámica campaniense = camp. *1 cerámica ibérica = ib.
kal	MLH III E.1.384	
kar	MLH III E.1.386	
kato	MLH III E.1.387, .388?	
keka o kel	MAN 1943/69/1996	-1 camp.
keř o keku	MLH III E.1.390, 391, .392; MAN 1943/69/1686, MAN 1943/69/1910, MAN 1943/69/1934, MAN 1943/69/1691	-1 fusayola
ko	MLH III E.1.433 (+ ɤ), .434 (+ ɤ), .436 (+ ta); MAN 1943/69/1856, 1943/69/1764 (+ ki), 1943/69/1745 (+ aspa), 1943/69/1813 (+ tu y aspa); MTeruel IG9854	
ku	MAN 1943/69/1812, MAN 1943/69/1835, MAN 1943/69/1850, MAN 1943/69/1763, MAN 1943/69/1791, MAN 1943/69/1780, MAN 1943/69/1794, MAN 1943/69/1854 (+ a?),	
l	MLH E.1.429 (+ e y lbaɤ?); MAN 1943/69/1669, 1943/69/1706; MTeruel IG9899 (x 2)	
l o ka	MAN 1943/69/1988, 1943/69/1994, 1943/69/1995, 1943/69/1999, 1943/69/2016, 1943/69/2008, 1943/69/2039, 1943/69/2031, 1943/69/2034, 1943/69/1957, 1943/69/1941, 1943/69/1952, 1943/69/1954, 1943/69/1957, 1943/69/1966, 1943/69/1974, 1943/69/1895, 1943/69/1918, 1943/69/1939, 1943/69/1821, 1943/69/1752, 1943/69/1717, 1943/69/1744 (+ a), 1943/69/1701 (+ motivos florales), 1943/69/1729 (+ motivos florales), 1943/69/1762 (+ motivos florales), 1943/69/1779 (+ motivos florales)	
la	MLH III E.1.394, .395; MAN 1943/69/1885, MAN 1943/69/1824, MAN 1943/69/1840, MAN 1943/69/1670, MAN 1943/69/1712	-12 camp.
likor	MLH III E.1.396	
lɤ o nɤ	MAN 1943/69/1874	
ln	MTeruel IG9983	-1 camp.
ls	MLH III E.1.420; 1943/69/2010, 1943/69/2012, 1943/69/1878 (anagrama), 1943/69/1913; MTeruel IG9856, IG9919	-3 camp. / -3 ánforas
lř o lku	MLH III E.1.419; MAN 1943/69/1699 (+ to o MARCA)	
lu	MLH III E.1.397	
m	MAN 1943/69/1860, 1943/69/1912, 1943/69/1993	-10 camp. / -2 fusayolas
ms	MAN 1943/69/1877	-2 camp.
o	MAN 1943/69/1881, 1943/69/1900, 1943/69/1911, 1943/69/1814, 1943/69/1802, 1943/69/1796 (+ ba o MARCA), 1943/69/1922 (+ ka), 1943/69/2013 (+ ASPA)	-9 camp. 7 -1 fusayola -1 tapadera ib.
oa?	Cabré 1944, n. 69	
oba o bao	MLH III E.1.398	-1 camp. / -1 fusayola
oi	MLH III E.1.399; MAN 1943/69/1890?, 1943/69/1798	
řř	MLH III E.1.422	
řs	MLH III E.1.423	
ska	MLH III E.1.401	
ss	MLH III E.1.425; MAN 1943/69/2007, MAN 1943/69/1990, MAN 1943/69/1909, MAN 1943/69/1739	
sss	MLH III E.1.424; MAN 1943/69/1805	
ś	MAN 1943/69/1855, MAN 1943/69/1702	-3 camp. / -2 tymaterion / -2 fusayolas
śa	MLH III E.1.402	-3 camp.
śś	MLH III E.1.426; MAN 1943/69/2029, 1943/69/2025, 1943/69/1962, 1943/69/1976	

MARCAS ALFABÉTICAS (solo completas)	REFERENCIAS	EN OTRAS SOPORTES *cerámica campaniense = camp. *1 cerámica ibérica = ib.
T	MAN 1943/69/1696	
ta dual?	MAN 1943/69/1727	
ta↓	MLH III E.1.431	
taka	MLH III E.1.403	
tike	MLH III E.1.406a	
tir	MLH III E.1.404; MAN 1943/69/2004?	
tiu	MLH III E.1.405	
to	MAN 1943/69/2021, 1943/69/1892, 1943/69/1849, 1943/69/1846, 1943/69/1847, 1943/69/1750?, 1943/69/1782, 1943/69/1675, 1943/69/1705, 1943/69/1879 (+ CRUZ?)	-6 camp. / -5 fusayolas
tol? (ligadura)	MAN 1943/69/1867, 1943/69/1897, 1943/69/1738, 1943/69/1919	
tu	MAN 1943/69/1831, 1943/69/1793?, 1943/69/1714; 1943/69/2018?; 1943/69/1732?, 1943/69/1719, 1943/69/2018, 1943/69/1813 (+ ko y ASPA)	
tuti	MLH III E.1.408	
u	MAN 1943/69/1981; 1943/69/1832; 1943/69/1744 (+ uti y bu?)	-1 tapadera ib.
ubao	MLH III E.1.409	
un	MLH III E.1.412 (+ l o ka); 413; MAN 1943/69/1958, 1943/69/1977, 1943/69/1673	-1 camp.
uti	MLH III E.1.416; MAN 1943/69/2043, 1943/69/2041, 1943/69/2040, 1943/69/1967, 1943/69/1972, 1943/69/1848, 1943/69/1676	
uto	MLH III E.1.417; MAN 1943/69/1723	
↓	MLH III E.1.430 (+ l, e, ba o mba); 433 (+ ko), 434 (+ ko); MAN 1943/69/1755, 1943/69/	
↓ba	MLH III E.1.427	

algunas de estas letras, como los signos para l (Λ), s (S), con frecuencia en combinaciones de difícil lectura, interpretadas hasta el momento como abreviaturas del nombre del propietario. Algunos grafitos con posible interpretación como secuencia numeral son los grafitos **ls**, o los que repiten el mismo signo consecutivamente hasta tres veces, como las letras **a** (DD) y **s** (SS, SSS) (fig. 9).

Por otra parte, el grupo de marcas está compuesto por seis motivos diferenciados en un total de unas 59 pesas, o 77 si la marca representada por una sola raya vertical no se interpretara como el silabograma **ba**, sino como una simple marca, con valor de cifra, para indicar la unidad. Las diferentes marcas del conjunto de Cabezo de Alcalá (fig. 6) son: aspa simple (35²⁰), aspa doble (1), triple aspa (1, incompleta y quizás sea decoración), cruz (16), línea o líneas verticales paralelas (hasta tres) (18 con una; 2 con dos rayas; 8 con tres²¹), tres líneas paralelas verticales sobre un trazo horizontal (1) y dos líneas paralelas verticales cruzadas en su parte superior por otras dos líneas

²⁰ En dos pesas (MAN 1943/69/1788 y /1704) se ha realizado un aspa precocción a la que con el barro húmedo se le ha añadido una pequeña estampilla, una de ellas también un aspa, quizás mediante un anillo, justo sobre la intersección de los dos trazos del aspa.

²¹ Dos de las piezas (MAN 1943/69/1720 y /1685) presentan esta marca sobre el grafito bilítero **baka** en la cara superior, realizado por manos diferentes, y en otra pesa, igualmente en la cara superior, aparece la misma marca superpuesta por un aspa (MAN 1943/69/1701).



Fig. 6. Ejemplos de marcas sobre pesas de telar de Azaila: MAN 1943/69/1935, 1700, 1989, 1948, 1852, 1810, 1880, 1769, 1751, 1799, 1713, 1688, 1808. Y ejemplos de marcas decorativas sobre pesas de telar de Azaila: MAN 1925, 2022, 2032, 1655, 1829, 1959, 1724, 1826, 1759.



Fig. 7. Pesas con motivo decorativo en forma de flor y signo Λ y estampillas sobre marca precocción sobre pesas de telar de Azaila.

paralelas horizontales (parecido al símbolo #, solo 1 ejemplar) (fig. 6). En el mundo ibérico las aspas, las cruces y las líneas verticales son marcas habituales sobre pesas de telar, como se observa en otros yacimientos como el de Punta de Castell (GI), o Bilibilis (Calatayud, Z), donde aparecen aspas realizadas mediante punteado y líneas rectas (Castro, 1985).

Por último, el grupo menos numeroso de pesas, un total de 22, está representado por marcas decorativas (fig. 6), que incluimos porque también contienen un elemento distintivo. Son piezas especiales para su usuaria, quizás un regalo, o destinadas a ser elementos votivos. Estas decoraciones, casi todas precocción, consisten en los siguientes motivos: estrellas, flores e impresiones de entalles, en series de tres; círculos con otro menor en su interior; como motivos aislados: círculo con punto interior (podría confundirse con el silabograma **ku**), círculos, flor, línea realizada mediante motivos angulares, rejilla o red (poscocción), cruz realizada mediante pequeñas incisiones. Y, por último, hay un grupo formado por cuatro pesas que contienen una combinación de motivo decorativo, dos florecitas, con signo de escritura Λ , situado entre estas (fig. 7)²². Asimismo, las impresiones de entalles²³ presentan paralelos en el ámbito ibérico y en otros yacimientos del valle del Ebro (Simón, 2016: 384) como el Palomar (Oliete), El Palao (Alcañiz) o La Guardia (Alcorisa) (Simón, 2012). Las impresiones de entalle de Azaila, cuatro en total (MAN 1943/69/1950, 1943, 1949, 1936), dos en vertical y dos en horizontal, muestran una figura, aparentemente masculina, con un brazo estirado, y el otro llevado a la cabeza, que se ha interpretado como la representación de Apolo (M. Beltrán, 2013: 303-304, 369, nota 473). Finalmente habría que señalar como elemento distintivo, mejor que decorativo, las dos pesas con estampillas (fig. 7), quizás realizadas con un anillo, sobre la intersección de los dos trazos de un aspa (véase nota 20).

b. Ubicación de los grafitos

La mayoría de los grafitos se sitúa en la cara superior, un total de 255, o en una de las principales, unos 131, y en menor número en la segunda de las caras principales, 14, si la otra está marcada; en una de las laterales, 12; y en la inferior, 13. En el mundo griego y romano lo habitual también es encontrar la mayoría de los grafitos en la cara superior, dado que su ubicación tiene relación con la posición de su destinatario, es decir, de su lector (Antolini, y Marengo, 2012: 166). Para ello hay que tener en cuenta el momento para el que está destinado el grafito, normalmente el proceso textil, cuando las pesas están en uso y el destinatario estaría de pie, pudiendo leer el grafito sin dificultad si está en la cara superior, y con menor claridad en las caras principales. En Roma las inscripciones en las caras principales pueden escribirse de forma retrógrada (Antolini, y Marengo, 2012: 166) para facilitar su lectura durante su uso. En Azaila las inscripciones retrógradas en la cara principal son escasas y parecen limitarse al signo **e**. Además existe un texto en posición vertical de abajo a arriba, es decir, en paralelo a la longitud de la pesa²⁴, lo que favorecería la lectura en la cara principal (fig. 8).

c. Técnica y momento de realización de los grafitos

Las técnicas empleadas para la realización de los grafitos en pesas de telar en Azaila son la impresión, la incisión (precocción), el esgrafiado (postcocción) (Mata, y Soria, 1997) y la pintura²⁵ (un solo ejemplar). Hay que advertir que en las pesas de barro cocido no siempre es posible determinar con seguridad el momento de realización del grafito debido a su estado de conservación, pues no

²² MAN 1943/69/1701, /1729, /1762, /1779.

²³ Su función no está clara, pero podrían haber tenido la misma que los sellos de alfarero (véase SIMÓN, 2016: 384).

²⁴ Texto de abajo arriba en vertical: *MLH* III E.1.375, .378; con signos retrógrados: *MLH* III E.1.430 (**e**), MAN 1943/69/1749 y 1943/69/1792 (**e**).

²⁵ Las inscripciones pintadas de Azaila son escasas y siempre monolíticas. Se encuentran sobre una pesa de telar y dos tapaderas de cerámica ibérica. También parece existir algún *titulus pictus* sobre ánforas.



Fig. 8. Inscripciones en posición retrógrada y vertical sobre pesas de telar de Azaila: MAN 1943/69/1749, 1757, MLH III E.1.375 y 378.

han sido limpiadas en profundidad. No obstante, se puede afirmar que las técnicas preferidas son, en primer lugar, el esgrafiado, y en segundo, la incisión. Dentro de la técnica de impresión podemos distinguir entre el estampillado (3)²⁶, y la simple impresión, que se restringe a la decoración de once pesas (flores, estrellas, etc.), y a cuatro ejemplares con impresiones de entalle (véase arriba).

d. Cantidad de grafitos en un mismo soporte

Casi todas las pesas de telar presentan un solo grafito. Solo 54 de las 385 pesas marcadas contienen dos, otras ocho tres y solo una (MLH III E.1.430), no localizada, cuatro. Además, existe una pieza única, no solo en el yacimiento, sino en el mundo ibérico en general, realizada en alabastro y de forma paralelepípeda, con dos inscripciones ibéricas opuestas en la cara superior (MLH III E.1.372), así como decoración en tres de sus caras²⁷.

Es muy posible que, en la mayoría de las pesas con varios grafitos, ya sea en la misma cara o en varias, estos se realizaran en momentos diferentes en la vida de la pieza, por diferentes usuarios,

²⁶ Una inscripción y tres marcas distintas impresas, realizadas con estampilla (una inscripción de dos signos, MLH E.1.368; y dos estampillas (véase arriba n.º 15) sobre aspas incisas precoccción: MAN 1943.69.1788 y 1943.69.1704).

²⁷ Esta pesa fue pieza del mes de abril del MAN en el año 1997 (Museo Arqueológico Nacional 1997, con amplia descripción y bibliografía arqueológica básica sobre la pieza), formó parte de la exposición *Fragmentos de historia. 100 años de arqueología en Teruel* (VV. AA., 2007: 309). CABRÉ, 1944, con buen dibujo de las representaciones de la pesa; también en MACHAUSE, 2012, 279, con profusa descripción de los motivos figurados, así como en SIMÓN, 2013, P45. Bibliografía básica filológica en MLH III E.1.372.

o más probablemente usuarias. Lo corrobora el hecho de que la casi totalidad de estos grafitos se hicieron después de la cocción. Solo existen dos marcas dobles precocción (véase nota 20).

Interpretación

El significado de los diferentes grafitos sobre pesas de telar no puede restringirse a una explicación única, puesto que existen diferentes tipos según su uso (Alfaro, 1984, 102; Simón, 2008: 266 y ss., para las estampillas; Beltrán, y Beltrán, 2012: 134 y ss.; Antolini, y Marengo, 2012: 165 y ss.): grafitos realizados en el taller alfar (marcas de producción, marca de fabricante, marcas del propietario²⁸) o los realizados por la propia usuaria, quien podría también producir sus propias pesas (propiedad, uso votivo, facilitar la ubicación de las pesas en el telar, etc.). Las letras aisladas, en parejas, o repetidas hasta tres, y algunas marcas, podrían señalar tanto a la dueña de la pesa, como su ubicación en el telar (F. Beltrán, y M. Beltrán, 2012: 135, nota 25). En Azaila estas marcas, habituales y de difícil interpretación, se sitúan en la cara superior y serían realizadas probablemente por la tejedora. Este hecho junto a los posibles paralelos con otras inscripciones ibéricas como la inscripción sobre lápida de Sinarcas (*MLH* III F.14.1/BDHesp V.01.01) o los plomos del Pico de los Ajos (*MLH* III F.20.1-.3/BDHesp V.13.01-.03), en los que existen secuencias numerales similares con letras ibéricas y latinas, podría significar que en realidad no se trata de abreviaturas, sino de cifras. Además, existe una secuencia habitual formada por líneas verticales, entre una y tres, que individualmente podrían ser la indicación de la unidad o el signo ibérico **ba**. En proceso de estudio se encuentra la comprobación de los pesos de todos los *pondera* del yacimiento, inscritos o no, con el fin de identificar grupos del mismo tamaño aproximado y determinar así la existencia de posibles conjuntos y en cuántas de sus pesas hay un elemento distintivo. También podría determinar qué marcas fueron realizadas en el alfar, en el caso, por ejemplo, de marcarse un ejemplar de cada lote como un sistema de control de la producción (De Hoz, 2002: 84; Simón, 2008: 266; véase nota 30), como se evidencia en el ejemplo de los *mortaria* del pecio fenicio de Dramont D (Zamora, 2005: 74)²⁹ en el que solo una pequeña parte de la producción está marcada. En el caso de Azaila esto podría corresponderse exactamente con las piezas con estampilla (nota 20) sobre un aspa incisa (fig. 7). Es posible que marcaran en un primer momento las piezas mediante el aspa con el fin de señalar a qué piezas les correspondía portar el sello para definir sus lotes correspondientes, si bien podrían estar marcando la propiedad mediante el anillo del propietario.

Los grafitos situados en la cara inferior, la menos visible, podrían indicar la propiedad o el nombre del alfar donde se realizó, o algún tipo de indicación innecesaria al usarse en el telar. En cuanto a los grafitos en las caras principales y laterales, su utilidad para el proceso textil dependería de si su situación en el telar era visible o no.

En lo referente a los grafitos numerales, no solo podrían estar indicando la posición de la pesa en el telar, sino también el peso de cada pieza, alguna indicación de fábrica o la indicación de un lote³⁰. Algunos de estos grafitos podrían ser: *ℒ* (ls) o *▷* (a), *▷▷* (aa) y *ℒℒ* (ss) y *ℒℒℒ* (sss) (fig. 9), y los grafitos compuestos de los signos *l* (ba) y *Σ* (ko) en combinaciones diferentes, todos ellos en una

²⁸ De Hoz (2002: 76) señala la dificultad de distinguir los grafitos comerciales de los de propiedad, dado el carácter breve de ambos.

²⁹ En este pecio se encontraron los *mortaria* apilados en hileras, de los cuales solo el ejemplar superior estaba marcado mediante un sello. En Azaila se haría uso de distinta técnica, dado que los *mortaria* son escasos y se restringen principalmente a las ánforas.

³⁰ De Hoz (2002: 84) señala que algunos grafitos precocción podrían hacer referencia al lote al que pertenecían las piezas, como evidencian algunos grafitos griegos numerales y abreviados, e incluso otros con un diseño geométrico, representando a un mercader.



Fig. 9. Ejemplos grafitos con posibles cifras sobre pesas de telar de Azaila: MLH III E.1.420, .424, .425, MAN 1943/69/2001. Y ejemplos con los signos X (ko) y I (ba) sobre pesas de telar de Azaila: 1933 y 1799, MLH III E.1.389 con dibujo original de Cabré conservado en el Instituto Gómez-Moreno (IGM4604).



Fig. 10. Inscripciones con nombres personales sobre pesas de telar de Azaila: MLH III E.1.366 (dibujo original de Cabré conservado en la documentación de Gómez-Moreno (IGM8872), MLH III E.1.370; MAN 1943/69/1815, MLH III E.1.375 y 376.

de las caras principales (fig. 9). En la pesa *MLH III E.1.364* los dos signos se disponen consecutivos en posición horizontal, ofreciendo una lectura **bako**, mientras que en la inscripción *MLH III E.1.389* ambos signos están colocados en vertical, **ko** arriba y bajo él, **ba**. Por último, en los ejemplares MAN 1943/69/1933, 1851 y 1799 ambos signos se han representado en ligadura y en horizontal, como **koba** en los dos primeros ejemplares, y como **bako**, en el tercero. Esta secuencia, que en un principio tiene una buena lectura, en un sentido o en otro, apenas cuenta con paralelos en la epigrafía ibérica, lo que apuntaría aún más a una interpretación alternativa a su lectura como palabra del léxico común ibérico, y que se acomode mejor a otro tipo de explicación. Así como otro pequeño número de pesas con más de un grafito que repiten sus elementos, pero en distinta combinación. Si tenemos en cuenta que el signo **l** puede interpretarse como la unidad contable «1», entonces podría pensarse que estamos ante una secuencia metrológica. Otros casos similares podrían ser el de las secuencias **zl** (*MLH III E.1.427*), **al** (*MLH III E.1.352*), **ol** (o **lo**, *MLH III E.1.398*). En los dos últimos ejemplos las letras **a** y **o** recuerdan a las iniciales que integran el sistema metrológico denominado **a, o, ki** (Ferrer i Jané, 2011), siendo estas letras quizás las iniciales de las unidades metrológicas. A todo este grupo de «grafitos numerales» podría añadirse quizás **ban**, secuencia muy usual en la epigrafía ibérica y que se interpreta a menudo como el numeral «uno» o quizás un determinante. En Azaila siempre aparece en pesas de alabastro y en una de las caras principales, además de en cinco ejemplares de cerámica campaniense. Tampoco puede descartarse que se trate de la abreviatura de un nombre personal, en cuyo caso estaría designando al propietario de todas estas piezas.

Por otro lado, existen algunos grafitos que se identifican claramente como nombres personales y que, por tanto, podrían ser inscripciones de propiedad (fig. 10)³¹. Estas son **barbofba** (*MLH III E.1.366*), con su abreviatura **barbof** sobre ánforas (*MLH III E.1.312*, .313); quizás la abreviatura **beku** o

³¹ CABRÉ (1944: 25) señalaba esta funcionalidad para la mayoría de las inscripciones de Azaila, apoyándose en la circunstancia de que algunas inscripciones se repetían en conjuntos de vasijas de una misma casa. Sin embargo, DE HOZ (1995: 61) considera exagerada la interpretación sistemática como grafitos de propiedad para las inscripciones sobre cerámica.

ber (*MLH* III E.1.370, .371; MAN 1943/69/1815), también en un plato de cerámica campaniense (*MLH* III E.1.94) y que puede contar con una variante **beko** sobre un fragmento de cerámica campaniense (*MLH* III E.1.93); **biurtetel** (*MLH* III E.1.375, 376), que se repite en dos ocasiones, junto con sus abreviaturas **biur** (*MLH* III E.1.377, .378) y **bi** (*MLH* III E.1.376), además de en un ánfora (*MLH* III E.1.323); y la posible abreviatura **uti** (*MLH* III E.1.416; MAN 1943/69/2043, 2041, 2040, 1967, 1972, 1676), que se repite hasta en ocho ocasiones, en una de ellas quizás con su abreviatura **u** (MAN 1943/69/1848). El hecho de que se repitan estos nombres en otros soportes diferentes, como las ánforas, pueden confirmar su significado como inscripción de propiedad. Los grafitos estudiados están realizados sobre pesas de alabastro, lo que quizás le confiera un valor añadido a la pieza, y por ello para su dueña sería importante marcarlas.

Entre todas las pesas del yacimiento hay que destacar una por encima de todas: *MLH* E.1.372 (v. nota 27), pesa de alabastro de gran peso que presenta no solo dos inscripciones enfrentadas entre sí en la cara superior, sino además cuatro dibujos figurados en las caras principales y en una lateral. Estas representaciones son un elefante en horizontal hacia la izquierda con torreta; encima la mitad de un cánido en posición horizontal hacia la izquierda mirando de frente; en la parte inferior de la cara opuesta, dos jabalíes, en posición vertical hacia abajo, el segundo solo con su mitad posterior; por último, en una de las caras laterales, en posición vertical hacia abajo, se ha representado una cuadriga con auriga (Machause, 2012: 279; Simón, 2013: 191, P45). Esta pieza podría haber sido destinada a uso votivo, lo que se ve apoyado por su forma, cuadrangular, su tamaño (12,6 × 11 × 8; diám. orificio: 1,4 cm), su material y sus repetidas representaciones figuradas y por sus inscripciones. Para Ferrer i Jané (en prensa³²: 22-23, leído como **gais**) la más larga de ellas podría estar haciendo referencia a un teónimo en su final **kais**, al que acompaña un nombre personal. El segundo grafito, **uti**, presente en otras siete pesas, en la cara superior, representaría una abreviatura de un antropónimo.

Existen otros posibles usos para algunos de los grafitos sobre pesas de telar en el mundo romano, como su posible función publicitaria o la simple transposición de la decoración de la tela (Antolini, y Marengo, 2012: 153, 168). En el caso de Azaila podría ser la explicación para una de las pesas que representa una rejilla o red (MAN 1943/69/1800) incisa poscocción en la cara frontal de la pesa.

Por último, el uso de signos o de marcas, como aspas, cruces, etc., se deberá posiblemente al nivel de alfabetización de la dueña de las piezas, quien puede fabricarlas, secándolas al sol o llevándolas a un horno alfarero (Alfaro, 1984: 102). E incluso en algunos casos podrían imitar los signos del signario paleohispánico, lo que explicaría la existencia de algunos signos mal trazados o de lectura insegura.

Valoración final

En resumen, los grafitos sobre pesas de telar del Cabezo de Alcalá se dividen en dos grupos: el de los grafitos grafemáticos, el más numeroso, que podría subdividirse en otro grupo de grafitos metrológicos; y otro mucho menor, el de marcas y el de motivos decorativos. La técnica favorita es el esgrafiado, seguida de la incisión, mientras que la impresión tiene una representación muy baja. La ubicación predominante de los grafitos es la cara superior, seguida de las principales, en mucha menor medida las laterales, y aún menor, en la inferior. En cuanto al significado de los grafitos existirían tres grandes tipos: con indicaciones en relación a la manufactura de la pieza y su

³² Agradezco al doctor Ferrer i Jané que me hiciera llegar el artículo antes de que se haya publicado.

contexto comercial, en relación al proceso textil, quizás los más numerosos; y los de propiedad, de identificación poco segura, dado que muchos presentan abreviaturas y pueden confundirse con otro tipo de marcas, pertenecientes a los dos primeros grupos. La función de los grafitos en la cara superior consistiría, en general, en indicar la posición de la pesa dentro del telar, en la hilera par o impar, según le correspondiese, o dentro de la misma hilera. O bien indicar el peso o a qué tipo de hilo irían destinadas las pesas. Estos grafitos es probable que se correspondan a secuencias numerales. Los grafitos en otras posiciones, caras principales o laterales, podrían estar indicando los mismos conceptos, sobre todo si están en caras visibles durante el proceso de tejido. Mientras que los escasos grafitos situados en la cara inferior seguramente ofrecerían alguna información poco relevante para el proceso textil, bien propiedad, marca del alfar o marca en relación a la venta del producto. Por su parte, las marcas estampilladas podrían cumplir la función de designación de lotes en el mismo alfar, o la propiedad marcada por su propietario mediante un anillo. En cuanto a las pesas que presentan varios grafitos, es muy posible que fueran remarcadas para su reutilización por parte de una usuaria diferente. Por último, hay que señalar que algunas piezas, que por sus características son especiales, podrían haber sido destinadas a uso votivo.

Bibliografía

- ALFARO, C. (1984): *Tejido y cestería en la Península Ibérica: historia de su técnica e industrias desde la prehistoria hasta la romanización*. Madrid: Instituto Español de Prehistoria.
- (1997): *El tejido en época romana*. Madrid: Arco Libros.
- ANTOLINI, S., y MARENGO, S. (2012): «Scrivere i pesi da telaio. La documentazione dell'Italia romana», *Sylloge epigraphica barcinonensis*, n.º 10, pp. 149-168.
- BELTRÁN, M. (1976): *Arqueología e historia de las ciudades antiguas del cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)*. Librería General.
- (1995): *Azaila (nuevas aportaciones deducidas de la documentación inédita de Juan Cabré Aguiló)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- (2013): «Azaila. Estado de la cuestión en el año 2013», *Caesaraugusta* 83. Zaragoza.
- BELTRÁN, F., y BELTRÁN, M. (2012): «Ama lateres! Sobre una pesa de telar cesaraugustana relativa al *lanificium*», *Sylloge epigraphica barcinonensis*, n.º 10, pp. 127-148.
- BERROCAL, L. (2003): «El instrumental textil en Cancho Roano», *Cancho Roano. VIII-IX, los materiales arqueológicos I-II*. Vol. 2. Dirigido por S. Celestino, pp. 211-298.
- BONET, H., y VIVES-FERRÁNDIZ, J. (2011): *La Bastida de les Alcusses: 1028-2010*. Valencia.
- CABRÉ, J. (1926): «La cerámica pintada de Azaila», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 2, pp. 215-260.
- (1944): *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica de Azaila: museos arqueológicos de Madrid, Barcelona y Zaragoza*. CSIC Instituto Arte y Arqueología Diego Velázquez.
- CASTRO CUREL, Z. (1985): «Pondera. Examen cualitativo, cuantitativo, espacial y su relación con el telar con pesas», *Empúries*, n.º 47, pp. 230-253.
- DAVIDSON, G. R. (1952): *Corinth. The minor objects*. Vol. 12, The American School of Classical Studies at Athens.
- FATÁS, G. (1967): «La colección de pesas de telar del Museo Arqueológico de Zaragoza», *Caesaraugusta*, 29-30, pp. 203-208.
- FERRER I JANÉ, J. (2011): «Sistemas metrológicos en textos ibéricos (1): del cuenco de La Granjuela al plomo de La Bastida», *Estudios de Lenguas y Epigrafía Antiguas* 11, pp. 99-130.
- (en prensa): «L'abecedari ibèric no dual de L'Esquirol i altres novetats d'epigrafia ibèrica rupestre ausetana», *Revista d'Arqueologia del Ponent*.
- GASCÓN DE GOTOR, A. Y P. (1890): *Zaragoza artística, monumental e histórica*. Tomo I. Zaragoza.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1949): *Misceláneas: historia, arte y arqueología*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DE HOZ, J. (1995): «Escrituras en contacto: ibérica y latina», *Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en occidente*. Edición de F. Beltrán. Zaragoza, pp. 57-84.

- (2002): «Grafitos cerámicos griegos y púnicos en la Hispania Prerromana», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 75, pp. 75-91.
- (2011): *Historia lingüística de la península ibérica en la antigüedad. Vol. II: El mundo ibérico prerromano y la indoeuropeización*. Madrid.
- KILLEN, S. (2010): «Barren, Marktgewichte, Netzbeschwerer oder Webgewichte? Bleierne Pyramidenstümpfe in der Sammlung des Athener Instituts», *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, Band, 125, pp. 243-255.
- MACHAUSE, S. (2012): «Pesas de telar ibéricas con decoración zoomorfa», *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. 29, pp. 273-288.
- MARTÍN BUENO, M. A. (1968): «Acerca de las pesas de telar procedentes de Bílbilis», *Caesaraugusta*, 31-32, pp. 257-259.
- MATA, C., y BONET, H. (1992): «La cerámica ibérica: ensayo de tipología», *Estudios de arqueología ibérica y romana: homenaje a Enrique Pla Ballester*. Serie de Trabajos Varios, 89. Valencia: Diputación de Valencia, Museu de Prehistòria de València, Servicio de Investigación Prehistórica, pp. 117-174.
- MATA, C., y SORIA, L. (1997): «Marcas y epígrafes sobre contenedores de época ibérica», *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. 22, pp. 297-374.
- MEDINA QUINTANA, S. (2009): «Las mujeres y la producción textil en Roma», *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, n.º 4, pp. 51-64.
- MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL (1997): *Pieza del Mes. Pesa de telar de Azaila (Teruel). La producción textil*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.
- PANOSA, I. (2015): *Inscripcions ibèriques de les comarques de Tarragona*. Col·lecció Trama 2. Tarragona.
- PARIS, P. (1909): «Vases ibériques du Musée de Saragosse», *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, vol. 17, n.º 1, pp. 59-74.
- PIJOÁN, J. (1909): «La ceràmica ibèrica a l'Aragó», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, anuari MCMVIII, pp. 241-262.
- RUIZ DE HARO, M. I. (2012): «Orígenes, evolución y contextos de la tecnología textil: la producción del tejido en la prehistoria y la protohistoria», *Arqueología y Territorio*, n.º 9, pp. 133-145.
- SIMÓN CORNAGO, I. (2008): «Dos estampillas inscritas sobre pesas de telar de la Colección Samitier», *Palaeohispanica*, 8, pp. 257-278.
- (2012): «La primera inscripción ibérica sobre una gema (La Guardia de Alcorisa, Teruel, España)», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 181, pp. 303-309.
- (2013): *Los soportes de la epigrafía paleohispánica*. Zaragoza-Sevilla.
- (2016): «El esclavo refugiado en el altar: una escena de la comedia griega en un entalle del Palomar de Oliete (Teruel)», *CAPA I Congreso de Arqueología y Patrimonio Aragonés*. Zaragoza, pp. 383-388.
- UNTERMANN, J. (1975-2019): *Monumenta Linguarum Hispanicarum (MLH)*. Vols. I-VI. Wiesbaden: Ludwig Reichert.
- VV. AA. (2008): *Fragmentos de Historia. 100 años de arqueología en Teruel*. Teruel: Museo de Teruel, Diputación de Teruel.

La Dama de Baza. Nuevas aportaciones a su estudio iconográfico a través del color y la fotografía¹

The «Lady of Baza»: new contributions to its iconographic study through color and photography

Teresa Chapa Brunet (tchapa@ucm.es)

Universidad Complutense de Madrid (España)

María Belén Deamos (belendeamos@us.es)

Universidad de Sevilla (España)

Alicia Roderio Riaza (alicia.roderio@cultura.gob.es)

Museo Arqueológico Nacional (España)

Pedro Saura Ramos (pedro_saura@hotmail.com)

Raquel Asiaín Román (raquel.asiain@ucm.es)

Universidad Complutense de Madrid (España)

Resumen: La calidad de las esculturas de época clásica no fue apreciada por los indicios de color de su superficie, sino por sus proporciones, la habilidad de su talla y la blancura de su soporte, generalmente de mármol. La fotografía en blanco y negro apoyaba esta percepción. Los estudios sobre el color de las estatuas se han desarrollado en los últimos años, unidos a las nuevas posibilidades de documentación por imagen y a las técnicas analíticas avanzadas que permiten detectar e identificar los pigmentos. En el caso de la escultura ibérica, el hallazgo de la Dama de Baza fue un punto de inflexión en este tipo de estudios, al conservar sus colores en excelente estado. En este trabajo se revisa su iconografía aportando nuevos detalles mediante el empleo de la imagen fotográfica digital.

Palabras clave: Cultura ibérica. Escultura ibérica. Analítica de pigmentos. Reproducción fotográfica. Nueva decoración.

Abstract: The quality of Greek sculptures of Classical period was not appreciated for the presence of color on their surface, but for their proportions, the skill of their carving and the whiteness of their material, generally made of marble. Black and white photography supported this perception. Studies on the color of statues have been developed in recent years, together with new possibilities for image documentation and advanced analytical techniques that allow the detection and identification of pigments. In the case of Iberian sculpture, the discovery of the «Dama of Baza» was a turning point in this type of study, because it keeps its colors in excellent condition. This work reviews its iconography, providing new details through the use of digital photographic images.

Keywords: Iberian culture. Iberian sculpture. Pigment analytics. Photographic reproduction. New ornaments.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto PGC2018-093600-I00 del Ministerio de Ciencia e Innovación.



Introducción

El empleo de la fotografía para la documentación y estudio de la escultura ibérica fue un fenómeno algo tardío en comparación con otros países europeos, pero se fue generalizando antes de que finalizara el siglo XIX. En el completo estudio elaborado por González Reyero (2007) se muestra este complejo proceso y su importancia en las primeras definiciones de la propia cultura ibérica. La tendencia seguía de lejos la aplicación de la fotografía en la arqueología europea y americana, que valoraron la rapidez en la obtención y la calidad de sus documentos, así como su «objetividad» y la posibilidad de una difusión casi inmediata y a gran escala (Witte, 2006: 70-71). Las imágenes obtenidas fueron sustituyendo progresivamente a las litografías y dibujos en general, e incluso sirvieron de base a estos últimos.

La fotografía en blanco y negro encajaba bien con la documentación de la escultura antigua, que era mucho más apreciada por sus formas que por sus colores, apenas conservados y poco valorados frente al blanco del mármol. El caso de la Dama de Elche, en el que intervinieron ambos componentes, puede servirnos para estimar el peso que se daba a cada aspecto. Descubierta el 4 de agosto de 1897, su coloración fue puesta de manifiesto, tanto por Ibarra (1897: 15) como por Paris (1897: 140). Este último subrayó la importancia del color en una carta a Engel durante su estancia en esta población, pocos días después de la aparición de la Dama: «La photographie ne donne pas l'admirable expression du visage [...]. C'est de la pierre avec de la couleur rouge aux levres, aux bandeau du front, aux vêtements» (González Reyero, 2007: 287)² (fig. 1). Esta reivindicación del color frente a la imagen en blanco y negro no tuvo un mayor recorrido, y la valoración de los expertos, basada en la fotografía, resaltó la maestría de la talla como argumento definitivo para considerarla una obra excepcional (Mélida, 1897: 427) y para que la pieza fuera adquirida por el Museo del Louvre (Barril, 2006: 18).

Lejos de ser un caso aislado, este hecho era habitual en el contexto histórico de la investigación sobre la escultura antigua, a pesar de que diversos autores habían resaltado la importancia de los restos de color que las adornaban. Incluso conociendo la existencia de estos colores, Winckelmann, en su obra *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, publicada en 1755, señaló que entre los componentes básicos de la belleza en las esculturas griegas no solo se contaba la armonía entre los rasgos y la forma, sino la pureza del mármol blanco, lo que sin duda contribuyó al éxito en la elaboración y difusión de los moldes y reproducciones en escayola de las principales esculturas antiguas (Jockey, 2013: 181).

A pesar de que continuos hallazgos mostraban vestigios de pintura en la superficie de las esculturas, lo cierto es que la preferencia subyacente por lo blanco fue más fuerte y las estatuas pintadas chocaban con esta sensibilidad del mundo académico y el gusto occidental en general, que seguía considerando los colores fuertes como un elemento primitivo (Jockey, 2013: 267-282). Solo bien avanzado el siglo XX, el trabajo de V. Brinkmann ha cambiado sustancialmente la apreciación del color, no solo por su mero reconocimiento, ayudado ya por las técnicas analíticas que permiten la determinación de la complejidad del oficio de los pintores, sino por la nueva actitud que ha generado sobre su uso como expresión del pensamiento, creencias y autorrepresentación (Sánchez, 2017). La exposición «Bunte Götter», «El color de los dioses», en el Museo Arqueológico Regional de Madrid, cambió definitivamente esta percepción (Brinkmann, y Bendala, 2009). La participación española en esta exposición marcó igualmente un antes y un después sobre el tema, puesto que llamó la atención sobre un desarrollo ya avanzado de análisis sofisticados y no invasivos sobre la naturaleza de los

² «La fotografía no muestra la admirable expresión del rostro [...]. Es piedra con color rojo en los labios, en la banda frontal, en las vestimentas».



Fig. 1. Dama de Elche. Placa fotográfica de José y Salvador Picó (1897). Positivado de Rafael Antón y Antón (1997). A partir de S. Rovira (coord.) 1986, fig. 1.

pigmentos (Luxán; Prada, y Dorrego, 2005; Gómez *et alii*, 2008 y 2010). Poco después se publicó el primer trabajo de carácter general sobre el uso del color en el mundo ibérico (Mielke, 2013 [2011]), lo que evidenció tanto el escaso desarrollo de la disciplina hasta esos momentos, como la notable acumulación de información que aún no había sido considerada en conjunto.

El hallazgo de la Dama de Baza, sus primeras imágenes y la identificación y tratamiento de sus pigmentos

Si una escultura ha llamado la atención sobre la importancia del color en la estatuaria ibérica, es sin duda la Dama de Baza. Su aparición se produjo el 20 de julio de 1971, durante la campaña de excavaciones dirigidas por F. Presedo en el «Cerro Redondo», aunque finalmente más conocido como Cerro del Santuario. Tras largos días sin hallazgos notables, se documentó una fosa de 2,60 m de lado y 1,80 m de profundidad, en cuyo interior se encontraba la estatua acompañada de un rico ajuar, en el que varias piezas presentaban también decoración pintada (Pereira, 2010: 138-139, figs. 1 y 2).

Es escasa la documentación fotográfica que poseemos sobre el momento del hallazgo, ya que solo contamos con lo publicado por Presedo en sus estudios (1973 a y b, 1982, 1984 y 1997) (fig. 2), y algunas imágenes correspondientes a su Legado (Blánquez, 2010: 74-76).

A las fotos realizadas por Presedo cabe añadir las de otras personas que acudieron al yacimiento tras conocerse la aparición de la Dama, y que se difundieron en la prensa (Menéndez del Castillo, 1979; Lacuesta, 2006) o, años más tarde, en internet³. El estudio de las fotografías de Presedo sirvió para una primera valoración y reinterpretación de la tumba 155 (Blánquez, 2010), y la obtención de nuevas imágenes nos ha permitido apreciar detalles inéditos de esta.

Aunque la documentación fotográfica fue sin duda una tarea permanente, la conservación de una compleja decoración pintada sobre la escultura fue el punto central de atención, dificultado por la afluencia de público y otras presiones que se produjeron a partir del hallazgo. Al demorarse más de lo previsto la retirada de las piezas, Presedo (1982: 25) intentó detener el proceso de deterioro que se iba produciendo. Las palabras del director de la excavación revelan muy bien los efectos sufridos por el color de la pieza desde el momento de su enterramiento: «El agua, al caer incesantemente sobre ella durante muchos años, fue lavando poco a poco el pecho y el regazo, los cuales a su vez, sufrieron mucho cuando se derrumbó toda la superestructura. El sillón y las paredes verticales, con menos superficie de roce, conservaban una policromía mucho más viva [...] Una vez excavada la tumba y limpiado el suelo, se encontró una gran mancha de pintura marrón alrededor de la estatua. Era, sin duda, producto de la disolución del color» (Presedo, 1973b: 45). Ante las dificultades presentadas, se tomó la decisión de fijar temporalmente la pintura con laca de peluquería, a la espera de que la Dama fuera sometida a un tratamiento profesional de conservación a su llegada a Madrid.

Estos trabajos se iniciaron el 18 de septiembre de 1971, desarrollándose bajo la responsabilidad de J. M. Cabrera, técnico del entonces Instituto Central de Restauración. Su primera impresión señaló importantes afecciones: «la cabeza está separada del tronco, así como las alas del trono, un pilar trasero del mismo, la punta del brazo derecho en la parte frontal del sillón, unos trozos del borde ajedrezado del manto a la altura del cuello de la Dama»⁴. El estudio analítico, publicado poco después

³ Pueden verse algunas imágenes interesantes de la época en la web de Baza que mantiene Ricardo Cañabate: <https://www.web-debaza.com/2019/07/19/>. [Consulta: 31 de agosto de 2020]. No hemos podido acceder a la publicación de TRISTÁN, y UTRERA, 2009.

⁴ Los informes elaborados por J. M. Cabrera, titulados: «Informe preliminar para el tratamiento de la escultura en piedra poli-



Fig. 2. F. Presedo junto a la Dama de Baza, en el interior de la tumba 155. A partir de Presedo (1984).

(Cabrera, 2006 [1972]⁵) aplicó las técnicas más innovadoras del momento, lo que permitió determinar el tipo de piedra, conocer su grado de humedad e identificar los pigmentos utilizados: azul egipcio para el azul, cinabrio para el rojo bermellón, tierras para el color ocre, carbón animal de huesos para el negro y yeso para el blanco. Además, se consideró que el aglutinante para los pigmentos sería el mismo yeso. Los objetivos del tratamiento de la pieza fueron quitar la humedad a la piedra, eliminar la laca utilizada en el yacimiento y consolidar la capa de yeso y la pintura aplicada (Cabrera, 2006 [1972]: 282), así como restituir los fragmentos mediante diversos recursos. Terminado el proceso, la escultura se consideró finalmente estabilizada. Presedo procedió entonces a realizar un completo estudio de esta, publicado en la revista *Trabajos de Prehistoria* (Presedo, 1973a), que se imprimió también como una tirada aparte en el Museo Arqueológico Nacional (Presedo, 1973b). Años más tarde, la Dama quedaría contextualizada en el marco de la necrópolis, gracias a la memoria publicada en la serie *Excavaciones Arqueológicas en España* (Presedo, 1982).

La reforma integral del Museo realizada entre 1972 y 1981 bajo la dirección de Almagro Basch (Salve; Muro, y Papí, 2014: 76) incluyó la exhibición de la Dama en la sala XIX de la tercera planta. Primero se presentó sola y sin protección, sobre una alta peana para no desentonar de las Damas

cromada "Dama de Baza"» (Ref. 2L/54 Reg. LQ197, sin fecha); «Traslado de la escultura en piedra policromada "Dama de Baza"» (Ref. IQ/197/3, fechado el 22 de octubre de 1971); «La Dama de Baza. Examen y tratamiento de conservación» (Ref. IQ/54/197/4, fechado el 28 de enero de 1972) están incluidos en el archivo «Restauración de la "Dama de Baza", procedente del Museo Arqueológico Nacional de Madrid». Este y otros informes del Instituto de Conservación, actual IPCE, pueden consultarse en <http://catalogos.mecd.es/opac/>.

⁵ Revisado en la recopilación de la obra de J. M. Cabrera, publicada en 2006.



Fig. 3. La Dama en la sala, junto a las de Elche y Cerro de los Santos. 1972. Foto MAN.

de Elche y Cerro de los Santos, situadas en su entorno (fig. 3). Poco después se incluyó en una vitrina cúbica que recordaba la cámara funeraria, acompañándose con los principales objetos de su ajuar, e introduciendo así la contextualización propia de un concepto moderno de arqueología. La pigmentación de su superficie fue tomada especialmente en cuenta para la iluminación de esta vitrina, incluyendo una celosía de reducida luminancia y un filtro para radiaciones ultravioletas (Almagro, y Casal, 1976: 135).

A finales de la década de 1990 recomenzaron las analíticas relativas al color de la pieza. Un equipo procedente de la Universidad de Valencia aplicó una nueva técnica, la Fluorescencia de Rayos X (EDXRF), detectando algunos componentes nuevos, como el estaño sobre uno de los pendientes, y sugiriendo que podrían constituir parte de la decoración, al proporcionar un tono metálico plateado (Ferrero *et alii*, 1999: 115). En 2006 la escultura fue nuevamente examinada por los especialistas del IPCE (Gómez *et alii*, 2008; 2010: 107) con las analíticas más novedosas, que confirmaron las caracterizaciones previas de la pigmentación y ratificaron la presencia de estaño en los adornos (fig. 4).

En definitiva, las conclusiones finales del estudio de la decoración pintada de la Dama de Baza señalan la presencia de una capa base de yeso muy puro, de algo más de 0,5 mm, previamente calcinado y mezclado con agua para que fraguara tras su aplicación. Sobre esta preparación y bajo la pintura se detectaron cristales correspondientes a un compuesto de azufre, potasio y calcio, que tanto podría corresponder a un endurecedor aplicado sobre el yeso, como a un efecto natural de migración de sales de la piedra, o incluso ser efecto de algún fertilizante moderno que impregnara la tierra que rellenaba la fosa donde se halló la escultura. El color azul que cubre la túnica, el manto, el pájaro y el cojín en el que reposa los pies, es «azul egipcio», un compuesto formado por silicato de cobre y calcio. El color rojo intenso del ajedrezado de la túnica, el manto y el calzado de la Dama, así como el más leve del rostro, se componen de sulfuro de mercurio y sílice que se identifica con el cinabrio o bermellón, mezclado con yeso para obtener las tonalidades más suaves. Por su parte, el tono rojo pardo del trono tiene un alto contenido en elementos ferruginosos que corresponden a ocre o tierra roja. En cuanto al negro del pelo, Cabrera (2006 [1972]: 282) determinó la presencia



Fig. 4. Toma de datos mediante técnica EDXRF en la superficie de la Dama de Baza (Gómez *et alii*, 2010, fig. 7).

de carbón de huesos. Finalmente, los pendientes, anillos y collares de la Dama estaban recubiertos por una lámina de estaño aplicada sobre la preparación de yeso, lo que daría a estas joyas un efecto plateado (Gómez; Navarro, y Albar, 2011: 320-332).

El estudio de la Dama mediante fotografía digital: algunas consideraciones previas

La Dama de Baza ha sido reproducida mediante holografía digital (Ruiz, 2011), pero la base de su documentación gráfica siguen siendo las fotografías. Su observación detallada permite apreciar ciertos rasgos poco conocidos, y por ello creemos necesario resaltar algunas de sus características. La fotografía no es sino una interpretación de la realidad con innumerables variables, siendo una de las más evidentes el registro de elementos tridimensionales y su traslado a soportes bidimensionales.

La inmensa mayoría de elementos o sujetos que reciben luz la reflejan de modo difuso y especular en diferentes proporciones. La luz reflejada especularmente es lo que percibimos como brillo. Dependiendo de la superficie de tales elementos, la proporción de luz reflejada puede alcanzar valores más o menos altos. Culturalmente, y dado que nuestro referente es nuestra propia visión, estamos acostumbrados a aceptar esos «brillos» sin ser absolutamente conscientes de su presencia.

Desde nuestra experiencia en el trabajo fotográfico científico, enfocado a la prehistoria y arqueología⁶, hemos elaborado una serie de protocolos para, sin tergiversar en absoluto la realidad del sujeto, poder llegar a eliminar prácticamente el 100 % de la luz reflejada especularmente mediante el empleo de una iluminación adecuada. La primera impresión que observamos de las fotografías así obtenidas, es que los colores aparecen con más intensidad, pero solo es un efecto visual, ya que lo único que hemos conseguido es eliminar el brillo correspondiente al reflejo de la luz y dejar la imagen solo con su color. El procedimiento consiste en emplear polarización cruzada. Esto se consigue aplicando a la fuente de luz filtros, y haciéndolo también en nuestra cámara con el mismo tipo de filtro y cruzando perpendicularmente la polarización. Como acabamos de señalar, al eliminar los brillos, los colores aparecerán con mayor intensidad y pureza.

En las fotografías obtenidas de la Dama de Baza, hemos empleado una cámara Nikon D3, digital de formato Barnack (sensor de 24 × 36 mm) y un objetivo rectilíneo de 70 mm de focal, con filtro polarizador. Como fuente de luz hemos empleado dos flashes Hensell de 600W cada uno y 5.500° K de temperatura de color, filtrados con polarizadores. Dado que era imprescindible no variar ni tergiversar en absoluto los colores reales de la escultura, siempre hemos utilizado luz controlada, equilibrada paralelamente en el mismo grado que el sensor de la cámara. Se han hecho tomas con carta de color para el registro cromático correcto en el procesado (fig. 5. 1).

Al procesar las fotografías carentes del brillo especular, no solo se aprecian los colores con más intensidad, sino que algún motivo que apenas se había apreciado antes, ha podido observarse con claridad. Para ello hemos recurrido al programa Photoshop CS4, tomando una muestra del color empleado y, sin variar su tono, ni añadir ningún otro parámetro, hemos reforzado mínimamente los niveles de contraste y saturación durante el procesado, con el fin de aumentar y facilitar su visión.

La diferencia de este procedimiento con el popular programa D-Streht, tan en boga en arqueología y sobre todo en arte rupestre, está precisamente en el control del color. Este sistema utiliza

⁶ Se alude aquí a la trayectoria investigadora en este campo del doctor Pedro Saura Ramos y de Raquel Asiaín, autores de las fotografías y su tratamiento digital.



Fig. 5. 1. Imagen de la Dama de Baza utilizando iluminación polarizada. Foto: P. Saura; 2. Aplicación del filtro LAB de D-Strech a una fotografía digital convencional.

la técnica del «decorrelation stretching» («estiramiento por descorrelación»), habitual en teledetección para mejorar sintéticamente el color de una imagen mediante un «falso color»⁷. La utilidad de D-Strech reside en la posibilidad de evidenciar rápida y sencillamente los colores escasamente visibles en el ejemplo estudiado, siempre y cuando sean bien detectados por el programa. Sin embargo, su procesamiento los convierte en colores sintéticos o «falsos colores», que impiden correlaciones o comparaciones con los que presenta la imagen original (fig. 5. 2).

Una mirada «fotográfica» a la Dama de Baza: nuevas lecturas

La puntual y detallada descripción publicada por F. Presedo (1973a y b; 1982) a partir del examen directo de la escultura y de los resultados de los primeros análisis arqueométricos realizados tras su hallazgo, ha sido la base de los muchos estudios que se le han dedicado desde entonces (entre otros, Ruano, 1987: T. I: 261-272; II: 194-199; III: 41-43; Abad, 2010). No es nuestro objetivo repetir las características del soporte, las limitaciones que su envergadura impuso al trabajo del artesano y sus consecuencias en el resultado final (Chapa, 2008: 35), o insistir en el comentario de los rasgos iconográficos ya analizados de forma específica por distintos autores, (recogidos en Chapa,

⁷ Disponible en: <<http://www.jpereira.net/software-revisiones-y-consejos/dstretch-mejora-de-imagen-para-arte-rupestre>>. [Consulta: 24 de agosto de 2020].



Fig. 6. **1.** Imagen mediante luz polarizada cruzada de la cabeza de la Dama de Baza; **2.** Detalle de los ojos y las pestañas.
Foto: P. Saura.

e Izquierdo, 2010), sino presentar algunas novedades de la investigación que son resultado de la proyección de otras miradas sobre esta obra singular de la estatuaria femenina ibérica en piedra, en parte propiciadas por la aplicación de los métodos analíticos y fotográficos comentados en los apartados anteriores.

La figura se representa sentada y vestida de pies a cabeza, dejando al descubierto solo la cara y las manos, una y otras coloreadas con una mezcla de yeso y polvo de cinabrio para darle la apariencia sonrosada de la piel (Gómez *et alii*, 2010: 116). El color se aviva en las mejillas y cobra mayor intensidad en los labios, pintados también de cinabrio. En el tratamiento del rostro se perfilan en negro cejas, bordes de los párpados y pestañas, estas últimas pintadas sobre finos trazos incisos, realzando así unos ojos pequeños que cobrarían expresividad con la pintura ya perdida del iris y la pupila, y corrigiendo ese aire de mirar sin ver que ahora transmite. El realismo de los rasgos faciales, papada incluida, revelan la naturalidad que el artesano quiso imprimir a la imagen, evitando idealizaciones que habrían desvirtuado su carácter retratístico (fig. 6). El tocado solo deja ver el lóbulo de las orejas, sonrosadas como la cara, y el peinado que asoma en pequeñas ondas sobre la frente y se recoge a la altura de las mejillas en sendos rodets circulares, en parte ocultos bajo el borde ajustado de la prenda que cubre la cabeza. El trazo de color gris más claro que delimita su contorno, resalta el suave relieve del pelo recogido⁸. En los primeros análisis de la policromía el

⁸ Sería interesante comprobar en estudios analíticos futuros si esta coloración del borde del rodete podría responder a un tratamiento pictórico diferente al del cuerpo central de esta, porque no descartamos que el recogido del pelo se rodeara con un sencillo aro de apariencia metálica. De hecho, se ha dudado de si los rodets eran parte del peinado o adornos del tocado (MIELKE, 2013: 6), pero el hecho de que se utilice el negro intenso como código de color para el cabello y el pelo de cejas y pestañas, parece indicativo de su naturaleza pilosa, lo que no excluye que pudieran adornarse con algún complemento metálico.

pigmento negro aplicado al cabello se relacionó con carbón de hueso animal (Cabrera, 2006 [1972]: 282). Exámenes posteriores realizados por los técnicos del IPCE no han podido corroborar este extremo, aunque no se descarta, y tampoco que se hubiera usado un pigmento vegetal (Gómez *et alii*, 2008: 217).

Un estudio reciente (Alfaro, 2014: 162-171) distingue en el tocado una cofia que oculta el cuero cabelludo y una banda (mitra) que la envuelve y sujeta en el centro de la cabeza, ambas de tela. Esta última se adornaría con elementos metálicos que debieron ir cosidos al textil, unos en forma de pequeñas láminas triangulares y otros de cuerpo piriforme que cuelgan a lo largo del borde exterior de la banda central, sin cubrir las finas lorzas que rematan la orilla de la cofia. Interpretados generalmente como elementos de una diadema, recientemente se ha planteado que pudieran ser adornos de un tocado flexible, al modo del *hijab* que usan las mujeres en el mundo islámico (Perea, 2010: 207; Alfaro, 2014: 168, nota 52). Los restos de estaño detectados tanto en los colgantes piriformes como en alguna de las pequeñas oquedades que de modo regular se intercalan entre ellos, indican que se quiso imitar el color y brillo de la plata (Gómez *et alii*, 2010: 115, figs. 11 y 12)⁹.

El peinado, recogido en una especie de moño alto (Alfaro, 2014: 169-170), podría haber sido suficiente para levantar y sostener en la parte posterior de la cabeza el manto que cubre la espalda, hombros y brazos de la figura, cae en pliegues hasta los pies y se abre en la parte delantera, descubriendo el vestido y las joyas que lo complementan. Investigaciones de base experimental (Demant, 2011; Alfaro, 2014) han demostrado la complicada confección de una prenda de sus características y concluido que su forma debió ser semicircular y no rectangular como pensaron otros autores (Bandera, 1977: 280). La consistencia que aparenta el tejido hace suponer que la vestimenta externa pudo ser de lana (Alfaro, 2014: 160, nota 17), en tanto que para el ropaje interior parece más apropiado el lino. El uso textil de fibras vegetales, principalmente lino, está atestiguado arqueológicamente en la Iberia prerromana (Alfaro, 1984: 119-151; Izquierdo, 2001). Por el contrario, los únicos tejidos de lana documentados hasta ahora proceden del yacimiento de Casas de Turuñuelo (Guareña, Badajoz), donde se depositaron como ofrenda en un ritual que puso fin al uso de un complejo ceremonial en fechas del siglo v a. C. (Marín-Aguilera *et alii*, 2019).

A juzgar por los restos de color, visibles en parte y corroborados analíticamente (Cabrera, 2006 [1972]; Ferrero *et alii*, 2001; Gómez *et alii*, 2008 y 2010; Gómez; Navarro, y Albar, 2011), manto y túnica eran de color azul egipcio, el único pigmento artificial utilizado en su policromía, aplicado también al cojín sobre el que la figura apoya los pies y al plumaje de la cría de ave que cobija en su mano izquierda (fig. 7. 1). El borde interior del manto y el bajo del vestido se adornaron con una cenefa que repite un motivo en damero delineado con carboncillo (fig. 7. 3) que alternan el rojo intenso del cinabrio natural con el azul de la vestimenta¹⁰. La cenefa no llega a cubrir el vivo de las prendas, que se resalta con un tono azul más intenso. Vestidos femeninos con decoración en damero están bien documentados en escenas pintadas sobre cerámica ibérica (Vizcaíno, 2011: 35). Túnicas interiores lisas, una o dos según qué autores, y zapatos rojos de suela fina ajustados al pie, completan el atuendo del personaje.

La imagen se engalana con joyas que en perspectiva «etic» podrían parecer «desproporcionadas, torpes, ostentosas y excesivas» (Perea, 2010: 201). Todas ellas se recubrieron con láminas de estaño

⁹ C. ALFARO (2014: 168, 171 y fig. 7b) sostiene que estos adornos debieron ser de oro, pero esto no se deduce del resultado de los análisis que se citan como referencia.

¹⁰ La pérdida del pigmento azul en algunos cuadros deja a la vista la superficie blanca de la capa de yeso sobre la que se aplicó el color. Este hecho y alguna información equivoca (GÓMEZ *et alii*, 2010: 116; GÓMEZ; NAVARRO, y ALBAR, 2011: 332), explican que exista cierta confusión al respecto (MIELKE, 2013: 6, nota 23) y que con frecuencia se describan como rojo y blanco los colores del motivo en damero (cf. ALFARO, 2014: 156-157).



Fig. 7. **1.** Detalle del cuerpo y vestimenta de la Dama; **2.** Pendiente amorcillado sujetando el cuerpo cúbico; **3.** Detalle del motivo en damero del manto, delimitado por líneas negras dibujadas posiblemente con carboncillo; **4.** Detalle de la mano izquierda, con anillos y ave en color azul y ojo señalado; **5.** Detalle de las gargantillas y collares. Fotos: P. Saura.

para simular el aspecto metálico de la plata (Gómez *et alii*, 2008: 218; Gómez *et alii*, 2010: 215), un recurso artesanal con el que se podía conseguir un efecto similar al que obtenían los escultores griegos con el uso de láminas de plata auténtica (Brinkmann, 2009: 73).

Las joyas menos llamativas son los anillos y brazaletes que la imagen luce en manos y muñecas y que pese a su sencillez no se quisieron ocultar (fig. 7. 4). El manto se dispone de forma que no cubre las muñecas, o la descubre en el caso de la izquierda, dejando a la vista las pulseras que las adornan, dos al menos en la derecha y cinco en la izquierda, todas de aro liso. Lisos son también los anillos que lleva en distintos dedos, seis o siete en la mano izquierda y dos en la derecha (cf. Bandera, 1978: 430; Presedo, 1982: 211 y 214).

Como decíamos más arriba, pequeños ornatos metálicos se prendieron en la banda que rodeaba la cabeza de la figura por el centro (fig. 7. 5). De ellos se distinguen con claridad los colgantes piriformes que cuelgan del borde de la tela sobre la parte frontal del cráneo, a menudo descritos como en forma de bellota. Fabricados en oro y plata como elementos de collar o pendientes, tuvieron amplia difusión en el Mediterráneo durante los siglos VII-VI a. C. De esas fechas son los ejemplares depositados en contextos funerarios del ámbito colonial de la Andalucía mediterránea y de la región tartésica sudoccidental. De las novedades recientes destacamos el hallazgo en una

tumba femenina de la necrópolis de La Angorrilla (Alcalá del Río, Sevilla) de un collar con 26 o 27 colgantes de plata de este tipo (Bandera, y Ferrer, 2014: 441-442 y 451), curiosamente un número igual o muy próximo al de las piezas integradas en el tocado de la Dama. La interpretación como diadema de la pieza de la estatua de Baza pudo estar condicionada no solo por su posición en la cabeza, sino por analogía con otras ricas joyas de la orfebrería prerromana peninsular a las que se ha venido asignando esa función, ahora en entredicho por considerar que su forma se adapta mejor a la cintura femenina que a la frente o al cráneo (Perea, 2010: 206-207).

Los pendientes son sin duda la pieza más singular del enjoyado de la estatua, bien definidos como «pendientes imposibles» por su tamaño y diseño (Izquierdo, y Chapa 2010: 31-33). Constan de dos elementos engarzados: un arete de suspensión que engancha en el lóbulo de la oreja y un gran colgante de forma cúbica sin más función que la suntuaria (fig. 7. 2). El primero recuerda muy de cerca a los pendientes de cuerpo fusiforme o amorcillado de gran tamaño. Estos son de lámina de oro, en hueco, más gruesos en el centro que en los extremos, donde unos topes aseguran el cierre, un rasgo técnico que también plasmó con realismo el artífice de la estatua de Baza, así como las aristas de unión de la chapa que tenía el modelo real que imitan (Izquierdo, y Chapa, 2010: fig. 5). Pendientes de este tipo en oro proceden de tumbas ricas de época preibérica e ibérica. Una sola pieza se encontró junto a la oreja de un personaje inhumado, probablemente varón, en la necrópolis de La Angorrilla, con fecha de la primera mitad del VI a. C. (Fernández; Prados, y Rodríguez, 2014: 171-175). Los dos ejemplares encontrados en la Cámara A de la necrópolis de La Bobadilla (siglo VI a. C.) son también grandes y de doble cuerpo (Maluquer *et alii*, 1973: lám. V, 1-2).

Pese a este parentesco con la orfebrería protohistórica local, el diseño de los pendientes de la Dama es único. Aunque relacionados con los llamados «de cestillo», de gran difusión en el Mediterráneo colonial fenicio (VII-VI a. C.) (Almagro, 1989-1990: 123), estos poco tienen que ver en nuestra opinión con los colgantes de Baza, que son auténticos cubos cerrados en las seis caras. De ellas se ven completas dos de las cuatro laterales de cada pieza del par, una de frente y otra de lado, y las dos tienen un recuadro inciso de carácter decorativo. El borde superior se adorna con una serie continua de pequeñas semiesferas, y el inferior con flecos de los que cuelgan esferas completas. Un esquema similar lo encontramos en la orfebrería asiria, en la que se han visto también los prototipos de las arracadas fusiformes con crestería perimetral (Bandera, y Ferrer, 2014: 446). En este caso, son elementos de diadema hallados en una tumba de Nimrud que alojó los restos de tres mujeres de la familia real a lo largo de la segunda mitad del siglo VIII a. C. Son piezas rectangulares o cuadradas decoradas con motivos simbólicos, semiesferas de oro en el borde superior y cadenitas del mismo metal en el inferior. De estas cuelgan pequeñas granadas en unos casos y esferas en otros (Hussein, 2016: 15, lám. 38: a-f). El diseño de los pendientes de la Dama podría haberse inspirado en modelos orientales adaptados al gusto de la clientela y a su interés por armonizar tradiciones propias y novedades exóticas, sin olvidar los condicionantes técnicos que imponía la materia prima, manifiestos en el cambio de cadenitas por tiras.

Los pendientes rozan la gargantilla de tres vueltas que se ajusta al cuello. Está formada por cuentas que se alternan por tipo y tamaño, siempre en el mismo orden. A continuación, pero ya sobre el pecho, rozando el escote de la túnica, lleva un collar sencillo hecho con cuentas más pequeñas, de ahí que unos autores cuenten tres gargantillas y otros cuatro. Otros dos collares cubren el busto, el primero colgado del cuello, el otro probablemente sobre los hombros (Dewailly, 2010: 218-219). Destacan en ellos sus colgantes de tamaño exagerado, de forma semioval o de lengüeta en el superior, más imprecisa en el inferior. Unos autores ven en ellos bellotas, otros anforitas o aríbalos piriformes, pequeños frascos quizá alusivos al uso de perfumes en los rituales funerarios (Dewailly, 2010: 219).



Fig. 8. **1.** Imagen aplicando el programa D-Stretch con filtro YRB en la que se aprecia la cadenilla o cordón situado entre los dos collares inferiores; **2.** La misma imagen obtenida con luz polarizada cruzada y tratada con Photoshop para resaltar este elemento; **3.** Detalle de la cadenilla/cordón. Imagen original: P. Saura.

Un detalle que no pasó desapercibido a Presedo (1982: 214) es la existencia de «rayas rojas» entre los colgantes de lengüeta situados en la parte derecha del collar superior, sin añadir más comentario que el deterioro de la capa de estuco de base y la pérdida del color en esta zona. Sin embargo, el tratamiento informático de imágenes digitales, nos ha permitido captar con mayor nitidez el motivo que no se pudo identificar en su día y en el que nadie volvió a reparar (fig. 8).

Parece una larga sarta de cuentas que cuelga desde la parte posterior de los colgantes de lengüeta situados a la derecha de la imagen, serpentea en sentido ascendente y descendente, llegando hasta el collar inferior, y reaparece con un trazo continuo bajo el colgante central. Su color bermellón, el mismo que se usó en la cenefa del manto y de la túnica, nos hace pensar en un hilo o cordón con nudos más que en cuentas duras de color rojo. De momento se nos escapa su posible significado, pero el hecho de que se representara de forma visible junto con tan suntuoso conjunto de joyas, nos hace pensar que era más importante su valor simbólico que el material. Nos preguntamos si podría ser una fórmula tradicional para la protección de la persona, reforzando la acción apotropaica de los colgantes amuletos de los collares.

La figura posa con autoridad en un sillón acorde con su suntuoso atavío (Ruano, 1990). Está tallado en el mismo bloque calizo y asentado sobre una peana cuadrangular (fig. 9). En su lado derecho, bajo el asiento, se abrió un hueco para alojar los restos quemados de una mujer adulta (fig. 10). El tratamiento pictórico que recibió lo asemejaba al mueble que sirvió de modelo al escultor, reproduciendo incluso detalles como los nudos de la madera o el uso combinado de maderas de distinto color (Presedo, 1982: 214), usando para ello pigmentos ocre y pardo rojizos de tierra natural (Cabrera, 2006 [1972]: 282; Gómez *et alii*, 2008: 216 y 218).

Síntesis y conclusiones

El color fue reconocido como uno de los componentes de la escultura ibérica desde el hallazgo de la Dama de Elche en 1897, pero sus exiguos vestigios provocaron que todos los estudios se centraran



Fig. 9. Vista trasera del trono y delantera de las «alas» del respaldo. Se aprecia el color ocre distinto al rojo del manto. Fotos: P. Saura.



Fig. 10. Detalle del lado derecho del sillón con el orificio donde se introdujeron los huesos quemados. Fotos: P. Saura.

en la excelencia de su talla, lo que en definitiva allanó el camino, tanto para su viaje a París como para su vuelta a España en 1941. El desarrollo de la fotografía en color, así como las analíticas de pigmentos, cada vez más sofisticadas, volvieron a poner sobre la mesa la importancia del color en la escultura antigua. En el caso concreto de la cultura ibérica, fue el hallazgo de la Dama de Baza en 1971, el que resultó determinante para reconocer que las imágenes no podían ser valoradas adecuadamente sin conocer las características de su pintura superficial.

Esta figura sedente ha sido considerada a veces como una diosa, a veces como mortal, y en la mayoría de las ocasiones como humana, pero con apariencia y atributos divinos (Bendala, 2009: 231). La clasificación de los huesos quemados que reposaban en el orificio de su trono como femeninos (Reverte, 1986; Tranco, y Robledo, 2010), unida a su posible coincidencia en edad con la figura representada, fueron decantando las opiniones en pro de su carácter mortal, si bien se mantienen los rasgos que la acercan a un nivel en el que la relación con los dioses sería más estrecha.

Nuestro estudio se ha apoyado en fotografías digitales que permiten una observación detallada de la imagen por un lado y el resalte de determinados aspectos de esta, por otro. Con ello hemos pretendido completar la excelente descripción original del profesor Presedo, revisando al detalle sus rasgos morfológicos y complementándolos con la información aportada por los análisis arqueométricos de la superficie pintada. El tratamiento fotográfico ha sido crucial en este y otros detalles, mostrando lo mucho que se puede aportar todavía a la determinación de las características iconográficas de las esculturas. En nuestro estudio, uno de los aspectos más llamativos ha sido la documentación de lo que consideramos un cordón anudado, más que un collar de cuentas, que al no estar tallado, se disimulaba bajo los collares pectorales. Pensamos, por ello, que era un elemento de carácter muy personal, seguramente protector. Este rasgo, junto a otros que fueron resaltados en su momento, nos hace ver a la Dama de Baza como la imagen de una mujer ibérica real, distinguida, representativa de las clases más altas y enriquecidas de la sociedad, pero también a alguien que buscaba protección en pequeños y disimulados elementos de su vestuario.

Por otro lado, consideramos que en el taller donde fue tallada y pintada se quiso reproducir fielmente su aspecto físico y su vestimenta, coloreando su rostro y sus manos con los tonos matizados de la piel, e indicando en su manto y sus túnicas los colores y dibujos que realmente llevaron. Podría deducirse de ello el tipo de tintes que utilizaron y las formas en las que se ejecutaron los diseños, valorando todavía más la riqueza del ropaje. Lo mismo parece suceder con el sillón o trono, en el que se juega con colores claros y oscuros que responderían a la forma de pintar o mezclar las maderas en el mueble.

En definitiva, la escultura de la Dama de Baza resulta excepcional, tanto por sus características como por el estado de conservación de sus colores. En este trabajo se ofrece una nueva mirada, con lupa de aumento, que ha permitido reparar en detalles poco conocidos, pero en ningún caso puede considerarse exhaustivo. La Dama guarda todavía muchos secretos y la curiosidad de la investigación tiene ante sí un reto abierto para sus futuros estudios.

Bibliografía

- ABAD CASAL, L. (2010): «La Dama de Baza», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional. (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 195-199.
- ALFARO GINER, C. (1984): *Tejido y cestería en la Península Ibérica. Historia de su técnica e industrias desde la Prehistoria hasta la Romanización*. Biblioteca Praehistorica Hispana XXXI. Madrid: CSIC.

- (2014): «El tocado de la Dama de Baza y sus orígenes mediterráneos», *Tiarae, Diadems and Headdresses in the Ancient Mediterranean Cultures. Symbolism and Technology*. Monografías del SEMA de Valencia III. Edición de Carmen Alfaro, Jonathan Ortiz y María Antón. Valencia: Universitat de València, pp. 155-173.
- ALMAGRO GORBEA, A., y CASAL, J. M. (1976): «Alumbrado en el Museo Arqueológico Nacional», *Óptica Pura y Aplicada*, 9 (3), pp. 127-139.
- ALMAGRO GORBEA, M.^a J. (1989-1990): «Orígenes y desarrollo de la orfebrería ibérica. Estudio y paralelos en las Damas de Baza y de Elche», *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 5-6, pp. 115-129.
- BANDERA ROMERO, M.^a L. DE LA (1977): «El atuendo femenino ibérico (I)», *Habis*, 8, pp. 253-297.
- (1978): «El atuendo femenino ibérico (II)», *Habis*, 9, pp. 401-440.
- BANDERA ROMERO, M.^a L. DE LA, y FERRER ALBELDA, E. (2014): «Las joyas y adornos personales», *La necrópolis de época tartésica de la Angorrilla, Alcalá del Río, Sevilla*. Edición de Álvaro Fernández *et alii*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, pp. 429-475.
- BARRIL VICENTE, M. (2006): «Cuestiones en torno a una Dama. Breve antología de un periplo histórico», *La Dama de Elche*. Edición de Salvador Rovira. Madrid: Ministerio de Cultura, Museo Arqueológico Nacional, pp. 15-19.
- BENDALA GALÁN, M. (2009): «Discurso expositivo», *El color de los dioses. El colorido de la estatuaria antigua*. Edición de Vinzenz Brinkmann y Manuel Bendala. Museo Arqueológico Regional (18-diciembre 2009 a 18 de abril 2010). Madrid: Museo Arqueológico Regional, pp. 223-240.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J. (2010): «La tumba de la Dama de Baza. Nuevas propuestas», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 73-87.
- BRINKMANN, V. (2009): «Los colores de la escultura arcaica y clásica inicial», *El color de los dioses. El colorido de la estatuaria antigua*. Edición de Vinzenz Brinkmann y Manuel Bendala. Museo Arqueológico Regional (18-diciembre 2009 a 18 de abril 2010). Madrid: Museo Arqueológico Regional, pp. 54-77.
- BRINKMANN, V., y BENDALA, M. (eds.) (2009): *El color de los dioses. Catálogo de la Exposición*. Museo Arqueológico Regional (18-diciembre 2009 a 18 de abril 2010). Madrid: Museo Arqueológico Regional.
- CABRERA GARRIDO, J. M.^a ([1972]): «Conservación y restauración de una escultura en piedra policromada del s. iv a. C.», *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, 12, pp. 23-34.
- (2006): «Conservación y restauración de una escultura en piedra policromada del s. iv a. C.», *José M.^a Cabrera. Obra completa*. Guadalajara: Ars Sacra, pp. 278-287. Disponible en: <https://www.ge-iic.com/files/Libro_Jos_Mar_a.pdf>. [Consulta: 18 de septiembre de 2020].
- CHAPA, T. (2008): «Escultura y definición de áreas culturales: el caso de la Bastetania», *I Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana*. Serie Varia 9. Madrid: Universidad de Granada, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 29-50.
- DEMANT, I. (2011): «From Stone to textile: constructing the costume of the Dama de Baza», *Archaeological Textiles Newsletter*, 52, pp. 37-40.
- DEWAILLY, M. (2010): «La polyvalence sacrée, sociale et ethnique du port de parures: quelques exemples», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 211-222.
- FERNÁNDEZ FLORES, A.; PRADOS PÉREZ, E., y RODRÍGUEZ AZOGUE, A. (2014): «Catálogo de sepulturas», *La necrópolis de época tartésica de la Angorrilla, Alcalá del Río, Sevilla*. Edición de Álvaro Fernández *et alii*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, pp. 85-249.
- FERRERO, J. L. *et alii* (2001): «Análisis EDXRF de pigmentos de la Dama de Baza (s. iv a. C.)», *III Congreso Nacional de Arqueometría*. Edición de Blanca María Gómez, Miguel Ángel Respalda y María Luisa Pardo. Sevilla: Fundación El Monte, Universidad de Sevilla, pp. 109-115.
- GÓMEZ, M.; NAVARRO, J. V., y ALBAR, A. (2011): «El color en la escultura ibérica a la luz de los análisis físico-químicos: los ejemplos de Baza y Elche», *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Edición de Juan Blánquez. Madrid: Museo Arqueológico Regional, pp. 315-335.
- GÓMEZ, M. *et alii* (2008): «Revisión y actualización de la policromía de la Dama de Baza. Comparación con la Dama de Elche», *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Cultural de España*, 8, pp. 211-221.
- (2010): «La escultura de Baza: materias primas, pátinas y policromía», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, Madrid,*

- 27 y 28 de noviembre de 2007). Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 103-117.
- GONZÁLEZ REYERO, S. (2007): *La fotografía en la Arqueología Española (1860-1960): 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid: Real Academia de la Historia, Universidad Autónoma de Madrid.
- HUSSEIN M. M. (2016): *Nimrud: The Queens's Tombs* (Oriental Institute Miscellaneous Publications). Edición de Mark Altaweel y McGuire Gibson. Baghdad: Iraqi State Board of Antiquities and Heritage; Chicago: The Oriental Institute. Disponible en: <<https://oi.uchicago.edu/research/publications/misc/nimrud-queens-tombs>>. [Consulta: 12 de septiembre de 2020].
- IBARRA, P. (1897): «Hallazgo en Íllici», *La Correspondencia Alicantina*, año VI, n.º 1723, 8 de agosto de 1897. Republicada en Pobladores de Elche, 19 (1997), pp. 8-9.
- IZQUIERDO, I. (2001): «La trama del tejido y el vestido femenino en la cultura ibérica», *Tejer y vestir: de la Antigüedad al islam*. Estudios Árabes e Islámicos: Monografías, 1. Edición de Manuela Marín. Madrid: CSIC, pp. 287-311.
- IZQUIERDO, I., y CHAPA, T. (2010): «La Dama de Baza en la historia de la investigación de la cultura ibérica», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 27-42.
- JOCKEY, Ph. (2013): *Le Mythe de la Grèce Blanche*. Paris: Belin.
- LACUESTA CONTRERAS, A. E. (2006): «La Dama de Baza. Hemerografía», *Lucentum*, XXV, pp. 125-137.
- LUXÁN, M. P.; PRADA, J. L., y DORREGO, F. (2005): «Dama de Elche: pigments, surface coating and stone of the sculpture», *Materials and structures*, 38 (277, April), pp. 419-424.
- MALUQUER DE MOTES, J.; PICAZO, M., y RINCÓN, M. A. (1973): *La necrópolis ibérica de La Bobadilla, Jaén*. Programa de Investigaciones Protohistóricas. Vol. I. Barcelona. CSIC. Universidad de Barcelona.
- MARÍN-AGUILERA, B. et alii (2019): «Dressing the sacrifice: Textiles, textile production and the sacrificial economy at Casas del Turuñuelo in fifth-century BC Iberia», *Antiquity*, 93 (370), pp. 933-953.
- MÉLIDA, J. R. (1897): «Busto ante-romano descubierto en Elche», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, pp. 440-445.
- MENÉNDEZ DEL CASTILLO, J. (1979): *Dama de Baza: Hemerografía de una diosa*. Granada: Diputación de Granada.
- MIELKE, D. P. (2013): «La policromía de la escultura ibérica» (traducción de Teresa Piñel de la publicación en alemán: «Die Polychromie iberischer Skulpturen», *Madriider Mitteilungen*, 52 (2011), pp. 306-333. Disponible en: <<https://core.ac.uk/download/pdf/35124683.pdf>>. [Consulta: 21 de julio de 2020].
- PARIS, P. (1897): «Buste espagnol de style gréco-asiatique, trouvé à Elché (Musée du Louvre)», *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 4 (2), pp. 137-168.
- PEREA CAVEDA, A. (2010): «Las joyas de la Dama de Baza: un espacio femenino», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, 27-28 de noviembre 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 201-210.
- PEREIRA SIESO, J. (2010): «Estudio del ajuar cerámico de la tumba n.º 155 de Baza», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, 27-28 de noviembre 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 137-148.
- PRESEDO VELO, F. J. (1973a): «La Dama de Baza», *Trabajos de Prehistoria*, 30, pp. 151-216.
- (1973b): *La Dama de Baza*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.
- (1982): *La Necrópolis de Baza*. Excavaciones Arqueológicas en España, 119. Madrid: Ministerio de Cultura.
- (1984): «La Dama de Baza», *Historia* 16, año IX, n.º 98 (junio), pp. 119-129.
- (1997): «La Dama de Baza reconsiderada», *La Dama de Elche más allá del enigma. Actas del I Seminario (Valencia, 10-11 de mayo de 1996)*. Edición de Rafael Ramos. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 119-136.
- REVERTE COMA, J. M. (1986): «Informe antropológico y paleopatológico de los restos cremados de la Dama de Baza», *Estudios de Iconografía II. Coloquio sobre el Puteal de La Moncloa (Madrid, 14 15 de noviembre de 1983)*. Catálogos y Monografías del MAN 10. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 187-192.
- RUANO RUIZ, E. (1987): *La escultura humana de piedra en el mundo ibérico*. 3 vols. Madrid: Edición de la autora.
- (1990): «Aproximación a la artesanía del mueble ibérico: algunas precisiones sobre el trono de la Dama de Baza (Granada)», *CuPAUAM*, 1, pp. 25-33.

- RUIZ, J. (2011): «Hologramas de la Dama de Baza», *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Edición de Juan Blánquez. Madrid: Museo Arqueológico Regional, p. 488.
- SALVE QUEJIDO, V.; MURO MARTÍN-CORRAL, B., y PAPÍ RODES, C. (2014): «Espacios y objetos a través del tiempo: Museografía histórica de las salas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 59-80.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C. (2017): «Los blancos mármoles de Grecia», *Desmontando mitos ¿Ocurrió realmente como nos lo han contado?* Edición de Juan Piquero y Jesús Quílez. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 73-90.
- TRANCHO, G. J., y ROBLEDO, B. (2010): «La Dama de Baza: análisis paleoantropológico de una cremación ibérica», *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional (Museo Arqueológico Nacional, 27-28 de noviembre 2007)*. Edición de Teresa Chapa e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 119-135.
- TRISTÁN GARCÍA, F., y UTRERA GARCÍA, J. (2009): «La Dama de Baza. El viaje desde el más allá al más acá», *Péndulo, X (Papeles de Bastitania, 2.ª época)*, pp. 371-397.
- VIZCAÍNO ESTEVAN, A. (2011): «El manto femenino ibérico», *Mujer y vestimenta. Aspectos de la identidad femenina en la Antigüedad*. Monografías del SEMA de Valencia, II. Valencia: SEMA, pp. 33- 47.
- WITTE, P. (2006): «El tercer ojo de la Arqueología», *Blick Mira! El Archivo Fotográfico del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid*. VV. AA. Tarragona: Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, Museo Nacional Arqueològic de Tarragona, pp. 70-79.

Hábitos epigráficos sobre cerámica en la villa romana de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo). Los grafitos

Epigraphic practices on ceramics in the roman villa of El Saucedo. The graffiti

Javier del Hoyo (javier.delhoyo@uam.es)

Ana María López Pérez (anamariaelepe@hotmail.com)

Raquel Castelo Ruano (raquel.castelo@uam.es)

Universidad Autónoma de Madrid (España)

Macarena Bustamante-Álvarez (mbustamante@ugr.es)

Universidad de Granada (España)

Juan Francisco Blanco García (paco.blanco@uam.es)

Mar Zamora Merchán (mar.zamora@uam.es)

Universidad Autónoma de Madrid (España)

Resumen: En este artículo se presenta una recopilación de fragmentos cerámicos con grafitos tanto alfabéticos como figurativos, constatados en las diferentes producciones cerámicas documentadas a lo largo de la dilatada historia de la villa de El Saucedo (siglos I-VIII d. C.). Se trata de cincuenta y dos grafitos esgrafiados (la mayoría conservados de forma fragmentaria) sobre cerámica pintada romana de tradición indígena de época altoimperial, y sobre producciones de *terra sigillata* gálica e hispánica de época altoimperial, intermedia y tardía. Su constatación supone una aportación de singular interés para el conocimiento de los hábitos epigráficos del entorno de *Caesarobriga* y, en particular, de esta villa.

Palabras clave: Inscripciones. Alfabéticas. Figurativas. Cerámica pintada. *Terra sigillata*.

Abstract: This paper presents a group of fifty-two graffito inscriptions on roman ceramic fragments from Villa de El Saucedo (1st- 8th centuries AD). These graffiti are both alphabetical and figurative inscriptions (most of them incomplete), and they are made on high Roman (of indigenous tradition) painted pottery fragments, as well as on *Terra Sigillata* (from *Gallia* and from *Hispania*; from high to late Roman empire). This group of graffiti are an interesting contribution to the knowledge of Roman Epigraphy in the surroundings of *Caesarobriga*, in particular to the knowledge of villa de El Saucedo.

Keywords: Alphabetical. Figurative. Inscriptions. Painted pottery. *Terra sigillata*.



El yacimiento. Contexto de los hallazgos

El yacimiento de El Saucedo es de gran importancia para el conocimiento de las *villae* romanas que surgieron en el entorno de *Caesaro-briga* (Talavera de la Reina, Toledo). En esta *villa*, situada en los confines de la provincia *Lusitania*, se han podido detectar tres fases de ocupación que están definidas (además de entre otros muchos indicios), a través de los hallazgos cerámicos que se han constatado a lo largo de las campañas arqueológicas. La primera corresponde a los siglos I y II d. C. A pesar de la abundante cerámica datada en estos primeros siglos (junto al hallazgo de monedas, producciones de vidrio, terracotas, etc.), no se han podido, por el momento, constatar las estructuras arquitectónicas de época altoimperial. La segunda fase arrancarí­a a finales del siglo III o inicios del IV d. C., momento en el que se edificó una *villa* alrededor de peristilo, caracterizada por la multiplicidad de ábsides y el gusto por las perspectivas interiores. En la tercera fase, correspondiente a finales del siglo V comienzos del VI d. C., el *apodyterium/frigidarium* de los complejos termas fue remodelado para convertirlo en una basílica de culto cristiano, dotada con una piscina bautismal; algunas de las salas de recepción fueron remodeladas sustancialmente y empleadas como zonas de almacenaje, producción y estabulación. A principios del siglo VIII, el edificio sufrió un importante incendio que destruyó la zona de almacenes, momento en el que se produce el abandono del lugar.

Grafitos sobre cerámica pintada romana de tradición indígena de época altoimperial¹

Se han documentado ocho grafitos sobre cerámica pintada romana de tradición indígena de época altoimperial producida en los talleres de la submeseta sur, una producción caracterizada por la uniformidad de sus tipos, idénticos en todos los talleres pero que, salvando este hecho, incorporaron elementos peculiares que permiten distinguir, al menos, tres centros de producción: *Segobriga*, Villaverde y el norte de la provincia de Toledo. De ellos, la elaboración más genuina y el mayor volumen de productos en circulación en el mercado corresponde al taller de *Segobriga*. Respecto a la tipología de las formas halladas en El Saucedo, estas no se alejan de las producciones mayoritariamente presentes en el alfar segobrigense: 14, 15, 16, 17 y 18 A y B; siendo la 18 A la más abundante (Sequera *et alii*, 2018). Dos de los nueve grafitos se localizan sobre la forma 18 A de Abascal (1986) (70040 y 70100) y otro de ellos sobre la forma 16 (70102), el resto se conserva sobre fragmentos que no permiten una adscripción tipológica (70127, 70146, 70148, 70154, 70155 y 70258). Los análisis elementales realizados a dichas cerámicas revelan, entre otras cosas, la presencia de numerosos feldespatos, además de micas ferroso-magnéticas. Con respecto a las decoraciones pintadas, se determina el empleo de óxidos de manganeso e hierro como pigmento. Los análisis arqueométricos² muestran que todos los fragmentos, a excepción de uno de ellos (70155), se caracterizan por contener trazas de fosfatos de tierras raras (La, Ce, Pr; Nd), lo que nos permite, tal y como hemos indicado líneas arriba, proponer un origen común de las materias primas empleadas en la elaboración de las pastas y plantear la hipótesis de su producción en un alfar ubicado en la vecina *civitas* de *Caesaro-briga*. Respecto a la **forma 18 A** se trata de vasos globulares de labio sencillo y tendencia en «S» en la parte superior. Se caracterizan por el pie marcado, base alzada y labio ligeramente exvasado. Es la forma más abundante de las que se registran en la meseta sur en el Alto Imperio. Presentan pasta anaranjada-rojiza sobre la que se aplica la aguada-engobe naranja. La decoración consiste en un sencillo esquema bicromo, circunscrito a la parte superior del cuerpo, en

¹ En el cuadro que acompaña a este artículo hemos introducido junto al número de inventario de todos los fragmentos estudiados, la información referente a la altura de las letras y dibujo, así como la ubicación del grafito en el recipiente cerámico y las figuras en las que se pueden contemplar.

² Realizados en el laboratorio SECyR de la UAM e interpretados por doña I. Donate y don M. Blanco.

el que se trazan bandas rojo-vinosas delimitadas por líneas horizontales grises oscuras o negras que cubren, en ocasiones, incluso el labio hacia el interior. En el espacio libre de pintura y sobre el fondo anaranjado de la olla, aparecen series de bastoncillos paralelos verticales. Este último elemento se emplea esporádicamente para decorar el interior de los labios. Estas ollas podían ser decoradas, además, con otros motivos ornamentales, como son los característicos árboles esquemáticos, las retículas oblicuas o bien aspas, sobre las que apoyan cortos trazos paralelos a modo de apéndices (Abascal, 1986: 110-112; Polo, 1999: 96). La forma posee, de manera general, pastas muy depuradas con desgrasantes finos, casi imperceptibles, lo cual permite el modelaje de paredes delgadas y muy firmes. La calidad técnica de estas ollas se sitúa entre los materiales mejor manufacturados y documentados de la producción pintada de época romana en el ámbito de la meseta sur. Se trata, además, de ejemplares de buena cocción, lo que aporta firmeza a las pastas y les proporciona un característico sonido metálico, a la vez que un excelente brillo de color anaranjado intenso (Polo, 1999: 95) (fig. 1.1 a 8).

1. (70040) **[APJOLLODORI BV [---]P**. La primera palabra podría corresponder al nombre griego *Apolodorus*, escrito en genitivo, y la segunda podría ser parte de su nombre o filiación. Nuestra propuesta de lectura sería la siguiente y haría referencia al recipiente: [---]+ IL ODORIBV [S], por lo que pudiera ser posible que este contuviera algún líquido que fuera bueno para los olores o para evitar los hedores⁴.

La **forma 16** (70102) corresponde a vasos prácticamente semiesféricos que en el último momento enderezan su pared produciendo una inflexión muy leve en la carena (Abascal, 1986: 106). Presentan el pie alzado y su característica fundamental es la forma peculiar del borde, levemente engrosado, y del labio que, en algunos ejemplares, se afila extraordinariamente. La mayoría de los fragmentos documentados se caracterizan por tener una buena factura con pastas duras y compactas, bastante bien decantadas. Los tratamientos de la superficie no suelen presentar decoraciones elaboradas, estando limitadas a una banda de color rojo-vinoso situada en la parte superior del cuerpo, desde la inflexión de la pared hasta el labio (Polo, 1999: 92-93). Este tipo formal se fabricaba en dos tiempos, boca arriba primero e invertido después, para desbastar el pie. Tras introducirlo en un baño de engobe muy denso se aplicaba, sobre él, la decoración. El tipo perdurará durante toda la segunda mitad del siglo I d. C. Se fabricaron, al menos en *Segobriga* y en el taller de las cercanías de Villaverde, pudiendo añadir su fabricación en el *taller de la mica*⁵ y no existiendo ejemplares (por el momento) que apunten hacia su producción en el taller del norte de Toledo. La forma 18 (70040 y 70100) corresponde a vasos globulares con tendencia en «S» en la zona superior.

2. (70102) forma 16 Abascal. **[---]R**. Es interesante resaltar que la letra se ha sobreescrito con varios trazos, un hecho poco frecuente en los grafitos post-cocción⁶.

³ Lectura publicada por SEQUERA *et alii*, 2018: 9, a sugerencia de uno de los evaluadores del artículo.

⁴ Respecto a la primera lectura querríamos recoger aquí el comentario de uno de los evaluadores del presente artículo (comentario que, al igual que otros que recogemos a lo largo del análisis aquí realizado, contribuye a enriquecer el debate científico). «La B no se puede separar de la I anterior porque no hay espacio visible. Es mucho más lógico pensar que diga [Ap]ollodoribu [S]. El sentido del texto no es claro pero parece un dativo plural. No se refiere al nombre griego *Apolodorus*, sino a *Apollodorus*. El nombre de *Apollo* y de los teóforos formados a partir de él se escribe con doble L». Otro de los evaluadores de nuestro artículo añade una cuarta posibilidad de lectura: «*Apollodoribus*, es decir de los *Apollodoros*, de dos o más personajes que se les conociese con ese nombre, como se llama en la actualidad a los hijos de alguien».

⁵ Tal y como se desprende de los análisis arqueométricos realizados.

⁶ Siguiendo el comentario realizado por uno de los evaluadores la letra podría corresponder al final de la palabra. Una lectura probable podría ser «[pone fu]», cuya traducción sería «déjalo ladrón» (ABASCAL, 2018). El pequeño trazo a la derecha de la R no es una I, sino un arañazo producido al intentar reforzar la R. Creemos, sin embargo, que esta lectura sería una mera conjetura, dada la única letra conservada.

El resto de los grafitos documentados se encuentra sobre formas indeterminadas:

3. (70127) Probable lectura: **CNI** [---]. Es posible que se trate del *praenomen* *Cn(a)e(us)*, la E está escrita con dos astas, a modo de E arcaica en cursiva⁷.

4. (70146) [---]**XTI**[---]. Quizás [*Se*]*Xti*⁸, como propiedad «de Sexto».

5. (70148) **AP**.

6. (70154) [---]**IS**[---]. De la primera grafía se conserva la parte superior de un trazo completamente vertical que puede corresponder a una «H», una «L» o una «T» o una «E» arcaica. De la segunda se conserva todo el trazado, salvo los extremos, lo que no impide poder identificarla con una «S». Teniendo en cuenta esto, por descarte, podría ser: «[---] IS [---]» (dos letras intermedias de un antropónimo) o bien «[---].IS» (final de antropónimo en genitivo singular, muy común en las grafías vasculares) pero, también: «[---]ES[...]» (con «E» arcaica) o incluso: «[...]LS[...]» (dos letras intermedias, también de un antropónimo, de considerar la posibilidad de que el trazo superior se prolongara en uno inferior para formar una «L»).

7. (70155) Fragmento cerámico con una letra al final de la línea. Podría corresponder a la cabeza de una A o a la parte izquierda de una M o N, pero también podría ser una F, L o V.

8. (70258) Fragmento cerámico con restos de una letra en el centro: + . Podría tratarse de una A, M, N, F, L o V (fig. 1).

Grafitos sobre *terra sigillata* gálica

Las piezas de *terra sigillata* gálica localizadas en el yacimiento de El Saucedo fueron realizadas en el taller de *La Graufesenque*. A la capital provincial de la *Lusitania* (a la que pertenece El Saucedo) llegó un número muy elevado de piezas procedentes de este taller galo; concretamente la primera gran oleada de productos galos se produjo en el reinado de Claudio, generándose una fuerte competencia con la producción itálica, en un momento en que la producción hispánica aún no se había iniciado. A partir de época flavia y en el caso concreto de *Augusta Emerita*, la producción comienza su descenso con una continua y estrepitosa caída hasta inicios del siglo II d. C., quizá por la competencia ejercida por las producciones hispanas, africanas y, en menor medida, por el auge de un mercado de producción de paredes finas en suelo emeritense. Será al final de la época flavia cuando el declive de la producción gala se haga patente (Bustamante-Álvarez, 2009: 150-160) (fig. 2.9 y 10).

Los grafitos epigráficos documentados sobre *terra sigillata* gálica se encuentran sobre dos fragmentos. Uno de ellos se ha identificado con la forma **Drag. 18** plato/fuente (82399), un tipo al que se le han atribuido tres variantes, correspondientes a diferentes momentos cronológicos: 18 A (15-30 d. C.); B (20/30 a 110-120 d. C.) y C (80/90- siglo II d. C.).

9. (82399) Posible **N**.

⁷ Uno de los evaluadores indica que «no es del todo descartable la fórmula de Cinede, en forma (C (i))ne[de]».

⁸ Para uno de los evaluadores podrían existir otras variantes como *Sextilius* e incluso indica que podría tratarse de un numeral. Se desconoce si está en genitivo o en nominativo.

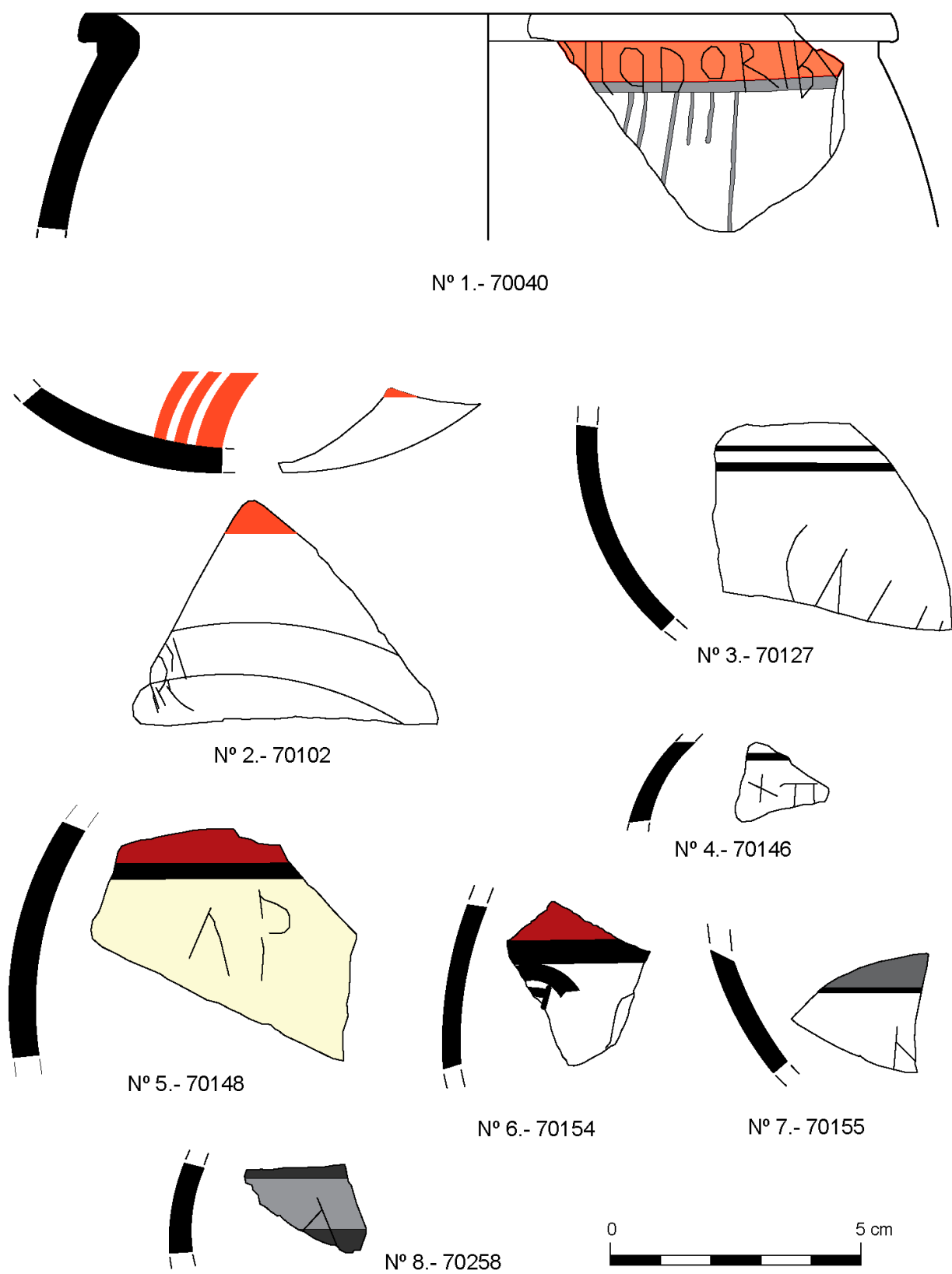


Fig. 1. Grafitos sobre cerámica pintada romana de tradición indígena de época altoimperial. Autora: Ana M.^a López Pérez para ©El Saucedo.

El otro corresponde a una **Drag. 27** (80180). La forma se trata de una copa de perfil en doble cuarto de círculo y labio marcado de perfil anguloso. Su cronología se extiende entre el 40-80 d. C.; si bien puede prolongarse hasta el 120 d. C. Junto a la Drag. 29 fue la principal forma que se exportó a otras provincias del imperio. Formó servicio de mesa con la Drag. 15/17. Para Roca Roumens, la forma es de tradición itálica y sería característica, junto a otras piezas, de la producción más antigua que, en su mayor parte, desaparece en época flavia, incluso antes en algunos casos (Roca, 1982 y 2005).

10. (80180) **AP**.

Grafitos sobre *terra sigillata* hispánica altoimperial

En cuanto a la *terra sigillata* hispánica altoimperial y en el ámbito de los estudios realizados hasta el momento en El Saucedo, no se ha detectado ningún grupo cerámico que presente rasgos tecnológicos semejantes a las macroscópicas características del área de producción meridional. En el conjunto analizado no ha sido posible identificar (por el momento) ninguna marca de *officina* que permita asegurar el origen del material, no obstante, existen indicios que permiten situar la zona de aprovisionamiento en el área de *Tritium Magallum* (Logroño). Algunos autores apuntan (Bustamante-Álvarez, 2013) que esta producción se inicia en época de Vespasiano, siendo la comercialización de sus productos un fenómeno que arranca en época flavia. Las formas constatadas en El Saucedo corresponden a las siguientes: Ritt. 9, Hisp. 4, 7, 8, 15/17, 18, 25, 27, 27/31, 29, 30, 33, 35, 29/37, 36, 37 y 44. Los grafitos sobre la *terra sigillata* hispánica altoimperial (un total de 30) se han documentado sobre Hisp. 4 (82341), Hisp. 7 (83006), Hisp. 15/17 (80084), Hisp. 27 (82238), Hisp. 37 (80169, 80572, 80933 y 82087), sobre copas indeterminadas (80087 y 80212), sobre platos indeterminados (80011, 80088, 80122), y sobre fragmentos indeterminados (80139, 80212, 80295, 80764, 80994, 81019, 81028, 81049, 81051, 82001, 82002, 82007, 82129, 8219, 82239, 82309, 82327 b y 83005) (fig. 2.11 y 2.12; fig. 3.13 a 18; fig. 4.19 a 28; fig. 5.29 a 39 y fig. 6.40).

De gran interés resulta la identificación de *terra sigillata* hispánica producida en un taller, por ahora no localizado, pero quizá ubicado en el entorno de *Caesarobriga* que produjo *sigillata* de época altoimperial, intermedia y tardía. Para la época altoimperial las formas constatadas corresponden a: 7, 8, 15/17, 27, 33, 36 y 37. Corresponden a este taller los fragmentos n.^{os} de inventario: 80169 (forma 37), 80087 (copa indeterminada) y 80139 (forma indeterminada) (Donate *et alii*, en prensa; Blanco *et alii*, 2020).

La Hisp. 4 (plato/pátera) formó servicio con la Hisp. 5, un grupo de plato y cuenco. Se caracteriza por tener un pie bajo, pared curva y borde completamente plano, frecuentemente decorada a ruedecilla o buril, en un espacio limitado, generalmente, por ranuras. Se trata de una de las pocas formas que se pueden considerar como típica o genuinamente hispánica. Su fabricación está constatada en todos los centros alfareros de la península, en especial en Tricio y Andújar. Se trata de una forma bastante frecuente y de desarrollo flavio. El borde suele estar provisto de dos asas en forma de lazo. Llama la atención las diferencias de dimensión que presenta, pues podemos encontrar platos de pequeño tamaño, aunque siempre poco profundos, junto a otros que por sus características se calificaron de fuentes (Romero, y Ruiz, 2005: 189; Romero, 2015: 171).

11. (82341) Quizás [---]IR[---].

La Hisp. 7 corresponde a una tapadera de perfiles más o menos elaborados. No estuvo entre las formas más abundantes fabricadas, pero sí está bien documentada en el complejo tritiense (Romero, 2015: 171).

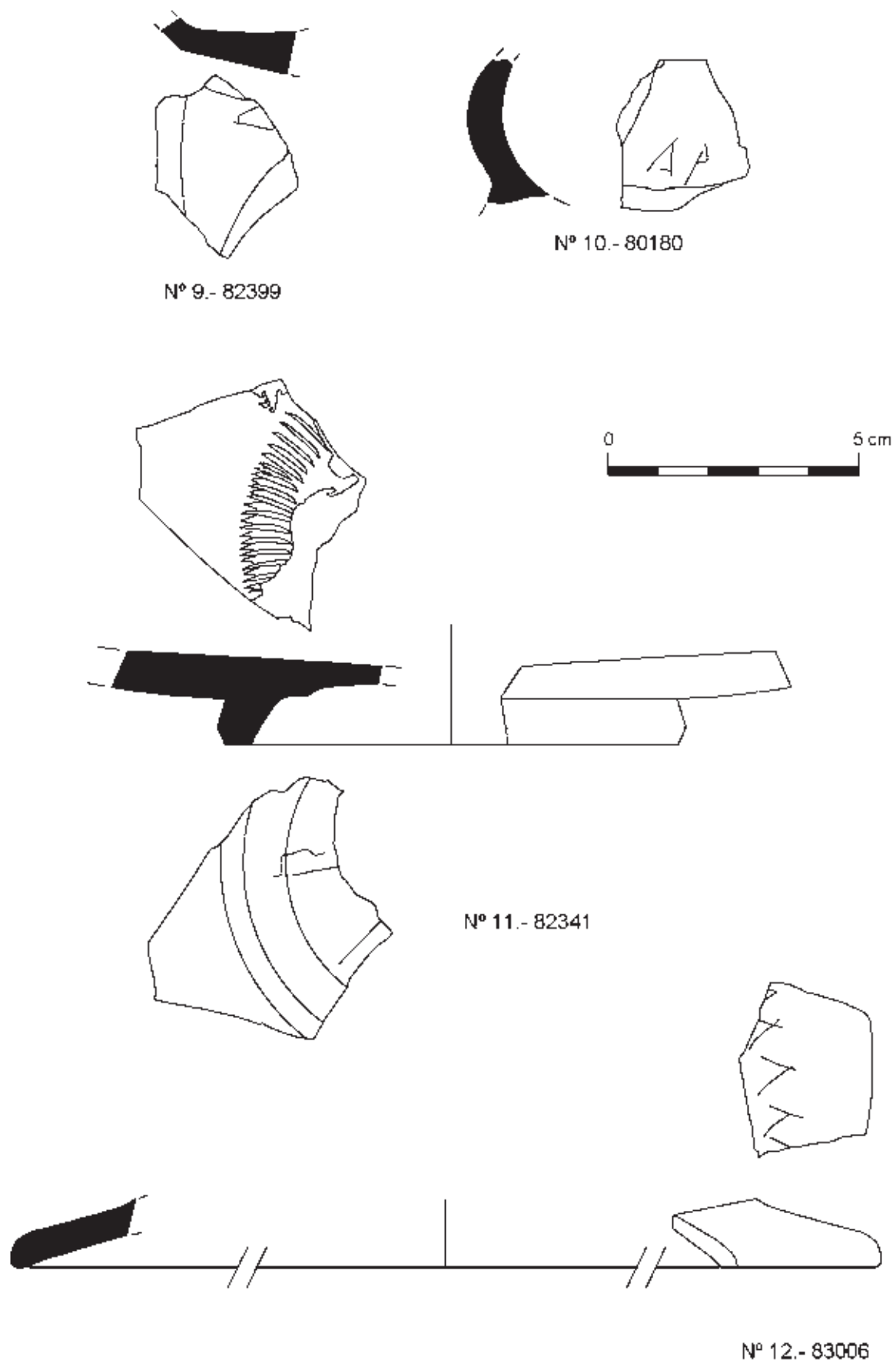


Fig. 2. Grafitos sobre *terra sigillata* gálica e hispánica altoimperial. Autora: Ana M.ª López Pérez para ©El Saucedo.

12. (83006) *[-/ MAN+[-/]*⁹ (fig. 2).

La forma **Hisp. 15/17** compuso servicio con la copa 27, siendo, junto a esta, la forma más producida. Sin ser servicio en origen, quizá se emplearon de manera complementaria. Se encuentran ejemplares tempranos muy próximos a las sudgálicas y perduran hasta el siglo III. Descriptivamente son platos de pared casi rectilínea, apenas oblicua, ocasionalmente con profundas incisiones en la pared externa y resalte en la cara interna, pero siempre con una moldura en cuarto de círculo nítida y bien definida en la unión de la pared y el fondo. Poco a poco el ángulo que forman (pared y fondo) se hace más amplio y abierto, al tiempo que la pared se simplifica y adopta un perfil externo cóncavo; la moldura del cuarto de bocel que servía de nexo entre las dos partes se hace más lisa y la acanaladura que casi invariablemente le corresponde al exterior va dilatándose también, de manera paulatina (Romero, y Ruiz, 2005: 189; Romero, 2015: 171). Fue una de las formas más frecuentemente selladas por los fabricantes. Junto al cuenco de Hisp. 8 supone la muestra mejor representada dentro de la *terra sigillata* de fabricación hispánica. Ambas formas, 15/17 y 8, parecen integrar un servicio en uso en contextos del siglo III, según se ha constatado en *Uxama*. Mezquíríz defendió un margen de fabricación amplio, entre los siglos I y IV d. C., mientras que Mayet rechazó su documentación en ambientes de los siglos III y IV. Más recientemente, Paz Peralta (1991) ha defendido su localización en contextos con cronologías de hasta mediados del siglo IV, propuesta que Juan Tovar (2000) rectifica, destacando su ausencia en conjuntos bien datados de esos momentos. Para este último autor, el cese de su producción en los mercados no debe situarse con posterioridad de finales del siglo III d. C., a lo sumo, los años iniciales del siglo IV.

13. (80084) *VA[-/]*. Los rasgos conservados no permiten hacer una lectura clara pero puede tratarse de un antropónimo tipo *Va[lerius/a]*.

14. (82002) *[-/]+ IH[-/]*¹⁰.

La **Hisp. 27** es una copa con un perfil formado por dos cuartos de círculo. En sus primeros tiempos muestra menos desarrollado el superior que se remata, a veces, en un labio bien definido tanto exterior como interiormente; se alza sobre un pie alto y sin moldura hispánica al exterior. Con el tiempo, la forma desarrolla el cuarto de círculo superior hasta igualar y superar el inferior, abre su perfil y pierde curvatura, al tiempo que gana en tamaño; el fondo externo puede mostrar o no la característica moldura hispánica, dependiendo del calibre de la pieza (Romero, y Ruiz, 2005: 189; Romero, 2015: 171). Fue uno de los cuencos más habituales en los repertorios hispanos. En torno al año 70/75 d. C. se introduce esta forma semiesférica, con borde recto o, más a menudo, ligeramente inclinado hacia el interior, que poco a poco va a ir desbancando a la Hisp. 29 hasta hacerla desaparecer.

15. (82238) *E*.

La **Hisp. 37** puede decorarse en uno, dos o, raramente, tres frisos, con cualquiera de los tres estilos principales, entre los que predominan las composiciones a grandes punzones figurados y vegetales de excelente factura. La 37a, de borde simple, perdurará hasta época tardía (siglo IV d. C.), momento en el que será sustituida por la forma 37t, la forma decorada más fabricada en los alfares de Tricio. A lo largo de la época altoimperial se irán modificando, lentamente, sus rasgos formales

⁹ Uno de los evaluadores sugiere que podría hacer referencia a *[Fir]man[i]* y comenta lo siguiente: «la evidencia está en la A, que no tiene trazo horizontal sino un pequeño trazo oblicuo que sale del asta derecha y hacia arriba. Una forma muy frecuente de la A cursiva. Al igual que la A, tanto la M como la N estarían escritas en cursiva con rasgos de acturia».

¹⁰ Lectura realizada a sugerencia de uno de los evaluadores y *[-/]-HI[-/]* o *[-/]-HE[-/]* a sugerencia del otro revisor.

y decorativos. Avanzado el siglo II, las formas van ampliando el tamaño del borde a la par que el perfil tiende a abrirse ligeramente; el pie va tornándose cada vez más bajo (Romero, y Ruiz. 2005: 191; Romero, 2015: 113).

16. (80169) **[-]IIN[-]**.

17. (80572) **B/R**, seguida de dos trazos verticales.¹¹

18. (80933) Línea.

19. (82309) **VT**¹².

20. (82087) Ilegible.

Sobre copas indeterminadas se han identificado los siguientes grafitos:

21. (80087) **[-] VIANI**. Taller local. El trazo es más grueso que en los demás grafitos. Podemos estar ante un genitivo del tipo *[Fla]viani*; *[Octa]viani*, que esté señalando una marca de propiedad¹³.

22. (80212) **[-]+I+[-]**. Los restos de las letras no son identificables.

Sobre platos indeterminados los grafitos identificados corresponden a las siguientes piezas:

23. (80011) **V**. No parece que falte nada antes de la V, un espacio en el que hay un desconchón. Es posible que tuviera letras después de la misma¹⁴.

24. (80088) **VRB [-]**. Probablemente un genitivo del tipo *Urb[ani]* como marca de propiedad.

25. (80122) Estrella de cinco puntas o pentalfa. Fondo de plato.

Por último, sobre fragmentos indeterminados se han constatado los siguientes grafitos:

26. (80139) **V**. Taller local. Es posible que se trate del numeral 5.

27. (80295) **[-] ++OTTVM [-]**¹⁵. Lo más probable es que se trate de un nombre personal. Tenemos atestiguado en cerámica romana un *Ottus* (AEA 2011/12,17) pero también un *Cottus* (CAG 26, 606); *Pottus* (CAG 55,43) o *Scottus* (CIL XII, 5686, 797 a).

28. (80764) Ilegible.

¹¹ A sugerencia de uno de los evaluadores. Otro cree que podría ser una «R» y a continuación una «E».

¹² Según indica uno de los evaluadores, «el trazo vertical está unido a la supuesta V. Si se mira al revés puede ser una M». Otro de los evaluadores sugiere una N «in retro».

¹³ Si bien tal y como apunta uno de los evaluadores, podría, también, corresponder a *Salvianus*, *Fulvianus*, *Helvianus*, *Iovianus* o *Avianus*.

¹⁴ A sugerencia de un evaluador podría ser una X rota por la zona del cruce o una estrella de cinco puntas.

¹⁵ Para uno de los evaluadores la primera T podría corresponder a una Y. Otro nos indica lo siguiente: «En el *Oxford Latin Dictionary* no he encontrado ninguna palabra que contenga la secuencia –OTTU– si el trazo superior de la segunda T fuese accidental –algo que en principio no parece ser así– podría corresponder a *OTIUM* y estaría en relación con los grafitos que hacen referencia a la alegría de vivir y beber vino».

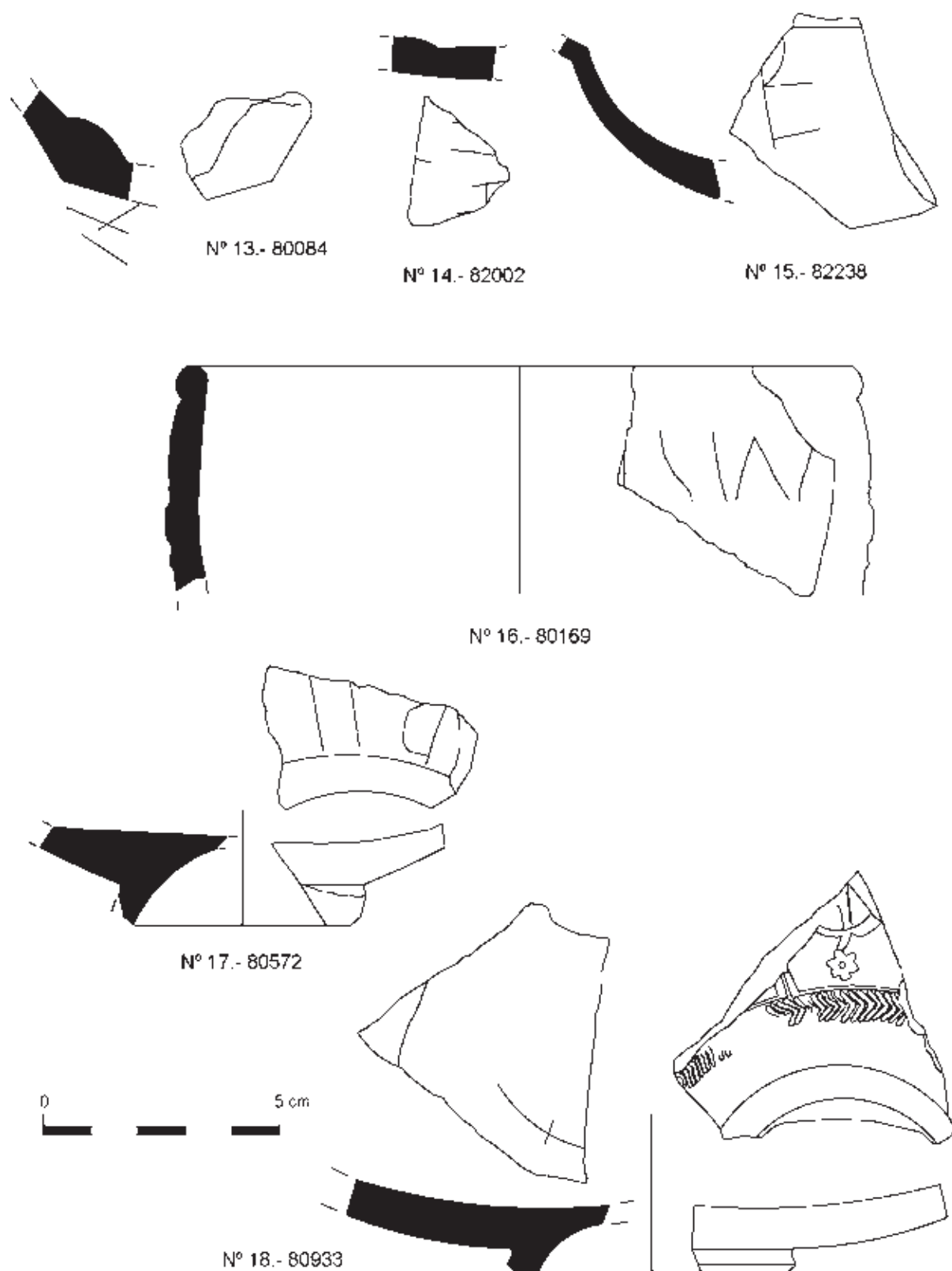


Fig. 3. Grafitos sobre *terra sigillata* hispánica altoimperial. Autora: Ana M.^a López Pérez para ©El Saucedo.

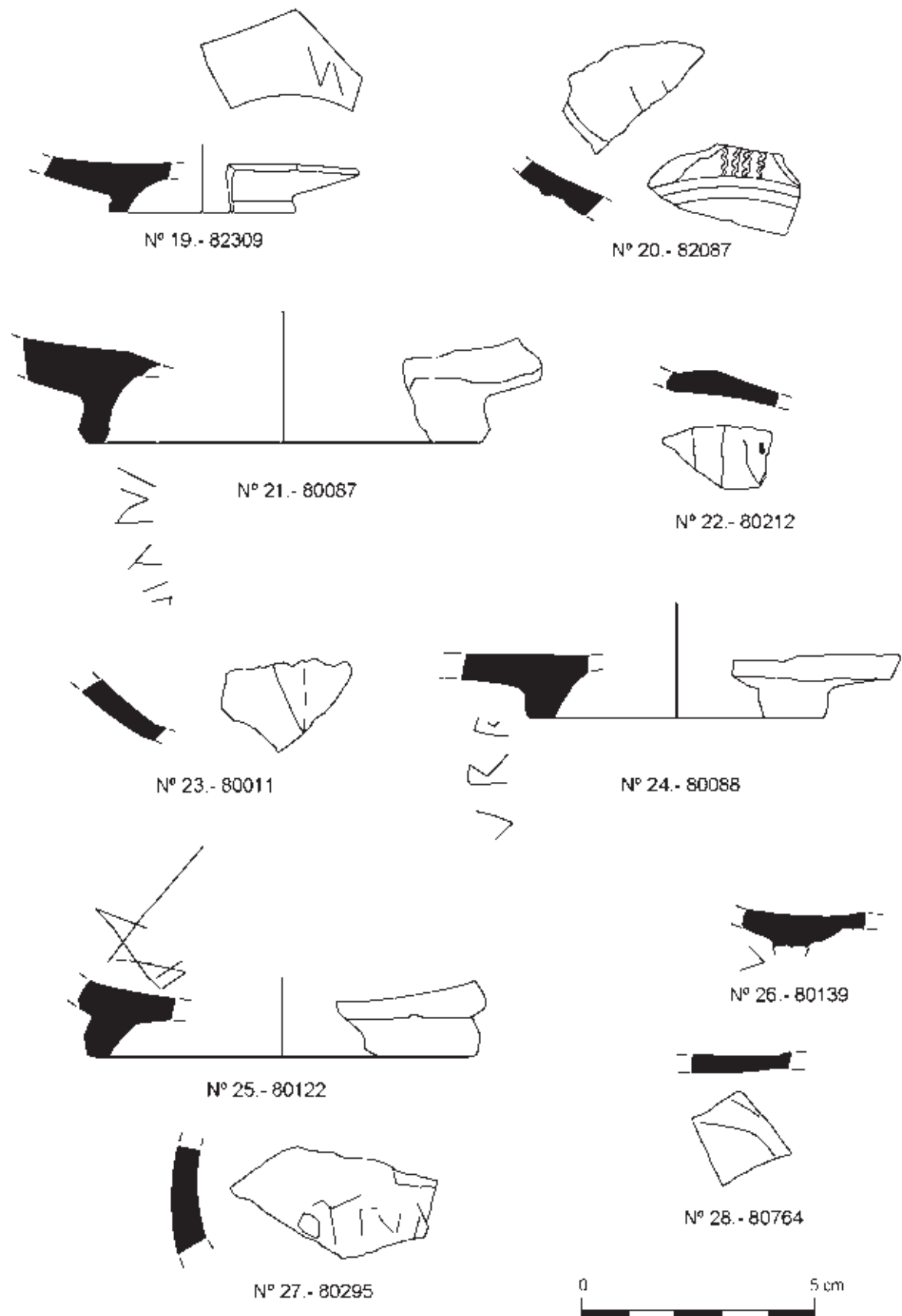


Fig. 4. Grafitos sobre *terra sigillata* hispánica altoimperial. Autora: Ana M.^a López Pérez para ©El Saucedo.

29. (80994) Ilegible.
30. (81019) Ilegible.
31. (81028) Ilegible.
32. (81049) Ilegible. Presenta *sigillum* EX [-].
33. (81051) Ilegible.
34. 82001 **PA** [---].
35. (82007) **TV**[---].
36. (82129) **M** [---].
37. (82197) Ilegible. Presenta *sigillum* EX [-].
38. (82239) Ilegible.
39. (82327 b) Ilegible.

A un recipiente cerrado corresponde la siguiente pieza:

40. (83005) **HI**.

Grafitos sobre *terra sigillata* hispánica intermedia

Los hallazgos más recientes de *terra sigillata* hispánica permiten hablar de una continuidad productiva en el siglo III, que hace que se mantengan ciertas formas a la vez que se abandonan unas y se añaden otras, con el fin de responder a nuevas demandas. Dicho proceso será especialmente acusado a partir de finales del siglo III, considerado por Juan Tovar (2000: 108) como el preludio de un cambio formal y conceptual que conllevará al primer ciclo expansivo de la TSHT durante el primer cuarto del siglo IV d. C. M. Bustamante (2013: 93) señala que en Mérida y durante el siglo III d. C. se observa una continuidad en el comercio de la producción hispánica con predominio de las piezas procedentes del valle del Nájera, llegando aquellas formas que habitualmente habían estado presentes en el siglo II d. C., esto es la 7, 8, 15/17, 27, 33, 35 y 37; siendo el servicio estrella el integrado por las formas 15/17 y 27. Todas estas formas están constatadas en El Saucedo, además de la Hisp. 11 y 18. En el caso de los grafitos sobre *terra sigillata* hispánica intermedia, los grafitos epigráficos son de difícil lectura debido a la fragmentación que presentan todos ellos. En el caso de El Saucedo se ha constatado, al igual que en las producciones anteriormente mencionadas, piezas realizadas en el posible taller de *Caesarobriga* en el que se fabricaron las formas: 8, 15/17, 35 y 37.

Los grafitos están realizados sobre una forma 15/17:

41. (81029) **M**[---].

El resto se constatan sobre formas indeterminadas:

42. (80735) **CA**.

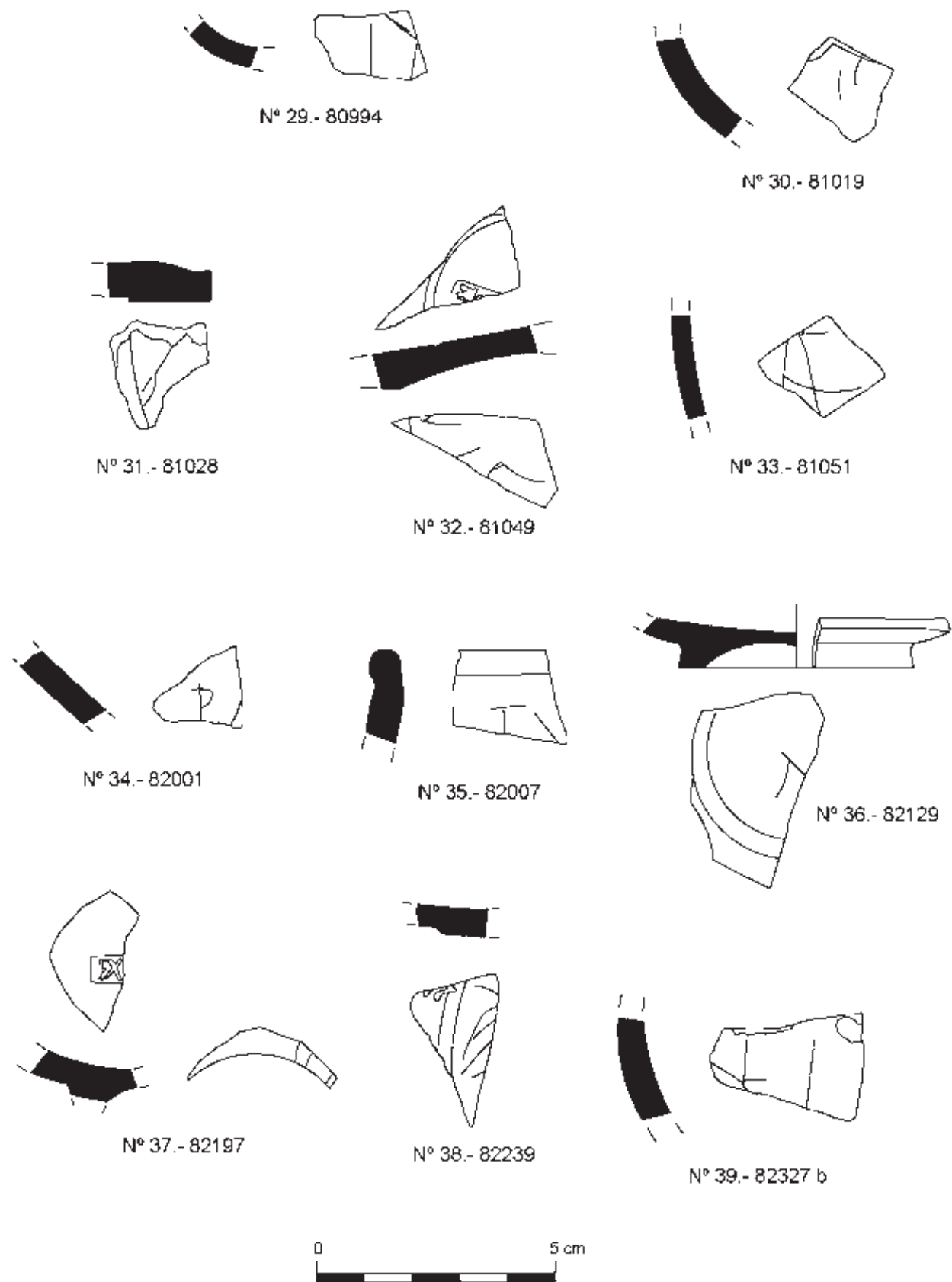


Fig. 5. Grafitos sobre *terra sigillata* hispánica altoimperial. Autora: Ana M.^a López Pérez para ©El Saucedo.

43. (80780) **VIT**. Probablemente [---]VIT[---].
44. (80924) Ilegible.
45. (80925) Podría tratarse de uno de los extremos de una **estrella** de cinco puntas.
46. (80995) Ilegible.

Grafitos sobre *terra sigillata* hispánica tardía

Las producciones tardías son un claro indicador para la datación de los yacimientos tardíos; sin embargo, presentan una serie de problemas que han impedido su sistematización. Los fragmentos de TSHT documentados en El Saucedo contribuyen a enriquecer los mapas de dispersión de este tipo cerámico, corroborando la idea expresada por Juan Tovar (2000: 53-55), quien señalaba que en la meseta sur y, especialmente, en el valle del Tajo, la presencia de estas cerámicas es muy abundante¹⁶. Si bien en los últimos años, el estudio y la investigación de estas producciones han registrado un extraordinario auge, aún quedan problemas y lagunas por resolver, en especial, aquellas relacionadas con su origen, su vinculación con producciones anteriores, centros de producción, vías de comercialización, distribución y cronología final.

Fue la cerámica por excelencia de los grandes latifundios de las cuencas del Ebro, Duero y Tajo destacando sobre otras producciones. Desde el último cuarto del siglo IV se aprecia un relanzamiento del área riojana y se observa la actividad en los talleres del valle del Duero o meseta norte que comienzan a fabricar TSHT, sin una experiencia previa como centros de producción altoimperial. La mayor innovación estuvo en las formas decoradas y sus estilos decorativos, pues nació la forma 37t y el denominado Segundo Estilo Decorativo, el más difundido y frecuente, desde los últimos años del siglo IV o principios del V hasta el final de su producción. La TSHT se caracteriza por un gran dinamismo y libertad interpretativa, consecuencia de un menor control sobre los centros que en ningún momento se acercaron a las cifras cuantitativas de la producción altoimperial. Según indica M. Bustamante-Álvarez (2013) *Augusta Emerita* no fue una ciudad paradigma del comercio de TSHT pero sí gozó de un repertorio variado de formas, constatándose las siguientes: 4, 5, 6/Palol 8, 8/Palol 10; 24/25, 37, 71, 74, 80, Paz 83 y Palol 11. Desaparecen de la escena las formas 27¹⁷ y 20. En el caso de los platos, estos se sustituyen por las formas 82 y Palol 2. Los boles parecen bajo el predominio de la forma 8 y una amplia variedad de la forma 37 con la eclosión de las buriladas. Estas formas mencionadas en Mérida están presentes en El Saucedo, constatándose, además, en nuestro yacimiento las siguientes formas: 7, 15/17, 27, 35, 36, 42/Paz 11.23, 44, 61, 74/Palol 4/Paz 10.7, 80/Palol 1 y Paz 10. En Mérida, al igual que vemos en El Saucedo, existió un predominio de las producciones elaboradas en los talleres norteros del entorno del Najerilla, dando continuidad a la dinámica comercial altoimperial e incluso se ha llegado a plantear que Mérida pudiera haber sido un centro de distribución o sucursal de Tricio. Al igual que en las producciones documentadas en El Saucedo, en la capital provincial se produce un predominio de las cerámicas decoradas con el Primer Estilo Decorativo (Bustamante-Álvarez, 2013: 91 y 114). Para la *sigillata* tardía, de nuevo nos encontramos con su posible producción en el entorno de *Caesarobriga*, en esta ocasión las formas documentadas son: 35, 37t, 8, 15/17, 33, 8, 5 y 27.

¹⁶ Aunque poco conocidas por la ausencia de publicaciones.

¹⁷ No obstante, en El Saucedo se han constatado fragmentos de 27.

Los grafitos de El Saucedo sobre *terra sigillata* hispánica tardía (siete) se han constatado sobre las formas Hisp. 8/Palol 10 (80756 a) e Hisp. 15/17 (80923), el resto se encuentran sobre fragmentos de formas indeterminadas (80606, 80735, 81016, 82196 y 82398) (fig. 6.47 y fig. 7.48 a 52).

La forma tardía de Hisp. 8/ Palol 10 es una continuación de la **Hisp. 8** producida en los siglos II y III d. C. Este cuenco se fecha a partir de la mitad del siglo IV hasta el final de su producción, según el material documentado en Zaragoza.

47. (80756 a) **Palma**.

Como plato indeterminado se ha identificado la siguiente pieza:

48. (80923) Podría tratarse de uno de los extremos de una **estrella** de cinco puntas. Plato.

Los grafitos documentados sobre formas indeterminadas son los siguientes:

49. (80606) + **ARCELLIN [-]**. Es posible que se trate de una marca de propiedad¹⁸.

50. (81016) **Aspa**.

51. (82196) **Palma**.

52. (82398) **Palma**.

Conclusiones

En este trabajo se han presentado grafitos (fig. 8) que corresponden a las siguientes producciones cerámicas: cerámica pintada romana de tradición indígena altoimperial (ocho, 17 %) y a *terra sigillata* (cuarenta y cuatro, 83 %) (fig. 9A).

En la cerámica pintada, siete grafitos están realizados sobre cerámicas pintadas elaboradas en el *taller local* y dos en cerámicas producidas en alguno de los talleres de la meseta sur; suponiendo un porcentaje del 78 % la cerámica pintada del taller local y un 22 % la cerámica de la meseta sur (fig. 9B). En *terra sigillata* los grafitos están repartidos de la siguiente manera: dos en *terra sigillata* gálica altoimperial; treinta en *terra sigillata* hispánica correspondiendo tres de ellos a *terra sigillata* hispánica altoimperial producida en el *taller local*; seis se han esgrafiado sobre *terra sigillata* hispánica intermedia y seis sobre *terra sigillata* hispánica bajoimperial (fig. 9C). Expresado en porcentajes, observamos que el 68 % de los grafitos están realizados sobre *terra sigillata* hispánica altoimperial, correspondiendo el 90 % a los talleres riojanos y el 10 % al taller local (fig. 9D) 14 % corresponde a grafitos sobre TSHT; el 14 % a TSH intermedia y el 4 % a TSG (fig. 9D).

Los grafitos documentados en El Saucedo tanto alfabéticos como figurativos fueron realizados *post cocturam*, una vez finalizada la pieza y ya comercializada. Para su realización se debieron emplear estiletes y buriles. Los grafitos se suelen situar de forma caprichosa en las diversas partes del vaso. Las piezas de El Saucedo se encuentran esgrafiadas en: borde cara exterior (2); entre el cuello y el inicio del galbo (1); galbo, cara exterior (30); galbo, cara interior (1); base, cara exterior (15) y base, cara interior (3). Estas ubicaciones los hacen fácilmente visibles. El trazado de las letras es irregular, tanto en tamaños como en forma. Están realizados en tipos capitales, sin demasiado rigor estético y, por lo general, las letras se alejan de los tipos canónicos de las mayúsculas latinas, el repertorio es de letras angulosas con trazos que no confluyen, sino que se cortan.

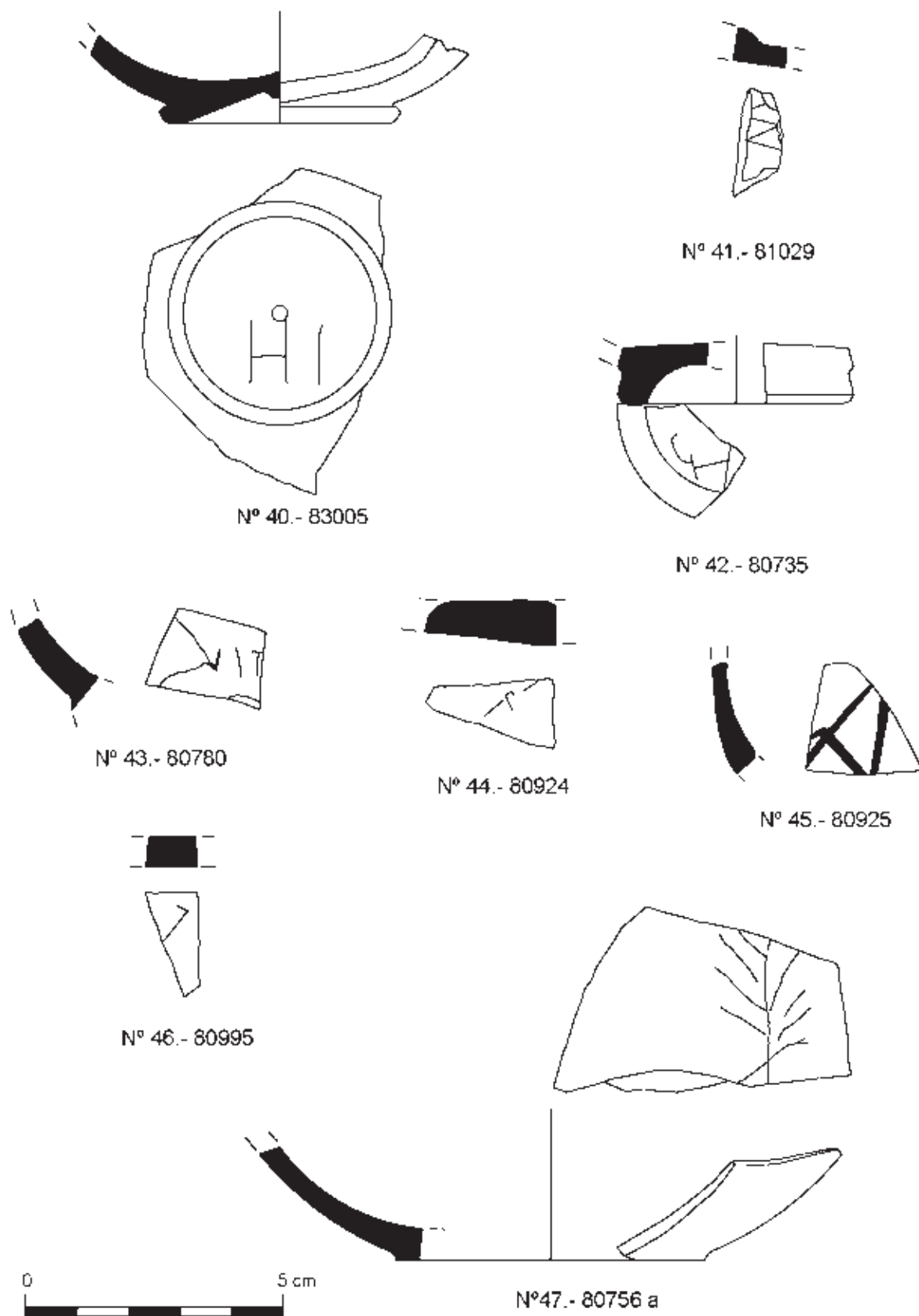


Fig. 6. Grafitos sobre *terra sigillata* hispánica altoimperial, intermedia y tardía. Autora: Ana M.^a López Pérez para ©El Saucedo.

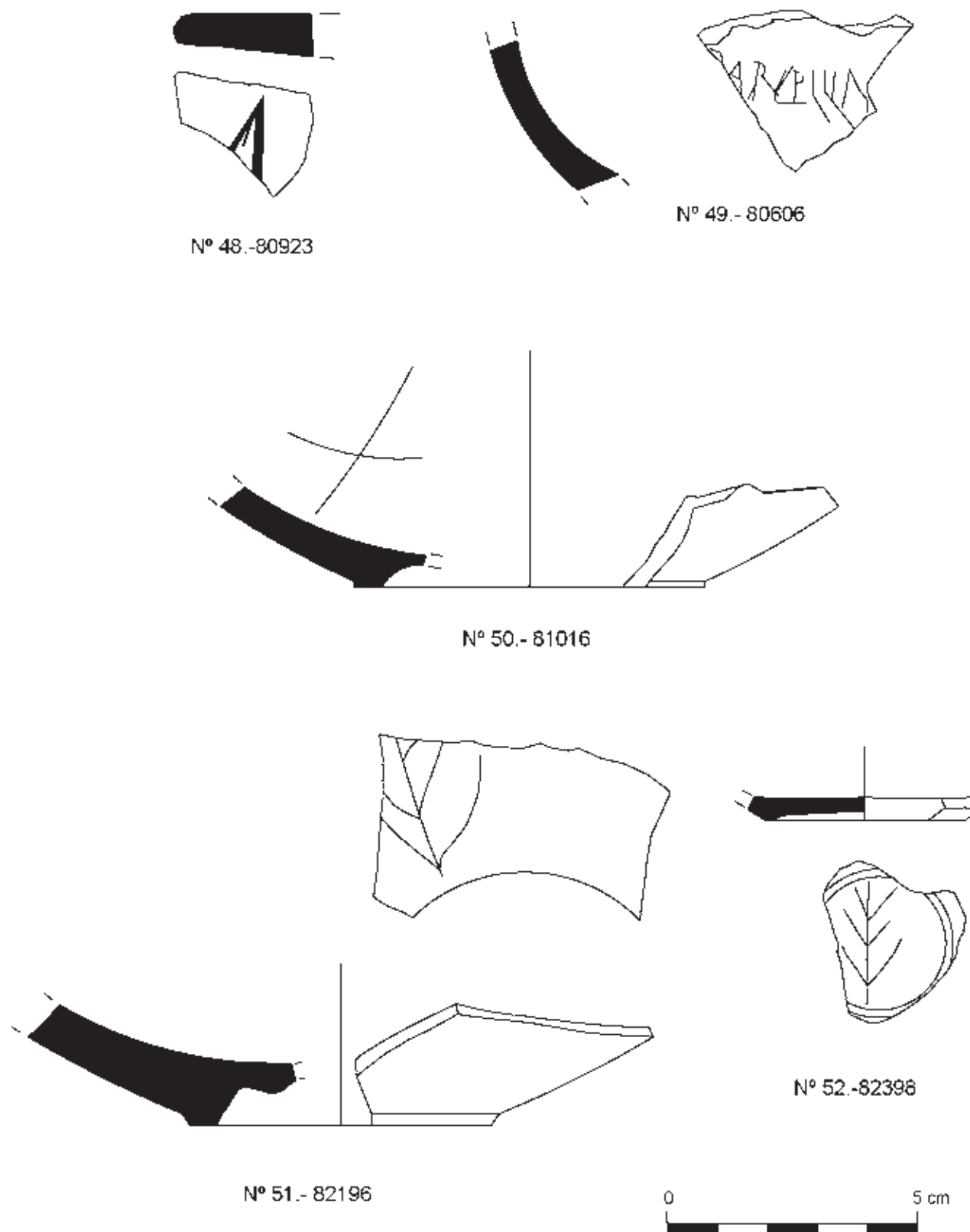


Fig. 7. Grafitos sobre *terra sigillata* hispánica tardía. Autora: Ana M.^a López Pérez para ©El Saucedo.

N.º de inventario	Altura de las letras o del dibujo	Ubicación del grafito en el fragmento	Figuras
1. (70040)	1 cm	Entre el cuello y el inicio del galbo	Figs. 1.1 y 10.1
2. (70102)	1,2 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 1.2 y 10.2
3. (70127)	1,6 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 1.3 y 10.3
4. (70146)	0,6 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 1.4 y 10.4
5. (70148)	1,2 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 1.5 y 10.5
6. (70154)	1,22 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 1.6 y 10.6
7. (70155)	0,77 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 1.7 y 10.7
8. (70258)	1,1 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 1.8 y 10.8
9. (82399)	1,2 cm	Base. Cara exterior	Figs. 2.9 y 10.9
10. (80180)	0,93 cm	Base. Cara exterior	Figs. 2.10 y 10.10
11. (82341)	1,29 cm	Base. Cara exterior	Figs. 2.11 y 10.11
12. (83006)	0,87 cm	Borde. Cara exterior	Figs. 2.12 y 10.12
13. (80084)	2 cm	Carena. Cara exterior	Figs. 3.13 y 10.13
14. (82002)	1,17 cm	Carena. Cara exterior	Figs. 3.14 y 10.14
15. (82238)	2,11 cm	Galbo. Cara interior	Figs. 3.15 y 10.15
16. (80169)	1,27 cm	Borde. Cara exterior	Figs. 3.16 y 10.16
17. (80572)	1,5 cm	Galbo. Cara exterior.	Figs. 3.17 y 10.17
18. (80933)	1,35 cm	Base. Cara interior	Figs. 3.18 y 10.18
19. (82309)	1,10 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 4.19 y 10.19
20. (82087)	0,62 cm	Galbo. Cara interior	Figs. 4.20 y 10.20
21. (80087)	0,83 cm	Base. Cara exterior	Figs. 4.21 y 11.21
22. (80212)	1,33 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 4.22 y 11.22
23. (80011)	1,53 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 4.23 y 11.23
24. (80088)	0,95 cm	Base. Cara exterior	Figs. 4.24 y 11.24
25. (80122)	3,24 cm	Base. Cara interior	Figs. 4.25 y 11.25
26. (80139)	0,6 cm	Galbo. Cara exterior	Fig. 4.26
27. (80295)	0,92 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 4.27 y 11.27
28. (80764)	1,72 cm	Base. Cara exterior	Figs. 4.28 y 11.28
29. (80994)	1,36 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 5.29 y 11.29
30. (81019)	0,58 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 5.30 y 11.30
31. (81028)	1,38 cm	Base. Cara exterior	Figs. 5.31 y 11.31
32. (81049)	0,87 cm	Base. Cara exterior.	Figs. 5.32 y 11.32
33. (81051)	1,7 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 5.33 y 11.33
34. (82001)	0,89 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 5.34 y 11.34
35. (82007)	0,65 cm	Borde. Galbo cara exterior	Figs. 5.35 y 11.35
36. (82129)	1,03 cm	Base. Cara exterior	Figs. 5.36 y 11.36
37. (82197)	0,44 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 5.37 y 11.37
38. (82239)	0,64 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 5.38 y 11.38
39. (82327 b)	1,52 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 5.39 y 11.39
40. (83005)	1,2 cm	Base. Cara exterior	Figs. 6.40 y 11.40
41. (81029)	0,72 cm	Base. Cara exterior	Figs. 6.41 y 11.41
42. (80735)	1,11 cm	Base. Cara exterior	Figs. 6.42 y 12.42
43. (80780)	0,59 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 6.43 y 12.43
44. (80924)	0,32 cm	Base. Cara exterior	Figs. 6.44 y 12.44
45. (80925)	2,05 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 6.45 y 12.45
46. (80995)	0,72 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 6.46 y 12.46
47. (80756 a)	2,94 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 6.47 y 12.47
48. (80923)	1,62 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 7.48 y 12.48
49. (80606)	1,5 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 7.49 y 12.49
50. (81016)	1,66 cm	Galbo. Cara interior	Figs. 7.50 y 12.50
51. (82196)	3 cm	Galbo. Cara exterior	Figs. 7.51 y 12.51
52. (82398)	2,75 cm	Base cara exterior	Figs. 7.52 y 12.52

Fig. 8. Tabla de los fragmentos cerámicos con grafitos. Se indica el número de inventario, la altura de las letras o dibujos, la ubicación del grafito respecto al fragmento y los números de las figuras donde se pueden observar estos detalles.

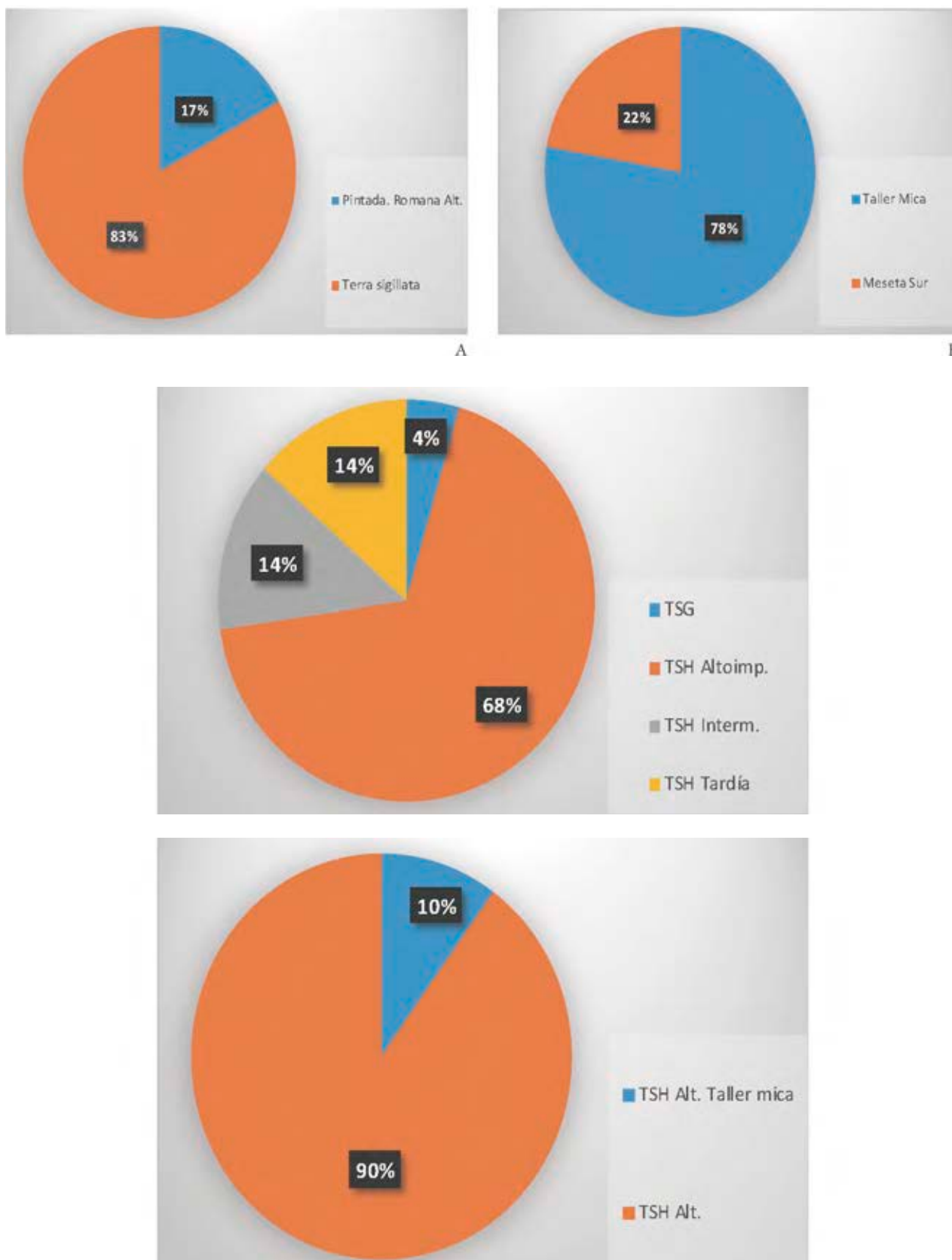


Fig. 9. Gráficos indicando los porcentajes de: A. Grafitos documentados sobre las diferentes producciones cerámicas estudiadas. B. Grafitos realizados sobre cerámica pintada en relación a los talleres. C. Distribución de los grafitos sobre las producciones de *terra sigillata*. D. Grafitos realizados sobre *terra sigillata* con respecto a los talleres.

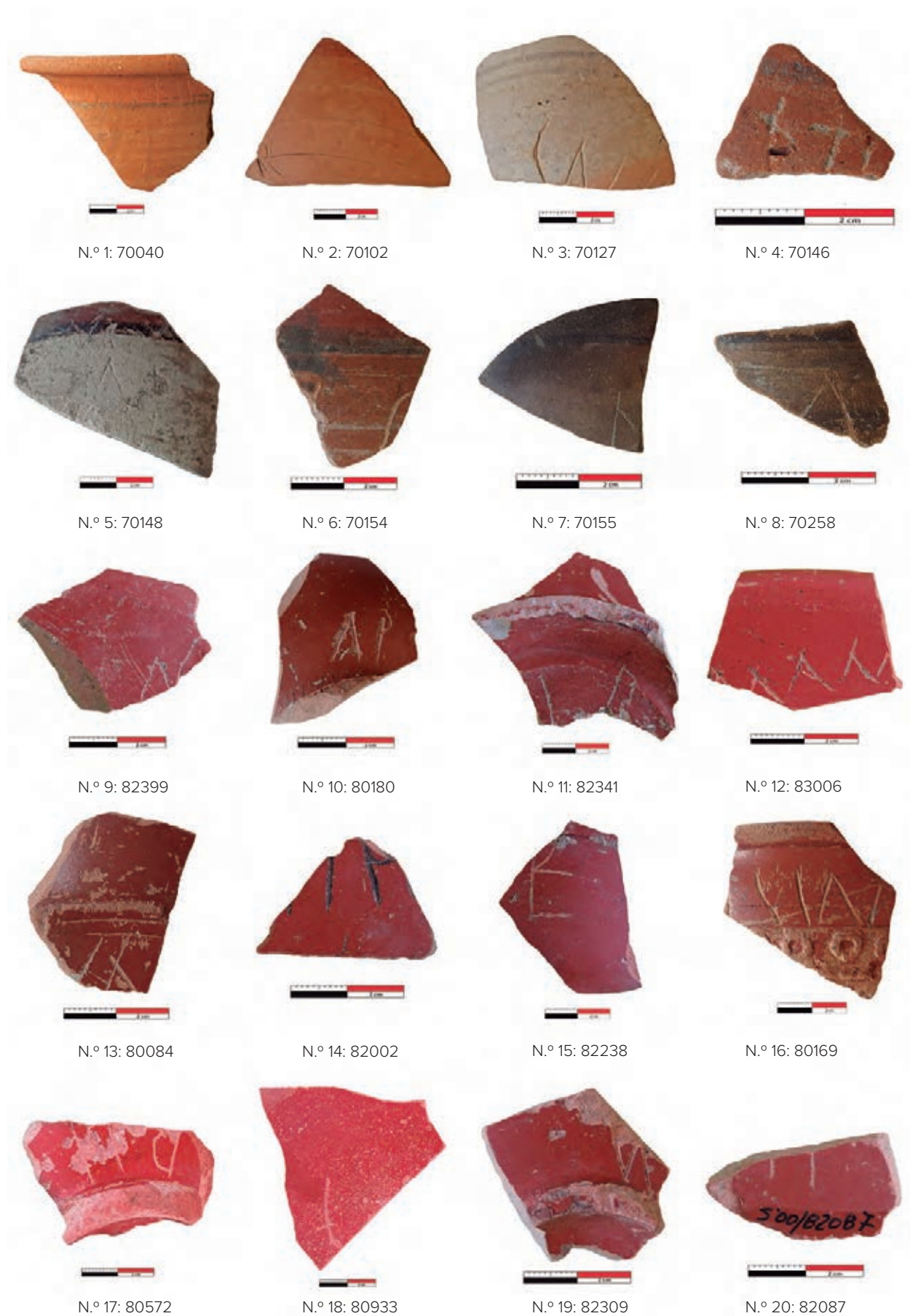


Fig. 10. Tabla de fotografías de los grafitos documentados. Autora: Ana M.ª López Pérez para ©El Saucedo.

Por regla general, los grafitos son testimonios populares, de carácter informal, aunque pueden aportar una importante información histórica. Suelen, también, ofrecer una gran dificultad de lectura derivada de tener que realizar una incisión con un instrumento afilado (*stylus* metálico) sobre un soporte duro, así como por la irregularidad de la superficie de escritura, generalmente curva. De los cincuenta y tres grafitos constatados, veintiocho son alfabéticos: 70040, 70102, 70127, 70146, 70148, 70154, 70155, 70258, 80180, 82399, 83006, 80084, 82238, 80169, 80572, 80087, 80088, 80212, 80011, 80295, 82001, 82007, 82309, 83005, 80735, 80780, 81029, 80606. Se nombra, para época altoimperial (con cierta seguridad) a seis hombres: *[Ap]ollodorib[us]*, *Cn(a)e(us)*, *[Se]xti*, *[Fir]man[i]*, *[Fla]viani* u *[Octa]viani* y *Urb[ani]*, un caso podría corresponder a un hombre o mujer, según lo interpretemos como *Va[lerius/a]*. Para época bajoimperial se ha constatado el nombre de *Marcellin[-]* que podría corresponder a un hombre si lo interpretamos como *Marcellinus* o femenino, si lo interpretamos como *Marcellina*. A grafitos geométricos corresponde un total de ocho ejemplares: estrella de cinco puntas (80122, 80925 y 80923), aspa (81016 y 80933) y palmas (80756 a, 82196 y 82398). A numerales corresponden dos grafitos, los constatados en los fragmentos 80084 y 80139. Consideramos grafitos ilegibles a los especificados en las siguientes piezas: 70100, 82341, 82002, 82087, 80764, 80994, 81019, 81028, 81049, 81051, 82197, 82239, 82327, 80294, 80995, aunque es muy frecuente en *Hispania* (fig. 10).

Los grafitos constatados sobre cerámica pintada altoimperial son todos alfabéticos, pudiendo identificarse varios antropónimos: posible *Apolodorus* (70040), *Cn(a)e(us)* (70127) y *[Se]xti* (70146), escritos en genitivo con el fin de indicar posesión¹⁹. En ninguna de las provincias hispanas hemos podido constatar el nombre de *Apolodorus*, no ocurre lo mismo para los otros dos. El *praenomen* de *Cnaeus*, lo documentamos en inscripciones procedentes de la *Lusitania*: Alcúscar (Cáceres), *Ossonoba* (Faro) y *Augusta Emerita* (Mérida, Badajoz) (*HEp.* 22894, 15717, 23475, 24225). El nombre de *Sextius*, si bien no está presente en la *Lusitania*²⁰, sí está atestiguado en *Astigi* (Écija, Sevilla), Villalcampo (Zamora) y *Tarraco* (*HEP.OL*, n.ºs 3485 y 1919, respectivamente).

Hemos constatado la aparición de letras aisladas, algo habitual. La documentación de grafitos compuestos por dos letras (70148 y 70155) podrían corresponder a una abreviatura de *duo nomina*. Todos están esgrafiados en la pared exterior de los recipientes, si bien tal y como señalan Hidalgo Martín, Bustamante Álvarez y Pérez Maestro (2011: 137) los autores de los grafitos buscaban como primera opción la base de los recipientes, la zona menos visible de la pieza y más cómoda para practicar el esgrafiado.

Para la *terra sigillata* gálica es de resaltar que el grafito *AP* (80180) está constatado, también, en uno de los fragmentos de cerámica pintada romana de tradición indígena altoimperial (70148), por lo que se podría tratar del mismo propietario.

Los grafitos esgrafiados sobre *terra sigillata* hispánica altoimperial son tanto alfabéticos como geométricos. Los alfabéticos son difíciles de interpretar como consecuencia de la fragmentación que presentan pudiéndose, no obstante, identificar a *[Fir]ma[i]* (83006), *Va[lerius/a]* (80084), *[Fla]viani* u *[Octa]viani* (80087) y *Urb[anus]* (80088) como marcas de propiedad.

El nombre de *[Fir]man[i]* está constatado en la provincia de *Lusitania*, en concreto en la estela funeraria de *Firminus* hallada en Villar del Pedroso (Cáceres) (*HEp.* 14452), así como en la *Baetica*, constatada en una inscripción del valle de Abdalajis (Málaga) (*HEp.* 3090). En *Hispania Citerior*

¹⁸ Uno de los evaluadores propone su lectura como *Marcillin[-]* o *Marcellin[-]*, formas que existen para *Marcellinus*/*Marcellina*. Otro de los evaluadores indica que podría tratarse de *[M]arcellia* o *[M]arcelli A [-]*.

¹⁹ En ocasiones pueden aparecer escritos en nominativo.

²⁰ Provincia a la que pertenece El Saucedo.

lo constatamos en un sello de bronce hallado en Sagunto (Valencia) (HEp. 25334), en *Barcino* (HEp.10238), así como en un epitafio sepulcral de Albarracín (Teruel) (HEp. 14741). También está constatado en el epitafio de *Reburina*, *Firmanila* y *Vegetina*, de procedencia desconocida pero conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Salamanca (HEp.30695).

No hemos recogido en el estudio el amplio número de ejemplos que tenemos para los nombres de Valerio y Valeria a lo largo y ancho de la península ibérica, pues carecemos de espacio para ello. Sí queremos mencionar la constatación de ambos en la ciudad de *Caesarobriga*, a cuyo *ager* pertenecía la villa de El Saucedo. Así, para Valerio contamos con tres epitafios: *L. Valerius Meus* (HEp.298), *Marcela* (HEp. 316) y *C. Val. Fortunatus* (HEp.321). El nombre de Valeria está constatado en el epitafio de la familia de *Antonius Severus* (HEp.274), inscripción funeraria fragmentada (HEp. 323) y epitafio de *Antonia Urbica* (HEp. 324).

Según indica Gallego Franco (2002: 157, 159, 160-163 y 188), el *cognomen Flavus* y sus variantes *Flavinus* y *Flavianus* es uno de los nombres personales que aparece más frecuentemente en *Hispania*. La distribución geográfica de sus testimonios refleja una gran desigualdad en cuanto a su incidencia en el territorio peninsular. Está prácticamente ausente de la provincia *Baetica*, sin embargo, existe una alta concentración en la *Tarraconensis* que reúne más de las tres cuartas partes de los testimonios recogidos. Los ejemplos se localizan en la zona más oriental de la provincia. Es propio de ambientes de alta romanización. En la *Baetica* se observa que estos *cognomina* recaen en ciudadanos romanos de núcleos privilegiados con buena posición socioeconómica y con frecuencia relacionados con el sector económico de la producción de aceite, además de con el ámbito público y el evergetismo municipal. En la *Lusitania*, *Flavianus* parece propio de individuos muy romanizados, ciudadanos romanos de situación socioeconómica privilegiada, presumiblemente de origen autóctono. Está muy bien documentado en *Hispania* (Gallego, 2002: 157-180). Este nombre lo encontramos documentado en Cara (Santacara, Navarra) en un grafito ubicado junto al pie de una TSH 37, leído por Mezquíriz como *FLAVINI* (Ozcáriz, 2010,338). Según los estudios de Gallego Franco (2002) el grupo onomástico integrado por los *cognomina* latinos *Flavus*, *Flavinus* y *Flavianus* constituye uno de los conjuntos antroponímicos mejor arraigados en la epigrafía hispanorromana. Dicha autora indica que los epigrafistas los han considerado ligados al noroeste peninsular y a la *Hispania* de sustrato indoeuropeo, asociándose su impulso a la influencia de la política romanizadora de la dinastía Flavia pues es muy escasa su presencia en municipios de promoción preflavia como *Olisipo*, en el *conventus Scallabitano* o *Myrtilis* en el *conventus Pacense*.

El nombre de *Octavianus* está presente en un pedestal en homenaje a *Licianus* procedente de *Corduba Colonia Patricia* (Córdoba) y en un sello sobre un fragmento de un asa de ánfora bética Dressel 33 procedente de Reus (Tarragona) (*Hispania Epigraphica* 3876 y 27401, respectivamente). El nombre de *Urbanus* lo documentamos en la provincia *Lusitania* en varias inscripciones procedentes de Campo Lugar (Cáceres), *Ossonoba* (Faro) y *Augusta Emerita* (Mérida, Badajoz) (HEp. 20863, 23475, 23242, 2326, 24649 y 25552). En otras provincias del imperio, el nombre de *Urbanus* se constata en la *Baetica*, concretamente en las actuales provincias de Córdoba: Cabra, Córdoba e Hinojosa del Duque; en Badajoz: Cabeza de Buey; en la provincia de Cádiz: Tarifa y Cádiz (HEp. 2245, 4025, 4414, 4523, 5654, 6163). También se constata en la provincia romana de la *Tarraconensis*, en este caso, los testimonios proceden de Almazara, Peñalba de Castro y Burgo de Osma (Soria), Denia (Alicante); Tarragona, Bejís (Castellón) y Guimaraes (Braga) (HEp. 8665, 14188, 31094, 9659, 9834, 9848, 10082, 13247 y 11898).

De entre los grafitos no alfabéticos destacamos una estrella de cinco puntas (pentalfa), signo bastante habitual en la antigüedad. Respecto a las marcas interpretadas como posibles numerales quizá podríamos reconocer el grafito V (80139). Los numerales grafitados sobre *terra sigillata*, según indican Rascón, Polo y Maeso (1994: 265) son bastante frecuentes; plantean la posibilidad de

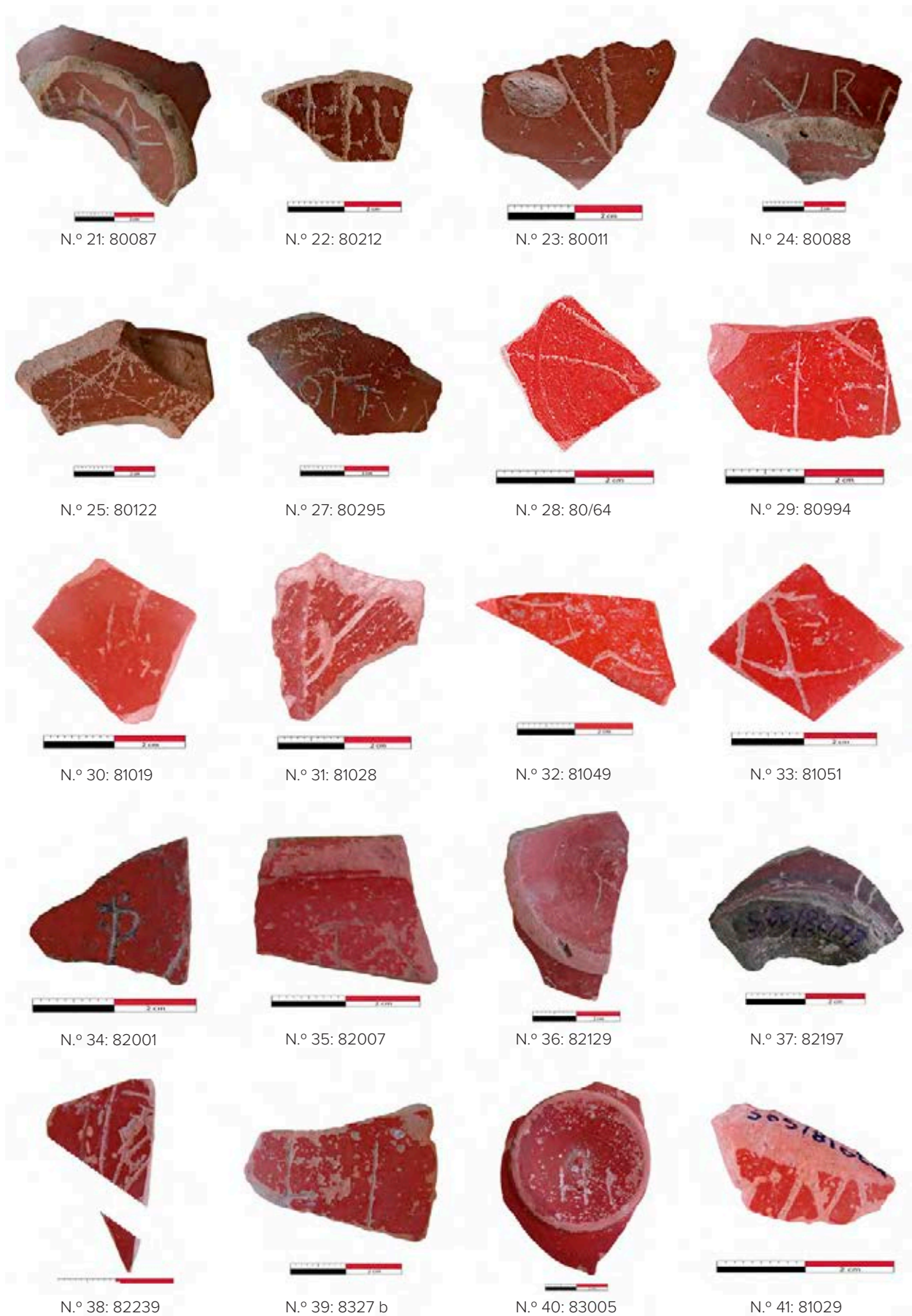


Fig. 11. Tabla de fotografías de los grafitos documentados. Autora: Ana M.ª López Pérez para ©El Saucedo.

que estos indicaran regalos que conmemoraran algún acontecimiento, pero, también señalan que pudieran referirse al proceso de distribución, entendiéndolos, por tanto, como marcas realizadas por los productores o transportistas, indicándose así el lote que debía recibir cada destinatario.

Los grafitos se encuentran realizados sobre la pared exterior de los recipientes (80011, 80084, 80139, 80169, 80212, 80295, 80572, 80994, 81019, 81051, 82239, 82087, 82001, 82002, 82007, 82129, 82197, 82239, 82309 y 82327b); sobre el interior de un galbo (82087); sobre la base exterior (80087, 80088, 80764, 81028, 81049, 82341, 83006, 82129 y 83005) y base interior (80122 y 80933).

De entre los grafitos realizados sobre la *terra sigillata* intermedia destaca el grafito trilítero (80780), que podría corresponder a las iniciales de los *tria nomina*.

En el caso de los grafitos constatados sobre *terra sigillata*, tres corresponden a grafitos alfabéticos, tan solo hemos podido reconocer el antropónimo *Marcellin*[-] (80606) que puede hacer alusión a *Marcellinus* o *Marcellina*. Si optamos por el género masculino, el nombre está presente tanto en la *Baetica* como en la *Citerior*. En el caso de la *Baetica*, el nombre se encuentra en epígrafes procedentes de Cerro de Maquiz (Mengibar, Jaén) (HEp. 3631), de Cáceres (HEp. 4005) y Jaén (HEp. 12190). Para la *Citerior* se ha constatado en León (HEp. 8494), en Tarragona (HEp. 12433) y en Sagunto (Valencia) (HEp. 13529). Si optamos por el género femenino, el nombre está constatado en las provincias de *Lusitania*, *Baetica* y *Citerior*. Para la *Lusitania* está presente en una inscripción procedente de *Santiago do Cacém* (Setúbal, Portugal) (HEp. 21110). En la *Baetica* se ha constatado en Peñaflor (Sevilla) (HEp. 5922). En la *Citerior* está presente en Santacara (Navarra) (HEp. 8798), en un pedestal honorífico de Tarragona (HEp. 9909); en Sagunto (HEp. 13326), en Valencia (HEp. 19356) y en León (HEp. 26515).

Un grafito es bilítero (80735) y al igual que hemos propuesto para los casos anteriores podría corresponderse con las iniciales de *nomen* y *cognomen*.

Cuatro grafitos son geométricos, pudiéndose reconocer tres figuras citomórficas esquematizadas (80756 a, 82196 y 82398) y un aspa (81016). Las palmas o árboles esquemáticos pudieran ser interpretados como símbolos augurales o apotropaicos (Polo; Sánchez, y Rascón, 1999: 572). La presencia de estos signos figurativos es relativamente frecuente en contextos parietales, pero son más escasos en soportes cerámicos. Generalmente se limitan a signos sencillos que cumplen la misma función que los grafitos nominales, marcar la pieza para identificar a su dueño. La palma es un motivo habitual en la decoración romana y muy común en grafitos sobre cerámica. Está constatada en un gran número de ejemplos, repartidos por toda la geografía hispana para ello, baste citar las hojas de palma documentadas en los grafitos realizados sobre las piezas cerámicas de *Segobriga* (Abascal, y Cebrián, 2007: 131, 141 y 161, grafitos n.ºs 15, 19, 73 y 195) o las documentadas en *Pompaelo* (Pamplona) (Ozcáriz, y Unzu, 2011: 84, grafito 8-17). Lo mismo ocurre con las aspas esgrafiadas sobre piezas cerámicas de *Segobriga* (Abascal, y Cebrián, 2007: 131 y 169, grafitos 20 y 243) y *Pompaelo* (Ozcáriz, y Unzu, 2011: 82). Los grafitos no alfabéticos ya sean motivos vegetales, geométricos o numerales pudieron haber tenido una finalidad discriminatoria de cada pieza dentro de un conjunto con pluralidad de propietarios, haber sido signos apotropaicos o simplemente de distracción lúdica (Hidalgo; Bustamante-Álvarez, y Pérez, 2011: 131-171). Los grafitos están ubicados en las paredes exteriores (80606, 80756 a y 82196), en la pared interior (81016) y en la base exterior (80735, 80923 y 82398) (fig. 12).

No podemos terminar este estudio sin hacer hincapié en aspectos relacionados con las producciones cerámicas que hemos determinado como locales y que se caracterizan por tener un origen común respecto a sus materias primas. A través de los datos obtenidos en las familias cerámicas (pintadas altoimperiales y bajoimperiales, paredes finas y *terra sigillata* hispánica



Fig. 12. Tabla de fotografías de los grafitos documentados. Autora: Ana M.^a López Pérez para ©El Saucedo.

altoimperial, intermedia y tardía) a partir del examen visual (microscopía óptica) como en los análisis mediante SEM-EDX²¹ se ha podido determinar que, en general, las pastas cerámicas de todas estas producciones mencionadas son bastante porosas (con poros de diferentes tamaños y formas) y en la microestructura de las arcillas apenas se observan fases de vitrificación o estas son incipientes. En la mayoría de los casos se aprecia la forma laminar u hojosa de los minerales arcillosos, curvados para adaptarse a la forma de los granos, lo que se traduce en una escasa cohesión entre ambos. Esto y la no identificación de minerales de nueva formación por la cocción indican temperaturas de cocción inferiores a los 800° C. Las diferentes tonalidades presentes, incluso en una misma muestra cerámica, sugieren cierta irregularidad en las condiciones de cocción. No obstante, en el caso de la *terra sigillata*, las imágenes muestran fases de vitrificación más desarrolladas que indicarían cocciones más controladas y a temperaturas superiores (entre 850 y 1000° C).

²¹ Realizados e interpretados en el Laboratorio SECYR de la UAM, interpretación de doña Inmaculada Donate.

La composición química elemental de los cuerpos cerámicos es similar en todas las muestras analizadas²². En ellas, los elementos más abundantes son los síliceos, seguido del aluminio. El contenido en hierro es medio en todos los casos. Los porcentajes de potasio, magnesio y sodio son parecidos y, finalmente, en ellas se detecta la presencia de titanio. De este modo, la única diferencia significativa se percibe en el contenido en calcio. Estos datos parecen sugerir el origen común de las arcillas empleadas en la elaboración del conjunto de cerámicas y la selección de arcillas más ricas en calcio para la obtención de acabados más blancos de las pastas (como es el caso de las cerámicas que imitan a las de *tipo Chunia*). Respecto a la granulometría, las pastas cerámicas presentan una alta heterometría de grano, su tamaño varía desde las decenas de micras hasta las centenas de micras, e incluso el milímetro en algún caso. Además, presentan formas muy diversas. Los análisis señalan al cuarzo y a los feldspatos (de potasio y sodio, sobre todo) como los principales desgrasantes, presentando formas redondeadas o más angulosas. También destaca en ellas la amplia presencia de minerales micáceos ferroso-magnésicos, grupo de la biotita, estos aparecen con formas alargadas o laminares de color negro o como granos redondeados y de tonos marrones o incluso con brillo dorado, apuntando al carácter micáceo de las arcillas. Se han identificado micas blancas comunes de tipo moscovita y silicatos de zirconio ($ZrSiO_4$) de brillo plateado.

Por otro lado, se han detectado en casi todas las muestras granos ricos en óxidos de hierro y/o titanio junto con una pequeña cantidad de manganeso que explican la tonalidad rojiza y anaranjada de las pastas, y en algunas muestras se determina la presencia de fosfatos de calcio aislados o junto con elementos halógenos o incluso tierras raras (La, Ce, Pr; Nd). Estos dos últimos hallazgos (óxidos de Fe y/o Ti con Mn y los fosfatos) apoyan la teoría del origen común de las materias primas empleadas en la elaboración de estas cerámicas de El Saucedo e indicarían un lugar de extracción con presencia de óxidos de hierro y/o titanio y fosfatos. En el caso de las tierras raras, la semejanza de sus perfiles de concentraciones, también indicaría un probable origen común de los materiales, aunque sería recomendable la elaboración de un perfil preciso con datos extraídos de una técnica más sensible a estos elementos y a otros elementos trazas como la Espectrometría de Masas con Plasma Acoplado Inductivamente (Donate *at alii*, en prensa; Blanco *et alii*, 2020).

La disponibilidad de buenas arcillas, la abundancia de agua debida a la proximidad del Tajo, así como de varios arroyos; la abundancia de combustible, así como la situación de la *civitas* de *Caesarobriga* en la red de comunicaciones, identificada como *mansio* de la vía 25 del Itinerario de Antonino (*Caesaraugusta-Augusta Emerita*) harían de esta área, el emplazamiento idóneo para el desarrollo de una actividad alfarera²³.

Este artículo ha sido llevado a cabo en el seno de los siguientes proyectos:

«Corpus Vasorum Hispanorum. Análisis tipológico, cronológico y prosopográfico de los sigilla en terra sigillata hispanica a partir de los centros consumidores. Parte I: Lusitania» (PGC2018-093478-A-I00 – Convocatoria Proyectos de Excelencia – Plan Estatal de Generación de Conocimiento – Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – España).

«Aplicación de nuevas tecnologías para el desarrollo del Corpus Vasorum Hispanorum. Una herramienta para análisis tipológico, cronológico y prosopográfico de los sigilla en Terra Sigillata Hispánica». Nombre del programa: Fundación BBVA, Programa Logos Ayuda a la Investigación en Estudios Clásicos 2019.

²² Correspondientes a todos los tipos cerámicos que presentaban abundancia de mica dorada.

²³ Ya JUAN; MORALED A, y RODRÍGUEZ (1983) y luego JUAN (1988) abordaron la existencia de un alfar en la antigua *Caesarobriga*, a través del hallazgo de una serie de elementos de alfar, entre ellos un punzón, aparecidos fuera de contextos arqueológicos.

«Nueva aportación a la historia de El Saucedo. La cerámica fina de época romana» (2016); SIGICEDO. «Estudio cronotipológico y arqueométrico de la vajilla fina en la villa de El Saucedo» (2017); SIGICEDO II. «Estudio cronotipológico y arqueométrico de la vajilla fina en la villa de El Saucedo» (2018). Proyectos de Investigación del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico. Castilla-La Mancha. Servicio de Patrimonio y Arqueología.

Bibliografía

- ABASCAL PALAZÓN, J. M. (1986): *Cerámica pintada romana de Tradición Indígena en la península ibérica: centros de producción, comercio y tipología*. Madrid.
- (2018): «Pone fur. Aproximación a un catálogo de los testimonios hispánicos», *Anuari de Filologia Antiqua et Mediaevalia*, 8, pp. 7-21.
- ABASCAL PALAZÓN, J. M., y CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R. (2007): «Grafitos cerámicos de Segóbriga (1997-2006)», *Lucentum*, 26, pp. 127-172.
- AEA= *Annona Epigraphica Austriaca*. 1979 ss.
- BLANCO GARCÍA, J. F. et alii (2020): «La cerámica pintada tardoantigua de tradición indígena, documentada en la villa romana de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo)», *Homenaje a la Profesora Carmen Fernández Ochoa*. Anejos a CuPAUAM, 4, pp. 381-396.
- BUSTAMANTE-ÁLVAREZ, M. (2009): «La Terra sigillata gálica en Augusta Emerita, Mérida (Badajoz)», *Saguntum*, 41, pp. 149-174.
- (2013): «Nuevos datos estratigráficos para el conocimiento de la TSHT en Augusta Emerita (Mérida, Badajoz)», *Ex Officina Hispana. Cuadernos del SECAH, 1. Mesa Redonda: La Terra Sigillata Hispánica Tardía y sus contextos: estado de la cuestión. Homenaje a Manuela Delgado*. Museo Arqueológico Nacional (15 de octubre de 2010), pp. 91-116.
- CAG = *Carte archéologique de la Gaule*. Paris. 1990 ss.
- CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum* Berlín. 1852 ss.
- DONATE, I. et alii (en prensa): «Archaeometric characterization of roman ceramics from El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo): First clues to final the workshop of origin», *VI International Conference YOCOCU. Youth in conservation of cultural Heritage (Matera, Italy, May 22-26, 2018)*.
- GALLEGO FRANCO, H. (2002): «Flavus, Flavinus y Flavianus en las fuentes epigráficas de Hispania romana», *Hispania Antigua*, 26, pp. 157-198.
- HIDALGO MARTÍN, L. A.; BUSTAMANTE ÁLVAREZ, M., y PÉREZ MAESTRO, C. (2012): «Grafitos sobre cerámicas del puticulus de la calle Cabo Verde de Mérida. Nuevos datos sobre la cotidianidad Emeritenses en el s. I d. C.», *Espacio, Tiempo y Forma, serie II, Historia Antigua*, 25, pp. 131-172.
- HEp = *HISPANIA EPIGRAPHICA*. Madrid 1989 ss.
- JUAN TOVAR, L. C. (1988): «Nuevos datos sobre el alfar de sigillata de Talavera de la Reina (Toledo)», *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, vol. IV, pp. 141-144.
- (2000): «La terra sigillata de Quintanilla de la Cueva», *Memoria de las excavaciones 1970-1981. La villa romana de Quintanilla de la Cueva (Palencia)*. Dirigido por M. Á. García Guinea. Diputación de Palencia. Serie Arqueológica.
- JUAN TOVAR, L. C.; MORALEDA OLIVARES, A., y RODRÍGUEZ SANTAMARÍA, A. (1983): «Elementos de alfar de sigillata hispánica en la cuenca del Tajo», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. I, n.º 2, pp. 165-175.
- OZCÁRIZ GIL, P. (2010): «Grafitos epigráficos sobre cerámica romana en Navarra», *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 18, pp. 331-354.
- OZCÁRIZ GIL, P., y UNZÚ, M. (2011): «Grafitos figurativos, palmas, tridentes y otros signos en cerámica romana de la plaza del Castillo de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 253, pp. 79-95.
- PAZ PERALTA, J. Á. (1991): *Cerámica de mesa romana de los siglos III al VI d. C. en la provincia de Zaragoza (terra sigillata hispánica tardía. African red slip ware; sigillata gálica tardía y phocaean red slip ware)*. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico.
- (2008): «Las producciones de Terra Sigillata Hispánica Intermedia y Tardía», *Cerámicas hispanorromanas. Un estado de la cuestión*. Editores científicos D. Bernal Casasola y A. Ribera i Lacomba. Universidad de Cádiz, pp. 497-539.
- POLO LÓPEZ, J. (1999): «Las cerámicas pintadas romanas de tradición indígena: aportaciones estratigráficas de la ciudad hispano romana de Complutum», *II Congreso de Arqueología Peninsular (Zamora, del 24 al 27 de septiembre de 1996)*. Coordinado por Primitiva Bueno y Rodrigo de Balbín. Vol. 4, pp. 89-102.

- POLO LÓPEZ, J.; SÁNCHEZ LAFUENTE, J., y RASCÓN MARQUÉS, S. (1999): «Grafitos sobre instrumental doméstico en Hispania. Problemas y perspectivas de estudio», *XI Congreso Internazionale di Epigrafia greca e latina*, vol. II. Roma, pp. 597-599.
- ROCA ROUMENS, M. (1982): «Breve introducción al estudio de la *sigillata*», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 7, pp. 359-404.
- (2005): «*Terra sigillata* sudgálica», *Introducción al estudio de la cerámica romana. Una breve guía de referencia*. Coordinado por M.^a I. Fernández García y M. Roca Roumens, pp. 116-137.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, F., y JEREZ LINDE, J. M. (1995): «Notas para la clasificación de los grafitos sobre cerámica romana procedentes de la cuenca media del Guadiana», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología. Homenaje a Hermanfrid Schubart*, pp. 269-280.
- ROMERO CARNICERO, M. V. (2015): «La *Terra sigillata* hispánica: producción del área septentrional», *Manual de cerámica romana II. Cerámicas romanas de época altoimperial en Hispania: importación y producción*. Coordinado por C. Fernández Ochoa, Á. Morillo Cerdán y M. Zarzalejos Prieto. Madrid: Museo Arqueológico de la Comunidad de Madrid, Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias de la Comunidad de Madrid, pp. 119-230.
- ROMERO CARNICERO M. V., y RUIZ MONTES, F. (2005): «Los centros de producción de *Terra sigillata* hispánica en la zona septentrional de la península Ibérica», *Introducción al estudio de la cerámica romana: una breve guía de referencia*. Coordinado por M.^a I. Fernández García y M. Roca Roumens. Universidad de Málaga, pp. 183-224.
- SEQUERA PINEDA, S. *et alii* (2018): «La villa de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo): las cerámicas pintadas de tradición indígena tipo Meseta sur», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 37, pp. 81-104.
- SOLIN, H. (1982): *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*. Berlín: De Gruyter.

El museo arqueológico de la Universidad de Sevilla. Piezas romanas procedentes de *Carmo* (Carmona, Sevilla)

The archaeological museum of the University of Seville.
The roman pieces from *Carmo* (Carmona, Sevilla)

José Beltrán Fortes (jbeltran@us.es)

Dpto. de Prehistoria y Arqueología, Universidad de Sevilla (España)

Resumen: Se analiza la creación del museo arqueológico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla en 1898, con base en una donación de piezas arqueológicas del coleccionista Francisco de Paula Caballero-Infante y Suazo. Se cita el caso concreto de los avatares de dos urnas romanas procedentes de la necrópolis occidental de *Carmo* (Carmona), conservadas en esta colección universitaria. Además, se plantea la posibilidad de que otra pieza de la colección, una cabeza de estatua de *Attis*, proceda también de *Carmo*.

Palabras clave: Escultura romana. Urnas romanas. Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla. Coleccionismo de fines del siglo XIX.

Abstract: In this article it is analyzed the creation of the Archaeological Museum of the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Seville, in 1898, based on a donation of archaeological pieces by the collector Francisco de Paula Caballero-Infante y Suazo. It is cited the specific case of two Roman urns from the western necropolis of *Carmo* (Carmona), preserved in this university collection. In addition, it is raised the possibility that another piece of the collection, a statue head of *Attis*, also comes from *Carmo*.

Keywords: Roman Sculpture. Roman Urns. Faculty of Philosophy and Letters of Seville. Collecting of the late nineteenth century.

Introducción

Entre las iniciativas culturales llevadas a cabo por la Universidad de Sevilla en los últimos años destaca el proceso de catalogación y estudio de su rico patrimonio mueble, que ha asumido desde su creación el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS). Precisamente en fecha reciente se ha inaugurado una plataforma de acceso web a ese patrimonio histórico-artístico y científico, ordenado y catalogado por colecciones (www.lafabrica.us.es; *cfr.*, www.patrimonioartistico.us.es), que expresa este objetivo fundamental de tutela patrimonial, como paso previo a la conformación del necesario y esperado museo universitario.



Dentro de esas colecciones destaca también la de carácter arqueológico, con base en una serie de materiales que comenzaron a reunirse desde mediados del siglo XIX en la entonces llamada Universidad Literaria Hispalense, y que se ha ido incrementando con otras colecciones y lotes de piezas a lo largo del siglo XX.

En el año 2011, la entonces directora del CICUS, Concha Fernández Martínez, nos encargó a la arqueóloga Rosario Huarte Cambra y a mí el comisariado conjunto de una exposición sobre los materiales arqueológicos conservados en la Universidad de Sevilla (Beltrán; Huarte, y Henares, 2012). La exposición se llevó a cabo desde el 19 de diciembre de 2012 al 26 de enero de 2013 en la Capilla de Santa María de Jesús, en Sevilla, siendo el diseño expositivo obra de Juan Suárez Ávila –CHS Arquitectos– y el montaje de Otto Pardo (figs. 1-2).

El lugar fue especialmente elegido, pues es el único edificio que queda en pie del antiguo Colegio de Santa María de Jesús, donde se fundó el original Colegio-Universidad de Sevilla en 1505 por Rodrigo Fernández de Santaella, «Maese Rodrigo» (González, 2005). Aquel edificio había perdido ya su principal función educativa una vez que se conformó en 1772 la Universidad Literaria Hispalense, ubicada en la antigua Casa Profesa de los Jesuitas, en calle Laraña; se desligó totalmente de la Universidad en 1836 (Aguilar, 1991). Cayó ante la piqueta en 1920, con el objetivo de la ordenación y ensanche de la actual calle de la Constitución; afortunadamente la capilla había sido declarada Monumento Nacional en 1901 y ello impidió que corriera igual suerte, quedando en pie hasta la actualidad (Tejido, 2017).

La creación del museo arqueológico universitario en 1898

La creación del Museo Arqueológico Nacional en Madrid, decretada en 1867, fue consecuencia de los cambios que se estaban produciendo en España en relación con la tutela del patrimonio arqueológico mueble (Marcos, 1993; Papí, 2017); a la vez, fue un revulsivo en el ámbito del museo público de carácter arqueológico en España. Así, se crearon otros museos arqueológicos provinciales, que se irán inaugurando en diversas capitales españolas. Ello ocurrió en Sevilla, donde el Museo Arqueológico Provincial se creó oficialmente en el año 1879 (Beltrán, y López, 2012; Beltrán, 2013; Amores, 2018), bajo la dirección de un miembro del cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Manuel Campos Munilla. La creación del Museo Arqueológico de Sevilla, con sus espléndidas colecciones, debió de ser, a su vez, un toque de atención para los círculos intelectuales sevillanos, incluyendo en primer lugar a los activos profesores de la Universidad Literaria Hispalense de aquella época (Sánchez, 2005), que iniciaron el proyecto de creación de un museo arqueológico universitario.

En el tercer cuarto del siglo XIX la Universidad de Sevilla intentaba llevar a cabo una modernización de su docencia, acorde con los cambios que se impulsaban desde el gobierno central, en seguimiento de los conocidos como el Plan Pidal (1845) y, sobre todo, el Plan Moyano (1857). Fue con esta ley de Instrucción Pública promovida por Claudio Moyano cuando se crearon las Facultades de Filosofía y Letras y se constituyó también la de Sevilla, en cuyo marco se llevará a cabo la incorporación de la disciplina arqueológica (Beltrán, y Belén, 2007; Beltrán, 2012). Durante la segunda mitad del siglo XIX en España se intentó incluir los estudios arqueológicos en la docencia universitaria, pero no se logró de manera efectiva. Así, en el año 1852 se incluyó, de manera infructuosa, una asignatura de «Arqueología, Epigrafía y Paleografía», siguiendo una tradición decimonónica; esa asignatura sí se instituirá en la Escuela Superior de Diplomática pocos años después (Peiró, y Pasamar, 1996). Tampoco llegó a hacerse efectiva la «Arqueología e Historia General del Arte» como asignatura optativa de los estudios de las Facultades de Filosofía y Letras, según se recogía en un decreto de 2 de junio de 1873. En el decreto de 30 de septiembre de 1898 se indicaba que la asignatura de «His-



Fig. 1. Exposición «Un Museo en la Universidad. Colecciones arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos XIX y XX)». Capilla de Santa María de Jesús, Sevilla. Foto: José Beltrán.



Fig. 2. Exposición «Un Museo en la Universidad. Colecciones arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos XIX y XX)». Una de las vitrinas de la exposición, con materiales egipcios, griegos e itálicos. Foto: José Beltrán.

toría Universal» (de primer curso), «[...] se limitará a la edad antigua, con estudios protohistóricos» (*Gaceta de Madrid* de 02-10-1898, art. 5), es decir, prehistóricos. Sin embargo, los estudios de la prehistoria se incorporarán a la universidad española mucho después, con la primera cátedra de «Historia Primitiva del Hombre» en la Universidad Central en 1922. Por el contrario, la primera cátedra de Arqueología había sido creada en la misma universidad en 1900 (*Gaceta de Madrid* de 22 de julio). En la Universidad de Sevilla los estudios arqueológicos tuvieron una presencia relativamente temprana, aunque no se concretaron en cátedras específicas, sino que esa docencia era asumida por otros catedráticos de Historia y de Historia del Arte (Beltrán, 2012); así, la docencia de arqueología se dio en las aulas hispalenses desde 1902, mientras que de prehistoria desde 1928, con la llegada al claustro hispalense del catedrático Juan de Mata Carriazo Arroquia (Mederos, 2010).

Frente a la escasa presencia de la arqueología en los estudios universitarios españoles de la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX (Ayarzagüena, y Salas, 2017), a nivel general, el interés por las actividades arqueológicas fue muy grande durante toda la segunda mitad del siglo XIX, y se convirtió –según hemos dicho en una ocasión con respecto al panorama sevillano– en una verdadera «práctica erudita y social» (Beltrán, 2002). También trajo como consecuencia la abundancia de colecciones privadas, de particulares que se dedicaban a comprar antigüedades o incluso a realizar excavaciones para obtenerlas, así como de colecciones de instituciones o de asociaciones; en estas sociedades se encontraban aquellos mismos particulares aficionados por el estudio erudito del pasado y la colección de sus restos materiales. El fenómeno asimismo se constata en ciertas universidades, donde algunos profesores desarrollaron ese interés y prácticas coleccionistas, pero que tenían por tanto un carácter público más institucional; el objetivo no era la simple tutela patrimonial, sino poner medios más adecuados para la docencia universitaria. En la Universidad de Sevilla un primer ejemplo lo constituyó la creación, en 1850, de una colección anexa al Gabinete de Historia Natural en la Facultad de Ciencias (López, 2010: 236-244), que fue creado en aquel año por el catedrático Antonio Machado y Núñez (Beltrán, 2004a), y que estaba formada por materiales de zoología, botánica y mineralogía; anexa a esta última se reunió un lote significativo de piezas arqueológicas, hechas en piedra, generalmente prehistóricas (Henares, 2012, 2013, 2016 y 2020). Ello era resultado del pionero inicio de los estudios prehistóricos junto a los de las ciencias naturales, en un maridaje que solo se rompería en España en el primer cuarto del siglo XX (véase, p. ej., Beltrán, 2008: 29).

También esa finalidad docente se plasma en los estudios históricos, al comprender el valor del análisis directo de la cultura material en la enseñanza universitaria. Así lo recomendaba una circular ministerial de 25 de febrero de 1895, destacando la importancia de «[...] la adopción del método experimental, de observación y de inspección directa en la enseñanza de las Ciencias Históricas» (véase Beltrán, y Belén, 2007: 106).

Con ese objetivo las enseñanzas universitarias se desarrollaron en una directa relación con los correspondientes museos arqueológicos, en las ciudades donde coincidían universidad y museo arqueológico provincial, como ocurre en Madrid o Sevilla. Otro paso fue la creación de un museo arqueológico universitario, como sucedió en el caso de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla; el objetivo fue la puesta en marcha de un museo arqueológico, que estuvo adscrito a la biblioteca de la misma facultad. Aunque el impulso inicial se debió al catedrático Manuel Sales y Ferré, la creación oficial se constata en un oficio de 2 de octubre de 1898 del rector Adolfo Morís y Fernández-Vallín, según se recoge en uno de los libros de actas de la Facultad de Filosofía y Letras, conservado en el Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS) (véase Huarte, y Beltrán, 2012: 132-133) (fig. 3), donde se decía que el rector

«[...] había acordado la fundación en la [Facultad de Filosofía y Letras] de esta Universidad de un Museo de prehistoria y arqueología y comprado para la colocación de los objetos hoy existentes y de los que en lo sucesivo se adquirieran una vitrina que destinaba en propiedad a la

Facultad [...] estimulando á los aficionados á esos estudios á que llevaran á él, bien donados, ya en depósito, cuantos objetos pudieran enviar; y fuesen de utilidad ó merito [...]» (AHUS, leg. 1229, tomo I, fol. 111r (fig. 3).

El interés por contar en Sevilla con una colección arqueológica de apoyo a la docencia universitaria se constata ya antes de la citada recomendación ministerial de 1895, pues en un acta de la Facultad de Filosofía y Letras de fecha 18 de enero de 1892 se recoge que, junto al incremento de los fondos de la biblioteca, había que:

«[...] procurar la realización de un pensamiento, iniciado hace ya tiempo, ó sea la formación de un museo arqueológico, verdaderamente indispensable para los estudios de Historia [...] se acordó [...] asimismo encargar al Sr. D. Manuel Sales la formación de un proyecto de Museo arqueológico, en atención á haber sido este Sr. Catedrático el iniciador del pensamiento» (AHUS, leg. 1229, tomo I, fol. 72r).

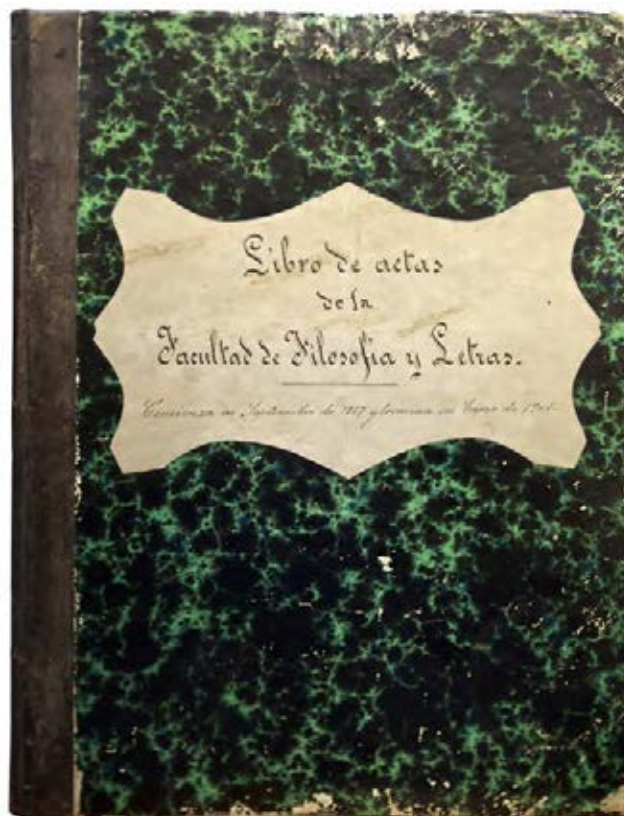


Fig. 3. «Libro de Actas de la Facultad de Filosofía y Letras. Comienza en 30 de Septiembre de 1867 y termina en Enero de 1901». Fondo Antiguo de la Biblioteca Universitaria de Sevilla. Foto: Marta A. Morera.

Hay que rendir homenaje también en este punto, pues, a la excelsa figura de Manuel Sales y Ferré (1843-1910), que había ocupado en Sevilla desde 1874 la cátedra de Geografía Histórica, que, posteriormente, será solo de Historia Universal. En el campo arqueológico hay que destacar su importante labor editorial y, en cierto modo, educativa en España de los avances de la nueva ciencia de la prehistoria que se desarrollaba por entonces en Europa; así es autor de obras trascendentales en aquellos momentos sobre los tiempos prehistóricos, incorporando una visión positivista pero desde una perspectiva católica, que mediatizaba todo el panorama científico español (Beltrán, 2004b); además, fue el fundador de una de las instituciones más activas en la Sevilla finisecular y de comienzos del siglo xx, el Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla, que creó junto a una serie de profesores universitarios en el año 1887 (Pablo-Romero, 1982). Sales se trasladó desde Sevilla a la Universidad Central para ocupar la primera cátedra de sociología en España en el año 1899, y el proyecto de museo arqueológico solo llegó a cuajar desde el año anterior, pero su actuación debió ser sin duda decisiva.

La donación de Francisco de Paula Caballero-Infante y Suazo

El museo arqueológico de la Facultad de Filosofía y Letras se constituyó merced a la donación de una parte importante de la destacada colección arqueológica del que era entonces secretario general de la Universidad de Sevilla, Francisco de Paula Caballero-Infante y Suazo. Aunque esa donación se formalizó oficialmente el 15 de marzo de 1899 (AHUS, legajo 1061-2), las piezas ya habían quedado ingresadas en la biblioteca de la facultad en el año anterior. Según expresaba el propio donante, el Sr. Caballero-Infante, y se recogía en el acta de la facultad de 8 de octubre de 1898, lo hacía: «[...] á

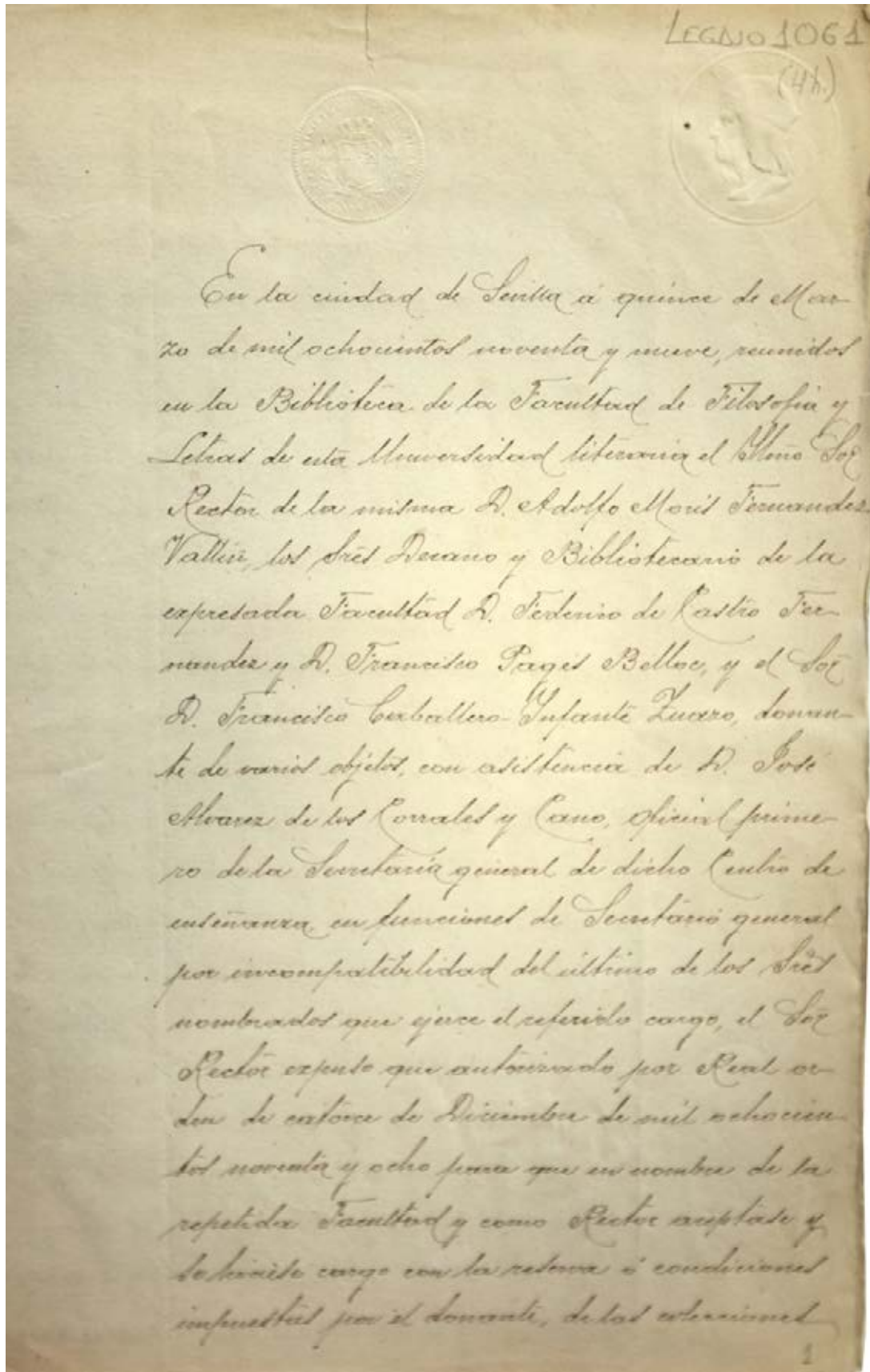


Fig. 4. Portada del acta de donación de las piezas arqueológicas de F. de P. Caballero-Infante a la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla, en 15 de marzo de 1899. Fondo Antiguo de la Biblioteca Universitaria de Sevilla. Foto: Marta A. Morera.

fin de que los alumnos de las enseñanzas históricas aprendiesen en él [el museo] prácticamente lo que en cátedra les explicaran los Profesores» (AHUS, leg. 1229, tomo I, fol. 105r).

También se ha conservado en el Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla el acta de entrega de esa donación (véase Huarte, y Beltrán, 2012: 132-133) (fig. 4), realizada el 15 de marzo de 1899 y firmada por el rector, Adolfo Moris, el entonces decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Federico de Castro, el director de la biblioteca, Francisco Pagés y Belloc, así como el oficial primero de la Secretaría General, José Álvarez de los Corrales, como secretario, junto a la firma del propio donante, F. de P. Caballero-Infante. Se manifiesta que las piezas

«[...] las regalaba á la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, pero con la reserva de derechos de que fuesen devueltos todos los objetos al exponente ó à sus legítimos herederos, si ocurriese, andando los tiempos, que el Gobierno de la Nación por cualquiera motivo suprimiese en este Centro docente la expresada Facultad» (AHUS, legajo 1061-2, fol. 2).

Francisco de Paula Caballero-Infante y Suazo (1847-1901) fue un interesante personaje de aquella época, que había nacido en Cuba mientras su padre, jerezano de origen, desempeñaba el cargo de relator de la Real Audiencia Pretorial de La Habana (Mormeneo, 2013: 47-49). En 1864 se trasladó a Sevilla, donde realizó los estudios de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras y los de doctorado en Madrid en 1868; este mismo año comenzó a dar clases en la Universidad de Sevilla como profesor de árabe. Sin embargo, imbuido de profundas convicciones conservadoras y católicas, así como ferviente monárquico, se negó a jurar la Constitución revolucionaria de 1869 y abandonó definitivamente la enseñanza universitaria. Su interés por las antigüedades y, sobre todo, por las monedas¹ se evidencia en que se incorporó al Círculo Numismático Sevillano y a la Sociedad Arqueológica Sevillana, creados en 1871 por Francisco Mateos-Gago Fernández y Francisco de Paula Collantes de Terán Caamaño, a partir de la extinta Diputación Arqueológica Sevillana (Beltrán, 1997), aunque su principal afición era el estudio de las monedas árabes. Uno de los principales logros del Círculo Numismático fue la edición, entre 1871 y 1876, de los tres volúmenes de la obra de Antonio Delgado del *Nuevo Método de clasificación de Medallas Autónomas de España*, en el que asimismo colaboró Caballero-Infante (Delgado, 1871-1876; véase Mora, 2004). Este comenzó ya en aquellos años a conformar su colección arqueológica y numismática, que se engrosó y amplió tras su traslado a Valencia, donde «[...] es crea una gran reputació com a numismàtic àrab i pronuncia nombroses conferències i algunes publicacions sobre el tema i col·labora amb la Revista de Valencia, 1880-1883» (Mormeneo, 2013: 48). Fue nombrado académico correspondiente de la Real Academia de la Historia por Valencia en el año 1888, institución a la que había donado en 1885 cincuenta y siete dirhams omeyas procedentes de al-Andalus. El arqueólogo francés Arthur Engel lo describe de la siguiente manera: «[...] a longtemps recueilli les monnaies arabo-espagnoles sur les quelles il a écrit divers opuscules témoignant d'une réelle compétence. Aujourd'hui, il s'est tourné vers les antiquités romaines et en a réuni une fort belle série, la plupart dans le pays» (Engel, 1892: 142).

Sin embargo, no debió perder la conexión con Sevilla, según demuestra su opúsculo sobre cerámica «italo-griega», que es fruto de un discurso impartido en 1896 en el Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla (Caballero-Infante, 1896). Finalmente, en el año 1898, se incorporó como funcionario administrativo en la Universidad de Sevilla, con el cargo de secretario general. Su relación con las instituciones culturales sevillanas, hasta su muerte en 1901, queda en evidencia en los diversos cargos que desempeñó en esta ciudad, a la que trasladó asimismo desde Valencia el

¹ Su colección de monedas la adquirió la Universidad de Sevilla, pero no se puede individualizar actualmente dentro del monetario universitario, según CHAVES, 1994.

reconocimiento como correspondiente de la Real Academia de la Historia: vocal y secretario de la Sociedad Protectora de las Bellas Artes, miembro de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, vicesor de la Sociedad de Amigos del País, miembro del Ateneo y Sociedad de Excursiones y vocal de la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos. Su interés por las actividades arqueológicas en Sevilla se focalizó asimismo hacia *Italica* (Santiponce), según demuestra la autoría de otro opúsculo en el que recogía el descubrimiento de áureos y barras de oro en el yacimiento (Caballero-Infante, 1898). Además, catalogó en dos monografías la colección y el monetario del referido Francisco Mateos-Gago, realizado respectivamente junto a Antonio María Ariza y a Francisco Collantes de Terán (Ariza, y Caballero-Infante, 1891; Collantes, y Caballero-Infante, 1892).

En su colección destacan los materiales de procedencia italiana, aunque desconocemos las circunstancias en las que los acopió. A este tema de las relaciones anticuarias y coleccionistas entre España e Italia en el siglo XIX dedicamos hace un tiempo una monografía colectiva, a la que remitimos (Beltrán; Cacciotti, y Palma, 2006), especialmente al trabajo general de Beatrice Palma Venetucci (2006). Tampoco olvidemos que la colección arqueológica más importante de España durante el período isabelino, que fue la conformada por el marqués de Salamanca, se nutrió casi exclusivamente de materiales recuperados en Italia (Beltrán, 2006a y 2006b). La variedad de procedencias de piezas de la colección de Caballero-Infante la constatamos precisamente en los objetos donados a la Universidad Hispalense, ya por el carácter de la pieza, como las etruscas, las «ítalo-griegas» o las griegas, o bien en otros casos porque se indica expresamente la procedencia en el acta de donación².

No vamos a entrar en el análisis de las diversas piezas, que no corresponde al interés del trabajo en esta ocasión, por lo que simplemente haremos una referencia de ellas, para constatar su diversidad. Así, además de las dos urnas que sí trataremos en el apartado siguiente, podemos citar, entre las de procedencia hispana: una lucerna con una figura de Mercurio decorando el disco, y otra cristiana, con el crismón, procedentes de Villafranca de los Barros; de estas dos lucernas, desaparecidas actualmente, sí queda una reproducción fotográfica en la fototeca de la Universidad de Sevilla, realizada en 1930 por Antonio Sancho (Beltrán, y Henares, 2012: 97, fig. 6) (fig. 5). Además, constan entre las piezas donadas: una cabeza de Pallas, antefijas romanas, un «alabastron», un «fragmento de cañería de plomo con la inscripción IMP en la parte superior y DD en la inferior», un «stylo romano», un «cochlear romano de hueso», una «sortija romana de pasta con una serpiente en el chatón», tres «amuletos? de varias materias», un «trozo de pavimento de mosaico, con dibujo geométrico», de *Italica*; un «silbato de centurion Romano», un «bronce distintivo de las sacerdotisas de Neiton», «glandes romanas de plomo», una «lucerna de bronce», de Osuna; un fragmento de *terra sigillata* («barro saguntino»), de Antequera; «tegulas ¿visigóticas?» de *Carissa Aurelia*; una «patera romana de cobre», de *Clunia*; un «exvoto de bronce, figura un gallo», de Denia, «en las ruinas del Templo de Diana»; un «fragmento de un strigilo, en el mango se halla representado Hercules luchando con un león», de Valencia; un «donarium romano de bronce», de Zafarraya (Granada); un «cadus de bronce, el asa termina en un busto humano», un «cesto minero romano encontrado en las Minas de la Unión», un «asa de un objeto de bronce», dos «strígilos romanos de bronce», dos «sympulos romanos de bronce», una «acus comatoria romana en bronce», de Cartagena; un «pixis de bronce», de Mérida;

² De su colección, cuando se encontraba en Valencia, conocemos la referencia de la procedencia de otras piezas destacadas, según ENGEL (1892: 142-143): un entalle cristiano, de Andalucía; una espátula de bronce, de una tumba de Écija; un anillo medieval en oro, de Guadalcanal; dos cucharas de plata, de Villafranca de los Barros; una terracota de Pallas con casco, de *Italica*; una lucerna de cuatro picos, de Alicante; un pequeño busto celtibérico en terracota, de *Clunia*; y un dado de bronce, árabe, de Játiva. Como se advierte, solo hay coincidencia en el pequeño busto de terracota italicense, que donó a la Universidad de Sevilla, no en el resto, a pesar de que algunos lugares sí coinciden, como *Clunia* o Villafranca de los Barros. Finalmente, también hay que tener en cuenta la relación de 108 piezas romanas de la necrópolis de Carmona que refiere de su colección J. DE D. DE LA RADA (1885: 165-171), que se conservaban por entonces también en Valencia.



Fig. 5. Dos lucernas de Villafranca de los Barros, donadas por Caballero-Infante a la Universidad de Sevilla, actualmente desaparecidas. Foto: Fototeca de la Universidad de Sevilla, Antonio Sancho, 1930.

una «llave árabe», de Sevilla; una «cuchara de plomo», de las Minas de Portmán; una «lámina de espada de bronce romana», una «punta de lanza de bronce, romana» y un fragmento, un «objeto de bronce romano, de uso desconocido», un «escoplo romano de bronce», de Son Saura (Menorca); «cuspis ó puntas de lanza en bronce, encontradas en diversos puntos de España»; «figuras ¿prehistóricas? encontradas en diversos lugares de Andalucía»; once «objetos prehistóricos», de Orihuela.

Como se ve, las piezas proceden mayoritariamente de Andalucía y levante-SE peninsulares, en concreto, de las provincias de Sevilla (*Italica*, Osuna, Sevilla), Cádiz (*Carissa Aurelia*), Granada (Zafarraya), Málaga (Antequera), Murcia (Cartagena; Portmán), Alicante (Orihuela; Denia) y Valencia; fuera de estos ámbitos solo podemos citar las de Badajoz (Villafranca de los Barros; Mérida), Burgos (*Clunia*) y Menorca (Son Saura).

De procedencia de fuera de España se citaba en el acta de donación: una «hidria de boca trilobada, barro negro fabricación etrusca», un «kalpis italo-griego, de la escuela de Nicosthenes», un «bombylios de fábrica corintia», un «catino italo-griego», «una figura de mujer velada, fabrica siciliana»; un «bombylios» y un «kolyiscos» de Santorín o Santorino; un «busto de guerrero en bronce, encontrado

³ La transcripción completa del acta de donación la hemos dado a conocer en: BELTRÁN, y HENARES, 2012: 123-125. También se reproduce la relación de piezas donadas en el acta de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla de 8 de octubre de 1898 (AHUS, leg. 1229, tomo I, fol. 105r).

en el Parthenon de Atenas»; «un exvoto de bronce, figurando dos medios toros unidos, procede de la campiña de Roma»³. Las dos figuras han desaparecido, pero de las cerámicas griegas e itálicas se conservan aún algunas, actualmente en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, como una hidria de figuras rojas –el kalpis–, un aríbalos –el «bombylios de fabrica corintia» –, así como dos vasijas de *bucchero nero*, una de ellas la «hidria» (se recogen en Huarte, y Beltrán, 2012: 150-151) (véase *supra*, fig. 2). Su interés por las cerámicas «italo-griegas» queda en evidencia en la breve monografía que dedicó al tema, fruto –según ya se dijo– de un discurso dado en el Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla (Caballero-Infante, 1896), donde se refiere a piezas de su propia colección para ilustrar el tema.

También había donado en 1886 al Museo Víctor Balaguer, existente junto a la biblioteca creada por este en 1884 en Vilanova i la Geltrú (Barcelona), tres vasijas etruscas de *bucchero nero* (Mormeneo, 2013), dos lucernas de procedencia andaluza, dos monedas árabes de oro y 157 de plata, según queda recogido en una carta autógrafa de Caballero-Infante:

«Excmo. Sr. D. Víctor Balaguer-Valencia.

19 de Set. 1886.

Muy Sr. mio y de toda mi consideración. Por nuestro excelente y comun amigo el Sr. D. José Enrique Serrano sé que ofreció a V. en mí nombre y con destino al Museo que ha establecido en Villanueva una lucerna ó lámpara romana. En vista de dicho ofrecimiento me tomo la libertad de remitir a V. para dicho Museo los objetos siguientes= Un holkyon ó copa, una patera y un chyatus, de barro negro, etruscos, encontrados en Italia. Una lucerna pagana y otra cristiana encontradas en Andalucía. Dos monedas árabes de oro y ciento setenta i seis de plata pertenecientes á los reyes y años que se indican en la adjunta nota, además de ir cada una clasificada. Esta ocasión me proporciona el placer de ofrecerme a V. atento s.s. L.B.S.M. Francisco Caballero Infante» (reproducida en Mormeneo, 2013: 53-54).

Materiales de *Carmona* en la donación de Caballero-Infante: dos urnas romanas con inscripción

Especial interés sí dedicaremos en esta ocasión a las piezas de procedencia carmonense, o de probable procedencia, de entre las donadas a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Hispalense. En primer lugar, se encontraban dos urnas romanas, descritas en el acta como:

«Urna cineraria de plomo. En la tapa en letras punteadas PMPFABVLAE. Necrópolis de Carmona. Urna cineraria de barro. En la tapa FABIAE·Q·F·MAVRAE·XXXI Necrópolis de Carmona» (AHUS, leg. 1061-2, fol. 2).

Por el contrario, la segunda urna no es de barro, sino de piedra caliza. Ambas debieron de haber llegado a la colección de este prócer sevillano mediante compra o regalo, pues ya eran conocidas con anterioridad. La primera noticia sobre la urna de piedra de *Fabia Maura* (fig. 6) nos la proporciona Juan de Dios de la Rada y Delgado en el Apéndice III de su monografía sobre la necrópolis de Carmona, que excavaban Jorge Bonsor y Juan Fernández López. En este apéndice se incluían inscripciones conservadas en la localidad de Carmona, pero que eran «inscripciones inéditas que recogió el docto P. Fita en su viaje á aquella ciudad, hace tres años» (Rada, 1885: 173), es decir, en 1882, antes de la creación de la Sociedad Arqueológica de Carmona (1885) y del Museo de la Necrópolis (Maier, 1999).

Un dato que seguramente recogió el propio Fita –y reprodujo Rada– debió ser que la urna fue «encontrada en un sepulcro ó tumba no lejos del pozo, aunque sin poder precisar cual fuese» (Rada,



Fig. 6. Urna de piedra de *Fabia Maura*, de la necrópolis romana de Carmona. Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Sevilla. Foto: M. A. Morera.

1885: 173). Tampoco nosotros sabemos exactamente a qué pozo se está refiriendo, pero hemos hipotetizado que podría ser el pozo o fuente-manantial de época romana que se situaba extramuros de la ciudad romana, a unos centenares de metros de la «Puerta de Sevilla», en el llamado Paseo del Estatuto, en uno de los flancos de la *via Augusta* (Beltrán, y Henares, 2012: 97). La fuente había sido descubierta en el año 1873 por Juan Fernández López (1886: 10-11), aunque se soterró poco después, redescubriéndose solo en 1998 (Anglada, y Conlin, 1998). En los rellenos de la fuente apareció un importante conjunto de retratos romanos, un *herma* dionisiaco con salida de agua, para una fuente, y un *arula* dedicada a las *Matres Aufaniae* (Loza, 2002). Así, es posible que correspondiera a una de las tumbas más próximas a la ciudad, alejada de los terrenos propiedad de Bonsor y Fernández López, y que por ello no pasó a ser propiedad de estos. De hecho, parece corroborar ese dato el que Emil Hübner indicara que la urna fue «reperta in necropoli circa fontem Romanum» (*apud* CIL II: n.º 5417; véase Caballos, y Stylow, 2014: 91-92).

Antes de pasar a poder de Caballero-Infante, la urna había estado en la colección de Antonio Calvo Cassini, erudito y coleccionista carmonense, aunque no sabemos cuándo y cómo la adquirió Caballero-Infante. Lo refiere Emil Hübner: «Servabat ibi [Carmona] Antonius Calvo y Cassini, nunc est Hispali apud Franciscum Caballero Infante [...] Descripsi Valentiae apud Infante a. 1886 [...]» (*apud* CIL II: n.º 5417). Se deduce de este comentario que la pieza había estado en Valencia en propiedad de Caballero-Infante y allí la vio Hübner, en 1886, pero posteriormente se encontraba ya en Sevilla y fue donada a la universidad. No obstante, no aparece incluida en la relación de 108 piezas romanas de la necrópolis de Carmona que poseía Caballero-Infante en Valencia y que editó J. de D. de la Rada en el Apéndice II del mismo libro citado sobre la necrópolis de Carmona (Rada, 1885: 165-171). Jorge Bonsor publicó posteriormente la urna como conservada en el Museo de la Necrópolis de Carmona (Bonsor, 1931: 41, n.º 7), pero ello debe de ser un simple error, pues desde el año 1898 se encontraba en el museo arqueológico universitario.



Fig. 7. Urna de plomo de *F(abia) Fabula*, de la necrópolis romana de Carmona. Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Sevilla. Foto: Marta A. Morera.

La pieza presenta forma de caja, con cuatro patas, y tapadera de frontón triangular y una especie de pulvinos redondeado uno y cuadrangular el otro, que es una forma típica de los talleres hispanos de época tardorrepública y altoimperial (p. ej., Rodríguez, 1999, 2002 y 2010) y bien documentada en otros ejemplares de la necrópolis occidental de *Carmona* durante la primera mitad del siglo I d. C. (Bendala, 1976). Aún conserva en el interior de la caja los restos óseos no carbonizados de la cremación de la difunta. El epígrafe, grabado sobre la tapadera con letras librarias, había sido editado de manera correcta, con nexo AV en *Maurae* (véase Rada, 1885: 173; *CIL* II: n.º 5417; *CILA Sevilla*: n.º 851, donde se da como desaparecida; Beltrán, y Henares, 2012: 97, fig. 4), a excepción del numeral de los años, que son XXXII y no XXXI (Caballos, y Stylow, 2014: 91, láms. 3.1-3.2).

Menos documentación hay sobre el recipiente de plomo, que debió contener en su interior una urna de vidrio –no conservada–, contenedora de los restos de la difunta, *F(abia) Fabula M(arci) f(ilia)*, según la inscripción grafitada en la tapadera plúmbea (fig. 7). Se trata de un grabado muy suave, casi punteado, con letras librarias, pero con algunas cursivas (primera F y A). En este caso la lectura dada por Caballero-Infante en el acta de donación (*PMPFABVLAE*) es errónea, y Emil Hübner, que dijo que era propiedad de Caballero-Infante en Sevilla, la corrigió de manera correcta (*CIL* II: n.º 6249, 11; *Indices*: 1061; *cfr.*, *CILA Sevilla*: n.º 848; Beltrán, y Henares, 2012: 97-98), aunque erraba al indicar que tenía su procedencia en *Italica*. También hay que agregar a la inscripción una F en cursiva, situada por debajo del nombre, que ha sido identificada por A. Caballos y A. U. Stylow (2014: 92, láms. 4.1-4.3), aunque no hay una propuesta adecuada para el desarrollo de esa abreviatura. Erróneamente Jorge Bonsor indicó que formaba parte de la colección del Museo de la Necrópolis de Carmona (Bonsor, 1931: 41, n.º 2), pero era propiedad de Caballero-Infante al menos desde 1898, en que la donó a la universidad. Según indican Caballos y Stylow podría plantearse un: «¿Hipotético error por su parte [de Bonsor], caso de que esta pieza hubiese estado inicialmente en el Museo de

Carmona, habiendo olvidado que estuvo luego y antes de 1899 en manos de Caballero-Infante?» (Caballeros, y Stylow, 2014: 93, nota 35).

También se podría pensar que fuera un simple error de Bonsor y que nunca hubiera estado en el Museo de la Necrópolis de Carmona; o incluso que hubiera formado parte de la colección Cassini, procediendo de la misma tumba familiar; hay que tener en cuenta que ambas difuntas coinciden en la pertenencia a la *gens Fabia*. Asimismo, desde el punto de vista de la inscripción coinciden en el empleo de letras librarias con el uso de cursivas, a pesar del diverso soporte, y son coincidentes en la datación, en los primeros decenios del siglo I d. C. Queda, pues, como hipótesis que ambas urnas pudieron corresponder a la tumba familiar de unos *Fabii* carmonenses, construida en los inicios del siglo I d. C., que se situaba próxima a la «Puerta de Sevilla», en la parte más oriental de la gran necrópolis occidental de *Carmona*⁴.

Una cabeza de *Attis*, de posible procedencia carmonense

También como hipótesis planteamos la posibilidad de que otra de las piezas conservadas en la actual colección arqueológica de la Universidad de Sevilla, la cabeza de un personaje con gorro frigio (fig. 8), pueda tener una procedencia carmonense (Beltrán, y Henares, 2012: 115-119). En este caso no corresponde a la donación de F. de P. Caballero-Infante, sino que procede del Museo que se formó desde el momento de su creación, en 1887, en el Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla; esta colección se ingresó en la Universidad Hispalense en 1912. La pieza había sido donada al Ateneo por Antonio María Ariza, que fue director del Museo ateneísta durante diversos años (Henares, 2020). Se trata de una cabeza de *Attis*, de grandes dimensiones (0,28 m de altura, 0,20 m de anchura y 0,20 m de grosor), con el típico gorro frigio, que está elaborada en piedra caliza, recubierta con estuco, que se conserva en algunas zonas; asimismo se identifican restos de la policromía original, en rojo, en los pliegues del gorro por debajo de la oreja derecha (sobre el tema, véase Bendala, 2010). La pieza ya fue dada a conocer por María Luisa de la Bandera y Mónica Ruiz (1992), quienes apuntaban que formaría parte de una estatua completa. Por el contrario, no puede identificarse –según planteaban como hipótesis– con una estatua de *Attis* procedente de *Arva* (Alcolea del Río), que fue descubierta en una excavación llevada a cabo por Arthur Engel (1890). Esta corresponde a otra pieza completamente diversa, un personaje o esclavo frigio de carácter decorativo, elaborado en *giallo antico* y que asimismo se conserva actualmente en la colección universitaria hispalense (Beltrán, y Henares, 2012: 115-116, fig. 20); de ella contamos con una fotografía de 1919 (fig. 9) realizada por el catedrático Francisco Murillo, creador del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

La cabeza de *Attis* no debemos fecharla en el siglo II d. C. (Bandera, y Ruiz, 1992: 165-166), sino en los primeros decenios del siglo I d. C.; tampoco presenta la típica disposición del *Attis tristis*, ya que no tiene la mano en la barbilla, sino que correspondería a un personaje frigio o *Attis* –seguramente una figura completa– de carácter funerario (para su uso sepulcral, véase, p. ej., Rossetti, 2002), que en el ambiente sevillano se documenta en algunas figuras bien conocidas de la necrópolis romana occidental de Carmona y, especialmente, en la llamada Tumba del Elefante (Bendala, 1976: 49-65 y láms. 53 y 55). El Museo del Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla se nutrió inicialmente de la colección de Antonio María Ariza, que sobre todo tenía piezas de *Italica*, pero asimismo de otros lugares de la provincia sevillana, como Osuna –de donde era originario– o Carmona (sobre su colección, Henares, 2016: 299-309). Precisamente se ha apuntado que es posible que la pieza «podría

⁴ La tumba monumental más próxima a esa zona se descubrió durante la construcción del aparcamiento subterráneo del Paseo del Estatuto, asimismo hipogea, de las mismas características de algunas de las excavadas por J. Bonsor y M. Fernández López en la zona más occidental (BELÉN, y LINEROS, 2001: 131-132, figs. 33-34).



Fig. 8. Cabeza de estatua de *Attis*, seguramente de Carmona. Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Sevilla.
Foto: Marta A. Morera.

haber sido uno de los objetos de “la parte” que correspondió a Ariza en el reparto de aquella asociación con Mateos Gago y Juan Fernández, para excavar en el entorno de la Necrópolis de Carmona» (Henares, 2016: 307).

Epílogo

El museo arqueológico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla fue nutriéndose en los primeros decenios del siglo xx con una nueva aportación –aunque corta– de F. de P. Caballero-Infante, y de donaciones de varios profesores universitarios; así hicieron entregas Manuel Sales y Ferré o Joaquín Hazañas y la Rúa, como también otras personas de fuera de la Universidad Hispalense, entre las cuales se identifican a Marcelo Pascual Palomo, Ildefonso Urquía, Diego Angulo Laguna, Horace Sandars, Pelayo Quintero Atauri o Pablo Moreno Martínez, según consta en las actas de la Facultad de Filosofía y Letras (Beltrán, y Henares, 2012: 102-108). Ingresaron en sus fondos piezas procedentes de la colección arqueológica del ya citado Gabinete de Historia Natural de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Sevilla (Beltrán, y Henares, 2012: 113-114), o –como también se ha dicho a propósito de la cabeza de *Attis*– del Museo del Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla, en 1912 (Beltrán, y Henares, 2012: 115-119; Henares, 2016 y 2020). Se nombró un director del Museo universitario en 1919, cargo que recayó en el catedrático Joaquín Hazañas y la Rúa (véase Palenque, 2019), y el Museo siguió anexo a la biblioteca de la facultad hasta el traslado de la Universidad de Sevilla a la nueva sede de la antigua Fábrica de Tabacos, en 1954, desligándose entonces de la biblioteca.

En aquellos momentos se expuso buena parte de sus fondos en los patios de la facultad, en vitrinas que aún hoy se conservan, pasando a estar tutelada la colección por el Laboratorio de Arte, por lo que pasó con el tiempo a tener consideración de una colección propia. Diversas pérdidas de piezas ocasionaron que se dismantelara aquella exposición y la mayor parte de los materiales se almacenó, mientras que algunas vasijas griegas e itálicas



Fig. 9. Escultura de *Attis* procedente de Arva (Alcolea del Río). Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Sevilla. Foto: Fototeca de la Universidad de Sevilla, Francisco Murillo, 1919.

se custodiaron en el decanato de la nueva Facultad de Geografía e Historia. La labor de catalogación que desde hace algunos años ha propiciado el CICUS, como se decía al inicio de este artículo, ha permitido su recuperación y estudio, así como de la documentación escrita y gráfica que testimonian este importante apartado del rico patrimonio universitario hispalense, a la vez que un interesante episodio en el marco general del desarrollo museístico en la ciudad de Sevilla (véase, en general, López, 2010).

Agradecimientos

Agradecemos al director general de Cultura y Patrimonio de la Universidad de Sevilla y director del CICUS, el profesor Luis Méndez Rodríguez, las facilidades dadas para el análisis de las piezas aquí presentadas, y la inestimable colaboración de Joaquín Voltes Gálvez, técnico del CICUS encargado de la conservación del patrimonio universitario. Agradecimiento extensivo a Marta A. Morera Matos por las fotografías de las figuras 3-4 y 6-8, y a la fototeca de la Universidad de Sevilla por las fotografías de las figuras 5 y 9. Trabajo realizado en el marco de las actividades de investigación del grupo HUM 402 «Historiografía y Patrimonio Andaluz», del Plan Andaluz de Investigación, adscrito al Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla; y del proyecto de I+D+i HAR2017-89004-P, aprobado y subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España, con Fondos FEDER.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, F. (1991): *Historia de la Universidad de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- AMORES CARREDANO, F. (2018): «Del Alcázar al Museo Arqueológico de Sevilla», *Francisco de Bruna (1719-1807) y su colección de antigüedades en el Real Alcázar de Sevilla*. Coordinado por J. Beltrán, P. León-Castro y E. Vila. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 245-276.
- ANGLADA CURADO, R., y CONLIN, E. (1998): «Vigilancia arqueológica durante la remodelación del Paseo del Estatuto de Carmona (Sevilla). La Fuente Romana», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, III, 2. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 944-948.
- ARIZA Y MONTERO-CORACHO, A. M., y CABALLERO-INFANTE Y ZUAZO, F. DE P. (1891): *Catálogo descriptivo de los objetos arqueológicos de la colección del Sr. Dr. D. Francisco Mateos-Gago, presbítero (q.e.p.d.)*. Sevilla: Tipografía El Obrero de Nazaret.
- AYARZAGÜENA SANZ, M., y SALAS ÁLVAREZ, J. DE LA A. (2017): «La etapa pionera de la arqueología española (1867-1912)», *El poder del pasado. 150 años de Arqueología en España*. Edición de G. Ruiz. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 25-51.
- BELÉN DEAMOS, M., y LINEROS ROMERO, R. (2001): «150 años de Arqueología en Carmona», *Carmona Romana*. Edición de A. Caballos. Carmona: Universidad de Sevilla, pp. 109-133.
- BELTRÁN FORTES, J. (1997): «Arqueología e instituciones en la Sevilla del siglo XIX: la Diputación Arqueológica (1853-1868)», *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. Edición de G. Mora y M. Díaz-Andreu. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 321-330.
- (2002): «Arqueología sevillana de la segunda mitad del siglo XIX: una práctica erudita y social», *Arqueología fin de siglo. La arqueología española de la segunda mitad del siglo XIX*. Edición de M. Belén y J. Beltrán. Spal Monografías III. Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, pp. 11-42.
- (2004a): «Antonio Machado y Núñez», *Pioneros de la Arqueología en España (del siglo XVI a 1912)*. Edición de M. Ayarzagüena y G. Mora. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional de Madrid, pp. 131-137.
- (2004b): «Manuel Sales y Ferré», *Pioneros de la Arqueología en España (del siglo XVI a 1912)*. Edición de M. Ayarzagüena y G. Mora. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional de Madrid, pp. 215-221.
- (2006a): «El marqués de Salamanca (1811-1883) y su colección escultórica. Esculturas romanas procedentes de Paestum y Cales», *Arqueología, coleccionismo y antigüedad. España e Italia en el siglo*

- xix. Edición de J. Beltrán, B. Cacciotti y B. Palma Venetucci. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 37-64.
- (2006b): «La Colección Salamanca en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Las esculturas romanas de procedencia exacta desconocida», *Annali del Dipartimento di Storia. Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», Facoltà di Lettere e Filosofia*, 2, pp. 281-309.
- (2008): «La Arqueología española durante la primera mitad del siglo xx», *Historia de la Arqueología en el norte de Marruecos durante el período del Protectorado y sus referentes en España*. Edición de J. Beltrán y M. Habibi. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía-Universidad de Sevilla, pp. 19-37.
- (2012): «El desarrollo de la Arqueología en el marco de la Universidad de Sevilla durante los siglos xix y xx», *Un Museo en la Universidad. Colecciones Arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos xix y xx)*. Edición de J. Beltrán, R. Huarte y M. T. Henares. Sevilla: CICUS, pp. 25-64.
- (2013): «La escultura romana en el primer Museo Arqueológico de Sevilla de 1879. Valoraciones de Demetrio de los Ríos (1827-1892)», *Antiguo o moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente*. Edición de M. Clavería. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 215-238.
- (2015): «Colecciones arqueológicas de la Universidad de Sevilla. Apuntes históricos», *Colecciones educativas de la Universidad de Sevilla. I Encuentro. Arte & Ciencia*. Edición de M. D. Ruiz. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, pp. 29-44.
- BELTRÁN FORTES, J., y BELÉN DEAMOS, M. (2007): «La Arqueología en la Universidad de Sevilla. I. El siglo xix», *Las instituciones en el origen y desarrollo de la Arqueología en España*. Edición de M. Belén y J. Beltrán. Spal Monografías X. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 93-142.
- BELTRÁN FORTES, J.; CACCIOTTI, B., y PALMA VENETUCCI, B. (eds.) (2006): *Arqueología, coleccionismo y antigüedad. España e Italia en el siglo xix*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- BELTRÁN FORTES, J., y HENARES GUERRA, M. T. (2012): «El Museo Arqueológico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla», *Un Museo en la Universidad. Colecciones Arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos xix y xx)*. Edición de J. Beltrán, R. Huarte y M. T. Henares. Sevilla: CICUS, pp. 89-129.
- BELTRÁN FORTES, J., y HUARTE CAMBRA, R. (2012): «Un Museo en la Universidad. Un proyecto de exposición en la Universidad de Sevilla», *Un Museo en la Universidad. Colecciones Arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos xix y xx)*. Edición de J. Beltrán, R. Huarte y M. T. Henares. Sevilla: CICUS, pp. 11-24.
- BELTRÁN FORTES, J.; HUARTE CAMBRA, R., y HENARES GUERRA, M. T. (2012): *Un Museo en la Universidad. Colecciones Arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos xix y xx)*. Catálogo de exposición. Sevilla: CICUS.
- BELTRÁN FORTES, J., y LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R. (2012): «Historia de las colecciones del Museo Arqueológico de Sevilla», *Horti Hesperidum*, I, pp. 95-125.
- BENDALA GALÁN, M. (1976): *La Necrópolis Romana de Carmona*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- (2010): «El discurso expositivo», *El color de los dioses. El colorido de la estatuaria antigua*. Edición de V. Brinkmann y M. Bendala. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid, pp. 223-240.
- BONSOR, G. (1931): *The Archaeological Expedition along the Guadalquivir*. New York: Hispanic Society of America.
- CABALLERO-INFANTE Y ZUAZO, F. DE P. (1896): *La cerámica italo-griega. Discurso dado en el Ateneo y Sociedad Excursionista de Sevilla*. Sevilla: Ateneo y Sociedad Excursionista de Sevilla.
- (1898): *Aúreos y barras de oro y plata encontrados en el pueblo de Santiponce al sitio que fué Itálica*. Sevilla: Biblioteca Municipal.
- CABALLOS RUFINO, A., y STYLOW, A. U. (2014): «La colección epigráfica de la Universidad de Sevilla», *Chiron*, 44, pp. 87-118.
- CHAVES TRISTÁN, F. (1994): *La colección numismática de la Universidad de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- COLLANTES DE TERÁN, F., y CABALLERO-INFANTE Y ZUAZO, F. DE P. (1892): *Catálogo abreviado de la colección de monedas y medallas reunidas por el señor don Francisco Mateos-Gago y Fernández*. Sevilla: Tipografía El Obrero de Nazaret.
- DE LA BANDERA ROMERO, M.^a L., y RUIZ BREMÓN, M. (1992): «Un nuevo Attis funerario de la Bética», *Habis*, 23, pp. 159-169.
- DELGADO Y MARTÍNEZ, A. (1871-1876): *Nuevo Método de clasificación de las Medallas Autónomas de España*. Sevilla: Círculo Numismático Sevillano.
- ENGEL, A. (1892): «Rapport sur une Mission archéologique en Espagne», *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, 3, pp. 142-143.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (1886): *Historia de la Ciudad de Carmona*. Sevilla: Gironés y Orduña.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (2005): *Maese Rodrigo y su tiempo*. Sevilla: Fundación El Monte.
- HENARES GUERRA, M. T. (2012): «El Museo del Gabinete de Historia Natural de la Facultad de Ciencias de la

Universidad de Sevilla», *Un Museo en la Universidad. Colecciones Arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos XIX y XX)*. Edición de J. Beltrán, R. Huarte y M. T. Henares. Sevilla: CICUS, pp. 65-87.

— (2013): *La colección de Prehistoria del antiguo Gabinete de Historia Natural de la Universidad de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

— (2016): *Las colecciones arqueológicas de la Universidad de Sevilla (1850-1950). Estudio historiográfico y arqueológico*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla.

— (2020): *Historia de cuatro museos. Los museos arqueológicos de la Universidad, el Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla y la Sociedad Española de Historia Natural, en la Sevilla de finales del siglo XIX*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

HUARTE CAMBRA, R., y BELTRÁN FORTES, J. (2012): «Catálogo», *Un Museo en la Universidad. Colecciones Arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos XIX y XX)*. Edición de J. Beltrán, R. Huarte y M. T. Henares. Sevilla: CICUS, pp. 130-171.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R. (2010): *Historia de los Museos de Sevilla. 1500-2000*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

LOZA AZUAGA, M.^a L. (2002): «Documentos arqueológicos relacionados con el agua, en el ámbito suburbano de la "Puerta de Sevilla" de Carmo», *Romula*, 1, pp. 175-186.

MAIER ALLENDE, J. (1999): *Jorge Bonsor (1855-1930). Un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología española*. Madrid: Real Academia de la Historia.

MARCOS POUS, A. (coord.) (1993): *Museo Arqueológico Nacional. De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*. Madrid: Ministerio de Cultura.

MEDEROS MARTÍN, A. (2010): «Una trayectoria rota. Juan de Mata Carriazo, catedrático de Prehistoria e Historia de España Antigua y Media de la Universidad de Sevilla», *Spal*, 19, pp. 61-96.

MORA SERRANO, B. (1994): «Antonio Delgado y Hernández», *Pioneros de la Arqueología en España (del siglo XVI a 1912)*. Edición de M. Ayarzagüena y G. Mora. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional de Madrid, pp. 283-288.

MORMENEO DE NAJAS, L. (2013): «Tres vasos de bucchero nero etruscos al Museo Víctor Balaguer. Una donación fundacional», *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, octubre, pp. 45-54.

PABLO-ROMERO DE LA CÁMARA, M. (1982): *Historia del Ateneo de Sevilla (1887-1931)*. Sevilla: Colegio de Aparejadores y Arquitectos de Sevilla.

PALENQUE SÁNCHEZ, M. (dir.) (2019): *Joaquín Hazañas y la Rúa. El hombre y su biblioteca. El Fondo Hazañas*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

PALMA VENETUCCI, B. (2006): «Nuovi aspetti del collezionismo in Italia e Spagna attraverso le esportazioni di antichità», *Arqueología, coleccionismo y antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*. Edición de J. Beltrán, B. Cacciotti y B. Palma Venetucci. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 503-526.

PAPÍ RODES, C. (2017): «De Embajadores a Serrano. Primeras décadas del Museo Arqueológico Nacional», *El poder del pasado. 150 años de Arqueología en España*. Edición de G. Ruiz. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 30-31.

PEIRÓ MARTÍN, I., y PASAMAR ALZURIA, G. (1996): *La Escuela Superior de Diplomática: (los archiveros en la historiografía española contemporánea)*. Madrid: ANABAD.

RADA Y DELGADO, J. DE D. (1885): *Necrópolis de Carmona*. Madrid: Imprenta Manuel de Tello.

RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1999): «Incineración/inhumación: Un milenio de prácticas funerarias en los territorios meridionales de la Península Ibérica», *Los sarcófagos romanos de la Bética con decoración de tema pagano*. J. Beltrán. Málaga: Universidad de Málaga-Universidad de Sevilla, pp. V-LXIII.

— (2002): «Talleres locales de urnas cinerarias y de sarcófagos en la *Provincia Hispania Ulterior Baetica*», *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano*. Edición de D. Vaquerizo. Córdoba: Universidad de Córdoba, vol. I, pp. 260-311.

— (2010): «Las urnas del mausoleo de los Pompeyos», *El mausoleo de los Pompeyos de Torreparedones (Baena, Córdoba). Análisis historiográfico y arqueológico*. J. Beltrán et alii. Córdoba: Ayuntamiento de Baena-Real Academia de la Historia, pp. 141-170.

ROSSETTI, A. (2002): «Attis nelle tombe e Attis sulle tombe. Su una enigmatica figura dipinta nel colombario di *Pomponius Hylas*», *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano*. Edición de D. Vaquerizo. Córdoba: Universidad de Córdoba, vol. II, pp. 105-114.

SÁNCHEZ MANTERO, R. (2005): «La Universidad de Sevilla durante la Restauración (1874-1931)», *V Centenario. La Universidad de Sevilla. 1505-2005*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 327-349.

TEJIDO JIMÉNEZ, J. (2017): *Las sedes universitarias de Sevilla en la construcción de la ciudad*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Precisiones sobre el hipogeo de la Necrópolis del Torrero documentado en 1856 en *Illici* por Aureliano Ibarra¹

Concerning the hypogeum of the Necropolis del Torrero documented in *Illici* by Aureliano Ibarra in 1856

Roberto Lorenzo de San Román (rlaurentius@gmail.com)
Doctor en Historia (España)

Resumen: En agosto de 1856 labrando unas tierras al norte de l'Alcúdia (Elche, Alicante) se descubrió un hipogeo romano. Los sillares que lo componían llamaron la atención del propietario del terreno y fueron extraídos para venderlos, ante la pasividad de las autoridades. Nada quedó de aquel monumento sepulcral salvo la descripción y dibujos de Aureliano Ibarra, frecuentemente citados por la investigación posterior. Este trabajo contextualiza el hallazgo, propone una localización y reflexiona sobre su cronología.

Palabras clave: L'Alcúdia. Elche. Arqueología. Historiografía. Siglo XIX. Enterramientos romanos.

Abstract: In August 1856, during agricultural labours on a piece of land north of l'Alcúdia (Elche, Alicante) the remains of a Roman hypogeum were discovered. The ashlar caught the attention of the landowner and were extracted for selling them, while the authorities stood idly by. Nothing remains today of that sepulchral monument except for Aureliano Ibarra's description and drawings, frequently cited by subsequent researchers. This paper presents an overview and also locates the site and proposes a chronology for it.

Keywords: L'Alcúdia. Elche. Archaeology. Historiography. 19th century. Roman burials.

«[...] bastando para nuestro objeto, despues de haberle descubierto, consignar esta memoria del mismo, para que otros puedan en cierto modo conocerle y estudiarle»

A. Ibarra (1879: 171).

Durante mil años el yacimiento de l'Alcúdia (Elche, Alicante) fue frecuentado en busca de tesoros y material edilicio, con puntuales actuaciones ilustradas en el siglo XVIII y exploraciones arqueológicas no sistemáticas durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX en función de los intereses agrícolas y la voluntad de sus propietarios. Pero en la segunda mitad del siglo XIX sobresale el erudito artista, político e historiador Aureliano Ibarra Manzoni (1834-1890), hermanastro y mentor de su heredero intelectual Pere Ibarra Ruiz (1858-1934) (Castaño, 2001; Papí, 2008). Sus investigaciones acabaron con

¹ Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación HAR2015-67111-P «El sitio de las cosas: relación entre la cultura material y los espacios construidos a la luz de la arqueología (siglos VI-XIV)» del MINECO.





Fig. 1. Entorno de Ilici.

un debate secular identificando l'Alcúdia y su entorno con la antigua *Colonia Iulia Ilici Augusta* (fig. 1), y el hallazgo en 1856 de la «cámara subterránea» que aquí nos ocupa podría ser el desencadenante de aquel proceso (Papí, 2008: 87).

Sobre la fecha del descubrimiento

Eliminemos en primer lugar las imprecisiones que arrastra la historiografía pues, aunque en su publicación Ibarra (1879: 168) habló de septiembre de 1857 para el hallazgo –y así lo ha seguido la investigación posterior–, Concha Papí (2008: 88-91) ha demostrado que esta fecha no coincide con un informe remitido al gobernador provincial ni con las cartas enviadas a la prensa², datados en el verano de 1856. ¿Qué pudo hacerle cambiar un dato aparentemente intrascendente?

Semanas antes de cumplir veinte años, y abandonando tres cursos de estudios artísticos en Barcelona, Aureliano Ibarra regresó a Elche para casarse el 5 de enero de 1854 con Reyes Santamaría Martínez (1831-1904) y dedicarse a la política en su sentido más amplio (Castaño, 2001: 37). Como

² Cartas al diario *La Discusión*, de Madrid. Se conserva en el *Arxiu Històric i Municipal d'Elx* (AHME, H 285 35) el borrador de una carta de Ibarra fechada el 6-10-1856 (Papí, 2008: 90-91), publicada el 9-10-1856 en la pág. 2, con mínimas variaciones y una continuación de contenido político firmada «De nuestro corresponsal» (<http://hemerotecadigital.bne.es>).

de los hijos del matrimonio solamente Asunción llegó a adulta, podría darse el caso de camuflar el verano del descubrimiento por coincidir con la muerte o enfermedad de alguno y no querer pasar a la posteridad como hombre más interesado en ruinas que en la familia. En este sentido la investigación no tenía claro ni la fecha ni el número de nacimientos³, pero los libros del Registro Civil de aquellos años –ahora digitalizados por el AHME– muestran que los nacidos vivos fueron: Celia (1855-1858), Asunción (1857-1936), Clotilde (1859-1860) y Aureliano (1862-1865)⁴.

Al no conocerse ningún nacimiento ni fallecimiento en 1856 podríamos pensar en una adulteración de la fecha por motivos políticos. En julio de 1854 dio comienzo el Bienio Progresista tras el pronunciamiento militar de O'Donnell y su pacto con Espartero, y la Junta Provisional de Gobierno Provincial de Alicante invistió el 1 de agosto de aquel año a José Bru Piqueres (1797-1861) como alcalde de Elche⁵. El joven Ibarra participó de la revolución inscribiéndose al día siguiente como voluntario de la Milicia Nacional en la que llegaría a subteniente (Castaño, 2001: 37, nota 29), al tiempo que implantaba el Partido Demócrata en Elche junto a su amigo Francisco Torregrosa Ripoll que sería alcalde de Elche durante la I República –con Ibarra como concejal en 1873– (Castaño, 2001: 59-64 y 108). Siguiendo las actas municipales de aquellos años (AHME, a 163; a 164), en la corporación de Bru consta como concejal José Ibarra Sempere, padre de Aureliano, encargado de las cuentas municipales que adelantó miles de reales para hacer frente al cólera en septiembre de 1854, precisamente cuando el primer concejal Pascual Segura actuaba como alcalde accidental ante la ausencia de Bru de agosto a noviembre. El verano de 1856 O'Donnell inició una sangrienta contrarrevolución, y en Elche se promovió la Unión Liberal entre progresistas y moderados, pero en una reunión municipal del 16 de agosto Aureliano Ibarra se mostró contrario a que se fagocitase el Partido Demócrata al que dedicaría tantos esfuerzos los años siguientes, y se defendió de la acusación de mutar de *demócrata a moderado* en un impreso el 19 de agosto (Castaño, 2001: 60-61). Finalmente, truncado por las armas el Bienio Progresista, el 25 de octubre presentó su dimisión Bru y todo el Ayuntamiento con él, y el 2 de noviembre se invistió como nuevo alcalde a Gerónimo Martín-Cortés, sustituido desde principios de 1857 por Francisco Fenoll Selva como alcalde accidental, y siendo luego elegido Ginés Ganga Galbis el 12 de marzo de 1857 (AHME, a 65), a menudo sustituido por Rafael Llofriu Román.

A partir de estos datos, en primer lugar la *autoridad local* a quien Ibarra acusó de inacción solo puede ser José Bru, alcalde entre el 1-8-1854 y el 25-10-1856. En segundo lugar, el verano de 1856 vio el final del Bienio Progresista, la polémica de la Unión Liberal y los ataques a Ibarra entre el 16 y el 19 de agosto, fechas que corresponden con el «mediados de agosto» de los primeros textos sobre el hallazgo. Podría ser que Ibarra cambiase la fecha para que la crítica de sus escritos no afectase

³ Además de las monografías citadas (CASTAÑO, 2001: 37; PAPÍ, 2008: 86 y nota 321), el n.º 22 del Boletín *El Setiet* del Centro de Cultura Tradicional del Museo Escolar de Pusol (Elche) se dedicó en 2015 a los hermanos Ibarra.

⁴ Celia Ramona Josefa nació el 1-9-1855 y falleció por «gangrena» el 31-1-1858 (AHME, b 392 y b 407-1); en el registro de nacimiento consta como Ramona Josefa, los nombres de sus abuelas materna y paterna, y en el de fallecimientos aparece como Cecilia [sic] Ramona Josefa. Asunción nació el 1-11-1857 (AHME, b 393) y falleció el 5-12-1936. Clotilde nació el 23-10-1859 y falleció por «afresía» el 20-8-1860 (AHME, b 394 y b 408-1). Aureliano José nació el 7-3-1862 y falleció por «ataque cerebral» el 25-9-1865 (AHME, b 395-3 y b 410-1). Además de estos, PAPÍ, 2008: 86, nota 321, mencionaba un primer aborto registrado en un árbol genealógico del AHME (b 260, doc. 61) en el que aparecían correctamente los cuatro hijos, aunque luego aceptó la opinión de CASTAÑO, 2001: 37 (y comunicación personal), quien priorizaba la información obtenida del panteón de Asunción Ibarra y la lápida de «los niños Celia Clotilde y Aureliano». La coma que falta entre Celia y Clotilde podría atribuirse a la rotura de la lápida original (la actual muestra un diseño distinto a otras supuestamente contemporáneas) y al descuido en una copia posterior a la muerte de Asunción en 1936. Por otra parte, Reyes Santamaría y Aureliano Ibarra se separaron formalmente en noviembre de 1864, y él vivió luego en Roma y Alicante con Rafaela Llorente Aguilar-Tablada con quien tuvo dos hijos que llegaron a la edad adulta, Aureliano (1875-1949) y José (1884-1963), origen de diversas ramas familiares que han llegado hasta nuestros días (CASTAÑO, 2001: 37; PAPÍ, 2008: 86 y nota 321).

⁵ Según consta en los resúmenes de actas municipales extractados y encuadernados por P. Ibarra (AHME, b 423). Las actas originales también pueden consultarse digitalmente (AHME, a 64).

indirectamente a su padre, concejal con Bru, o para que no se lo acusase de dispersar su atención en aquel difícil mes para el Partido Demócrata, pero hay que tener en cuenta el momento real en que el cambio tuvo lugar, no en 1857 sino años más tarde. En los manuscritos coetáneos al descubrimiento y cartas al periódico se hablaba de agosto de 1856, y así era todavía en una carta de Ibarra al Instituto Archeologico di Roma del 27-7-1860. Pero en el borrador de la memoria que envió el 24-8-1861 a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, o en las primeras versiones de su monografía *Illici...* de la segunda mitad de 1861, ya ha cambiado la fecha.

Algo pasó entre los veranos de 1860 y 1861, vinculado con los acontecimientos de agosto de 1856, y curiosamente José Bru falleció el 19 de mayo de 1861 (AHME, b 408-2) como alcalde desde el 1 de enero para el bienio 1861 y 1862 (AHME, a 167). Quizá nunca sepamos el porqué del cambio, pero falseando un hecho arqueológicamente trivial como la fecha del hallazgo, Ibarra trasladaba la responsabilidad de la destrucción a otra persona y corporación municipal –si bien nunca explicitó el nombre de la «autoridad local»–, en este caso a un Ginés Ganga con quien mantuvo un largo enfrentamiento en aquellos años (Castaño, 2001: 64-65). Expuestos los datos, aventuraré una alternativa a la protección del padre o a una reacción contra Ganga que, aunque también posibles, irían contra la naturaleza que conocemos de Ibarra. Ya que la mención a autorizar la demolición de la cámara subterránea para aprovechar sillares y ladrillos no aparece en las primeras versiones, es posible que quien realmente los comprase fuese Ganga, y que esto solo lo supiese Ibarra a la muerte de Bru. Si el alcalde de 1856 se desentendió de los restos y el que lo sería en 1857 se aprovechó de ellos, Ibarra pudo optar por fusionarlos para repartir culpas. En cualquier caso, fuese uno u otro o simple injusticia de Ibarra, el hallazgo, excavación y destrucción de lo que hoy día, y entonces él, consideramos patrimonio tuvo lugar entre mediados de agosto y principios de octubre de 1856.

Cabe recordar que si el alcalde Bru no evitó la destrucción, el gobernador civil Antonio Romero García (1822-1884) tampoco resultó de gran ayuda, quizá porque todo pasó en el momento de cierto vacío institucional desde su nombramiento hasta la toma de posesión⁶. De hecho, a partir del inicio de la carta de Ibarra parece que fue Romero quien encargó que se le enviara la memoria de los hechos, y en cualquier caso fue un intelectual con interés por las antigüedades que llegó a académico de la Real de la Historia en 1880⁷. Por su parte, Concha Papí (2008: 90) ya analizó las dificultades de la recién nacida Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Alicante, que tampoco pudo salvar en 1856 el «monumento» tan llorado por Ibarra.

Sobre las descripciones de la estructura

Es el momento de presentar las descripciones conservadas de la «cámara subterránea» (fig. 2), en el orden en que fueron manuscritas o publicadas⁸.

Doc. 1- 9-1856. Borrador de una «Sucinta memoria de los descubrimientos hechos en el lugar que ocupó en otro tiempo la Colonia Illicitana» remitida al gobernador civil (AHME, b 313: fols. 68r-70v). Es la descripción más detallada y cercana en el tiempo al descubrimiento, con datos que luego serían eliminados y dando la referencia de láminas no conservadas. Se habla de «ánforas cinerarias»

⁶ Fue nombrado gobernador civil de Alicante por Real Decreto de 20 de agosto de 1856, tomando posesión el 22 de septiembre. Cesó en el cargo menos de un mes después por Real Decreto de 14 de octubre del mismo año (www.archivo.diputacionalicante.es/info_presidentes.asp?id=31).

⁷ <http://dbe.rah.es/biografias/5160/antonio-romero-ortiz-garcia>.

⁸ El espacio disponible obliga a reducir las transcripciones. Las expresiones eliminadas de los manuscritos aparecen tachadas como en el original, indicando mediante la convención \texto/ la inserción de los añadidos. Se respeta igualmente la ortografía original.

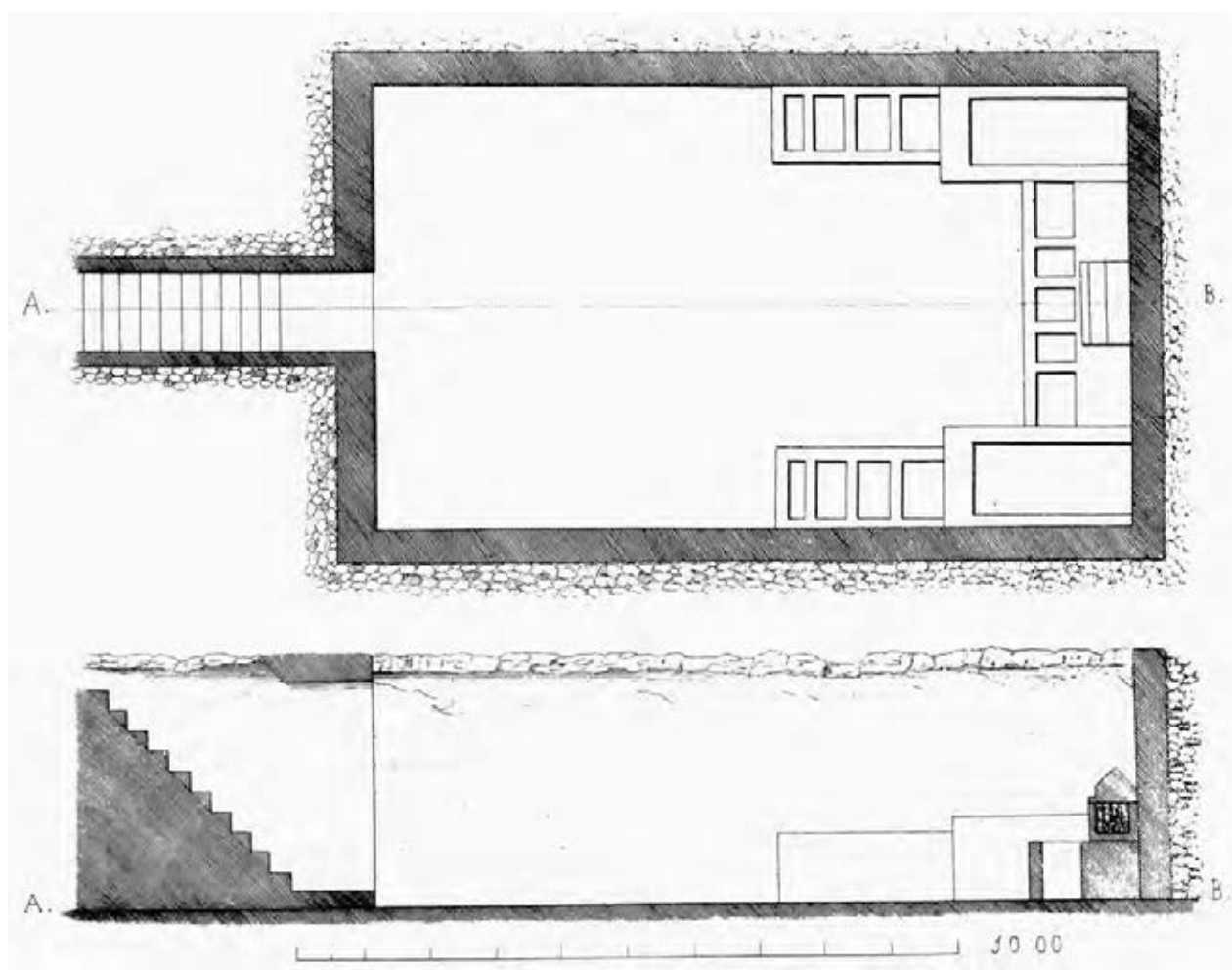


Fig. 2. Hipogeo de la Necrópolis del Torrero (Ibarra, 1879: lám. XIII).

y monedas de Constantino, se precisa una distancia de «30 pasos» a los sarcófagos que aparecieron días después de la extracción de los sillares, y en todo momento tiene Ibarra la sensación de hallarse ante un monumento funerario, con «un sarcófago cubierto con su tapadera» y «espacios que habían de contener los restos humanos».

«M. I. Sr.

Consecuente á la promesa que hice \a V S./ de remitirle una sucinta memoria del monumento que dias atras fue descubierto á poca distancia de esta villa y aunque no ocultandoseme las dificultades de esta empresa superior en demasia á mis cortos conocimientos, no puedo menos en cumplimiento de mi palabra dáda y alentado por mi aficion y respeto á las obras de los que fueron, que diseñar con mi tosca pluma los silenciosos restos que durmieron por muchos siglos enbultos entre el sudario de la tierra, y aparecieron por cortísimos momentos a nuestra vista atónita \puesto que ya no ecsisten/ como esos fenomenos que en el silencio de la noche cruzan por la admosfera con la velocidad del pensamiento.

A mediados de Agosto \de 1856/ ~~del presente año~~, principiaron los dueños del terreno la escabacion con el objeto de estraer ciertas piedras que impedian las labores agricolas; mas aquella operación servil en su principio, se convirtio en una empresa de lucro al notar que á cierta profundidad habia paredes de cantería sillería: se redoblaron los esfuerzos aumentando el numero de trabajadores, y en aquella sazón tuve noticia de semejante descubrimiento y. mMe traslade ál punto de la escavasion; mas cual fue la sorpresa y sentimiento que

esperimente en vista de lo que ~~presencie~~ \tenia ánte mis ojos/; sorpresa, al verse ~~algo que indicaba un monumento antiguo~~ aquellos restos ignorados; sentimiento al ver la destruccion// de aquellas paredes venerables; no me pude contener y dí parte á la Autoridad para que dispusiera la suspension de semejante ~~acto de ignorancia~~ profanacion; un dia estubieron suspendidos los trabajos, al siguiente, fue la autoridad ál lugar del descubrimiento, y al otro dia siguio la destruccion: mas tarde supe que la antedicha Autoridad dijo al dueño del terreno que continuase sus trabajo (*sic*).

La destruccion avanzaba á toda prisa y ~~notando~~ \viendo/ que con semejante modo de trabajar (pues las piedras \y sillares/ que se descubrian eran estraidos al momento) no tan solo se destruía el monumento si (*sic*) que tambien hasta se ignoraria que forma y costruccion tenia, hice la proposicion al dueño, de pagar la mitad de los jornales con tal que no se estrajera de allí mas que la tierra, he ilusionandole al mismo tiempo que de este modo podria sacar con mayor desembaraso los sillares y ladrillos que de diferentes tamaños habia; admitio la propuesta, y el dia 15 del ~~presente~~ \septiembre/ teniamos el piso del Monumento descubierto y asi entonces \con/ la mayor esactitud ~~que me fue posible~~ copie la planta \y seccion vertical que se hallan ~~copiadas en la XXIII y XXIV/ de el~~ \en la lamina/ que acompaña\mos/ al fin y en vista de los diferentes fragmentos de barro que en el transcurso de la escabasion se habian ido descubriendo, dibuje los objetos que van marcados de el nº 3 al 7 inclusive de la segunda lamina. el nº 3 es una anfora cineraria que fué estraida antes de tener yo noticia de nada, de modo que no pude verla entera como se sacó, sino hecha pedazos por uno de los trabajadores gracia digna de mencionarse, de esta clase de anforas, ó parecidas, deberian haber muchas, pues se encontraron doce ó catorce cónos que formaban// la parte inferior de ellas. La lampara nº 7 tambien fue estraida intancta (*sic*), pero sufrio la misma suerte.

Monedas romanas se estrajeron 13 de diferentes tamaños y ~~copio algunas en la segunda lamina~~ pues las demas estan en tal estado que por aora me á sido imposible saber á quien perteneces. \Siguiendo a/ ~~Segun~~ Flores, la-s del nº 8 es de Ursona y la del nº 9 de Cartago Nova \habia de Ursona y Cartago Nova siendo las restantes imperiales/ ~~Las otras dos son de Constantino.~~

Multitud de restos humanos se estrajeron de entre las ruinas siendo de notar que entre ellos se encontraron que pertenecían algunos a ~~perros y caballerias~~ ~~cuadrupedos~~ diversos animales.

Al interior de este Monumento se bajaba por una escalera de piedra compuesta de 10 ~~gradas~~ escalones: el interior era todo de cantería hasta la elevacion de ~~unos 11 palmos~~ de 2 m^s 70 cent^s y las paredes anterior y posterior, desde su base al coronamiento, ~~las laterales como \se ve/ en el Corte que va dibujado en la lamina 1^a XXIV se ve,~~ ~~tenian de mamposteria se ve,~~ sobre los sillares seguia la obra de mamposteria formando la boveda. Al frente de la puerta de entrada y sobre un banco de cantería había un sarcofago cubierto con su tapadera y (*palabra ilegible*) ~~que va dibujado con los nºs 1 y 2 de la 2^a lamina, el nº 1 lo representa de frente y el 2 de lado.~~ \y entre las ruinas una la lucerna descrita anteriormente que tiene en su base la iscripcion circular y restos de otras y varias vasijas./ \Sobre las paredes laterales, costruidos de ladrillos, se hallaban los distintos espacios que habian de contener los restos humanos y guardaban una perfecta simetria \co/lateralmente. El plano dará idea de ~~sus tamaños y de las medidas de cada parte del monumento./~~

~~Con ayuda del plano y corte del Monumento y de la tabla demostrativa que antecede á la lamina que los contiene podra V.S. formar idea mas ecsacta que de mis confusas descripciones.~~

Lo sensible, lo doloroso, es el decir: se destruyo.

A la distancia de unos treinta pasos de donde // se hallaba el Monumento se estan descubriendo sarcofagos que deben pertenecer á la misma época que el anterior Monumento pues los grandes ladrillos que les cubrian son de la misma dimension, estilo, y materia que

los que se han encontrado en el descrito Monumento. Sobre esta cubierta de ladrillos, se hallaba un acinamiento de piedra y cal de un espesor de tres palmos en algunos.

En el interior de estos sarcofagos se hallan 20 clavos dispuestos en todos con el mismo orden y quedan restos en algunos que indican estaban clavados en madera. Son de notar estos sarcofagos por su mucha estreches.

En uno que tuve el gusto de descubrir con el mayor cuidado posible, y evitando que cayera en el interior tierra alguna, puede ver aun muy distintamente el esqueleto del que lo ocupaba... a la vista de aquellos restos que habian pertenecido á una epoca tan lejana al contemplar aquel craneo en parte undido en el barro ~~seque~~ seco que habia al fondo del sarcofago, al dirigir mi vista á aquellas orbitas secas y descarnadas, \por entre las/ que en otro tiempo se habian pintado en el interior de aquel que no ecsistia el mundo y la sociedad de entonces, esperimete una mezcla de sensaciones tan tiernisimas, que inesplicables son. Entre las rodillas del esqueleto encuentre hecha pedazos la redomita que va dibujada con el nº 4 \en la 3ª lamina/ es de vidrio y la forma no deja de ser elegante.

Cerca de estos sarcofagos se han descubierto algunos restos de cornisa como la del nº 3 de la 3ª lamina y el nº 2 de la misma fue estraído // por aquellas cercanias.

En diferentes epocas no muy lejanas se han estraído al acaso columnas de granito que se conservan dos: iscripciones romanas, agatas y cornalinas preciosas y muy bien talladas; ~~restos~~ \fragmentos/ de estatuas de marmol, ~~cañerías~~ acueductos de plomo ~~ó~~ restos de unos baños, he infinidad de monedas romanas; pero lo que mas causa admiracion, son los muchos ~~fragmentos~~ pedazos de barro saguntino, admirables ~~por~~ tanto por su brillantes de colores como por los bellos relieves que en algunos de ellos se hallan; entre esta variedad de objetos no á dejado de hallarse ~~alguna~~ de ves en cuando alguna que otra sortija jenial.

Esta multitud de restos, la elevacion de las ruinas, la topografia del terreno, la opinion y el voto unanime de muy entendidos eruditos, la tradicion de todo un pueblo, y los ultimos descubrimientos, estan señalando con la varita majica he incontrastable de los hechos, el verdadero lugar que ocupó la antigua Colonia Ilicitana, y ¡aun hay quien pretende arrebatár de la corona de la moderna Elche este florón historico! ¡Dejad á la hija que guarde entre sus brazos los restos carcomidos de su madre, el emporio del viejo Imperio[!].

Cuando A (*sic*) la moderna Elche se le ~~disputa~~ argumenta con un libro, los pulverizados Romanos ~~contestan por su hija~~ cobijados en sus sarcofagos y aplastados por la boveda del Monumento contestan por su hija.

Mas con todo no ha habido una mano // bien hechora que diese proteccion á aquellos restos. Ningun gobierno á tendido una ~~mano~~ mirada cual se merece, sobre el sepulcro de cien jeneraciones sin querer investigarlas sacando en pago riquezas para la historia.

Aquella populosa colonia; la hija de Brigo talvez, es hoy propiedad de cuatro colonos, satisfechos de sus plantas de trigo, unico objeto que atrae sus miradas.

~~Este es un resumen lo que he tenido~~

Terminado ~~mi~~ este/ resumen, solo me resta manifestar á V S el sentimiento de no poder llevar mi cometido como la ilustracion de V S reclama, y manifestarle mi respeto y consideracion. Aureliano Ibarra (*signatura*).

Doc. 2- 27-7-1860. Borrador de una carta al Instituto Archeologico di Roma en que Ibarra agradece el nombramiento como socio correspondiente y da cuenta de su mayor descubrimiento hasta el momento, pero sin entrar en detalles (AHME, H 285 22)⁹. Tras mostrar su colección arqueológica

⁹ En el vol. 3 de *Papeles Curiosos* P. Ibarra recopiló un borrador indexado como «Descubrimiento y descripción de un monumento hallado en la Alcúdia» (AHME b 72, doc. 174) que reproduce parte de este doc. 2 con pequeñas variaciones, como precisar que el interior de la bóveda estaba revocado con cal. En la misma cara del folio, invertida, se ve el encabezamiento de una carta dirigida a Nicolás Rivero, director de *La Discusión*, el 13-11-1858.

a Emil Hübner –de su misma edad y con quien lo uniría una relación epistolar hasta la muerte de Ibarra, heredada luego por su hermano–, este lo propuso como miembro del Instituto (Papí, 2008: 95-97).

«[...] acompaño un plano y corte vertical de un monumento que se descubrió á mediados de Agosto de 1856; [...] lleno de escombros, por haberse roto y desplomado la parte superior de la bóveda: al estraerse las ruinas, se descubrió entre ellas una anfora, tres vasijas de barro, una taza de vidrio, dos lucernas de barro, una con un sacerdote esculpido en su parte superior y otra con el nombre del alfarero grabado á punzón en su base, y de una forma de letra no muy correcta. Se encontraron tambien dos sortijas de cobre, catorce monedas, de las que solo pude conocer una de Ursona y otra de Cartago nova pues las demas estan en mal estado de conservacion y una multitud grandisimo numero de restos humanos; siendo de notar que no se encontró objeto alguno en los nichos laterales ni en la caja de piedra situada sobre un banco enfrente de la puerta de entrada. [...] Elche 27 Julio 1860».

Doc. 3- 24-8-1861. Fragmento de un borrador de la memoria sobre *Illici* enviada a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (AHME, H 285 23). Tras los hallazgos de Algorós, Ibarra acudió rápidamente a las autoridades para salvaguardar los mosaicos, escarmentado por el episodio de la cámara subterránea, y la Comisión le pidió un informe en que reivindica la localización de *Illici* en l'Alcúdia y recopila diferentes hallazgos. Se prioriza el miedo a la destrucción en perjuicio de la descripción de objetos y datos arqueológicos (Papí, 2008: 104-110).

«[...] despues de tantos siglos que habian pasado por aquellas ennegrecidas piedras, estaba reservado al ~~siglo decimonoveno~~ \al año 57, año que pertenece a este siglo de ilustracion y cultura/ destruir impunemente aquella pagina de nuestra historia local, aquel dato para la historia del Arte. [...] Elche 23 24 Agosto 1861».

Doc. 4. Posterior a agosto de 1861. En el fol. 33v de una carpetilla titulada *Illici* (AHME, b 313) se conserva un escueto borrador prácticamente descartado en su totalidad:

«[...] En el terreno propio de Broses (inquierase su verdadero nombre y pongase) á muy corta profundidad habian restos de paredes que le impedian en tiempo de labranza, efectuar este trabajo con desahogo y facilidad cual deseava; al propio tiempo que cuando regaba el terreno, cuando el agua llegaba a aquel punto hera absorbida con una facilidad y én tanta cantidad, que indujeron al propietario á escavar el terreno y ~~evitar~~ há inquirir la causa que aquello producía y con esta solucion, dio principio á las excavaciones a mediados de 1857. [...]».

En el fol. 37r de la misma carpetilla se añade la primera referencia a la inscripción de una lucerna que publicará erróneamente:

«~~Otra~~ Una lucerna y fragmento de otra, tiene la lamina 8ª y en la primera se halla grabada en su base una iscripcion circular que dice OFICINA CECILIDE. La letra es de muy mala forma, lo que prueba era poco esperto el artifice que la trazo; es de un barro sin barnizar, y se encontró en el interior del monumento sepulcral que nos ocupara mas tarde».

Doc. 5. 14-4-1868. Fragmento de *Apuntes arqueológicos sobre Illici (boy Elche)* (AHME, b 311), fol. 69 y ss. Corresponde al último gran borrador de su *Illici...*, prácticamente conformada a falta de las reflexiones fruto del viaje a Italia y otros detalles (Papí, 2008: 192-200). El sarcófago del *podium* se convierte en «caja de piedra», aparece la noticia de la reutilización de los sillares y el paralelo con una cámara de Cartagena.

«[...] Los anteriores descubrimientos sepulcrales, los ~~descubrimos todos~~ hicimos en 1856: pero el mas importante en este genero, tuvimos la suerte de ~~encontrarle~~ hacerle en Setiembre del ~~mismo año~~ año 1857, y la desgracia de verlo destruir al poco tiempo.

[...] Sobre la pared del frente de entrada, y ocupando desde un extremo al otro de su base, habia un *podium*, sobre el cual y en su mismo centro, se hallaba colocada una gran caja de piedra, perfectamente cubierta por una pesada ~~piedra~~ tapa, y al lado de la ~~cual~~ misma, se encontro una lucerna de barro que tenia la siguiente inscripcion

OFICINA CECILIDE

Sobre las paredes laterales \, y por delante del *podium*/, y de la misma elevacion ~~del podium~~, de este, habia unos compartimentos costruidos de tobas o ladrillos, dispuestos de la manera que se pueden vér en la copia que damos. ¿Estarian descubiertos? ¿se cubririan con grandes losas, ó tableros de madera?... Nada pudimos hallar dentro de aquellos receptaculos. Lo propio que en el interior de la caja de piedra.

[...] Infinitos restos humanos ~~se encontraron~~ aparecieron mezclados entre la tierra de que estaba lleno el monumento; siendo muy de notar, que ninguno se halló ni en la caja de piedra que estaba sobre el podium, ni en ninguno de los receptaculos laterales. ¿que destino tenian estos?».

Doc. 6. 1879. Publicación final en *Illici, su situación y antigüedades...* (págs. 168-171). Después del tiempo pasado en Italia (1873-1876)¹⁰ que le sirvió para conocer el patrimonio de Roma, Pompeya o las colecciones de Nápoles, y enriquecer así el redactado final, Ibarra explicita dudas sobre el carácter funerario del monumento quizá porque en las primeras versiones lo calificaba de «columbario» y luego descubrió el sentido preciso del término, relativizando los restos humanos de «infinitos» a «algunos». La inscripción de la lucerna presenta una errata no corregida (OFICINA DE CEOIF).

Sobre los materiales y la cronología

Pese a las dudas finales de Ibarra sobre el carácter funerario del monumento, estudios posteriores sí hablaron de cripta (Ramos, 1953: 330; Reynolds, 1993: fig. 58), y Ricardo González Villaescusa (2001: 398-400) lo definió como hipogeo. Los «receptáculos» o sarcófagos laterales de cantería aparecieron vacíos pero con marcas de cubiertas en la pared, mientras que los espacios menores compartimentados –los laterales de cantería y los centrales de ladrillo– podrían ser bancos corridos de obra. Los restos cerámicos, como las ánforas que Ibarra calificó de «cinerarias», y los huesos humanos –y de animales, que podrían hablarnos de una fase como basurero quizá posterior al desplome de la bóveda y al abandono del área como cementerio– estaban revueltos por el hipogeo, dando la impresión de estar todo saqueado de antiguo. El pequeño sarcófago central aparece en las descripciones cerrado aunque vacío, y con la lucerna de la inscripción circular «sobre el pequeño plano horizontal que presentaba la tapadera de piedra que cubría la caja» (Ibarra, 1879: 170), pero es difícil creer que fuesen así hallados, con un cuidado impropio del momento y no demostrado en el resto de la operación de vaciado de tierras y rotura de vasos; podría ser que la tapa y la lucerna apareciesen junto al sarcófago, enteras, y fuesen recolocadas por los trabajadores para no estorbarles al seguir desescombrando la planta que Ibarra quería dibujar.

¹⁰ Entre noviembre de 1873 y junio de 1875 ocupó el cargo de administrador de los Bienes de los Lugares Píos de Santiago y Montserrat en Roma, y sentó las bases para la creación de la Escuela Española de Bellas Artes en Roma. Luego, hasta agosto de 1876 continuó como visitador e investigador de las propiedades de España en Italia (CASTAÑO, 2001: 108-118; PAPÍ, 2008: 158-164).

Difícilmente podrán ser estudiados aquellos materiales reutilizados en una casa de la calle del Filet¹¹, y ni el hipogeo documentado en Cartagena en el siglo XVIII por el conde de Lumiares (Ibarra, 1879: 171; Ramallo, 1989: 116-117) ni las torres-hipogeo de Palmira en Siria (González, 2001: 118) resultan paralelos indiscutibles de la simétrica estructura ilicitana, por lo que la datación de la estructura es un tema abierto. Su descubridor nunca le supuso otra cronología que la «romana», aunque después se consideró «ibero-púnico» de mediados del siglo I a. C. (Ramos, 1975: 131-133). A partir de los objetos hallados y, especialmente, de las monedas de Carthago Nova se ha propuesto una «datación plenamente romana» (Abad, 1985: 364), luego precisada entre la segunda mitad del siglo I a. C. y el imperio de Calígula (González, 2001: 398-400) o restringida al siglo I (Beltrán, 2010: 115-116), o se ha supuesto una datación genérica tardía (Martínez, 2015: 117). Estos estudios beben de la monografía de Ibarra, pero sus manuscritos ofrecen más información que la finalmente publicada y se conserva un croquis (AHME, 225 24) de algunos tipos de enterramientos cercanos al hipogeo y de lo que parecen los únicos dibujos conservados sobre materiales aparecidos en su interior, con una representación esquemática que puede relacionarse con formas reales (fig. 3).

Así, en los textos de Ibarra se habla de dos lucernas «una con un sacerdote esculpido en su parte superior y otra con el nombre del alfarero grabado á punzón en su base» (doc. 2). De la segunda, teóricamente aparecida sobre la tapadera del sarcófago central, se conocía la inscripción circular que, a partir de la errata en la publicación, fue registrada como DE OFICINA CEOIF (CIL II, 6256, 13; Balil, 1966: 120), si bien Bernard Liou (1973: 583 y nota 39) supuso «une mauvaise lecture de la marque circulaire d'Elche» y que debía leerse DE OFICINA CECILI, como se ve en los docs. 4 y 5. Este tipo corresponde a lucernas norteafricanas de mediados del siglo IV, atestiguadas en Argel y en el pecio de la costa marsellesa *Pointe de la Luque 2* (Dovis-Vicente, 2001).

Por otra parte, la única lucerna dibujada (fig. 3a), con asa anular que cierra en la carena de la cazoleta y un gollete apenas esbozado, se asemeja a los candiles islámicos del tipo V del pozo 3 de Santa Catalina de Sena en Mallorca (Rosselló *et alii*, 1971: 160 y fig. 15.4), pero también recuerda a las que Paul Reynolds (1987: 143-145) calificó de «estilo árabe» probablemente importadas de Cerdeña, Sicilia o el sur de Italia, y que data entre los años 525 y 575; luego sistematizadas bajo la forma T33.1 de Sonia Gutiérrez Lloret (1996: 123), quien propone una cronología de la segunda mitad del siglo VI llegando quizá al VII. Con un asa abierta distinta al dibujo de Ibarra, también remite al subtipo E VI 2 de las llamadas *lampes vandales* norteafricanas de los siglos V y VI o incluso más allá (Bussière, 2012: 57 y fig. 9e).

Con todas las reservas posibles al tratarse de un croquis, el vaso de apariencia troncocónica (fig. 3b) recuerda a un tipo de marmita del Horizonte I del Tolmo de Minateda, de los siglos VII-VIII (Gutiérrez *et alii*, 2003: 128 y fig. 5.6), mientras que la jarra globular con dos asas y largo cuello (fig. 3c) parece corresponder a una pieza vítrea aunque Ibarra hablase de «taza» o «copa» y, de ser así, tipos de formas semejantes como la 14 o la 52 tienen una gran perduración (Isings, 1957: 31 y 69). El anforisco –¿ánfora cineraria?– de Ibarra?– cuyas asas parecen nacer del labio (fig. 3d) remite a un ejemplar del Tossal de Manises –o quizá de l'Alcúdia (Quevedo, 2013: 187)– de la forma ERW3.19 de Paul Reynolds (1993: 100 y fig. 91), datada con reservas en los siglos I-III. Finalmente, la botella (fig. 3e) es una forma característica de momentos tardíos aunque el dibujo no permite ir más allá.

No conocemos la cronología de la propia estructura subterránea pero es probable que se construyese en época altoimperial como apuntan la mayoría de estudios citados, y que podamos ver en ella el eco de tradiciones funerarias púnicas (González: 2001, 118). Pero si a los anteriores materiales,

¹¹ Actual calle Filet de Dins, del Barri del Raval, según el *Plano geométrico de la Villa de Elche* de 1849 de José González (AHME, P8/45).

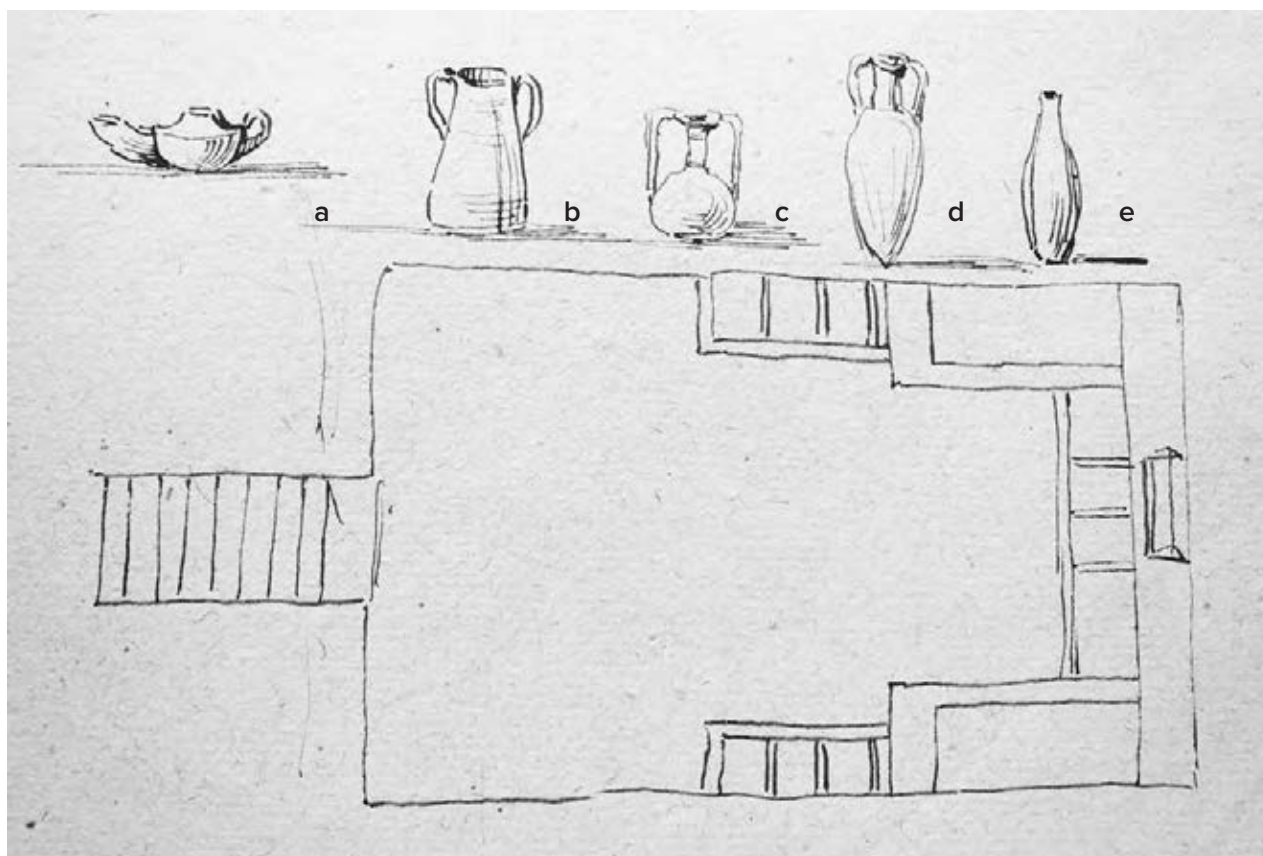


Fig. 3. Croquis de Ibarra del hipogeo, asociado a diversos materiales.

especialmente las lucernas de los siglos iv-vi, sumamos las posibles monedas de Constantino (306-337), todo habla de frecuentaciones o de una (re)utilización del hipogeo en los siglos iv-vi coetánea a las inhumaciones cercanas, cuyas cubiertas aparentemente se realizaron con los mismos ladrillos que «los que se han encontrado en el descrito monumento» (doc. 1).

Sobre el contexto. La Necrópolis del Torrero y la entrada norte a *Ilici*

A diferencia de lo que haría con la villa romana excavada años después en Algorós (Ibarra, 1879: 178-206; Papí, 2008: 100-142), Ibarra no ubicó sobre un plano –o no se ha conservado– los hallazgos de 1856, y por ello los trabajos sobre las necrópolis ilicitanas se han basado en la descripción publicada sobre el hipogeo y el resto de enterramientos (Ibarra, 1879: 167-168). Por motivos de espacio quedará para otra ocasión el estudio arqueológico del monumento y la revisión del conjunto de la necrópolis, recordando solo que si los «vasos ó urnas de tierra cocida, conteniendo cenizas y ánforas cortadas longitudinalmente, en el interior de las que se hallaban restos humanos» (Ibarra, 1879: 168) sugieren la existencia de una fase de incineración altoimperial (González, 2001: 399) las inhumaciones también hablan de una fase tardía. Los paralelos de los sarcófagos de tendencia rectangular, pseudo-sarcófagos contruidos con grandes lajas o las tumbas de mampostería, así como el tipo de cubiertas, ataúdes y señalizaciones, apuntan a una cronología aproximada de finales del siglo iii o principios del iv a finales del siglo vi (Lorenzo, 2016: 341-349), demostrando que se trata de un área cementerial de larga tradición.

Ibarra (1879: 166) solo ubicó genéricamente «los enterramientos ó sepulcros, hallados fuera de la elevacion de la *Alcudia*, hácia la parte del Norte», y relacionaba la necrópolis con una de

las vías de acceso a la colonia. Pero en sus *Apuntes arqueológicos sobre Illici (boy Elche)* ya había precisado en 1868 que «Aparecen en primer lugar por su numero, los enterramientos ó sepulcros, que en su mayor parte los hemos encontrado fuera de la elevacion de la Alcudia, a unos ~~dos o tres~~ cien o doscientos metros al norte» (AHME, b 311: fol. 68v). Con este dato ha surgido la posibilidad de localizar la necrópolis combinando la franja resultante de 100 m con las referencias sobre los antiguos propietarios. En este sentido ya hemos visto que Ibarra mencionó (doc. 4) que en 1856 los terrenos eran de un tal *Brosses*, y que no llegó a inquirir el nombre ni a utilizar el apodo en su publicación –tanto *Brosses* (grafiado Broses por Ibarra) como *Torrero* son apodos tradicionales de Elche–; pero luego su hermano amplió que en 1900 aquellas eran tierras del *Torrero*, recogiendo el nombre de Antonio Esteve:

«3 de junio de 1900. Efeméride 247.

Al Norte de la loma de la Alcúdia, en tierras del torrero, en las mismas que años atrás (1857), halló Aureliano una cripta subterránea de cantería, con bajada de escalera (Illici, lámina XIII) se han encontrado algunas sepulturas muy a la superficie del terreno. He visto huesos de 3 esqueletos. Me he traído un cráneo de muger (número 144) perfectamente conservado. Por el carácter que presentan las sepulturas, parecen de romanos. El subsuelo queda intacto, pues el dueño, Antonio Esteve, no quiere ahondar, pues me dice que está muy obstruido de la obra antigua y piedras¹²».

Analizando –a partir de las fotografías aéreas del Vuelo de Ruiz de Alda de 1929 (fototeca.cnig.es) y con el programa Google Earth– la forma de las parcelas incluidas en la mencionada franja de 100 m, recorriendo el terreno en busca del recuerdo de «*Brosses*, *Torreros* y *Esteves*» en la memoria oral, y asumiendo –el perfil económico de propietario de tierras y de casas sería coincidente– que podía tratarse de un Antonio Esteve Serrano que entre 1884 y 1902 presentó tres solicitudes al Ayuntamiento para arreglar una casa y construir otra (AHME, 9 5; 11 2; 12 3), inicié una gestión en el Registro de la Propiedad n.º 1 de Elche que resultó infructuosa. Sin embargo, al probar con los datos históricos del catastro, la ayuda inestimable de Enrique Vicedo Bernad, arquitecto técnico del Ayuntamiento de Elche a quien hago público agradecimiento, ha permitido descubrir en la copia municipal de la cartografía histórica catastral de principios y mediados siglo xx que Antonio Esteve Serrano sí aparece como propietario en la documentación asociada al *Avance Catastral* (circa 1920); concretamente de la finca entonces identificada como Polígono 10, parcela 28a y 28b, y que actualmente dispone de la referencia catastral 03065A101000850000YS (Pol. 101, parcela 85, subparcela b). Es decir, la lengua meridional que hoy forma parte del polígono industrial de Vizcarra aunque como suelo no edificado, y cuyos extremos se hallan, respectivamente, a unos 100 y 200 m de distancia a l'Alcúdia (fig. 4).

Visitado el lugar, entre innumerables fragmentos cerámicos de diversas épocas destaca la presencia superficial de elementos constructivos, como alguna gran piedra de tendencia cuadrangular que refuerza una acequia moderna, restos de diversos tipos de ladrillos romanos –uno de un ancho de 8 cm como los que Ibarra (1879: 167) describió como cubierta de las sepulturas–, o incluso un fragmento de arenisca labrada que remite a los «restos de cornisa» de los que hablaba el doc. 1.

Por otra parte, esta necrópolis caracterizada por un hipogeo y numerosas inhumaciones estaría demostrándonos «que por aquel sitio, se dilataba una de las principales vías de la ciudad, por cuanto por aquella parte se establecieron los sepulcros» (Ibarra, 1879: 167). Pese a que Pere Ibarra prácticamente se limitó a registrar en sus *Efemérides* los hallazgos de 1900, Alejandro Ramos (1953: 329-330) sí aceptó la idea original de Aureliano Ibarra sobre la existencia de una vía y una entrada a

¹² Nota de P. Ibarra (AHME, 70 30) referenciada en la *Breve nota de mis Efemérides Arqueológicas Illicitanas* (IBARRA, 1926, 156): «3 Junio 1900.- Hallazgo en la Alcudia: sepulturas».



Fig. 4. La Necrópolis del Torrero en la *subparcela* b del actual polígono de Vizcarra, al norte de l'Alcúdia, sobre fotografía del Vuelo Americano de 1945-1946.

la ciudad en aquella zona, reforzada por su conocimiento de los hallazgos posteriores en el Campo de Experimentación Agrícola, aunque ya no volviese sobre el tema. Por su parte, Rafael Ramos (1975: 131-133) parafraseó la descripción del monumento publicada por Ibarra haciendo suyas las dudas sobre el carácter sepulcral, pero obviando toda referencia a las sepulturas adyacentes o a la posible relación con los caminos¹³. Lorenzo Abad (1985: 364) sí vinculó el monumento con la necrópolis, pero no fue hasta su tesis sobre el mundo funerario romano en el País Valenciano que Ricardo González Villaescusa (2001: 118-119 y 398-400) recupera la descripción de Ibarra de aquel «monumento olvidado», lo identifica como hipogeo y lo data por los paralelos palmiranos y las monedas de *Carthago Nova*, aunque descuida la inmediata referencia de Ibarra a los sarcófagos también descubiertos en 1856. Posteriormente tuve la oportunidad de reunir la información disponible sobre las necrópolis ilicitanas, e intuir una localización de la del Torrero más cercana a l'Alcúdia que la real (Lorenzo, 2007: 186-189), y de actualizarla luego con nuevos datos (Lorenzo, 2016: 333-370, con bibliografía sobre las necrópolis aquí mencionadas).

¹³ En la parte historiográfica de su monografía sí menciona «un gran monumento sepulcral subterráneo», aunque lo considera descubierto en 1858 y las sepulturas descritas por Ibarra en 1856 (RAMOS, 1975: 44); error que pudo llevarlo a desvincular ambos hallazgos.

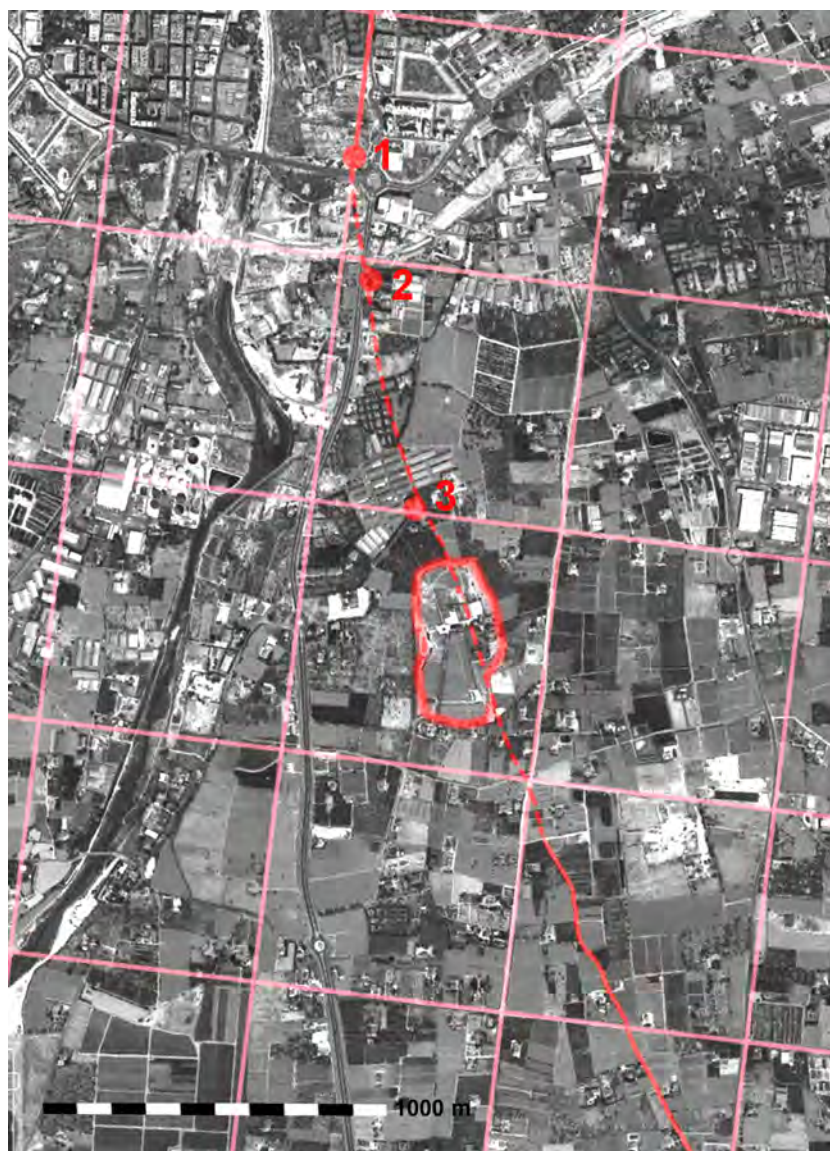


Fig. 5. L'Alcúdia y la centuriación ilicitana, con las necrópolis del Arsenal (1), del Campo de Experimentación Agrícola (2) y del Torrero (3), y propuesta viaria.

Aunque un velo parecía ocultar el monumento excavado en 1856, con su localización puede precisarse mejor la disposición de la vía de acceso a *Ilici* desde el norte a partir de las tres necrópolis que conocemos entre Elche y l'Alcúdia: las del Arsenal, del Campo de Experimentación Agrícola y del Torrero. De esta manera, alejándose de aquel eje de la centuriación ilicitana fosilizado entre la calle Filet de Fora y la carretera de Dolores que podría ser «la principal vía romana que, desde Ilici, seguía hacia el norte junto al Vinalopó» (Gozálvez, 1974: 102), se observa una progresiva desviación que se dirige hacia l'Alcúdia (fig. 5) y cuya influencia en la distribución parcelaria es visible en las fotografías aéreas más antiguas (fig. 4). Es más, de acuerdo con la propuesta de una organización del urbanismo ilicitano –en la estricta loma de l'Alcúdia– sobre un eje noroeste-sudeste (Abad, 2008: 200 y fig. 14), la vía definida por las tres necrópolis tendría continuidad lineal con el antiguo camino que desde l'Alcúdia partía en dirección sudeste y que, aunque sus descubridores lo consideraron ibérico al no respetar los ejes de la centuriación (Moratalla, 2015), podría tratarse del ramal principal de la llamada *via Augusta* a su paso por *Ilici* camino a *Carthago Nova*. En cualquier caso, este camino estaría complementado, al menos, por otro que rodearía la colonia a levante por el actual de Alborrocat –eje fosilizado de la centuriación– y su necrópolis excavada en 2003 (Tendero, y Ronda, 2014: 238), y por aquellos que la pondrían en comunicación con el *Portus Ilicitanus* (Santa Pola) o *Lucentum* (El Tossal de Manises, Alicante) (fig. 1).

Conclusiones

Estas páginas intentan contextualizar el descubrimiento de la Necrópolis del Torrero y su hipogeo en el convulso final del Bienio Progresista el verano de 1856, cuando un Aureliano Ibarra de 22 años empezaba a despuntar como referente político y defensor del patrimonio local. Se proponen cronologías para materiales arqueológicos que solo conocemos por su descripción o dibujo, y que nos llevarían a los siglos IV-VI, y una localización de la necrópolis a partir de confrontar los datos manuscritos de su descubridor con el catastro histórico. Finalmente, esto permite relacionarla espacialmente con otras dos necrópolis ya conocidas y, en consecuencia, con la distribución viaria de la entrada norte a *Ilici* que parece aclararse. Todo ello es posible gracias a la relectura de las publicaciones y, especialmente, del material inédito conservado en el AHME de los hermanos Ibarra. Sus actuaciones y sus escritos guardan un gran potencial para la historiografía local actual, útil en este caso para aproximarnos al pasado romano del Camp d'Elx.

Bibliografía

- ABAD CASAL, L. (1985): «Arqueología romana del País Valenciano: panorama y perspectivas», *Arqueología del País Valenciano: panorama y perspectivas*. Edición de L. Abad y M. Hernández. Alicante, pp. 337-382.
- (2008): «La Alcudia de Elche (Alicante). Ayer y hoy de un yacimiento emblemático», *Viejos yacimientos, nuevas aportaciones* [Recurso electrónico]. Edición de A. Rodero y M. Barril. Madrid, pp. 174-210.
- BALIL ILLANA, A. (1966): «Materiales para un índice de marcas de ceramista en lucernas de fabricación hispánica», *Pyrenae*, n.º 2, pp. 117-123.
- BELTRÁN FORTES, J. (2010): «Estudio arqueológico de “la tumba de los Pompeyos”», *El Mausoleo de los Pompeyos de Torreparedones (Baena, Córdoba): análisis historiográfico y arqueológico*. Edición de J. Beltrán, M. Maier, J. Miranda, J. A. Moreno y P. Rodríguez. Baena: Ayuntamiento de Baena, pp. 75-140.
- BUSSIÈRE, J. (2012): «Production et circulation des lampes tardives d'Algerie», *Le Luminaire antique. Lychnological Acts 3, Actes du 3^e Congrès International d'études de l'ILA (Heidelberg 2009)*. Edición de L. Chrzanowski. Montagnac: Mergoïl, pp. 55-67.
- CASTAÑO GARCÍA, J. (2001): *Els germans Aurelià i Pere Ibarra. Cent anys en la vida cultural d'Elx (1834-1934)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- DOVIS-VICENTE, C. (2001): *Étude du commerce maritime au IV^e siècle: cas de l'épave de la Luque B*. Villeneuve-d'Ascq: Universidad de Lyon.
- GONZÁLEZ VILLAESCUSA, R. (2001): *El mundo funerario romano en el País Valenciano. Monumentos funerarios y sepulturas entre los siglos I a. de C.-VII d. de C.* Madrid-Alicante: Casa de Velázquez-Institut Gil-Albert.
- GOZÁLVEZ PÉREZ, V. (1974): «La centuriatio de Ilici», *Estudios sobre centuriaciones romanas en España*. Edición de V. M. Rosselló. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 101-113.
- GUTIÉRREZ LLORET, S. (1996): *La Cora de Tudmīr: de la antigüedad tardía al mundo islámico. Poblamiento y cultura material*. Madrid-Alicante: Casa de Velázquez-Institut Gil-Albert.
- GUTIÉRREZ LLORET, S.; GAMO PARRAS, B., y AMORÓS RUIZ, V. (2003): «Los contextos cerámicos altomedievales del Tolmo de Minateda y la cerámica altomedieval en el Sudeste de la Península Ibérica», *Cerámicas tardorromanas y altomedievales en la Península Ibérica: ruptura y continuidad*. Edición de L. Caballero, P. Mateos y M. Retuerce. Anejos AEspA, XXVIII, pp. 119-168.
- IBARRA MANZONI, A. (1879): *Illici, su situación y antigüedades. Ilustrada con 25 láminas, conteniendo la reproducción de 237 monumentos antiguos descubiertos casi en su totalidad, y dibujados por el mismo autor*. Alicante. Ed. facsímil 1981, Alicante: Diputación de Alicante.
- IBARRA RUIZ, P. (1926): *Elche, materiales para su historia. Ensayo demostrativo de su antigüedad e importancia histórica*. Cuenca: Ayuntamiento de Elche.
- ISINGS, C. (1957): *Roman glass from dated finds*. Archaeologica Traiectina, 2, Groningen: J. B. Walters.
- LIOU, B. (1973): «Recherches archéologiques sous-marines», *Gallia*, n.º 31 (2), pp. 571-608.

- LORENZO DE SAN ROMÁN, R. (2007): «Viejas y nuevas necrópolis en la evolución del paisaje funerario de *Ilici* en la Antigüedad tardía», *Lucentum*, n.º 26, pp. 173-206.
- (2016): *Ilici en la Antigüedad Tardía. Ciudad y territorio del ocaso imperial al Pacto de Tudmīr*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alicante.
- MARTÍNEZ PÉREZ, M. A. (2015): «Monumentos funerarios romanos en la Comunidad Valenciana. Tipos y ejemplos más destacados», *Archeoweb*, n.º 16, pp. 102-123.
- MORATALLA JÁVEGA, J. (2015): «El vuelo Ruiz de Alda (1929-1930): un excepcional documento cartográfico. De nuevo sobre *Ilici*», *Saguntum*, n.º 47, pp. 73-88.
- PAPÍ RODES, C. (2008): *Aureliano Ibarra y la Alcudia. Una mirada a la arqueología del XIX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- QUEVEDO SÁNCHEZ, A. (2013): *Contextos cerámicos y transformaciones urbanas en Carthago Noua: de Marco Aurelio a Diocleciano*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Murcia.
- RAMALLO ASENSIO, S. (1989): *La ciudad romana de Carthago Noua: la documentación arqueológica*. Murcia: Universidad de Murcia.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1975): *La ciudad romana de Ilici*. Alicante: Diputación de Alicante.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1953): «Mapa arqueológico del término municipal de Elche (Alicante)», *AEspA*, n.º 26, pp. 323-354.
- REYNOLDS, P. (1987): *El yacimiento tardorromano de Lucentum (Benalua-Alicante): las cerámicas finas. Catálogo de fondos del Museo Arqueológico (II)*. Alicante: Diputación de Alicante.
- (1993): *Settlement and pottery in the Vinalopó Valley (Alicante, Spain), a.d. 400-700*. Oxford: *Tempus reparatum*.
- ROSSELLÓ BORDOY, G.; CAMPS COLL, J., y CANTARELLAS CAMPS, C. (1971): «Candiles musulmanes hallados en Mallorca», *Mayurqa*, n.º 5, pp. 133-161.
- TENDERO PORRAS, M., y RONDA FEMENIA, A. (2014): «La ciudad romana de Ilici (L'Alcúdia de Elche, Alicante)», *Ciudades romanas valencianas, Actas de las Jornadas sobre Ciudades Romanas Valencianas (Alicante 2013)*. Edición de M. Olcina. Alicante: MARQ, pp. 226-242.

Aproximación a las termas occidentales de *Ilici* a partir de sus materiales cerámicos de construcción

Approached the western baths of *Ilici* from their ceramic construction materials

Mercedes Tendero Porras¹ (mercedes.tendero@ua.es)

David González Ferré² (davidgonzalez8995@gmail.com)

Fundación Universitaria La Alcudia de Investigación Arqueológica (Universidad de Alicante. España)

Resumen: Se aborda en el presente trabajo la primera fase de análisis de un conjunto de materiales cerámicos de construcción procedentes de varios sondeos realizados en las termas occidentales de *Ilici*, con el propósito de complementar la información arqueológica sobre el conjunto termal. Para ello, se han valorado estos materiales como una parte fundamental del registro arqueológico, más allá de la mera contabilización de los ejemplares aparecidos. Los resultados demuestran que estos elementos diseñados para cumplir una determinada función arquitectónica son un valor añadido no solo para comprender el proyecto constructivo de los edificios en los que fueron empleados, sino una herramienta más para entender los procesos que conforman los depósitos estratigráficos.

Palabras clave: *Lateres*. Clavijas. *Tegulae*. *Imbrices*. Estratigrafía. *Caldarium*. *Tepidarium*. *Frigidarium*.

Abstract: The first phase of analysis of a set of ceramic building materials from various surveys carried out in the western *Ilici* baths is addressed in this paper, with the purpose of complementing the archaeological information on the therms. For this, these materials have been valued as a fundamental part of the archaeological record, beyond the mere accounting of the individuals that appeared. The results show that these elements designed to fulfill a certain architectural function are an added value not only for understanding the constructive design of the buildings in which they were used, but also another tool for understanding the processes that make up the stratigraphic deposits.

Keywords: *Lateres*. Chamber tubes. *Tegulae*. *Imbrices*. Stratigraphy. *Caldarium*. *Tepidarium*. *Frigidarium*.

En las últimas décadas, el estudio del material cerámico de construcción va adquiriendo una nueva

¹ Responsable del Área de Arqueología.

² Colaborador de la Fundación y profesional autónomo.



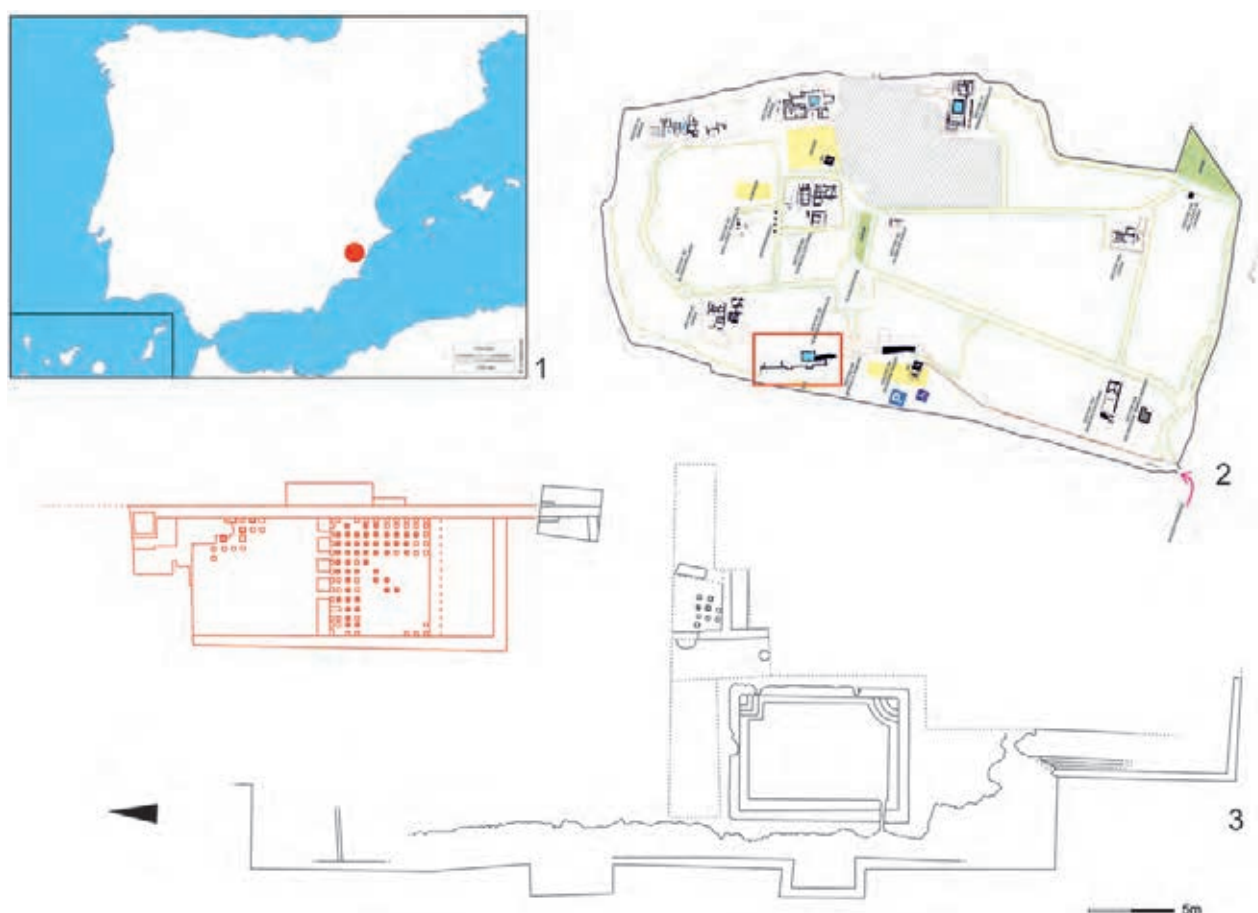


Fig. 1. 1. Ubicación de la *Colonia Iulia Ilici Augusta*, yacimiento arqueológico de La Alcudia (Elche, Alicante); 2. Planta general del yacimiento con recuadro sobre las termas occidentales, sector 5B, y 3. Planta general de las termas occidentales en el estado actual de la investigación. (Dibujos: E. Moreno y M. Tendero).

consideración en los registros arqueológicos. Frente a una cierta displicencia en la que como mucho se procedía a la contabilización numérica de los fragmentos cerámicos constructivos recuperados durante una intervención arqueológica, recientes estudios demuestran que estos elementos pueden convertirse en instrumentos de datación, ayudan a establecer fases constructivas, a comprender refacciones o reformas puntuales en los edificios estudiados, son un indicador productivo y económico y, en ocasiones, aclaran la funcionalidad de algunos espacios complejos de interpretar. Su estudio, ya sea en su contexto estratigráfico prístino o no, ya sea como elemento inserto en su obra original o reutilizado, aporta luz a la naturaleza y funcionalidad de estas producciones específicamente diseñadas para un uso arquitectónico. Desde esta perspectiva emprendimos el análisis de todos los elementos cerámicos constructivos exhumados durante las excavaciones de uno de los complejos termales de la *Colonia Iulia Ilici Augusta*, ubicado en el sector 5B del yacimiento arqueológico de La Alcudia de Elche (Alicante): las termas occidentales³ (fig. 1).

³ El presente estudio se enmarca en el proyecto arqueológico de las Termas Occidentales de *Ilici*, dirigido por Mercedes Tendero Porras y Ana M.^a Ronda Femenia (Fundación Universitaria La Alcudia de Investigación Arqueológica, Universidad de Alicante). Una parte de los datos específicos a los elementos cerámicos constructivos están extractados del TFM *La arquitectura en terracota en las termas públicas de Ilici, Lucentum y Allon*, defendido por David González Ferré en 2019, dirigido por el catedrático de Arqueología de la Universidad de Alicante, Lorenzo Abad Casal.

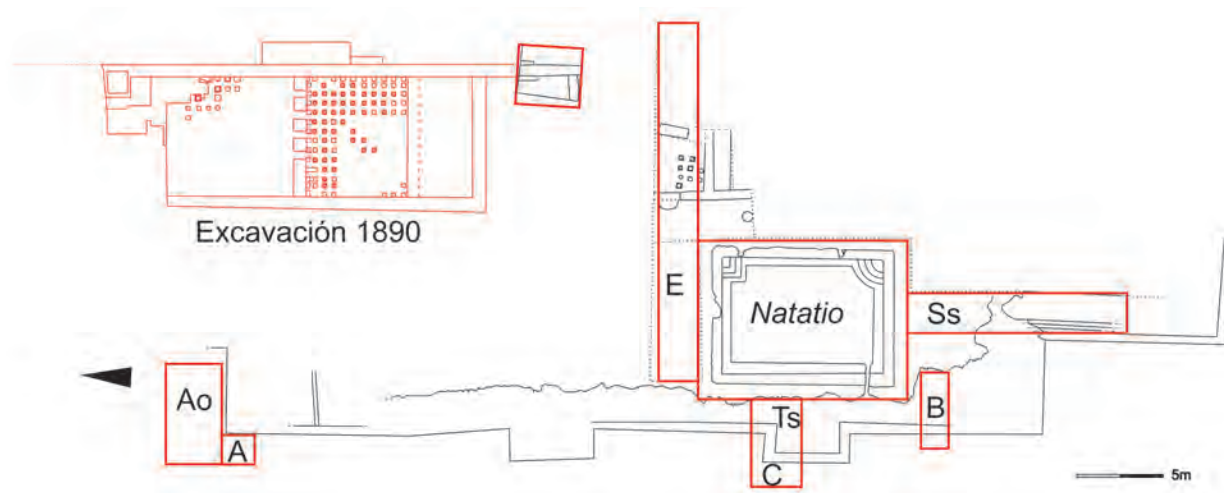


Fig. 2. Planta general de las termas occidentales con la ubicación de los sondeos realizados entre 1999 y 2017, remarcados en rojo. En el ángulo superior izquierdo se ubican las salas excavadas en 1890 por Pedro Ibarra, trazadas con diferente color que el resto de estructuras puesto que no son visibles en la actualidad. (Dibujo: M. Tendero).

Las termas occidentales de *Ilici*

Las termas occidentales fueron descubiertas en 1890 durante las excavaciones arqueológicas dirigidas por el erudito local Pedro Ibarra Ruiz (1926)⁴, en colaboración con la Sociedad Arqueológica Ilicitana (Castaño, 2001: 162). Durante estos trabajos de campo se identificaron varias salas, dos de ellas provistas de *hypocausta* e interpretadas como *caldarium* y *tepidarium*⁵, así como una pequeña dependencia al sur y otras estructuras al norte, probablemente asociadas al *propigneum* (fig. 1) (Abad, 2012). Unos años antes, en 1887, se había exhumado al oeste de estas excavaciones parte de un largo lienzo en el límite occidental del altiplano de La Alcudia, dentro de un plan de acondicionamiento agrícola promovido por el entonces propietario de los terrenos, el doctor Manuel Campello⁶.

En 1889, Pedro Ibarra realizaba su primera intervención arqueológica (Tendero, 2018: 326-327) despejando las tierras que aún ocultaban este muro de 55 m de longitud, con sentido norte-sur, desigualmente conservado en altura y con dos cuerpos cuadrangulares adelantados respecto a la línea exterior del lienzo. Este descubrimiento incentivó la puesta en marcha, al año siguiente, del proyecto de excavación arqueológica sobre la plataforma al interior del muro, con el hallazgo comentado de las salas caldeadas. Unos meses más tarde, las excavaciones de 1890 fueron sepultadas bajo tierra, y así continúan (Abad, 2012; Tendero, 2018; Tendero, y Ronda, 2020a: 461-462).

Después de algunas intervenciones puntuales y de escaso calado durante los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo xx (Ronda, 2018: 187 y ss.; Tendero, y Ronda, 2020a: 463), no sería hasta 1999 cuando la recién creada Fundación L'Alcúdia (Abad *et alii*, 2014: 243-249) promoviese varios sondeos arqueológicos en el lienzo (fig. 2) y lo identificase, finalmente, como el límite occidental

⁴ Además de esta publicación de 1926, Pedro Ibarra remitió a la Real Academia de la Historia la memoria de estas excavaciones arqueológicas, acompañada de un plano, fotografías y varios dibujos de los materiales que consideró más significativos. Su consulta íntegra se puede realizar en ABAD, 2012.

⁵ El *tepidarium*, según anota P. Ibarra, tiene unas dimensiones de 6,50 m en sentido norte-sur, y 7,80 m de este a oeste (unos 21 pies y medio por 26), medidas que ofrecen una sala en torno a los 50 m²; atendiendo a las referencias de los planos de P. Ibarra, el *caldarium* tendría 8,40 m de norte a sur por 7,80 m de este a oeste (28 por 26 pies romanos), con una superficie útil de 65,5 m².

⁶ Estas labores agrícolas de acondicionamiento provocaron, en 1897 y en el sector sudoriental del mismo yacimiento arqueológico, el descubrimiento fortuito de la Dama de Elche, pieza fundamental del arte ibérico que hoy se exhibe en el Museo Arqueológico Nacional.

del mismo complejo termal excavado un siglo antes por P. Ibarra (Ramos, y Tendero, 2000; Abad; Moratalla, y Tendero, 2000), ya que sus características constructivas así como la proyección del edificio, que cabalga sobre el límite de una muralla precedente, ampliaban el área urbana intramuros y garantizaban un espacio más extenso para la construcción de estas termas monumentales a las que se les estiman más de 1500 m² de superficie (Tendero, y Ronda, 2020a: 463 y ss.).

Durante las campañas arqueológicas de 2007, 2012, 2014 y 2015, se practicó un amplio sondeo al este del muro que dejó al descubierto una *natatio* de 6,60 m por 9,30 m, proporciones que equivalen a 22 por 31 pies romanos, y una profundidad media de 1,50 m, elemento primordial de una gran explanada de entre 20 y 17 m de anchura, pavimentada de *opus caementicium*, que ocupa casi la totalidad del área occidental del complejo termal y limita por el oeste con el mencionado muro de cierre (fig. 2). Este amplio espacio, desprovisto de cubierta o parcialmente porticado dadas sus dimensiones, fue identificado como parte del *frigidarium* de las termas. Por último, durante las campañas de 2016 a 2018, se realizaron puntuales sondeos al norte y nordeste de la *natatio*, con el descubrimiento de algunas estructuras que enlazan con las exhumadas en el siglo XIX y que permitieron ubicar en la planimetría general las salas excavadas por P. Ibarra, sepultadas bajo tierra en la actualidad⁷, así como otras pertenecientes a una fase constructiva más antigua y que están en proceso de estudio (fig. 2), (Tendero, y Ronda, 2020a: 467).

Los datos arqueológicos apuntan a que la construcción del edificio termal, al que se asocian las estancias excavadas por P. Ibarra y el gran *frigidarium* presidido por la *natatio*, habría tenido lugar durante las últimas décadas del siglo I, dentro del impulso urbanístico que caracteriza a la dinastía Flavia⁸. La fecha de abandono, no obstante, está en proceso de estudio y, por ahora, solo se tiene clara la relativa a la *natatio*, que deja de utilizarse según el análisis estratigráfico hacia finales del siglo III o, a lo sumo, durante las primeras décadas del IV⁹ (Tendero, y Ronda, 2020a: 466). En ese momento, la *natatio* (fig. 3) tenía la base muy afectada por la presencia de varias grietas estructurales de gran calado que desencadenaron varias reparaciones o parcheados previos, realizados con *opus signinum* de distintas calidades, con el ánimo de sellarlas. Estas fisuras, condicionadas por el asiento del edificio y la plasticidad de los niveles de relleno empleados en la base constructiva, y donde no se descarta una aceleración degenerativa del proceso de ruptura debido a movimientos sísmicos¹⁰, inutilizaron la *natatio* como contenedor de agua.

Estos problemas estructurales debieron ser progresivos ya que además de las reiteradas reparaciones y arreglos de las grietas, se constata la necesidad de cambiar la ubicación del desagüe original, motivado por un cambio en la pendiente del fondo ocasionado por una de las grietas que fractura por el centro la estructura y la hace bascular hacia el oeste. Para resolver este inconveniente se cegó el antiguo canal de drenaje del lado meridional, consistente en un orificio abierto en la zona de contacto entre el escalón corrido de la base y el suelo de la *natatio*, y se abrió un nuevo

⁷ Este trabajo de implementación planimétrica ha sido posible gracias a los detallados dibujos y planos realizados por P. Ibarra.

⁸ Los fragmentos cerámicos más significativos que permiten fijar la fecha de construcción del edificio termal son un vaso de paredes finas Mayet 34 (que ofrece una cronología posterior al año 40), un plato de TSI Ett. 20.4 (del 40 al 80 d.n.e.) y varios fragmentos de TSG Drag. 24/25, Drag. 29B y una copa Drag. 27C, cuya producción arranca en época Flavia y se perpetúa en el siglo II d.n.e., según TENDERO, y RONDA, 2020a: 464 y nota 23.

⁹ El abandono de la *natatio* viene indicado por los materiales procedentes de la UE 1271, donde además de un copioso número de elementos cerámicos constructivos muy fragmentados y enseres personales, como cuentas de collar, pulseras de pasta vítrea, pendientes o *acus crinales*, destaca la presencia de producciones de TS africana de los tipos A/D y C/E, así como gálicas *lucen-te* del tipo La. 2/3, todas ellas datadas entre finales del III y principios del IV, o africanas IIIC-Bonifay 25 junto a jarras y botellas comunes, con pastas de calidad, que encuadran perfectamente en esta horquilla cronológica. Pero sin lugar a dudas, el material más significativo de la unidad fueron las 121 monedas que se mezclaban con las cenizas del estrato, sin aparente disposición unificada que indique ocultación intencional. Este amplio conjunto monetario está integrado básicamente por antoninianos de Claudio II el Gótico, fechado hacia 270.

¹⁰ Así parecen atestiguarlo las orientaciones de las hendiduras.



Fig. 3. Ortofotografía de la *natatio* de las termas occidentales. **1.** Ubicación de las grietas estructurales reparadas con varios morteros superpuestos; **2.** Orificio original de drenaje de la *natatio*, y **3.** Canal de desagüe abierto en el ángulo sudoeste en una fase posterior. (Ortofotografía de J. A. Cañadilla Lendínez).

desagüe junto al ángulo sudoeste buscando la evacuación de las aguas extramuros a través del cierre perimetral del oeste (fig. 3). Una vez inutilizada, la cavidad interna de la *natatio* comienza a rellenarse, y se convierte en un espacio idóneo para el vertido de cenizas muy tamizadas, blanquecinas y pulverulentas, grisáceas y hollines, que se mezclan con materiales disgregados de naturaleza arenosa y calcárea, entre los que abundan los fragmentos de elementos cerámicos de construcción junto a numerosas monedas y objetos de ajuar personal.

Las características de estos primeros vertidos en el interior de la *natatio* sugieren su posible relación con la limpieza de los *hypocausta* y los drenajes de las salas contiguas, hecho que parece confirmarse por la abundante presencia de cenizas y aderezos personales, o también con posibles reformas puntuales de estos *hypocausta* y conducciones del edificio todavía en uso, cuestión que explicaría la profusión de materiales de desecho constructivo. Ambas hipótesis, que no son excluyentes, acreditarían un mantenimiento activo de las dependencias termas, aun cuando dicha *natatio* estuviese inservible, con limpiezas periódicas del circuito de calefacción –espacios donde serían habituales las cenizas procedentes del *prae-furnium*, *hypocausta* y *concamerationes*– y los posibles drenajes en uso, en los que la presencia del pequeño numerario y los objetos personales de los usuarios del complejo termal pudieron quedar atrapados.

De igual modo, la existencia fundamentalmente de ladrillos fragmentados en estos primeros niveles de colmatación de la *natatio*, podrían corresponderse o bien con reformas y arreglos concretos, o bien con mejoras arquitectónicas. En cualquier caso, en el estado actual de la investigación, y aunque no se descarta la perduración del complejo termal al menos durante el siglo IV, centuria en la que tanto la ciudad como su *ager* experimentan un crecimiento significativo que en el registro arqueológico viene marcado por el mantenimiento de las dotaciones urbanas altoimperiales, el crecimiento exponencial de las importaciones y la proliferación de ricas *uillae* tanto periurbanas como rústicas (Tendero, y Ronda, 2014a: 306 y ss. y 2014b: 241; Tendero, 2015: 132-133; Guilabert; Ronda, y Tendero, 2019: 142-143; Olcina; Guilabert, y Tendero, 2020: 141 y ss.), tampoco se desestima el abandono completo de las instalaciones termales (Tendero, y Ronda, 2020a: 466 y ss.).

Elementos cerámicos constructivos

El presente estudio analiza los elementos cerámicos constructivos recuperados en todos los sondeos realizados hasta 2017 (fig. 2), limitándonos a aquellos que fueron recuperados entre los niveles de abandono y colmatación del edificio termal de época Flavia y dejando en reserva aquellos otros que, por estratigrafía, deben asociarse a fases más antiguas. Se asume que en todo momento se trabaja con materiales fuera de su ubicación original e incluso desplazados de su posible lugar de derrumbe¹¹, ya que aparecieron formando parte del relleno de la *natatio* o como material complementario en los niveles de colmatación de otros espacios de las termas, dentro de contextos estratigráficos primarios de desecho. Por tanto, los restos constructivos que se analizan pertenecen a contextos materiales secundarios. De igual modo, se acepta la hipótesis de que todos ellos formaron parte de este complejo termal como elementos constructivos asociados a sus *hypocausta*, *suspensurae*, *concamerationes* o cubiertas, y desde esa perspectiva serán analizados, buscando de ese modo complementar la información obtenida desde el registro arqueológico o documental¹².

Se parte además de la evidencia, constatada en otros puntos del yacimiento arqueológico, de que muchos de estos materiales cerámicos empleados en la construcción fueron expoliados sistemáticamente a partir del siglo V (Tendero; Ronda, y Moreno, 2019), cuestión que se certifica por el escaso porcentaje de *items* recuperados –si ponderamos esta cifra con la estimación de los que debieron emplearse en la construcción original del edificio– y del elevado número de elementos fragmentados que aparecen frente a los exiguos ejemplares completos. Esta reutilización de *lateres*, *tegulae* o *imbrices*, es sin duda un indicador de la aparente dificultad en la obtención de materiales cerámicos para la construcción que, con la llegada de la tardoantigüedad, parece incrementarse. Pero, de igual modo, es un referente de la necesidad de reparar, mantener o simplemente construir nuevas edificaciones en una *urbs* que se redefine a partir de estos momentos, dejando atrás el modelo urbano clásico (Tendero; y Ronda, 2020b: 241 y ss.). En este sentido, encontramos algunos ejemplos de reutilización de estas piezas cerámicas en contextos tardoantiguos de otros sectores de *Ilici*, como los fragmentos de *imbrices* empleados como cuñas o niveladores en el recrecido del alzado de uno de los muros del sector 7F del yacimiento –donde resulta significativo que en la acción de reciclaje de estos elementos se pierda su función original y se aprovechen en estado fragmentado–, o los numerosos ladrillos *bipedales* que cubren las fosas de enterramiento de las necrópolis tardías de la ciudad.

¹¹ Las salas excavadas por P. Ibarra son las únicas donde aparecen los ladrillos en su lugar original y, por tanto, como actualmente estas excavaciones continúan bajo tierra, no se han contabilizado en este estudio.

¹² Además de las intervenciones arqueológicas actuales, se han considerado en el presente estudio los datos relatados por los diferentes excavadores que a partir de sus memorias arqueológicas o sus publicaciones, referenciaron aspectos significativos sobre estas termas.

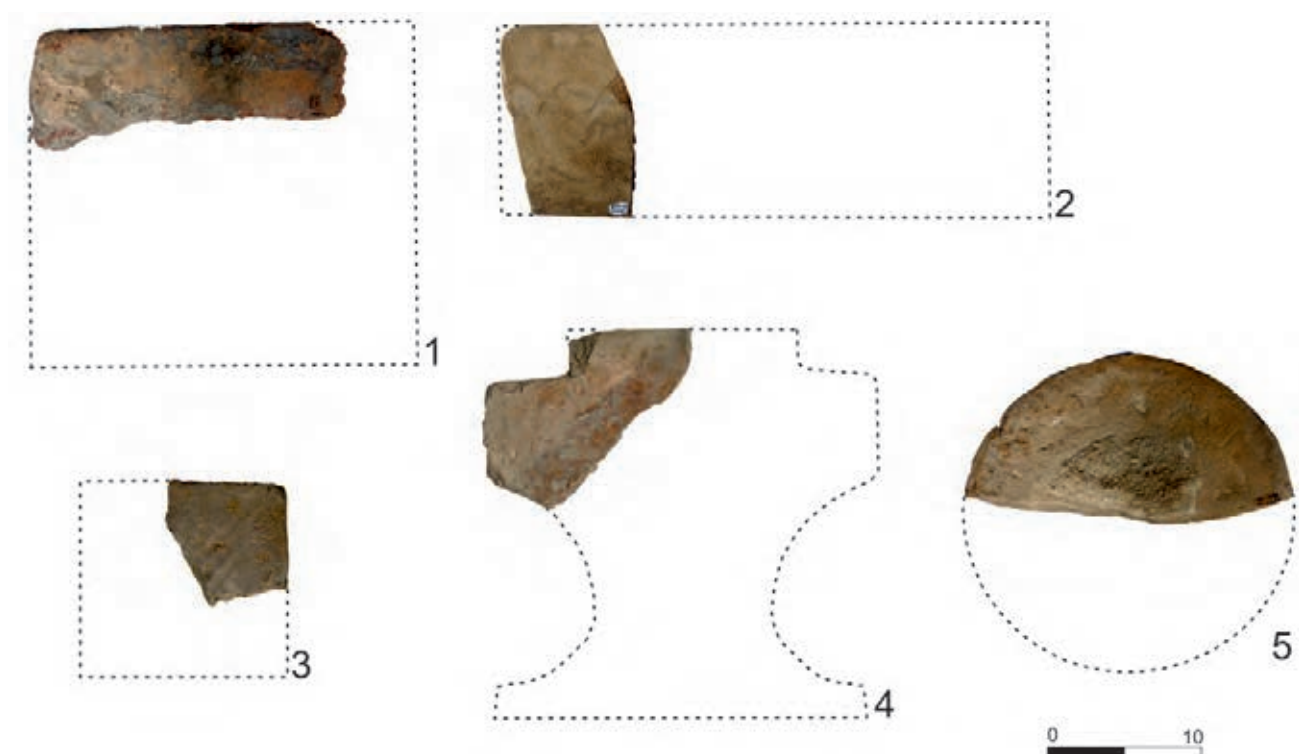


Fig. 4. Muestra de los tipos de *lateres* aparecidos en las excavaciones de las termas occidentales y su deficiente estado de conservación. **1.** *Bipedalis* (60 × 60 cm) con digitaciones de trazos ondulados paralelos; **2.** *Sesquipedalis* (aprox. 50 × 15 cm) con digitaciones de trazos ondulados convergentes; **3.** *Bessalis* (20 × 20 cm) con digitaciones de trazos lineales paralelos; **4.** Ladrillo de entalle y, **5.** Ladrillo circular de 21 cm de diámetro. (Según D. González).

Con todos estos lastres e inconvenientes que limitan el número de ejemplares cotejados respecto a los que debieron utilizarse originariamente en las termas occidentales, se han analizado en el presente estudio un total de 2276 elementos constructivos de producción cerámica, distribuidos atendiendo a su clasificación formal y funcional en ladrillos, *tegulae*, *imbrices* y clavijas. El estado fragmentario de un elevado número de ellos dificulta su identificación tipológica.

Ladrillos

El cómputo de *lateres* asciende a 1210 ejemplares. En el registro arqueológico se encuentran generalmente en estado muy fragmentario, y solo aquellos que han conservado alguno de sus ángulos, el ancho o el largo total, pudieron identificarse como *pedales*, *bipedales*, *sesquipedales*, *bessales*, circulares o de entalladura (fig. 4). El resto de fragmentos quedaron asociados a este grupo en función de sus espesores. En la mayoría de los casos, los grosores se corresponden con ladrillos que oscilan entre los 3 y los 5,5 cm, por lo que debieron corresponder a *bessales*, *pedales*, *sesquipedales* o de entalle, más frecuentes en los niveles de relleno y colmatación que los que superan los 8 o 9 cm, asociados a *bipedales*. La escasa representación en el registro arqueológico podría justificarse por las grandes dimensiones de estos últimos ladrillos, que favorecerían un mejor aprovechamiento en contextos de reemplazo, ya fuese con su forma completa o seccionados en porciones más reducidas. Como es evidente, los más fáciles de distinguir han sido los circulares, empleados en las *pilae* del *hypocaustum* del *tepidarium* como más adelante veremos, de los que se han identificado 19 ejemplares.

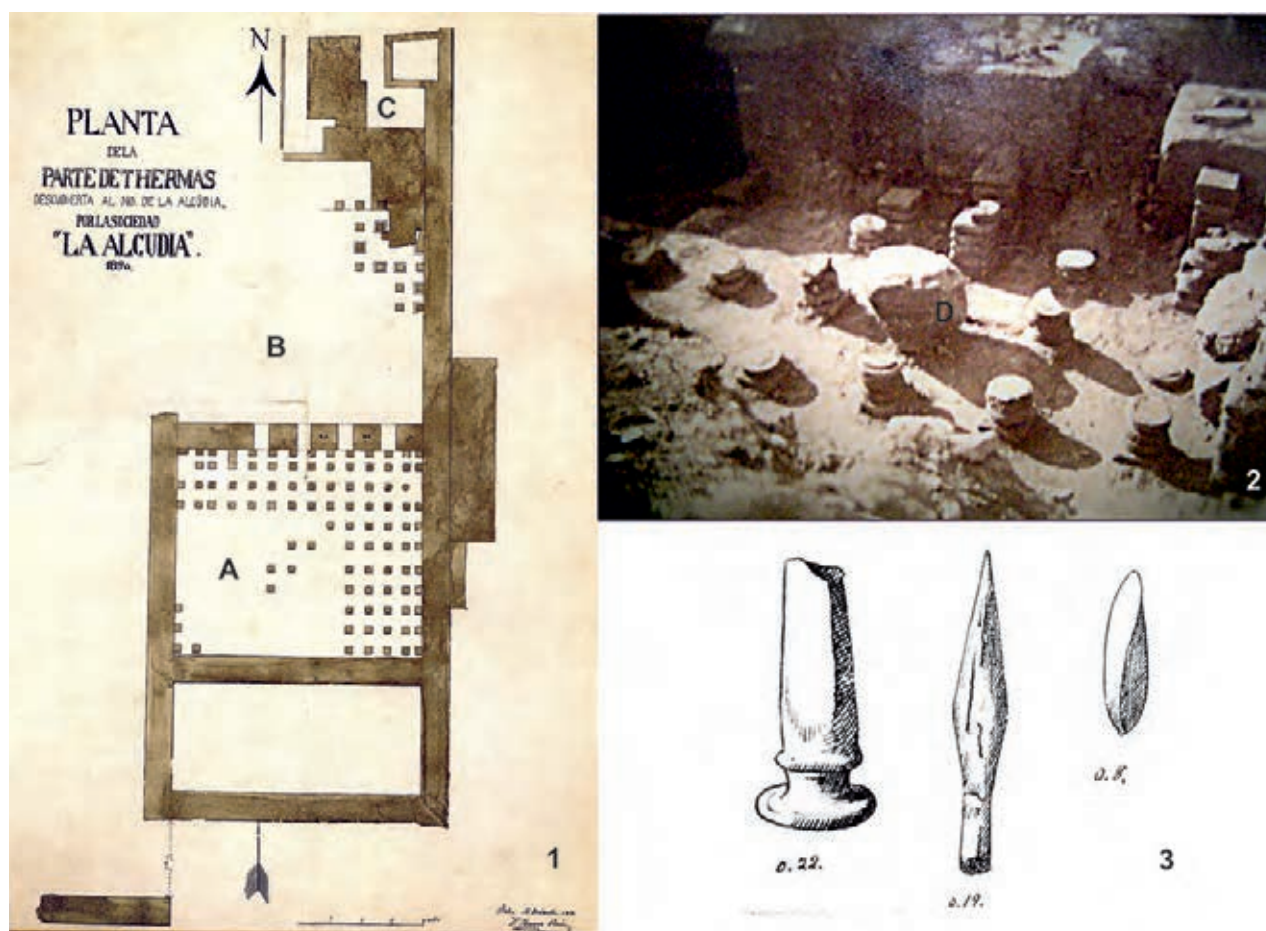


Fig. 5. **1.** Planta de las estancias excavadas en 1890 por Pedro Ibarra: A) *tepidarium*, B) *caldarium*, y C) posible ubicación del *propigneum* (dibujo P. Ibarra); **2.** Fotografía tomada durante el verano de 1890 del ángulo nordeste del *tepidarium*: D) pieza pétrea monolítica que posiblemente sustituye la función de una *pilae* del *hypocaustum* (foto P. Ibarra), y **3.** Lámina con materiales arqueológicos recogidos durante las excavaciones de 1890, entre las que identificamos un fragmento de clavija maciza, de 22 cm de altura (dibujo P. Ibarra).

Según relata P. Ibarra en la memoria manuscrita enviada a la Real Academia de la Historia, las *pilae* del *tepidarium* estaban formadas mayoritariamente por ladrillos cuadrados de 22 cm de lado¹³ (fig. 4. 3), «colocados y unidos unos sobre otros por medio de un aparejo terrero» (Abad, 2012: 267), (fig. 5. 1). Para otras, en cambio, se utilizaron ladrillos circulares de 21 cm de diámetro (fig. 4. 5), e incluso en algunos casos alternan en la misma *pila* ladrillos de las dos clases, por lo que resulta imposible realizar una estimación aproximada del número total de ladrillos empleados en la construcción de las *pilae*, si bien es posible aventurar más o menos el total de pilarcillos originales en función de las dimensiones de cada una de las salas caldeadas y saber la profundidad del *hypocaustum*, de 1,30 m en la zona de contacto entre el *caldarium* y el *tepidarium*. La altura de las *pilae* varía en función de los ladrillos *bessales* conservados *in situ*, alcanzando algunos las diez hiladas. Muchas de las *pilae* descansan sobre ladrillos *pedales*, pero Ibarra identifica otras compuestas exclusivamente por ladrillos circulares hasta la base. La distancia entre *pilae* es en ocasiones de 45 cm, pero esta medida, no siempre ortodoxa, oscila entre los 18 cm y los 60 cm.

¹³ El ladrillo *bessalis* es el específico para la construcción de los hypocausta según FERNÁNDEZ; MORILLO, y ZARZALEJOS, 1999: 300.

Sobre estos heterogéneos pilares descansaría un suelo formado por *bipedales* (fig. 4. 1), como así lo refiere su excavador: «Vimos aparecer una gran losa de barro cocido, cuya cara superior parecía recubierta de hormigón y la inferior [...] estaba completamente ennegrecida. Medía su superficie 0.60 cm. cuadrados, dimensión que coincidía perfectamente con la distancia que había desde el centro de un pilarcito a otro» (Abad, 2012: 269). Estos datos, sumados a los detalles que pueden observarse en la fotografía de la figura 5 (fig. 5. 2) perteneciente al ángulo nordeste del *tepidarium*, confirman la existencia de un *hypocaustum* con distribución de *pilae* bastante heterogénea, alteradas, con reparaciones poco cuidadas o al menos improvisadas para mantener en uso la *suspensura* de la sala templada. En la fotografía, se observa la alternancia de ladrillos circulares o *bessales*, e incluso la presencia de una piedra de gran volumen dispuesta en el lugar exacto en el que debió existir una de las *pilae*.

Más adelante, Ibarra anota que los ladrillos que conforman las *pilae* adosadas a las paredes del *tepidarium* eran ligeramente más grandes, formados por la sucesión exclusiva de *pedales*. Este dato podría inducir la existencia de una *concametario* en la sala, como así parece corroborarlo la identificación de numerosas clavijas para la fijación de paneles parietales que más adelante trataremos. No se puede determinar qué tipo de ladrillos se utilizaron para esta doble pared, espacio por el que además de generar un ambiente caldeado se distribuirían las chimeneas de evacuación de gases y humos que ascenderían desde el *hypocaustum*. Lo más habitual es el empleo de *bipedales* (Pavía, 2018: 927) que, aunque son escasos en el registro arqueológico de las excavaciones recientes, pudieron quedar *in situ* en sus estratos de derrumbe y, por tanto, al margen de este estudio.

Al norte se encuentra el *caldarium* (fig. 5. 1). En mejor estado de conservación que el *tepidarium* según relata Ibarra, el *hypocaustum* de esta estancia estaba formado exclusivamente por ladrillos *bessales*. Por tanto, parece evidente que la sala templada, a diferencia del *caldarium*, pudo sufrir importantes remodelaciones durante el tiempo en el que estuvo en uso, hasta el punto de emplear en la reparación de las *pilae* ladrillos de diferente tipología a los utilizados en su origen –*bessales* y también algunos *pedales* que son sustituidos por circulares– y, finalmente, cualquier elemento que sujetase el nivel de uso, como la mencionada piedra de grandes dimensiones. Si bien es cierto que existen ejemplos donde en una misma *pila* se combinan ambos tipos de ladrillos (Pavía, 2018: 918), en el caso del *tepidarium* documentado por P. Ibarra no parece existir armonía compositiva según detalla en su relato, por lo que se interpreta como una reparación, como ocurre en las termas del foro de *Carthago Nova* (Suárez, 2011: 118), en las que se sustituyen los ladrillos iniciales por otros de diferente tipología. Más incomprensible resulta la posible utilización de piezas pétreas monolíticas como sustitutas de las *pilae*, aunque existen ejemplos como el de las termas II de *Labitolosa* (Magallón, y Sillières, 1994: 127).

En la descripción de sus hallazgos Ibarra especifica que «[...] Entre los escombros sacaron los trabajadores infinidad de ladrillos, sin marca alguna [...]» (Abad, 2012: 271). Sin embargo, ladrillos con digitaciones o marcas, como los más de 70 que componen el registro que analizamos, debieron emplearse en la construcción de estos o de otros elementos arquitectónicos por ahora no identificados¹⁴. Son comunes los trazos ondulados y las líneas paralelas, a veces cruzadas, así como otras impresiones fortuitas ocasionadas durante el proceso de secado previo a su cocción, pero no se han identificado marcas de *figlinae* (figs. 4 y 6).

¹⁴ También es posible que P. Ibarra no vinculase las digitaciones como marcas de fabricación.



Fig. 6. Ejemplos de marcas: **1.** Digitaciones onduladas paralelas sobre las que quedó la impronta de una pezuña de animal ungulado; **2.** Marcas onduladas convergentes; **3.** Digitaciones lineales paralelas cruzadas en aspa; **4 y 5.** Incisiones e improntas más complejas, tanto lineales como onduladas, que conforman posibles motivos vegetales. (Según D. González).

Siguiendo el relato de Ibarra, al referirse a los materiales encontrados en los niveles de derrumbe del *caldarium*, dice: «Entre los ladrillos los había cuyos ángulos estaban cortados en cuadrante circular muy pequeño; otro en ángulo recto. Otro que tienen unos como dientes cuadrados y de forma trapezoidal [...]» (Abad, 2012: 271), descripciones que sin duda aluden al sistema de construcción de las cubiertas abovedadas a partir de ladrillos de entalle¹⁵. Ejemplos de este tipo de *lateres* aparecen en el registro arqueológico que analizamos (fig. 4. 4).

Los únicos muros con alzado de ladrillo constatados hasta la fecha en todo el yacimiento arqueológico, son descritos por Ibarra en su memoria al referirse a la estancia al norte del *caldarium*, espacio que identificamos como un posible *propigneum* de las termas: «Sus paredes son, la lindante con la del sur, de piedra de cantería, más no así las otras que están formadas por ladrillos superpuestos y revocados de cal» (Abad, 2012: 271). Es muy probable que por el número de ladrillos rectangulares encontrados en los sondeos actuales, estos pudieran identificarse como *lateres sesquipediales*, bastante comunes en el registro que analizamos (fig. 4. 2).

Como se comentó líneas más arriba, la mayoría de los ladrillos procedentes de las excavaciones recientes aparecen muy fragmentados pero, aun así, parece corroborarse, por la identificación de

¹⁵ Según TORRECILLA, 1999, y FINCKER, 1986, este tipo de ladrillos se data a finales del siglo I, generalizándose su uso a partir del II y perdurando hasta el IV.



Fig. 7. 1 y 2. Clavijas huecas, y 3. Fragmento de clavija maciza. (Según D. González).

los tipos descritos por Ibarra con los clasificados en este estudio, que los elementos cerámicos constructivos recuperados en los niveles de colmatación y abandono de las termas occidentales pudieron ser los mismos que se usaron en la construcción del edificio termal. Otros fragmentos incluidos en el estudio no parecen proceder de las salas excavadas por Ibarra o, al menos, no se describieron, por lo que o bien el elenco de *lateres* es más amplio en el resto de estancias que compondrían estos baños, o bien proceden del desecho de otros edificios de la ciudad que fueron vertidos en la obliteración de estos espacios.

Clavijas

En total se identificaron 560 clavijas huecas y dos macizas (fig. 7). Ibarra, al analizar los objetos encontrados en el *tepidarium*, describe en su memoria clavijas macizas como «objetos [...] formados con barro cocido, afectando la forma piramidal, de base circular y formando cuello y todos rotos al vértice [...] Nosotros aplicábamos su uso a estacas o colgantes empotrados en la pared [...]» (Abad, 2012: 268), (fig. 5. 3 y fig. 7. 3). Más adelante, al referirse a los materiales de los niveles de derrumbe del *caldarium*, dice: «[...] y también no pocas de aquellas pirámides cuadrangulares» (Abad, 2012: 271). Sin embargo, o bien no supo identificarlas o bien las clavijas huecas pasaron desapercibidas, pues nada se relata sobre ellas. En los registros arqueológicos actuales son precisamente estas las más abundantes y, en general, aparecen en buen estado de conservación, completas o con la totalidad de sus perfiles (fig. 7. 1 y 2). Tipológicamente se asocian al tipo 4 de R. Sanz (1987: 226-227), utilizado a partir de la primera mitad del siglo I d.n.e., siguiendo las modas que llegan desde el norte de África y la Galia, que rápidamente se extienden por el resto del Imperio (Torrecilla, 1999). Son comunes los ejemplos en los que se conserva el relleno de argamasa de su interior, a veces con el clavo o perno de hierro incrustado o con restos de la herrumbre y su impronta marcada en la masa. Asimismo,

fragmentos de estas grapas férreas de sujeción son comunes en las unidades estratigráficas del interior de la *natatio*.

Tegulae

En este estudio se han identificado 301 fragmentos de *tegulae*. Aunque en un principio se pretendió establecer una tipología en función de sus pestañas, más o menos rectas, más o menos inclinadas, de sección circular, etc., finalmente se descartó porque cada uno de los elementos conservados en el registro arqueológico presentaba variaciones que dificultan su adscripción a uno u otro de los tipos, en parte por su extraordinaria fragmentación y en parte por el procesado manual de su elaboración. Tampoco se han identificado marcas de *figlinae*, pero en 13 de ellas se conservan trazos ondulados o lineales similares a los de los ladrillos, impresiones que deben estar en función del recuento que se hacía durante su secado para contabilizar las producciones que analizamos. Algunos de los arquetipos que engrosan este grupo, pese a no conservar la típica pestaña de sus laterales, pudieron identificarse como *tegulae* por sus espesores, que comprenden entre 1 y 1,5 cm.

Imbrices

Este grupo lo forman 203 ejemplares. Pese a su estado de conservación fragmentario, se han identificado varias pestañas, sin que por el momento la muestra posibilite realizar un estudio tipológico razonable. Los grosores varían entre los 1,3 y los 2,5 cm, medidas estandarizadas para estas producciones, aunque en el estudio realizado son más abundantes los *items* con 1,5 cm de espesor. Solo 4 de ellos mostraban trazos o digitaciones.

Las pastas

En el estado actual de la investigación, el análisis de las arcillas empleadas para la elaboración de los elementos constructivos incluidos en el presente estudio, su posible identificación con vetas de extracción comarcales, los desgrasantes empleados y la estimación térmica de los procesos de cocción de cada uno de estos tipos, está en proceso de estudio¹⁶, por lo que los resultados no han podido incluirse en el trabajo. Ante esta circunstancia, y tratando el tema en términos generales, los materiales cerámicos para la construcción examinados presentan pastas porosas, trabajadas a molde o troqueles que suelen dejar rebabas en las aristas por el sobrante de arcilla después del desmolde. Una vez modelados y expuestos en amplias superficies para el secado, pasaron a ser cocidos en hornos a una temperatura estimada entre los 800° y 1200° C, variación térmica que podría ser la causante de las diferentes tonalidades que adquiere la pasta, desde tonos rojizos a blanquecinos, o cochuras reductoras que provocan colores oscuros. Muchos de los fragmentos de ladrillos analizados tienen alteraciones físicas, como fracturas, desperfectos y desconchados superficiales, resultado de su exposición prolongada a ambientes con altas temperaturas, probablemente por su ubicación original formando parte de los *hypocausta* o de las *concameraciones*. También son comunes los que presentan manchas de hollín o señales de fuego. En este estudio los elementos trabajados se han agrupado en seis tipos diferentes de pastas (fig. 8). En el estado actual de la investigación, no es posible determinar si esta diversidad es debida a las temperaturas de cocción, a las características de las arcillas empleadas,

¹⁶ Se están realizando en la actualidad análisis químicos y mediante fluorescencia de RX (FRX) y espectrometría infrarroja por transformada de Fourier (FTIR-ATR) para la identificación de las arcillas, zonas de producción y métodos de elaboración, dentro de un proyecto interdisciplinar con la participación del Departamento de Agroquímica y Bioquímica de la Universidad de Alicante y el Instituto Multidisciplinar para el Estudio del Medio «Ramón Margalef».

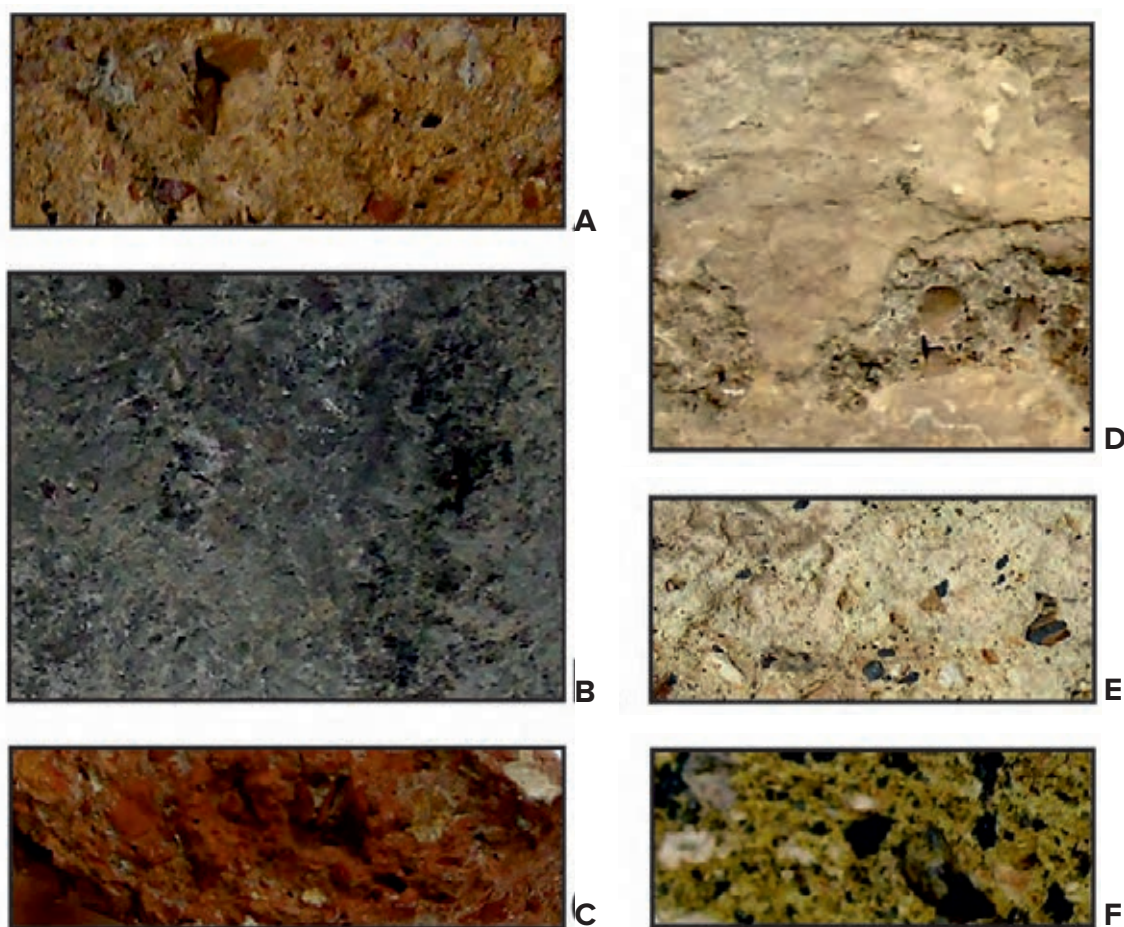


Fig. 8. Detalle de los seis tipos de pastas utilizadas en la elaboración de los materiales cerámicos de construcción aparecidos en las termas occidentales. (Según D. González).

a que varias *figlinae* interviniesen en la elaboración de estos elementos constructivos de cerámica o a cualquier otro condicionante. Por tanto, para la diferenciación de las pastas se han considerado más los diferentes desgrasantes empleados o las posibles variedades de arcillas.

Conclusiones

En definitiva, y a la espera de los definitivos resultados químicos y espectrográficos, se puede concluir que de los 2276 fragmentos cerámicos constructivos tratados en este estudio, 1210 se identificaron como *lateres* de diferentes tipos (el 53,16 %). Este porcentaje, superior a la media de los elementos cotejados, podría ser el resultado de varias premisas que deben tenerse en cuenta: por un lado, la fragmentación generalizada de los ejemplares estudiados impide precisar su identificación como un solo ladrillo o como varios, por lo que no se descarta que muchos de ellos, contabilizados de forma independiente, pudieran pertenecer en origen a un mismo ejemplar. Por otro lado, las porciones exhumadas en la mayoría de los casos aportan solo información sobre sus espesores –indicador que facilita su asignación al grupo de los ladrillos, más gruesos que en el caso de las *tegulae*– o sobre su orientación –plana, frente a los perfiles curvos del grupo de los *imbrices* o de las clavijas–. Por último, un elevado porcentaje de estos debió ser reutilizado y, por tanto, fuera de los espacios tratados para este trabajo.

Un ejemplo de estos problemas en la identificación de los *lateres* queda reflejado en el caso de los ladrillos circulares, empleados profusamente en las posibles refacciones del *hypocaustum* del *tepidarium* pero que en los registros arqueológicos actuales representan solo un 1,5 % del total computado. Más escasos aún son los ladrillos de entalladura, apenas significativos en la muestra pese a que Ibarra los reseña en los niveles de derrumbe del *caldarium*, procedentes de la cubierta abovedada de esta gran sala. En cuanto a la ubicación de los *lateres* dentro de la secuencia estratigráfica, destaca que un 72,80 % proceden de los niveles del relleno de la *natatio*, frente a un 15,4 % del sondeo E, y el 11,8 % restante repartido entre la suma de los otros sondeos realizados en las termas occidentales.

Es significativo también que la profusión de ladrillos exhumados en la *natatio* provenga de las unidades estratigráficas más cercanas a la base, en un contexto de desecho que se data entre finales del siglo III y principios de la siguiente centuria (fig. 9). Si añadimos este dato a los expresados anteriormente para sostener la hipótesis de una posible perduración de las estancias termales, pese a la pérdida funcional de la *natatio*, estos *lateres* vertidos en las primeras unidades del relleno podrían ser los residuos de acciones de renovación puntuales o de reparación de elementos arquitectónicos dañados, obras que en cualquier caso fomentarían el disfrute de las instalaciones termales durante un siglo IV en el que la ciudad parece vivir un momento económico notable¹⁷. Si bien el IV es un siglo de cambios en el pensamiento social, donde las termas fueron entendidas como edificios emblemáticos en las ciudades del Imperio, verdaderos centros de cultura, de representación y depositarias de la tradición iconográfica clásica (Fuentes, 2000: 138), hacia finales de esa centuria la autonomía municipal entró poco a poco en declive y las élites urbanas utilizaron otros cauces de promoción, en el que el *evergetismo* languideció hasta desaparecer (Melchor, 2018). Por este motivo, serán necesarias nuevas intervenciones arqueológicas en las termas occidentales que aporten datos más concluyentes al estudio de sus probables reparaciones, remodelaciones y ocaso definitivo.

Las clavijas catalogadas ascienden a un total de 562 (el 24,7 % de total de elementos cerámicos constructivos estudiados). Solo se identificaron dos clavijas macizas, una en las unidades del relleno de la *natatio* y otra en el sondeo E, por lo que las restantes 560 encajan en la descripción de clavijas huecas. Sorprende este reducido número de ejemplares macizos puesto que son referenciados por P. Ibarra como habituales tanto en los niveles del derrumbe del *caldarium* como del *tepidarium*, sin que se pueda precisar su posible reemplazo en el estado actual de la investigación, ya sea en su estado completo o seccionado. Esta ausencia, no obstante, podría ser un indicador de que estuvieron en su lugar original hasta el final del uso de las instalaciones caldeadas, motivo por el que aparecerán en sus contextos de derrumbe y no desechadas entre los primeros materiales vertidos en la *natatio*, fruto, como aquí se argumenta, de una posible reforma.

Las clavijas huecas son abundantísimas en los estratos del interior de la *natatio* y suponen el 83,2 % del total computado, por lo que se podría proponer que el sistema de calefacción parietal original se realizase con estas últimas y, en un momento posterior a principios del siglo IV, fuese remodelada la *concameratio* a partir de otro sistema de sujeción con clavijas macizas. Aun cuando desconocemos estudios concretos sobre este aspecto, podría deducirse que el costo de un sistema de sujeción de las *concamerationes* con clavijas huecas debió ser más elevado que con las macizas,

¹⁷ Esta teoría sobre posibles reformas o mejoras en las instalaciones termales quedaría reforzada por la presencia de numerosos fragmentos de mármoles que también se exhumaron en las primeras unidades estratigráficas del relleno de la *natatio*, posible indicador de un intento de remodelación decorativa de las instalaciones durante esta centuria de prosperidad económica. Agradecemos este dato a Aitor Ayala Pastor, que realizó su TFM titulado *Estudio de los mármoles de las termas occidentales de La Alcudia*, defendido en 2018 y dirigido por el catedrático Lorenzo Abad Casal.

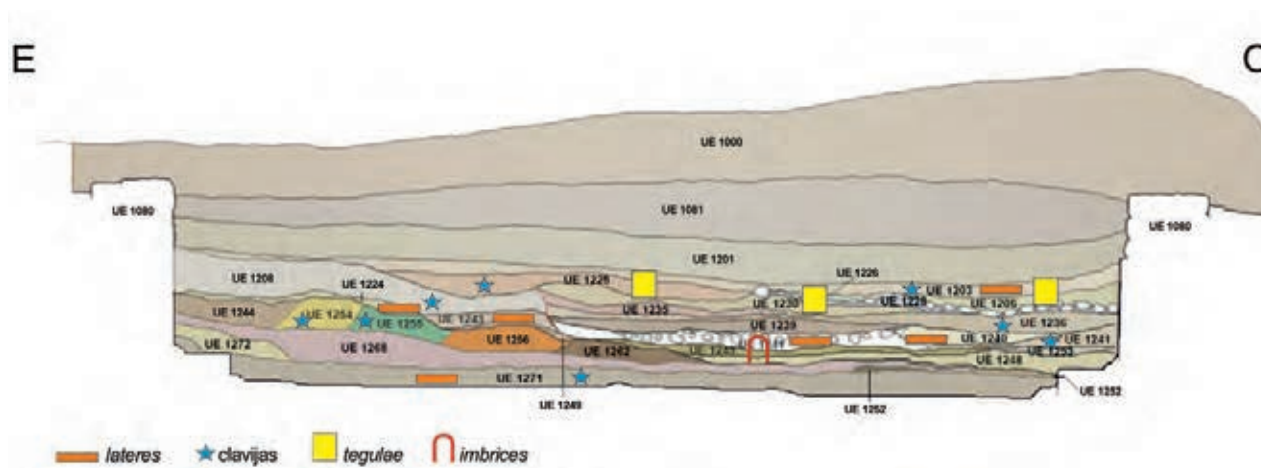


Fig. 9. Sección A-A', que atraviesa la *natatio* en sentido este-oeste, con indicación de las unidades estratigráficas en las que aparecieron las mayores concentraciones de elementos cerámico constructivos, diferenciados según sus tipos. A excepción de las *tegulae*, se observa una profusión de estos elementos en las unidades más próximas a la base.

no tanto por el trabajo de torneado de las primeras frente al modelado de las segundas, sino por el necesario empleo de los vástagos de hierro que encarecerían la obra. Al igual que en el caso de los ladrillos, las clavijas suelen concentrarse en los depósitos inferiores del relleno de la *natatio*, aunque también son elementos recurrentes en los vertidos realizados a partir del siglo v.

Los restos cerámicos constructivos relacionados con las cubiertas ascienden a un total de 504 ejemplares (el 22,14 % del total), con una mayor representación de los fragmentos identificados como *tegulae* (cerca del 60 %) frente a los *imbrices* (el 40 %). Esta diferencia podría estar condicionada de nuevo por la mayor facilidad de fractura de las *tegulae* y los problemas de asociación de diferentes trozos a un mismo ejemplar. No podemos precisar en el estado actual de la investigación el lugar de procedencia dentro de las termas occidentales de estos elementos de cubierta ya que, según se desprende de la descripción de P. Ibarra sobre los estratos de derrumbe del *caldarium* y *tepidarium*, ambas salas debieron estar abovedadas a partir de un sistema de arcadas construidas con ladrillos de entalle y, supuestamente entre ellos, los habituales *lateres* rectangulares. Por esta razón, las *tegulae* y los *imbrices* que se analizan o bien formaron parte de las cubiertas de las salas restantes que conformarían el complejo termal, o bien proceden de otros edificios derruidos o en proceso de expolio.

En algunas de estas piezas se observaron marcas o digitaciones consistentes en trazos ondulados, reconocibles en 13 ejemplares de *tegulae* procedentes casi en su totalidad del interior de la *natatio*, y en tan solo 4 *imbrices*. Como es habitual, también los mayores porcentajes de estos elementos de las cubiertas de las estancias se encuentran formando parte del relleno de la *natatio*, con un 87 % del total de las *tegulae* identificadas y un 76,4 % de los *imbrices*, estos últimos agrupados entre los materiales arqueológicos de la unidad estratigráfica 1249, en la que se exhumaron el 31 % del total. No obstante, en la lectura estratigráfica sí se observan diferencias reseñables ya que, si bien los ladrillos y las clavijas presentaban una mayor concentración en los estratos arqueológicos relacionados con los primeros depósitos del relleno de la *natatio*, no ocurre lo mismo con las *tegulae*, que se aglutinan fundamentalmente en los niveles datados a partir del siglo v.

Ante estas evidencias, y reforzando la hipótesis esgrimida de un mantenimiento de las instalaciones termales durante el siglo iv, es posible conjeturar que si bien pudieron hacerse reparaciones que afectaron a las cubiertas durante esa centuria –argumento que explicaría la peculiar concentración de *imbrices* en la unidad 1249–, será a partir del siglo v, fase en la que proliferan los *spolia* y en la que se atestigua arqueológicamente una contracción del perímetro urbano de *Ilici*

asociada al abandono de espacios cercanos a este conjunto termal, al menos como lugar de hábitat, (Tendero; Ronda, y Moreno: 2019), cuando se produzca el final funcional de las termas occidentales. Este hecho posibilitaría el reemplazo de sus elementos cerámicos de cubierta en obras de nueva planta o necesitadas de reformas. De ser cierta esta propuesta se confirmaría que el estudio de estos materiales, a veces desdeñados en los inventarios y catalogaciones, puede ser fundamental para esclarecer las lecturas arqueológicas.

Bibliografía

- ABAD CASAL, L. (2012): «Pedro Ibarra y el descubrimiento de las Termas Occidentales en La Alcudia de Elche», *Estudios de Historia Antigua en Homenaje al Prof. Manuel Abilio Rabanal*. Edición de Juan Manuel Abascal, Antonio Caballos, Santiago Castellanos y Juan Santos. León-Sevilla, pp. 249-274.
- ABAD CASAL, L.; MORATALLA JÁVEGA, J., y TENDERO PORRAS, M. (2000): «Contextos de Antigüedad Tardía en las Termas Occidentales de la Alcudia (Elche, Alicante)», *Anales de la Universidad de Murcia*, 16, pp. 133-147.
- ABAD CASAL, L.; RAMOS FERNÁNDEZ, R.; RAMOS MOLINA, A., y PEÑA DOMÍNGUEZ, D. (2014): «La Fundación Universitaria “La Alcudia” de Investigación Arqueológica. Génesis y funcionamiento», *Ciudades Romanas Valencianas*. Edición de Manuel Olcina. Alicante: MARQ-Diputación de Alicante, pp. 243-249.
- CASTAÑO GARCÍA, J. (2001): *Els germans Aurelià i Pere Ibarra. Cent anys en la vida cultural d'Elx* (1834-1934). Alicante: Universidad de Alicante.
- FERNÁNDEZ OCHOA, C.; MORILLO CERDÁN, A., y ZARZALEJOS PRIETO, M. (1999): «El material latericio en las termas romanas de Hispania», *El ladrillo y sus derivados en la época romana. Monografías de Arquitectura Romana*, 4. Edición de M. Bendala, C. Rico y L. Roldán, pp. 291-301.
- FINCKER, M. (1986): «Les briques claveaux: Un matériau de construction spécifique des Thermes Romains», *Aquitania*, 4, pp. 143-150.
- FUENTES DOMÍNGUEZ, Á. (2000): «Las termas en la Antigüedad Tardía: reconversión, amortización y desaparición. El caso hispano», *Termas Romanas en el Occidente del Imperio*. Edición de C. Fernández Ochoa y V. García-Entero. Gijón, pp. 135-146.
- GUILBERT MAS, A.; RONDA FEMENIA, A. M.^a, y TENDERO PORRAS, M. (2019): «*Ilici* y la evolución territorial entre los siglos VI y VII», *En tiempos de los visigodos en el territorio de Valencia*. Edición de E. Huguet Enguita, J. M.^a Macías Solé y A. V. Ribera Lacomba. València: Diputació Provincial de València – Museu de Prehistòria de València, pp. 141-148.
- IBARRA RUIZ, P. (1926): *Elche. Materiales para su historia*. Cuenca: Talleres tipográficos Ruiz de Lara.
- MAGALLÓN BOTAYA, M.^a Á., y SILLIÈRES, P. (1994): «*Labitolosa* (Cerro del Calvario, La Puebla de Castro, Huesca). Informe de la campaña de excavaciones de 1994», *Bolskan*, n.º 11, pp. 89-132.
- MELCHOR GIL, E. (2018): «Las élites municipales y los inicios de la crisis del urbanismo monumental en el Occidente romano: algunas consideraciones, con especial referencia a *Hispania*», *Latomus*, vol. 77, pp. 416-440.
- OLCINA DOMÈNECH, M.; GUILBERT MAS, A., y TENDERO PORRAS, E. (2020): *El Tossal de Manisses-Lucentum, entre los Barca y los omeyas*. Serie Mayor, 14. Alicante: MARQ, Museo Arqueológico de Alicante.
- PAVÍA PAGE, M. (2018): *Thermae Hispaniae Citerioris. Las Termas del Puerto de Carthago Nova: Análisis Arquitectónico y tipológico, e inserción en el contexto de la arquitectura termal pública de Hispania Citerior*. Tesis Universidad de Murcia, Escuela Internacional de Doctorado. (Consulta: <http://hdl.handle.net/10201/65099>)
- RAMOS MOLINA, A., y TENDERO PORRAS, M. (2000): «Dos nuevos conjuntos termales en *Ilici* (La Alcudia, Elche)», *II Coloquio Internacional de Arqueología de Gijón. Termas Romanas en el occidente del Imperio*. Edición de Carmen Fernández y Virginia García Entero. Gijón: VTP Editorial, pp. 245-250.
- RONDA FEMENIA, A. M.^a (2018): *L'Alcúdia de Alejandro Ramos Folqués, contextos arqueológicos y humano en el yacimiento de la Dama de Elche*. Serie Arqueológica, Alicante: Universidad de Alicante.
- SANZ GAMO, R. (1987): «Algunos materiales romanos utilizados en la construcción de las *concameraciones*», *Oretum*, III, pp. 225-236.
- SUÁREZ ESCRIBANO, L. (2011): «Hallazgo de un nuevo edificio público en *Carthago Nova*: las termas del Foro», *Verdolay*, 13, pp. 113-125.
- TENDERO PORRAS, M. (2015): «*Ilici*. L'Alcúdia d'Elx», *La Rella*, 28, pp. 111-142.

- (2018): «Pedro Ibarra y la arqueología ilicitana», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 37, pp. 119-130.

TENDERO PORRAS, M., y RONDA FEMENIA, A. M.^a (2014a): «Nuevos datos sobre la *Colonia Iulia Ilici Augusta* (ss. II-IV d. C.)», *Las ciudades de la Tarraconense oriental entre los siglos II-IV d. C. Evolución urbanística y contextos materiales*. Edición de S. F. Ramallo Asensio y A. Quevedo Sánchez. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 375-420.

- (2014b): «La ciudad romana de *Ilici* (L'Alcúdia de Elche, Alicante)», *Ciudades romanas valencianas, Actas de las Jornadas sobre Ciudades Romanas Valencianas. Ciudades Romanas Valencianas*. Edición de Manuel Olcina. Alicante: MARQ-Diputación de Alicante, pp. 226-242.
- (2020a): «Las termas occidentales de *Ilici*: redescubrimiento y nuevas aportaciones arqueológicas», *Termas públicas en Hispania*. Edición de J. M. Noguera Celdrán, V. García-Entero y M. Pavía Page. SPAL Monografías Arqueológicas XXXIII. Ediciones de la Universidad de Murcia y editorial de la Universidad de Sevilla, pp. 457-469.
- (2020b): «La estructura urbana de *Ilici*. Retazos de una ciudad velada», *Coloquio Internacional, Ruptura y continuidad. El callejero de la ciudad clásica en el tránsito del Imperio a la Antigüedad Tardía*. Edición de J. M. Noguera Celdrán y M. H. Olcina Doménech. Alicante: MARQ. Museo Arqueológico de Alicante. Diputación de Alicante, pp. 231-246.

TENDERO PORRAS, M.; RONDA FEMENIA, A. M.^a, y MORENO ALCARAZ, E. (2019): «La cerámica en su contexto: análisis de un vertedero tardorromano en el margen noroeste de *Ilici*», *Actas del IV Congreso Internacional de la S.E.C.A.H.* Valencia, pp. 431-449.

TORRECILLAS AZNAR, A. (1999): «Materiales de construcción en las termas de la *Hispania* romana, a propósito de los materiales hallados en la villa de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo)», *XIV CNA*, vol. 4. Cartagena, pp. 397-416.

Conjunto de probables brazaletes de bronce altoimperiales procedentes de Monte Castrelo de Pelóu (Grandas de Salime, Asturias)¹

Set of high imperial bronze bracelets from Monte Castrelo de Pelóu (Grandas de Salime, Asturias)

Ángel Villa Valdés (angel.villavaldes@asturias.org)

Museo Arqueológico de Asturias (España)

Óscar García Vuelta (oscar.gvuelta@cchs.csic.es)

Laboratorios de Arqueología. Instituto de Historia (CCHS, CSIC. España)

Rubén Montes López (rubmonte70@hotmail.com)

Arqueólogo independiente

Resumen: Monte Castrelo de Pelóu es un pequeño asentamiento fortificado, de morfología castreña, con una larga secuencia de ocupación que se prolonga, con algunos hiatos, desde los inicios de la Edad del Hierro hasta época tardorromana. Los horizontes de época altoimperial se caracterizan por la impronta militar de un registro en el que menudean los testimonios epigráficos, las armas y otros elementos metálicos probablemente vinculados con el equipamiento de la tropa.

Se presentan en este artículo varias piezas de bronce singulares con sus correspondientes análisis de composición. En ausencia de paralelos conocidos, se propone su interpretación como brazaletes si bien, visto su tratamiento formal, no cabe descartar su utilización como elementos ornamentales de revestimiento.

Palabras clave: Castros. Ejército romano. Arqueometría. Epigrafía. Orfebrería. Minería aurífera.

Abstract: Monte Castrelo de Pelóu is a small hillfort with a long sequence of occupation that lasts, with some hiatuses, from the beginning of the Iron Age to the Late Roman period. The horizons of the Roman times are characterized by the military trace of a register in which epigraphic testimonies, weapons and other metallic elements probably related to the equipment of the troops are frequent.

Several rare bronze pieces with their corresponding compositional analyzes are presented in this article. In the absence of known parallels, their interpretation as bracelets is proposed, although, given their formal treatment, their use as ornamental cladding elements cannot be ruled out.

Keywords: Hillforts. Roman army. Archaeometry. Roman epigraphy. Metal Works. Gold mining.

¹ Proyecto LOKI. Economías locales, economía imperial: el occidente de la Península Ibérica, siglos II a. C.- II d. C. (PID2019-104297GB-I00), «Proyectos de I+D+I», Ministerio de Ciencia e Innovación.





Fig. 1. Monte Castrelo de Peláu. En la imagen aérea se advierte el desagüe de los canales sobre la línea de fosos que recortan la superficie del castro a media ladera. Foto: Á. Villa Valdés.

Se presentan en este trabajo tres piezas de bronce con depósito en el Museo Arqueológico de Asturias e integradas, desde 2007, en la exposición permanente del Museo Castro de Chao Samartín, en Grandas de Salime². Su desarrollo, curvo y cerrado, indujo su identificación preliminar como elementos de adorno para brazo. Se trata, en todo caso, de piezas singulares pues, como se indica en la ficha de catálogo, no se han reconocido paralelos claros (García-Vuelta y Villa, 2009: 272). Proceden de un pequeño castro en la cuenca media del río Navia y fueron recuperados en el transcurso de las excavaciones arqueológicas patrocinadas por el Principado de Asturias en el marco del Plan Arqueológico del Navia-Eo (Villa, 2009: 33).

Introducción

El valle del río Navia conforma un territorio en el cual el poblamiento protohistórico, sin ser particularmente destacado en el número de asentamientos, constituye un referente indispensable para el estudio de la Edad del Hierro regional por el nutrido historial de intervenciones arqueológicas que desde el siglo XIX se han sucedido, especialmente, en el tramo medio e inferior que discurre por tierras asturianas (Fernández Ochoa, 2006 y 2019). En un tiempo tan prolongado, la lectura histórica que los investigadores han ofrecido acerca de las comunidades organizadas en torno a poblados estables y fortificados alimentó un debate que se centró principalmente en cuestiones de orden cronológico, con la antigüedad de las fundaciones como cuestión más discutida.

² Las piezas cuentan con entrada de registro individualizada en el Museo Arqueológico de Asturias (MAA 8711, MAA MAA 8712, MAA MAA 8713), así como de la sigla correspondiente en el inventario de materiales de la excavación arqueológica (P.03.124, P.03.066, P.03.108). En el texto será utilizada la primera como referencia principal para su identificación.

José María Flórez, con la publicación en 1878 de su meritoria memoria sobre las excavaciones en El Castellón de Coaña, relegando las mitológicas explicaciones de Pedro Canel (1808), propuso, por primera vez, el origen romano del asentamiento donde creyó reconocer una fortificación de época altoimperial (Flórez, 1878: 20). Con diversos matices, esta anómala atribución temporal para buena parte de los castros de Asturias, tardía y extraña a lo que había acontecido en regiones limítrofes, disfrutó hasta finales del pasado siglo de asentado predicamento hasta que nuevos estudios acreditaron, en este y otros yacimientos hasta entonces inéditos, prolongadas series estratigráficas que, arrancando en los albores del primer milenio a. C., probaban su pervivencia, ocasional o intermitente según los casos, hasta época tardorromana. Monte Castrelo de Pelóu fue, con una horquilla de ocupación próxima al milenio, un lugar clave en el reconocimiento de esta secuencia (fig. 1).

El castro

Monte Castrelo de Pelóu, en el concejo de Grandas de Salime, es un pequeño asentamiento fortificado instalado sobre la escarpada cuenca del arroyo de Trasmonte/Boliqueira, tributario del río Navia por su margen izquierda. Se alza a media ladera, aprovechando una ligera prominencia roqueña resaltada por la excavación de varios fosos que la recortan sobre el perfil de la montaña (fig. 2).

Su extensión ronda la media hectárea, con unos 60 m de eje mayor (NO-SE). Sucesivos espacios escalonados, sobre los que se alzaban las construcciones exhumadas, salvan el pronunciado desnivel de un recinto con una diferencia de cota de unos 20 m, los que median entre los 672 m que alcanza la muralla sobre la cumbre del crestón, al sureste, y los 652 m de altitud estimada al pie de esta en su tramo septentrional (fig. 3).

El vaciado de los fosos requirió el arranque de un importante volumen de roca en cuya excavación se empleó, al menos para su configuración última, la fuerza hidráulica generada con un par de emisarios abastecidos por sendos depósitos excavados ladera arriba. El caudal vertido al pie del peñón facilitó la fractura, abatimiento y arrastre de la masa pizarrosa de acuerdo con un procedimiento que habría de aplicarse a gran escala en tierras astur-galaicas en las explotaciones auríferas promovidas por Roma tras la conquista. Por esta razón, junto con su vecindad con importantes explotaciones auríferas (Villa, 2010a y 2010b: 81-82), Monte Castrelo fue tenido por algún tiempo como ejemplo particularmente representativo de *castro minero* (Sánchez-Palencia; 1995: 148), denominación aplicada a establecimientos fortificados de fundación romana destinados a albergar la mano de obra ocupada en el laboreo de las minas y el mantenimiento de sus infraestructuras auxiliares, interpretación hoy definitivamente descartada (Villa, 2010a: 105).

Investigación arqueológica y secuencia de ocupación

El lugar, al que también se le conocía con la denominación de *La Pica el Castro*, fue reconocido como asentamiento protohistórico en 1973 (González, 1976: 139) e incluido en el Inventario Arqueológico de Grandas de Salime en 1989 (Villa, 1990). Las excavaciones se desarrollaron, en cortas campañas estivales, desde 2003 hasta 2006 procurando explorar los espacios más representativos del poblado, si bien en extensión reducida y siempre limitada a pequeños sondeos con los que, lamentablemente, no fue posible abordar el estudio de los fosos, los canales ni los depósitos exteriores. Aun así, pudo identificarse una prolongada secuencia de ocupación que, avalada por dataciones ¹⁴C, corregía en todos sus términos la interpretación hasta entonces manejada para el lugar y la aproximaba, sin mayores estridencias, a lo observado en el resto de castros estudiados en su entorno (Montes *et alii*, 2009).

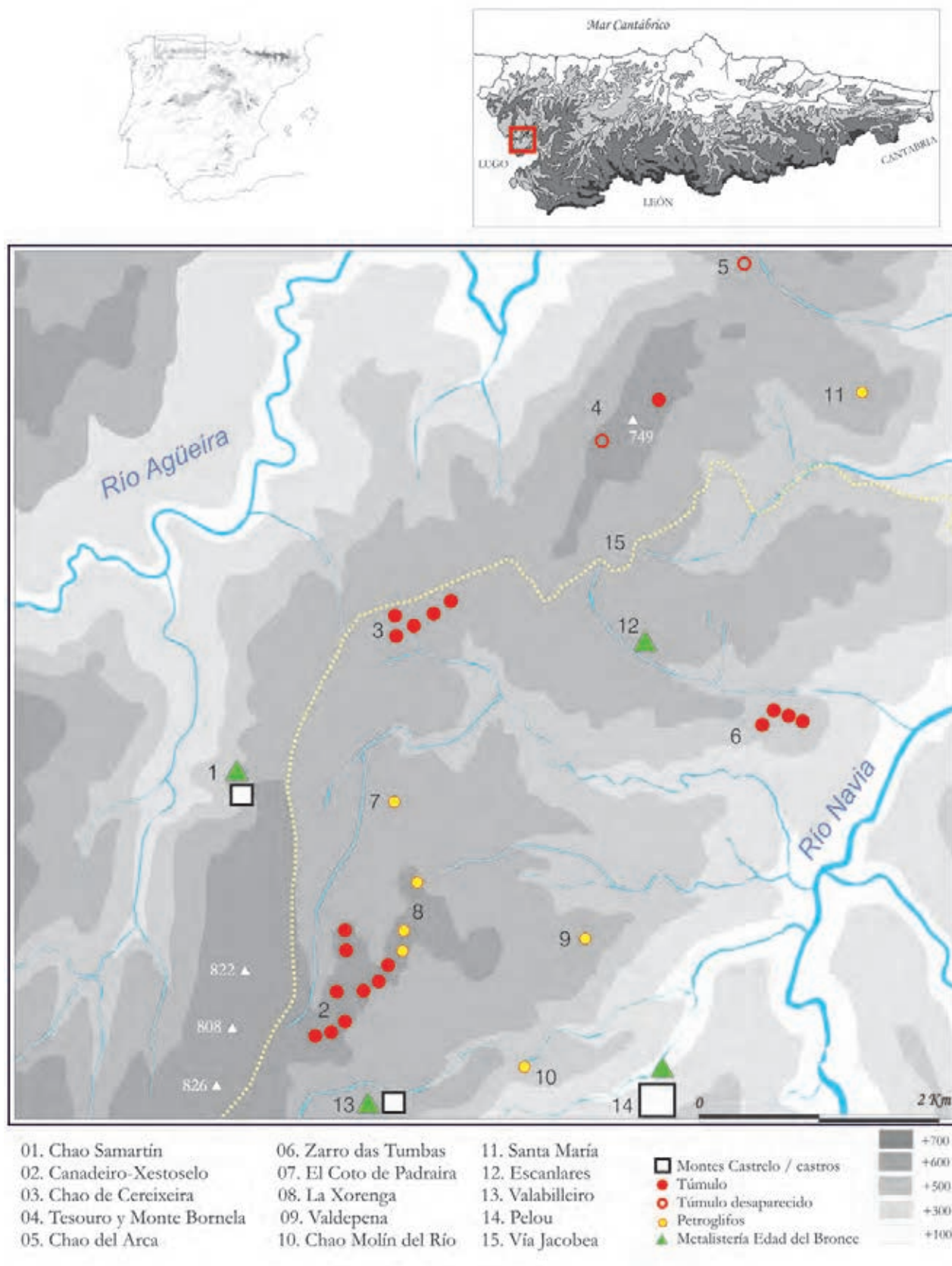


Fig. 2. Localización de Monte Castelo (14) respecto a los castros vecinos de Chao Samartín (1) y Valabilleiro, este último inmediato a una gran explotación aurífera romana (13). Se indican los hallazgos de metalistería calcolítica y de la Edad del Bronce. Mapa: Á. Villa Valdés.

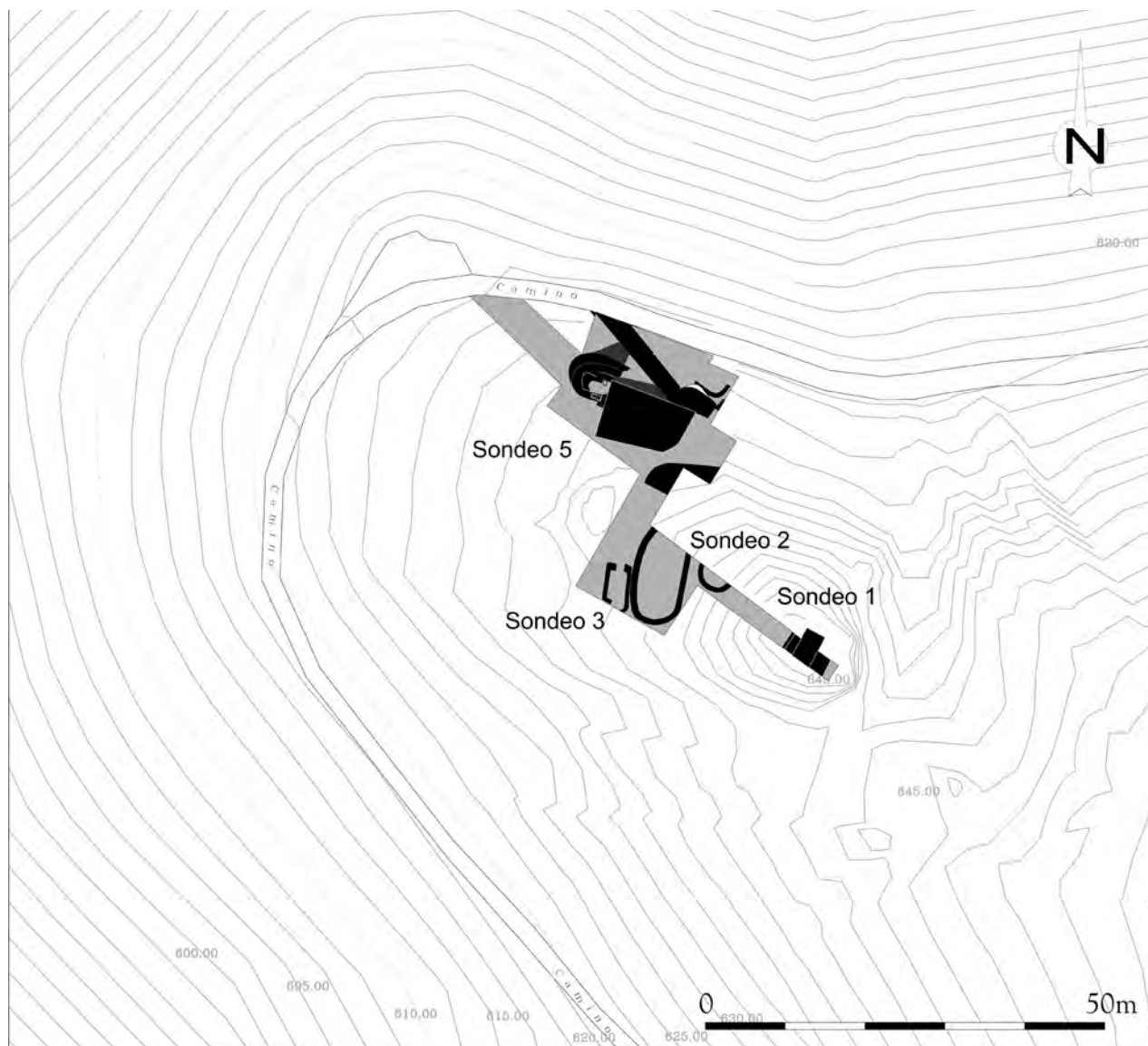


Fig. 3. Topografía del asentamiento con indicación de los sondeos abiertos y las estructuras identificadas. Dibujo: Cecilia Berlanga y Esperanza Martín.

Los primeros indicios de frecuentación se remontan a fines del segundo milenio, en una franja temporal comprendida entre los siglos XVI-XI, que por su reiteración en el registro de otros varios castros sugieren antecedentes tempranos de asentamiento que, en el caso de Pelóu, son apuntados por la relación de aparente contemporaneidad de los horizontes datados con algunos relictos constructivos.

A lo largo del I milenio, Monte Castrelo se consolida como establecimiento fortificado en el que están presentes buena parte de las más genuinas creaciones de la arquitectura castreña regional, como las cabañas de traza curvilínea, la muralla de módulos o una sauna ritual tempranamente sepultada y en parte destruida por obras de fortificación más modernas. La ocupación de época romana alcanzó los inicios del siglo IV d. C. si bien focalizada en dos periodos distanciados por un largo hiato que se prolongó desde finales del siglo I d. C. hasta el último tercio del siglo III d. C. o comienzos de la siguiente centuria. Ambos episodios están caracterizados por el marcado carácter militar de los asentamientos (Villa *et alii*, 2018).

Los bronce: localización y contexto estratigráfico

Las piezas aquí tratadas fueron recuperadas en 2003, en el transcurso de la primera campaña arqueológica realizada en el yacimiento³. Los tres ejemplares proceden del mismo sector de exploración (S.2), un amplio sondeo abierto sobre la terraza dispuesta al pie de la atalaya que corona el recinto (Montes *et alii*, 2009). En este lugar fue identificada y delimitada en casi todo su perímetro la construcción en cuyo interior se recuperaron las piezas. Se trata de un edificio de traza elíptica y superficie notablemente superior a la del resto de construcciones exhumadas que aproxima sus dimensiones (12 m x 6 m) al rango de las grandes casas de asamblea características del urbanismo castreño de la Edad del Hierro. Su fábrica, muy arrasada, muestra una factura heterogénea, fruto probable de sucesivas reparaciones, con paredes de mampostería irregular de pizarra trabada con barro y un grosor comprendido entre 0,75 m y 1 m. La techumbre era soportada por un par de pies derechos (fig. 4).



Fig. 4. Vista cenital del gran edificio entre cuyas ruinas de fase altoimperial fueron recogidos los brazaletes de bronce tratados en este artículo. Foto: Á. Villa Valdés.

³ Trabajos codirigidos por Alfonso Menéndez Granda y Ángel Villa Valdés.

Las piezas que nos ocupan comparten asimismo adscripción estratigráfica (UE.11), integrados en los sedimentos que se acumulaban sobre el pavimento de tierra batida de la construcción y que resultaron finalmente sellados por el derrumbe masivo de los muros. El registro cerámico asociado se caracteriza por un marcado arcaísmo en formas y factura. En él están ausentes las producciones que habrían de caracterizar los ajuares castreños desde finales del siglo I d. C., cuando se generalizó en la comarca el consumo hegemónico de alfarería lucense.

Se trata de horizontes en los que la presencia de productos cerámicos alóctonos es anecdótica, limitándose casi en exclusiva a contados fragmentos de *terra sigillata* sudgálica e hispánica, entre los que cabe destacar por su significación cronológica una forma TSH 29 (Menéndez, y Sánchez, 2008: 779; Villa *et alii*, 2018: 176; fig. 7) cuya producción cesó hacia el 80-85 d. C. (Romero, 1985: 91). Acompañan el registro piezas características del periodo Flavio como las jarritas facetadas, comunes en ambientes castreños y militarizados cismontanos como Corporales, Huerña o los campamentos de Rosinos de Vidriales y producciones de la incipiente alfarería lucense, con ejemplares de cuencos engobados, cazuelas de fondo plano fuentes biasadas que son reconocidas entre las más tempranas de las series lucenses, junto con cuencos-fuentes carenados de borde engrosado o las ollas de borde cóncavo, todas ellas formas habituales en los repertorios regionales de la época (Hevia, y Montes, 2009: 155-157; figs. 131 y 132). El resto de la colección cerámica corresponde mayoritariamente a tipos de tradición indígena indiferenciables tecnológicamente de las producciones alfareras locales durante la Edad del Hierro. Se trata, por tanto, de ajuares que apuntan una horquilla temporal cuya acotación, en el último cuarto del siglo I d. C., resulta igualmente respaldada por la epigrafía del propio yacimiento (Villa *et alii*, 2018: 175).

Mención especial debe hacerse al conjunto de armas recuperadas en este mismo espacio, pues se trata de un tipo de hallazgo, raro en contexto castreño, que subraya el evidente sesgo militar que singulariza a este asentamiento frente a otros poblados contemporáneos. Y es que, a pesar de la reducida extensión explorada, Monte Castrelo ha suministrado un sorprendente repertorio de elementos comunes en la panoplia romana (fíbulas, dardos, fragmento de *pilum*, etc.) (Villa, en prensa), en algunos casos ajustados a tipologías canónicas como la daga altoimperial con empuñadura tripartita y pomo en «D» invertida (Villa, y Expósito, 2009: 256), y en otros casos, con acentuadas reminiscencias indígenas en sus empuñaduras de antenas o discos calados (Villa, 2009: 250-254) (fig. 5).

La creación de tan peculiar depósito de piezas, selladas bajo el derrumbe masivo de las paredes del edificio parece responder a una marcha apresurada del lugar. Nos es desconocido el acontecimiento que provocó esta reacción pues no se han advertido evidencias similares a las registradas en el vecino castro de Chao Samartín donde, décadas más tarde, un seísmo precipitó su definitivo abandono (Villa, 2009b). En todo caso, la ruina es coetánea de los profundos cambios advertidos en este y otros castros de la comarca en el tránsito de la primera y segunda centuria probablemente como consecuencia del desplazamiento de las tropas que durante el siglo I habían tutelado estos territorios (Villa, 2010c: 12).

Las piezas

Los tres ejemplares fueron fabricados mediante vaciado a la cera perdida. Aunque identificados como brazaletes, debe advertirse que la imposibilidad de reconstruir su morfología original o el tosco acabado que presentan en sus caras interiores son circunstancias que aconsejan no descartar la hipótesis de su destino como apliques o elementos de revestimiento sobre soporte de cuero o madera (fig. 6). Se trata, en todo caso, de piezas singulares pues, como ya se indicó en su ficha de catálogo (García-Vuelta, y Villa, 2009: 272), no se han reconocido paralelos más allá de cierta



Fig. 5. En la variada panoplia recuperada en Monte Castrelo conviven armas genuinamente romanas con otras piezas herederas de modelos propios de la Edad del Hierro. Todas ellas proceden del mismo edificio que los brazaletes. Fotos de J. Arrojo para el libro catálogo del Museo Chao Samartín.

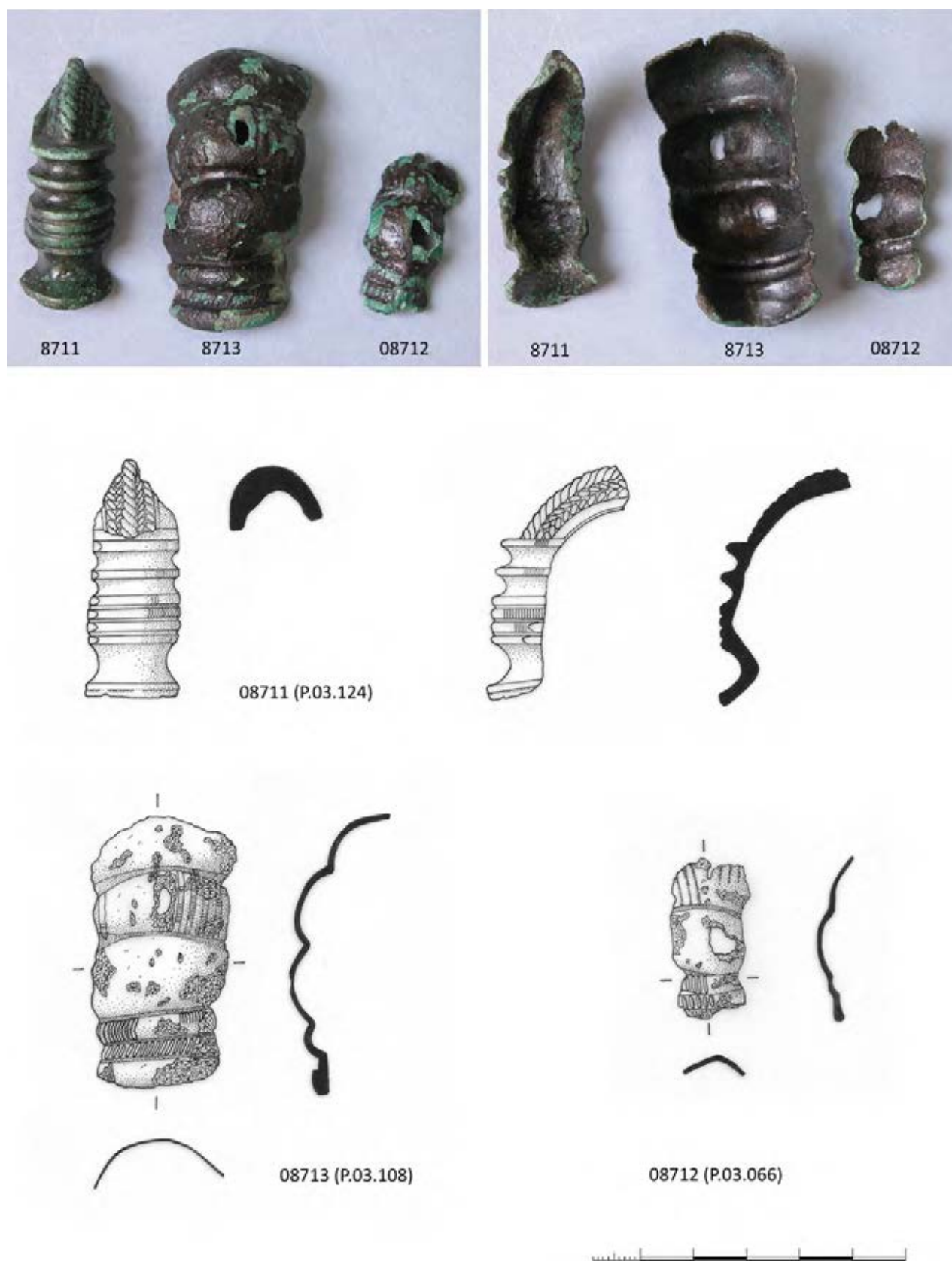


Fig. 6. Las piezas estudiadas. Fotos: Ó. García-Vuelta, dibujos: Cecilia Berlanga.



Fig. 7. MAA 8712 (P.03/0066). Vista general y detalles. Fotos: Ó. García-Vuelta.

similitud formal con un fragmento de pulsera del castro de San Cibrán de Lás (Rodríguez *et alii*, 1993: 34), o con algunos brazaletes lobulados de ámbito hallstático (Dechellette, 1927).

MAA 8712 (P.03/0066)

Fragmento de estructura laminar y superficie moldeada, con sección cóncavo-convexa y perfil semicircular. Su cara interna, cubierta por una pátina oscura, muestra un tosco acabado superficial, apreciándose también en esta parte la rotura de los dos bordes laterales. Se encuentra muy deformado (fig. 7 A).

Presenta mal estado de conservación, con diversas fracturas y pérdida de parte de su pátina original. Del cuerpo central de la pieza restan dos molduras, de volumen redondeado desigual, menor y gallonada la interior, lisa y de mayores dimensiones la más próxima al extremo, que remata, mediante un marcado estrangulamiento, en sendas molduras menores y gallonadas (fig. 7 B). Al exterior, el extremo del fragmento muestra un borde de superficie redondeada, de 2,5 mm de grosor, que se conserva incompleto (fig. 7 A-C).

Dimensiones: el fragmento alcanza los 31,93 mm de longitud y una anchura comprendida entre los 10,62 mm y 15,27 mm con altura media de 5,8 mm. El grosor medio estimado para la lámina de base es de 1 mm, si bien alcanza en algún tramo los 2,5 mm.

Peso: 2,13 gr. Análisis de composición: Tab. 2, PA11290.

Aunque dado el estado de la pieza no puede determinarse con exactitud su morfología y dimensiones originales, el ejemplar se relaciona formal y estratigráficamente con el n.º 108 de este inventario. No obstante, los análisis de composición realizados (tabla 1, PA11290) indican, como veremos, su pertenencia a objetos o a elementos estructurales diferentes.

MAA 8713 (P.03/0108)

De estructura laminar, superficie moldeada con sección cóncavo-convexa y perfil semicircular, el fragmento conserva tres segmentos o molduras de volumen redondeado pertenecientes al cuerpo central (fig. 8. A).

Aunque muy mal conservados, se advierten motivos de círculos impresos, de unos 4,5 mm de diámetro, con punto central resaltado que recorren longitudinalmente los bordes de dos de los segmentos, identificándose al menos tres motivos a cada lado que no alcanzan el más próximo al extremo (fig. 6. A-B). Las huellas de estampado se documentan también por la cara interior de la pieza, donde los motivos han quedado marcados en negativo debido a la delgadez de la lámina de base, cuyo grosor, en la zona próxima a los bordes, oscila entre 0,6 y 0,9 mm (fig. 8. D-F).

El extremo conservado está definido por tres molduras anulares (fig. 8. A-C-D), dos de las cuales están recorridas por bandas de líneas oblicuas impresas que remedan sendos sogueados paralelos. Está rematado con borde de sección redondeada y 2,58 mm de grosor.

Dimensiones: la longitud del fragmento es de 52,09 mm, con una anchura comprendida entre los 20,15 mm y 27,78 mm, su altura media es de unos 8,7 mm. El grosor medio de la lámina de base es de 1 mm si bien alcanza en determinadas zonas los 2,58 mm. El diámetro estimado es de uno 90 mm.

Peso: 8,72 gr. Análisis de composición: Tabla 1, PA11291.

Aunque restaurada en su momento, la pieza padece pérdida de metal en superficie, fracturas de los bordes laterales y de una de las molduras centrales. Como ya se ha señalado, se relaciona formalmente con la primera de las descritas (MAA 8712) y conserva una pátina similar en su superficie interior, aunque con un acabado más cuidado. La composición prueba la pertenencia de ambos fragmentos a objetos diferentes.

MAA 8711 (P.03/0124)

Segmento de aro y terminal de una pieza moldeada con decoración plástica cordelada en el arco y remate con media docena de molduras anulares con triple escocia (fig. 9. A).



Fig. 8. MAA 8713 (P.03/0108). Vista general y detalles. Fotos: Ó. García-Vuelta.

Dimensiones: la longitud del fragmento es de 48,30 mm, presentando una anchura y grosor máximo de 17 mm y 10,7 mm, respectivamente.

Peso: 14,73 gr. Análisis de composición: Tabla 1, PA11289.

Como se señaló anteriormente, tanto la morfología como la estructura y composición ornamental de este fragmento muestran evidente familiaridad con determinados grupos de torques y brazaletes del ámbito castreño. El tramo correspondiente al cuerpo central, del que conservamos tan solo una



Fig. 9. MAA 8711 (P.03./0124). Vista general y detalles. Fotos: Ó. García-Vuelta.

superficie de aproximadamente 21 mm, se adelgaza ligeramente desde la zona de contacto con el terminal, donde tiene una anchura máxima de 15 mm, hacia el extremo fracturado, llegando a alcanzar una anchura de 7 mm (fig. 9. E). El modelado en este tramo imita un trabajo de filigrana mediante la superposición de varios cordones en disposición piramidal (fig. 9. A-B-E). El situado en el vértice tiene sección circular y mide aproximadamente 3 mm de grosor. Por debajo de este, y a cada lado, se disponen dos cordones en espiga, con una anchura conjunta de 4 mm. En la base de la pirámide, una estrecha banda en reserva imita un hilo liso. Esta composición reposa sobre una base sin decoración que se ensancha progresivamente hacia la zona de contacto con el terminal, donde

forma a cada lado un espacio en reserva, ligeramente inclinado, de unos 2 mm de anchura. El grosor de la superficie de base se adelgaza igualmente desde el centro de la pieza hacia los bordes laterales, llegando a presentar en estos un grosor de 1 mm. Estas características parecen obedecer a un intento de reforzar la estructura del objeto en la zona de contacto con el terminal, más grueso y pesado.

La morfología del extremo (fig. 9. A-B-C) evoca los terminales con perfil angular descritos por López Cuevillas (1951). En su tránsito desde el aro, se suceden dos molduras abiertas con perfil en U y bordes redondeados de aproximadamente 3 mm de grosor; en la segunda se advierten trazas de motivos lineales verticales, tal vez relictos de una serie ornamental no conservada. Sigue a esta zona un cuerpo intermedio de aproximadamente 8 mm de longitud y 12 mm de anchura, que integra cuatro estrechas molduras yuxtapuestas, con bordes redondeados. Sobre los dos centrales se observan líneas verticales similares a las antes señaladas (fig. 9. C). El terminal remata en una moldura de perfil en escocia, de sección cóncavo-convexa, con borde redondeado, de 3 mm de grosor y anchura máxima de 17 mm, biselado hacia el interior (fig. 9. E). Se advierte el aplanamiento lateral de las molduras, especialmente acusado en una de las facetas, quizá para facilitar la colocación de la pieza (fig. 9. A).

Al contrario de lo observado en la superficie exterior, la cara interna muestra un tosco e irregular acabado, advirtiéndose diferencias entre la sección del terminal, de sección cóncavo-convexa en su extremo, y más apuntada en el desarrollo del aro del cuerpo central (fig. 9. D).

La composición del metal

La composición elemental de los objetos se determinó mediante el muestreo de su superficie con procedimientos analíticos no destructivos, utilizando la técnica de espectroscopía por Fluorescencia de rayos X (X ray Fluorescence Spectroscopy – FRX). Para su aplicación, se empleó un espectrómetro XRF portátil Innov X con ánodo de plata, perteneciente al Museo Arqueológico Nacional. Dada la fragilidad estructural de los objetos, no se realizaron trabajos de remoción de pátina, por lo que los valores cuantitativos obtenidos en este estudio deben valorarse con precaución. Estos resultados se presentan normalizados y expresados en porcentaje de peso (tabla 1). Los análisis se realizaron en colaboración con el proyecto *Arqueometalurgia de la Península Ibérica*⁴.

Los datos obtenidos indican que las piezas fueron elaboradas en bronce, mostrando las aleaciones empleadas valores de estaño (Sn) variables. En los tres casos se documenta la presencia de plomo (Pb), pudiendo asociarse los valores de antimonio (Sb), plata (Ag) y Arsénico (As) con los minerales de Pb utilizados.

Invent	Ref. Análisis	FE	NI	CU	ZN	AS	AG	SN	SB	PB
8711	PA11289	0.	nd	48	nd	0.	0.	30.	1.09	19.
	pátina	43				92	280	1		1
8712	PA11290	0.	0.	89.	nd	0.	0.	7.	0.	1.
	pátina	84	02	6		22	191	15	279	73
8713	PA11291	3.	0.	91.	nd	0.	0.	1.	0.	1.
	pátina	75	23	2		85	377	94	415	23

Tabla 1. Resultados de los análisis pXRF realizados sobre los fragmentos de Monte Castrelo de Pelóu. Elementos normalizados y expresados en % de peso. Nd: no detectado o por debajo del límite de detección.

⁴ Los análisis fueron realizados por el doctor Ignacio Montero Ruiz (IH, CSIC). Para más información sobre el proyecto *Arqueometalurgia...* o las características del equipo analítico utilizado véase ROVIRA, y MONTERO, 2018.

Los dos ejemplares con superficie gallonada (MAA 8712 y MAA 8713) muestran baja presencia de estaño y rico contenido en cobre, en torno al 90 %, reproduciendo valores ya registrados en piezas metálicas prehistóricas procedentes de su entorno inmediato (de Blas, 1992: 130, fig. 9) (fig. 2). El contenido en plomo de ambas es muy bajo, siempre inferior al 2 %, respecto al constatado en la tercera pieza (MAA 8711) que se fabricó empleando un bronce más rico en estaño (ca. 30 %) y con un significativo aumento del plomo que alcanza el 19 % en la composición. Un valor idéntico al registrado en el hacha de talón, con dos anillas y mazarota de fundición (fig. 10) descubierta en este mismo castro durante el último cuarto del siglo XIX (*ibidem*; Villa, 2009: 104).

Con un peso de 1,225 gr y fundida en un bronce ternario, esta pieza responde a un modelo ampliamente difundido en las postrimerías de la Edad del Bronce, contemporáneo de las primeras fundaciones castreñas, entre ellas las del propio Monte Castrelo.

En definitiva, aun considerando las condiciones del estudio, los resultados analíticos permiten valorar que los tres fragmentos pertenecieron a objetos o a elementos estructurales diferentes. A pesar de las semejanzas formales que presentan las piezas MAA 8712 y MAA 8713, la tasa de estaño documentada en la primera es sensiblemente más alta, compartiendo sin embargo los dos ejemplares unas tasas de plomo muy similares, e identificándose igualmente en los estos la presencia de trazas de níquel.

Discusión

El repertorio de brazaletes metálicos es ciertamente limitado en el registro arqueológico de la Prehistoria de Asturias. Si bien no son infrecuentes las noticias que informan de la aparición de conjuntos, estas rara vez se sustentan en datos útiles para la investigación y, solo excepcionalmente, en la recuperación de alguna pieza. Así ocurrió con el descubrimiento del conjunto áureo de Villabona, en Tineo, al que se hará referencia más adelante, con el de la docena de ejemplares de bronce de Llamero,



Fig. 10. Hacha de bronce plomado descubierta a fines del siglo XIX en Monte Castrelo. Foto: Juanjo Arrojo para el libro catálogo del Museo Chao Samartín.

en el concejo de Candamo (Obermaier, 1941: 261-262), y con el único conservado del conjunto de entre siete y doce piezas halladas en un lugar indeterminado de Cabañaquinta, en el concejo de Aller (de Blas, 1983: 188) que hoy se muestra en la exposición permanente del Museo Arqueológico de Asturias (MAA 03313). Este es, con una cronología estimada en torno al siglo VI a. C., el primer y más próximo antecedente a los ejemplares abullonados de Monte Castrelo. Con ellos comparte la factura laminar abierta y su sección cóncavo-convexa. El ejemplar de Aller, de superficie también lisa, no presenta ningún tipo de ornamentación más allá de los resaltes que remarcar sus borde paralelos (de Blas, 1983: 188).

Entre el resto de brazaletes conocidos, todos ellos fabricados sobre varilla metálica con sección poligonal o curvilínea, varios comparten horizonte cronológico con el anteriormente descrito. Así ocurre con los dos ejemplares que portaba la joven de la sima de Fuentenegroso, depósito datado entre los siglos VIII y VI a. C. (Barroso *et alii*, 2007: 66), también con los dos descubiertos en el castro de la Campa Torres en horizontes del siglo VI-V a. C. (Maya, y Cuesta, 2001: 98) coetáneos del fragmento recuperado en el castro de Camoca (Camino, 1995: 122). Una horquilla temporal compartida por el ejemplar procedente de El Pico Castiello de La Collada (Maya, 1988: 50) cuya morfología de varilla con remate en botón se repite en el ejemplar, de origen incierto, perteneciente a la colección Soto Cortés⁵. Algo más tardío es el ejemplar de Coaña, una pieza maciza fundida a la cera perdida con decoración bilateral que reproduce motivos sogueados en espiga. Fue recuperada en una cabaña con uso durante los siglos IV-III a. C. (Menéndez *et alii*, 2013: 202). Completa el inventario de posibles adornos de brazo un ejemplar procedente del castro de Mohías, elaborado sobre varilla de bronce con extremos aguzados que lo aproximan al modelo común durante la Edad del Hierro regional, si bien, la ausencia de datos contextuales no facilita mayor seguridad en su datación. Con igual cautela pero mayor certeza respecto a su relación formal con los torques castreños de la Segunda Edad del Hierro, podría incorporarse a este grupo otro brazalete incompleto que se habría localizado casualmente en Fompedrín, en Quirós (Fernández, 1996: 103). Este ejemplar integra un terminal con perfil en «doble escocia», y conserva parte de un aro facetado con decoración estampada de triángulos de postas⁶.

En nuestro caso, considerando la hipótesis de su interpretación como brazaletes, los fragmentos pueden relacionarse con algunos de los grupos identificados en la metalurgia de la Edad del Hierro del noroeste, principalmente en orfebrería. El primer autor en aportar una revisión general sobre los brazaletes regionales fue F. López Cuevillas, que organizó su clasificación formal en varios grupos, con independencia del material básico de fabricación. Entre ellos, los que muestran una mayor afinidad con los ejemplares gallonados de Pelóu (MAA 8712 y MAA 8713) son los integrados en el grupo B, constituido por brazaletes de oro con estructura laminar y superficie gallonada (López, 1932: 7 y 1951: 66). Entre ellos, destaca por su ornamentación el excepcional ejemplar de oro del conjunto de Lebução (Severo, 1905-1908; Silva, 2007: 363-364, lám. CXVII). Cabe sumar a este otros elaborados también en oro y fechados desde finales de la Edad del Bronce a la Edad del Hierro como los portugueses de Monte da Saia, Regoufe, Carvalhais (Silva, 2007: 362, lám. CXVII) o Arnozela (Armbruster, y Parreira, 1993: 126-127), o los de procedencia gallega de Melide, Urdiñeira o Moimenta (Carnero, 2018: 126-127, 128-129 y 134-137), entre otros⁷. En bronce, el paralelo más próximo, se encuentra depositado en el Museo Provincial de Ourense, y procede de San Cibrán de Lás (Rodríguez *et alii*, 1993: 34). Un fragmento de brazalete o pulsera de base laminar y abierto, de perfil cóncavo-

⁵ Todos ellos, salvo los ejemplares de la Campa Torres, con depósito en el Museo Arqueológico de Asturias: Fuentenegroso (MAA 5861-5862), Camoca (MAA 7771), Soto Cortés (MAA 6622), Pico Castiello (MAA 3532), Mohías (MAA 7974) y Coaña (Co-18/09).

⁶ La pieza permanece en propiedad particular, sin que hasta donde sabemos se haya aportado una revisión formal o arqueométrica detallada de esta, por lo que se incorpora a este texto con todas las reservas.

⁷ Sobre la tecnología de elaboración de estos objetos véase p. ej., ARMBRUSTER, 2000.

convexo ligeramente apuntado y con remates en varias molduras en las que se advierten impresiones en espiga. La superficie exterior está decorada con estampillas de puntos, líneas paralelas y oblicuas que reproducen en cada cartucho motivos en espiga y sogueados separados por cordones de falsa filigrana.

El fragmento MAA 8711 podría relacionarse formalmente con otros tipos de brazaletes, mayoritariamente fabricados en oro, cuya morfología es muy similar a la de los torques castreños de la Segunda Edad del Hierro (p. ej., López, 1951; Armbruster, y Perea 2000), quedando rematados sus extremos, como en aquellos, con terminales voluminosos que en su mayor parte presentan perfiles angulares. López Cuevillas integró estos brazaletes en su «grupo d» (1932: 230 y 1951: 66), al que también incorporó piezas fechables en momentos previos, como los ejemplares con extremos ensanchados de Gondeiro (Amarante). Sin embargo, la pieza de Monte Castrelo se distancia de este grupo al reproducir motivos en falso granulado y filigrana, técnicas ausentes en las características definidas por López Cuevillas (1951: 67-69). De hecho, en el castro este tipo de ornamentación ha sido reconocida sobre los más diversos soportes, incluida la toréutica, la glíptica y la propia orfebrería⁸ (fig. 11). Aquí, la disposición piramidal de los falsos cordones que conforman el aro reproduce con fidelidad la estructura, en este caso con auténticos hilos torsionados, de la arracada áurea del castro de Chao Samartín datada entre los siglos III-II a. C. (Villa, 2004: 261).

En todo caso, volviendo a la clasificación de López Cuevillas, este consideraba que la dispersión del grupo se limitaba al norte de Portugal y Galicia, territorios en los que se concentran la mayor parte de los hallazgos, pudiendo mencionarse los ejemplares de Lebuçao (Severo, 1905-1908), Sta. María de Foxados (Carro, y González 1934), o piezas supuestamente localizadas en Galicia conservadas en el Museo Provincial de Lugo (Carnero, 2018: 142-143 y 255), el Museo Arqueológico Nacional (p. ej., García-Vuelta, 2007: 167-169), y el Museo das Mariñas de Betanzos, que cuenta con dos ejemplares elaborados con plata (Ladra *et alii*, 2014: 27 y ss.). Sin embargo, esta propuesta de dispersión ha de ser corregida, pues piezas susceptibles de inclusión en este grupo también han aparecido en Asturias. Es el caso del conjunto de piezas de oro descubierto en 1935 en Villabona, concejo de Tineo, hoy



Fig. 11. Pendiente de oro, variante singular de tipo «crótalo», con granate engastado en cabujón central. Foto de J. Arrojo para el libro catálogo del Museo Chao Samartín.

⁸ Lacería y sogueado son motivos presentes en el pendiente de oro de la figura 13 (VILLA, 2010: 120), alguna sítula (VILLA, 2009: 110) y varios fragmentos de labras diversas (MONTES *et alii*, 2010: 19).

Transcripción

Col. I: Flavinus, Antio++vs, Flavius

Col. II: ¿Torgalinus?, Lucius, Antonius, Fullonius, Qvintin[- -], Frontin, Fronto, ¿Mussora?, Quintus, Quintinus, Lucianus, Septumus

Col. III: Pambanus, Pontius, Flavianus, Duanus (o Duavus) et filius posuerunt frugem, Sempronius, Lucius, Ursinianus, Gemelus, Beduna, Maritumus, Maritumus, Flucinus (o Fluvinus), Antonius Capito, Calpurnius, Aemilius, Sextus



Fig. 12. *Tabula censualis* de Monte Castrelo (MAA 7987). Dibujo de Á. Villa Valdés a partir del estudio realizado por J. de Francisco y G. Alföldy.

desaparecido, que reunía dos brazaletes con aros lisos y terminales angulares con perfil «en doble escocia» (Maya, 1988: 140-141 o García-Vuelta, 2019: 51 y 54-56).

En menor medida, se documentan también en el noroeste algunos ejemplares de bronce correspondientes a este grupo, que como los fragmentos de Pelóu fueron elaborados a la cera perdida, con una aparente concentración de hallazgos en el N de Portugal. Pueden señalarse, por ejemplo, los procedentes de los castros de Sabroso, en Guimarães (López, 1932: 5, lám. I, o Silva, 2007: 303, lám. XCVI-8), Nogueira, en Chaves (Silva, 2007: 303, lám. XCVI-9), o Crasto de Palheiros, en Murça (p. ej., Pinto, 2008: 325-326, fig. 7; Abrunhosa, y Pinto, 2012: 15).

De todas formas, el uso de este tipo de brazaletes «con morfología de torques» en el noroeste peninsular al que podría adscribirse la pieza de Monte Castrelo, aunque portadora de una tradición

técnica y ornamental que se documenta ya en la transición entre la primera y la segunda Edad del Hierro –véase el ejemplo el fragmento con terminal piriforme recuperado en el yacimiento de O Cepo, en Ourense (p. ej., Parga *et alii*, 2017: 264-265 y 268 fig. 5)– se mantenía aún vigente en torno al cambio de era tal y como sugieren las dataciones aportadas para dos de los ejemplares de Crasto de Palheiros, recogidos en horizontes del siglo I d. C. (Abrunhosa, y Pinto, 2012: 15).

Teniendo en cuenta lo anterior, de confirmarse la interpretación funcional como adornos de brazo para los ejemplares de Monte Castrelo de Pelóu, las circunstancias de su depósito deben vincularse con el asentamiento de carácter militar establecido en el castro durante el siglo I d. C. Al igual que ocurre con una parte del armamento y equipamiento auxiliar, se trata de objetos que responden a tradiciones técnicas y estéticas propias de la Edad del Hierro, un sesgo arcaico que se extiende al resto del registro material asociado, con excepción de algunos productos exóticos, caso de las producciones neronianas de *sigillata* hispánica o los documentos epigráficos, y que conjuntamente refrendan un horizonte temporal inequívoco. Tal vez el predominio del elemento indígena entre la tropa asentada en el castro durante la primera centuria sea razón que justifique tal convivencia de ajueres en un marcado ambiente militar que, apuntado por tan singular panoplia, cuenta con el refrendo adicional de un documento epigráfico excepcional como es la *tabula censualis* fijada con letra cursiva sobre una losa de pizarra ordinaria (MAA 7987) (fig. 12). Una inscripción recuperada a pocos metros de las piezas aquí estudiadas, en la que se enumeran decenas de individuos y cuya naturaleza militar parece estar bien acreditada (Villa, 2017: 58; Rodríguez, 2020).

Bibliografía

- ARMBRUSTER, B. R. (2000): *Goldschmiedekunst und Bronzetechnik. Studien zum Metallbandwerk der Atlantischen Bronzezeit auf der Iberischen Halbinsel*. Monographies Instrumentum, 5. Montagnac: Monique Mergoïl.
- ARMBRUSTER, B. R., y PARREIRA, R. (coords) (1993): *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia. Coleção de ourivesaria I. Do Calcolítico a Idade do Bronze*. Lisboa: Secretaria de Estado de Cultura. Instituto Português de Museus.
- ARMBRUSTER, B. R., y PEREA, A. (2000): «Macizo/Hueco, soldado/fundido, morfología/tecnología. El ámbito tecnológico castreño a través de los torques con remates en doble escocia», *Trabajos de Prehistoria*, 57 (1), pp. 97-114.
- ABRUNHOSA, A., y PINTO, D. B. (2012): «A contributo das análises metalográficas na caracterização cultural e estilística de adornos metálicos da Idade do Ferro. O caso do Crasto de Palheiros-Murça/Norte de Portugal», *Estudos Arqueológicos de Oeiras*, 19, pp. 13-18.
- BARROSO, R.; CAMINO, J.; BUENO, P., y DE BALBÍN, R. (2017): *Fuentenegro. Un enterramiento del I Milenio a. C. en la Sierra del Cuera, Asturias*. Oviedo: Consejería de Cultura, KRK.
- BLAS CORTINA, M. A. (1983): *La Prehistoria Reciente en Asturias*. Oviedo: Estudios de Arqueología Asturiana n.º 1.
- (1992): «Nuevos testimonios metalúrgicos de la Edad del Bronce en el centro-occidente de la región cantábrica», *Veleia*, 8-9, pp. 109-137.
- CAMINO MAYOR, J. (1995): «Excavaciones arqueológicas en castros de la ría de Villaviciosa: apuntes para una sistematización de la Edad del Hierro», *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1991-94*, 3. Oviedo, pp. 117-126.
- CARNERO, O. (2018): «Catálogo», *A coleção de ouriveria antiga do Museo Provincial de Lugo*. Edición de A. Balseiro García. Lugo, pp. 70-183.
- CARRO GARCÍA, J., y GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ, S. (1934): «El tesoro de Foxados», *El museo de Pontevedra*, 6, pp. 41-46.
- DECHELLETTE, J. (1927): *Manuel d'Archéologie préhistorique et celtique 4. Seconde âge du fer. Époque de la Tène*. Paris: Picard.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, G. (1996): «La virola de Fompedrín (Quirós)», *Asturies*, 2, p. 103.
- FERNÁNDEZ OCHOA, C. (2006): «Los castros y el inicio de la romanización en Asturias», *Zephyrus*, 59, pp. 275-288.
- (2019): «Los castros asturianos: certezas e incertidumbres en vísperas de la conquista romana. Breve

- reflexión sobre un legado que nos identifica», *Arqueología castreña en Asturias. Contribuciones a la conmemoración del Día García y Bellido*. Dirección y coordinación de Á. Villa Valdés y F. Rodríguez del Cueto. Oviedo, pp. 97-119.
- FLÓREZ Y GONZÁLEZ, J. M. (1877): *Memoria relativa a las excavaciones de El Castellón en el Concejo de Coaña (Asturias)*. Oviedo.
- GARCÍA-VUELTA, Ó. (2007): *Orfebrería castreña del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- (2019): «Notas sobre hallazgos desaparecidos de orfebrería antigua en Asturias: el torques de Valentín (Coaña) y los conjuntos de Villabona (Tineo) y Lucas (Lastres)», *Arqueología castreña en Asturias. Contribuciones a la conmemoración del día García y Bellido*. Dirección y coordinación de Á. Villa Valdés y F. Rodríguez del Cueto. Oviedo, pp. 43-72.
- GARCÍA-VUELTA, Ó., y VILLA VALDÉS, Á. (2009): «Brazaletes, apliques o revestimientos», *Museo Castro de Chao Samartín. Catálogo*. Edición de Á. Villa. Oviedo, 272-273.
- GONZÁLEZ Y FERNÁNDEZ-VALLES, J. M. (1976): *Miscelánea histórica asturiana*. Oviedo.
- HEVIA GONZÁLEZ, S., y MONTES LÓPEZ, R. (2009): «Cerámica romana altoimperial de fabricación regional del Chao Samartín (Grandas de Salime, Asturias)», *CuPAUAM*, 35, pp. 27-190.
- LADRA, L.; ARMADA, X. L., y MARTINÓN-TORRES, M. (2014): «Ourivería galaica no Museo das Mariñas: a colección Seoane», *Anuario Brigantino*, 37, pp. 25-52.
- LÓPEZ CUEVILLAS, F. (1932): «Los brazaletes posthallstáticos del noroeste hispánico», *Archivo Español de Arqueología*, 8, n.º 24, pp. 225-236.
- (1951): *Las joyas castreñas*. Madrid: CSIC.
- MAYA GONZÁLEZ, J. L. (1988): *La cultura material de los castros asturianos*. Estudios de la antigüedad 4/5. Univ. Autónoma de Barcelona. Bellaterra.
- MAYA GONZÁLEZ, J. L., y CUESTA TORIBIO, F. (2001): «Excavaciones arqueológicas y estudio de los materiales de La Campa Torres», *El castro de La Campa Torres. Periodo prerromano*. Serie Patrimonio 6. Gijón, pp. 11-277.
- MENÉNDEZ GRANDA, A., y SÁNCHEZ HIDALGO, E. (2018): «El caso particular de la terra sigillata», *La Prehistoria en Asturias. Un legado único en el mundo*. Dirigido por J. Rodríguez Muñoz. Oviedo, pp. 772-784.
- MENÉNDEZ GRANDA, A., y VILLA VALDÉS, A. (2013): «Excavaciones arqueológicas en el Recinto sacro y puerta de la acrópolis de El Castellón de Coaña», *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 7, 2007-2012*. Oviedo, pp. 197-205.
- MONTES LÓPEZ, R.; HEVIA GONZÁLEZ, S., y VILLA VALDÉS, A. (2010): «Monte Castrelo de Pelóu: Un asentamiento prehistórico de larga perduración en Grandas de Salime. L'ocasu del paradigma castreño d'aniciu romanu n'Asturies», *Asturies. Memoria encesa d'un país*, 30. Uvieu, pp. 4-27.
- MONTES LÓPEZ, R.; HEVIA GONZÁLEZ, S.; VILLA VALDÉS, A., y MENÉNDEZ GRANDA, A. (2009): «Monte Castrelo de Pelóu (Grandas de Salime). Avances sobre su secuencia estratigráfica e interpretación histórica», *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*, 6, 2003-2006. Oviedo: 313-322.
- OBERMAIER, H. (1941): «Brazaletes de la Edad del Bronce hallado en Asturias», *Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, XV, pp. 19-20.
- PARGA CASTRO, A.; PRIETO MARTÍNEZ, M.^a P., y SÁNCHEZ, F. (2017): «Datación de un yacimiento no fortificado de la Edad del Hierro en Galicia: el caso de O Cepo (San Cibrao de Viñas, Ourense)», *Iber-Crono. Actas del Congreso de Arqueometrías para la Historia de la Península Ibérica*. Edición de J. Barceló, I. Bogdanovic, I. y B. Morell. Barcelona, CEUR-WS, pp. 260-271.
- PINTO, D. C. (2008): «Os artefactos metálicos da Idade do Ferro do Crasto de Palheiros, Murça, Norte de Portugal. Breve introdução à gramática decorativa dos adornos metálicos do Nordeste de Portugal», *Douro*, 1, pp. 289-332.
- RODRÍGUEZ CAO, C.; XUSTO RODRÍGUEZ, M., y FARIÑA BUSTO, F. (1993): *A cidade San Cibrán de Lás*. Colección Guías do Patrimonio Cultural IV. Vigo.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, A. (2020): «La *tabula censualis* de Pelóu (Grandas de Salime, Asturias: HEP 18, 2009, 21) en el marco del Noroeste hispano: un ensayo de definición como documento de gestión militar», *Archivo Español de Arqueología*, 93, pp. 183-199.
- ROVIRA LLORENS, S., y MONTERO RUIZ, I. (2018): «Proyecto “Arqueometalurgia de la Península Ibérica” (1982-2017)», *Trabajos de Prehistoria*, 75 (2), pp. 223-247.

- SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J. (1995): «Minería y metalurgia de la región astur en la antigüedad», *Astures. Pueblos y culturas en la frontera del Imperio Romano*. Gijón, pp. 141-157.
- SEVERO, R. (1905-1908): «O thesouro de Labuço», *Portugalia*, t. 2, fasc. 1, pp. 1-14.
- SILVA, A. C. F. (2007): *A cultura castreja no Noroeste de Portugal*. 2.^a ed. Paços de Ferreira: Câmara Municipal de Paços de Ferreira.
- VILLA VALDÉS, Á. (1992): «Breve resumen de los inventarios arqueológicos de Grandas de Salime, San Martín de Oscos, Santa Eulalia de Oscos y Villanueva de Oscos», *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*, 2, 1987-90. Oviedo, pp. 223-225.
- (2004): «Orfebrería y testimonios metalúrgicos en el castro de Chao Samartín, Asturias (España)», *Tecnología del oro antiguo: Europa y América*. Edición de A. Perea, I. Montero y O. García. Anejos de Archivo Español de Arqueología. Madrid, pp. 253-264.
 - (2007): «Mil años de poblados fortificados en Asturias (siglos IX a. C.-II d. C.)», *Astures y romanos: nuevas perspectivas*. Coordinado por J. A. Fernández-Tresguerres. Oviedo, pp. 27-60.
 - (ed.) (2009a): *Museo Castro de Chao Samartín*. Catálogo. Oviedo.
 - (2009b): «Geoarchaeological context of the destruction and abandonment of a fortified village in Asturias in the 2nd century AD: Chao Samartín (Grandas de Salime, Asturias, Spain)», *Archaeoseismology and Palaeoseismology in the Alpine-Himalayan Collisional Zone*. Edición de R. Pérez-López, C. Grützner, J. Lario, K. Reicherter y P. G. Silva. Madrid, pp. 160-161.
 - (2009c): «¿De aldea fortificada a *Caput Civitatis*? Tradición y ruptura en una comunidad castreña del siglo I d. C.: el poblado de Chao Samartín (Grandas de Salime, Asturias)», *CuPAUAM*, 35, Madrid, pp. 7-26.
 - (2010a): «El oro en la Asturias antigua: minería y orfebrería en torno al cambio de Era», *De la piedra al metal*. Edición de J. A. Fernández Tresguerres. RIDEA. Oviedo, pp. 83-125.
 - (2010b): *Asturias concejo a concejo. Grandas de Salime y Pesoz*. RIDEA. Oviedo, pp. 83-125.
 - (2017): «Inscripción censal», *Domus. Unha casa romana no castro de Chao Samartín (Asturias)*. A Coruña: Museo Histórico Arqueolóxico Castelo de San Antón, pp. 58-59.
 - (en prensa): «La presencia militar en el *limes* conventual entre galaicos lucenses y astures trasmontanos», *As faces do império: poder, controlo e submissão na Antiguidade*. B. X. Currás y M. C. Lopes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- VILLA VALDÉS, Á., y EXPÓSITO MANGAS, D. (2009): «Puñal», *Museo Castro de Chao Samartín. Catálogo*. Edición de Á. Villa. Oviedo, pp. 256-257.
- VILLA VALDÉS, Á.; MONTES LÓPEZ, R., y HEVIA GONZÁLEZ, S. (2018): «Los horizontes arqueológicos de época romana en el Monte Castrelo de Pelóu (Grandas de Salime)», *Férvedes*, 9, pp. 173-178.

La vajilla de bronce de época tardorromana procedente del foro de *Segobriga*

Late Roman bronze tableware from the forum of *Segobriga*

Rosario Cebrián Fernández (marcebri@ucm.es)

Universidad Complutense de Madrid (España)

Ignacio Hortelano Uceda (ignacio.hortelano@gmail.com)

Arqueólogo independiente

Resumen: La imagen de la *Segobriga* altoimperial se verá alterada a partir del siglo IV con la ocupación de los edificios públicos y el entramado viario. En el foro augusteo se producirá la ocupación de los pórticos, *tabernae* y basílica en el mismo momento en el que se construirán estructuras domésticas en el tramo del *kardo maximus* por el que se accedía. Este proceso convirtió al espacio público –*locus celeberrimus*– de los segobrigenses en un lugar de habitación y trabajo. Entre el material mueble hallado en su excavación se encuentran algunos recipientes de vajilla broncea –acetres/sítulas, cuenco y pátera– utilizados en el servicio de mesa, que presentamos aquí.

Palabras clave: Vajilla metálica. Espacio público. Transformación urbana. Tardoantigüedad. Hispania.

Abstract: The image of the Early Imperial *Segobriga* was altered from the fourth century as a result of the occupation both of public buildings and the city streets. The occupation of the porticoes, *tabernae* and basilica in the Augustan forum coincides in time with the construction of domestic structures in the stretch of the *kardo maximus* through which it was reached. This process transformed the public space –*locus celeberrimus*– of the local society in *Segobriga* into a place for living and working. Among the movable material found during its archaeological excavation are some bronze vessels and tableware –buckets/*situlae*, bowls and *patera*– presented in this paper.

Keywords: Metal vessels and tableware. Public space. Urban transformation. Late Antiquity. Hispania

En época augustea temprana la comunidad de los segobrigenses (Plin. *Nat. Hist.* 3,25) adquirió el estatuto de *municipium iuris Latini*, comenzando la construcción del foro como centro de la vida urbana pública y un espacio necesario para el funcionamiento administrativo. Su edificación supuso el inicio del proceso arquitectónico del nuevo marco urbano monumental, que transformó al enclave indígena en una *civitas*, financiado por los beneficios, públicos y privados, obtenidos de la explotación de las minas de *lapis specularis* y su comercialización por el Mediterráneo como cristal de ventana.

El *forum* se diseñó con planta prácticamente cuadrangular –61,62 m en dirección norte-sur y 64,42 m en dirección este-oeste de longitud total– como una plaza rodeada de una doble galería porticada por tres de sus lados presidida por una basílica al este y un templo al oeste, siguiendo un modelo muy difundido por todas las regiones del Imperio a partir de época augustea. Al sur del pórtico meridional se situaba la sede del *ordo decurionum* –*curia*– en su extremo suroccidental, alineada a



siete estancias de planta rectangular con funciones comerciales en su fase inicial –*tabernae*– (Abascal; Cebrián, y Trunk, 2004: 219-244; Abascal *et alii*, 2007; Abascal; Almagro-Gorbea, y Cebrián, 2007; Cebrián, 2020).

A finales del siglo I d. C., el programa de urbanización de *Segobriga* había conseguido la imagen de una ciudad romana. Una nueva plaza se había construido al norte del foro en época tiberiana, en torno a un templo precedente de triple *cella*, configurando un recinto sacro relacionado con el culto imperial, que se encontraba rodeado de un tripórtico con criptopórticos, y se extendía hasta la muralla. Las obras del teatro debieron emprenderse simultáneamente, aprovechando la ladera norte del cerro en la talla de prácticamente toda la *cavea* y sirviendo aquella plaza de nexo de unión entre el edificio escénico y el interior del recinto amurallado. También el foro se ampliaba en época de Claudio con la edificación de un aula con exedra en el extremo septentrional junto a las viejas termas tardorrepublikanas, quizás sede del colegio de los *sodales Claudiani*. Por último, en los primeros años del reinado de Vespasiano concluyeron las obras del anfiteatro y la ciudad se dotó de un nuevo complejo termal y de un aula basilical, que sirvió como lugar de reunión y negocios. Un nuevo impulso edilicio llegó a mediados del siglo II d. C. con el diseño de un circo en una amplia meseta natural localizada en el suburbio norte de la ciudad, cuya construcción amortizó un área cementerial (fig. 1).

De forma gradual, en las postrimerías de esta centuria se evidencia una disminución de la actividad edilicia urbana, aunque la vida municipal prosiguió. En el foro, durante la primera mitad del siglo III continuaron alzándose estatuas y pedestales honoríficos dedicados a miembros de la familia imperial y a personajes de alto rango social, como manifiestan varios hallazgos epigráficos (*CIL* II² 13, 256 y 339) y escultóricos (Noguera, 2012: n.ºs 206 y 238).

La constatación arqueológica del abandono, ruina, expolio y reocupación del espacio urbano de *Segobriga* a partir de finales del siglo III y primera mitad del siglo IV supone el punto de inicio del proceso de transformación hacia la ciudad tardoantigua. Estructuras domésticas y artesanales instaladas sobre los edificios públicos se han documentado en prácticamente todas las excavaciones realizadas hasta la fecha en el interior del recinto murario y en teatro y anfiteatro (Abascal, y Almagro-Gorbea, 1999). Antes, durante y después se producirán *spolia*, sobre todo, de sustracción de sillares y de elementos de decoración arquitectónica de las construcciones altoimperiales, que irán modificando la fisonomía de la ciudad altoimperial.

Es en este contexto general donde se sitúan las piezas inéditas de vajilla metálica que presentamos aquí. En el transcurso de los trabajos arqueológicos de 2003 en el foro¹ se hallaron dos recipientes de bronce –un acetre y un cuenco– destinados al servicio de mesa, un caldero de hierro, revestido de bronce en su interior, y el mango de una pátera con restos de una inscripción punteada. Todas las piezas proceden de niveles estratigráficos cuyos materiales aseguran una cronología de época tardorromana.

Hasta la fecha solo un trabajo había recogido los ejemplares de vajilla broncea de esta cronología procedente de las excavaciones en el teatro realizadas por M. Almagro Basch, que incluía un lote de diez piezas formado por una jarra con forma de copa, un acetre, un borde de un probable

¹ Las excavaciones en el período 1995-2010 en *Segobriga* fueron financiadas por la Consejería de Cultura, Educación y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y el Servicio Público de Empleo de Castilla-La Mancha (Sepecam), dirigidas por J. M. Abascal, M. Almagro-Gorbea y R. Cebrián (desde 2002). En el equipo técnico de la campaña del año 2003 se integraron los arqueólogos D. Ruiz, D. Sanfeliu, G. Pascual e I. Garrigós y los técnicos medios, S. Pidal y N. Lozano, que aportaron los datos estratigráficos expuestos aquí. La clasificación de los materiales cerámicos exhumados en las excavaciones fue realizada por D. Sanfeliu, de la que los tomamos.

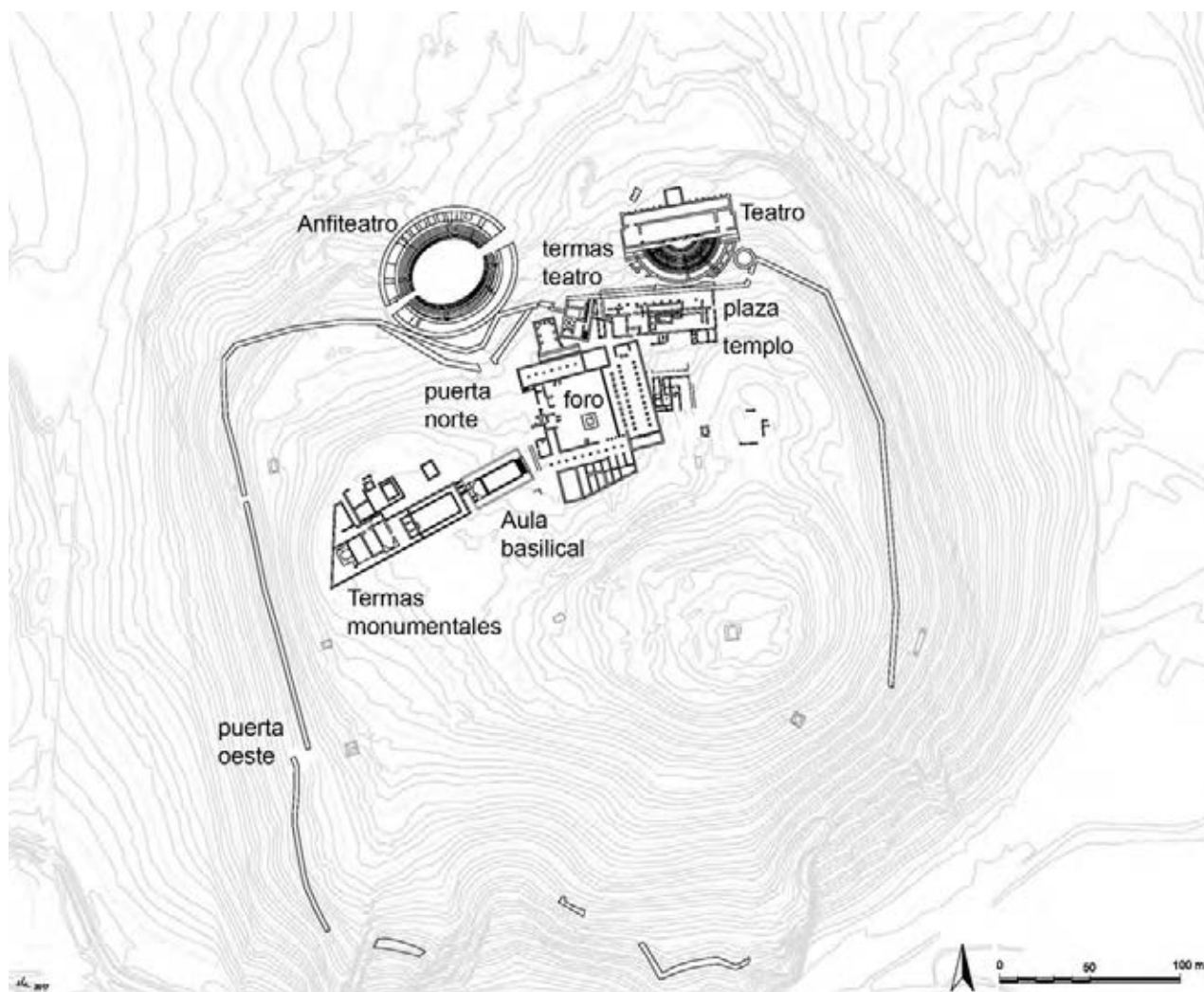


Fig. 1. Topografía arqueológica de *Segobriga* en época altoimperial con denominación de los edificios excavados (Imagen: equipo de investigación de *Segobriga*).

lecito, un fragmento de cuenco decorado con gallones, varios apliques para asas móviles y asas (Fuentes, 1983: 439-461; Aurrecoechea, 2009).

Este tipo de hallazgo no es infrecuente en *Segobriga*, aunque su carácter fragmentario dificulta su adscripción al repertorio formal. En líneas generales, se encuentran sobre todo apliques de bronce para asas y también asas, de hierro y bronce, pero no sus recipientes. Por ello, los cuatro ejemplares que tratamos a continuación son excepcionales en el conjunto de evidencias de utillaje metálico para uso doméstico procedente de excavaciones arqueológicas en la ciudad por conservarse en líneas generales completos y con las superficies metálicas escasamente alteradas.

El hallazgo de las piezas de vajilla metálica

Las piezas fueron localizadas en dos sectores distintos del foro (fig. 2). Un cuenco y un acetre o sítula de bronce (n.ºs 1 y 2) se encontraron juntos en el mismo ambiente doméstico ubicado en la parte septentrional del *kardo maximus*, la gran vía porticada que arrancaba en la puerta norte y desde la que se accedía al foro a través de su pórtico meridional. Sobre el nivel posterior al expolio de las losas de esta calle se construyó una vivienda, de la que solo se ha documentado una habitación (fig. 3). De



Fig. 2. Vista general del foro de Segobriga tomada con dron el 8 de octubre de 2019 con indicación del lugar de hallazgo de la vajilla metálica. (Imagen: J. Miranda).

planta cuadrangular, su construcción se realizó con cimentaciones de muros de piedra trabados con tierra y alzado de tapia. Las esquinas nororiental y suroriental se apoyaban en las jambas de uno de los arcos del pórtico de la calle. En su interior se documentó el nivel del último uso de la habitación bajo la cubierta desplomada. En este estrato se recuperaron ambas piezas metálicas, junto a diverso utillaje agrícola formado por una hoz (reg. arq.: 03-7290-318-018), una hoja de hacha (reg. arq.: 03-7290-320-017) y una azuela (reg. arq.: 03-7290-321-019), además de un punzón (reg. arq.: 03-7290-034). Entre el material cerámico asociado a este nivel de uso se encuentra un fragmento del borde de una botella de cuello anillado de cerámica pintada de tradición indígena, forma Abascal 21, fechada entre mediados del siglo IV y primeros años del siglo V (Abascal, 1986: 195-199), y varias piezas de cerámica de cocina tardía. El elemento más claro de datación es un AE 2 de Teodosio, acuñada en Tesalónica entre los años 379 y 383 d. C. (Abascal; Alberola y Cebrián 2008: n.º 398).

Las otras dos piezas se hallaron en la excavación de las denominadas *tabernae* del foro, construidas al sur del pórtico meridional (fig. 4).

Su función comercial inicial fue transformada a finales del siglo I d. C., momento en el que se ha documentado arqueológicamente una remodelación importante de esta zona, que afectó a la reparación de sus muros y cambio de cubierta. Fue entonces cuando debieron convertirse en espacios de autorrepresentación de las élites locales, como parece evidenciar la presencia de un monumento honorífico en el interior de una de estas estancias –*taberna* 3– al que se adscribe un bloque epigráfico con mención a un miembro masculino de la familia de los *Flavii* dedicado posiblemente por varios de sus libertos (CIL II² 13, 376; Abascal; Alföldy, y Cebrián 2011: n.ºs 56, 78-



Fig. 3. Contexto de hallazgo del cuenco y sítila (n.ºs 1 y 2) en un nivel tardorromano excavado en el tramo del *kardo maximus* junto al foro. (Imágenes: R. Cebrián).



Fig. 4. Contexto de hallazgo del acetre de hierro revestido de bronce (n.º 3) y el mango de la pátera con inscripción (n.º 4). A la izquierda, vista general de las denominadas *tabernae* 4 y 5 del foro de Segobriga. (Imagen: J. M. Abascal). A la derecha, el mango de la pátera en el momento de su descubrimiento. (Imagen: R. Cebrián).

79). A mediados del siglo III se producirá otro cambio funcional de las *tabernae*, que acogerán la instalación de diversas actividades artesanales.

Con certeza arqueológica, sabemos que un taller metalúrgico se emplazó en la estancia más oriental –*taberna* 1–, al que se asocian los restos de una estructura circular interpretada como un horno para fundición de metales (UE 7620), a partir de los niveles de cenizas y restos de metal hallados en su excavación. Vinculada a esta actividad de un taller de forja, se sitúa en la estancia un canal de agua que debió asegurar su suministro para el templado de las piezas. Dicho canal (UE 7645) discurre paralelo a los muros meridional y occidental y fue construido reutilizando material constructivo del foro original, entre el que se encontraba el pequeño fragmento epigráfico con los nombres de los cónsules del año 15 a. C., *M. Livius L. f. Druso Libo* y *L. Calpurnius L. f. Piso*, de gran trascendencia para la historia de la ciudad (*CIL* II² 13, 294). En el interior de la estancia se hallaron además numerosos fragmentos de bronce procedentes del expolio de las estatuas del foro², hierro

² Entre estos materiales, se encuentran una diadema, una hoja de laurel, un mechón del penacho de un caballo y un fragmento de pliegues de ropaje de diferentes estatuas bronceas. Sobre ellas, NOGUERA, 2012: n.ºs 224, 227, 228 y 230.

y escoria de plomo sobre el pavimento de cal, que parece confirmar la búsqueda de materiales metálicos para su refundición. Esta fase de ocupación del solar se desarrollará hasta un momento indeterminado del siglo V cuando sobre sus restos se construirán nuevas estructuras más pobres, que continuarán reaprovechando en parte los muros de las *tabernae*.

En este marco temporal se sitúa un segundo acetre (n.º 3) y el mango de la pátera (n.º 4). En el nivel de abandono de la *taberna* 4, de tierra de color marrón claro, ligeramente anaranjada, suelta y de textura granulosa, con escasos fragmentos de teja (UE 7504), se localizó la sítula de hierro, revestida en el interior de bronce, junto con un nutrido conjunto de materiales de cerámica de mesa, común y de cocina fechados entre finales del siglo IV y la siguiente centuria. Entre los primeros, se encuentra una base de un plato de *terra sigillata* africana clara C, forma Hayes 50, y un fragmento de plato de *terra sigillata* africana clara D, un borde de cerámica paleocristiana gris, forma Rigoir 1a, y algunas piezas de *terra sigillata* hispánica tardía, formas Hisp. 80 y Palol 4.

Por su parte, el mango de pátera procede de la denominada *taberna* 5, contigua por el oeste con la anterior. Sobre la repavimentación de la estancia acaecida en la primera mitad del siglo III d. C. con placas de *marmor chium* o portasanta y franjas monocromas de teselas blancas y negras junto a las paredes (Cebrián, 2012: 392-393), se excavó un nivel de tierra de color anaranjado y de textura arcillosa (UE 7518) del que procede la pieza. Contenía un importante lote de materiales metálicos³ y cerámicos, que incluye piezas de *terra sigillata* hispánica tardía, formas Drag. 37b y forma 74-Palol 4 decorada mediante estampado, cerámica pintada tardía, forma Abascal 21, dos lucernas de producción africana, forma Atlante VIII, cerámica común tardía y algunos fragmentos de vidrio entre los que se reconoce una botella de la forma Isings 129. Junto a estos materiales, se halló un conjunto de monedas entre las que se encuentra un *nummus* de Constancio II acuñado en 350-361 d. C. y un AE 2 del emperador Arcadio de 392-395 d. C. (Abascal; Alberola, y Cebrián, 2008: n.ºs 373 y 416).

Los niveles de hallazgo de estos recipientes de bronce en el foro de *Segobriga* se fechan a finales del siglo IV e inicios del V, cuando se aprovecharán estructuras ya existentes –*tabernae*– o se construirán de nueva planta –sobre los restos del antiguo *kardo maximus*– viviendas que participarán del uso doméstico, definiendo la vida del área durante época tardoantigua. Ese cambio en la funcionalidad del espacio, que hasta finales del siglo III había sido urbano y de subrayado carácter público, es un claro indicador del proceso que, al igual que en el resto de centros urbanos hispanos, traerá consigo un nuevo modelo de ciudad (Gurt, y Diarte, 2011: 8). La vajilla metálica para el servicio de mesa de los nuevos ocupantes del antiguo foro muestra la uniformidad de tipos y estilos presentes en el ámbito hispano y, en particular, en el centro peninsular (Aurrecoechea, 2009).

Descripción de las piezas

El conjunto de piezas de vajilla metálica fue objeto de restauración durante la campaña de excavaciones del año 2003. La intervención en los recipientes consistió en una limpieza mecánica manual y con microtorno sobre los depósitos terrosos y corrosión. A la extracción e inhibición de los cloruros,

³ Entre los objetos de bronce se recuperó una cucharita (reg. arq.: 03-7518-026), aplique de atalaje equino (reg. arq.: 03-7518-591-021), una aguja (reg. arq.: 03-7518-537-002), un fragmento de lámina de bronce (reg. arq.: 03-7518-604-12) y un plato de balanza (reg. arq.: 03-7518-596-009), entre otros. Del mismo nivel proceden algunos elementos de hierro relacionados con la construcción –clavos, alcayatas, etc.– y cuatro cencerros. También un asa de sítula de hierro (reg. arq.: 03-7518-595-007). Por último, se halló un contrapeso de plomo con asa de hierro de una *statera* (reg. arq.: 03-7518-562-033). Este conjunto de materiales permanece inédito con la excepción de las piezas vinculadas a instrumentos de pesar, CEBRIÁN, y HORTELANO, 2017: n.ºs 2, 3, 4, 16, 18 y 20.

siguió la protección superficial complementaria para evitar el deterioro de los objetos. Las partes de las piezas fragmentadas (n.ºs 1 y 2) fueron encoladas con cianocrilatos de fácil reversibilidad y reconstruidas las lagunas para devolverles su integridad estructural y permitir su lectura tipológica⁴. Todas se conservan en buen estado en el almacén del Museo Arqueológico de Segóbriga, en recipientes herméticos de polietileno con gel de sílice deshidratada.

N.º 1. Cuenco (figs. 5.1 y 6.1)

Inv.: 103895. Reg. arq.: 03-7290-095-009.

Dimensiones: 8,5 cm de altura; 27 cm de diámetro de la boca; 9,5 cm de diámetro de la base.

Forma hemisférica con borde rematado en un ala horizontal recta, decorada con dientes de lobo, y pie modelado en la pared de la pieza creando una base anular. El cuerpo del cuenco se decora con surcos radiales a modo de gallones. Está realizado con una única lámina de bronce, posiblemente empleando el troquel para su moldeado. Se conserva fragmentado y deformado.

Tipo 7a de Palol.

N.º 2. Acetre/Sítula (figs. 5.2 y 6.2)

Inv.: 103.896. Reg. arq.: 03-7290-010.

Dimensiones: 13,5 cm de altura y 13,5 cm de diámetro de la boca.

Cuerpo cilíndrico, borde exvasado recto y base plana. En su tercio inferior la pared describe una carena levemente marcada, curvándose hasta el pie del cuenco. Dispone de dos apéndices enfrentados con una perforación central en el borde, que sirvieron para el enganche de una varilla curva con función de asa. La pieza está decorada por grupos de tres líneas verticales incisas distribuidas regularmente a lo largo del borde. Como la pieza anterior, está realizado en una sola lámina de bronce. Se conserva prácticamente completo.

Tipo 1 de Palol.

N.º 3. Acetre/Sítula (figs. 5.3 y 6.3)

Inv.: 112690. Reg. arq.: 03-7504-531-121.

Dimensiones: 10,6 cm de altura; 9,5 cm de diámetro de la boca; 6,5 cm de diámetro de la base.

Cuerpo cilíndrico, borde recto indiferenciado y base plana separada del resto de la pieza por una carena angular muy marcada. Conserva el asa prácticamente íntegra que ha quedado unida al borde de la pieza por las concreciones metálicas. En origen se articulaba mediante sendos enganches de los que solo se conserva uno formado por láminas rectangulares perforadas y aplicadas verticalmente a la pared del vaso. Los extremos del asa se curvan a modo de argollas, engarzándose en dichos enganches. Está realizado en hierro con un fino revestimiento interior de bronce, que se manifiesta en oxidaciones de tono verdoso. Para su fabricación se emplearon dos piezas, una para el cuerpo y otra para la base. El cuerpo presenta una línea recta vertical, que corresponde a la soldadura reforzada con remaches para su confección, de los que se conservan dos. La base está soldada en el extremo inferior del cilindro así formado, identificándose un ligero engrosamiento que señala su manufactura en dos piezas. Se conserva prácticamente completo.

Tipo 3 de Palol.

⁴ Las restauradoras M.ª Teresa Rovira y Gemma Pons fueron las encargadas del proceso de conservación/restauración de las piezas de vajilla metálica.

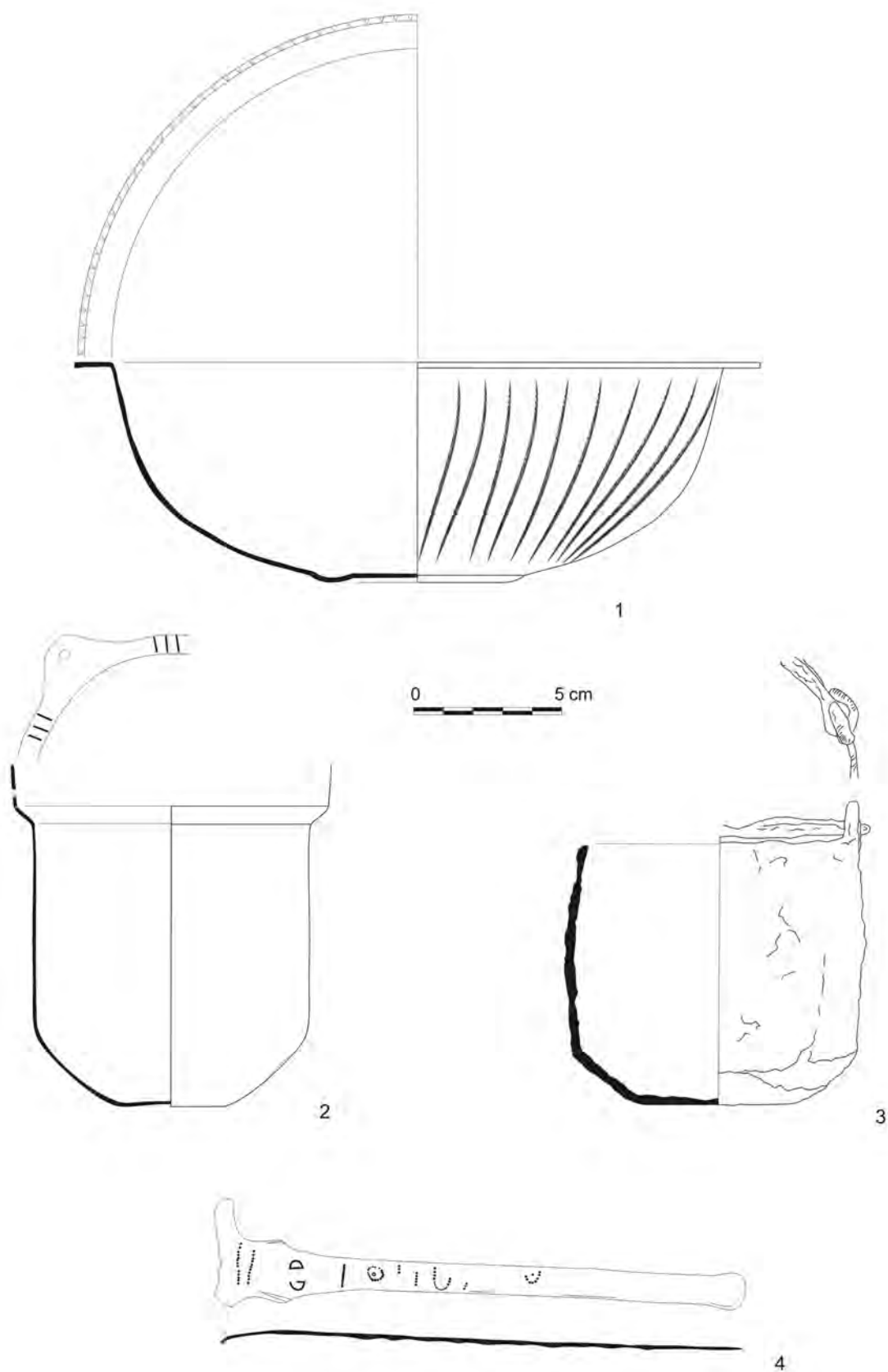


Fig. 5. Dibujo de los recipientes de vajilla metálica hallados en la campaña de excavación del año 2003 en el foro de *Segobriga*. (Imagen: R. Cebrián).



Fig. 6. La vajilla metálica procedente del foro de Segobriga. (Imágenes: R. Cebrián e I. Hortelano).

N.º 4. Mango de pátera con inscripción punteada (figs. 5.4 y 6.4)

Inv.: 113.200. Reg. arq.: 03-7518-602-024.

Dimensiones: 20,4 cm de longitud; 4/1,8 cm de anchura.

Mango horizontal, de sección plana. Presenta un ensanchamiento en el extremo más cercano al vaso realizado a partir de dos curvaturas cóncavas, cuyo inicio se ha señalado por sendas incisiones. En esta zona, el mango se curva y presenta decoración incisa, formada por dos líneas paralelas punteadas. No es posible determinar si el vaso y el mango se realizaron por separado para más tarde unirse o se fabricaron de una vez. El otro extremo del mango está redondeado. Una fina línea incisa de la que quedan algunos restos en la parte inferior del mango se sitúa paralela al borde. Su parte inferior conserva huellas del martilleado relacionado con el proceso de fabricación. Se conserva en buen estado, aunque ha perdido parte de la inscripción por efecto de la corrosión de cloruros.

Tipo 6b de Palol.

La cara superior del mango presenta una inscripción con técnica puntillada de la que solo se reconocen los trazos de algunas letras, que no facilita su lectura. La altura de las letras conservadas es de 0,6/0,7 cm. La presencia de un trazo recto al inicio del texto seguida de una clara O y trazo vertical, tras una pequeña separación de una letra no conservada, podría estar indicando que se trata de la marca del taller de fabricación *–ex of(ficina)–* del que no es posible restituir el nombre. Dispuestas transversales al mango junto al extremo de unión con el vaso se sitúan las letras *GD*, de 0,4 cm de altura, que no se encuentran puntilladas, para las que no podemos ofrecer ninguna lectura.

Los ejemplos hispanos de mangos de recipientes de bronce con inscripción como el de *Segobriga* no son numerosos⁵. Con la misma técnica de ejecución, de un ambiente litúrgico en la villa de la Dehesa de la Cocosa (Badajoz) procede un mango de patera con la mención a la *officina* de *Aseelus* (AE 1957, 42; Caballero, 1985: 106-107) y de la provincia de Sevilla otro mango de pátera atestigua el taller de *Florentus* (AE 2005, 799; Caballos, y Fernández, 2005: n.ºs 21, 291-292), activo en una fecha anterior al siglo VI. También de Montemarza (Zamora) se conserva otro mango, posiblemente también de una pátera, con una inscripción indescifrable, aunque la presencia de un crismón consiente una función litúrgica en un ambiente tardoantiguo (García, 2004: 76).

Acerca de la vajilla metálica de época tardoantigua procedente de Segobriga

Los estudios relacionados con el menaje metálico del período tardorromano fueron iniciados por P. de Palol (1970), quien a partir de los materiales hallados en las necrópolis del valle del Duero estableció su clasificación, dividida en 10 tipos y varios subtipos. Con posterioridad, L. Caballero Zoreda (1974: 141-142) matizó alguno de ellos, creando nuevos subtipos. Más tarde, Á. Fuentes (1990: 124) revisó la ordenación de la vajilla de bronce, añadiendo el tipo 11, una botella de cuerpo ovoide y largo cuello, que había incorporado Caballero Zoreda (1974: 138, fig. 35.2). Desde entonces está vigente esta tipología, que se sigue en los trabajos que dan a conocer conjuntos metálicos inéditos procedentes de excavaciones de áreas cementeriales o espacios urbanos, o aquellos que recopilan las piezas conservadas en distintas colecciones museísticas⁶.

— Se trata de acetres/sítulas, ollas, páteras, cuencos, copas y leцитos, que formaron parte del

⁵ Agradecemos a J. M. Abascal la información proporcionada sobre las inscripciones hispanas en mangos de páteras.

⁶ Con una mayor presencia de los territorios del interior peninsular en las publicaciones sobre este tipo de materiales de época tardorromana. A los trabajos ya referidos, entre otros, hay que añadir el de CABALLERO, 1985 para los objetos hallados en una excavación realizada en Getafe (Madrid) y el estudio que realiza sobre las páteras y acetres hispanos; los de AURRECOECHEA, 1991 y ABASCAL, y SANZ, 1993: 67-96 para la colección de objetos bronceos de los museos de Ciudad Real, Jaén y Linares y el Museo de Albacete, respectivamente. Entre los más recientes, destacamos el de AURRECOECHEA, 2009 para la región central

ajuar doméstico vinculado al servicio de mesa. Las formas, de perfiles sencillos, presentan escasos elementos decorativos, que son, en todo caso, de tipo geométrico. La vajilla metálica de esta cronología se caracteriza por un escaso número de modelos, muy funcionales, y de fácil fabricación. Las piezas de *Segobriga* repiten los tipos más característicos –acetres/sítulas y páteras– y más difundidos en el ámbito hispano durante los siglos iv y v. La asociación de un cuenco con decoración agallonada y una sítula (n.ºs 1 y 2), de idénticas características técnicas y en el mismo espacio doméstico del área forense, permite considerar que se adquirieron conjuntamente y que formaron parte del mismo servicio de mesa, el primero para contener la comida y el segundo para la bebida de los comensales.

Debe señalarse la particularidad que presenta el segundo acetre de procedencia segobrigense (n.º 3), fabricado con una técnica mixta, que combina hierro y bronce, por su infrecuencia⁷. De la observación de la pieza parece deducirse que el bronce reviste al vaso de hierro, quizás para evitar la contaminación de los líquidos que contuvo (Fuentes, 1990: 123).

Se han señalado las similitudes formales entre las piezas procedentes de la Meseta norte y la sur y territorios limítrofes (Caballero, 1985: 109-110), y se ha planteado la existencia de talleres en torno a los principales centros urbanos y/o itinerantes como responsables de su producción (Fuentes, 1990: 133). En el caso concreto de *Segobriga*, Á. Fuentes considera posible la presencia de un pequeño taller en la ciudad encargado de la elaboración de la vajilla metálica y, previsiblemente, también de otros objetos hallados en las excavaciones en contextos tardíos como las herramientas empleadas en carpintería, agrícolas, ganaderas y actividades cinegéticas, como los denominados cuchillos de tipo Simancas (Fuentes, 1983: 446-447, fig. 2, lám. II, 2 y 3), objetos de adorno personal (Abascal *et alii*, 2004) y los osculatorios (Abascal, y Cebrián, 2012). Aunque ciertas piezas pudieron llegar a través del comercio dadas las similitudes formales entre algunos objetos y su dispersión; quizás la probable mención al nombre del taller que fabricó la pátera, de la que solo se ha conservado su mango (n.º 4), podría indicar un origen foráneo para el recipiente hallado en *Segobriga*.

El catálogo de piezas metálicas segobrigenses se ha visto aumentado desde los trabajos de M. Almagro Basch en el yacimiento debido a la intensa actividad arqueológica desarrollada en el período 1995-2010. De aquellas excavaciones procede un conjunto de herramientas agrícolas y cencerros para el ganado, asociado a la ocupación tardorromana de la *arena* del anfiteatro (Sánchez-Lafuente, 1995). Este tipo de materiales es frecuente en los contextos tardíos de *Segobriga*, aunque aún no se ha llevado a cabo su estudio pormenorizado. De los trabajos arqueológicos en el foro durante el año 2003 proceden herramientas agrícolas (reg. arq.: 03-7061-201-2; 03-7320-212-001; 03-7418-332-001), un conjunto significativo de cencerros (reg. arq.: 03-7000-039-532; 03-7208-021; 03-7240-023; 03-7463-716-240; 03-7518-003, 011 y 019; 03-7523-695-002; 03-7543-641-006) y la vaina de un cuchillo de monte tipo Simancas (reg. arq.: 03-7543-646-004), que manifiestan la base económica agropecuaria y de aprovechamiento del entorno natural de los habitantes de la ciudad en este período (fig. 7. 1).

Para el caso que nos ocupa, de los mismos niveles arqueológicos del foro de los que se recuperaron los cuatro recipientes de vajilla metálica tratados aquí, proceden otro tipo de materiales bronceos que caracterizan la producción de objetos metálicos hispanos del período tardorromano. Destaca por su singularidad una vaina de un cuchillo de bronce (reg. arq.: 03-7290-319-020), bastante completa, asociada al mismo estrato en el que se hallaron el cuenco gallonado y la sítula (n.ºs 1 y 2). La pieza mide 17 × 5,5 × 3/1,4 cm y está formada por dos láminas enfrentadas y separadas por ocho remaches que se sitúan en el borde (fig. 7. 2). Presenta forma triangular con uno de los lados

de Hispania y fuera de este ámbito geográfico, los trabajos de GONZÁLEZ, 2012, sobre el utillaje metálico de Castro Ventosa, o el de EXPÓSITO *et alii*, 2016, sobre un conjunto de vajilla metálica hallado en las excavaciones urbanas de *Castulo*.

⁷ Una pieza similar procede de Mérida, SABIO, 2012: 39-40.



Fig. 7. Materiales bronzíneos singulares procedentes de los mismos niveles arqueológicos que los recipientes metálicos. (Imágenes: R. Cebrián e I. Hortelano).

laterales largos recto y el opuesto, previsiblemente, en forma de arco. Ambas láminas están unidas en la parte superior por una abrazadera formada por una lámina doblada, de 1 cm de anchura, y remachada con cinco clavitos. En el extremo inferior de la vaina, conserva la contera destinada a ensamblar ambas chapas. De forma cónica en su mitad superior y de disco en la inferior, de 2 cm de diámetro, está unida mediante remaches. Conserva dos goznes, en forma de U, con anillas, de 1,3 cm de diámetro, para la suspensión de la pieza. Aunque no se conservan unidas a la vaina, uno de ellos se situó transversalmente debajo de la abrazadera superior, donde una de las láminas conserva la huella de su colocación, que presenta restos de oxidación de hierro provocada por la utilización de un remache de hierro. Todos los remaches son de bronce con la única excepción de este destinado a sostener el gozne, que unió la vaina con la anilla de suspensión, por lo que podría tratarse de una reparación posterior. Por debajo de las láminas metálicas debió disponerse una tira de cuero que quedó unida a ellas a través de pequeños remaches, de los que se han conservado algunos. Cuenta con decoración geométrica punteada en las chapas y una línea de incisiones en la abrazadera. No hemos encontrado ningún paralelo para esta vaina, aunque recuerda a la del *pugio* romano, que evolucionará desde el puñal bidiscoidal con escasos cambios morfológicos desde su adopción en época tardorrepública hasta desaparecer a finales del siglo III (Kavanagh de Prado, 2008). Sin embargo, el ejemplar segobrigense es, con seguridad, un cuchillo –un único filo– por la sección que presenta la abrazadera de la vaina, pudiendo entonces desvincularse de su uso militar (Feugère, 1993: 163-166) y admitir una función doméstica, como la que tendrán los posteriores cuchillos visigodos (Ardanaz; Rascón, y Sánchez, 1998: 443-445).

Una placa de bronce (reg. arq.: 03-7518-591-021) relacionada con los atalajes de caballo, que debió servir como complemento en las correas, fue hallada en la denominada *tabernae* 5 entre el material metálico que acompaña al mango de la pátera con inscripción (fig. 7. 3). Presenta cuatro anillas angulares unidas a una estructura calada central, decorada con grupos de dobles círculos concéntricos en una de sus caras. Mide 6 x 5,5 cm. Su forma y tamaño se asemeja a los ejemplares hallados en Veguilla de Oreja (Madrid) y Villasequilla de Yepes (Toledo), que sirvieron de elementos ajustadores para las correas de los arneses (Aurrecoechea, 2007: 333-337, fig. 4. 10-11).

De las excavaciones en el teatro procede una lámina de bronce enrollada y de forma cónica, de 3,8 cm de longitud, cuya función se vincula a la reparación de los recipientes metálicos mediante la técnica del lañado (Fuentes, 1983: 447, n.º 9, fig. 3. 9, lám. III. 5). Esta misma función pudieron tener pequeñas láminas y tiras de bronce o plomo y abrazaderas de bronce que con frecuencia se hallan en niveles estratigráficos de los siglos IV y V en distintas áreas de la ciudad. La presencia de estos elementos solo confirmaría la presencia de un artesano lañador trabajando en la ciudad, más que definir una *officina*. Sin embargo, la actividad metalúrgica de *Segobriga* de este momento parece segura a partir de las evidencias de un taller de forja emplazado en una de las *tabernae* del foro, al que ya nos hemos referido, y de un segundo instalado sobre las antiguas termas monumentales, al que se vinculan restos de moldes de fundición (Abascal, y Almagro-Gorbea, 2012: 346). Sobre su producción nada sabemos, más allá de la reutilización de mobiliario bronceo recuperado entre las ruinas de la ciudad altoimperial.

Bibliografía

- ABASCAL, J. M. (1986): *La cerámica pintada romana de tradición indígena en la península Ibérica. Centros de producción, comercio y tipología*. Madrid: Universidad de Alicante.
- ABASCAL, J. M., y SANZ, R. (1993): *Bronces antiguos del Museo de Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete: Diputación de Albacete.
- ABASCAL, J. M.; ALBEROLA, A., y CEBRIÁN, R. (2008): *Segobriga IV. Hallazgos Monetarios*. Madrid: Real Academia de

la Historia.

ABASCAL, J. M.; ALFÖLDY, G., y CEBRIÁN, R. (2011): *Segobriga V. Inscripciones romanas (1986-2010)*. Madrid: Real Academia de la Historia.

ABASCAL, J. M., y ALMAGRO-GORBEA, M. (1999): «Segobriga en la antigüedad tardía», *Complutum y las ciudades hispanas en la antigüedad tardía. Actas del I Encuentro Hispania en la antigüedad tardía. Alcalá de Henares 16 de octubre de 1996. Acta Antiqua Complutensia I*. Coordinado por L. A. García Moreno y S. Rascón. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 143-159.

— (2012): «Segóbriga, la ciudad hispano-romana del sur de la Celtiberia», *La ciudad romana en Castilla-La Mancha*. Coordinado por G. Carrasco. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 287-330.

ABASCAL, J. M.; ALMAGRO-GORBEA, M., y CEBRIÁN, R. (2007): «Parque Arqueológico de Segobriga. Últimos descubrimientos», *Arqueología de Castilla-La Mancha*. Coordinado por J. M. Millán y C. Rodríguez Ruza. Cuenca: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 385-397.

ABASCAL, J. M.; ALMAGRO-GORBEA, M.; NOGUERA, J. M., y CEBRIÁN, R. (2007): «Segobriga. Culto imperial en una ciudad romana de la Celtiberia», *Culto imperial. Política y poder*. Edición de T. Nogales y J. González. Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 685-704.

ABASCAL, J. M., y CEBRIÁN, R. (2012): «Osculatorios de bronce de Segobriga», *Homenaje al profesor Manuel Bendala Galán*. Coordinado por F. Quesada. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid, 37-38, pp. 647-654.

ABASCAL, J. M.; CEBRIÁN, R.; RUIZ, D., y PIDAL, S. (2004): «Tumbas singulares de la necrópolis tardo-romana de Segóbriga (Saelices, Cuenca)», *Antigüedad y Cristianismo*, XXI, pp. 415-436.

ABASCAL, J. M.; CEBRIÁN, R., y TRUNK, M. (2004): «Epigrafía, arquitectura y decoración arquitectónica del foro de Segobriga», *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*. Edición de S. F. Ramallo. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 219-256.

ARDANAZ, F.; RASCÓN, S., y SÁNCHEZ, A. L. (1998): «Armas y guerra en el mundo visigodo», *Los visigodos y su mundo, Arqueología, Paleontología y Etnografía*, 4. Madrid: Consejería de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid, pp. 411-452.

AURRECOECHEA, J. (1991): «Vajilla metálica de época romana en los museos de Ciudad Real, Jaén y Linares», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II (H.ª Antigua)*, IV, pp. 223-254.

— (2007): «Arneses equinos de época romana en Hispania», *Sautuola*, 13, pp. 321-344.

— (2009): «Vajilla metálica de época romana en la región central de Hispania (actuales CC. AA. de Madrid y Castilla-La Mancha)», *Sautuola*, 15, pp. 327-348.

CABALLERO ZOREDA, L. (1974): «La necrópolis tardorromana de Fuentespreadas (Zamora). Un asentamiento en el valle del Duero», *Archivo Español de Arqueología*, 80. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

— (1985): «Hallazgo de un conjunto tardorromano en la calle Sur de Getafe (Madrid)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. III, pp. 97-127.

CABALLOS, A., y FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (2005): «Una ley municipal sobre una *tabula aenea* corregida y otros bronce epigráficos», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 15, pp. 269-293.

CARRASCO, G. (coord.) (2012): *La ciudad romana en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

CEBRIÁN, R. (2012): «Mármoles coloreados de producción hispana utilizados en la decoración arquitectónica de edificios públicos en Segobriga (Saelices, Cuenca)», *La ciudad romana en Castilla-La Mancha*. Coordinado por G. Carrasco. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 371-396.

— (2020): «Renovación urbana y arquitectónica de las ciudades romanas de la Celtiberia meridional en época augustea. El modelo del foro de Segobriga (Cabeza de Griego, Saelices, Cuenca)», *Parva oppida: imagen, patrones e ideología del despegue monumental de las ciudades de la Tarraconense hispana (siglos I a. C.- I d. C.)*. Monografías Los Bañales, III. pp. 279-310.

CEBRIÁN, R., y HORTELANO, I. (2017): «*Librae, staterae y aequipondia* de Segobriga. Instrumentos de pesar hallados en la ciudad y su entorno», *Lucentum*, 36, pp. 201-219.

EXPÓSITO, D.; CEBRIÁN, B.; JIMÉNEZ CRUZ, A. M.; LÓPEZ RODRÍGUEZ, M.^a DE LA P., y SOTO, M. (2016): «Vasa escaria. Contribución al estudio de la vajilla metálica de época tardorromana a partir de varios hallazgos recientes en la ciudad de Cástulo (Linares, Jaén)», *Sautuola*, 21, pp. 117-127.

GURT, J. M.^a, y DIARTE, P. (2011): «*Spolia et Hispania: alcuni esempi peninsulari*», *Hortus Artium Medievalium*,

17, pp. 7-22.

FEUGÈRE, M. (1995): *Les armes des Romains*. Paris: Errance.

FUENTES, Á. (1983): «Bronces tardorromanos de Segóbriga». *Homenaje al prof. Martín Almagro Basch*, vol. 3. Madrid: Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 439-461.

— (1990): «Los broncees bajoimperiales en Hispania», *Los Bronces romanos en España*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, pp. 117-135.

GARCÍA ROZAS, R. (2004): «Mango de recipiente de bronce con inscripción», *Hasta el confín del mundo: diálogos entre Santiago y el mar*. Edición F. Singal y J. Suárez Otero. Vigo: Museo del Mar de Galicia.

GONZÁLEZ CASTAÑÓN, M.^a (2012): «Castro Ventosa: el utillaje metálico en un castro del noroeste peninsular (siglos IV-V)», *Debates de Arqueología Medieval*, 2, pp. 13-108.

KAVANAGH DE PRADO, E. (2008): «El puñal bidiscoidal peninsular: tipología y relación con el puñal militar romano (pugio)», *Gladius*, XXVIII, pp. 5-85.

NOGUERA, J. M. (2012): *Segóbriga (Provincia de Cuenca, Hispania Citerior) (Corpus Signorum Imperii Romani – España, vol. I, 4)*. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica.

PALOL, P. DE (1970): «Necrópolis hispanorromanas del siglo IV en el valle del Duero. III. Los vasos y recipientes de bronce», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 36, pp. 205-236.

SABIO GONZÁLEZ, R. (2012): *Catálogo de la colección de hierros del Museo Nacional de Arte Romano*. Mérida: Fundación de Estudios Romanos.

SÁNCHEZ-LAFUENTE, J. (1995): «Algunos testimonios de uso y abandono de anfiteatros durante el Bajo Imperio en Hispania. El caso segobricense», *Actas del Coloquio Internacional El Anfiteatro en la Hispania Romana (Mérida 26-28 de noviembre de 1992)*. Mérida: Consejería de Cultura. Junta de Extremadura, pp. 177-183.

Lampadarios cristianos tardoantiguos de Hispania. Evidencias de *Begastri* (Cabezo Roenas, Cehegín) e *Ilinum* (Tolmo de Minateda, Hellín)

Ancient late christian lamps from Hispania. Evidences of *Begastri* (Cabezo Roenas, Cehegín) and *Ilinum* (Tolmo de Minateda, Hellín)

Antonio Manuel Poveda Navarro (antonio.poveda@ua.es)
Universidad de Alicante (España)

Resumen: Algunas iglesias o basílicas visigodas del territorio interior y al norte de *Carthago Spartaria* (Cartagena), fueron dotadas de sistemas de iluminación artificial con grandes y simbólicos lampadarios paleocristianos, seguramente importados del Mediterráneo protobizantino, de los siglos VI y VII d. C. Los mejores ejemplos los tenemos en las antiguas ciudades romanas hispanas de *Begastri* (Cehegín, Murcia) e *Ilinum* (Hellín, Albacete), que respectivamente se pueden asociar con una sede episcopal y un centro monástico..

Palabras clave: Iglesia visigoda. Grandes lámparas cristianas. Bronces de inspiración protobizantina. Hispania sudoriental tardoantigua.

Abstract: Some Visigoth churches or basílicas of the interior territory of *Carthago Spartaria* (Cartagena), were equipped with artificial lighting systems with large and symbolic early christian lamps, from the Mediterranean protobizantin, from the 6th and 7th centuries. The best examples we have in the ancient Hispanic Roman cities of *Begastri* and *Ilinum*, which respectively can be associated with an episcopal see and a monastic center.

Keywords: Visigothic church. Great christian lamps. Bronzes of proto-Byzantine inspiration. Late southeastern Hispania.

Introducción

En los años ochenta del pasado siglo XX, la arqueóloga Ana María Muñoz Amilibia (1982: 265-276) daba a conocer el hallazgo fortuito de la pieza que presentamos ahora, en las inmediaciones del yacimiento de Cabezo Roenas (Cehegín, Murcia), donde se ha identificado la ciudad ibérica y romana de *Begastri*, que fue sede episcopal visigoda al menos desde finales del siglo VI d. C. (González: 1994; Yelo: 1980: 3-12). El conjunto de piezas de bronce conservadas ha permitido reconocer entre estas varios elementos distintos, una gran cruz flanqueada por las letras griegas alfa y omega y un crismón, que pende de una cadena que en la parte superior presenta otro crismón; además se





Fig. 1. Mapa del sureste de Hispania tardía con *Begastrí* (Cehegín) e *Ilinum* (Hellín) en la geografía episcopal.

recogieron e identificaron dos pequeñas figuras de bronce que representan sendos delfines (Muñoz, 1982 y 2002: 124; Ramallo, 1986: 152-153; Gómez, 2002: 62), a los que recientemente se puede sumar una tercera figura idéntica de la que se conserva únicamente su mitad delantera (Zapata, y Molina, 2015: 94-95).

Siempre se ha insistido en su valor como gran cruz paleocristiana, pero en realidad podemos proponer por primera vez que se debe valorar y subrayar que la cruz y restos de elementos de bronce hallados, se corresponden con un gran lampadario de bronce de tipología bien conocida en fase tardorromana y bizantina, principalmente entre los siglos V y VI d. C., en territorios bañados por el Mediterráneo (Argelia, Egipto, Italia) (Bertacchi, 1978: 70-87 y 1979: 341-352; Giovannini, 2000: 94-95). Este tipo de objeto siempre se relaciona con la iluminación excepcional de un edificio de culto cristiano, situado más que probablemente sobre el presbiterio o sobre el altar de este, incluso en relación con el baptisterio. Teniendo en cuenta esta idea presentamos en este breve trabajo la nueva y más completa interpretación de estos objetos de bronce del antiguo hallazgo y del más reciente, para intentar avanzar en su adecuada identificación e interpretación, asentando científicamente su función y lugar de uso y cronología, detalles importantes que forman parte de los principales objetivos de este artículo.

Pero también, aunque de un modo más breve, deseamos poner en valor otros hallazgos más recientes pero igual de importantes y de significado similar, también de un ambiente litúrgico, por ello se hace aquí mención de un interesante grupo de objetos que sin duda iluminaron espacios litúrgicos, esta vez recuperados en las excavaciones arqueológicas que desde los años noventa del siglo pasado, se están desarrollando en el yacimiento arqueológico de El Tolmo de Minateda, solar de la antigua *Ilinum* (Hellín, Albacete) (Abad; Gutiérrez, y Sanz, 1988; Gamo, y Gutiérrez: 2017: 47-74; Gutiérrez; Abad, y Gamo, 2005: 345-368) donde las investigaciones en el lugar han permitido recoger piezas metálicas como portalámparas de tipología vegetal, varilla rectilínea con arandela o anilla, otras varillas curvas, cadenillas y un pequeño recipiente cerámico (VV.AA., 2007: 557-558; Gutiérrez, y Sarabia, 2013: 267-300), que permiten pensar en la presencia al menos de un gran lampadario de brazos de aspecto vegetal y tendencia vertical, de un edificio de culto del que legítimamente se puede pensar que sea un gran complejo monástico visigodo del siglo VII d. C. y no una basílica episcopal (Poveda, 2020 y en prensa); sería legítimo que pensáramos en la muy probable existencia de un segundo lampadario en este enclave eclesiástico, en este caso con corona igualmente de múltiple iluminación, que pende de una macolla o excéntrica desde donde descendería una triple cadenilla que sujetaría y sostendría dicha corona.

Lampadario con corona de luces y cruz monogramática de *Begastri* (Cabezo Roenas, Cehegín, Murcia)

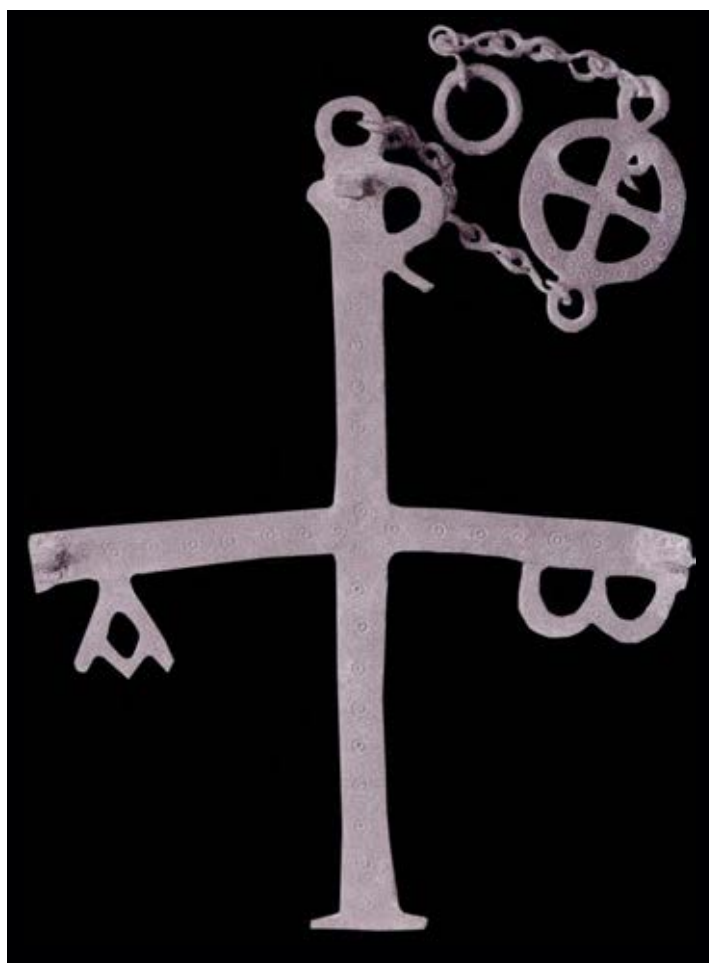
Según palabras de José María Alcázar Pastor, miembro correspondiente de la Real Academia Alfonso X el Sabio, de Murcia, funcionario del Ayuntamiento de Cehegín, en las obras de remoción del terreno y la realización de una zanja para la implantación de la vía del ferrocarril, que se efectuaban en el año 1932, en los terrenos contiguos al cerro de Cabezo Roenas (Cehegín), se produjo la aparición de las piezas que se asociaron a una gran cruz que ahora nos atrevemos a afirmar que formaría parte de un imponente lampadario cristiano. En los años cuarenta fue el alcalde de entonces, don Cristóbal Sánchez de Amoraga, quien adquirió las piezas al enterarse de que la mujer del obrero que las halló se disponía a venderlas a un chatarrero, fue de este modo como la gran cruz quedó en manos de la familia Sánchez Amoraga, a quien hay que agradecer que se hayan ocupado de que no se pierda¹.

Desde el momento del hallazgo siempre se denominó al conjunto metálico conservado «Cruz de Cehegín», si bien desde que se realizó la primera y más amplia publicación de la pieza por la doctora Muñoz Amilibia (1982) se le clasificó como cruz de bronce monogramática de Cehegín. Los aciertos y también las lagunas o errores del estudio publicado, han venido repitiéndose sin variación alguna dando lugar a que se asiente entre la investigación, una interpretación y valoración no muy ajustada a lo que fue la realidad funcional y cultural de los objetos conservados. Es uno de los principales objetivos de este breve trabajo demostrar que en realidad es un lampadario con gran cruz monogramática, que es la denominación que se propone a partir de ahora para este conjunto metálico.

Este comienza en la parte superior con una anilla grande de la que desciende un tramo de cadena que se engancha en su parte inferior a una anilla más pequeña que forma parte de un crismón inscrito en un círculo, que está formado por la letra *rho* imbricada con una cruz latina; en la zona inferior del círculo hay otra anilla, igualmente pequeña, de la que desciende otro tramo de cadena que se engancha a una nueva anilla, de parecidas dimensiones, que forma parte de la cabeza de la citada letra griega con la que comienza la cruz monogramática, que en los extremos de los brazos horizontales presentan sobresalientes hacia abajo las letras *alpha* y *omega*. En todos los extremos, cabeza y pie de la gran cruz sobresalen apéndices, de los que quizá quedasen pendiendo pequeñas lamparillas de vidrio que creasen algo de iluminación, la que también debía existir en lamparitas que colgarían ancladas en los dos orificios que flanquean en el citado pie; la parte superior de la letra *rho* del monograma libre y del inscrito en el círculo ofrecen un aspecto de ancla típico de estas piezas paleocristianas. Por otro lado, toda la superficie de la pieza presenta una especie de decoración seriada con un doble círculo grabado, que se podría interpretar que se desea crear el aspecto de que está gemado, pues en los siglos VI y VII se sigue la moda de diseñar cruces gemadas, como se observa en multitud de objetos de arte paleocristiano de Italia y el Mediterráneo.

Las otras tres piezas metálicas halladas y asociadas al lampadario con cruz son tres figuras de delfín, dos completas (una restaurada) y la tercera conservada en algo menos de la mitad (fig. 4 a, b y c).

¹ He de agradecer públicamente que esta familia me haya facilitado poder ver, manipular y estudiar las piezas del hallazgo, que fueron sacadas de la caja fuerte de un banco de la ciudad de Murcia, llevadas a una sala del Museo Arqueológico de Murcia, gracias a la inestimable ayuda y colaboración de su arqueólogo y director Luis E. de Miquel Santed. En las instalaciones del Museo pude realizar durante una mañana toda la investigación presencial, en la que dispuse del apoyo del arqueólogo y dibujante Gabriel Lara Vives, del arqueólogo y especialista en elaboración de Models 3D José L. Fuentes Sánchez, así como del arqueólogo y responsable de la empresa Vae Victis S. L., Francisco J. Navarro Suárez. También debo mencionar con agradecimiento al director del Museo Arqueológico de Cehegín, Francisco Peñalver Aroca, por sus útiles informaciones y permitirme estudiar los restos del tercer delfín (medio), hallado más recientemente.



A



B

Fig. 2. Dos imágenes de la Gran cruz monogramática del lampadario de *Begastri* (A. según fotografía de Muñoz Amilibia; B. fotografía de J. L. Fuentes Sánchez).

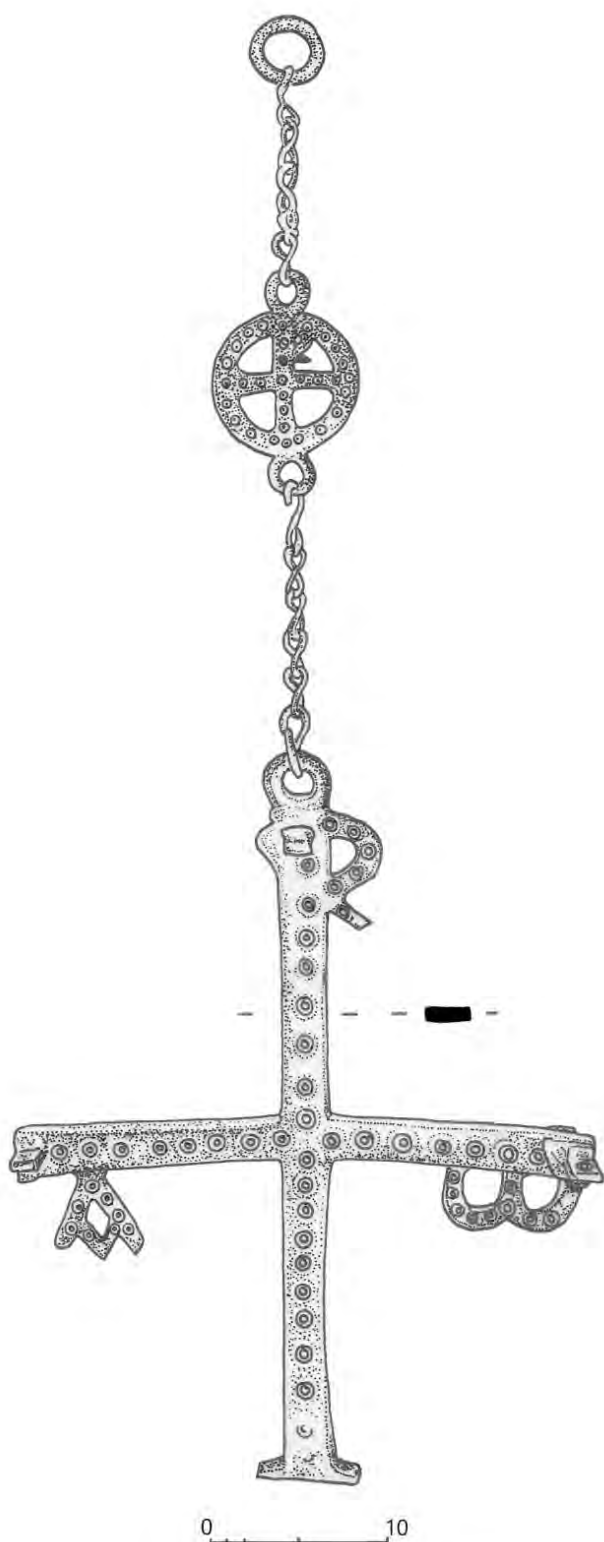


Fig. 3. Gran cruz monogramática del lampadario de Begastri (dibujo G. Lara Vives).

El hocico y la cola muestran apéndices que sobresalen y muestran restos de remaches de cobre, indicio de que el hocico se quedaba fijo y unido a otro cuerpo metálico, seguramente a lo que pensamos sería la corona de luces, mientras que las colas recibirían fijaciones de anillas o arandelas que servirían de portalámparas, que albergarían los pequeños recipientes de cerámica o vidrio que contenían el aceite para la combustión de la mecha. Los delfines son de factura idéntica, con acabado muy cuidadoso, con detalles finalizados a lima, cincel y buril. Los ojos están realizados con cuatro círculos concéntricos, la parte posterior presenta un elemento triangular a base de profundas incisiones.

La descripción metrológica y morfológica publicada repetidamente es clara y correcta, por lo que simplemente la vamos a repetir aquí ahora al ofrecer las dimensiones:

1. Cruz: Alt. total: 39,5 cm; anch. total: 31,8 cm.
Brazo vertical: anch. tramo central: 2,5 cm; anch. base: 5,5 cm.
Brazo horizontal: anch. tramo central: 2,5 cm; anch. extremos: 3 cm.
2. Delfín 1 (restaurado): long.: 21 cm; alt. máx.: 4,5 cm; gros. máx.: 1 cm; gros. mín.: 0,7 cm.
3. Delfín 2: long.: 20 cm; alt. máx.: 4,5 cm; gros. máx.: 1 cm; gros. mín.: 0,7 cm.
4. Delfín 3 (incompleto): long. conservada: 9 cm; alt. máx.: 4,5 cm; gros. máx.: 1 cm; gros. mín.: 0,7 cm.
5. Varilla recta que sale desde el hocico de los tres delfines: gros.: 1 cm.
6. Letra *Omega*: alt.: 3,5 cm; anch.: 7,5 cm.
7. Letra *Alpha*: alt.: 4,5 cm; anch.: 5,5 cm.
8. Letra *Rho*: alt.: 5 cm; anch.: 3 cm.
9. Disco que inscribe crismón: diám. máx.: 8,3 cm.
10. Plancha: grosor: 9-10 mm.

Hasta hoy día la interpretación de la pieza se ha ceñido estrictamente a lo que se denomina *crux pensilis*, es decir, cruz colgante y el resto de elementos que componen el objeto simplemente eran relacionados con su asociación en alguna parte de los brazos de la cruz o de su cadena, sin pensar en la posibilidad de que existieran otras partes importantes distintas a la cruz y que le

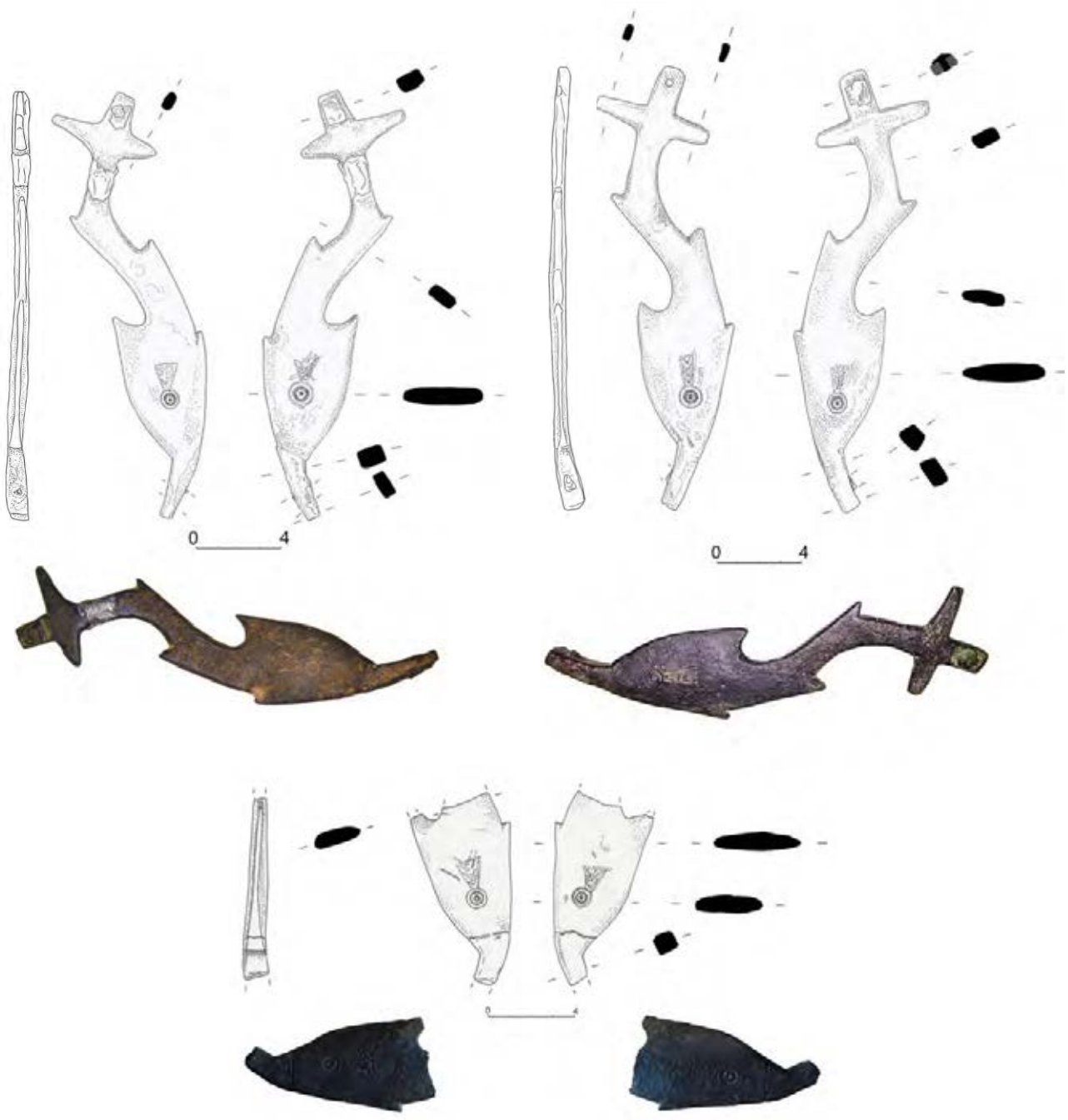


Fig. 4. Tres figurillas de delfines de bronce (portalámparas) que acompañaban al lampadario con la gran cruz de *Begastri*. (Fotos: J. L. Fuentes Sánchez. Dibujos: G. Lara Vives).

debían complementar, como se va a explicar en este trabajo con algunos paralelos muy cercanos en su diseño compositivo, asociando el conjunto a la segura existencia de una corona de luz con gran cruz pendiente monogramática.

Elementos de luminaria tardoantigua de *Ilinum* (El Tolmo de Minateda, Hellín, Albacete)

En el yacimiento arqueológico cercano del anterior de El Tolmo de Minateda (Hellín), identificado con un *oppidum* ibérico bastetano, después transformado en la ciudad romana y visigoda de *Ilinum* (*Ilvnum*), no en una ciudad goda que desde luego no está arqueológicamente descubierta, que tan solo se supone su existencia a partir de disponer de muralla y de un núcleo de edificios eclesiásticos; tampoco se tienen datos escritos ni arqueológicos incontestables para defender que el lugar sea sede episcopal, además es muy cuestionable que el mismo se pueda identificar con un topónimo denominado por los excavadores del yacimiento *Eio*, que no aparece escrito en ningún tipo de fuente antigua (epigrafía, itineraria, numismática, textos latinos o árabes, etc.), es decir, no se disponen de documentos fehacientes para defender su existencia con esa denominación (Poveda, 2020). En este sentido habrá que leer nuestras inminentes publicaciones donde se trata el asunto, no obstante, recientemente se ha publicado un valioso libro (Barroso; Morín, y Sánchez, 2018) que trata en profundidad y con planeamientos novedosos ese debate multisecular.

Pero eso sí, en este enclave, posiblemente monástico, hay documentado un conjunto de *metalla* de bronce y de hierro (depositado en el Museo de Albacete, donde hay que agradecer que sus responsables, Rubí Sanz Gamio y Blanca Gamio Parras, nos permitieron su estudio) que nos hace pensar en la presencia de otros lampadarios. En primer lugar, hay que citar una varilla metálica recta que termina con un aro cóncavo horizontal (Gutiérrez, y Sarabia, 2013: 283, fig. 13,1) (fig. 5), que funcionaría de portalámparas emergente de otra corona de luces, que en todo caso no llevaría delfines y no sabemos si presentaría una cruz colgante y que la misma fuese monogramática. Son bien conocidos otros portalámparas que son representaciones de ramas vegetales, un tipo que está bien representado con las tres piezas metálicas, de bronce, halladas en El Tolmo de Minateda (Hellín), en cuya basílica del muy probable complejo monástico visigodo del siglo VII, debió existir al menos otro importante elemento de iluminación litúrgica, en este caso otro gran lampadario, quizá también de doble corona *pharalis*, cuyos brazos vegetales sujetarían un cáliz floral de tres pétalos alargado a modo de portalámparas (VV.AA., 2007: 557-558) (fig. 6), que albergaría a pequeños recipientes, para contener el aceite para permitir la combustión lumínica; quizá a esos tipos de pequeños contenedores de vidrio o de cerámica, de forma cónica o de pequeño vasito, debe asociarse una pieza de cerámica semejante, recuperada en el mismo lugar y que presenta restos de combustión en su interior (VV.AA., 2007: 558).

Los materiales hallados en el Tolmo de Minateda que claramente deben pertenecer a dos lampadarios tardíos, de pleno siglo VII d. C., siguiendo las ya citadas investigaciones de sus excavadores, se pueden describir bien:

1. Tres largos portalámparas de bronce que representan un motivo vegetal, uno de ellos está restaurado, había perdido un cáliz o cestillo en su extremo superior y tenía algunas roturas, los otros dos están completos (fig. 6).

Dimensiones: Long.: 24 cm; anch.: 23,5 cm; gr.: 13,6 cm.

El diseño es el de tres ramas vegetales, que en su extremo superior están rematadas por un cáliz vegetal formado por tres pétalos, dando el aspecto de forma cónica alargada (VV.AA., 2007: 557; Gutiérrez, y Sarabia, 2013: 283, fig. 13,1), que albergará el recipiente para el aceite que será el combustible para encender la lamparilla. Este tipo de portalámparas fitomorfo encuentra un excelente paralelo en Palestina, en un lampadario de los denominados «lustres à bras», catalogado con el n.º 1.010 (Xanthopoulou, 2010: 284), para el que se propone una cronología de los siglos V-VI d. C. Hay que hacer notar que de una de las «ramas» o brazo del portalámparas, aparece colgando un arandela que pudo servir para pasar en horizontal una cadenilla que rodearía todo el lampadario, de la misma forma que se observa en el referido ejemplo de la pieza palestina. En el extremo inferior el metal



Fig. 5. Varilla recta y articulada, de bronce, de El Tolmo de Minateda (*Ilinum*) (fotografía del autor).

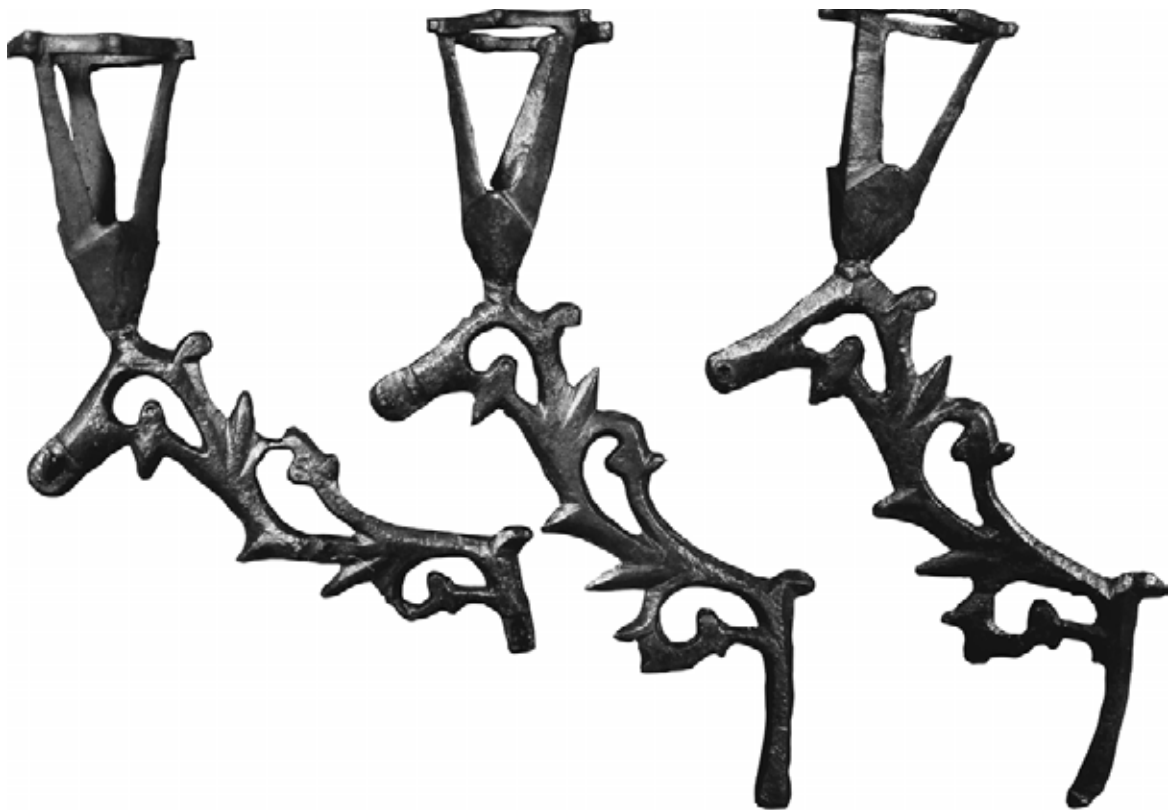


Fig. 6. Tres portalámparas fitomórfos con cestillo, de bronce, de El Tolmo de Minateda (*Ilinum*) (fotografía del autor).

se adelgaza para permitir introducir el portalámparas en la corona metálica hasta ahora desaparecida.

Esos brazos de portalámparas a modo de ramas se han interpretado como un intento de reproducir e imitar cañas palustres, con un posible significado simbólico, pues Cromacio, uno de los patriarcas de Aquileya, las identifica con las cañas del Sermón de la Pasión (Lemarié, 1969: 4), siendo aceptada esta idea para el ejemplo de ese tipo de portalámparas de Aquileya (Bertacchi, 1979: 348).

2. Varilla de cobre rectilínea, articulada con una especie de bisagra y que presenta en el extremo que aparecerá exento una arandela cóncava (Gutiérrez, y Sarabia, 2013: 283, fig. 13,2) (fig. 5), que alojará la lamparilla luminosa.

Dimensiones: Long.: 14 cm (varilla 10 cm; arandela 4 cm).

3. Cadena triple de hierro con gancho superior y tres ganchos menores en las puntas inferiores (VV.AA., 2007: 558), que formó con seguridad parte del anclaje de una corona de iluminación, se compone de grupos de seis eslabones en forma de ocho. Las tres cadenas cuelgan de una cuarta cadena con igual longitud y número y forma de eslabones en 8 (fig. 7).

Dimensión: Long.: 15 cm.

4. Macolla o excéntrica de bronce conservada parcialmente, la pieza es circular y de ella irradiaban cinco varillas arqueadas, de las que se conservan cuatro que presentan una pequeña perforación en su extremo redondeado y exento (VV. AA., 2007: 558) (fig. 8), donde pudo suspenderse algún tipo de pequeño objeto decorativo, en el centro hay un amplia perforación para permitir que pasen las cadenas de suspensión que aquí debían converger, como se observa frecuentemente en muchas coronas, como las muy conocidas votivas del Tesoro de Guarrazar.

Dimensiones: Diám.: 4,3 cm; Long. (3 varillas): 6 cm.

5. Lamparilla cónica de cerámica (VV. AA., 2007: 558), típico recipiente de cerámica que también suele fabricarse en vidrio, para contener el aceite que servirá de combustible para que pueda encenderse la mecha, en este sentido hay que interpretar que el interior de la pieza presente signos de haber contenido fuego. Este objeto queda recogido en el interior del portalámparas que surge desde la corona que hace de soporte lumínico.

Dimensiones: Alt.: 11,5 cm; diám.: 11,3 cm.

Este conjunto de objetos pertenecientes a dos posibles lampadarios tardoantiguos del interior de un edificio paleocristiano, tiene evidentes paralelos en lampadarios bien conocidos, especialmente los tres portalámparas fitomorfos con cáliz compuesto por tres pétalos. El otro tipo de portalámpara de varilla articulada con arandela está presente en piezas de Libia y Egipto (Gutiérrez, y Sarabia, 2013: 283).

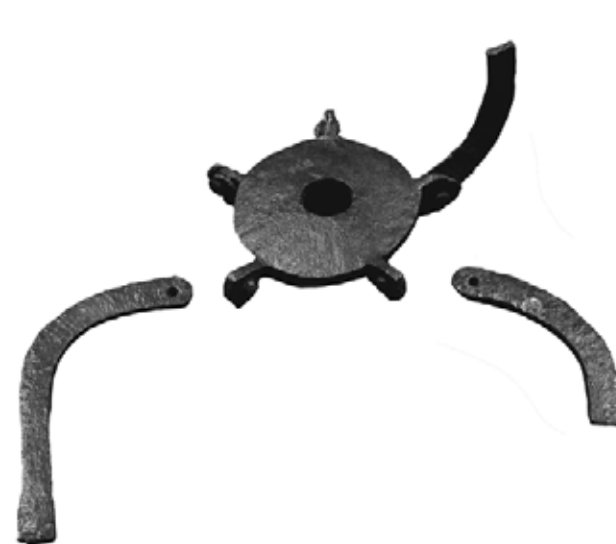


Fig. 8. Macolla o excéntrica, de bronce, de la que irradian cinco varillas curvas, algunas fragmentadas, de El Tolmo de Minateda (*Ilinum*) (fotografía del autor).

Fig. 7. Triple cadena con gancho de sujeción que pende de otra cadena superior, de hierro, de una corona de iluminación, de El Tolmo de Minateda (*Ilinum*) (fotografía del autor).

Conclusiones

La costumbre de suspender una cruz griega, latina o un crismón, en edificios de culto cristianos, es ya referida en fuentes literarias como en textos de San Paulino de Nola (352-431), que menciona una cruz con la interesante información de que se acompañaba de cantaros (*pharos*) y otras luminarias, datos que también ofrece Gregorio de Tours, en el siglo VI d. C. (De Fleury, 1887: V, 118-119); todavía más valiosa es la numerosa información que ofrece el *Liber Pontificalis* (I, 172-187; II, 30) que contiene muchas referencias de este tipo, por ejemplo, es notable la referencia a las donaciones del emperador Constantino a la Basílica de San Pedro, en concreto una corona de ochenta delfines de oro, una de plata con ciento veinte brazos y otro centenar para las distintas naves de la basílica; además en los escritos sobre la vida de Gregorio III (731-741) cita «coronam auream cum cruce pendentem, in gemmis, super altare», también en la vida de León III (795-816) menciona la «crucem [...] pendentem in pergula ante altare, cum candelis».

La deducción es evidente, son cruces que se acompañan de coronas de oro y metales preciosos, decoradas con gemas, perlas y piedras preciosas, que suelen contener colgantes en sus brazos las letras apocalípticas alfa y omega, contando además en ocasiones con diversos elementos de iluminación. Suelen ser cruces votivas que donan los reyes y los obispos y prelados de alto rango a las iglesias principales, especialmente basílicas episcopales, para que los coloquen sobre el altar o su entorno inmediato. Ejemplos de cruces semejantes son la cruz del Museo Sacro Vaticano o también la cruz de Agilulfo del tesoro del Duomo de Monza, todas ellas con cronología de los siglos VI y VII (Braun, 1932: 466-492). En el *Liber Pontificalis* abundan las citas a las donaciones papales de esta gran iluminación, y en los inventarios de numerosas iglesias, ricas o modestas, hay referencia a la existencia de estos importantes lampadarios pertenecientes al grupo denominado *lustres à bras* (Xantopoulou, 2010: 46-47). Era por lo visto tan habitual el uso de brazos de lampadarios muy uniformes y de forma de delfín, que incluso dichos brazos venían denominados «delfines» (Bertacchi, 1978: 77).

Se conocen también lampadarios que además del principal elemento simbólico cristiano, la cruz o el crismón, presentan como elemento propiamente de iluminación la *corona pharalis* o *pharos*, es decir la corona de luces. En el caso de la cruz de *Begastri* es indudable que se acompañaba de una corona de este tipo, constituyendo entre ambos elementos un importante lampadario con gran cruz monogramática. La existencia de esa corona que funciona como *polycandelum* la deducimos sin temor a equivocación por la presencia segura hasta hoy de las figuras de tres delfines de bronce, que servirían de brazos de soporte a un pequeño recipiente de vidrio, como el también hallado en *Begastri*, concretamente vidrio de color verde-azulado y que presenta tres asitas, debía contener el aceite necesario para que la mecha textil iluminara el altar sobre o junto al que se ubicaba (Zapata, y Molina, 2015: 96-97). La forma de este objeto de vidrio se puede catalogar en la forma Ising 134, de un subtipo tardío, bien documentado en el siglo VI y que podría alcanzar el VII.

Lampadarios de policandelas ya se conocen en el periodo paleocristiano, pues uno de estos fue regalado por el emperador Constantino a la basílica lateranense de Roma, igualmente Adriano I (772-795) regaló una de estas coronas de luminarias a la basílica de San Pedro (Viollet-Le-Duc, 1858: 136-139; De Fleury, 1888: VI, 25-29). Efectivamente, desde el inicio de la etapa paleocristiana, el policandelón metálico constituido por una corona de luces, disponía de unos brazos que servían para sustentar el portalámparas de las candelas o pequeños recipientes de aceite, la forma más habitual de esos brazos fue la de la figura o silueta de delfín, que sería el caso del lampadario de la basílica de *Begastri* como hace pensar la presencia de al menos tres delfines, aunque existirían más (habitualmente seis o diez) que hoy están perdidos.

Existe un grupo de lampadarios cristianos que son un buen ejemplo de corona de luces con uso de delfines en grupo que funcionan como brazos portalámparas, que en la zona final de su cola sujetaba una arandela o círculo metálico, que actuaban de soporte de las lamparitas de vidrio o de cerámica que contenían aceite como combustible para la iluminación. Estos ejemplos pertenecen al tipo Lu.1 y se datan entre los siglos iv y vi d. C. (Xantopoulou, 2010: 46-47, 281-282).

El más complejo de estos lampadarios se halló en Aquileya, en la basílica episcopal posteodorrana, es de grandes dimensiones, 70 x 70 cm sin contar la cadena superior de la que pende, se trata del tipo denominado policandelón o Jerusalén, compuesto de dos cuerpos o coronas de iluminación, siendo la que más interesa la superior, que no se ha recuperado pero se deduce su existencia por la presencia de seis figuras de delfines idénticos, que aparecen dispuestos boca abajo y con la cola hacia arriba, casi en vertical, sobre la que se ha soldado una anilla que actuará de portalámparas, del hocico de cada delfín se proyecta una varilla que sirve para soldar y anclar cada uno de estos delfines sobre el borde superior de una corona todavía no hallada (fig. 9). En cambio se ha recuperado una corona de diámetro menor, que presenta diez brazos en forma de rama vegetal, que sirven para sujetar erguidos otros tantos cestillos que funcionan de portalámparas; además, la pared circular de la corona presenta decoración calada a base de mostrar en serie las letras *alpha* y *omega* seguidas del crismón. El conjunto metálico se ha obtenido en bronce fundido a la cera perdida, retocado y acabado a lima y buril. Se data en el final del siglo iv d. C. (Bertacchi, 1978: 71-87; 1979: 341-352 y 1990: 225-226; Giovannini, 2000: 94-95; Xantopoulou, 2010: 46-47, 281-282, fig. 80), pero no parece muy fiable la cronología que desde antiguo se ha estado proponiendo sin ningún dato estratigráfico, además quienes ofrecen esa fecha informan que apareció el lampadario, ya restaurado (por existir en el siglo iv y dañarlo un asalto godo) entre el nivel de incendio que piensan causó el ejército de Atila, que destruyó Aquileya hacia el final del verano del año 452, por todo ello es legítimo que se proponga su datación en pocos años antes de mediados del siglo v d. C., es decir, es evidente su existencia en ese siglo, en cambio llevarlo al iv d. C. se basa en meras suposiciones.



Fig. 9. Gran lampadario de Aquileya (según Giovannini, 2000, 94).

Posiblemente sea este lampadario de doble corona de luces un tipo poco habitual, de hecho no existen indicios de la existencia de otros semejantes, lo más frecuente es documentar el policandelón de una sola corona luminosa con variado número de brazos portalámparas, frecuentemente con forma de delfines (*coronae delphinis*), como es el caso del lampadario de *Begastri* que ahora tratamos en este breve trabajo. Se tiene noticia de otros lampadarios más simples y abundantes que se aproximarían más a este, es decir, compuestos por una sola corona circular de luces, que quizás debieron de tener una cruz pendiente que no se ha conservado. De momento se conocen tres lampadarios de corona de luces con diez brazos delfiniformes (Xantopoulou, 2010: 47, 281-284), que

proceden de Egipto y se datan entre el siglo IV y el VI, uno de ellos sí muestra en su larga cadena de suspensión cruces, en concreto tres; también es conocido que hay otra corona con delfines pero no hay noticias de su procedencia. Hay que destacar que la presencia del policandelón con corona y delfines parece concentrarse en Egipto, el otro lugar donde ha aparecido es en Aquileya, siendo su cronología siempre de un mismo periodo, de entre el siglo IV o más bien el V y el VI, lo que probablemente sea indicio de la procedencia y cronología de la cruz lampadario de Cehegín, si bien hay que tener muy presente que no hay fuente escrita ni prueba arqueológica de que existiera, antes del siglo VI, en su ciudad romano-goda, *Begastri*, un edificio para el culto cristiano, una basílica o iglesia, único espacio donde se ubicaba este tipo de iluminación artificial con símbolos típicos del primitivo cristianismo, por lo tanto, como proponemos en este trabajo, la datación más probable es la de finales del siglo VI o incluso pleno siglo VII.

Un dato no debe pasar desapercibido, de los hallazgos citados de coronas de luces destaca que ninguno se acompañaba de una *crux pensilis* como la de *Begastri*, en cambio son cruces que parecen ser habituales en las coronas votivas bizantinas y como las del tesoro de Guarrazar, la cruz de Burguillos (Badajoz) y de otros hallazgos de Hispania. También se conocen una gran cantidad de cruces colgantes, más modestas en su factura y material, como son las que forman parte de los incensarios, que suelen ser coptos o grecobizantinos y que están bien presentes en Hispania: en Almería, el Bovalar (Lleida), Lladó (Gerona), Malagón (Ciudad Real) o Fornells (Menorca) (Palol, 1990: 142-144).

Pues bien, tanto las lujosas cruces votivas como las más modestas de los incensarios, nada tienen que ver con las que son excepcionales cruces monogramáticas con corona de luces, cuya razón de ser es ser símbolo de la presencia y exaltación de Cristo en el entorno del altar de una iglesia, además de aportar una iluminación suficiente a este y a la propia cruz. De este escaso tipo de cruces tenemos en Hispania como probables la del Cortijo de Íscar (Baena) y la de Burguillos (Badajoz) (Balmaseda, y Papí, 1998: 120-123), pero con seguridad solo la nuestra de Cabezo Roenas (Cehegín). Si bien aquellas dos han sido relacionadas con este tipo, un hecho les diferencia notablemente, pues esas cruces presentan una anilla en la parte superior y otra en la inferior, es decir, colgaban de otro cuerpo metálico y en ellas mismas colgaban otros elementos, en cambio la de Cehegín tiene en su parte inferior una terminación totalmente plana y horizontal, sin anilla, debía de ser la última pieza colgante del lampadario, una gran cruz, en cambio las otras dos citadas debieron estar en la parte central o media de un sistema colgante que no necesariamente tuvo que ser un lampadario.

Es muy interesante revisar el conjunto de cruces metálicas halladas en la península ibérica y en las islas Baleares, pero no es este trabajo en el que por el espacio y planteamiento se puedan tratar. El objetivo era investigar y explicar dos hallazgos cercanos y muy probablemente asociados en un mismo territorio eclesiástico, episcopal, el de *Begastri* y el de *Ilinum*, lugares comunicados por una calzada bien documentada y separados por tan solo 55 km.

En su momento Palol (1990: 144) ya destacó que cruces monogramáticas en Hispania únicamente se conocían dos, la de Íscar y la de Cehegín, que son objetos muy interesantes desde el punto de vista de que son cruces que mostraban la transformación en el monograma de Cristo, el cristograma, con el aspecto de un brazo vertical convertido en la letra rho al añadirle el círculo de la letra, además se acompaña de las letras apocalípticas *alpha* y *omega*, que recuerdan el mensaje apocalíptico de que Cristo es el principio y el fin, lo habitual como en nuestro caso es que dichas letras aparezcan colgando de los brazos horizontales. Una importante diferencia entre ellas es que la cruz de Íscar es representada como una P típicamente griega con un apéndice superior a la izquierda, en cambio la de Cehegín es una letra rho a la manera latina, con forma pues de letra R.

No obstante, ambas son cruces colgantes muy semejantes y que debieron funcionar de la misma manera en el interior privilegiado de una iglesia, pero la prueba fehaciente de que formaba parte de un excepcional sistema sacro de iluminación, que disponía de una corona de luces, solamente existe para el caso de la gran cruz de *Begastri*, si bien en *Ilinum*, en el yacimiento arqueológico cercano de El Tolmo de Minateda (Hellín), hay restos de portalámparas del tipo varillas metálicas con un aro en un extremo y del tipo rama vegetal con cáliz de tres pétalos (Gutiérrez, y Sarabia, 2013: 283), que debieron funcionar de portalámparas emergentes desde otra corona de luces, que en todo caso no llevaría delfines y no sabemos si presentaría una cruz colgante y que la misma fuese monogramática. Las piezas metálicas, portalámparas de El Tolmo, por su morfología, desarrollo geométrico y dimensiones, parecen indicar que pudieron pertenecer a dos lampadarios distintos, pues de estar situados en dos coronas de luces superpuestas aparecerían excesivamente próximas y casi se solaparían o aproximarían demasiado sus portalámparas, no obstante, sí podría haber existido una *corona pharalis* de gran diámetro, de donde irradiaran portalámparas del tipo varilla recta articulada y terminación en arandela o anilla, que es donde estaría el *pharos* o recipiente para el aceite. En este caso, se podría situar otra corona luminaria superpuesta, algo más arriba de la anterior, desde ella emergerían los portalámparas fitomorfos, que al tener un desarrollo de tendencia vertical, sus luces se alejarían de las de la corona inferior, la de varillas, no dando lugar a una aproximación o solapamiento entre sus luces. Si aceptamos esta organización de dos coronas superpuestas, la de varillas y la de ramas vegetales sobre ella, se estaría ante otro gran lampadario de doble corona luminaria, que pudo haber visto descender por su interior una cruz monogramática, de modo semejante a la composición que constituye el gran lampadario de Aquileya, al que ya nos hemos referido anteriormente.

Pero lo únicamente probado a fecha de hoy es que solo se puede afirmar que la cruz monogramática colgante, con corona de luces sobre portalámparas de delfines hallada en Cehegín, es un auténtico *unicum* en todo el Mediterráneo occidental. Se debe tener en cuenta que en todos los casos que se ha relacionado la presencia de figuras de delfines con un lampadario cristiano, siempre ha sido por su pertenencia a una corona metálica en la que estaban soldados para servirle de portalámparas, siendo su cola la que acogía las lamparillas de vidrio que contenían el aceite para la combustión luminosa. Además, los delfines seguían siempre un mismo tipo de posición o colocación, siguiendo a la manera canónica en la que en todo el arte romano (esculturas, relieves, pinturas y mosaicos) se han representado los delfines, es decir, cabeza abajo y cola alzada. Toda esta información permite afirmar con rotundidad, insistimos, que los delfines de la Cruz de Cehegín iban unidos a una corona de luces y se colocaban cabeza abajo y con la cola alzada y portando lamparillas de vidrio con aceite (fig. 10). De este modo queda invalidada la numerosa y única opinión que al respecto habían expresado todos los investigadores que se habían interesado por esta cruz, pues coincidían en afirmar que los delfines iban unidos y colgando (soldados o con cadenas) de la misma plancha metálica de la cruz, ya sea desde los brazos horizontales o desde salientes de diversas zonas (Muñoz, 1982 y 2002: 124; Ramallo, 1986: 152-153; Palol, 1990: 144; González, 1992: 39 y 1999: 245-253; González; Molina, y Fernández, 1998-1999: 148-156; Espluga; Mayer, y Miró, 1994: 78-80; Robles, 2008: 338-339; Zapata, y Molina, 2015: 94-95).

La cronología de la cruz suele tener un amplio consenso entre toda esa misma investigación, que propone el siglo VI como el momento de su fabricación en algún taller hispanogodo próximo, no obstante la tipología de las letras alfa y omega permite incluso defender su datación en el siglo VII (Espluga; Mayer, y Miró, 1994: 80). De todas formas las influencias mediterráneas están claras, el cristograma y los lampadarios con presencia de figuras de delfines aparecen en distintos lugares del Mediterráneo central y oriental, en territorios que están bajo el poder político y cultural de Bizancio, ya se ha mencionado su concentración en Egipto y su entorno y en Italia. En favor de esa misma influencia bizantina juega la proximidad del gran núcleo urbano bizantino de *Carthago Spartaria*, Cartagena, con el que debió mantener una estrecha relación en todo momento, en este sentido no

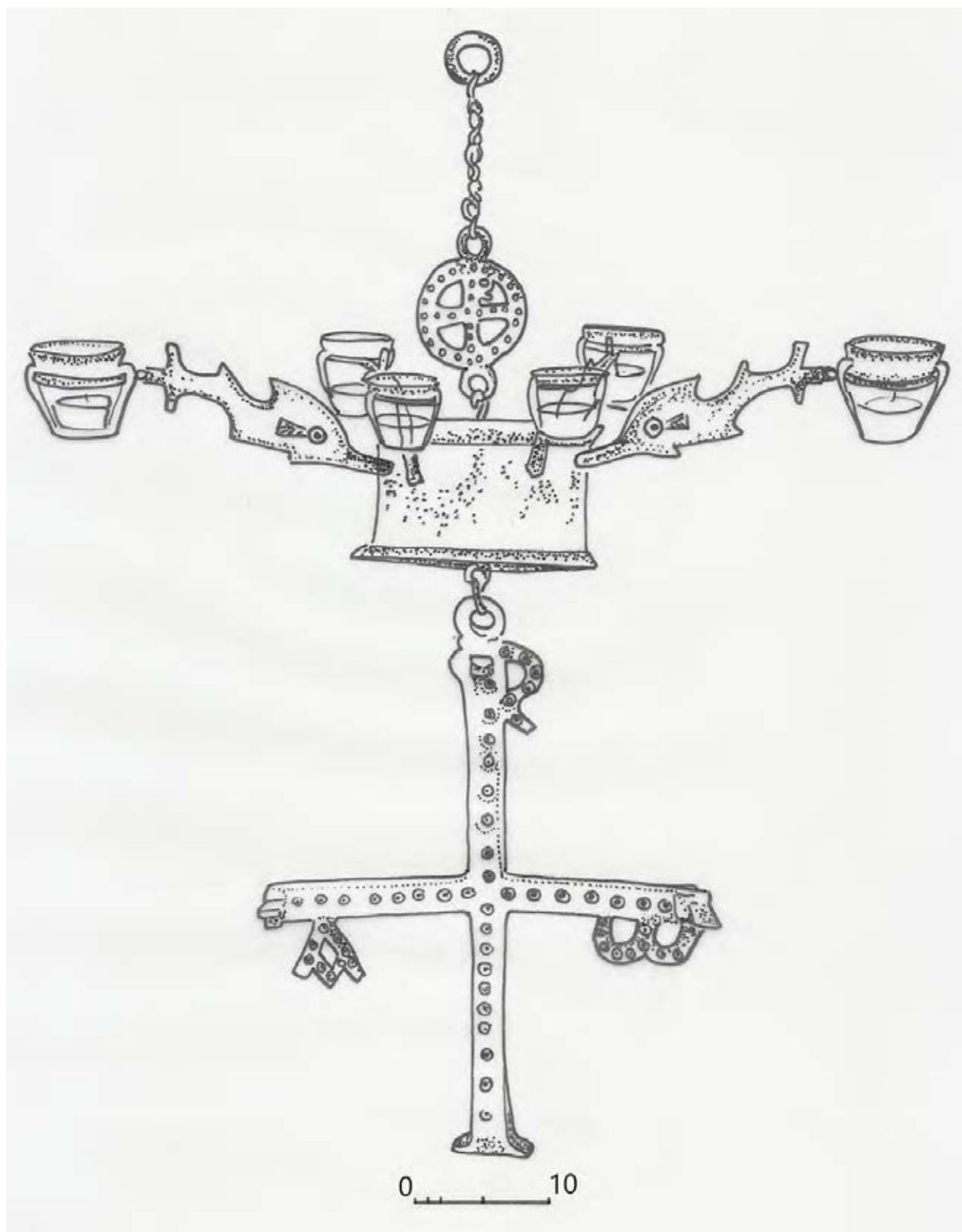


Fig. 10. Dibujo reconstructivo a propuesta del autor de cómo era el lampadario con cruz monogramática de *Begastri* (según G. Lara Vives).

podemos olvidar que el importante y metropolitano obispado de *Carthago Spartaria* fue sustituido por el de *Begastri*. Quizá no sea tan descabellado pensar entonces en que quizá fue el lampadario y cruz de un taller broncista bizantino y del Mediterráneo, que llegado al importante puerto de Cartagena hubiera sido introducido por el viario terrestre hasta Cehegín. En todo caso, estamos ante una pieza litúrgica excepcional de fase bizantina y como ya he indicado típica de territorios del Mediterráneo central y oriental.

Si fuera un objeto del momento en el que *Begastri* ya ha sido tomada por los godos que habrían expulsado a los bizantinos y han establecido un obispado dependiente de Toledo, cuestión que suele aceptarse habría ocurrido a partir del año 589, más bien pensamos que algo antes estaríamos ante una pieza fabricada por esa misma fecha. Lo cierto es que el material arquitectónico paleocristiano del lugar no es de una fecha anterior al siglo VI, e incluso parece mayoritariamente ser del VII, los restos de cancel, columnas, capiteles, barroteras, ajimez, etc., claramente vinculados al estilo escultórico godo, tienen esa cronología y, por lo tanto, no se documenta ningún elemento que permita defender la existencia de un edificio de culto cristiano anterior al siglo VI. Se podría objetar la importante presencia de varios sarcófagos romano-cristianos del siglo IV d. C., pero es una circunstancia que no garantiza la existencia de edificios basilicales. Si como pensamos la gran cruz monogramática de Cehegín estuvo en el interior de su principal basílica o edificio de culto cristiano, ello solamente pudo ocurrir en el periodo visigodo y hacia las últimas décadas del siglo VI.

No nos parece descabellado que el lampadario con la cruz monogramática de *Begastri* llegara y se instalase sobre el altar de la basílica de San Vicente, para el momento de su consagración, llevada a cabo por su obispo *Acrusminus*, según se refiere en una inscripción, o quizá haya que relacionarla con otra consagración de basílica, como la realizada por el obispo *Vitalis*, también conocida por otra inscripción (Espluga; Mayer, y Miró, 1994: 69-71; Gómez, 2002: 124).

Por último, hay que destacar el alto valor simbólico cristiano de todos los elementos que constituían el lampadario, el cristograma que nombra a Jesucristo mediante el anagrama de las letras griegas X y P, comienzo del término *Cristos*; las letras griegas *alpha* y *omega*, que aluden a que Cristo es el principio y el fin del universo; el aspecto total de la cruz que asemeja a un ancla, el instrumento de anclarse a la comunidad cristiana y con Cristo a la vida eterna; es bien sabido y aceptado que el pez, representado aquí por el delfín, es un gran símbolo cristiano, cuyo nombre en griego es *ichthys*, siendo un acróstico que se desarrolla como *Iesous Christos Theou Hyios Soter*, es decir, Jesús Cristo Hijo de Dios Salvador; la propia cruz latina que aunque todavía no presenta la figura del crucifijo, está haciendo presente a Cristo.

Los lampadarios de edificios paleocristianos episcopales de *Begastri* (Cehegín) y más que probable monástico de *Ilinum* (Hellín), son claro ejemplo del tipo de iluminación sacra artificial empleado en las tierras interiores del entorno septentrional de *Carthago Spartaria* (Cartagena), durante la segunda mitad del siglo VI y el siglo VII, con grandes influencias formales y culturales de otros lampadarios hallados en ámbitos paleocristianos del Mediterráneo central y oriental, en momentos de importante presencia bizantina.

En esos momentos en los que *Begastri* ya había sido liberada de los bizantinos y confirmada como sede episcopal por sus conquistadores godos, sería cuando sus basílicas e iglesias recibirían su equipamiento arquitectónico y escultórico de morfología y naturaleza visigoda, en fechas aproximadas a la última década del siglo VI d. C. y los primeros años del VII. Del mismo modo, en el territorio próximo y al norte de su diócesis episcopal, a unos 55 km de distancia, existía el que interpretamos como importante centro monástico de El Tolmo de Minateda/*Ilinum*, que dependiendo del territorio de dicho obispado habría sido seguramente dotado por este de sus lampadarios cristianos, pero ya en pleno siglo VII d. C., que es como se datan las distintas piezas

asociadas con los mismos (VV.AA., 2007: 557-558; Gutiérrez, y Sarabia, 2013: 283). No es nada descabellada esa actuación pues ya se ha comentado más arriba cómo solían ser los obispos los que regalaban los lampadarios a las iglesias y basílicas principales de una ciudad, de modo que en nuestro caso habría sido un obispo begastrense del siglo VII quien habría donado los lampadarios a la iglesia monástica de El Tolmo de Minateda, en cambio, el gran lampadario de una de las basílicas de *Begastri* ya hemos planteado que se debe fechar en el siglo VI d. C., en su plena segunda mitad o en su final, que como se ha visto es una cronología aceptada mayoritariamente por la investigación, coincidiendo seguramente con la consagración de una basílica.

Bibliografía

- ABAD, L.; GUTIÉRREZ, S., y SANZ, R. (1998): *El Tolmo de Minateda. Una historia de tres mil quinientos años*. Toledo.
- BALMASEDA MUNCHARAZ, L. J., y PAPÍ RODES, C. (1998): «Cruces, incensarios y otros objetos litúrgicos de épocas paleocristiana y visigoda en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XVI, n.º 1-2, pp. 119-142.
- BARROSO CABRERA, R.; MORÍN DE PABLOS, J., y SÁNCHEZ RAMOS, I. M. (2018): *Thevdemirus Dux. El último godo. El Ducado de Aurariola y el final del Reino Visigodo de Toledo*. Madrid: AUDEMA
- BERTACCHI, L. (1978): «Lampadario paleocristiano rinvenuto ad Aquileia», *Atti IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Roma 1975)*, II. Roma, pp. 70-87.
- (1979): «Il grande lampadario paleocristiano di Aquileia», *Aquileia Nostra*, L, pp. 341-352.
- (1990): «Lampadario in bronzo», *Milano capitale dell'Impero romano 286-402*. Milano, pp. 225-226.
- BRAUN, J. (1932): *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München.
- DE FLEURY, Ch. R. (1887-1888): *La messe: études archéologiques sur ses monuments*. V-VI. Paris.
- ESPLUGA, M. X.; MAYER, M., y MIRÓ, M. (1994): «Epigrafía de Begastri», *Begastri. Antigüedad y Cristianismo I*. Murcia, 2.ª ed., pp. 45-87.
- GAMO, B., y GUTIÉRREZ, S. (2017): «El Tolmo de Minateda entre la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media: nuevos retos en nuevos tiempos», *La Meseta Sur entre la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media*. Edición de M.ª Perlina y P. Hevia. Toledo, pp. 47-74.
- GIOVANNINI, A. (2000): «Lampadario», *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale*. S. Tavano y G. Bergamini. Milano, pp. 94-95.
- GÓMEZ VILLA, A. (2002): *Presencia arqueológica del cristianismo en Murcia*. Murcia.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (1992): «La cristianización de Begastri», *Alquipir*, 2, pp. 39-47.
- (ed.) (1994, 2.ª ed.): *Begastri. Antigüedad y Cristianismo I*. Murcia, 2.ª ed.
- (1999): «Begastri y la formación de la ciudad medieval», *Actas Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena 1997)*. Zaragoza, pp. 245-253.
- GONZÁLEZ BLANCO, A.; MOLINA GÓMEZ, J. A., y FERNÁNDEZ MATA LLANA, F. (1998-1999): «El estado de la cuestión sobre la probable basílica de Begastri», *Alquipir*, 8-9, pp. 148-156.
- GUTIÉRREZ, S.; ABAD, L., y GAMO, B. (2005): «Eio, Iyyuh y el Tolmo de Minateda (Hellín, Albacete): de sede episcopal a madina islámica», *Les ciutats tardoantigues d'Hispania: cristianització i topografia. VI Reunió de Arqueologia Cristiana Hispànica*. Barcelona, pp. 345-368.
- GUTIÉRREZ, S., y SARABIA, J. (2013): «The episcopal complex of Eio-El Tolmo de Minateda (Hellín, Albacete, Spain). Architecture and spatial organization, 7th to 8th centuries AD», *Hortus Artium Medievalium*, 19, pp. 267-300.
- LEMARIÉ, J. (1969): *Chromace d'Aquilée, Sermons*, II. Lyon.
- MUÑOZ AMILIBIA, A. M.ª (1982): «Cruz de bronce monogramática procedente de Cehegín (Murcia)», *Actas II Reunió de Arqueologia Cristiana Hispànica (Montserrat 1978)*. Barcelona, pp. 265-276.
- (2002): «Cruz monogramática, siglo VI», *Huellas* (Catálogo de la exposición. Catedral de Murcia). Coordinado por C. Belda. Murcia, p. 124.
- POVEDA NAVARRO, A. M. (2020): «El Tolmo de Minateda (*Ilinum/Iyih*, Hellín). Eio y la inexistente sede episcopal eiotana. La silla elotana se identifica con Elo (El Monastil, Elda)», *Más que piedras. Revisiones de Hispania Tardoantigua entre Bizantinos y Visigodos*. Alebus, 14-15, pp. 97-185.

— (en prensa): «Elementos de *corona pharalis* o *polycandelum* del probable monasterio godo de *Ilinum* (El Tolmo de Minateda, Hellín, Albacete)», *Verdolay*.

RAMALLO ASENSIO, S. F. (1986): «Aspectos arqueológicos y artísticos de la Alta Edad Media», *Historia de Cartagena*, V. Murcia, pp. 124-160.

ROBLES FERNÁNDEZ, A. (2008): «Cruz de Cehégín», *Regnum Murciae*. Edición de I. Pozo Martínez y A. Robles Fernández. Murcia, pp. 338-339.

VIOLLET-LE-DUC, E. (1858): *Dictionnaire raisonné du mobiliere française de l'époque Carolingienne a la Renaissance I*. Paris.

VV. AA. (2007): «Lampadario; Excéntrica; Cadena; Lámpara de iluminación», *Hispania Gothorum. San Ildefonso y El reino visigodo de Toledo*. Toledo, pp. 557-558.

XANTHOPOULOU, M. (2010): *Les lampes en bronze à l'époque paléochrétiénne*. Bibliothèque de l'Antiquité Tardive, 16. Belgium: Turnhout.

YELO TEMPLADO, A. (1980): «La ciudad episcopal de Begastri», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVII, 1-2, pp. 3-12.

ZAPATA PARRA, J. A., y MOLINA GÓMEZ, J. A. (2015a): «Begastri visigodo (siglos VI-VII)», *Begastri. Un antes y un después*. Coordinado por L. E. de Miquel Santed. Murcia, pp. 94-95.

— (2015b): «Vaso-lámpara», *Begastri. Un antes y un después*. Coordinado por L. E. de Miquel Santed. Murcia, pp. 96-97.

Algunas evidencias del mundo funerario tardoantiguo en el área meridional de Sierra Madrona (Sierra Morena)

The funerary world at the southern área of Sierra Madrona (Sierra Morena) in the late antiquity

Macarena Fernández Rodríguez¹ (mfernandezro@jccm.es)

Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Delegación Provincial de Ciudad Real, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (España)

Francisco Javier López Fernández² (fjlopez@ayto-ciudadreal.es)

Museos, Archivo y Patrimonio Municipales de Ciudad Real. Ayuntamiento de Ciudad Real (España)

Resumen: En este trabajo presentamos una serie de hallazgos fortuitos producidos en los años ochenta del siglo xx en el área meridional de Sierra Madrona, en la confluencia de las provincias de Ciudad Real, Córdoba y Jaén. Se trata de cinco áreas cementeriales, en algún caso posiblemente asociadas a estructuras de habitación. Aunque solo tres de estas han sido objeto de algún tipo de intervención arqueológica y el resto fueron expoliadas de antiguo, aportamos nuevos datos que contribuyen a completar la escasa información disponible sobre el mundo funerario en época Tardoantigua en el área objeto de estudio.

Palabras clave: Fuencaliente. Tumbas. Necrópolis. Antigüedad Tardía. Visigodos.

Abstract: In this paper it is presented a set of fortuitous findings that occurred in the 80s of the twentieth century in the southern area of Sierra Madrona, at the confluence of the provinces of Ciudad Real, Cordoba and Jaen. It is about five burial areas, in some cases associated with housing structures; although only three of these have been subject of some kind of archaeological intervention and the rest were plundered of old, new data are provided that contribute to complete the scarce information available on the rural world and its funeral culture in the transitional period of Late Antiquity in this studied area.

Keywords: Fuencaliente. Tombs. Necropolis. Late Antiquity. Visigoths.

Introducción

En el área meridional de Sierra Morena, en los términos municipales de Fuencaliente (Ciudad Real) y Andújar (Jaén), se han producido a lo largo del último tercio del siglo xx, una serie de hallazgos

¹ Asesora de Cultura, Delegación Provincial de Ciudad Real, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

² Director de los Museos, Archivo y Patrimonio Municipales de Ciudad Real.



fortuitos consistentes en tumbas aisladas, que por sus características constructivas y por su ajuar, se adscriben a época visigoda.

Desde el punto de vista geográfico estos yacimientos se localizan en Sierra Madrona, en la confluencia de las provincias de Ciudad Real, Córdoba y Jaén. Se trata de un paisaje agreste y áspero, formado por rocas cuarcíticas y pizarras de tipo silíceo, sobre el que se han formado unos suelos poco desarrollados y de escasa fertilidad, poblados por una espesa vegetación de tipo mediterráneo, fundamentalmente monte alto con predominio de encinas, quejigos, alcornoques, jaras y enebros en las zonas de sierra y dehesas de encinas en las rañas y terrenos abiertos de relieve más plano o alomado, surcado por abundantes arroyos.

Las características de los suelos han condicionado el desarrollo de una agricultura intensiva por lo que la economía de esta zona se basa en una agricultura de subsistencia complementada con actividades ganaderas (ovejas, cabras, cerdos...) y cinegética, dada la riqueza de la fauna salvaje (ciervos, corzos, jabalíes, perdices, conejos).

El área objeto de estudio es rica en yacimientos arqueológicos, constatándose la presencia humana, al menos desde el Calcolítico-Edad del Bronce con abundantes asentamientos en altura y numerosos abrigos con pintura rupestre esquemática. También se han documentado algunos poblados minero-metalúrgicos de época romana. Menos conocido es el contexto cultural de los siglos V-IX. Por lo que con este trabajo pretendemos aportar nuevos datos sobre este territorio en la tardía Antigüedad, a través de los restos arqueológicos documentados en el área meridional de Sierra Madrona³.

Los yacimientos

Se trata básicamente de cinco necrópolis, aunque en algunos casos hay indicios de estructuras de habitación en las proximidades. Todos ellos responden a hallazgos fortuitos producidos en los años ochenta del siglo XX. Según el orden cronológico de su descubrimiento son las siguientes: El Escorialejo (1980), la Loma de La Mina (1983), La Merced (1983), Las Sacedillas (1985) y El Risquillo (1989).

En El Escorialejo y Las Sacedillas se programaron excavaciones con carácter de urgencia tras ser descubiertas, mientras que en la Loma de la Mina la documentación arqueológica se llevó a cabo en 2019 (fig. 1).

1. El Escorialejo (Fuencaliente, Ciudad Real)

Esta necrópolis fue descubierta en 1980 mientras se realizaban labores de explanado con maquinaria pesada para la apertura de una pista forestal que conectara el valle de Navalmanzano con Peña Escrita, quedando al descubierto varios enterramientos. Tras la comunicación del hallazgo a las autoridades competentes, A. Caballero llevó a cabo una excavación arqueológica, cuyos resultados

³ Queremos agradecer la colaboración prestada para la realización de este artículo a don Alfonso Caballero Klink por habernos facilitado la documentación fotográfica de la excavación de esta necrópolis, de las que hemos obtenido la información que presentamos; a Noelia Sánchez Fernández por habernos actualizado los dibujos; a V. López-Mencheró por realizar las fotografías de los anillos de Las Sacedillas; a J. F. Fernández Mejías, autor de la fotogrametría de las tumbas de la Loma de la Mina y a la Consejería de Educación, Cultura y Deportes por concedernos la autorización necesaria para llevar a cabo la limpieza y documentación de las tumbas de la Loma de la Mina, así como la consulta del expediente del Arroyo de las Lagunillas II.



Fig. 1. Ortofoto con situación de los yacimientos de época tardoantigua en el área de Sierra Madrona.

se dieron a conocer por primera vez en 2019 en las jornadas *Regnum Gothorum* celebradas en Puertollano.

El cementerio se localiza a los pies de «Cerro Morales», a 660 m de altitud, desde el que se visualizan las pinturas rupestres y el cortijo del Escorialejo, del que recibe su nombre, quizás debido a la presencia de abundantes escorias de fundición en los alrededores. La casa de labor se asienta sobre un altozano amesetado de 710 m de altitud, en cuyos alrededores aparecen diseminadas abundantes escorias de fundición. Ambos cerros están separados por un pequeño arroyo, que discurre a escasos metros de la necrópolis. La mayoría de las tumbas documentadas se localizaban en la parte más baja de la ladera, por lo que varias de ellas se vieron seccionadas por la máquina niveladora.

Según la información facilitada por A. Caballero Klink, se excavaron ocho tumbas, ninguna de las cuales contenía resto alguno. Los enterramientos se hallaban próximos entre sí, orientados de O a E y dispuestos a lo largo de dos líneas paralelas, siguiendo las curvas de nivel.

Las tumbas estaban revestidas con lajas de pizarra, a modo de cista y rellenas de tierra, sobre la que apoyaban las losas de la cubierta; como base se utilizó la pizarra del sustrato geológico. El número de lajas empleadas para el revestimiento de las fosas varía de 6 a 8, en función del tamaño de la tumba, siendo la n.º 5 la más pequeña, con una longitud de en torno a 1,20 m: dadas sus reducidas dimensiones es muy posible que en ella fuera enterrado un niño (figs. 2 y 3).

2. La Loma de la Mina, La Dehesa (Fuencaliente, Ciudad Real)

El descubrimiento de estas sepulturas se produjo en 1983, cuando unos trabajadores procedían al desmonte y aplanamiento de la zona con el fin de abrir un camino que facilitara el acceso para la instalación de los postes de un tendido eléctrico, pero la noticia del hallazgo no trascendió y no sería hasta años más tarde cuando se supo de su existencia. En octubre de 2019 con motivo de las jornadas sobre visigodos *Regnum Gothorum*, decidimos solicitar permiso a la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha para efectuar la limpieza, fotografiado y documentación de la necrópolis.



Fig. 2. El Escorialejo (Fuencaliente, Ciudad Real). Tumba 5. Foto: Alfonso Caballero Klink.



Fig. 3. El Escorialejo (Fuencaliente, Ciudad Real). Tumba 6. Foto: Alfonso Caballero Klink.

Las tumbas se localizan en el sitio conocido como Loma de la Mina, situada en el paraje de La Dehesa, muy próximas a la parte superior del cerro, 800 m de altitud. Desde este lugar se controla visualmente el poblado de época romana de La Dehesa, del que se conocen tres inscripciones funerarias (García-Bueno, y Fernández-Rodríguez, 2010: 373). El lugar está cubierto por la vegetación típica de la zona, en la que se alternan quejigos, alcornoques y encinas con jaras, brezos, madroños enebros.

Se trata de dos enterramientos, situados muy próximos el uno del otro, a 0,50 m de distancia en la cabecera y 0,85 m en los pies, con una orientación SO-NE, estando la cabecera al SO, en parte más elevada del terreno, pues ambas fosas fueron excavadas siguiendo las curvas de nivel, probablemente para aprovechar la inclinación del terreno, con el fin de facilitar la evacuación de las aguas en caso de inundación de las estas.

Tumba 1: es la mejor conservada. En el momento de realizar la limpieza se hallaba prácticamente completa, a excepción de la cubierta, que había desaparecido. Las paredes de la fosa estaban forradas con grandes lajas de pizarra colocadas en vertical, de manera que se usa una sola losa para cada uno de los lados. Como base de la tumba se utilizaba la propia roca natural, es decir, pizarra recortada y trabajada hasta conseguir una superficie horizontal. A tenor de los fragmentos de piedras localizadas en los alrededores, las cubiertas debían estar formadas por una o dos grandes planchas, si bien ninguna de ellas se encontraba *in situ*.

Sus dimensiones son: 1,82 m de largo, 0,58-0,36 m de ancho en la parte de la cabecera y los pies, respectivamente, y 0,50 m de profundidad.

Tumba 2: estaba totalmente expoliada y las lajas que la conformaban habían sido arrancadas, por lo que solo quedaba el hueco y parte del revestimiento. Sus dimensiones son 1,65 m de largo, 0,57-0,30 m de ancho y 0,45 m de profundidad (fig. 4).

Ambas se hallaban a pocos centímetros bajo el suelo actual. Desconocemos si en su interior se localizó algún objeto, si bien todos los indicios apuntan a que se hallaban vacías. Durante el proceso de limpieza se procedió al cribado de toda la tierra retirada, tanto del interior como de los alrededores, localizándose, cerca de la tumba 1, un fragmento de plaquita de cerámica de forma oval, pasta negra y cocción reductora.

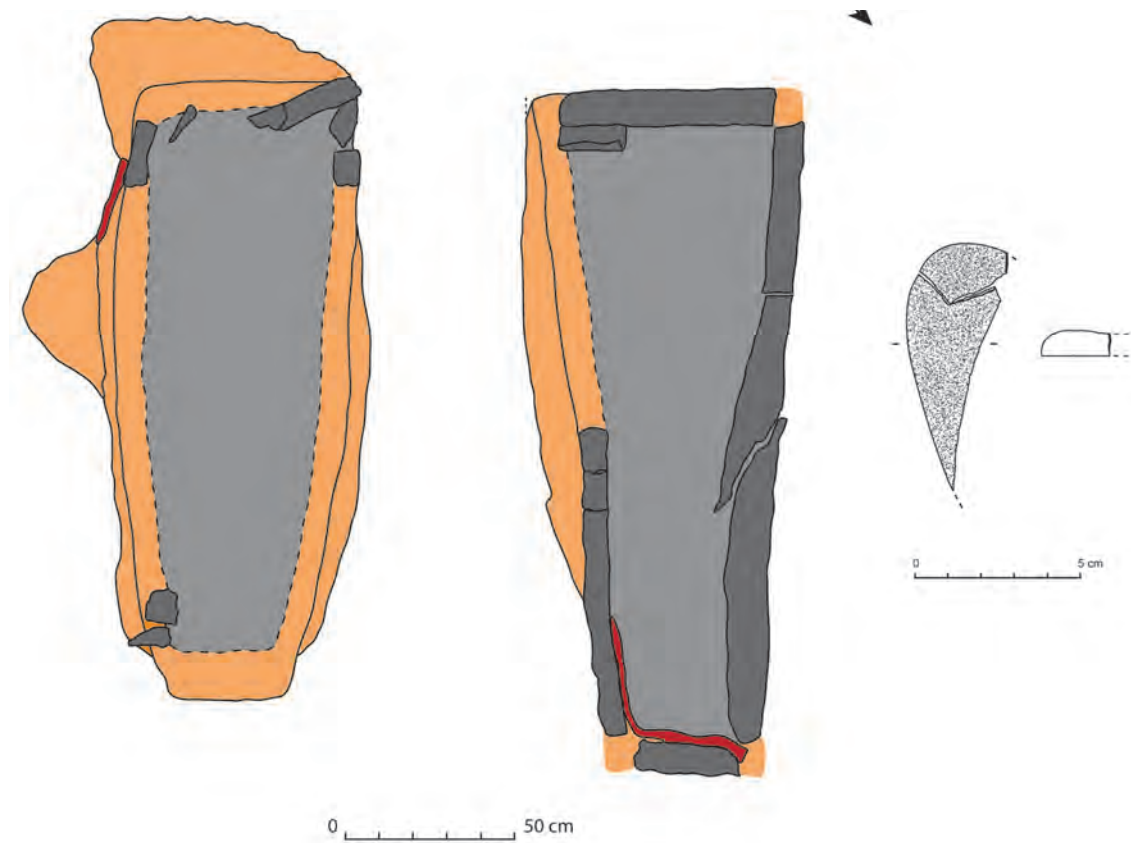


Fig. 4. Loma de la Mina (Fuencaliente, Ciudad Real). Dibujo de las tumbas 1 y 2 y plaquita de cerámica.



Fig. 5. Loma de la Mina (Fuencaliente, Ciudad Real). Fotogrametría de las tumbas. Autor: José Félix Fernández Mejías.

A no más de 15 m de los enterramientos y emplazados en la parte superior de la loma, a unos 810 m de altitud, se localizan grandes acumulaciones de piedra de cuarcita procedentes de antiguas construcciones, que se extienden por una superficie en torno a los 50-60 m de largo, formando espacios diferenciados, como si se tratara de dos edificios distintos. Entre estos derrumbes, aún hoy en día, se vislumbran restos de muros formados por mampuestos de grandes piedras irregulares, básicamente de cuarcita, colocadas sin trabazón alguna.

Resulta difícil determinar si los enterramientos son coetáneos con los restos de construcciones, pues la abundante vegetación existente en la zona, así como el volumen de las acumulaciones de piedra, hacen imposible encontrar cualquier objeto de cerámica, hueso o metal que nos permita, al menos, intuir una fecha para la construcción de este recinto.

3. La Merced (Andújar, Jaén)

En octubre de 1983, unos trabajadores descubrieron una tumba mientras procedían al vallado de la finca; movidos por la curiosidad, la abrieron y en su interior hallaron un cuenco de cerámica y dos vasitos de vidrio que se rompieron.

Conocida la noticia del descubrimiento a través de un amigo, uno de nosotros se personó en el lugar para comprobar la veracidad del hallazgo y fotografiarlo antes de que taparan el agujero y así, al menos, tener testimonio gráfico de la existencia de este enterramiento.

La tumba se hallaba en la margen derecha del arroyo de La Merced, en la finca del mismo nombre, a unos 12 km al SE del núcleo urbano de Fuencaliente, aunque pertenece al término municipal de Andújar (Jaén). Se encontraba a unos 0,40 m de profundidad de la cota de la superficie actual. Se trata de una sepultura simple excavada en el suelo con las paredes recubiertas con lajas de pizarra; para la cabecera y los pies se utilizaron sendas piedras colocadas en vertical y cada uno de los laterales estaba formado por tres lajas ligeramente separadas entre sí. El fondo era de pizarra y aparecía cubierto por una capa de arcilla de color blanquecino de unos 5 cm de espesor, sobre la que, en el momento de realizar la documentación fotográfica, se apreciaba la impronta de un recipiente en la parte izquierda de la cabecera (fig. 6).

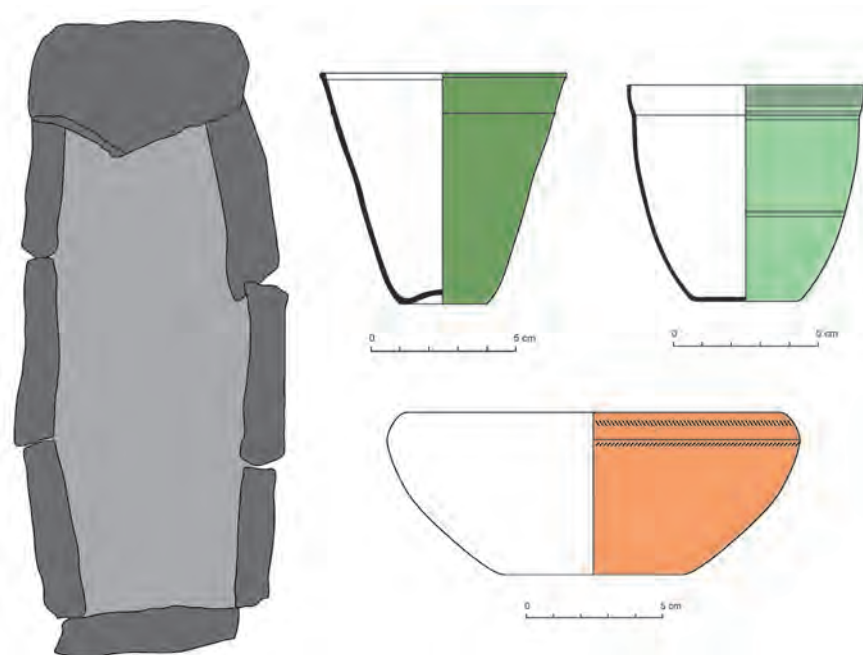


Fig. 6. La Merced (Andújar, Jaén).
Croquis de la tumba y dibujo del ajuar.

Según el testimonio de los descubridores, en los alrededores también se habían producido algunos hundimientos, por lo que cabría la posibilidad de que hubiera más de un enterramiento. Parece ser, y todo según el testimonio de estos informantes, que en la orilla opuesta del arroyo había restos de muros pertenecientes a antiguas construcciones.

El ajuar estaba compuesto por tres objetos: un cuenco de cerámica fina y dos vasitos de cristal de color verde. Del primero solo conservamos un dibujo y una fotografía, ya que al quedarse sus descubridores con él se perdió el rastro; mejor suerte corrieron los fragmentos de vidrio, que fueron depositados en el Museo Provincial de Ciudad Real.

El **cuenco de cerámica** se hallaba situado en la parte izquierda de la cabecera. Es de pasta anaranjada clara, borde entrante, que marca una carena y base plana, con dos líneas paralelas de pequeñas incisiones, a modo de ruedecilla. Sus dimensiones son: 14 cm diámetro del borde; 15,2 cm diámetro máximo; 6,6 cm diámetro base, y 0,60 cm altura (fig. 6). Corresponde a una *terra sigillata* hispánica tardía, forma 1 de Orfila (1993: 131, fig. 1).

Vasitos de vidrio: estaban colocados en la parte derecha de la cabecera y en el momento de su descubrimiento al menos uno de ellos –vaso 1– se hallaba tumbado y lleno de arcilla hasta la mitad, pero sus descubridores los rompieron y los fragmentos se dispersaron por los alrededores. Ambos son de un color verde muy similar, siendo algo más oscuro el vaso 1 (fig. 6).

Vaso 1: de borde engrosado, ligeramente saliente, galbo rectilíneo y base cóncava. Presenta una pequeña línea horizontal incisa próxima al borde. Sus dimensiones son: 8,5 cm diámetro borde; 3,0 cm diámetro base, 8,0 cm altura; 0,03 cm de grosor en el borde, 0,02 cm en la pared y 0,03 cm en la base. Perteneció a la forma 106b de C. Isings (1957: 127).

Vaso 2: de borde ligeramente entrante, con pequeño abombamiento, galbo rectilíneo y base plana. Sus dimensiones son: 8,5 cm de diámetro del borde; 3,05 cm diámetro de la base, 8 cm de altura y un grosor de 0,01 cm en el borde y 0,02 cm en la base. Presenta varias líneas incisas, una de ellas junto al borde y otras dos, paralelas entre sí, hacia la mitad de la pared. Perteneció a la forma 106c de C. Isings (1957: 129).

4. Las Sacedillas (Fuencaliente, Ciudad Real)

En la primavera de 1985, el arrendatario de la finca de Las Sacedillas descubrió dos tumbas mientras realizaba labores de roturado con tractor. Producido el hallazgo, su descubridor vació las tumbas, llevándose su contenido al cortijo y no comunicó el descubrimiento hasta unos días más tarde. Fue entonces cuando desde el Museo Provincial de Ciudad Real se propuso la realización de una excavación de urgencia que corrió a cargo de los autores de este trabajo, dándose a conocer poco después los resultados (López-Fernández, y Fernández-Rodríguez, 1986). Cuando se llevó a cabo la excavación arqueológica ambas sepulturas estaban vacías y junto a ellas se disponían lajas de pizarra dispersas. Tras proceder a su limpieza y al cribado de la tierra no se hallaron restos de ningún tipo. Con el fin de determinar la existencia o no de más enterramientos se realizaron varios sondeos en el entorno más inmediato, cubriendo un área de unos 300 m², pero todos los cortes resultaron estériles.

Las tumbas se localizan a unos 640 m de altitud, en la parte baja de una colina próxima a la margen izquierda del arroyo de Las Sacedillas, un regato de escaso caudal sometido a fuertes estiajes, que abastece al pantano del mismo nombre. El yacimiento se halla a unos 19 km del núcleo urbano de Fuencaliente y a 10 km de Conquista (Córdoba), en una zona dedicada, en aquellos años, al cultivo de cereal, mientras que en la actualidad se ha convertido en una dehesa de encinas.

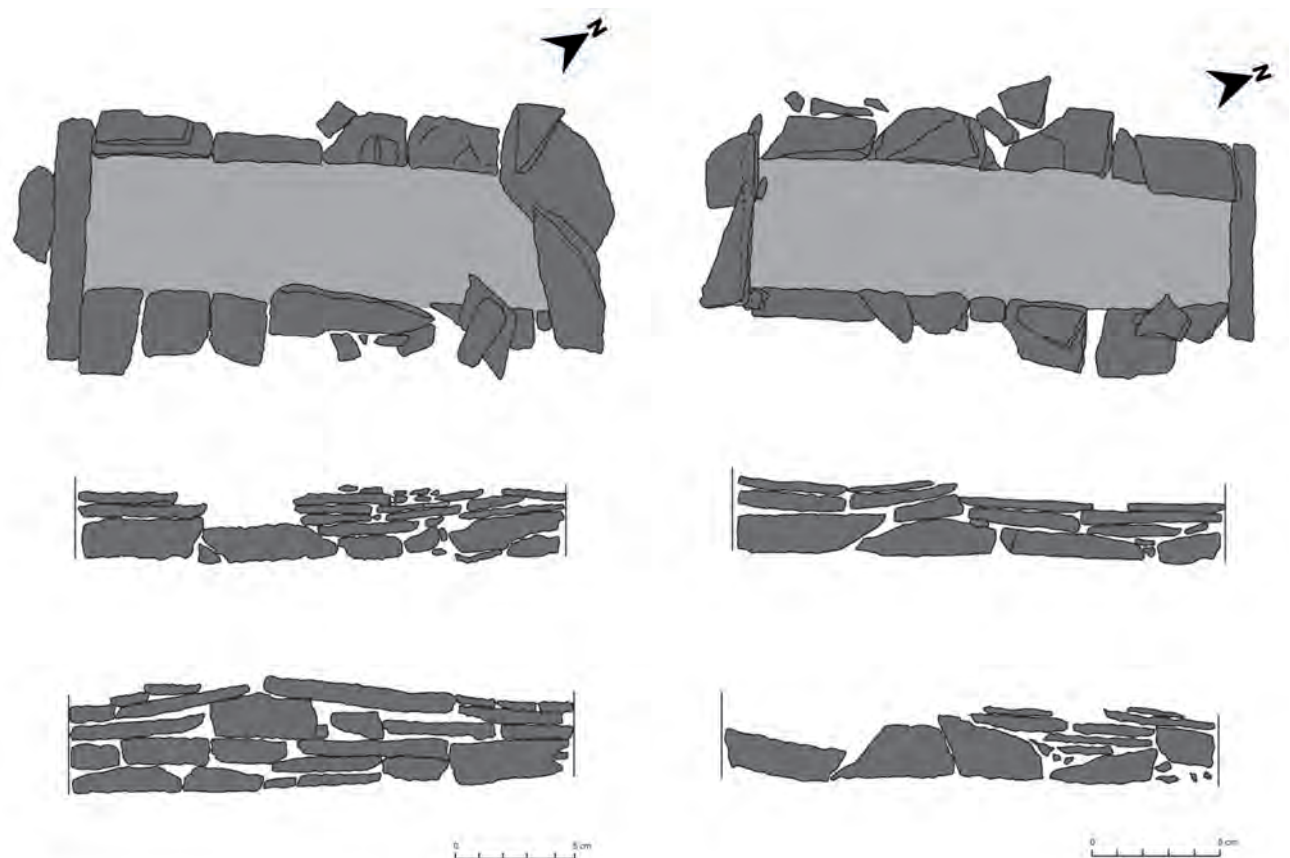


Fig. 7. Las Sacedillas (Fuencaliente, Ciudad Real). Dibujo de las tumbas 1 y 2.

Los dos enterramientos se hallaban próximos entre sí, a una distancia de 1,90 m en la parte de la cabecera y de 2,10 m en la de los pies.

La tumba 1 tiene una orientación SO-NE y se localiza a 0,45 m bajo el suelo actual. Por lo que respecta a su factura, se trata de una fosa excavada en la tierra y revestida de mampostería de piedra sin trabazón alguna y sin llegar a formar hiladas. La cabecera y los pies estaban constituidos por una sola piedra vertical y la cubierta era de lajas de pizarra. Tiene unas dimensiones de 2,10 m de largo, 0,55 m en la cabecera, 0,58 m en los pies y 0,55 m de profundidad. Durante el proceso de excavación se documentaron restos de óxido de hierro que podrían indicar que en el ritual de enterramiento se utilizó este metal, bien como parte de un ataúd de madera o bien como objeto de adorno (fig. 7-1).

El ajuar de esta tumba, según sus descubridores, estaba formado por una cerámica situada a la derecha de la cabecera. Se trata de una jarrita de boca trebolada, cuello tendente a cóncavo, cuerpo globular, base plana y asa de sección rectangular. Tiene cocción oxidante, pasta marrón rojiza con



Fig. 8. Las Sacedillas (Fuencaliente, Ciudad Real). Tumba 1. Jarrita de cerámica.



Fig. 9. Las Sacedillas (Fuencaliente, Ciudad Real). Tumba 2, anillos. Foto: Víctor López Menchero.

algunas manchas negras y desgrasantes medianos y gruesos (mica, cuarzo y arena). Dimensiones: diámetro boca 10 cm; diámetro de base 9,6 cm; grosor máximo 0,6 cm; altura 16,2 cm (López-Fernández, y Fernández-Rodríguez, 1986: 297, fig. 3). Esta pieza se halla a medio camino entre una ollita, por su cuerpo globular y aspecto tosco, y una jarra, por su cuello, asa y boca trebolada (fig. 8).

La tumba 2, al igual que la anterior, tiene una orientación SO-NE y se encontraba a 0,30 m bajo la cota del suelo actual. El modelo de construcción es idéntico a la anterior (véase arriba) y mide 1,85 m de largo por 0,5 m de ancho y 0,5 m profundidad; tiene un ligero abombamiento en la parte central (fig. 7-2).

Según sus descubridores contenía un vasito de cristal verde, del que solo se recuperó un fragmento y seis anillos de bronce (fig. 9). De todo ello solo pudo constatar la existencia de estos adornos, pues el recipiente de vidrio desapareció y nadie nos dio razón de su destino.

5. El Risquillo (Andújar, Jaén)

Conocimos su existencia gracias al testimonio del guarda de la finca, un vecino de Fuencaliente que la conocía desde siempre, sin que pudiera facilitarnos más detalles sobre su descubrimiento, aunque tuvo la deferencia de llevarnos al sitio para que hiciésemos algunas fotografías. Un dato que nos llamó la atención fue la existencia de abundantes restos de fundición en la zona.

Esta necrópolis se localiza en la finca del mismo nombre, en el término municipal de Andújar (Jaén), a unos 20 km de la Merced. Desconocemos el número exacto de enterramientos, puesto que la documentación sobre el sitio se reduce a un reportaje fotográfico realizado durante la visita que efectuamos a los guardeses de la finca. No obstante, y a pesar de estar invadidas por la maleza, pudimos apreciar que superaban el número de seis y estaban recubiertas con grandes lajas de pizarra (fig. 10).

Los enterramientos

Atendiendo a la arquitectura de las tumbas anteriormente descritas encontramos dos tipos claramente diferenciados:



Fig. 10. El Risquillo (Andújar, Jaén). Tumba.

1. **Cista** revestida de mampostería de piedras irregulares a canto vano. Este modelo es el utilizado en los enterramientos de Las Sacedillas y también aparece en otras necrópolis visigodas de Ciudad Real: El Llano (Viso del Marqués) (Fernández-Rodríguez, y López-Fernández, 1995: 349); Cruz del Cristo, (Malagón), tumbas 30, 33 y LIII, aunque las dos primeras, una alterna piedra y ladrillo y la otra está totalmente enlucida (Fernández-Calvo, 2016: 107); Oreto-Zuqueca (Granátula de Calatrava) (Garcés, y Romero, 2004: 319); Mentesa Oretana (Villanueva de la Fuente) y La Ontavía (Terrinches) (Benítez de Lugo *et alii*, 2011a: 322 y 2011b: 103); la Ermita de las Virtudes (Santa Cruz de Mudela) (Hervás *et alii*, 2018: 293, fig. 8); igualmente se han documentado en provincias limítrofes como en el Palacio de Cercadilla (Córdoba) (Hidalgo, 2002: 349); los Colmenares (Almodóvar del Pinar, Cuenca) (López-Ruiz *et alii*, 2007: 513); Santa María de Abajo (Carranque, Toledo) (García-Entero *et alii*, 2018: 153) o la basílica paleocristiana de Casa Herrera (Mérida-Badajoz) (Caballero-Zoreda, y Ulbert, 1976: 37).

2. **Tumba de lajas**: construida con grandes lanchas de pizarra colocadas en vertical, con dos variantes: 2.a.) Formada por 4 lajas, una para cada uno de los lados. Representativas de este modelo son la Loma de la Mina y El Risquillo y 2.b.) Revestida con hasta ocho lajas, tres para cada uno de los laterales y una para cabecera y pies, respectivamente: La Merced y El Escorialejo.

El tipo 2 está ampliamente representado en necrópolis de época tardoantigua de toda la Meseta sur, así como en yacimientos andaluces. En Ciudad Real lo encontramos en el Campo de las Sepulturas (Puertollano) (González-Ortiz, 2013: 33); Las Viñuelas (Villamayor de Calatrava) (Rodríguez-Espinosa, 1983: 15); La Cruz del Cristo (Malagón) (Fernández-Calvo, 2016: 31); Oreto-Zuqueca (Granátula de Calatrava) (Garcés, y Romero, 2004: 319); Arroyo de las Lagunillas II⁴ (Ciudad Real) (Yáñez, y Moreno, 2008) y La Ontavía (Terrinches) (Benítez de Lugo *et alii*, 2011a: 103). En Toledo: Santa María de Abajo (Carranque) (García-Entero *et alii*, 2018: fig. 6:161 y fig. 10:169); Los Hitos (Orgaz) (Moreno-Martín, 2008: 37); El Carpio de Tajo (Ripoll, 1985: 23). En Cuenca: los Colmenares (Almodóvar del Pinar) (Almagro-Gorbea, 1970: 315 y 319; López-Ruiz *et alii*, 2007: 510); La Dehesa de la Casa (Fuentes) (López-Requena, y Barroso-Cabrera, 1994: 19-35). En Badajoz: la basílica paleocristiana de Casa Herrera, (Mérida) (Caballero-Zoreda, y Ulbert, 1976: lám. XVI, S.20). En Córdoba: necrópolis tardorromana de El Ruedo (Almedinilla) (Carmona, 1990: 157-158); La Losilla (Añora) (Arévalo, 1999: 127); El Ochavillo (Hornachuelos) (Rodero, y Asensi, 2008: 281).

⁴ Se trata de una necrópolis que se localiza en el término municipal de Ciudad Real, en la confluencia con los términos municipales de Villar del Pozo y Ballesteros, descubierta mientras se realizaban labores de construcción de los accesos al aeropuerto y fue excavada de urgencia en 2008. Durante los trabajos de excavación se documentaron numerosas tumbas, de diferentes características, que aparecieron asociadas a restos de una iglesia, en cuyo interior se hallaron algunos enterramientos. Hasta el momento permanece inédita.

Para R. Barroso «lo habitual a partir del siglo vi d. C. es encontrar fosas simples o fosas revestidas de lajas de piedra formando cistas con o sin cubierta del mismo tipo (esto último más frecuente a partir de la séptima centuria). Y menos aún conforme avanzamos en el tiempo» (2018: 124).

Los enterramientos anteriormente presentados (véase arriba) constan de un número variable de tumbas, que oscila entre 1 y 8. No obstante conviene señalar que desconocemos si este número es el real o únicamente obedece a la falta de información, ya que solo en el caso de Las Sacedillas se llevaron a cabo sondeos en una amplia zona alrededor de las tumbas con resultados negativos, por lo que parece evidente que su número se reducía a dos. Basándonos en la información disponible, tres de ellas serían tumbas aisladas (La Merced, Las Sacedillas y La Loma de la Mina) y dos responderían al modelo de pequeñas necrópolis, quizás de carácter familiar (El Escorialejo y El Risquillo).

Ajuares y objetos de adorno

Como se ha podido ver en páginas anteriores, los elementos de ajuar solo están presentes en las tumbas de Las Sacedillas (jarra de cerámica, objeto de vidrio) y La Dehesa (cuenco cerámico y dos vasos de vidrio) y solo en la primera de ellas se hallaron además objetos de adorno personal (seis anillos).

1. La cerámica

Por lo que respecta al ajuar cerámico, los ejemplares de Las Sacedillas y La Merced tienen características muy diferentes. En el primer caso se trata de un cuenco de *terra sigillata* hispánica tardía meridional, perteneciente a la forma 1 de Orfila (1993: 131, fig. 1), semejante al documentado en la necrópolis de Arroyo de La Bienvenida (Zarzalejos *et alii*, 2017: 43, fig. 15-5) y algunos yacimientos madrileños (Vigil-Escalera, 2007a: 390, fig. 5), fechados en el siglo v principios del vi d. C. Sin embargo, la vasija de Las Sacedillas es de tipología similar a las halladas en enterramientos de época visigoda como la documentada en El Campo de Las Sepulturas (Puertollano) (González-Ortiz, 2013: 49); en la tumba 1 de la necrópolis de Arroyo de La Bienvenida (Zarzalejos *et alii*, 2017: 44, fig. 15,4), aunque en este caso se trata de una ollita con decoración en el cuello; El Llano, Viso del Marqués (Fernández-Rodríguez, y López-Fernández, 1995: 344) y en Arroyo de las Lagunillas II de Ciudad Real (Yáñez, y Moreno, 2008). Formas semejantes aparecen, también, en algunas tumbas de la basílica paleocristiana de Casa Herrera, Mérida-Badajoz (Caballero-Zoreda, y Ulbert, 1976: 147, sepulturas 6 y 7).

Por lo que respecta a su posible significado, la presencia de jarritas con un asa en contexto funerario ha sido interpretada de diversas formas. La costumbre de colocar cerca de la cabeza del muerto un recipiente de barro o vidrio es una tradición con larga perduración en el tiempo, que se documenta tanto en rituales de índole pagana del mundo romano como entre grupos visigodos ya convertidos al cristianismo, especialmente las comunidades rurales, que continuaron con los rituales de tipo hispanorromano pese a la prohibición expresa de tal práctica por parte de la jerarquía eclesiástica en el siglo vi (García-Bueno, 2006a: 89). Por ello, mientras unos autores creen que su presencia podría poner de manifiesto su filiación con los ritos romanos de libación (Eger, 2006: 152), otros las consideran un ritual ya inserto dentro de un ambiente cristiano (Vizcaíno-Sánchez, 2009: 437-463) o bien se les atribuye un carácter bautismal relacionado con la religión cristiana, bien de iniciación o de purificación (Carmona, 1996: 196-197; Sánchez-Ramos, 2005: 175).

De este modo, la deposición del cuenco y el vasito de vidrio de La Merced, habría que situarlos en el conjunto de rituales de tradición romana o hispanorromana, mientras que el depósito de la jarrita de Las Sacedillas se podría relacionar con rituales iniciáticos, ya cristianos, algo que en opinión de Sánchez Ramos sería normal en sepulturas con una cronología avanzada, que se fechan en el siglo vi (Sánchez-Ramos, 2005: 175).

2. El vidrio

El vidrio es otro de los elementos presente en la tumba n.º 2 de Las Sacedillas y La Merced. Del primero nada sabemos, excepto que se recuperó un fragmento de color verde, actualmente desaparecido. Respecto al segundo, los dos ejemplares corresponden a vasitos de la forma 106b y 106c, de la tipología de C. Isings, fechados en siglo IV (Isings, 1957: 126-128).

En algunas necrópolis de la Meseta, La Morterona (Palencia), Roda de Eresma (Segovia) y Fuentespreadas (Zamora), se han documentado vasitos de las mismas características, que A. Fuentes incluye en el «Tipo IIIc» del «Tipo Meseta», también con una cronología del siglo IV (Fuentes-Domínguez, 1990: 175, lám. 2; 177, lám. 3; 179, lám. 4 y 189, lám. 8).

Objetos de vidrio también aparecen entre el ajuar de la necrópolis visigoda de Pamplona de atribución a época tardorromana (Mezquíriz, 1965: 124 y lám. XIX) o en los enterramientos de la basílica paleocristiana de Casa Herrera, Mérida (Caballero-Zoreda, y Ulbert, 1976: 223). En la tumba 32 de la necrópolis de Segóbriga se documentaron cinco fragmentos de vidrio de los que tres son de color verdoso (Abascal-Palazón *et alii*, 2004: 425).

La presencia de elementos de vidrio en los yacimientos datados en la Antigüedad tardía no es muy frecuente en la provincia de Ciudad Real, aunque hay ejemplos como el plato completo de la tumba 10 de Arroyo de la Bienvenida (Hevia *et alii*, 2016: fig. 43); el ungüentario, también completo de la tumba LII de la necrópolis del Cristo (Malagón) (Fernández-Calvo, 2016: 111) y el fragmento que se encontró en la excavación realizada en el 2014 en el entorno de Las Virtudes (Santa Cruz de Mudela), que a decir de sus excavadores es «un fragmento de borde de vidrio presumiblemente perteneciente a una escudilla de pared y labio de “cabeza de cerilla” muy común desde el siglo V hasta finales del siglo VIII» (Hervás *et alii*, 2018: 295; fig. 9-1). Aunque los estudios en este yacimiento se encuentran en su fase inicial, parece que se trata de un yacimiento de época visigoda, quizás con raíces romanas (Hervás *et alii*, 2018: 301).

3. Objetos de adorno personal

Los objetos de adorno personal se reducen a los seis anillos de la tumba 2 de Las Sacedillas. La presencia de sortijas de bronce en las tumbas es un elemento que nos lleva a relacionar estos enterramientos con el mundo visigodo, donde el uso de anillos de diversos tipos era muy frecuente. Es aquí donde aparecen más claros paralelos. La aparición de un número tan elevado de elementos en una misma tumba nos lleva a plantear la hipótesis de que en su interior pudieron haber sido enterrados más de un individuo, tal y como sucede en otras necrópolis de época visigoda: Las Eras, Alhambra (Serrano-Anguila y Fernández-Rodríguez, 1990: 49); La Bienvenida, Almodóvar del Campo (Zarzalejos *et alii*, 2017: 42 y 43, fig. 15,1); Campo de las Sepulturas, Puertollano (González-Ortiz, 2013); Los Pozuelos, Cabañas de la Sagra (García-Zamorano, 2001: 189); Los Colmenares Almodóvar del Pinar-Cuenca (López-Ruiz *et alii*, 2005: 516); Munigua, Villanueva del Río-Sevilla (Eger, 2006: 155); en Santa María de Abajo, Carranque-Toledo, aparecen tanto como único componente de ajuar como asociado a otro elemento y en la tumba 154 donde fueron enterradas cinco personas, se hallaron ocho anillos, amén de otros objetos (García-Entero *et alii*, 2018: 201).

En Ciudad Real se han documentado anillos en Oreto-Zuqueca (Granátula de Calatrava) (Garcés, y Romero-Salas, 2004: 315-316, fig. 3); La Cruz del Cristo, (Malagón) (Fernández-Calvo, 2016: 108); en Las Eras (Alhambra) se recogieron 17 anillos (García-Bueno, 2006: 163-164), algunos de los cuales son de características similares a los de Las Sacedillas, aunque se diferencian en la decoración; en La Ontavía (Terrinches) tres anillos, dos de ellos de bronce con chatón con decoración geométrica como los de las Sacedillas, no obstante difieren en los motivos decorativos (Benítez de Lugo *et alii*,

2011a:105, fig. 20). En Cuenca aparecen ejemplares con decoración incisa y motivos geométricos en las tumbas 1 y 2 de los Colmenares (Almodóvar del Pinar), con una cronología del siglo VI en adelante (Almagro-Gorbea, 1970: 316); Naharros (Valería) (Barroso, 2006: 152, fig. 24 y 25); La Dehesa de la Casa, (Fuentes) (López-Requena, y Barroso, 1994: 52-56) y Segóbriga, (Saelices) (Almagro-Basch, 1975: 114). También en la necrópolis de Duratón (Segovia) aparecen 46 anillos (Molinero, 1948: 133), algunos de los cuales presentan chatón cuadrado y decoración de círculos, semejantes al n.º 1 de Las Sacedillas y otros con chatón rectangular y motivos de triángulos, parecido al n.º 3. Anillos de la necrópolis de Pamplona tienen el chatón decorado con pequeñas incisiones que, para su descubridora son piezas de tradición romana con una cronología de los siglos VI y VII (Mezquíriz, 1965: 119). La misma cronología se asigna a algunos de los anillos documentados en la necrópolis de Segóbriga (Saelices) (Almagro-Basch, 1975: 114). También en la provincia de Córdoba, El Ruedo, (Almedinilla) (Carmona, 1990: 160 y 166, fig. 4) y El Ochavillo, (Hornachuelos), encontramos anillos con decoración incisa de triángulos, círculos y puntos (Rodero, y Asensi, 2008: 291, lám. 5). Para algunos autores la decoración con el centro bien indicado, es frecuente en piezas españolas anteriores a la época visigoda (Werner, 1941: 348) que alcanza gran importancia en los siglos VI y VII.

Basándonos en las características del ajuar está claro que la tumba de La Merced es la más antigua, ya que podría situarse en época hispanorromana, siglos IV-V. Por otra parte, atendiendo tanto al sistema constructivo como al ajuar cerámico y a los elementos de adorno personal, los enterramientos de Las Sacedillas se fechan en época visigoda, en los siglos VI y VII. Por último, para el resto de tumbas carecemos de indicadores cronológicos más allá de la propia tipología de las tumbas que, como se ha podido comprobar en párrafos anteriores, es muy amplia, pudiendo quizás prolongarse en el tiempo.

Consideraciones finales

Los yacimientos analizados en páginas anteriores contribuyen al aumento del registro arqueológico de época tardoantigua en el reborde meridional de Sierra Madrona y nos permiten realizar una primera aproximación al modelo de enterramiento practicado en la zona. Por lo que respecta a la condición de estos espacios funerarios la ausencia de datos nos impide afirmar si se trata de tumbas aisladas o de necrópolis. Tan solo en el caso de Las Sacedillas pueden considerarse tumbas aisladas, mientras que El Escorialejo, y quizás también en el Risquillo, serían necrópolis de carácter familiar. En todos los casos se trataría de áreas de enterramiento privado, utilizadas por miembros de una misma familia (Hevia *et alii*, 2016: 134).

Cada vez son más numerosos los lugares de enterramiento conocidos y excavados adscritos a época tardoantigua en la provincia, entre los que se encuentran grandes necrópolis de carácter comunitario, pequeños cementerios de tipo familiar y tumbas aisladas (Álvarez *et alii*, 2010; Hevia *et alii*, 2016).

Los últimos estudios ponen de manifiesto que en algunos lugares empieza a definirse una nueva forma de ocupación rural, en la que convergen los espacios cultuales (pequeñas iglesias) y funerarios (necrópolis), junto con lugares destinados al almacenaje, ubicados en sus proximidades (Fernández-Calvo, 2016: 122; Fernández-Ochoa, 2017: 151). Estos espacios, o no están representados en el territorio que nos ocupa, o no han sido documentados todavía, habida cuenta de que no se han realizado excavaciones en la zona fuera de la documentación de hallazgos aislados de algunas tumbas. En nuestro caso el panorama parece más bien el de pequeños asentamientos rurales, tipo cortijadas, probablemente de una o varias familias, asentadas sobre suaves elevaciones próximas a arroyos, que enterraban a sus muertos en las proximidades, lejos de los grandes núcleos de población

y, aunque no disponemos de datos que lo corroboren, es bastante factible que a este modelo correspondan los restos constructivos documentados en la Loma de la Mina y Las Sacedillas. Este tipo de hábitat ha sido bien estudiado en la Meseta, donde A. Vigil-Escalera (2007b: 254 y 258) los denomina «espacios no subalternos» o granjas, y en la comarca de Almadén, donde los investigadores proponen la denominación de «Unidad Rural Menor 1» (Zarzalejos *et alii*, 2012: 146 y 149).

A pesar del relativo aislamiento al que estarían sometidos estas gentes, en gran parte condicionado por las difíciles características físicas del terreno y las dificultades de las comunicaciones, los ajuares procedentes de las tumbas de La Merced y Las Sacedillas, aunque pertenecientes a momentos distintos, nos indican que las personas allí enterradas mantuvieron contactos con otros grupos y llegaron a intercambiar sus escasos excedentes por productos manufacturados procedentes de otras áreas de la península. Por ello, parece evidente que los habitantes de esta parte de Sierra Morena compartían con sus coetáneos las mismas ideas religiosas, que les llevaron a enterrar a sus difuntos siguiendo la costumbre imperante, aunque, tal vez, esas costumbres aquí tuvieron una larga perduración en el tiempo.

Los datos que aquí presentamos no son de manera alguna concluyentes, pues mientras realizábamos este trabajo hemos tenido conocimiento del descubrimiento de nuevos lugares de enterramiento en Sierra Madrona, de características semejantes a los aquí analizados⁵, cuya documentación y estudio, es posible, aporte nuevos datos al conocimiento del mundo funerario en esta zona. Estos hallazgos ponen de manifiesto que solo conocemos una pequeña parte de la ocupación del territorio en la tardoantigüedad, pues tanto la orografía de la comarca como la existencia de grandes fincas cinegéticas, a las que no se permite el acceso, son algunas de las dificultades con las que los investigadores nos encontramos a la hora de emprender cualquier estudio sobre este territorio.

Bibliografía

- ABASCAL PALAZÓN, J. M.; CEBRIÁN, R.; RUIZ, D., y PIDAL, S. (2004): «Tumbas singulares de la necrópolis tardo-romana de Segóbriga (Saelices, Cuenca)», *Sacralidad y Arqueología, Antigüedad y Cristianismo*, XXI, pp. 415-433.
- ALMAGRO-BASCH, M. (1975): *La necrópolis hispano-visigoda de Segóbriga, Saelices, Cuenca*. Excavaciones Arqueológicas en España, n.º 84. Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1970): «Hallazgos de época visigoda en Almodóvar del Pinar (Cuenca)», *Trabajos de Prehistoria*, 27, pp. 311-326.
- ÁLVAREZ GARCÍA, H. J.; MORALEDA SIERRA, J., y BENÍTEZ DE LUGO ENRICH, L. (2010): «Estado de la cuestión visigoda en la provincia de Ciudad Real a través de la excavación de un enterramiento de la Necrópolis del Santuario de la Virgen de la Sierra. (Villarrubia de los Ojos, Ciudad Real)», *Actas de las II Jornadas de Arqueología de Castilla-La Mancha*, vol. 3. Coordinado por Antonio Madrigal Belinchón y María Remedios Perlines Benito.
- ARÉVALO SANTOS, A. (1999): «Intervención arqueológica de urgencia en la necrópolis de la Losilla, Añora (Córdoba)», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, vol. III. Actividades de urgencia. Informes y Memorias, pp. 123-128.
- BARROSO CABRERA, R. (2006): «Panorama de la arqueología de época visigoda en la provincia de Cuenca», *La Investigación arqueológica de la época visigoda en la Comunidad de Madrid*. Zona Arqueológica, n.º 8, 1, pp. 140-159.
- (2018): *Etnicidad vs. Aculturación: Las necrópolis castellanas de los siglos V-VI d. C. y el asentamiento visigodo en la Península Ibérica. Una mirada desde la meseta sur*. Archaeopress.

⁵ Se trata de varias tumbas excavadas en la pizarra natural del terreno, halladas en distintos puntos del término municipal de Solana del Pino. Desgraciadamente, todas ellas han sido expoliadas.

- BENÍTEZ DE LUGO ENRICH, L.; ÁLVAREZ GARCÍA, H. J.; MATA TRUJILLO, E.; LÓPEZ-MENCHERO BENDICHO, V. M., y MORALEDA SIERRA, J. (2011a): «*Villae* en el *Municipium* de Mentesa Oretana. Termas Romanas y Necrópolis tardo-romana en la Ontavía (Terrinches, Ciudad Real). Resultados de la investigación y proyecto de musealización», *Heraklion*, 4, pp. 69-124.
- BENÍTEZ DE LUGO ENRICH, L.; ÁLVAREZ GARCÍA, H. J.; MATA TRUJILLO, E.; TORRES MAS, M.; MORALEDA SIERRA, J., y CABRERA GÓMEZ, I. (2011b): «Investigaciones Arqueológicas en Mentesa Oretana (Villanueva de la Fuente, Ciudad Real) 2003-2009: Muralla Ibérica, área urbana y necrópolis tardoantigua e islámica», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología*, t. 4, pp. 309-336.
- CABALLERO-ZOREDA, L., y ULBERT, T. (1976): *La Basílica Paleocristiana de Casa Herrera en las cercanías de Mérida (Badajoz)*. Excavaciones Arqueológicas en España, n.º 89. Madrid.
- CARMONA BERENGUER, S. (1990): «La necrópolis tardorromana de “El Ruedo” (Almedinilla-Córdoba)», *Anales de Arqueología Cordobesa*, n.º 1, pp. 155-172.
- (1996): «Manifestaciones rituales en las necrópolis tardoantiguas y de época visigoda en Andalucía», *Anales de Arqueología Cordobesa*, n.º 7, pp. 181-208.
- EGER, C. (2006): «Tumbas de la antigüedad tardía en Munigua. Tipos de tumba, ritos de enterramiento y ajuares funerarios en una pequeña ciudad del sur de España en los siglos III/IV a VII», *Anales de Arqueología Cordobesa*, n.º 17, pp. 137-160.
- ESTEBAN BORRAJO, G.; ZARZALEJOS PRIETO, M.; HEVIA GÓMEZ, P., y MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2017): «Aportaciones al conocimiento de la antigüedad tardía en la comarca de Almadén (Ciudad Real)», *Investigación arqueológica en los yacimientos de Pilar de la Legua y Arroyo de la Pila. La Meseta Sur entre la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media*. Edición científica de María Perlina Benito y Patricia Hevia Gómez. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 261-286.
- FERNÁNDEZ-CALVO, C. (2016): *La necrópolis de época visigoda la Cruz del Cristo*. Ciudad Real: Ayuntamiento de Malagón.
- FERNÁNDEZ-OCHOA, C. (2017): «Revisiones y nuevas aportaciones en la investigación del ámbito rural de época Tardoantigua en la Región Castellano-manchega sur», *La Meseta Sur entre la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media*. Edición científica de María Perlina Benito y Patricia Hevia Gómez. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 147-151.
- FERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ, M., y GARCÍA-BUENO, C. (1993): «La minería de época romana republicana en Sierra Morena: el poblado de Valderrepisa (Fuencaliente, Ciudad Real)», *Melanges de la Casa de Velázquez*, 29-1, pp. 25-50.
- FERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ, M., y LÓPEZ-FERNÁNDEZ, F. J. (1995): «Informe de la excavación arqueológica de “El Llano” (Viso del Marqués, Ciudad Real)», *Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología*. Elche, pp. 343-350.
- FUENTES DOMÍNGUEZ, Á. (1990): «Los vidrios de las “necrópolis de la meseta”. Ensayo preliminar de clasificación», *CuPAUAM*, n.º 17, pp. 169-202.
- GARCÉS TARRAGONA, A. M., y ROMERO SALAS, H. (2004): «Yacimiento arqueológico de Oreto-Zuqueca (Granátula de Calatrava)», *Investigaciones arqueológicas en Castilla-La Mancha 1996-2002*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 307-324.
- GARCÍA-BUENO, C. (2006a): «Romanización y mundo visigodo en Puertollano», *II Jornadas de Historia Local “Biblioteca Oretana” 1.ª de Puertollano*. Puertollano: Ediciones C&G, pp. 71-96.
- (2006b): «Breve avance sobre la necrópolis hispanovisigoda de “Las Eras” (Alhambra, Ciudad Real)», *Pátina*, época II, n.ºs 13-14, pp. 157-168.
- GARCÍA-BUENO, C., y FERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ, M. (2010): «Aportación al conocimiento de las inscripciones romanas de Fuencaliente (Ciudad Real)», *Una apuesta por el desarrollo local sostenible*. Coordinado por E. Romero Macías. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 373-383.
- GARCÍA-ENTERO, V.; PEÑA CERVANTES, Y.; ZARCO MARTÍNEZ, E.; ELVIRA MARTÍN, A., y VIDAL ÁLVAREZ, S. (2017): «La necrópolis de época visigoda de Santa María de Abajo (Carranque, Toledo)», *La Meseta Sur entre la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media*. Edición científica de María Perlina Benito y Patricia Hevia Gómez. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 153-212.
- GARCÍA-ZAMORANO, C. (2001): «Un yacimiento hispanovisigodo en Cabañas de la Sagra (Toledo)», *II Congreso de Arqueología de la Provincia de Toledo*, vol. II. Toledo, pp. 183-202.
- GONZÁLEZ-ORTIZ, J. (2013): *La necrópolis de Puertollano. Época tardorromana y visigoda. Siglos IV-V d. C.* Puertollano: Ediciones C&G.

- HERNANDO SOBRINO, R., e IGUACEL DE LA CRUZ, P. (1994): «La Arboleda. Enterramiento de época hispanovisigoda (Illescas, Toledo)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II. Historia Antigua*, t. 7, pp. 237-248.
- HERVÁS HERRERA, M. A.; LÓPEZ MENCHERO BENDICHO, V. M.; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, J. I.; MARCHANTE ORTEGA, A., y ESTEBAN BORRAJO, G. (2018): «Estudio arqueológico preliminar del entorno de Las Virtudes (Santa Cruz de Mudela)», *La Meseta Sur entre la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media*. Edición científica de María Perlina Benito y Patricia Hevia Gómez. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 287-302.
- HEVIA GÓMEZ, P.; ESTEBAN BORRAJO, G., y ZARZALEJOS PRIETO, M. (2016): *El conjunto funerario de Arroyo de la Bienvenida (Almodóvar del Campo, Ciudad Real). Aportaciones al conocimiento de la Antigüedad Tardía en el reborde suroccidental de la Meseta*. Madrid.
- HIDALGO PRIETO, R. (2002): «De edificio imperial a complejo de culto: la ocupación cristiana del palacio de Cercadilla», *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba (5-9 junio, 2001)*. Coordinado por Desiderio Vaquerizo Gil, vol. 2, pp. 343-372.
- ISINGS, C. (1957): *Roman Glass from dates finds. Archaeologica Traiectina*. J. B. Wolters Groningen/Djakarta. Ab Academiae Rheno-Traiectinae. Instituto Archaeologico II.
- LÓPEZ-FERNÁNDEZ, F. J., y FERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ, M. (1986): «Hallazgo de dos tumbas medievales en Las Sacedillas (Fuencaliente, Ciudad Real)», *Oretum*, II, pp. 295-307.
- LÓPEZ-REQUENA, M., y BARROSO CABRERA, R. (1994): *La necrópolis de la Dehesa de la Casa. Una aproximación al estudio de la época visigoda en la provincia de Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca.
- LÓPEZ-RUIZ, J. M.; MARTÍNEZ GÓMEZ, D., y SUÁREZ YUBERO, A. (2007): «Excavación arqueológica en la necrópolis de Los Colmenares en Almodóvar del Pinar (Cuenca): aproximación a un estudio funerario de Época Visigoda», *Arqueología de Castilla-La Mancha. I Jornadas (Cuenca 13-17 de diciembre de 2005)*. Cuenca, pp. 503-530.
- MARTÍN VISO, I. (2012): «Enterramientos, memoria social y paisaje en la alta Edad Media: propuestas para un análisis de las tumbas excavadas en roca en el centro-oeste de la península Ibérica», *Zephyrus*, n.º 69, pp. 165-187.
- MEZQUIRIZ CATALÁN, M. Á. (1965): «La Necrópolis visigoda de Pamplona», *Revista Príncipe de Viana*, año 26, n.ºs 98-99, pp. 107-131.
- MOLINERO PÉREZ, Á. (1948): «La necrópolis visigoda de Duratón (Segovia)», *Excavaciones del Plan Nacional 1942 y 1943*, t. IV.
- MORENO MARTÍN, F. J. (2008): «El yacimiento de Los Hitos en Arisgotas (Orgaz-Toledo). Reflexiones en torno a cómo “se construye” un monasterio visigodo», *Anales de Historia del Arte*, n.º 18, pp. 13-44.
- ORFILA PONS, M. (1993): «Terra sigillata hispánica tardía meridional», *Archivo Español de Arqueología*, vol. 66, n.ºs 167-168, pp. 125-148.
- RIPOLL LÓPEZ, G. (1985): *La necrópolis visigoda de El Carpio de Tajo (Toledo)*. Excavaciones Arqueológicas en España, n.º 42. Madrid.
- (1989): «Características generales del poblamiento y la arqueología funeraria visigoda de Hispania», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I Prehistoria y Arqueología*, t. 2, pp. 389-418.
- RODERO PÉREZ, S., y ASENSI LLÁCER, M.ª J. (2008): «Nuevos datos sobre la necrópolis tardoantigua de “El Ochavillo” (Hornachuelos, Córdoba)», *Romula*, n.º 7, pp. 271-298.
- RODRÍGUEZ-ESPINOSA, E. (1983): «Hallazgos hispano-visigodos en Villamayor de Calatrava (Ciudad Real)», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, n.º 14, pp. 11-28.
- SÁNCHEZ-RAMOS, I. (2001): «Un Sector funerario de la necrópolis de Corduba durante la Antigüedad Tardía», *Arte y Arqueología de Córdoba*, n.º 12, pp. 79-111.
- (2005): «Las necrópolis de Corduba durante la Antigüedad Tardía», *anMurcia*, 21, pp. 165-177.
- SERRANO ANGUITA, M. A., y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M. (1990): «Visigodos en Ciudad Real. La necrópolis rupestre de Las Eras», *Revista de Arqueología*, año XI, n.º 112, pp. 46-53.
- VIGIL-ESCALERA GUIRADO, A. (2006a): «La cerámica del periodo visigodo en Madrid», *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba (5-9 junio, 2001)*. Coordinado por Desiderio Vaquerizo Gil. Zona Arqueológica, n.º 8, vol. 3, pp. 705-716.
- (2006b): «El modelo de poblamiento rural en la meseta y algunas cuestiones de visibilidad arqueológica», *Gallia e Hispania en el contexto de la presencia “germánica” (ss. V-VII)*. Edición de J. López Quiroga, A. M. Martínez Tejera y J. Morín de Pablos. BAR S1534, pp. 89-108.

- (2007a): «Algunas observaciones sobre las cerámicas “de época visigoda” (ss. v-ix d. C.) de la región de Madrid», *Estudios de Cerámica Tardorromana y Altomedieval*. Edición de A. Malpica y J. C. Carvajal. Granada, pp. 370-394.
- (2007b): «Granjas y aldeas altomedievales al Norte de Toledo (450-800 D. C.)», *Archivo Español de Arqueología*, n.º 80, pp. 239-284.

VIZCAÍNO SÁNCHEZ, J. (2009): *La presencia bizantina en Hispania (siglos vi-vii). La documentación arqueológica. Antigüedad tardía y cristianismo*. Monografías históricas sobre Antigüedad Tardía, XXIV.

WERNER, J. (1941): «Decoración de cuerdas trenzadas en la joyería visigoda del tiempo de las invasiones», *Corona de Estudios que la Sociedad Española de Antropología y Etnografía y Prehistoria dedica a sus mártires*. Homenaje a Julio Martínez Santa-Olalla, pp. 347-353.

YÁÑEZ SANTIAGO, G., y MORENO LETE, E. (2008): *Informe de la excavación arqueológica del yacimiento «Arroyo de las Lagunillas II». Accesos al aeropuerto de Ciudad Real*. Delegación de Cultura de Ciudad Real (Inédito).

ZARZALEJOS PRIETO, M.; FERNÁNDEZ OCHOA, C; ESTEBAN BORRAJO, G., y HEVIA GÓMEZ, P. (2012): «El paisaje minero antiguo de la comarca de Almadén (Ciudad Real). Nuevas aportaciones sobre el *territorium de Sisapo*», *Minería y metalurgia antiguas: visiones y revisiones: homenaje a Claude Domergue*. Coordinado por Almudena Orejas Saco del Valle, Christian Rico y Claude Domergue, pp. 129-150.

- (2017): «Huellas de ocupaciones tardoantiguas en Sisapo, La Bienvenida (Almodóvar del Campo, Ciudad Real). El solar de la Domus de las columnas rojas y la necrópolis de Arroyo de la Bienvenida», *La Meseta Sur entre la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media*. Edición científica de María Perlines Benito y Patricia Hevia Gómez. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 21-44.

A propósito de la pilastra visigoda de la colección Monsalud del Museo Arqueológico Nacional, Los Hitos y Pla de Nadal. Notas para la visibilidad de la escultura civil tardoantigua en la península ibérica

Regarding the Visigoth carved stone pilaster from the Monsalud Collection at the Museo Arqueológico Nacional, Los Hitos and Pla de Nadal. Remarks to recognize the civil sculpture in the late antique Iberia

Isabel Sánchez Ramos (i.sanchez@ucl.ac.uk)
UCL Institute of Archaeology, London (UK)

Jorge Morín de Pablos (jmorin@audema.com)

Rafael Barroso Cabera (rbacab@hotmail.com)
Dpto. de Arqueología, Paleontología y Recursos Culturales, Audema. Madrid (España)

Resumen: Este trabajo ofrece una reflexión sobre la dificultad para identificar el contexto arqueológico de muchas piezas escultóricas depositadas en nuestros museos, que pertenecieron a una arquitectura tardoantigua que desconocemos. Es el caso de la pilastra visigoda de la colección Monsalud, que como muchos otros elementos de esta época, se adscriben sin más a construcciones religiosas. La recuperación de escultura *in situ* en dos yacimientos visigodos en la península ibérica –Los Hitos y Pla de Nadal– permite plantear la existencia de una decoración e iconografía específica para conjuntos civiles de prestigio, si bien los mismos temas y piezas similares conviven con la decoración arquitectónica destinada a las iglesias. El conocimiento escrupuloso del contexto arqueológico sigue siendo clave para establecer las diferencias entre arquitectura sacra *vs.* laica.

Palabras clave: Antigüedad tardía. Arquitectura civil. Iconografía. Evergetismo.

Abstract: This paper offers a reflection on the complexity of identifying the archaeological context of many sculptural items housed in our museums that belonged to a late antique architecture. This is the case of the visigothic pilaster from the Monsalud collection, like many other elements dated from that period simply ascribed to ecclesiastical buildings. The recovery of sculpture *in situ* in two visigothic sites in the iberian peninsula, such as Los Hitos and Pla de Nadal, makes it possible to suggest the existence of specific decoration and iconography for prestigious civil constructions, although the same themes and similar pieces coexisted with the architectural decoration designed for churches. An accurate knowledge of the archaeological context remains the key to establishing the differences between sacred and secular architecture.

Keywords: Late Antiquity. Civil architecture. Iconography. Sponsorship.



Introducción

El Museo Arqueológico Nacional alberga desde 1930 una pilastra de mármol blanco incompleta procedente de la colección Monsalud de arqueología (Almendralejo, Badajoz). Se trata de una pieza exenta de época visigoda fechada hacia el siglo VII y originaria, posiblemente, de la antigua capital lusitana *Emerita Augusta* (Mérida). La pilastra es más ancha en su parte inferior que en la superior (64 × 15 × 13 cm), evidenciando una forma ligeramente piramidal, y está labrada a bisel en sus cuatro frentes: los lados más anchos repiten en una secuencia vertical una decoración simplificada de rosetas aveneradas de siete u ocho pétalos inscritas en círculos tangentes, de los que se conservan cinco; mientras que en los frentes más estrechos desarrollan una sucesión de trifolias inscritas también en círculos superpuestos en número de seis (fig. 1). Todo el cuerpo remata en la parte superior en un friso con representación de contario esquemático de tipo lineal mediante aspas y líneas verticales incisas (Amador de los Ríos, 1877, lám. VIII, fig. 76; Schlunk, 1945: 199, fig. 13b; Camps, 1963: 545, fig. 267; Cruz, 1985: 147, N. 401; De Santiago *et alii*, 2019: 639, n.º 53).

Según propuso María Cruz Villalón en su estudio sobre la decoración escultórica de Mérida (1985: 329), los motivos que decoran la pilastra Monsalud responden a un iconografía propia del área lusitana, y seguramente originaria del foco emeritense tardío con influencias de modelos bizantinos, aunque el tema de la roseta y trifolia encerradas en una sucesión de círculos es recurrente también en otras pilastras y frisos del grupo toledano (Zamorano, 1974: 112).

Una de las cuestiones que plantea esta pieza es a qué tipo de arquitectura correspondería en origen. Sus proporciones relativamente reducidas, que quizá no superaría los 120 cm altura, y la ornamentación de sus cuatro caras, sugieren un pilarcillo que se dispondría exento con funcionalidad sustentante pero de escasa o nula resistencia, por tanto con función más decorativa que constructiva. No obstante, desconocemos con certeza su localización dentro del edificio al que iría asociada: pudo formar parte de estructuras tipo parteluz en vanos, ventanas, o en ciborios en el caso de pertenecer a una construcción religiosa (Balmaseda, 2007: 275-299).



Fig. 1. Pilastra visigoda de la colección Monsalud en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) (n.º Inv. 57757). (Foto: Archivo fotográfico del MAN. Autor: Miguel Ángel Camón Cisneros).

Pilastras similares y carentes de contexto arqueológico constituyen un conjunto significativo y voluminoso en el marco de la escultura de época visigoda peninsular, circunstancia que complica la tarea de reconstruir su entorno arquitectónico y topográfico fundacional. Los estudios que han abordado esta problemática de rastreo en otras piezas de cronología tardoantigua albergadas en museos y colecciones, asocian casi de manera automática estos elementos a espacios eclesiásticos, quizá por su iconografía caracterizada por la representación de motivos cristianos, pero también porque la arquitectura religiosa goza de una mayor visibilidad arqueológica en todo el territorio peninsular.

Sin embargo, nuevos hallazgos *in situ* y las investigaciones que se están desarrollando en los últimos años sobre arquitecturas urbanas (Mérida, Toledo, *Reccopolis*) y conjuntos tardoantiguos emplazados en el territorio visigodo (Sant Julià de Ramis, Girona; Falperra, Braga), no estrictamente eclesiásticos, son clave para replantear las construcciones de origen de algunos de estos elementos descontextualizados, y abrir el debate sobre su posible pertenencia a una arquitectura de poder de carácter civil ligada a las élites tardoantiguas hispanas.

La pieza emeritense seleccionada para introducir este trabajo es ejemplo del problema que existe en cuanto a la reconstrucción del contexto arqueológico al que perteneció, al tiempo que nos permite proponer nuevos horizontes de análisis y diagnóstico sobre otra serie de realidades que debieron envolver a estos testimonios pétreos actualmente enajenados de su arquitectura. Tampoco sería una pieza excepcional en la arquitectura emeritense, sobre la que comienzan a identificarse edificios no sacros ligados a las élites urbanas (Ayerbe, y Mateos, 2015: 179-191). La finalidad de este artículo, por tanto, es abordar la falta de visibilidad arqueológica de la arquitectura civil de prestigio a través de la escultura y decoración arquitectónica. Para ello, nos centraremos en los conjuntos escultóricos de dos yacimientos de referencia de época visigoda coetáneos a la pilastra de la colección Monsalud: Los Hitos (Arisgotas, Toledo) y Pla de Nadal (Ribarroja del Turia, Valencia), cuya excavación ha permitido analizar la decoración *in situ* con una iconografía idéntica a la representada en la pilastra del MAN.

Arquitectura civil de poder

La investigación arqueológica sobre las arquitecturas vinculadas a las élites civiles en la Antigüedad tardía se ha consolidado como imprescindible para reconstruir la vida urbana de las ciudades del occidente mediterráneo en esta época y la imagen de los nuevos paisajes de poder en estas generados (Baldini, 2001: 95). En la península ibérica, la identificación de estos espacios sigue siendo limitada a pesar de los avances logrados en los últimos años a partir de casos de estudio concretos y estudios interdisciplinarios que abarcan amplios territorios (Sánchez, y Mateos, 2018).

En contextos urbanos, la epigrafía y fuentes escritas ofrecen algunos testimonios de un impulso de la arquitectura pública en la Antigüedad tardía, como es el caso de las reformas acometidas en el puente y la muralla de *Emerita Augusta* a instancias de Eurico en el año 483 (Mateos, 2004: 38). Otro ejemplo fechado entre la primera mitad del siglo v- finales del siglo vi es un edificio público y civil que amortiza parte de la plataforma oriental del antiguo Foro de la Colonia, también en *Emerita Augusta* (Ayerbe, y Mateos, 2015: 181). La edilicia empleada por esta estructura es una *opera mixtum* de sillería de granito reutilizado, mampostería y ladrillo, acorde con la arquitectura tardoantigua del resto de la ciudad (Ayerbe, y Mateos, 2015: 186), si bien no se documentan elementos decorativos adscritos al citado edificio. Esta construcción residencial constituye en la actualidad la única evidencia que puede relacionarse con la sede de los altos mandatarios locales de mediados del siglo v (Mateos, y Sánchez, 2020: 402).

También es interesante resaltar en la ciudad tardoantigua de Mérida un nuevo espacio con funciones polivalentes. Se trata del *xenodochium* construido hacia el siglo VII, un edificio de tipo civil (hospital y albergue) pero de fundación episcopal que formaba parte de un conjunto monástico extramuros, al que se asocian algunas pilastras estructuralmente similares a la de la colección Monsalud. Algunas de ellas se conservan *in situ*, otras fueron expoliadas para construir el aljibe de la alcazaba emiral (Mateos, 2011: 127-144).

Otros referentes esenciales del paisaje residencial de la ciudad hispana tardoantigua fueron los palacios que reyes visigodos y suevos levantaron en sus respectivas *sedes regiae* tanto efímeras (Mérida, Barcelona, Sevilla), como permanentes (Braga, Toledo), así como en la fundación visigoda y regia de *Reccopolis* (Zorita de los Canes, Guadalajara) (Olmo, 2018: 237-259). No obstante, apenas se dispone de evidencia monumental para conocer el lugar de residencia de estos nuevos líderes, ni de las residencias urbanas de altos funcionarios civiles y militares, y en consecuencia tampoco se documentan elementos escultóricos adscritos a estos espacios. Idéntica problemática de identificación afecta a la *Gallia Narbonensis* durante el reino visigodo de Tolosa, donde se ha propuesto que estos espacios de prestigio se correspondiesen con residencias ya existentes en época romana (Heijmans, 2018: 75).

El estudio de elementos de *spolia* en Toledo ha servido igualmente para plantear la situación topográfica del palacio de los reyes visigodos en la zona alta intramuros (Barroso, y Morín, 2007a: 21-64), en las inmediaciones de la puerta y puente de Alcántara, que Abd al-Rahman III reconstruiría reutilizando materiales procedentes de uno de los conjuntos urbanos más simbólicos de la ciudad. Las piezas recicladas son frisos con motivos de trifolia y tondos con veneras, es decir, piezas que utilizan los mismos temas representados en la pilastra de la colección Monsalud. Sería precisamente la ya consolidación de esta iconografía ligada al poder civil lo que motivaría a Abd-al-Rahman III para exponerlas al público en uno de los puntos más visibles de la ciudad, con el objetivo obvio de legitimar su poder frente a las continuas rebeliones de las aristocracias locales (fig. 2). Por ello, no habría que descartar que la decoración de veneras y trifolias, aunque frecuente en la plástica de

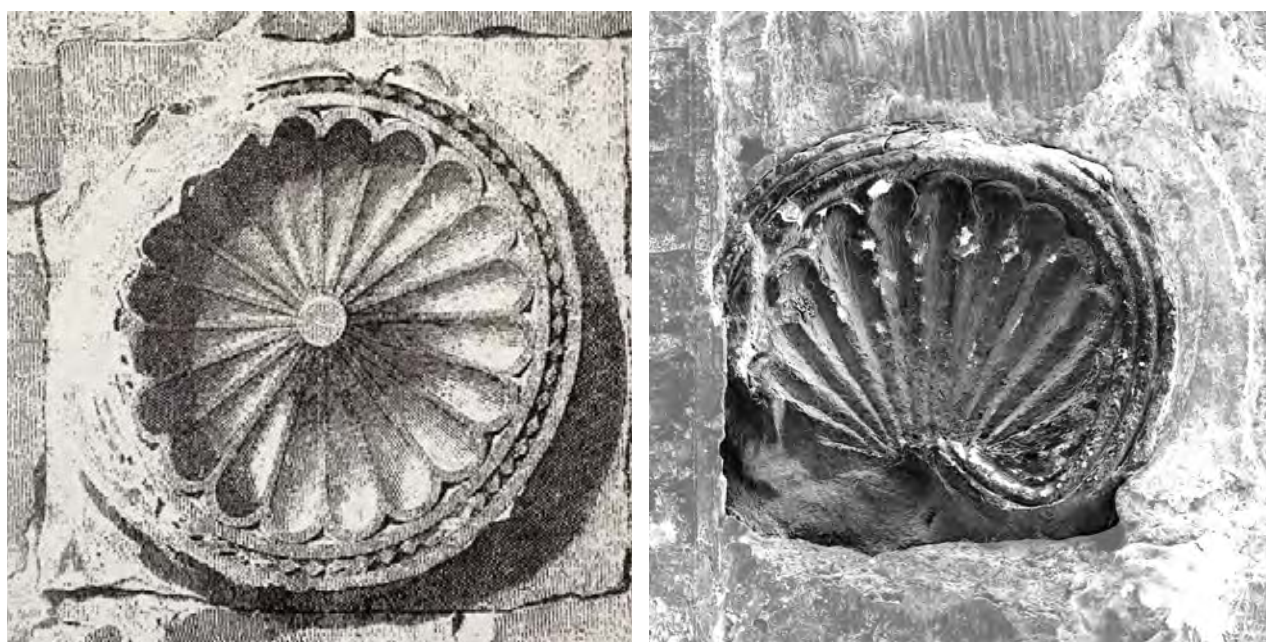


Fig. 2. Toledo. **A.** Tondo con decoración de venera expoliado posiblemente de la residencia regia de época visigoda, y reciclado en la reconstrucción de la puerta y puente de Alcántara (Amador de los Ríos, 1905: 36, fig. 9). **B.** Venera procedente de otra residencia aristocrática del siglo VII reutilizada en un muro del callejón de San Ginés. (Fotos: autores).

carácter sacro (Morín, 2020), estuviera igualmente reinterpretada en contextos áulicos y en espacios residenciales laicos con vertiente pública relacionados con el poder y gobernanza.

En contextos rurales, pero claramente ligados a las élites urbanas de Toledo y Valencia, los trabajos de excavación en el asentamiento rural de Los Hitos y el estudio de la residencia del *dux* Teodomiro en Pla de Nadal permiten plantear la existencia de una iconografía «regia» vinculada a la alta aristocracia visigoda donde la elección de determinados temas iconográficos, como la venera o la trifolia, es una constante, pero que no debe confundirse con la iconografía religiosa del período que de forma paralela hizo uso de esta.

Yacimiento de Los Hitos (Arisgotas, Orgaz, Toledo)

La construcción del conjunto rural de Los Hitos debe enmarcarse en el momento de establecimiento definitivo de la corte visigoda en Toledo, que fue elevada a capital a partir del reinado de Teudis (*ca.* 546) hasta el colapso del estado visigodo a principios del siglo VIII (a. 711). Se trata un gran latifundio ordenado arquitectónica y espacialmente dentro de un recinto en el que han sido identificados diversos espacios que cumplían funciones residenciales, funeraria, de almacenaje y culto. El propio topónimo de Los Hitos obedece a los continuos hallazgos de escultura y sillares que los labriegos de la localidad extraían con sus arados. Esta presencia de vestigios «antiguos» llevó al jesuita Jerónimo Román de la Higuera, ya a finales del siglo XVI, a situar la historia (inventada) de Santa Quiteria en el contexto de Arisgotas y de la cercana iglesia de San Pedro de La Mata (Carrobles, y Morín, 2018). Pero no sería hasta la década de los años treinta del pasado siglo XX cuando Simón Martín Hervás descubrió un sarcófago de alabastro junto a otros elementos escultóricos asociados a una construcción de planta rectangular. La Junta Artística del Tesoro visitó la localidad en febrero de 1938, siendo el arquitecto Fernando Gallego Fernández el artífice de las primeras fotografías del yacimiento y de las piezas escultóricas (Morín *et alii*, 2018).

Edificio civil convertido en panteón

Las primeras excavaciones sistemáticas en el yacimiento fueron dirigidas por Luis J. Balmaseda entre 1975 y 1982, poniendo al descubierto parte de una construcción con orientación noroeste-sureste que contenía varias sepulturas junto al sarcófago de alabastro ya conocido. El edificio parcialmente excavado fue construido en sillares de granito en las zonas estructurales y de mampostería en cuarcita en el resto. Tiene planta rectangular dividida en tres espacios, y dispone de contrafuertes en las fachadas oriental y meridional destinados a equilibrar los empujes de un piso superior (fig. 3). Desde 2014, el yacimiento forma parte de un proyecto de investigación más amplio que desarrollamos sobre los paisajes y arquitectura de poder en el territorio de la *sede regia toletana* en época visigoda (Barroso *et alii*, 2014). Uno de los primeros resultados fue identificar que el panteón, con sepultura de un potente aristócrata, de su familia y clientelas, reutilizaba un edificio tardoantiguo de carácter residencial con paralelos en la arquitectura itálica del siglo VI, asimismo con la arquitectura áulica ovetense de los siglos VIII–IX (Bango, 2018: 285).

Frisos y decoración

Una parte de los elementos decorativos expoliados del complejo tardoantiguo sirvió para ornamentar las casas de la localidad, donde todavía hoy se pueden contemplar embutidos en los muros de fachada (fig. 4A), mientras que otros se encuentran reunidos en el museo visigodo local (fig. 4B).

Arisgotas dispone de un conjunto de más de medio centenar de piezas formado por cimacios, frisos, impostas, placas de cancel y algunas columnitas (Morín *et alii*, 2018: 81-94). Los frisos



Fig. 3. Pabellón-panteón del yacimiento de Los Hitos tras la campaña de excavación de 2019 (Arisgotas, Orgaz, Toledo).
(Foto: autores).



Fig. 4. Los Hitos. **A.** Friso decorativo con roleo vegetal reutilizado en las fachadas de las viviendas de Arisgotas. **B.** Friso decorativo con círculos secantes expuesto en el museo local. (Fotos: autores).

constituyen la tipología más numerosa, entre los que se pueden distinguir tres grupos en función de la decoración representada: dos de ellos se caracterizan por estar decorados con tema geométrico, y el tercero presenta roleo vegetal y tallos bifurcados terminados en roleos. Estos relieves tienen algunos de sus paralelos más inmediatos en placas decoradas de *Segobriga* (Cabeza de Griego), las cuales aportan una cronología de la séptima centuria (Barroso, y Morín, 2007b: 97-161).

Luis J. Balmaseda afrontó el primer estudio de la decoración arquitectónica, definiendo una serie o programa iconográfico específico de este (1998 y 2007: 290). Tal como recoge en sus diarios de excavación, apareció una pilastra de jamba con función decorativa en el acceso suroeste del edificio, que desapareció poco después. Los trabajos posteriores no han contribuido a avanzar en el estudio de dicha serie e incluso inducen a errores, ya que atribuyen a Los Hitos piezas que son de otros yacimientos cercanos, caso de San Pedro de La Mata, y viceversa (Maquedano, 2001; Utrero, 2017: 361).



Fig. 5. Los Hitos. Frisos con motivo de trenzado recuperados en la reexcavación del pabellón-panteón en 2016 y 2017. (Foto: autores).

Nuestras excavaciones han generado nuevos contextos escultóricos que permiten diferenciar una escultura civil y otra religiosa relacionada con la iglesia propia del siglo VII que ha sido documentada al sur del primer edificio conocido. En este sentido, las campañas de excavación en 2016 y 2017 han recuperado, por un lado, fragmentos de placas de cancel en mármol blanco de Borba/Estremoz pertenecientes a la iglesia, y por otro, al menos siete nuevos frisos, decorados y trabajados en mármol local de los Montes de Toledo, en el interior del edificio denominado pabellón-panteón, donde se usaban para romper la monotonía vertical de los alzados (fig. 5). La presencia constructiva de estas cenefas geométricas con trenzados labrados a modo de imposta corrida empotrada en el muro sustenta, a su vez, la propuesta de edificio en dos plantas, que ya confirmaban la cimentación de las escaleras y los contrafuertes exteriores. Se trata de un elemento constructivo que, además de cumplir una función decorativa, es una pieza de transición que sirve para rematar constructivamente un cambio de orden en altura, o para solucionar el encuentro de un piso horizontal con la fachada. Estas bandas decorativas se utilizan tanto al exterior como al interior del espacio arquitectónico, como se puede constatar en varias iglesias del período, como santa Eulalia de Mérida, Quintanilla de las Viñas (Burgos), san Juan de Baños (Palencia) y san Pedro de la Nave (Zamora). La hipótesis sobre la existencia de una construcción civil previa de cronología tardoantigua, que podríamos definir como pabellón con función de residencia rural eventual y de recreo, según modelos de pabellón de caza definidos en Italia (Sfameni, 2004: 350), se sustenta igualmente en el estudio arquitectónico de la traza constructiva, decoración y en las reformas posteriores para la adaptación del espacio a un uso funerario (Morín *et alii*, 2020).

Otros elementos significativos que ornamentaron el edificio principal de Los Hitos, son las dos veneras o tondos avenerados que decoran la tumba de Simón Hervás en el cementerio local (fig. 6). Estos relieves escultóricos, que irían embutidos en las fachadas principales, permiten identificar una iconografía laica recurrente en edificios civiles de la época, como se ha visto en las citadas piezas procedentes del conjunto palatino visigodo de Toledo expoliadas en el siglo X por Abd al-Rahman



Fig. 6. Los Hitos. Tondo con motivo de venera. (Foto: autores).

III para su reutilización en la Puerta de Alcántara (Barroso, y Morín, 2007a: 21-64), y la decoración del Pla de Nadal, la villa áulica del *dux* Teodomiro donde los frisos se usaban también con función ornamental para romper la monotonía vertical de los alzados (Sánchez *et alii*, 2018: 401). Estos temas recurrentes en la plástica del siglo VII se trasladaron a las arquitecturas palatinas de la corte asturiana en Oviedo donde, como observamos en el palacio del Naranco, alcanzaron una complejidad y mayor elaboración con la intención de glorificar el nuevo reino. Sorprende el arraigo en el imaginario artístico de estos motivos para la expresión de poder político-religioso que incluso pervivieron en la arquitectura residencial aristocrática asturiana hasta el siglo XVII, como se observa en las fachadas barrocas de los palacios urbanos de Camposagrado y de Llano Ponte en Avilés.

Por último, la cronología del conjunto de Los Hitos debe situarse en pleno siglo VII, aunque el edificio principal en su uso como pabellón sea de un momento anterior que podríamos situar en la segunda mitad del siglo VI según la fecha *post quem* que aportan los fragmentos de cerámica común y los elementos de adorno personal recuperados en relación al espacio funerario (Morín *et alii*, 2016: 125-152; Morín *et alii*, 2017: 128). La evidencia arqueológica apunta también a otra excepcionalidad: se trata de una construcción tardoantigua sin precedente romano ni bajoimperial, aunque sí hubo una ocupación del Paleolítico medio ligada al arroyo de la Sierra, y otra del Bronce, que se corresponde con un campo de silos arrasado por las construcciones visigodas.

Yacimiento de Pla de Nadal (Ribarroja de Turia, Valencia)

La decoración escultórica hallada en el yacimiento de Pla de Nadal constituye el conjunto de plástica civil más importante de la Hispania visigoda y uno de los más significativos de todo el occidente mediterráneo, tanto por el número de fragmentos recuperados durante la excavación como por la calidad de su talla. La colección que se expone y conserva prácticamente íntegra en el Museo Visigodo de Pla de Nadal (MVPLA), salvo algunas pocas piezas adquiridas por el Museu de Prehistòria de València, está conformada por elementos de una gran diversidad funcional y tipológica, y por la utilización de una iconografía muy específica. Resulta especialmente interesante desde el punto de vista de las técnicas de producción de los talleres escultóricos tardoantiguos, siempre vinculados a entornos áulicos, así como por las circunstancias de su hallazgo. Al contrario de lo que suele suceder

en la práctica arqueológica, el conjunto escultórico se encontró *in situ* formando parte de los niveles de destrucción y amortización de un edificio de prestigio, y corresponde en su mayoría a los elementos que decoraban los alzados del piso superior de una estructura arquitectónica excepcional, que puede definirse con total seguridad como palatina o áulica (Sánchez *et alii*, 2018: 389-402). El conjunto se localiza en el territorio inmediato a la sede episcopal de *Valentia*, ciudad que contaba ya desde el siglo VI con una arquitectura eclesiástica destacada, pero también se situaba próximo a la fortificación de Valencia la Vella, al amparo de la protección que le brindarían sus murallas (Juan *et alii*, 2018: 271).

El palacio

El edificio era conocido por el Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación de Valencia debido al hallazgo casual de algunas piezas de escultura en el año 1971. Las excavaciones sistemáticas, dirigidas por la arqueóloga Empar Juan, se desarrollaron entre los años 1981 y 1989, cuando el edificio ya había sido parcialmente destruido debido a la construcción de una serie de aterrazamientos para el cultivo de naranjas. Por estas mismas fechas, la realización de unas obras públicas cercanas destinadas a la construcción de una carretera supuso la destrucción total de un segundo edificio que se denominó Pla de Nadal II (Juan, y Pastor, 1989b).

Los excavadores identificaron el yacimiento de Pla de Nadal con una villa áulica de cronología visigoda (Juan, y Centelles, 1986; Juan, y Pastor, 1989a; Juan, y Lerma, 2000). Estudios más recientes, a partir de argumentos arqueológicos y epigráficos fundamentados, han vinculado el yacimiento a la figura del *dux* Teodomiro, un noble del periodo final del reino visigodo de Toledo (Rosselló, 2005; Ribera, y Roselló, 2009: 202). Así lo refleja un monograma cruciforme desarrollado en un tondo (*Teudinir*) que coincide además con el nombre de otro grafito grabado en el reverso de una venera.

Solamente se pudo preservar y excavar el cuerpo central del palacio que correspondía al espacio de representación del propietario, que sería razonablemente la zona más y mejor decorada de todo el complejo. El piso superior del edificio se encontraba profusamente ornamentado mediante la alternancia de escultura y estucos, los cuales aún conservan restos de la policromía. Su estudio ha puesto de manifiesto que los artesanos que construyeron y decoraron Pla de Nadal se inspiraron en modelos artísticos toledanos áulicos –a su vez estaban basados en el mundo bizantino oriental–, pero tanto la decoración escultórica como la estucada presenta una riqueza y barroquismo decorativo que dotan una huella de identidad única para este conjunto del levante peninsular.

La decoración asociada al edificio está formada en su gran mayoría por frisos con roleos vegetales, avenerados y trifolias, unos motivos que ya hemos visto se adscriben a ambientes de prestigio de época visigoda y los mismos que ornamentan la pilastra de la colección Monsalud en el MAN. De hecho, como ya hemos señalado, su génesis se produjo en los focos emeritense y toledano de mediados de la sexta centuria.

Es muy posible que en la decoración del conjunto de Pla de Nadal trabajaran talleres escultóricos itinerantes vinculados a la desaparecida corte visigoda de Toledo. Es un fenómeno similar al que se produjo después de la caída del califato de Córdoba, donde los diferentes talleres áulicos ligados al califa continuaron su labor en las nuevas taifas, incluso para los reinos cristianos, como es el caso de los talleres de marfiles (Valdés, 2005: 197-203). Este fenómeno de movilidad de los artesanos era habitual desde época romana, y su continuidad se aprecia también en la práctica política seguida poco tiempo después en el reino de Asturias (Bango, 2018: 314). Allí, en torno a la antigua villa de *Ovetao*, los reyes cristianos desarrollaron una *urbs regia* inspirada en la antigua sede visigoda de Toledo, y que como esta también estaba dotada de un conjunto palatino. Dada esta común inspiración en modelos áulicos toledanos, no extraña las semejanzas que pueden apreciarse entre

el conjunto, arquitectónico y ornamental de Pla de Nadal y la arquitectura ramirense erigida en el monte Naranco.

El análisis arquitectónico del conjunto de Pla de Nadal muestra igualmente los estrechos paralelos que mantiene con algunos palacios de la arquitectura civil justiniana del oriente bizantino, en concreto con el palacio de Qars ibn Wardan –Siria– (Perich, 2013). Del mismo modo, la decoración escultórica presenta claros paralelos con la arquitectura del Mediterráneo oriental, sobre todo por la presencia de dinteles y vanos decorados. Los epígonos de esta arquitectura residencial se preservaron en múltiples palacios de Constantinopla de los siglos *x* al *xii* que mantuvieron su articulación a partir de un cuerpo central rectangular con dos alturas y presencia de pórticos laterales de aspecto torreado, donde el aula de representación estaría iluminada a través de las numerosas ventanas decoradas con celosías a modo de cruces caladas, al igual que ocurre en Pla de Nadal (Barroso *et alii*, 2011).

El conjunto debe enmarcarse cronológicamente poco después del colapso del reino visigodo de Toledo en 711. Las fuentes literarias informan que en torno al año 713 Teodomiro, el antiguo *dux* del territorio de *Valentia*, suscribió un pacto con los árabes que le convirtieron en el administrador de un territorio que los textos citan como la cora de Tudmir (Ribera, y Rosselló, 2015: 43). Es en este preciso contexto político donde habría que incluir la construcción del conjunto palatino de Pla de Nadal, siguiendo patrones artísticos ya fijados en construcciones áulicas que los reyes y la nobleza habían erigido en Toledo y en otras ciudades importantes del reino visigodo. La destrucción del conjunto palatino de Pla de Nadal se ha atribuido tradicionalmente a una *razzia* efectuada sobre Valencia por el emir Abd al-Rahman I en el año 778-779, pero la documentación arqueológica señala que el edificio se encontraba ya abandonado en ese momento. Las causas de este abandono no están del todo claras, puesto que al analizar el conjunto escultórico se pudo comprobar la existencia de piezas no finalizadas, es decir, que todavía se encontraban en proceso de talla, o bien habían sido desechadas para su uso en la construcción (Empar *et alii*, 2018: 276).

El programa iconográfico

Una de las peculiaridades de Pla de Nadal es el gran volumen de elementos escultóricos documentados, cuyo catálogo monumental asciende a casi 800 piezas, muchas de ellas prácticamente completas. Este magnífico conjunto puede dividirse en dos grupos. Por un lado, piezas romanas reutilizadas que son de gran tamaño y cumplían una función arquitectónica o constructiva. Por otro lado, se encuentran las piezas escultóricas que se trabajaron *in situ* por varios talleres y que se realizaron *ex nouo* para el desarrollo del programa iconográfico de los edificios. De estas últimas unas 400 son elementos ornamentales y decorativos que estarían ubicados en el aula de representación del piso superior del conjunto de Pla de Nadal I, aunque alguno de los frisos podría pertenecer a la fachada de este mismo conjunto, y a las ventanas que se abrían en esta. También son muy numerosos los elementos sustentantes: capiteles, columnas, basas, dovelas, aunque sin funcionalidad arquitectónica, pues en todos ellos prevalece principalmente la función decorativa, siendo además una constante la repetición de los temas de veneras y las trifolias en las piezas que formaban los arcos interiores (fig. 7) y en los tondos que decoraban los alzados (fig. 8). Es decir, se trata de una iconografía que comparte con la pilastra del MAN, y con los frisos recuperados en Los Hitos, que como hemos argumentado estuvo asociada a espacios civiles de poder. Hay que señalar asimismo la existencia de algunas piezas singulares como las cruces caladas, las rosetas y los merlones que decorarían los remates del edificio al exterior (fig. 9), como era habitual en la arquitectura oriental y que posteriormente desarrolló el arte islámico peninsular.

El conjunto escultórico de Pla de Nadal permite reconstruir el proceso artesanal de los talleres, y pensar que debieron trabajar de forma sincrónica más de un taller ya que las calidades entre



Fig. 7. Pla de Nadal. **A.** Dovela decorativa de arco con representación de veneras. **B.** Dovela decorativa de arco con trifolias. (Fotos: autores).



Fig. 8. Pla de Nadal. **A.** Tondo con motivo de trifolia. **B.** Tondo con venera. (Fotos: autores).



Fig. 9. Pla de Nadal. **A.** Cruz calada con roseta cuadripétala. **B.** Merlón decorado con venera y trifolia enfrentadas en el panel central enmarcado por un roleo vegetal de trifolias. (Fotos: autores).

los elementos decorativos son muy diferentes. Esta circunstancia podría responder a la imperiosa necesidad de concluir los trabajos con cierta celeridad.

Respecto al material, se emplearon piedras locales –generalmente calizas de diferentes tipologías y calcarenitas– de las canteras próximas al yacimiento. Una vez que las preformas de los bloques se extraían de la cantera, se trazaba la decoración con una aguada de sanguina, cuyo trazo todavía es perceptible en algunas piezas. Este trazo inicial se repasaba con un punzón o con el compás y se acometía la talla directamente con el cincel, sin la utilización de aparatos de medida. Este procedimiento explica la diferencia en la calidad de las tallas, dada la diferente habilidad de los distintos canteros. Parece claro, no obstante, que existía una cierta especialización del trabajo y a los maestros les correspondería acabar las piezas de mayor calidad y las que se realizaban en las piedras más duras. Por lo que parece deducirse del estudio del material de Pla de Nadal, al mismo tiempo que se trabajaba en la decoración se iban realizando las piezas, lo que explica que resulte frecuente la reutilización de piezas que se habían pensado para una función y que terminaron reaprovechándose en otra distinta a la que originalmente estaba destinada.

Por último, una vez colocadas las piezas de escultura en la fábrica del edificio, los estucadores y los pintores finalizarían la ornamentación de las estancias del palacio. Recordaremos que los revestimientos de paredes y cubiertas por estucos, y de estos con policromía, es otra práctica que se mantuvo en la tradición arquitectónica peninsular a lo largo de toda la Antigüedad tardía, y se documenta tanto en edificios civiles (*Reccopolis*, Los Hitos) como eclesiásticos (Tarrasa, Melque, San Pedro de la Mata, El Tolmo).

Para finalizar

Piezas descontextualizadas como la pilastra visigoda de la colección Monsalud del MAN suelen ligarse a la esfera eclesiástica por su función, pero especialmente por la iconografía que utilizan. La finalidad de este trabajo ha sido destacar que la arquitectura civil vinculada a las élites en la Antigüedad tardía exhibió igualmente un ornato específico, recurriendo a programas ya presentes en la iconografía religiosa, para transmitir un concepto de poder en sentido amplio. No obstante, la problemática arqueológica en las ciudades hispanas reside en la escasez de casos de estudio documentados que permitan establecer con seguridad unos contextos arquitectónicos seguros. La realidad, por tanto, se presenta dispar y diversificada, pues a veces los restos escultóricos se encuentran en conjuntos expoliados y empleados en otros edificios (Toledo), mientras que otras ocasiones (Mérida y *Reccopolis*) se constata la presencia de algunas residencias aristocráticas, posiblemente con funciones públicas y privadas, pero no su decoración arquitectónica ni escultórica.

La pilastra de la colección Monsalud del MAN, atribuida a un espacio urbano del cual se desconoce todo, es ejemplo de la parcialidad de los datos de que disponemos y de la dificultad a la que se enfrenta la investigación arqueológica para reconstruir los contextos de origen. El estudio de los yacimientos de Los Hitos y Pla de Nadal ha puesto de manifiesto la conexión de estos con importantes centros urbanos de poder (Toledo y Valencia) al tiempo que revela la complejidad constructiva y decorativa inherente a la ejecución de los proyectos arquitectónicos de prestigio y carácter civil, la riqueza y esfuerzo de la construcción, así como la capacidad y recursos de una élite para llevarlos a cargo. En efecto, la hipótesis más probable es que la construcción de Pla de Nadal esté asociada a la figura del *dux* Teodomiro, gobernador de la marca levantina y que el conjunto de Los Hitos fuera asimismo un encargo de uno de los *potentes* del reino visigodo, que, si bien desconocemos su identidad, es seguro que se trataba de alguien perteneciente a la alta nobleza toledana. Así al menos lo indica una inscripción funeraria en verso recuperada en el propio yacimiento (Velázquez, y Balmaseda, 2005: 137-149).

Por último, el estudio arquitectónico sobre la traza arquitectónica de ambos edificios residenciales nos lleva a proponer que nos encontramos ante edificaciones, cuya morfología, construcción, medidas, composición, función, simbología y parentesco son deudores de un arquetipo clásico de edificio civil, un modelo repetido y heredado del mundo romano que muy probablemente se fue adaptando a situaciones diferentes. Aparentemente puede parecer un tipo nuevo de edificación en su aspectos interno-externo, es decir, por el desarrollo tripartito en planta, doble altura, la presencia de contrafuertes exteriores necesaria para una arquitectura aboveda de los pisos inferiores, y de ahí quizá el uso menor de pilastras en Los Hitos y Pla de Nadal a diferencia de las construcciones emeritenses; pero, en el fondo, es el resultado de la evolución y «abstracción» de las grandes aulas de recepción de las *uillae* tardorromanas (Barroso *et alii*, 2018: 208). Este tipo de solución arquitectónica se mantuvo y continuó vigente en la arquitectura palaciega asturiana y carolingia en los siglos VIII y IX.

Con este estado de la cuestión, consideramos imprescindible que la investigación siga avanzando para dar respuestas a muchas de las cuestiones aquí planteadas sobre el lenguaje escultórico de la arquitectura no sacra en la Antigüedad tardía.

Agradecimientos

Este estudio forma parte del proyecto *Urban landscape of power in the Iberian Peninsula from Late Antiquity to the Early Middle Ages* (ULP.PILAEMA), que ha recibido financiación de la Comisión Europea en el marco de las Marie Skłodowska-Curie Actions, y está siendo desarrollado por Isabel Sánchez Ramos en el UCL Institute of Archaeology gracias al «Grant Agreement» No. 740123, así como

del proyecto *Paisajes y Arquitectura del Poder en el Territorio de la Sedes Regia Toletana*, de la Diputación de Toledo, bajo la dirección de los doctores Jorge Morín de Pablos e Isabel Sánchez Ramos.

Bibliografía

AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1877): *Monumentos latino-bizantinos de Mérida. Monumentos arquitectónicos de España (Publicase a expensas del Estado bajo la inspección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)*. Madrid: José Gil Dorregaray (Imprenta de T. Fortanet y Calcografía Nacional).

— (1905): *Monumentos arquitectónicos de España. Toledo*. Tomo 1. Madrid: E. Martín y Gamoneda editores.

AYERBE, R., y MATEOS, P. (2015): «Un nuevo ejemplo de arquitectura pública emeritense en época tardoantigua», *Navigare necesse est. Estudios en homenaje a José María Luzón Nogué*. Edición de Jorge García, Irene Mañas y Fabiola Salcedo. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 179-191.

BALDINI-LIPPOLIS, I. (2001): *La domus tardoantica. Forme e rappresentazione dello spazio domestico nella città del Mediterraneo*. Bologna: Imola, University Press Bologna.

BALMASEDA, L. J. (1998): *Arte ornamental arquitectónico visigodo en la Provincia de Toledo*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Inédita.

— (2007): «Algunos problemas de la escultura visigoda toledana», *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*. Edición de Luis Caballero y Pedro Mateos. Anejos de AEspA, XLI. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 275-299.

BANGO, I. (2018): «La arquitectura palatina como expresión monumental de la legitimidad de la monarquía astur», *Territorio, topografía y arquitectura de poder durante la Antigüedad tardía*. Serie Mytra 1. Edición de Isabel Sánchez y Pedro Mateos. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, pp. 283-318.

BARROSO, R., y MORÍN, J. (2007a): «Toledo en el contexto de la escultura hispanovisigoda peninsular», *Regia sedes Toletana. La topografía de la ciudad de Toledo en la Antigüedad tardía y alta Edad Media*. Edición de Jesús Carrobbles, Rafael Barroso, Jorge Morín y Fernando Valdés. Madrid: Audema Editores, pp. 21-64.

— (2007b): «La ciuitas regia Toletana en el contexto de la Hispania de la séptima centuria», *Regia sedes Toletana. La topografía de la ciudad de Toledo en la Antigüedad tardía y alta Edad Media*. Edición de Jesús Carrobbles, Rafael Barroso, Jorge Morín y Fernando Valdés. Madrid: Audema Editores, pp. 97-161.

BARROSO, R.; CARROBBLES, J., y MORÍN, J. (2011): «Arquitectura de poder en el territorio toledano en la Antigüedad tardía y época visigoda. Los palacios de Toledo como referente de la edilicia medieval», *La ciudad Medieval: de la casa principal al palacio urbano*. Edición de Ricardo Izquierdo y Jean Passini. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla-La Mancha, pp. 1-69.

BARROSO, R.; CARROBBLES, J.; MORÍN, J., y SÁNCHEZ, I. (2014): *Los Hitos (Arisgotas-Orgaz-Toledo). De palacio a panteón visigodo*. Madrid: Audema Editores.

— (2018): «Toletum. La configuración y evolución urbana de la capital visigoda y su territorio», *Territorio, topografía y arquitectura de poder durante la Antigüedad tardía*. Serie Mytra 1. Edición de Isabel Sánchez y Pedro Mateos. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, pp. 195-236.

CAMPS CAZORLA, E. (1963): *El arte hispanovisigodo*. Historia de España, III. Edición de Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Espasa-Calpe, 2.^a ed.

CARROBBLES, J., y MORÍN, J. (2018): *Los Hitos y Santa Quiteria. Una Historia del siglo XVI con nueva lectura en nuestros días*. Los Hitos. Serie Histórica, 2. Madrid: CoMo Editorial.

CRUZ VILLALÓN, M.^a (1985): *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*. Badajoz: Colección Roso de Luna.

DE SANTIAGO, J.; OLMOS, J. M., y MENOR, E. (2019): «Navascués, J. M. Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional en 1930. Colección de antigüedades que pertenecieron al señor marqués de Monsalud. Madrid 1931», *Joaquín María de Navascués. Obra epigráfica*, vol. II. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 635-643.

ESCRIVÁ, I.; MORÍN, J.; RIBERA, A. V.; ROSSELLÓ, M., y SÁNCHEZ, I. (2015): «Estudio y propuesta de reconstrucción», *Pla de Nadal (Riba-roja del Túria). El palacio de Tevdinir*. Coordinado por Albert V. Ribera. Valencia: Ajuntament de Valencia, pp. 36-41.

- HEIJMANS, M. (2018): «La présence des Wisigoths dans les sedes regiae du Midi de la Gaule», *Territorio, topografía y arquitectura de poder durante la Antigüedad tardía*. Serie Mytra 1. Edición de Isabel Sánchez y Pedro Mateos. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, pp. 55-77.
- JUAN, E., y CENTELLES, X. (1986): «El yacimiento de época visigoda del Pla de Nadal (Riba-roja de Turia, Camp de Tuda, Valencia)», *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española (Huesca, 1985)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, pp. 25-40.
- JUAN, E.; ESCRIVÀ, I.; MORÍN, J.; RIBERA, A. V.; ROSSELLÓ, M., y SÁNCHEZ, I. (2018): «Pla de Nadal: La residencia de Teodomiro. Entre visigodos y omeyas», *Territorio, topografía y arquitectura de poder durante la Antigüedad tardía*. Serie Mytra 1. Edición de Isabel Sánchez y Pedro Mateos. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, pp. 261-281.
- JUAN, E., y LERMA, J. V. (2000): «La villa áulica del Pla de Nadal (Riba-Roja de Túria)», *Los orígenes del cristianismo en Valencia y su entorno*. Coordinado por Albert V. Ribera. Valencia: Ajuntament de Valencia, pp. 135-142.
- JUAN, E., y PASTOR, L. (1989a): «El yacimiento de época visigoda del Pla de Nadal», *Archivo de Prehistoria Levantina*, XIX, pp. 357-373.
- (1989b): «Los visigodos en Valencia. Pla de Nadal ¿una villa áulica?», *Boletín de Arqueología Medieval*, 3, pp. 137-179.
- MAQUEDANO, B. (2001): *Catálogo de relieves visigodos de Arisgotas (Orgaz, Toledo)*. Toledo: Ayuntamiento de Orgaz.
- MATEOS, P. (2004): «Topografía y evolución urbana», *Las capitales provinciales de Hispania 2. Mérida. Colonia Augusta Emerita*. Edición de Xavier Dupré. Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 27-39.
- (2011): «Topografía y urbanismo en Emerita Augusta», *Actas del Congreso Internacional 1910-2010: El yacimiento Emeritense*. Coordinado por José María Álvarez y Pedro Mateos. Mérida, pp. 127-144.
- (2018): «De capital de la Diócesis *Hispaniarum* a sede temporal de la monarquía sueva. La transformación del urbanismo en *Augusta Emerita* durante los ss. iv y v», *Territorio, topografía y arquitectura de poder durante la Antigüedad tardía*. Serie Mytra 1. Edición de Isabel Sánchez y Pedro Mateos. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, pp. 127-153.
- MATEOS, P., y SÁNCHEZ, I. (2020): «Arquitectura residencial urbana en Lusitania en la Antigüedad tardía. Topografía, edilicia y dinámicas de transformación», *La arquitectura doméstica urbana de la Lusitania Romana*. Serie Mytra 6. Edición de Antonio Pizzo. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, pp. 397-429.
- MORÍN, J. (2020): *Estudio histórico-arqueológico de los michos y placas-nicho de época visigoda en la Península Ibérica: Origen, funcionalidad e iconografía*. Madrid: CoMo Editorial.
- MORÍN, J.; MALALANA, A., y RUIZ, L. A. (2018): *Los Hitos. Febrero 1938. La visita de la Junta Central del Tesoro Artístico*. Los Hitos. Serie Histórica, 3. Madrid: CoMo Editorial.
- MORÍN, J.; SÁNCHEZ, I.; DÍAZ, M. A., y BENAVIDES, M. (2016): «Los contextos cerámicos visigodos y postvisigodos de la “reexcavación” de Los Hitos -Arisgotas, Orgaz- (Toledo)», *ARPI. Arqueología y territorio del interior peninsular*, 5, pp. 125-152.
- (2017): «Los contextos materiales no cerámicos –metales, hueso, vidrio y lítica– de la “reexcavación” de Los Hitos -Arisgotas, Orgaz- (Toledo)», *ARPI. Arqueología y territorio del interior peninsular*, 6, pp. 55-78.
- MORÍN, J.; SÁNCHEZ, I., y GONZÁLEZ, J. R. (2020): «Novedades arqueológicas del yacimiento de época visigoda de Los Hitos, Arisgotas (Orgaz, Toledo)», *Actualidad de la investigación arqueológica en España (2019-2020). Ciclo de conferencias impartidas en el Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por Andrés Carretero y Concha Papí. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 83-95. Disponible en: <<http://www.man.es/man/dam/jcr:5edb1dd3-be8c-427b-a625-3ba9215499dd/2020-aae-ciclo-ii.pdf>>. [Consulta: 8 de enero de 2021].
- OLMO, L. (2018): «Recópolis: La construcción de un nuevo paisaje en época visigoda», *Territorio, topografía y arquitectura de poder durante la Antigüedad tardía*. Serie Mytra 1. Edición de Isabel Sánchez y Pedro Mateos. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, pp. 237-259.
- PERICH, A. (2013): «El palacio de Qasr Ibn Wardan (Siria) y la evolución de la tipología palacial bizantina (siglos vi-xv)», *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 23, pp. 45-74.
- REAL, M. L. (2000): «Portugal: cultura visigoda y cultura mozárabe», *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad tardía y la alta Edad Media*. Edición de Luis Caballero y Pedro Mateos. Anejos de AEspA XXIII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 21-75.

- RIBERA, A. V., y ROSSELLÓ, M. (2009): «Valentia en el siglo VII, de Suinthila a Teodomiro», *El siglo VII frente al siglo VII. Visigodos y Omeyas 4: Arquitectura*. Edición de Luis Caballero, Pedro Mateos y María Ángeles Utrero. Anejos de AEspA LI. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 185-204.
- (2015): «Teodomiro de Riba-roja del Túria (y de Oriola)», *Pla de Nadal (Riba-roja del Túria). El palacio de Tevdinir*. Coordinado por Albert V. Ribera. Valencia: Ajuntament de Valencia, pp. 42-45.
- ROSELLÓ, M. (2005): «El *territorium* de Valentia a l'Antiguitat tardana», *Actas de la VI Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica: les ciutats tardoantigues d'Hispania: cristianització i topografia (València, 8, 9 i 10 de maig de 2003)*. Edición de Josep M. Gurt y Albert V. Ribera. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 279-304.
- SÁNCHEZ, I., y MATEOS, P. (eds.) (2018): *Territorio, topografía y arquitectura de poder durante la Antigüedad tardía*. Serie Mytra 1. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida.
- SÁNCHEZ, I.; MORÍN, J.; BARROSO, R.; JUAN, E., y RIBERA, A. (2018): «La decoración arquitectónica de la residencia de Pla de Nadal (Ribarroja del Turia, Valencia)», *Escultura romana en Hispania, VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar*. Edición de Carlos Márquez y David Ojeda. Córdoba: UCOPress, pp. 389-402.
- SCHLUNK, H. (1945): «Relaciones entre la Península Ibérica y Bizancio durante la época visigoda», *AEspA*, 60, pp. 177-204.
- SFAMENI, C. (2004): «Residential villas in late antique Italy: continuity and change», *Recent Research on the Late Antique Countryside (Late Antique Archaeology)*. Edición de William Bowden, Luke Lavan y Carlos Machado. Leiden: Brill, pp. 333-375. DOI:<https://doi.org/10.1163/22134522-90000029>.
- UTRERO, M. A. (2017): «San Pedro de la Mata (Sonseca, Toledo). Primeros resultados del análisis arqueológico de sus alzados y sus materiales», *La Meseta sur entre la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media*. Edición de María Perlins y Patricia Hevia. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 349-372.
- ZAMORANO, I. (1974): «Caracteres del arte visigodo en Toledo», *Anales Toledanos*, 10, pp. 3-149.
- VALDÉS, F. (2005): «The Ivories of al-Andalus (10th-11th century). Some Thoughts on Arts and Crafts in the Caliphate of Córdoba and the Taifa Kingdoms», *Journal of the David Collection*, vol. 2, tomo 2, pp. 197-203.
- VELÁZQUEZ, I., y BALMASEDA, L. (2005): «Una oración poética en una nueva inscripción del siglo VII (Los Hitos, Arisgotas, Toledo)», *Actas del IV Congreso Internacional de Latín medieval (Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002)*. Florencia: Sismel, pp. 137-149.

La mezquita de Tornerías: 175 años entre la suposición teórica y la certeza material

The mosque of Tornerías: 175 years between theoretical assumption and material certainty

Arturo Ruiz Taboada¹ (arruiz01@ucm.es)

Dpto. de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología, Universidad Complutense de Madrid (España)

Resumen: Los recientes trabajos arqueológicos desarrollados en la mezquita de Tornerías están permitiendo avanzar en el conocimiento de este edificio. La construcción se compone de dos fases: la primera caracterizada por una gran estructura de sillares clasificada erróneamente como romana y la segunda por el edificio de dos plantas que alberga la mezquita. El artículo analiza únicamente la evolución histórica de este último. El aspecto actual se lo debemos a José Manuel González Valcárcel que ejecuta una serie de obras a mediados del siglo xx para su uso turístico. La revisión historiográfica y el análisis arqueológico de la arquitectura han permitido identificar estas y otras intervenciones históricas.

Palabras clave: Toledo. Historiografía. Arqueología. Arquitectura. Rehabilitación.

Abstract: The recent archaeological works developed in Tornerías mosque are allowing revisiting the building. It is divided into two phases: the first characterized by a large stone structure, erroneously classified as a Roman building and the second by the mosque. The review of the historical documentation allows qualifying some of its interpretations. The current vision of Tornerías comes from José Manuel González Valcárcel. The detailed analysis of the construction allows to accurately reconstructing the most relevant transformations of the building.

Keywords: Toledo. Historiography. Archaeology. Architecture. Restoration.

Introducción

La mezquita de Tornerías fue descubierta hace 175 años y, desde entonces, ha sido objeto de diferentes intervenciones. Además de analizar dichas intervenciones, el objetivo de este artículo es revisar e interpretar tanto los textos históricos que la mencionan por primera vez en 1190, como los documentos, fotografías y artículos generados desde esa fecha. Para ello, se propone una lectura arqueológica de su arquitectura, severamente transformada durante siglos, en el marco del proyecto de actuación que se lleva a cabo con motivo de su restauración.

¹ Universidad Complutense de Madrid. Dpto. de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología. C/ Profesor Aranguren s/n.º. Ciudad Universitaria, Madrid 28040. <https://orcid.org/0000-0002-7957-2954>



La mezquita se localiza en la calle Tornerías, en un barrio que tradicionalmente ha acogido diferentes oficios y tiendas en época medieval (Passini, 2005) y que hoy constituye una de las principales arterias comerciales de Toledo. La mezquita es la más conocida de un edificio que posee dos plantas (Edificio B) y que ha sufrido múltiples reformas y transformaciones, consecuencia tanto de su propia historia como de las obras de rehabilitación llevadas a cabo entre 1952 a 1962 y 1988 a 1990 (fig. 1). Este edificio se genera a partir de los cimientos de una estructura de sillares precedente (Edificio A), que tradicionalmente se ha interpretado como romana (Amador de los Ríos, 1877; 1905), relacionada con una posible construcción hidráulica (Lavado, 1988: 36). El estudio arqueológico ha descartado completamente esta filiación, retrasando la cronología y relacionándola con un tipo de arquitectura de transición, característica de los siglos VII y VIII (Alba, 2018).

La mezquita localizada en la primera planta posee planta cuadrada repartida en torno a cuatro columnas que conforman tres naves distribuidas en nueve tramos. Cada uno de los tramos cuenta con una bóveda de arista, salvo la linterna central que destaca del resto, generada a base de arcos de crucería. Aunque muy restaurada, entre los elementos originales se encuentran una ventana a un patio interior (reconstruida por Valcárcel), tres accesos en la fachada principal oeste y dos arcos y el arranque de un tercero en la fachada norte que, en su día, daba a una explanada exterior (fig. 1). Gracias al estudio arqueológico se ha podido constatar que dos de los arcos de la fachada principal (oeste) eran la entrada al edificio de culto, mientras que el tercero era el acceso interior a una torre adosada (figs. 1 y 11).

En el interior hay documentadas cinco columnas, la quinta formando parte de la ventana geminada que reconstruye Valcárcel. El estudio de detalle de las columnas ha permitido catalogar tres de las cinco como posibles cipos funerarios islámicos reutilizados. Los cipos de las columnas centrales poseen unas dimensiones de $1,20 \times 0,32$ m de diámetro y 3 centímetros de collar superior e inferior (fig. 2). El tercero pertenece al arco geminado de la ventana y mide $0,82$ de alto \times $0,16$ m de diámetro y collar superior de 10 cm (fig. 2). Este último no es original puesto que, como veremos, la ventana ha sido completamente rehecha a mediados del siglo pasado por J. M. González Valcárcel (fig. 4). Por último, destaca el nicho del *mihrab*, localizado en el muro sur que, como veremos, también ha sido objeto de diferentes transformaciones identificándose, al menos, dos momentos constructivos (fig. 2).

La planta baja reproduce la misma distribución de tramos que la mezquita y se encuentra cimentada parcialmente sobre una estructura de sillares. En origen contaba con nueve bóvedas de arista aunque dos de ellas no se han conservado². Las fuentes históricas relacionan este nivel con un uso comercial. En época medieval se identifican unas tiendas pertenecientes a la cofradía de la Encomienda y dependientes de la mezquita (Mayor, y Echevarría, 2015). Los últimos trabajos arqueológicos han permitido restituir tanto la posible división en tres sectores que, más o menos coinciden con sus tres naves, como su circulación interna (fig. 1). El más meridional tendría acceso desde la calle Tornerías y contaría con un pequeño patio adosado a su fachada sur, al que pertenecería el vano geminado de la planta primera (fig. 1). El central contaría con sendos accesos desde calle Tornerías y desde una pequeña explanada al norte. Además, posee un aljibe y dispone del nivel inferior de la torre como almacén. Por último, un tercer espacio en el tramo más nororiental, con accesos desde la calle Tornerías y la plazuela localizada al norte. Dos de las naves contaban con sótano, habilitados en una reforma posterior junto con una atarjea (fuera de servicio desde el siglo XVI según el material arqueológico asociado) y cuya traza ya se documentó en la excavación del solar oeste en 1984 (Lavado, 1988).

² Las bóvedas de estos dos tramos fueron posiblemente destruidas durante el incendio de 1467, y sustituidas por una única alargada (fig. 1). Esta junto con un muro de cierre, a su vez, fue demolida por Valcárcel a mediados del siglo pasado (fig. 9).

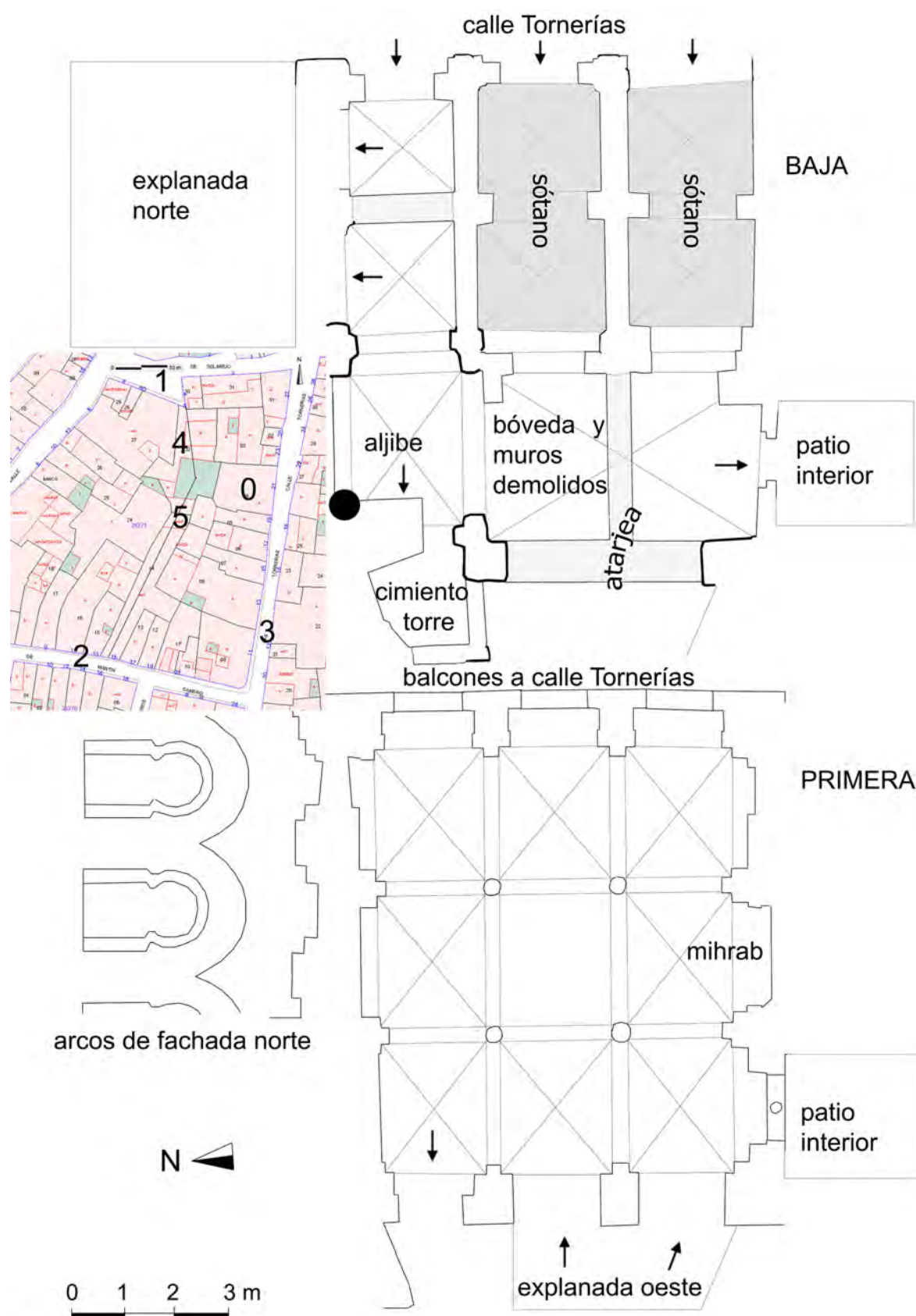


Fig. 1. Plantas baja y primera del edificio de la mezquita (Edificio B), con vanos, accesos, espacios comunes y dos arcos de la fachada norte conservados en la medianería. Pilares de la estructura de sillares (Edificio A), propuesta de restitución arqueológica de las tiendas medievales y aljibe en planta baja. Parcelario actual: 0. Mezquita; 1. Plaza del Solarejo; 2. Martín Gamero; 3. Calle Tornerías; 4. Calle norte fosilizada; 5. Calle sur fosilizada.



Fig. 2. Interior de la mezquita con los cipos reutilizados como fustes, 1, 2 y 3. El cipo número 2 conserva una inscripción vertical en cúfico, descubierta por el equipo de restauradoras de la empresa Alcaén, durante las obras de restauración de 2020. 3. Ventana geminada restaurada por Valcárcel. 4. Mihrab en la fachada sur. 4a Hueco de escalera tapiado. 5. Antigua chimenea en la bóveda sureste. (Foto: A. Ruiz Taboada).

En este nivel la fábrica de mampostería y ladrillo de la mezquita convive con una estructura de sillares precedente que sirve de cimiento. Aunque no es objeto de estudio en este trabajo, esta estructura es enteramente de sillares trabados con una fina capa de cal y aún conserva cuatro arcos de herradura en piedra y sobre pilares irregulares de planta cruciforme (fig. 1).

El estudio de detalle y la revisión historiográfica que aquí se presenta se centra únicamente en el edificio de dos plantas de la mezquita. De esta forma se hace una revisión de su cronología, transformaciones, evolución constructiva y uso. Como veremos, la fecha de construcción de este edificio se ha establecido entre los siglos ix y x, a partir de los estudios arqueológicos y documentales³. En este sentido, siempre ha existido un debate en torno a la cronología de la mezquita por la falta de consenso entre los investigadores que la han estudiado, con una horquilla entre los siglos ix y xii.

³ Además del estudio de las fuentes y de los contextos arqueológicos y arquitectónicos, se ha procedido a la toma de muestras para la datación por radiocarbono. El resultado ha sido la documentación de múltiples fases de la mezquita que, aunque no es objeto de este artículo, muestran las diferentes reformas a lo largo de sus 700 años de funcionamiento y su posterior reconversión primero en mesón y luego en vivienda.

El trabajo también aporta un estudio arqueológico de detalle en elementos como el *mibrab* o la fachada principal lo que ha posibilitado el planteamiento de nuevas hipótesis y líneas de investigación. Por último, se analizan las numerosas intervenciones acometidas en el edificio desde su posible secularización en 1502, hasta su redescubrimiento a mediados del siglo XIX. En concreto, se describen en profundidad tanto las reformas entre 1952 y 1962 de J. M. González-Valcárcel como la última rehabilitación de la década de los ochenta del pasado siglo por F. Jurado.

En torno a la fecha de fundación de la mezquita

La mención más antigua de la mezquita de Tornerías se remonta a 1190. A partir de este momento se van repitiendo alusiones a la existencia de un espacio de culto musulmán en este lugar. Las fuentes mozárabes de 1199 y 1202 hacen alusión directa o indirecta a esta mezquita (González-Palencia, 1926-1930: docs. 317, 904 y 944). Un segundo paquete documental lo encontramos ya 139 años después, en 1341, 1375, 1388 y 1397 (Martín-Cleto, 1983: 416). Por último, las referencias más recientes de 1402 y 1414 aluden a una cofradía asociada a la mezquita. El edificio que describen estas fuentes contaba con un pozo en su planta baja y unas tiendas para su mantenimiento (fig. 1). Por estos documentos conocemos su posible denominación árabe de la cofradía *yami' al-Wadi'a* o «la encomienda» (Mayor, y Echevarría, 2015: 174).

En resumen, contamos con tres agrupaciones de fuentes distintas, siglos XII y XIII, siglo XIV y siglo XV. Llama la atención este escalonamiento de fechas que, puestas en relación con la existencia de posibles fases, sugiere que dicho escalonamiento pueda hacer alusión a diferentes reformas de la mezquita, circunstancia esta que tiene reflejo en el registro arqueológico. En nuestra propuesta se plantea que la construcción de la mezquita, estaría asociada con los primeros siglos de ocupación musulmana de la ciudad, como así lo indica también Amador de los Ríos (1905: 105), fechada por radiocarbono entre el IX y el X, apareciendo por primera vez mencionada en fuentes del XII-IV. La mezquita reutilizaría la estructura de sillares precedente como base o cimiento. Además, también se la menciona en las fuentes del XIV y XV y, como veremos, se ve afectada por el incendio de 1467. El final de uso se produciría con la desacralización de inicios del siglo XVI.

De la estructura en piedra, los trabajos arqueológicos han permitido acotar parte de un edificio de un solo nivel, construido con sillares reutilizados. El edificio pudo poseer cuatro naves⁴, una más de las descritas por J. Amador de los Ríos. La fecha de construcción de esta estructura aún está pendiente de los resultados de la excavación arqueológica, aunque una primera estimación de su ámbito cronológico apunta a los siglos VII y VIII. Con respecto a la funcionalidad por el momento se desconoce.

El incendio de 1467 y la posible desacralización de 1502

El 22 de julio de 1467 las fuentes históricas hablan de un gran incendio en Toledo consecuencia del enfrentamiento entre conversos y cristianos viejos, saldado con el ajusticiamiento de sus cabecillas, los hermanos de la Torre. Los conflictos de religión eran habituales en la ciudad desde el pogromo de 1391, con sucesivos rebrotes como el de 1449, tras la sentencia del alcalde Pedro Sarmiento,

⁴ La cuarta nave se encuentra fosilizada en una finca medianera localizada al sur. El patio interior sur ocuparía un sector de esta nave desaparecida (fig. 1). Con respecto al material de expolio, este se compone de sillares de granito y molduras.

origen de los denominados Estatutos de Limpieza de Sangre (Benito, 1961). Según estas fuentes, el barrio más afectado fue el eje Cuatro Calles, plaza Mayor, Tornerías e iglesia de la Magdalena. De este incendio ya hace mención M. Castaños y Montijano (1914) refiriéndose a Tornerías y precisa que además de manzanas de casas, el fuego destruyó un gran número de calles como las que habilitaban el acceso a la mezquita desde el Solarejo y Martín Gamero (fig. 1).

Las plantas baja y primera aún conservan restos de este incendio. Tales restos se aprecian tanto en los capiteles e impostas de caliza originales, columnas centrales, bóvedas y ladrillos de la estructura. Esta pátina suele ser relacionada erróneamente bien con la fábrica de velas de sebo existente en el siglo xvii (Amador de los Ríos, 1877: 98) o con la chimenea localizada en la bóveda sureste (fig. 3).

Los recientes trabajos de restauración han permitido no solo contextualizar la pátina del incendio de 1467, sino el yeso y la ornamentación repuestos tras él. La ornamentación en yeso, hoy prácticamente perdida, la conocemos gracias a la calcografía de José Picón García (1858), representando gran variedad de motivos que decoraban los lunetos de las nueve bóvedas. Los motivos consistían en arcos de herradura simples y dobles, ventanas adinteladas con dovelas en relieve y trilobulados (Amador de los Ríos, 1845; 1905). Estas ornamentaciones aún se mantienen en las primeras fotografías realizadas por A. Reus y R. Amador de los Ríos y en publicaciones posteriores (Castaños y Montijano, 1914). A partir de este momento se inicia un imparable proceso de deterioro de estos revocos que culminará con su eliminación entre 1952 y 1962, con la reforma de González-Valcárcel. En esta década, fotografías de la Casa Rodríguez (1884-1984) dan buena cuenta de la pérdida progresiva de los yesos (fig. 4). Por desgracia, a fecha de hoy solo existe la ornamentación de cuatro lunetos de bóveda sureste y un pequeño arranque de moldura del mihrab.

El incendio de 1467 provocó no solo la destrucción de la primitiva ornamentación interior de la mezquita sino daños estructurales que también afectaron al *mihrab*, a la fachada principal y a la planta baja. El deficiente estado de conservación del *mihrab* y el hecho de que fuera reutilizado como hueco de escalera siempre ha supuesto un impedimento de cara a su interpretación. El primero en analizar este nicho es José Amador de los Ríos que lo describe en los siguientes términos «arco túbido-ojibal muy rebajado y exornado de dovelas de estuco, sobrepuestas y pintadas alterativamente de bermellón» (1877: 3).

175 años más tarde, el análisis arqueológico de la arquitectura en este elemento ha permitido identificar tanto los restos que en su día describe J. Amador de los Ríos como dos fases constructivas y la reconversión definitiva en hueco de escalera (fig. 5). Estas dos fases han sido restituidas gracias al estudio arqueológico del paramento conservado. En dicho estudio se clasifican ladrillos y diseños diferentes, fosilizados en el paramento actual. La primera fase se ha podido reconstruir a partir del



Fig. 3. Aspecto que tenía en 1951 la chimenea y el revoco del luneto sur de la bóveda sureste. (Casa Rodríguez, Biblioteca Digital de Castilla-La Mancha).



Fig. 4. Izquierda, decoración del luneto del tramo suroeste antes de su eliminación y ventana de la fachada sur al patio en 1951. Derecha, ajimez descubierto por González-Valcárcel en la misma pared en 1959 (Casa Rodríguez, Biblioteca Digital de Castilla-La Mancha).

arranque de un arco de herradura, lo que ha permitido identificar tanto un vano geminado como un tercer arco interior (fig. 5 A). La segunda corresponde a la reconstrucción tras el incendio, que únicamente reproduce de forma tosca un arco rebajado, con resto de ornamentación en yeso que muestra el despiece de dovelas (fig. 5 C), contemporáneo de la reforma de la mezquita tras el incendio.

A continuación se hace una propuesta tipológica y cronológica del *mibrab* en base a la lectura arqueológica de la arquitectura. Pese a la evidencia empírica, la rareza y la ausencia de paralelos similares, hasta donde el autor conoce, obliga a la lógica cautela.

La primera fase del *mibrab* es contemporánea con el edificio de la mezquita. La restitución de su aspecto ha sido posible gracias a los ladrillos conservados, cuya tipología y sistema constructivo coincide con el resto del edificio (fig. 5 B). El ladrillo empleado es el mismo que se utiliza en las plantas baja, primera y torre, con unas dimensiones de 30 x 20 x 5 cm. El nicho del *mibrab* contaría con tres hojas: una exterior de fachada, una intermedia que conserva el arranque izquierdo de un ajimez, y una interior o de cierre con un arco, posiblemente de medio punto (fig. 5 B).

La segunda fase es la identificada por José y Rodrigo Amador de los Ríos (fig. 5 D) y que se mantuvo hasta las reformas de J. M. González Valcárcel. El material empleado en la reconstrucción del arco reutiliza ladrillo original de la mezquita (30 x 20 x 5 cm), pero se sirve de ladrillo de complemento de dimensiones diferentes (29 x 19 x 3 cm), identificado en tres dovelas de la clave y uno horizontal (figs. 5 A y 6). Esta fábrica se relaciona con la reconstrucción de este espacio

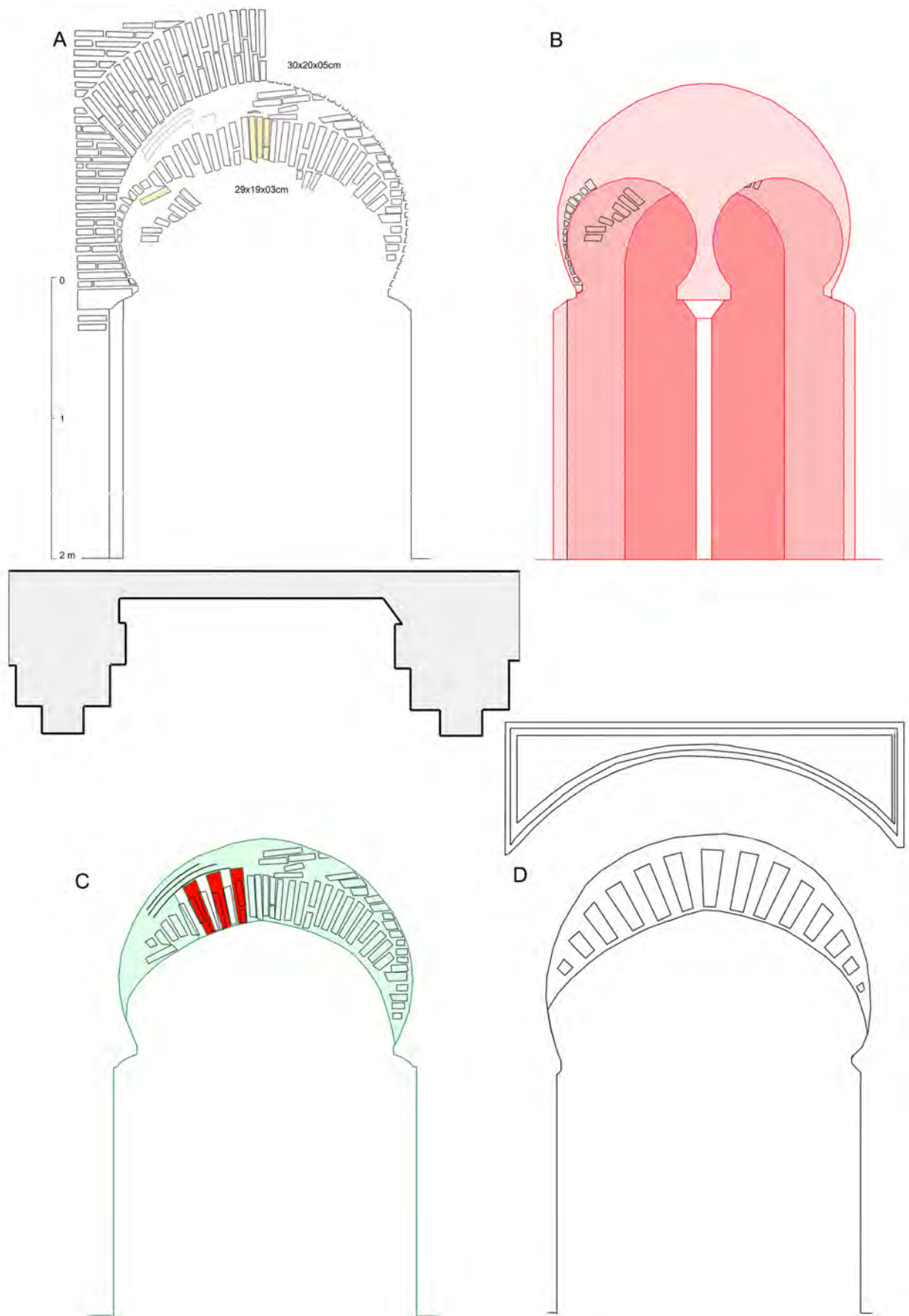


Fig. 5. Propuesta de la evolución constructiva del *mihrab* a partir del análisis arqueológico de la arquitectura.

tras el incendio de 1467 y se caracteriza por un diseño más sencillo y tosco que el anterior, generando un arco rebajado de ladrillo que usa como apoyo el arranque del arco geminado (fig. 5 C). El acabado es yeso simulando un despiece de dovelas que en origen debían de estar polícromas (Amador de los Ríos, 1877: 3). Por desgracia, de este último únicamente se conserva la impronta en yeso de alguna dovela. Este revoco es el mismo que el de los lunetos de la bóveda sureste. Como hemos mencionado, esto confirma que toda esta ornamentación era contemporánea postincendio.

Por último, el final de uso como mezquita viene marcado por la apertura de la comunicación interior entre la planta baja y la primera a través del antiguo *mihrab*. Esta apertura, muy angosta según la describe R. Amador de los Ríos, se relaciona con el mesón del que hablan las fuentes en 1505, aunque lo lógico es pensar que su construcción pudo también producirse cuando se clausura el antiguo acceso a la mezquita, con el adosamiento de una vivienda en el siglo XVII. Esta escalera es objeto de restauración por J. M. González Valcárcel, siendo clausurada por F. Jurado en el año 1988 (fig. 6).



Fig. 6. Restos de fábrica del arco y escalera interior localizada en el *mihrab*. (Foto: F. Jurado, 1988).

En 1502 la situación religiosa cambia para los musulmanes en España (Ortego, 2011; Molenat, 2019: 390). Es posible que esta fecha coincida con la desacralización de la mezquita.

El cambio de uso de la mezquita en 1502 y su evolución hasta 1845

La descripción más completa de este período se la debemos a J. Porres Martín Cleto (1971; 1983), que enumera los múltiples cambios de uso que sufre el edificio entre 1505 y 1675. Para ello se sirve de trabajos como los de J. y R. Amador de los Ríos (1874; 1905), A. Martín Gamero (1968), A. González Palencia (1926) o N. Esténaga (1924). Por fuentes históricas sabemos que el 1 de marzo de 1505 don Pedro de Castilla, corregidor de Toledo, dona el edificio de la mezquita al hospital de la Misericordia, hasta entonces mesón (Ortego, 2011: 290). El uso como mesón a partir de 1502, fecha posible de la desacralización, marca el inicio de las reformas que van a caracterizar el edificio durante los próximos siglos. Recordemos que un mesón en esa época podía estar formado de varias dependencias, destinadas a la manufactura, almacenamiento, así como vivienda de los regidores y hospedaje de forasteros (Izquierdo, 1988: 313). El carácter comercial del barrio posiblemente anima a esta primera asignación. En 1509 aún se mantenía el acceso a la antigua mezquita por el oeste, desde la plaza del Solarejo (Esténaga, 1924: 23; Porres, 1971: 376) y, posiblemente, desde calle Martín Gamero (Passini, 2005) (fig. 1). Pese a ello, no se descarta que la escalera del antiguo *mihrab* se construyera en ese tiempo para comunicar la planta primera con las tiendas de la planta baja.

En el año 1538 la mezquita es enajenada por el hospital, figurando como propietario don Luis Lasso de Castilla que, a su vez, se la vende a don Sebastián de Baeza (Amador de los Ríos, 1877: 107). Transcurridos algo más de treinta años desde su secularización, se empieza a perder la memoria de su existencia, al aparecer mencionada ya como «mezquita de los judíos o moros» (Amador de los Ríos, 1905: 107).

En 1621 se segrega el edificio. Una parte se vincula con el mayorazgo fundado por don Bernardo Núñez de Toledo, su esposa e hijo y otra parte a la parroquia de San Antolín, año 1675 (Porres, 1971: 377). En esta fecha aún se mantiene la entrada principal por plaza del Solarejo. Con posterioridad a 1675 se construye la casa que permanecerá adosada a la fachada oeste (Lavado, 1988), hasta su demolición en 1988, quedando así clausurado el acceso original. En 1958, una fotografía de Casa Rodríguez ilustra perfectamente el final de estas compartimentaciones, con la demolición de los dos muros interiores medianeros que dividían la mezquita en su tramo noreste y central (fig. 7). En esta fotografía, además de los cimientos de las divisorias, se aprecian sendos rotos en los muros de la fachada norte de la mezquita que coinciden con los arcos de herradura que decoran el exterior de esta (figs. 1 y 7). Estos accesos fueron tapiados y restituida su fábrica durante la intervención de J. M. González Valcárcel. Los arcos exteriores se encuentran conservados en la finca medianera (fig. 1). No es de extrañar que la fachada este pudiera lucir una decoración de arcos similar.

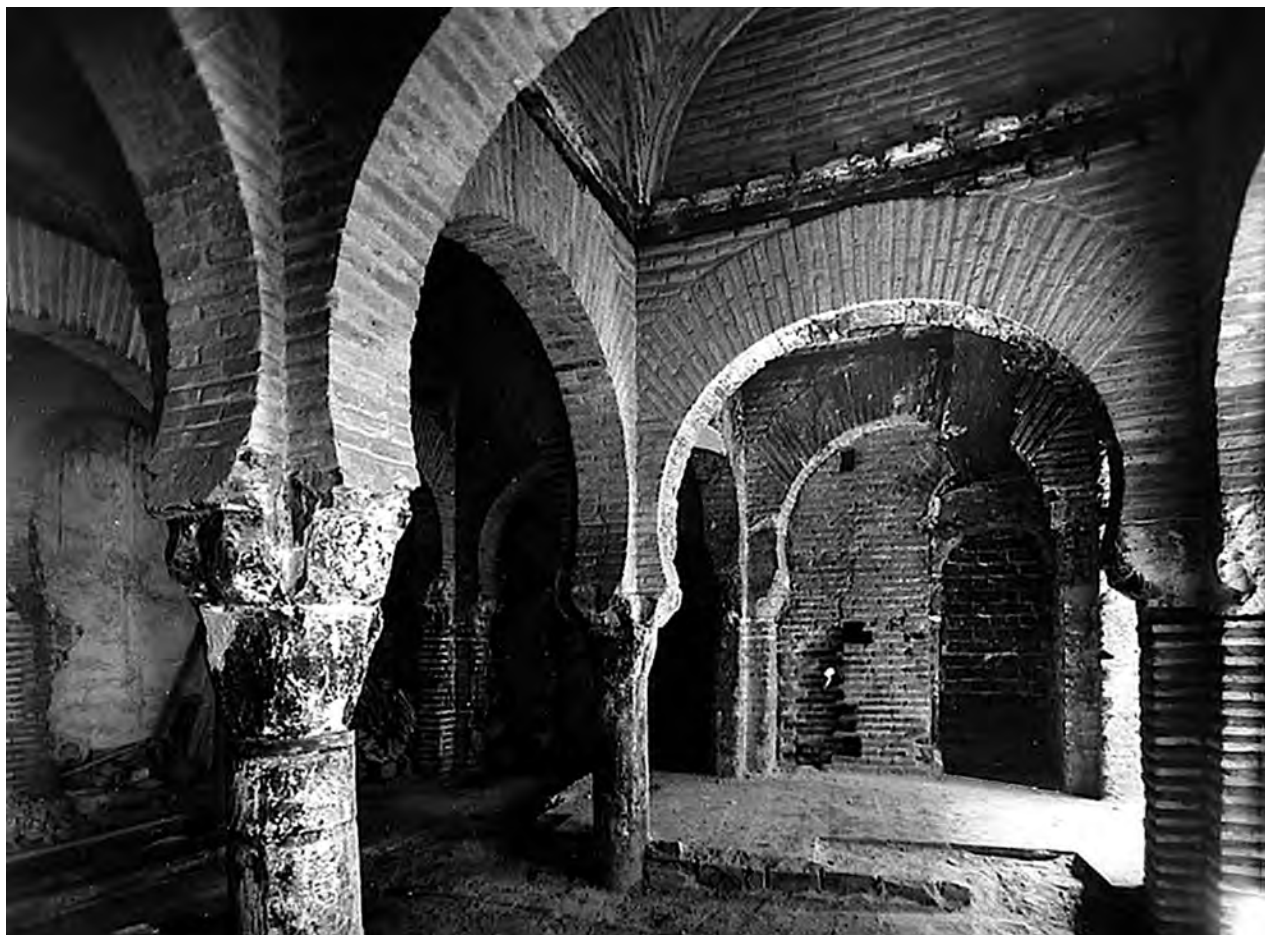


Fig. 7. Estado de la mezquita en 1958 y compartimentación interior del número 31 demolida, fachada norte. Detalle de la reconstrucción por Valcárcel de uno de los machones de ladrillo del interior de la fachada a Tornerías. (Casa Rodríguez, Biblioteca Digital de Castilla-La Mancha).

El redescubrimiento de la mezquita por José Amador de los Ríos en 1845

J. Amador de los Ríos (1816-1878) es el primero en recuperar la memoria contemporánea de la mezquita. Los datos iniciales que publica dan idea del estado en el que se encontraba, compartimentada en diferentes fincas, con un único acceso desde la planta baja mediante una angosta y empinada escalera. El edificio carecía ya de cualquier ornamento exterior (Amador de los Ríos, 1845: 307). La fachada a calle de Tornerías, a diferencia de la que luce hoy en día, únicamente mostraba tres ventanas adinteladas, una de ellas posiblemente de diseño diferente, asimilada a la finca septentrional colindante.

La descripción que hace de la mezquita es bastante explícita, dividida en tres departamentos que conforman otras tantas casas con multitud de puertas, quedando el edificio completamente desfigurado. Concluye con que, a juzgar por el diseño, la puerta principal de la mezquita, aunque desaparecida, debió estar a occidente (Amador de los Ríos, 1845: 308).

Años después publicaría un segundo trabajo (Amador de los Ríos, 1877), esta vez más amplio, en el que matiza al anterior y describe tres tiendas en planta baja (números 17 y 18 de la calle) y múltiples tabiques. Propone además la fecha de construcción de la mezquita, entre los siglos ix y x (1877: 3) e identifica dos fases constructivas, una romana y otra «arábiga». Entre la información más destacada describe el *mibrab* localizado en el centro del muro sur: «arco túbido-ojibal muy rebajado y exornado de dovelas de estuco, sobrepuestas y pintadas alterativamente de bermellón» (1877: 3). Además, señala la existencia en el nivel inferior de una construcción pública de época romana de planta cuadrada, con tres naves, cubiertas por bóvedas vaídas. Esta emblemática publicación se acompaña de la representación gráfica de la mezquita de José Picón García (1858), en ella se plasma el estado en el que se encuentra el monumento y el grado de conservación de sus diferentes ornamentaciones interiores.

El trabajo de J. Amador de los Ríos es clave para entender la evolución contemporánea de Tornerías. En 1845 la mezquita se mantiene aún «intacta». Pese a sus compartimentaciones, capas de cal y deterioro estructural, la mezquita conservaba la decoración de todos los lunetos. La fachada principal hacia la plaza del Solarejo (oeste) aún se encontraba oculta tras una casa construida a finales del siglo xvii (Lavado, 1988: 35). Igual ocurre con la fachada norte, donde existiría una explanada (fig. 1), hoy ocupada por una casa de nueva planta (el antiguo número 31 que describe R. Amador de los Ríos). La fachada este a calle Tornerías no presentaba decoración alguna, con tres ventanas adinteladas en planta primera y tres accesos también adintelados en la baja. La entrada a la mezquita se hacía desde la calle de Tornerías por una pequeña escalera que desembocaba en el antiguo *mibrab* (fig. 6).

Poco después de dada a conocer por J. Amador de los Ríos, Francisco Fernández González en 1887, muestra su preocupación por el lamentable estado de conservación de la mezquita, entre otros, reconvertida en taller de calderería y verdulería.

La primera gran reforma de Antonio Reus y Rodrigo Amador de los Ríos 1903-1905

En 1903 R. Amador de los Ríos (1849-1917), fiel a su línea de investigación toledana (Ruiz, 2017), se interesa por esta mezquita que su padre había estudiado hacía años. Pese al tiempo transcurrido, la situación del edificio no había variado mucho. Aún se encontraba dividido en dos fincas, una de ellas propiedad de Andrés Avelino de Salabert y Arteaga, VII marqués de Torrecilla, siendo su administrador Antonio Reus (Castaños y Montijano, 1914: 102). Con el beneplácito de ambos, se ejecutan una serie



Fig. 8. Estado de la mezquita en 1905 y compartimentación interior de la vivienda del número 31. Abrazadera de hierro de la primera columna (A. Reus en Maier, 1999: 135).

de obras de limpieza y consolidación estructural que marcan el inicio de la recuperación de la mezquita (fig. 8). El 15 de marzo de 1905 se comunica a la Comisión de Monumentos la importancia de este singular monumento.

Los trabajos consisten en la consolidación estructural, excavando la base de algunas columnas y eliminando tabiques y cielos rasos. En esta intervención se suprime el revoco de las columnas, documentando abrazaderas de hierro en alguna de ellas, y capiteles, además se localiza el nivel de suelo original (fig. 8). En todas ellas se aprecia la pátina del incendio de 1467.

Los trabajos que se planifican entre 1903 y 1905 son bastante respetuosos. Como hemos mencionado, las obras se concentran en la propiedad del marqués de la Torrecilla puesto que la mezquita en esta época aún estaba repartida entre diferentes fincas. R. Amador de los Ríos (1905: 99), de hecho, describe dos casas diferentes: los números 27 y 29 que pertenecían al marqués y el número 31 (fig. 8).

En su publicación de 1905, R. Amador de los Ríos detalla el estado de conservación del monumento, el cual aún mantiene su ornamentación interior. Su estudio completa la información aportada por su padre y da las pautas para su interpretación. Entre las cosas que menciona, le llama la atención lo discreto de la fachada este, a calle de Tornerías, calificándola de vulgar (1905: 100). Similar comentario hace de la escalera de acceso a la mezquita, que califica de torcida, tosca y empinada (fig. 6).

En cuanto a la descripción del interior de la mezquita, hace hincapié en el incendio que casi la destruye de 1467 (1905: 101). Además, señala que las impostas de los doce arcos de herradura se encuentran sensiblemente deterioradas (1905: 102). El mal estado de las impostas de caliza, posiblemente consecuencia del incendio sufrido, es lo que décadas después llevará a J. M. González Valcárcel a su sustitución.

Pese a estar segregada en diferentes fincas, R. Amador de los Ríos identifica tres fachadas y las relaciona con el Cristo de la Luz (1905: 105). Desde un punto de vista cronológico, también la asocia con esta última. Además, sugiere que Tornerías pudo erigirse sobre una mezquita anterior, basándose en la estructura de sillares sobre la que se asienta (1905: 105). Por último, un dato que aporta y que ha pasado desapercibido, confirmado gracias a los actuales trabajos arqueológicos, es la torre de la fachada oeste. Amador de los Ríos cree identificar un alminar adosado a esta fachada «en dirección Solarejo conforme las exigencias del rito, en derecho del mihrab» (1905: 106).

En las décadas posteriores la mezquita vuelve a caer en el olvido, con escasa presencia en los medios a excepción de esporádicas menciones y fotografías como las de Villalba (Castaños y Montijano, 1914: 103 y 104) o M. González Simancas (1929). Esta fase concluye en 1931 con la declaración el 4 de junio de Monumento Histórico Artístico (*Gaceta de Madrid*, n.º 155: 1184).

La reforma definitiva de José Manuel González Valcárcel entre 1952 y 1956-1962

Este arquitecto (1913-1992) ha dejado una profunda huella en Toledo, al acometer a lo largo de su vida profesional un gran número de intervenciones (Soto, y Perla, 2017). Entre ellas destacan la catedral, San Juan de los Reyes, los palacios de Fuensalida y Benacazón, el hospital Tavera, la casa del Greco, el puente de Alcántara, el museo de Santa Cruz, las murallas y el puente de San Martín e innumerables iglesias como Santa Eulalia y Santiago del Arrabal.

Su intervención en Tornerías es clave para entender el aspecto actual del monumento y, acertada o no, hay que enmarcarla en los criterios de restauración de la época. En este sentido, su idea de conservación de monumentos y entornos históricos consistía, desde el respeto, en la adaptación a las necesidades sociales (González Valcárcel, 1988: 564). En este sentido, la intervención en Tornerías tenía por objeto la recuperación al turismo. Las obras se inician en 1952 con una primera consolidación estructural (González Valcárcel, 1952). No es hasta 1956 cuando planifica una restauración sistemática que se prolongará durante los seis años siguientes. Para este apartado extractamos las memorias y presupuestos de seis intervenciones (1956, 1958, 1959, 1960, 1961 y 1962). Esta información procede del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. Además de la documentación escrita, contamos con fotografías de Casa Rodríguez depositadas en el Archivo Municipal de Toledo que dan cuenta de su trabajo entre 1951 y 1962 (figs. 3, 4, 7 y 9).

En 1956 se inician las obras definitivas que cambiarán de manera irreversible el aspecto de la mezquita. En este año González Valcárcel habla «del picado y saca de escombros para la limpieza necesaria, con el fin de acometer las obras de consolidación consistentes en el aplomado de columnas y capiteles, reparación de los arcos de ladrillo muy abiertos y degollados, empleando ladrillo de tipo semejante» (marzo de 1956). La reproducción «semejante» de los materiales originales de la mezquita (ladrillos e impostas) que emplea en la restauración, es la causa por la que hoy en día resulte casi imposible establecer qué fábrica es la original y cuál la reconstruida.

En 1958, con un año de intervalo, se continúan los trabajos de restauración y consolidación. La memoria de los trabajos contempla el «rebaje del pavimento actual moderno, a fin de que la

nave superior llegue a su primitivo enrase. Se proyecta igualmente la sustitución de cuatro nacelas totalmente destruidas por calcinación y que contribuirán a consolidar los arcos correspondientes. Se contempla la colocación de un pavimento especial sobre una solera de hormigón en masa, empleando baldosas de tipo semejante al del Cristo de la Luz» (memoria de junio de 1958).

Al año siguiente se ejecuta la «restauración de la planta inferior, picando los guarnechos y enlucidos y encalados modernos para dejar vistas las fábricas y aparejos de bóvedas y la reparación de la solería. Se proyecta la colocación de un pavimento especial sobre una solera de hormigón en masa empleando baldosas similares a las del Cristo de la Luz». Al mismo tiempo se pretende conservar en la planta primera los «interesantes restos de yeserías que decoran los ventanales bajo las bóvedas, a fin de evitar su destrucción» (memoria de julio de 1959). La intervención en la planta baja lleva consigo la demolición de la única bóveda alargada que cubría dos tramos del sótano junto con un muro asociado a ella. Esta bóveda se encontraba junto al patio lateral sur de la mezquita (fig. 1). Las fotografías de Casa Rodríguez muestran cómo la clave de esta bóveda apoyaba sobre este y que, a su vez, compartimentaba el espacio interior de la planta baja (fig. 1). El muro servía además de cimentación a una de las columnas de la mezquita, lo que le obliga a reemplazarlo por un nuevo machón (fig. 9). Las demoliciones ejecutadas, cuya finalidad era habilitar una escalera para uso turístico, sin pretenderlo, resultaron en la transformación de manera irreversible de la distribución interna de la planta baja.

En 1960 se plantea la «supresión de unos muros y cerramientos, colocados al ser utilizada como vivienda en la fachada a la calle del mismo nombre, y el patio de la casa del Solarejo, sin duda el antiguo patio de la mezquita». En este proyecto se incluye una partida presupuestaria para la restauración del tejado de la mezquita (memoria de septiembre de 1960).

1961 es un año decisivo en la historia de Tornerías. González Valcárcel propone la consolidación de las bóvedas en planta baja, «junto a la escalera interior de acceso a la planta alta. Se completarán estas obras, con la reparación de esta escalera auxiliar de acceso para la visita de la mezquita», iniciadas en 1959 (fig. 9). Es muy interesante este texto porque, por primera vez, se alude tanto a la ya conocida escalera interior del antiguo *mibrab* como a una segunda habilitada para posibilitar la visita. Además, en la planta primera se contempla «la restauración de los dos muros de fachada, dejando abiertas unas arquerías, según estuvo la zona del patio de la mezquita, separando la zona con una zona guarnicionada con yeso moreno, para destacar la parte completada. Esta obra necesaria para la seguridad del monumento, permitirá que la mezquita sea visitada». Este dato es también muy interesante puesto que describe cómo se inspiraba en los arcos de la fachada oeste para su reproducción.

La intervención se completa con obras de cantería y carpintería, así como con «la restauración de la bellísima ventana lateral, aparecida durante los trabajos de restauración» posiblemente durante las obras de 1959 (fig. 4). De esta ventana geminada solo se conservaban los arranques de los arcos de herradura. En su reconstrucción González Valcárcel opta por reproducir un diseño similar de ventana, presente en torres campanario toledanas como San Bartolomé o Santiago del Arrabal (Ruiz, 2012).

Entre los trabajos de cantería destaca la partida destinada para nacelas de piedra caliza por un importe de 27000 pesetas, que supone la sustitución de la práctica totalidad (memoria de junio de 1961). Hoy solo se conservan 16 impostas originales, 12 de ellas asociadas a tres capiteles, frente a las 36 reemplazadas. La imposta mejor conservada es la del arranque del primer *mibrab* (fig. 5 A), que González Valcárcel debió usar de modelo para la reproducción del resto.



Fig. 9. Vista general de la bóveda suroeste de planta baja y muro sobre el que se apoyaba su clave antes de su demolición (Casa Rodríguez 1959, Biblioteca Digital de Castilla-La Mancha).

Por último, en 1962 se acomete la consolidación de la linterna central y de alguna de las yeserías, mediante el «rejuntado y restauración, mediante la utilización de ladrillo antiguo» (memoria de junio de 1962). En realidad este año marca el final de la desaparición de la práctica totalidad de las ornamentaciones de la mezquita, que habían conseguido sobrevivir todos estos siglos y que pertenecían a la reforma tras el incendio de 1467.

En resumen, J. M. González Valcárcel en su afán por devolver la vida a la mezquita e integrarla en el ritmo de la ciudad, inconscientemente elimina aquellos elementos que la definen. Entre estas actuaciones destacan la limpieza de la pátina del incendio de 1467, presente en toda la superficie (hoy apenas visible) y la eliminación de la mayoría de ornamentos, dejando únicamente como muestra los cuatro lunetos de la bóveda sureste. Además, sustituye las impostas de caliza en mal estado y demuele una bóveda y un muro en planta baja, imprescindibles para entender la distribución interna de este nivel. Por último, se inventa una fachada a calle Tornerías, intervención que siempre ha generado rechazo (Lavado, 1988: 33). El resultado, a mi juicio, es la mutilación irreversible del edificio histórico.

Los trabajos arqueológicos y de restauración de Tornerías han tenido como objetivo recuperar en lo posible la lectura histórica del edificio, mediante la limpieza y consolidación de paramentos originales. Por su parte y para facilitar esa misma lectura, se ha procedido a enfoscar algunos de los elementos añadidos en las últimas reformas contemporáneas.



Fig. 10. Fachada de la mezquita tras la demolición de la casa adosada y fachada resultante tras la intervención de Jurado. (Fotos: F. Jurado y A. Ruiz Taboada).

Las intervenciones recientes 1983-2020

En 1980 el Ministerio de Cultura compra la casa adosada a la fachada principal (oeste) y en 1988 se inician obras para construir un centro de promoción de la cultura. El proyecto firmado por F. Jurado lleva por título «Obras para la Restauración de la Mezquita de Tornerías y Ampliación como Centro Cultural (1983-1990)» (Jurado, 2006). Como novedad, la actuación incluye por primera vez estudios arqueológicos, previo y otro en obra (Lavado, 1988; Prieto, 1990). De la intervención de Jurado destaca la demolición de la casa adosada a la fachada oeste con la consiguiente apertura de los tres arcos de la mezquita (fig. 10) y la clausura definitiva de la escalera del antiguo *mihrab*. Se supone que en esta época también se cierra la segunda escalera habilitada por González Valcárcel en el interior.

El acabado de la fachada principal de F. Jurado no ha resultado ser el más adecuado para entender el monumento. La existencia de esta fachada se conoce desde que el propietario de la finca a la que pertenece, Marcelino García, la descubrió a principios del siglo xx (Castaños y Montijano, 1914: 106). La propuesta de restitución de Jurado parte de los estudios previos arqueológicos realizados, que proponían erróneamente que dos de sus arcos habían perdido su rosca primitiva (Lavado, 1988: 34). Los trabajos arqueológicos han permitido recuperar el aspecto real, con dos sectores diferenciados: el primero de fachada, con los dos arcos de acceso a la mezquita, posiblemente rehechos tras el incendio de 1467, el segundo de torre, con un tercer arco de menores dimensiones de acceso interior a ella (fig. 11). De esta torre únicamente se conserva el nivel inferior y parte de su cierre norte en el primer nivel (figs. 1 y 11).

Tras la intervención de F. Jurado la mezquita permanecerá abierta durante unos años hasta su cierre definitivo. En 2017 se inició un nuevo proyecto financiado por la Dirección General de Turismo de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha para construir un Centro de Artesanía y Turismo. En esta ocasión, no solo se cuenta con la preceptiva dirección facultativa, sino que se dispone de una dirección arqueológica y otra de restauración⁵. El nuevo proyecto surge desde el consenso del equipo técnico director, arquitectura, arqueología, restauración, junto con la propiedad, con la intención no solo de devolver en lo posible la esencia histórica del edificio sino de adaptarlo a las necesidades del siglo xxi.

Ya hemos mencionado cómo la mezquita ha sido objeto de estudios recientes. Entre ellos se encuentran los de Calvo (2014), Mayor y Echevarría (2015), Valdés (2017) e, indirectamente, Rütenik (2009) o González (2015), además de los ya clásicos, algunos de ellos referidos en el texto. La reciente intervención arqueológica aporta información inédita hasta este momento. Estos trabajos han permitido contextualizar la mayoría de transformaciones del edificio. Entre los resultados más novedosos, además de recuperar el aspecto histórico de la fachada principal (oeste) y confirmar que la fachada a calle Tornerías (este) es un falso histórico, se ha podido documentar la existencia de la torre de la que hablaba R. Amador de los Ríos, que conserva íntegra su base. Por último, se ha propuesto una nueva cronología para el conjunto, que será objeto de otra publicación.

⁵ El promotor es la Dirección General de Turismo de la Consejería de Economía, Empresa y Empleo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Los responsables por parte de la Junta han sido Rafael Ariza Fernández y Ana Gallego. Los directores del proyecto de arquitectura son Javier Alguacil, Luis Moreno y Javier de Paz (Estudio AMA Arquitectura), y el director de los trabajos de restauración Luis Miguel Muñoz. Isabel Angulo y Cristina Centenera han sido las restauradoras. Las obras las desarrolla la UTE ISC URAMID SL y CYR Proyectos y Obras S. L.

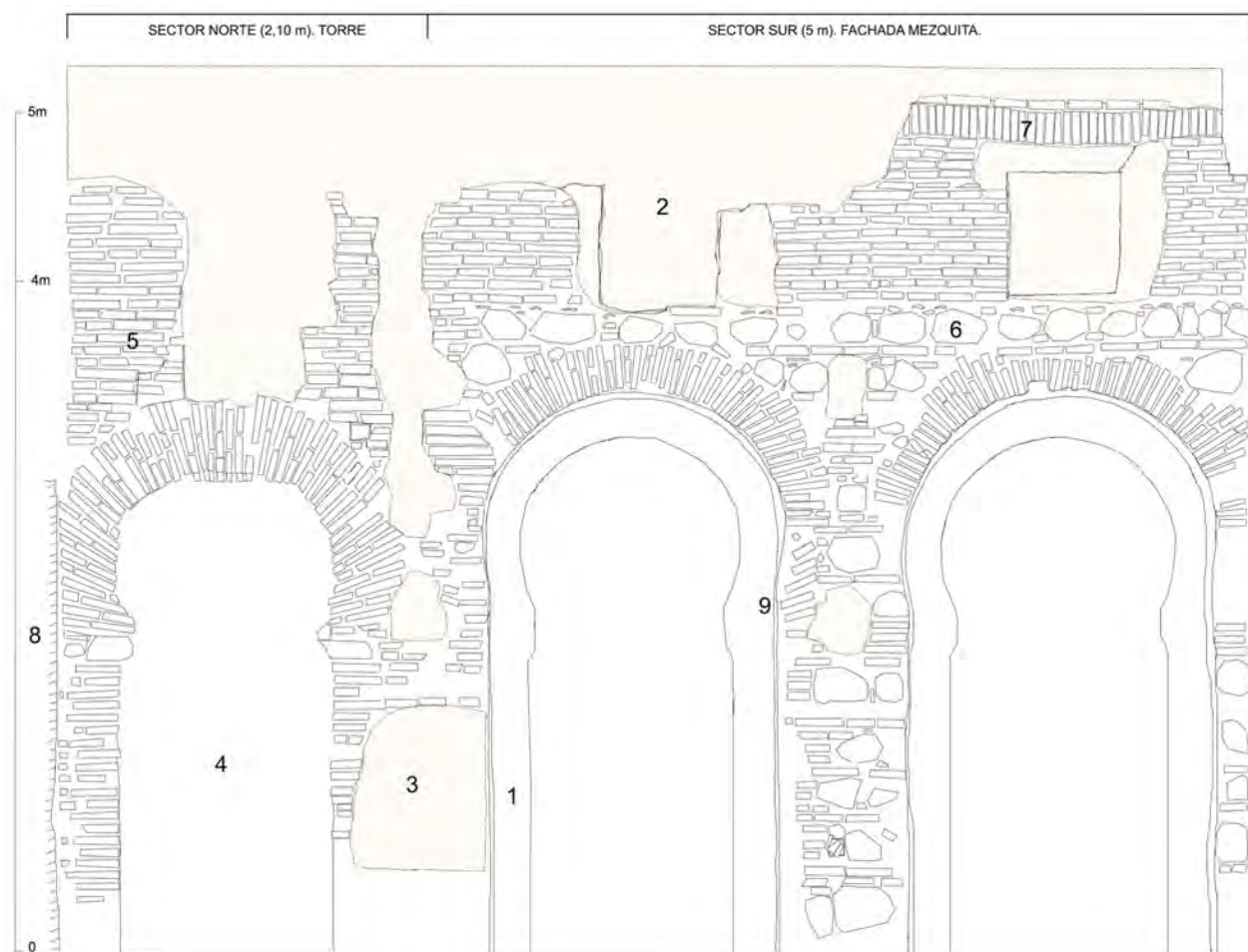


Fig. 11. Distribución por sectores de la fachada principal de la mezquita: 1. Añadido de Jurado y arco de acceso a la mezquita; 2. Parches modernos y contemporáneos; 3. Parche en ladrillo de una antigua hornacina perteneciente a la casa del XVII que se corresponde con la línea de enjarje de la fachada sur de la torre; 4. Vano de acceso a la torre desde el interior de la mezquita; 5. Paramento en ladrillo del cierre este de la torre; 6. Paramento en ladrillo y cajón de mampostería que marca el sector de fachada vista de la mezquita; 7. Alero en ladrillo de la mezquita; 8. Resto de muro del cierre norte de la torre; 9. Arranque de arco.

Conclusión

La historia reciente de Tornerías se resume en siete grandes episodios plasmados, directa o indirectamente, en documentos históricos, grabados, fotografías, publicaciones e informes. Entre estos episodios destacan tanto el incendio de 1467 como su abandono posterior y sus diferentes usos. Además, los últimos 175 años han sido testigo tanto de los primeros trabajos de José y Rodrigo Amador de los Ríos (1845 y 1905), que contribuyen a su declaración de Monumento Histórico Artístico en 1931, como de las últimas reformas en las décadas de los cincuenta y ochenta del siglo pasado.

Estas últimas reformas han dificultado la lectura del edificio, al contemplar demoliciones, limpiezas y añadidos. Entre estas intervenciones, la demolición de una de las bóvedas de la planta baja y su muro asociado, ha provocado la modificación de la circulación interna (figs. 1 y 9). Entre los añadidos, destacan la recreación ideal de la fachada este y la reinterpretación de la fachada oeste (figs. 1, 10 y 11). Por último, la limpieza exhaustiva de paramentos y la reposición de los ladrillos y materiales en mal estado han resultado en la pérdida generalizada de la ornamentación y la pátina histórica, fundamentales a la hora de contextualizar, entre otros, el incendio de 1467 (fig. 4). Todo ello evidencia el frágil equilibrio que siempre ha existido entre consolidación, restauración e

investigación de edificios históricos. Si a estas intervenciones contemporáneas le sumamos las graves alteraciones de su estructura tras el incendio de 1467 o la desaparición de los niveles superiores de la torre y la clausura de la fachada principal, el resultado es un edificio distorsionado.

Gracias a la arqueología se ha podido catalogar y ordenar cada una de las últimas reformas al tiempo que el estudio estratigráfico y de paramentos está permitiendo profundizar en las fases de la mezquita y en su posterior abandono. En este sentido, la identificación arqueológica de la reconstrucción del *mibrab* aporta nueva información del incendio de 1467. No menos importante es la contextualización del hueco de la escalera en este mismo espacio, que permite entender su transformación definitiva (fig. 5). Por último, la caracterización arqueológica de los restos de una torre adosada a la fachada principal, que ya identificara en su momento Amador de los Ríos (1905: 106) y la restitución de los accesos originales a la mezquita, completan la muestra de añadidos analizados en este artículo.

Agradecimientos

Una de las dificultades de este trabajo ha sido ordenar la ingente cantidad de fotografías y noticias en redes, archivos y publicaciones, muchas de ellas sin año o con la denominación incorrecta. En este sentido, agradezco a María Eugenia Alguacil Martín, Mariano García y Luis Rodríguez Bausá las aclaraciones hechas a las fotografías históricas y a Luis Moreno, Javier Alguacil, Isabel Molero y Gema Alonso la ayuda en la búsqueda de información. Agradezco también las facilidades dadas por Concha Papí, editora del *Boletín del MAN*. Por último, quiero agradecer a los evaluadores anónimos sus acertadas y constructivas sugerencias.

Bibliografía

- ALBA, M. (2018): «Mérida islámica (siglos VIII-IX): una capital emiral de frontera», *Historia de Mérida. Tomo I, De los antecedentes de Augusta Emérita al fin del medievo*. Edición de J. Carlos López Díaz, J. Jiménez Ávila y F. Palma García. Mérida: Consorcio de Mérida, pp. 523-592.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1905): «Mezquita llamada de las Tornerías», *Monumentos Arquitectónicos de España*. Madrid, pp. 98-109.
- BENITO RUANO, E. (1961): *Toledo en el siglo XV, Vida política*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CAIVO CAPILLA, S. (2014): *Las mezquitas de al-Andalus*. Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes.
- CASTAÑOS Y MONTIJANO, M. (1914): «La mezquita de Tornerías en Toledo», *Arte Español*, 3, pp. 101-106.
- DE LOS RÍOS, J. A. (1845): «La casa llamada de las Tornerías», *Toledo pintoresca o descripción de sus célebres monumentos*. Madrid, pp. 307-308.
- DE LOS RÍOS, J. A. (1877): «Mezquitas llamadas del santo Cristo de la Luz y de Tornerías», *Monumentos Arquitectónicos de España*. Primeros monumentos religiosos. Madrid, pp. 31-34.
- ESTÉNAGA, N. (1924): «Condición social de los mudéjares en Toledo», *Boletín de la RABACHT*, 18-19, pp. 5-27.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F. (1887): «La mezquita de Tornerías», *La Ilustración Española y Americana* (4 de julio).
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C. (2015): «Arqueología y mezquitas urbanas en Al-Andalus: estado de la cuestión», *Arqueología medieval: Els espais sagrats*. Coordinado por F. Sabaté y J. Brufal, pp. 177-194.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A. (1926-1930): *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M. (1929): *Toledo. Sus monumentos y el Arte Ornamental*. Guía Artística, Madrid.
- GONZÁLEZ VALCÁRCCEL, J. M. (1952): *Obras de Emergencia en las bóvedas centrales y muro lateral derecho de la nave baja de la mezquita de Tornerías de Toledo*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, PI 1640/39.

- (1988): «El futuro de la ciudad histórica de Toledo», *Toledo ¿ciudad viva? ¿ciudad muerta?* Toledo, pp. 553-568.
- IZQUIERDO BENITO, R. (1988): «La infraestructura mercantil de Toledo en la Baja Edad Media», *Toledo ¿ciudad viva? ¿ciudad muerta?* Toledo, pp. 311-324.
- JURADO, F. (2006): «Nueve bóvedas, constante tipología arquitectónica en la mezquita», *Mezquitas de Toledo a la luz de los nuevos descubrimientos*. Toledo, pp. 35-49.
- LAVADO PARADINAS, P. J. (1988): «La mezquita del Solarejo o de Tornerías en Toledo», *I Congreso de Historia de Castilla La Mancha*, tomo V, pp. 33-39.
- MAYOR, R., y ECHEVARRÍA ARSUAGA, A. (2015): «Hermanos y cofrades en la aljama de Toledo a principios del siglo XV», *Anaquel de Estudios Árabes*, 26, pp. 163-185.
- MAIER, J. (1999): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Castilla La Mancha. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- MARTÍN GAMERO, A. (1862): *Historia de la ciudad de Toledo, sus claros varones y monumentos*. Toledo: Imprenta de Severiano López Fando.
- MOLÉNAT J. P. (2019): «Toledo, siglos XII-XV. La coexistencia de cristianos (latinos y mozárabes), musulmanes y judíos. Una síntesis», *Al-Qántara* XI, 2, julio-diciembre, pp. 385-405.
- ORTEGO RICO, P. (2011): «Cristianos y mudéjares ante la conversión de 1502: mercedes a moros, mercedes de bienes de moros», *Espacio Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, 24, pp. 279-318.
- PASSINI, J. (2005): «Algunos aspectos del espacio doméstico medieval en la ciudad de Toledo», *El espacio urbano en la Europa medieval*. Nájera Encuentros internacionales del Medioevo, pp. 245-272.
- PICÓN GARCÍA, J. (1858): *Planta, Alzado y detalles de la Mezquita de Tornerías de Toledo*. Grabador Enrique Stüler. Monumentos Arquitectónicos de España. Madrid: Imprenta y Calcografía Nacional, 1856-1881.
- PORRES MARTÍN CLETO, J. (1971): *Historia de las calles de Toledo*. Tomo II. Toledo: Diputación de Toledo.
- (1983): «La mezquita toledana del Solarejo, llamada de las Tornerías», *Al-Qántara*, 4, pp. 411-421.
- PRIETO VÁZQUEZ, G. (1990): «Santa María la Blanca y la Mezquita de Tornerías: dos excavaciones de urgencia en Toledo», *I Congreso de Historia de Castilla La Mancha*, pp. 461-481.
- RUÍZ TABOADA, A. (2012): *Arquitectura residencial y religiosa: Toledo ss. X-XVIII*. Madrid: Ediciones La Ergástula.
- (2017): «Rodrigo Amador de los Ríos en el centenario del descubrimiento de la necrópolis judía de Toledo», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 36, pp. 277-292.
- RÜTENIK, T. (2009): «Transformaciones de mezquitas a iglesias en Toledo, desde la perspectiva de la arqueología arquitectónica», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 20, pp. 421-444.
- SOTO CABRA, V., y PERLA DE LAS PARRAS, A. (2017): «Turismo y apropiación ideológica: la reconstrucción de Toledo como símbolo de las Reconquistas», *La città di Napoli Federico II*, pp. 1135-1141.
- VALDÉS, F. (2017): «La llamada mezquita de las Tornerías: un ejemplo de fundación (habus) en el Toledo islámico», *Wasserversorgung in Toledo und Wissenvermittlung von der Antike ins Mittelalter*. Edición de T. Schattner y F. Valdés. Iberia Archaeologica, 19. Berlín, pp. 279-302.

Y el Anciano del Polo Sur se quedó junto al Mediterráneo. Una figurilla del dios chino de la longevidad en el Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA) de Cartagena

And so the Old Man of the South Pole settled down by the Mediterranean Sea. A figurine of the chinese god of Longevity at the Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA) of Cartagena

Irene Seco Serra¹ (irene.seco@aecid.es)

Ministerio de Asuntos Exteriores, UE y Cooperación (España)

Resumen: Las colecciones del ARQUA albergan una interesante figura tallada en esteatita de Shou Lao o el Anciano del Polo Sur, el dios chino de la longevidad, hallada en Cartagena en los años veinte del siglo xx. Muy popular en China durante las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912), esta deidad suele formar parte de una tríada de dioses estelares de la suerte. En este caso se trata de una pieza sencilla que, a diferencia de otras representaciones de esta divinidad presentes en museos españoles, nos habla de la vida cotidiana y nos permite atisbar las relaciones de la zona con Asia Oriental a través del misterio de su origen.

Palabras clave: Shou Lao. Relaciones con Asia Oriental. Religiosidad. Buena fortuna.

Abstract: The collections of the Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQUA) house an interesting steatite statuette of the Chinese God of Longevity, Shou Lao –aka the Old Man of the South Pole-, found in Cartagena in the 1920s. Hugely popular in Ming (1368-1644) and Qing (1644-1912) China, this deity is usually part of a triad of star-associated fortune gods. The Cartagena Shou Lao is a sober piece which, in contrast to other representations of the same deity which can be found in several Spanish museums, breaths an air of daily life and allows us a glimpse into the relations of the area with East Asia through the mystery of its provenance.

Keywords: Shou Lao. Relations with the East Asia. Religion. Good luck.

¹ Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos.





Fig. 1. El Parque Torres en una fotografía anterior a la Guerra Civil. Cortesía de Enrique Casaú Valencia.

*Quien es como el Tao es perdurable.
Aunque su vida se extinga, no perece.*

Libro del Tao, capítulo XVI (atribuido a Laozi)

Corrían los años de la dictadura de Primo de Rivera cuando el prestigioso arquitecto Víctor Beltrí² recibió el encargo de ajardinar las laderas del cerro de la Concepción de Cartagena. Las labores se prolongaron entre 1924 y 1928, y dieron como resultado un parque de tintes modernistas (fig. 1) adornado con pérgolas, murales de azulejos, paseos y una fuente que vertía sus aguas en un estanque. El nuevo jardín fue llamado Parque de Torres en honor del entonces alcalde Alfonso Torres³, aunque los cartageneros pronto lo rebautizaron como Parque del Castillo de los Patos, por las aves de su estanque⁴.

Pero las obras llevadas a cabo en el lugar depararon una sorpresa inesperada. Uno de los obreros, que al parecer estaba trabajando junto a la fortaleza, halló de forma casual una curiosa esculturilla. El hombre, que estaba convencido de haber encontrado lo que alguien ocultara una vez en las mazmorras del castillo, la entregó a don Julio Mas Dolc, padre de don Julio Mas García, primer director del Museo Nacional de Arqueología Marítima de Cartagena, quien a su vez la depositó en el Museo⁵.

² Tortosa, 1862–Cartagena, 1935. Aunque inició su carrera en Barcelona, fue en Cartagena donde desarrolló casi toda su producción, que, partiendo del clasicismo ecléctico, pasó por el Modernismo y fue incorporando elementos de otras corrientes. Entre sus obras destacan, por ejemplo, la Casa Dorda (1908), la Casa Llagostera (1913) o el Asilo de la Concepción (1927).

³ Alcalde de la ciudad entre 1924 y 1930.

⁴ El parque, afectado durante la Guerra Civil, sigue existiendo en la actualidad. Entre 1993 y 1994 se llevaron a cabo obras de restauración y se modificó el acceso al castillo, eliminándose la escalera del proyecto original de Beltrí (por ejemplo, MONERRI, 2000).

⁵ Comunicación personal de Julio Mas García (Cartagena, 28-03-1921–13-09-2011) del día 24 de noviembre de 2005.

Sin mayor dilación, hay que decir que lo que halló el obrero de los años veinte del siglo xx en el Parque Torres es una interesante figurilla china, presumiblemente de época Qing, que estuvo durante muchos años expuesta en la sala I del antiguo edificio del Museo Nacional de Arqueología Marítima⁶ y que se halla hoy en el rebautizado ARQUA Museo Nacional de Arqueología Subacuática (figs. 2, 3 y 4).

Se trata de una imagen de la divinidad taoísta de la longevidad, conocida popularmente como Shou Lao (壽老), dios que se asocia normalmente a la estrella Canopo⁷. Identificado muy pronto con el Anciano del Polo Sur (un antiguo espíritu de la larga vida), Shou Lao suele formar parte de una tríada de dioses estelares de la suerte⁸. Este grupo, conocido también como las «Tres Felicidades», incluye al propio Shou Lao, a Fu Xing, dios de la buena fortuna, y a Lu Xing, deidad de la riqueza⁹. Shou Lao es la divinidad más antigua y compleja de las tres¹⁰.

El dios de la longevidad

El dios de la longevidad se representa como un anciano barbado de cabeza calva y exagerada¹¹, que sostiene un cayado retorcido y, por lo general, un melocotón. Esta fruta es uno de los diversos emblemas chinos de la larga vida –tal vez el más expresivo de todos, pues para muchos pueblos de Asia Oriental, el melocotón es el símbolo por antonomasia de la inmortalidad– (p. ej., Fong, 1983: nota 82).

Según la tradición china, el bastón de Shou Lao está hecho con madera del melocotonero sagrado. Este árbol mítico crece en el jardín que la diosa Xi Wangmu cultiva en el Paraíso de los Montes Kunlun, y florece cada tres mil años para dar fruto tres mil años más tarde. A menudo se atan al bastón un rollo y una calabaza, objetos que en el imaginario chino también remiten a la longevidad¹². Otros elementos que, por idéntico motivo, pueden aparecer junto a la imagen de Shou Lao son el abanico, el hongo sagrado, el pino, la raíz de ginseng, el ideograma 壽 (*shou*), la grulla y la tortuga; en otras ocasiones se escoge el murciélago o el ciervo, criaturas de buen augurio. No es tampoco inusual que Shou Lao vaya acompañado por un sirviente, generalmente de menor tamaño que el dios, o que presida el grupo de los Ocho Inmortales taoístas¹³.

⁶ N.º de inventario 50374.

⁷ Los chinos llaman a Canopo Shou Xing (壽星) o «Estrella de la Longevidad», que es en realidad el nombre «oficial» del dios de la larga vida.

⁸ Hay también otros grupos de tres figuras divinas, entre los que destacan por ejemplo los «Tres Sabios» (Confucio, Buda y Laozi) o los «Tres Puros» –véase FONG, 1983: 159 y nota 3–.

⁹ La identificación estelar original de Shou Lao es problemática. Es posible que su primera adscripción correspondiese a una estrella situada entre la primera y segunda casa lunar. Aunque lo más habitual es que forme parte del grupo de las «Tres Felicidades», otras veces preside una agrupación de cinco dioses de los cielos del Sur (WATSON, 1984: 89).

¹⁰ La Tríada de la Suerte se estructuró posiblemente hacia el siglo xiv (FONG, 1983: 186), pero el culto a Shou Lao está documentado desde momentos muy anteriores –véase abajo–.

¹¹ Shou Lao se representa bajo forma humana al menos desde la dinastía Tang, aunque la imagen más antigua que se conserva es probablemente el grabado de 1572 recogido por FONG, 1983: 162 y fig. 1. En ocasiones puede confundirse con otras figuras que comparten su aspecto de anciano de cabeza prominente, como Laozi, su discípulo Wang Ni o el Ancestro Peng (WATSON, 1984, 8:89). La asimilación con Lao Tse se refuerza además en ocasiones con la aparición junto a Shou Lao del símbolo del ying-yang –FONG, 1983: 191–. La abultada frente de Shou Lao ha sido objeto de disquisición médica (WANG, y KUO, 2010).

¹² Se dice que la calabaza contendría el polvo de cinabrio con el que se elaboraba el elixir de la inmortalidad (SIERRA, 2004: 132). Para una aproximación al papel del mercurio y otras prácticas en la búsqueda de la inmortalidad taoísta véase por ejemplo LANZACO, 2001: 227-230.

¹³ Un grupo de deidades cuyo culto floreció a partir de la dinastía Yuan (1279-1368): FONG, 1983: 184.



Fig. 2. Shou Lao de Cartagena, frente.
Foto: ARQUA.



Fig. 3. Shou Lao de Cartagena, perfil
derecho. Foto: ARQUA.



Fig. 4. Shou Lao de Cartagena, perfil
izquierdo. Foto: ARQUA.

El Anciano del Polo Sur fue un dios de gran popularidad durante las dinastías Ming y Qing, y su culto se encontraba extendido por gran parte de Asia Oriental, como ocurre todavía hoy¹⁴. La primera mención al grupo divino de las «Tres Felicidades» data de 1443¹⁵, pero hay constancia del culto a Shou Lao desde fechas muchísimo más tempranas. Según la crónica histórica de Sima Qian¹⁶, el primer emperador chino¹⁷ fue también el primer gobernante en erigir un templo a Shou Lao (Sierra, 2004: 177; Fong, 1983: 160); y durante la temprana dinastía Tang (618-906 d. C.), el culto al dios alcanzaría ya uno de sus puntos culminantes¹⁸.

La versión japonesa de Shou Lao mantiene a grandes rasgos la iconografía que acabamos de describir, aunque, como resultado de un curioso proceso, se desdobra en dos figuras divinas, Jurojin y Fukurokuju. Ambas divinidades forman parte del grupo de los Siete Dioses de la Fortuna; al primero se atribuye específicamente el don de la larga vida, mientras el segundo, sin perder su relación con la longevidad, suele considerarse sobre todo divinidad de la riqueza y la sabiduría.

Existen también imágenes de Shou Lao en el complejo entramado iconográfico del budismo tibetano, formando parte de una escena relacionada con Amitayus, el Buda de la Vida Infinita, y conocida bajo el título de «Los Seis Símbolos de la Longevidad» (*Tsering Nam Tuk*).

La figurilla de Cartagena

La figura del Museo mide once centímetros de altura y está tallada en esteatita de color crema. El dios luce una calva prominente y luengas barbas, como corresponde a su modelo iconográfico común. Está de pie, vestido con una larga túnica adornada con nubes estilizadas, y se apoya en una basa cuadrangular en cuyo frente se ha tallado un motivo floral. En la mano izquierda porta su bastón nudoso, y en la derecha el melocotón de la inmortalidad. Salvo por este último elemento, preservado de forma parcial, el estado de conservación de la pieza es bueno.

La esteatita, también llamada a veces piedra jabón o roca jabón (en inglés, *soapstone*), es una roca metamórfica que contiene un gran porcentaje de talco, lo que hace que, aunque es relativamente resistente, sea también muy blanda, y por lo tanto fácil de extraer y tallar. Estas características han hecho que haya sido trabajada desde momentos muy antiguos en diferentes zonas del mundo. Los primeros ejemplos de su uso provienen, precisamente, de China, donde a lo largo de la historia se eligió para tallar representaciones y utensilios varios. Durante las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912), la esteatita se empleó abundantemente para producir sellos, y también figuras de pequeño y mediano tamaño como la que nos ocupa. No se trataba, en general, de un material excesivamente caro, aunque había excepciones, como la esteatita de Shoushan, en el norte de Fujian (en realidad una pagodita o agalmatolita), que mezcla tonos rojizos, verdosos y amarillentos¹⁹.

¹⁴ Los grabados xilográficos contribuyeron en gran medida a extender la imagen de Shou Lao entre las clases populares chinas durante las dinastías Ming y Qing (FONG, 1983: 159).

¹⁵ Los tres dioses son el tema central de *Fu Lu Shou Xianguan qinghui*, una obra de teatro publicada en esa fecha y escrita por Zhu Youdun (SIERRA, 2004: 132; FONG, 1983: 185). Zhu Youdun (1379-1439), príncipe de la dinastía Ming, fue poeta, calígrafo y dramaturgo prolífico; más de una treintena de obras salieron de su pincel.

¹⁶ C. 145-85 a. C. Historiador clásico chino; la bibliografía más antigua transcribe su nombre como Ssu-ma Ch'ien. Su crónica (*Shiji* o *Shih Chi*) ofrece un panorama de la historia china desde época prehistórica mítica hasta la dinastía Han durante la que vivió.

¹⁷ El famoso Qin Shi Huang-Di (260-210 a. C.) que se hizo enterrar cerca de Xi'an con un ejército de terracota.

¹⁸ Hasta tal punto que el emperador Ming Huang estableció la veneración de Shou Lao como culto oficial (FONG, 1983: 161). Sin embargo, la adoración de las Tres Felicidades nunca fue refrendada por el gobierno y se desarrolló de forma popular, al margen de la religión institucionalizada (FONG, 1983: 196).

¹⁹ Un sello imperial Qianlong (1736-1795) de esteatita de Shoushan se subastó en 2016 en París alcanzando un precio de 21 millones de euros. En este caso concreto, no obstante, no era tanto el material como la rareza y el interés histórico lo que aportaba valor a la pieza.

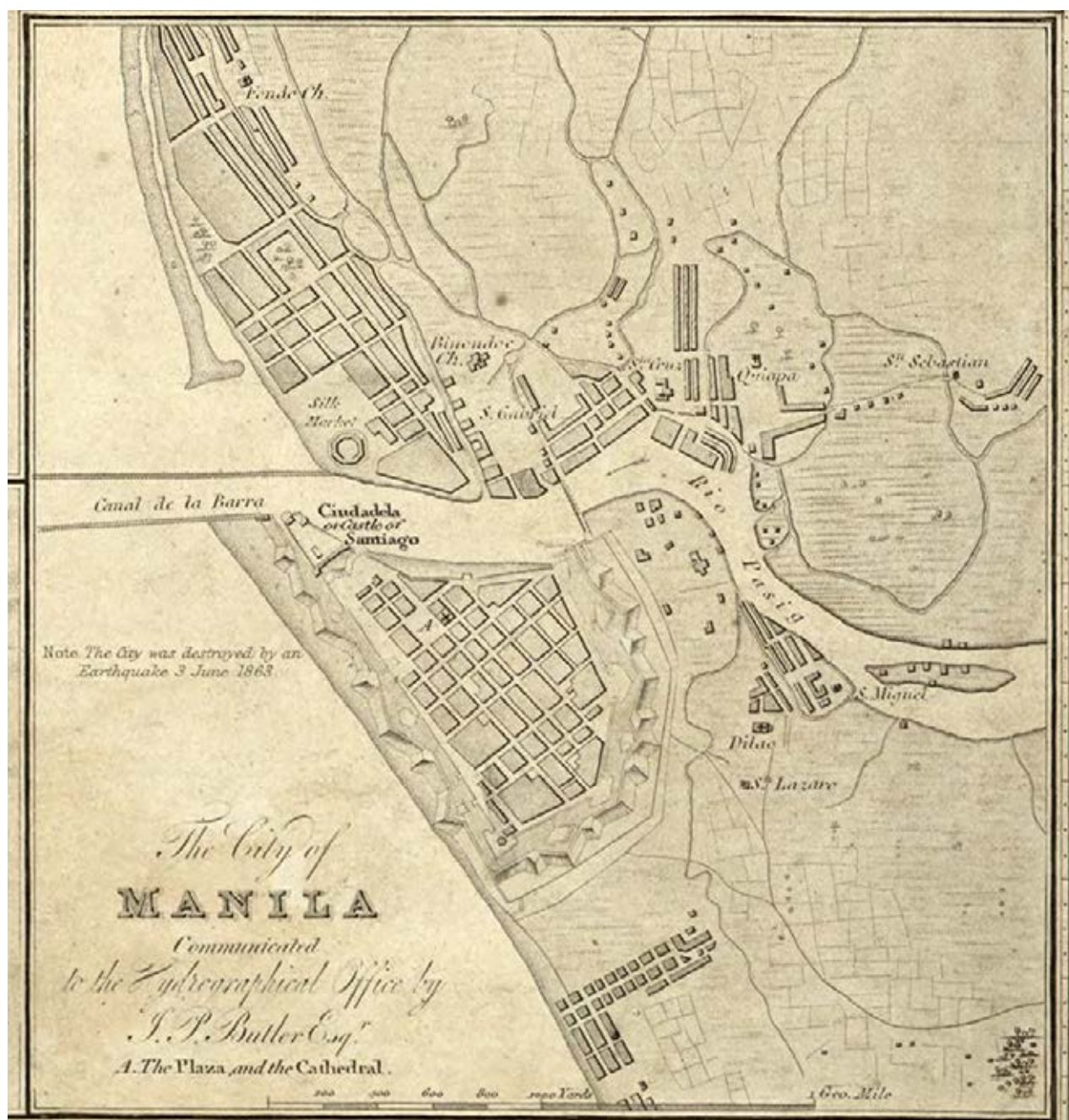


Fig. 5. Plano de la ciudad de Manila en el año 1792. En la zona inferior se aprecia la ciudad amurallada; al otro lado del río, el Mercado de la Seda, y el arrabal de Binondo, donde se hallaba «la aduana china y todos los grandes establecimientos industriales [...] cuyo movimiento comercial es considerable» (Arana, 1879: 156). Según el censo de 1873, casi el 70 % de la población de Manila era de raza china pura o mestiza. Imagen: cortesía del Archivo Naval de Cartagena.

Es difícil determinar un centro de producción para la pieza, aunque su tipología se encuadra con claridad dentro de los modelos chinos. Por lo tanto, pudo realizarse en un taller chino continental, aunque también pudo ser obra de sangleyes²⁰, es decir, de artesanos chinos radicados en las Filipinas (fig. 5).

²⁰ El término *sangley* es una adaptación de la palabra para «comerciante» en el dialecto chino de Amoy (SCHURZ, 1992: 93). Amoy (la actual Xiamen, en la desembocadura del río Jiulong) fue uno de los puertos chinos donde se estableció en fecha más temprana el comercio con occidente.

También es complicado establecer una cronología precisa para la figurilla, que no presenta detalles que puedan indicar una fecha, y cuya propia tosquedad tampoco resulta de ayuda en este sentido. El aspecto general de la figura y los paralelos existentes en otros lugares (sobre los que se volverá más abajo) hacen pensar que se elaboró durante la dinastía Qing (1644-1912) sin que sea posible, al menos con la información con la que ahora mismo contamos, afinar más la datación. El período histórico general en que presumiblemente se enmarca la pieza que nos ocupa correspondería, así pues, a la dinastía Qing en China y a la Edad Moderna/Contemporánea en Europa.

En la cara inferior de la base, donde apoya la escultura, aparece un sencillo ideograma de tres trazos (fig. 6). Teniendo en cuenta la dirección en que se grabaron dichos trazos y la orientación de la base con respecto al plano frontal de la figurilla, cabe identificar el ideograma en cuestión con el signo chino *xià* 下.

El significado primario del ideograma *xià* es «debajo», «inferior»²¹. Así, pudiera tal vez interpretarse como una indicación de talla sobre la posición del bloque de esteatita. Pero podría también tratarse de la abreviatura de un nombre propio, ya sea el del escultor o el del propietario, o incluso de un topónimo, quizá correspondiente al lugar de producción²².



Fig. 6. Shou Lao de Cartagena, cara inferior de la base. Foto: ARQUA.

Las líneas de la imagen del Museo de Cartagena son angulosas y esquemáticas, y el aspecto general de la pieza resulta decididamente compacto. Teniendo en cuenta además el color de la piedra, cabría la posibilidad de que la figurilla imitara de forma consciente las esculturas chinas de marfil, tan apreciadas por el comercio europeo²³. Sin embargo, el tosco trabajo de la pieza no es en absoluto similar a la talla fluida y exquisita propia de la eboraria asiática.

Se trata así pues de una pieza poco común, que parece fuera de lugar entre los delicados objetos que llegaban de Asia²⁴, aunque no sea imposible que formara parte de un cargamento comercial. Por otra parte, existe también la posibilidad de que fuera una figurilla de uso privado perteneciente quizá –o quizá no– a un nativo de Asia Oriental. Examinaremos, a continuación, ambas hipótesis.

²¹ Indica también la noción de «base», de «raíz», de «siguiente» y de «segundo» (de dos partes).

²² Ninguno de los grandes puertos chinos se escribe empleando el ideograma *xià*. Sí aparece, sin embargo, en varios nombres de distritos, todos ellos de ciudades del interior: Xiacheng (Hangzhou), Xiaguan y Baixia (Nanjing), Xialu (Huangshi) y Lixia (Jinan). El ideograma se halla también en el topónimo Xihuayuan, un área de la provincia de Heibei conocida por ser un nudo de comunicación entre China, Rusia y Mongolia, y en el nombre de Xiaying, una población de Taiwán fundada durante la dinastía Qing para acoger a militares licenciados. En principio no parece que estos lugares sean candidatos adecuados a centro productor de la figurilla.

²³ Como, por poner un ejemplo, la del siglo XVII conservada en el Museo Nacional de Dinamarca (n.º Inv. Bc 186º, WATSON, 1984: n.º 77; otros ejemplos *ibidem*: 90-96).

²⁴ Compárese por ejemplo con las piezas recogidas en CLUNAS, 1987 o JOURDAIN, y JENYNS, 1967.

Cartagena y el comercio con Asia Oriental

La vía de entrada por excelencia de mercaderías asiáticas en la España moderna e inicios de la contemporánea fue el Galeón de Manila, también conocido como Nao de China o Nao do Trato. No es cuestión de analizar aquí en profundidad el papel de la Nao de China en la estructura económica del momento, tema sobre el que existen estudios especializados en otros lugares²⁵; baste recordar que el barco partía del puerto de Acapulco hacia Manila, de donde regresaba con productos indios, chinos, japoneses y filipinos pagados con plata americana. En Acapulco se celebraba entonces una feria singular, con productos tan variopintos como exóticos. Gran parte de la carga era llevada después a lomos de caballería hasta México capital. Allí se dividía, llegando algunas mercaderías al puerto peruano del Callao, mientras otras arribaban a Veracruz, de donde partían de nuevo, rumbo a Europa.

Con relación al estudio de la pieza que nos ocupa, hay que señalar que una porción importantísima de la carga del galeón estaba compuesta por artículos de lujo de diversas clases; en las bodegas de la gran nave dormían, entre otras muchas mercancías, figuras de marfil, piedras preciosas, porcelanas, alfombras, tapices, lacas, objetos de madreperla o piezas de seda.

Durante el gobierno de los Austrias, el puerto de Cartagena solo estuvo habilitado para comerciar con las Indias entre 1529 y 1573, aunque no parece que contara con la infraestructura suficiente como para gozar de tal privilegio, lo cual, unido al «estado de guerra permanente que se vivía en el Mediterráneo [...] determinaba en buena medida que el enclave murciano, al igual que otros de las costas valencianas y catalanas, estuviera inmerso en las cuestiones estratégicas propias de la zona» (Parrón, 1986: 583).

Así pues, y a pesar de tener permiso oficial durante algunos años, en este período la ciudad no mantuvo un tráfico directo y frecuente con América, sino que fue solo escenario de algunas escalas del comercio indiano, que a través de Sevilla o Cádiz había de «pasar forzosamente en su proyección mediterránea por ciudades como Málaga o Cartagena» (Velasco, 1989: 38). Además, no parece que los artículos de lujo tuvieran un volumen significativo dentro de este comercio de tránsito; de hecho, las mercancías de este tipo documentadas para la época suelen venir de Nápoles y Venecia, y en menor medida de Marsella (Velasco, 1989: 87).

Ya bajo el gobierno de los Borbones, concretamente en 1765, se reabrió el comercio americano de Cartagena, que tuvo en principio permitido traficar con Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Margarita y Trinidad. Los territorios se fueron ampliando sucesivamente, y desde 1778 pudo comerciar «con veinticuatro americanos, excepto los de la Capitanía General de Venezuela, reservada por unos años más a la Compañía Guipuzcoana, y los de Nueva España, último bastión de Cádiz, que funcionaría bajo el deteriorado régimen de flotas hasta que en 1789 se formalizara allí la aplicación del *Libre Comercio*» (Parrón, 2000: 200).

El principal producto de exportación murciana hacia América a través de Cartagena fue la seda, previamente manufacturada en otros centros, pero nunca en gran volumen. Sin embargo, a pesar de poder comerciar libremente con América, durante el siglo XVIII «el puerto cartagenero fue uno de los

²⁵ Por ejemplo, el clásico SCHURZ, 1992; también SANTIAGO, 1962; SIERRA, 1991 (para el tema de este trabajo véase especialmente el capítulo III: «El galeón de Acapulco» y el capítulo VI: «Mercancías de Oriente en América: lo que traía el Galeón») o TABAR, 2004. De gran interés por su conexión directa con el objeto material resultan además los catálogos de las últimas grandes exposiciones sobre el tema, «Oriente en Palacio» (ALFONSO; MARTÍNEZ SHAW; ARIAS; FISAC, y VIGUERA, 2003; sobre todo el Espacio 5: «El Galeón de Manila» y «Filipinas, Puerta de Oriente» (MORALES, 2003; esp. el artículo de R. M. SERRERA, «El camino de la China», pp. 111-129).

capturados por el comercio colonial catalán. La plaza era testigo accidental de las expediciones de Cataluña a las Indias, pero sobre todo de sus retornos, pues muchos hicieron escala aquí para vender parte de la carga» (Parrón, 2000: 203).

Además de las escalas catalanas, «durante el Comercio Libre sí entraron algunos barcos procedentes de América [...] Los productos americanos solían llegar siempre a Cartagena en la red de las pequeñas embarcaciones redistribuidoras que partían de Cádiz» (Parrón, 1992: 219). En cualquier caso, todo fue siempre a pequeña escala, y se puede decir que «en Cartagena el Comercio Libre fue un fracaso, y las razones de ello vienen dadas, en primer lugar, por las propias características del comercio cartagenero para la segunda mitad del siglo» (Parrón, 1992: 216).

En resumidas cuentas, y aunque no se pueden descartar completamente otras circunstancias de las que no podemos tener noticia, lo más probable es que si la figurilla del Museo llegó a Cartagena formando parte de una carga comercial, lo hiciera en un navío que hizo escala en el puerto de la ciudad. Pudo tal vez tratarse de un barco catalán que regresaba de las Indias a Barcelona. Sin embargo, puesto que hasta fines del siglo XVIII las mercancías asiáticas con destino a Europa se concentraban en Veracruz y llegaban específicamente a Sevilla/Cádiz, es más lógico pensar que la figurilla arribase en una nave de redistribución de procedencia secundaria gaditana que se dirigía hacia otros emporios del Mediterráneo pasando previamente por Cartagena.

A falta de datos contextuales, es casi imposible precisar una cronología. Cabe señalar únicamente que, según la documentación disponible²⁶, el período de mayor movimiento comercial en el puerto de Cartagena corresponde a la segunda mitad del siglo XVIII, momento al que podría pertenecer quizá la figura de Shou Lao si es que en verdad llegó a la ciudad por esta vía.

La población asiática en Cartagena y el uso del castillo de la Concepción

Se sabe muy poco sobre la existencia de individuos de origen asiático en Cartagena durante la Edad Moderna e inicios de la Contemporánea. Los censos conservados, que no anotan el total de los nombres, sino solo el de los cabezas de familia, no parecen recoger ningún apelativo que pudiera identificarse como chino o filipino²⁷.

Hay constancia, eso sí, de la presencia de galeras en el puerto de la ciudad. No podemos dejar de recordar que, al menos en algunas ocasiones, los galeotes que remaron en las naves hispanas eran de origen asiático, como, por ejemplo, los dos centenares de prisioneros destinados a tal suerte tras la sangrienta revuelta china del año 1603 en las Filipinas (Schurz, 1992: 93). Sin embargo, los galeotes carecían a la fuerza de posesiones, y resulta sumamente improbable que alguno de ellos hubiera conseguido esconder una figurilla del tamaño de nuestro Shou Lao.

Una hipótesis más sugerente es la llegada de la estatuilla del dios a Cartagena en manos de la «familia asiática» de algún marino, pues consta que en el siglo XIX no era raro que algunos oficiales, a su regreso a España, trajeran consigo mujeres chinas o filipinas y los hijos que con ellas habían tenido. De hecho, a veces tal circunstancia estaba incluso prevista a la hora de edificar las áreas residenciales de los cuarteles, y todavía hoy pervive el sobrenombre de «chino» para los descendientes cartageneros de algunas de estas familias mixtas²⁸. Nada impide pensar que tal situación se diera

²⁶ Véanse, por ejemplo, las tablas que proporciona PARRÓN, 1992.

²⁷ Según informa Alfonso Grandal López, jefe de Archivos y Publicaciones del Archivo Municipal de Cartagena.

²⁸ Comunicación personal del Capitán de Navío Pedro Fondevila (director del Archivo Naval de Cartagena entre 2004 y 2007) del día 30 de diciembre de 2005.

también en fechas anteriores al siglo XIX, como probablemente ocurrió. A este respecto cabe además señalar que Shou Lao es un dios eminentemente familiar y privado, cuya imagen se halla a menudo en los altares de las casas chinas.

Por último, no hay tampoco que descartar la posibilidad de que la figurilla de Shou Lao fuera simplemente comprada por un marino cartagenero embarcado en una nave que recorría rutas orientales, y traída de vuelta a casa como recuerdo curioso con el que ilustrar sus historias, en la mejor tradición del «objeto maravilloso», que, en este caso, extraía su valor del exotismo y no del lujo de su materia prima.

Cuestión aparte es cómo llegó la figura hasta la fortaleza. El castillo de la Concepción²⁹, donde como vimos fue hallada la estatuilla en los años veinte, había sido cedido al Ayuntamiento en 1915 en virtud de la «ley Maestre», aprobada en Real Orden de 12 de enero. Es el más antiguo de los cinco castillos que protegen Cartagena, siendo empleado probablemente desde época púnica.

Gran parte de la fortaleza, con sus sucesivas fases de uso, fue demolida en época contemporánea; la Torre del Homenaje, que data del siglo XIV y reutiliza elementos romanos, se halla hoy convertida en Centro de Interpretación de la historia de la ciudad.

Para las fechas que nos conciernen, la ocupación del castillo fue residual, aunque el faro que se alza a pocos metros del edificio (fig. 7) se mantuvo en uso³⁰.

De este modo, resulta complicado proponer una vía de llegada de la figura de Shou Lao al castillo de la Concepción; al no contar el objeto con una localización precisa ni mucho menos con referencias estratigráficas las posibilidades pueden ser tantas como se quiera.

Shou Lao en las colecciones de los museos occidentales

Las representaciones de Shou Lao en esteatita no son excesivamente abundantes en general en los museos que cuentan con colecciones asiáticas, siendo más frecuentes los materiales más preciados, como marfil, porcelana o jade.

Esto no quiere decir, sin embargo, que las figurillas de esteatita del dios escasearan en Asia Oriental (en China, pero también por ejemplo en Vietnam) durante los años de la dinastía Qing; por el contrario, y como se apuntó antes, su uso en ámbito doméstico, donde solían venerarse en conjunto con los otros dos dioses de la tríada de la fortuna, está repetidamente atestiguado. Sin embargo, como decíamos, las colecciones de los museos suelen albergar piezas de materias tradicionalmente consideradas más nobles; como señalan Penniman y Cohn (1945, 73) con humor, la esteatita era «el jade de las clases medias chinas».

Todo esto no significa, naturalmente, que no existan ejemplos: por citar algunos, el Museo Británico cuenta en fondos con un Shou Lao de esteatita acompañado por un ciervo y una grulla³¹, y el de Torquay exhibe otro representado junto a Li Tieguai, uno de los Ocho Inmortales taoístas³².

²⁹ Véanse, por ejemplo, RUBIO, 1995 o INIESTA, y MARTÍNEZ, 2002: 450-452.

³⁰ La linterna actual suele datarse entre los siglos XVI y XVII, aunque toma quizá el relevo de un faro de época islámica. Hoy día se utiliza para encender el «fuego sagrado» en las fiestas de cartagineses y romanos.

³¹ SLMisc.1176, Qing, *terminus ante quem* 1753.

³² E1826, ¿Qing?



Fig. 7. Linterna del castillo de la Concepción en la actualidad. Foto: Enrique Casaú Valencia.

En los almacenes del Museo Horniman se halla un ejemplar posterior, en este caso de Shou Lao sin compañía³³; hay otro en los del Museo de Indianápolis³⁴, y otro más en los del Museo de Arte de Philadelphia³⁵. Las colecciones del Wolverhampton Arts and Museums Service cuentan también con un Shou Lao de esteatita, muy interesante porque conserva restos de policromía³⁶. Citaremos por último el Shou Lao del Ashmolean Museum³⁷ y el ejemplo del Museo Pitt Rivers de Oxford, sucinta pero apropiadamente estudiado en los años cuarenta del siglo xx³⁸.

La cronología de todas las representaciones apenas citadas es Qing, la misma que proponemos aquí para la figura de Cartagena. La mayoría de ellas tampoco puede datarse con más precisión, si bien en algunos ejemplares (Museo Británico, Ashmolean, Pitt Rivers) el margen es un poco más reducido, al haber entrado la pieza en el Museo aún en el siglo xviii.

Shou Lao en los museos españoles

Aunque no son pocos los museos y colecciones de España que cuentan con objetos asiáticos de todo tipo llegados a la península en la Edad Moderna y Contemporánea, normalmente a través del comercio indiano, las imágenes exentas del dios de la longevidad no parecen, sin embargo, ser

³³ Nn3747, siglos xix-xx.

³⁴ S3038.78.14A-B, ¿Qing?

³⁵ 1972-251-3, siglos xviii-xix.

³⁶ OC52, Qing.

³⁷ 1886.1.211, Qing, Kangxi (1654-1722), *terminus ante quem* 1719.

³⁸ EA1964.181, siglo xviii. PENNIMAN, y COHN, 1945.



Fig. 8. Shou Lao del Museo Cerralbo (n.º Inv. 1883).
Foto: Museo Cerralbo.

excesivamente abundantes³⁹. Y, al igual que ocurre en otros museos occidentales, la esteatita no es el material sobre el que habitualmente encontramos a Shou Lao en los museos españoles.

Teniendo en cuenta los aspectos puramente iconográficos, hay que mencionar la presencia en el Museo Cerralbo de una figura de porcelana de la familia rosa⁴⁰ (fig. 8), que representa a Shou Lao de pie sobre un pedestal rectangular con las esquinas achaflanadas.

Además de la iconografía general del personaje, comparte con la imagen de Cartagena el motivo floral en la cara delantera de la basa sobre la que se apoya. Muy similar en materia y cronología, aunque más elaborada, es la figura de porcelana del Museo de Zaragoza. Producido en Hangzhou, el Shou Lao de Zaragoza aparece en pie con su bastón; sus coloridos ropajes se adornan con el ideograma *shou* y figuras de melocotones.

El Museo Nacional de Artes Decorativas posee al menos una imagen escultórica de Shou Lao⁴¹, tallada en este caso en madera de raíz. El dios, reconocible por su alto cráneo, se halla sentado sobre una roca junto a un animal.

También de madera es una de las figuras del Museo Oriental de Valladolid, en la que Shou Lao aparece, como en Zaragoza, en pie con su bastón⁴² (Sierra, 2004: 177). El Museo vallisoletano posee, asimismo, una figurilla de porcelana⁴³ (Sierra, 2004: 132), que, como la del Museo Cerralbo, pertenece a la familia rosa, y otra tallada en esteatita⁴⁴ (Sierra, 2004: 178-179), como la de Cartagena. La pieza de porcelana forma parte de un grupo que incluye a las otras dos deidades estelares a las que se hizo referencia más arriba, Fu Xing y Lu Xing. La escultura de esteatita está acompañada por los Ocho Inmortales taoístas; las nueve figurillas se disponen sobre una base común a modo de nube.

Todas estas representaciones comparten el minucioso acabado propio de los artículos de lujo procedentes de Asia Oriental, lo que las aleja en buena medida de la figurilla de Cartagena.

³⁹ Por razones de paralelismo iconográfico no incluimos en esta aproximación las representaciones de Shou Lao en otro tipo de soportes, como objetos pintados o telas bordadas.

⁴⁰ VV. AA., 2004: 76, n.º 22. N.º Inv. 1883. 21 x 7 x 5,5 cm. Edad Moderna.

⁴¹ N.º Inv. 10149. 11,5 x 9 x 9 cm. Edad Moderna

⁴² Edad Contemporánea (1875-1908).

⁴³ 1293, mayo, 22, AMS, Pergaminos, Carp. 4, n.º 3. VILLAR, 2017: 73-77.

⁴⁴ Edad Moderna.

El Museo Nacional de Arqueología Marítima alberga así una pieza singular, sin paralelos claros en otras instituciones españolas, que remite quizá a la esfera cotidiana antes que a las grandes rutas comerciales, ofreciendo una pequeña instantánea, a la vez sugerente y lacónica, de la Cartagena de los siglos pasados.

Agradecimientos

Deseamos expresar nuestro más sincero agradecimiento al difunto Julio Mas García (primer director del Museo Nacional de Arqueología Marítima de Cartagena), a Pedro Fondevila Silva (director del Archivo Naval de Cartagena entre 2004 y 2007), a Alfonso Grandal López (jefe de Archivos y Publicaciones del Archivo Municipal de Cartagena), a Blas Sierra de la Calle (director del Museo Oriental de Valladolid), a Isabel María Rodríguez Marco (Museo Nacional de Artes Decorativas) y a Cecilia Casas Desantes (Museo Cerralbo).

Bibliografía

- ALFONSO MOLA, M.; MARTÍNEZ SHAW, C.; ARIAS ESTÉVEZ, M. R.; FISAC, T., y VIGUERA MOLINS, M. J. (2003): *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales españolas*. Catálogo editado con motivo de la exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, marzo-mayo de 2003. Madrid: Patrimonio Nacional.
- ARANA, C. DE (1879): *Derrotero del Archipiélago Filipino*. Madrid: Ministerio de Marina, Dirección de Hidrografía, n.º 176.
- BOWKER, J. (2000): «Shou-lao», *The Concise Oxford Dictionary of World Religions*. Oxford: Oxford University Press.
- CLUNAS, C. (ed) (1987): *Chinese Export Art and Design*. London: Victoria and Albert Museum.
- DUDA, M. B. (2011): *Traditional Chinese Toggles*. Singapur: Editions Didier Millet.
- FONG, M. H. (1983): «The Iconography of the Popular Gods of Happiness, Emolument, and Longevity», *Artibus Asiae*, 44, 2-3, pp. 159-199.
- INIESTA SANMARTÍN, A., y MARTÍNEZ LÓPEZ, J. A. (coord.) (2002): *Estudio y catalogación de las defensas de Cartagena y su bahía*. Tomo I. Murcia: Dirección General de Cultura.
- JOURDAIN, M., y JENYNS, R. S. (1967): *Chinese Export Art in the Eighteenth Century*. London: Springbooks.
- LACHMAN, Ch. (2006): *The Ten Symbols of Longevity: Shipjangsaengdo: An important Korean folding screen in the collection of the Jordan Schnitzer Museum of Art at the University of Oregon*. Eugene: Jordan Schnitzer Museum of Art.
- LANZACO SALAFRANCA, F. (2001): *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MONERRI MURCIA, J. (2000): *El Patrimonio de Cartagena y sus gentes*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J. (coord.) (2003): *Filipinas, Puerta de Oriente: de Legazpi a Malaspina*. Catálogo editado con motivo de la exposición celebrada en el Museo San Telmo, San Sebastián, 21 de noviembre 2003-18 de enero 2004, Museo Nacional del Pueblo Filipino, Manila, febrero 2004-abril 2004. Lunwerg: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- PARRÓN SALAS, C. (1986): «Las rutas ultramarinas y los intercambios comerciales», *Historia de Cartagena*. Vol. 7. Edición de Julio Mas García. Murcia: Ediciones Mediterráneo, pp. 579-590.
- (1992): «Cartagena y el Comercio Libre (1765-1796)», *VII Curso de Aproximación a la España Contemporánea (febrero-marzo 1991)*. Anales de Historia Contemporánea, 8. Murcia y América. pp. 215-224.
- (2000): «El tráfico marítimo», *Historia de Cartagena*. Vol. 8. Edición de Julio Mas García. Murcia: Ediciones Mediterráneo, pp. 189-212.
- PENNIMAN, T. K., y COHN, W. (1945): «A Steatite Figure of the K'ang Hsi Period in the Pitt Rivers Museum at Oxford», *MAN*, 45, pp. 73-74.

- RUBIO PAREDES, J. M. (1995): *El castillo de la Concepción de la ciudad de Cartagena*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena.
- SANG, L., y LI, Z. (2004): *Religions and religious life in China*. Beijing: China Intercontinental Press.
- SANTIAGO CRUZ, F. (1962): *La Nao de la China*. México: Editorial Jus.
- SCHURZ, W. L. (1992): *El Galeón de Manila*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- SIERRA DE LA CALLE, B. (1991): *Vientos de Acapulco. Relaciones entre América y Oriente*. Valladolid: Estudio Agustiniiano.
- (2004): *Museo Oriental. China, Japón, Filipinas*. León: Ediciones de la Junta de Castilla y León.
- TABAR ANITUA, F. (2004): «Panorama histórico del arte oriental en España. Sus vías de entrada», *Lujo Asiático. Artes de Extremo Oriente y Chinerías en el Museo Cerralbo*. VV. AA. Madrid: Ediciones del Ministerio de Cultura, pp. 177-23.
- TORRES SÁNCHEZ, R. (1998): *Ciudad y población: el desarrollo demográfico de Cartagena durante la Edad Moderna*. Cartagena: Real Academia Alfonso X El Sabio.
- VELASCO HERNÁNDEZ, F. (1989): *Comercio y actividad portuaria en Cartagena (1570-1620)*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena.
- VV. AA. (2004): *Lujo Asiático. Artes de Extremo Oriente y Chinerías en el Museo Cerralbo*. Madrid.
- WANG, Hs., y KUO, Mf. (2010): «*Nan-ji-xian-weng: the God of Longevity*», *Childs Nerv Syst* (2010) 26: 1. Disponible en: <<https://doi.org/10.1007/s00381-009-0893-8>>. [Consulta: 10 de febrero de 2020].
- WATSON, W. (1984): *Chinese Ivories from the Shang to the Qing*. An Exhibition Organized by the Oriental Ceramic Society jointly with the British Museum, 24 May to 19 August 1984, in the Oriental Gallery II. London: British Museum Publications.

Lucernas con decoración «tipo rana» procedentes de Heracleópolis Magna del Museo Arqueológico Nacional

Lamps with «frog type» decoration from Herakleopolis Magna in the Museo Arqueológico Nacional

Esther Pons Mellado* (esther.pons@cultura.gob.es)

Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo. Museo Arqueológico Nacional (España)

Resumen: El Departamento de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo del Museo Arqueológico Nacional guarda en sus fondos un conjunto de lucernas con decoración «tipo rana» procedentes de las distintas excavaciones arqueológicas españolas llevadas a cabo en los años sesenta del siglo pasado en el yacimiento de Heracleópolis Magna (Ehnasya el-Medina, Egipto). Este tipo de objetos, característicos del país del Nilo, y fechados entre finales del siglo II d. C. y comienzos del V, son un fiel reflejo de las antiguas creencias egipcias en la inmortalidad y en el renacimiento a una nueva vida. Desde el Reino Antiguo la rana estuvo asociada a la diosa Heket, protectora del hogar, la maternidad, los partos y los recién nacidos, a quienes les otorga el primer soplo de vida.

Palabras clave: Lámpara. Anfibio. Ehnasya el-Medina. Inmortalidad. Renacimiento. Heket.

Abstract: The department of the Egyptian and Near East Antiquities of the Museo Arqueológico Nacional has a set of lamps with decoration of the «frog type» from the Spanish archaeological excavations carried out in the 1960s in the archaeological site of Herakleopolis Magna (Ehnasya el-Medina, Egypt). This kind of objects, which are unique to the country of the Nile and date from between the end of the 2nd century A. D. and the beginning of the 5th century are a faithful reflection of the Egyptian ancient beliefs in the Immortality and the Rebirth to a new life. From the Old Kingdom the frog was associated to Heket, the protective goddess of the home, the maternity, the childbirth and the newly born, to whom she gives the first breath of life.

Keywords: Lamp. Amphibious. Ehnasya el-Medina. Immortality. Rebirth. Heket.

El yacimiento arqueológico de Heracleópolis Magna (Ehnasya el-Medina, Beni-Suef, Egipto), la antigua ciudad de Nen-nesu, está situado a 120 km al sur de El Cairo (fig. 1). En la antigüedad esta ciudad fue la capital del XX *nomos* del Alto Egipto, y alcanzó gran importancia en determinadas etapas del Egipto faraónico, especialmente durante el Primer Periodo Intermedio, cuando se convirtió en la capital del país y durante el Tercer Periodo Intermedio.

* Conservadora del Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo.



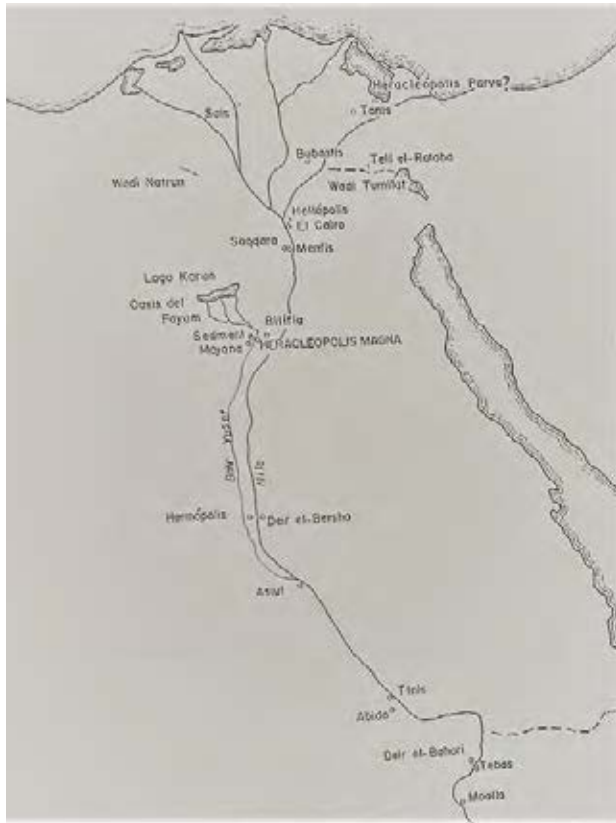


Fig. 1. Mapa del antiguo Egipto (Padró, 1999: 183, fig. 1).



Fig. 2. Plano de la zona de trincheras cerca del templo de Herishef (López, 1974: 301, fig. 1).

Tras la campaña de Salvamento del Patrimonio Arqueológico de Nubia con motivo de la construcción de la presa de Asuán¹, y como recompensa al enorme trabajo llevado a cabo por diferentes misiones arqueológicas españolas en esta zona bajo la dirección del doctor M. Almagro Basch, el gobierno egipcio otorgó al Estado español una concesión para trabajar en el yacimiento de Heracleópolis Magna (Ehnasya el-Medina).

Entre 1966 y 1979, se realizaron cinco campañas arqueológicas con unos resultados más que satisfactorios, centradas en el templo de Herishef y en las necrópolis del Primer Periodo Intermedio/Reino Medio y Tercer Periodo Intermedio, abriéndose diversas trincheras de donde se pudo recuperar gran cantidad de material (fig. 2)².

A lo largo de estos años y según el acuerdo establecido por ambos gobiernos se procedió al denominado «reparto de excavaciones», ingresando en el Museo Arqueológico Nacional unos

¹ En 1959 Egipto y Sudán pidieron ayuda a la UNESCO para salvar el patrimonio arqueológico de ambos países que iba a quedar anegado con la construcción de la presa de Asuán. La UNESCO se puso en contacto con los casi cien países que formaban parte de esta organización, y la respuesta fue unánime. Todos ellos aportaron, no solo medios económicos, sino también a sus mejores profesionales en la materia. España creó el «Comité Español para el Salvamento de Nubia» y durante casi un lustro (1963-1968) distintas misiones arqueológicas trabajaron en ambos países con el objetivo de salvar yacimientos arqueológicos y monumentos. Como agradecimiento a esta ingente labor, y gracias al llamado «reparto de excavaciones», España recibió unas 3000 piezas procedentes de las distintas zonas arqueológicas donde había estado excavando y que hoy forman parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional, adscritas al Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo.

² La dirección global de estos trabajos arqueológicos corrió a cargo del doctor M. Almagro Basch con las direcciones de campaña del doctor Jesús López y del doctor Francisco Presedo. Desde 1984 hasta la actualidad la directora de la excavación es la doctora Carmen Pérez Díe, jefa del Departamento de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo del Museo Arqueológico Nacional. ALMAGRO, y PRESEDO, 1979: 67-71; LÓPEZ, 1974: 299-316; PADRÓ, 1999: 14-16; PÉREZ, 1992: 225 y 2010: 10-11; PRESEDO, 1979: 525-532. Además de las piezas donadas como «reparto de excavaciones», el Gobierno egipcio regaló a España el Templo de Debod (Madrid), uno de los cuatro templos egipcios que hoy se hallan fuera de Egipto, estando los otros tres en Leiden, Turín y Nueva York.

4000 objetos procedentes de esta excavación que fueron adscritos, con posterioridad, al Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo. Según consta en el Archivo del Museo Arqueológico Nacional «hasta el año 1976 habían ingresado en el Museo dos lotes de piezas». El primero entró en el año 1968 y estaba formado «por piezas halladas en las campañas arqueológicas realizadas en 1966 y 1968, bajo la dirección del Dr. D. Jesús López»³; el segundo lote ingresó en 1976 «con piezas procedentes de varias campañas dirigidas por el Dr. D. Francisco Presedo (1969 y 1976»; mientras que el tercer lote lo hizo en 1979 «con piezas halladas en las campañas de 1976-1979».

Dentro del material de esta primera entrega al Museo consta un conjunto de «24 Lucernas Greco-romanas» que fueron inventariadas como 76/114/a/1-24⁴, siendo cinco de ellas el objeto del presente estudio. Dichas lámparas de aceite presentan una decoración en relieve propia y exclusiva del país del Nilo, la imagen de una rana, desde realista hasta esquemática, cubriendo total o parcialmente el disco (n.ºs Inv.: 1976/114/a/1; 1976/114/a/5; 1976/114/a/16; 1976/114/a/17, y 1976/114/a/22)⁵.

La representación de este tipo de anfibio es relativamente corriente en las decoraciones de las lucernas, no podemos olvidar que la rana es un animal muy frecuente en las orillas de los ríos y el Nilo no es una excepción. Además, y según los antiguos egipcios, dicho anfibio, junto con la serpiente, era el primer animal que resurgía de las aguas tras finalizar su crecida e iniciar el descenso de estas, por lo que desde los inicios se la relacionó con la propia creación⁶.

En la Ogdóada de Hermópolis Magna, el principal centro de culto del dios Thot y uno de los mitos más representativos de la creación, cuatro de las ocho divinidades que la componían se muestran con una cabeza de rana (masculinas), mientras que las otras cuatro lo hacen con una cabeza de serpiente (femeninas). A estas deidades se les encargó la misión de crear la Colina Primordial, en la cual se depositó el huevo del dios solar⁷.

Del mismo modo, también está relacionado con el dios Ptah «El Creador», quien se manifiesta en una de sus formas con la cabeza de una rana⁸.

La rana, como símbolo del renacimiento, la nueva vida, y la regeneración, se identificó siempre con la diosa Heket, *Hqt*, representada, o bien con aspecto teriomorfo, cabeza de rana y cuerpo de

³ La primera campaña de excavación en Heracleópolis Magna tuvo lugar entre el 20 de febrero y el 31 de marzo de 1966. Durante esta campaña se abrieron tres trincheras de prospección: A (eje sur del templo de Herishef) y B-C (eje oeste de dicho templo), mientras, que la trinchera D fue abierta en el interior del patio del templo. La segunda campaña tuvo lugar entre el 9 y 30 de enero de 1968. LÓPEZ, 1974: 300-299-316 y 1975: 57-78. El Archivo Jesús López de 1966-1968 se encuentra depositado en el IEPOA-Institut d'Etudis del Pròxim Orient Antic. UAB.

⁴ 1976 corresponde al año en el que estas piezas fueron inventariadas en el Museo Arqueológico Nacional; 114 alude al número de orden dado por el Museo; la letra «a» hace referencia al primer lote de piezas que entró en el Museo Arqueológico Nacional.

⁵ Es importante resaltar que en la descripción realizada en el inventario de 1976, tal y como consta en el Archivo del Museo, la lucerna 1976/114/a/16 aparece descrita como «sin decoración apreciable», pero tras un estudio más profundo se ha podido comprobar que sí presenta una decoración «tipo Rana», aunque esta se halla muy deteriorada; mientras que la lucerna 1976/114/a/24 sí se describe como decorada «con una figura de rana que da realce en la boca de alimentación», pero en realidad esta presenta una decoración de roleos.

⁶ HAMONIC, 2015: 62; LECLANT, 1978: 563-664; PONS, 2017: 313-327; RICKAL, 2015: 14. Poco antes de la llegada de la estación de la inundación del Nilo, de junio a septiembre, surgían en las orillas del río miles y miles de renacuajos (ranas y sapos), que los antiguos egipcios identificaban con el principio de la creación y con la regeneración eterna o el *Tiempo Infinito*. De hecho, el símbolo jeroglífico del renacuajo se usa en la escritura jeroglífica para escribir el numeral 100.000, es decir, los miles de años de vida que se le desea al todo poderoso faraón. Tras la inundación, estos anfibios resurgían de nuevo, ya siendo adultos.

⁷ AL-SAYED AMAN, 2006: 157-158; ARMOUR, 1986: 1126; CASTEL, 1995: 228-229, 233-235; SAUNERON, y YOYOTTE, 1959: 17-91; SHAW, y NICHOLSON, 2004: 95-96, 269-270; SMITH, 2002: 38-40; WILKINSON, 2003: 77-78, 117-118. La versión más antigua data del Reino Antiguo. Dichas divinidades representan los aspectos más sencillos del caos primordial. Dios Nun/diosa Nanuet/Océano Primigenio; dios Heh/diosa Hauhet/infinito; dios Kek/diosa Kauket/oscuridad; dios Amón/diosa Amaunet/Ocultación o viento.

⁸ AL-SAYED AMAN, 2006: 157; ARMOUR, 1986: 100; LUKER, 1980: 97.

mujer, o bien, zoomorfo, en forma de rana, y cuyo culto se inicia durante las primeras dinastías, y dura hasta finales del Periodo Ptolemaico-Romano⁹.

Heket, «*La que hace respirar*», es la diosa de la abundancia, del hogar, de la fertilidad, de las mujeres embarazadas, la maternidad, los partos, y «la que da el primer soplo de vida al recién nacido». En este contexto, y como compañera del dios Jnum¹⁰, aparece con frecuencia junto a él, y mientras que Jnum modela con el barro que extrae de las orillas del Nilo y con su torno de alfarero a los dioses, al recién nacido faraón y por extensión todos los niños recién nacidos de Egipto, Heket, le otorga el primer aliento de vida al nuevo ser¹¹.

Del mismo modo como protectora de los partos, Heket recibe el nombre de *Comadrona Real*¹², y así, la podemos ver representada en las paredes de algunos templos¹³ como los de Qus, Hashepsut en Deir el Bahari, o en los *Mamissi*, también llamados «Casa de Nacimiento» de Edfú, Philae, Tôd y Dendara, entre otros. Por otro lado, el papiro Westcar, muestra a esta divinidad junto a la diosa Mesjet, quien confirma el nacimiento de los tres primeros reyes de la V dinastía (Userkaf, Sahure y Nerferirkare-Kakai)¹⁴.

Muy importantes y representativos son los llamados *marfiles mágicos*¹⁵ que eran utilizados, de manera especial, en el momento del alumbramiento como protección tanto para la madre como para el recién nacido frente a un parto complicado, a genios malignos, animales peligrosos como serpientes, escorpiones, etc. Dichos objetos están decorados, mediante incisión o relieve, con la imagen de diversos animales protectores, entre los que se encuentra la rana¹⁶, es decir, la diosa Heket. Se colocaban bajo las camas, sobre el vientre de las parturientas y de los recién nacidos, mientras se recitaban distintos ritos alusivos a este acontecimiento¹⁷.

La veneración a esta diosa queda reflejada también en el título que ostentaban determinados sacerdotes dedicados al culto a esta divinidad, «Sacerdotes de Heket», y cuyos nombres se documentan a partir de la IV dinastía en algunas tumbas del área de Abusir, Saqqara, e incluso, en Abidos¹⁸. Del mismo modo, los denominados *Textos de las Pirámides* del Reino Antiguo aluden a esta diosa como la que ayuda al rey difunto a ascender hasta el cielo con el fin de que alcance de este modo la Resurrección¹⁹, mientras que a partir del Reino Nuevo, el jeroglífico de la rana se sitúa con frecuencia tras el nombre del difunto, garantizando la supervivencia de este, más allá de la muerte²⁰. En el templo de Abidos (época de Seti I), la veremos asociada al culto osíriaco, vinculada a la Resurrección²¹. Tiempo después, en una inscripción en las paredes de la tumba del

⁹ AL-SAYED AMAN, 2006: 158; ANDREWS, 1994: 63; TOMBER, 2006: 322-323.

¹⁰ Representado con cabeza de carnero y cuerpo humano.

¹¹ ANDREWS, 1994: 31; CASTEL, 1995: 77-78.

¹² Las comadronas egipcias eran llamadas «Servidoras de Heket». PONS, 2017: 314.

¹³ NAVILLE, 1908: láms. 48-49. Se muestra en la escena de la Teogamia de Harshepsut, WILKINSON, 2003: 152.

¹⁴ BLACKMAN, 1988: 116-117.

¹⁵ También reciben el nombre de varas apotropaicas o cuchillos mágicos.

¹⁶ La rana suele aparecer acompañada de la diosa Tueris y el dios Bes, también divinidades protectoras del hogar, la infancia, las mujeres embarazadas y los partos.

¹⁷ ALTENMÜLLER, 1965: 9-10 y 102-103; ANDREWS, 1994: 63; BUDGE, 1904: 487-488; CASTEL, 1995: 125-127 (Heket); 173-177 (Jnum); IGLESIAS, 2017: 530-532; QUIRKE, 2016; PINCH, 1994: 40-41, figs. 19-20; SHAW, y NICHOLSON, 2004: 157 (Heket), 192-193 (Jnum); WILKINSON, 2003: 194-196 (Jnum), 228 (Heket); WILKINSON, 2005: 85-86, 100-101 (Heket) y 127-128.

¹⁸ BARTA, 1999: 110-116; CASTEL, 1995: 77; IGLESIAS, 2017: 528.

¹⁹ AL-SAYED AMAN, 2006: 160-161.

²⁰ AL-SAYED AMAN, 2006: 164; ANDREWS, 1994: 32; LISE, 1998: 39-41; LUKER, 1980: 117; PETRIE, 1914: 12, lám. II, 18 a-o. Estos amuletos también eran depositados en los santuarios como figuras votivas para enfatizar la importancia de la fertilidad en la religión popular.

²¹ IGLESIAS, 2017: 234-235.

Sumo Sacerdote de Thot, Petosiris (Tuna el Gebel), se nos dice que la diosa Heket se le apareció durante una procesión que se celebraba con motivo del cuarto mes de la estación de *shemu*²² en Hermópolis²³.

La representación de este tipo de anfibio, en las diferentes etapas de su vida (renacuajo-rana) se nos muestra con mucha frecuencia tanto en amuletos²⁴ como en escarabeos, generalmente en fayenza en color verde o azul-verdoso, símbolo de la regeneración²⁵, y sobre todo se generalizarán a partir de la Baja Época. Los antiguos egipcios colocaban este tipo de pequeños objetos entre las vendas de los difuntos momificados como muestra de la clara connotación que existía entre ellos y la renovación, la regeneración, el renacimiento y la eternidad. De esta manera, se aseguraban la vuelta a la vida en el Más Allá, e incluso, muchos de estos objetos llevarán en su base una imagen incisa del ojo *Udjat* mostrando la virtud apotropaica de la rana.

A finales del periodo Ptolemaico y coincidiendo con la entrada del mundo romano en Egipto comienzan a aparecer en el Alto Egipto un tipo de lucernas realizadas en arcilla, de cuerpo más o menos redondeado/oval que presentan una decoración muy particular y característica solo de Egipto: la imagen de una rana cubriendo la parte superior, de forma bastante esquemática, en la que se aprecia la cola, el rostro, los ojos y las patas traseras de esta, e incluso, dicha decoración se complementa con una representación, también esquemática de espigas a base de pequeños cuadrados cubriendo la superficie de la lucerna, que en ocasiones también puede interpretarse como el aspecto del cuerpo del anfibio²⁶. Poco a poco, esta clase de lámparas, con muchas variantes, se extenderá por todo el país, e incluso fuera de él, desde Alejandría hasta Nubia²⁷, incluidos los desiertos²⁸, así como Oriente Próximo²⁹ y su uso perdurará como mínimo hasta comienzos del siglo v³⁰, aunque la inmensa mayoría de ellas hay que datarlas entre finales del siglo II y comienzos del siglo IV³¹.

Los numerosos hallazgos de estas lucernas localizadas en casas, templos, santuarios y, por supuesto, en necrópolis nos muestran dos tipos bien diferenciados según la forma de estas. Por un lado, las hay de aspecto redondeado, pico bien marcado, con estrecho canal y con frecuencia adornado con volutas a los lados; y por otro, están las lámparas de aspecto oval, con escasa demarcación del pico o sin el mismo.

²² Tercera estación del año: la cosecha. En esta estación se llevaba a cabo la *Bella Fiesta del Valle*.

²³ IGLESIAS, 2017: 229-230.

²⁴ El Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo del Museo Arqueológico Nacional tiene en sus fondos ocho amuletos con la imagen de una rana (n.ºs Inv. 2465, 15199, 15200, 15682, 15681, 15683, 15684 y 20181).

²⁵ También hay amuletos de rana y escarabeos en otros materiales como cornalina, basalto, esteatita, piedra, etc.

²⁶ En el Antiguo Egipto el trigo y la cebada también simbolizan la fertilidad, tras la inundación del Nilo, la resurrección y la nueva vida.

²⁷ Ejemplos de este tipo de lucernas tenemos en Nubia tanto en cementerios como en viviendas. En la necrópolis tardo-meroítica de Semna Sur se halló una lucerna con una decoración de rana (ŽABKAR, y ŽABKAR, 1982: 28-29; WILLIAMS, 1985: 178, n.º 111), y lo mismo en el de Dakkah (BM EA48526), con una datación que oscila entre los siglos IV-V d. C., mientras, que en la zona de el-Allaqi, a orillas del Nilo, se localizaron en el interior de una habitación de un eremitorio, dos lucernas con similar decoración. Ver OBLUSKI, 2019: 12.

²⁸ MEYER, y HEIDORN, 1998: 204; lucerna de rana de cronología tardorromana-bizantina. En Berenike, en el puerto del mar Rojo, se ha localizado una lucerna con decoración «tipo rana» en el interior de un templo y fecha en el siglo V d. C. Ver RADKOWSKA; SIDEBOTHAM, y ZYCH, 2013: 225.

²⁹ Procedente de Aqaba (Jordania) se tiene una lucerna del Periodo Romano Tardío con una decoración «tipo rana» acompañada de una rama de laurel. LAPP, 2016: 301.

³⁰ Para Maxfield este tipo de lucernas perdurarán hasta finales del siglo V, según las excavaciones realizadas en Mons Claudianus, y que todavía no han finalizado. MAXFIELD, 1995: 21.

³¹ CHARZANOVSKI, 2015: 54-57; FLUCK, 2014: 1-30; GAWDAT, 2002: 107; GAWDAT, y EATON-KRAUSS, 2007: 218; ROSTOVITZEFF, 1926: 163; RUTSCHOWSCAYA, y BÉNAZETH, 2000: 202; SHIER, 1950: 255, 1972: 349-358 y 1978: 25-27; LECLANT, 1978: 565-566; ROBINS, 1939: 48-51; TOMBER, 2006: 324; VAN DEN KERCHOVE, 2012: 174; ZYCH, 2008: 79-90.

Con respecto a la decoración, podemos distinguir varios tipos: desde aquellas lucernas que únicamente muestran algunas partes del cuerpo de este anuro, con independencia de que estén bien delimitadas o no, hasta aquellas que enseñan la imagen completa del anfibio sea esta más o menos realista.

La llegada y posterior expansión del cristianismo en Egipto supuso un enorme cambio en la sociedad, de manera especial en el aspecto religioso-funerario. Sin embargo, es evidente que ambos mundos supieron, de alguna manera, respetar y conciliar corrientes e ideas distintas.

La continuidad de este tipo de lucernas es un claro ejemplo de ello. La rana se siguió asociando a la inmortalidad, y a la resurrección/renacimiento, a la vida eterna y, aunque no es muy frecuente, alguno de estos objetos llevan inscritas frases en griego alusivas a ello: «Yo soy la resurrección»³², e incluso, a partir del siglo IV se añadirá, en muchas ocasiones, una cruz para dar mayor relevancia al carácter religioso-funerario de dichos objetos³³.

Igualmente adquirirán un valor o significado apotropaico y se las considerará portadoras de fortuna³⁴, e incluso, psicopompo, acompañando al difunto en su viaje al Más Allá y convirtiéndose en su guardián y defensor frente a cualquier mal o espíritu maligno³⁵.

A pesar del gran número de lucernas completas o fragmentadas que aparecieron durante los trabajos de excavación de la misión española en Heracleópolis Magna, las lucernas con decoración de «rana» son muy escasas, aunque bien es cierto que los trabajos realizados por Fl. Petrie en este yacimiento a comienzos del siglo pasado proporcionaron gran cantidad de ellas, que hoy se encuentran, en su gran mayoría, en el Museo Petrie de Arqueología Egipcia (Londres)³⁶.

Lucernas «tipo rana»

N.º Inv.: 1976/114/a/1³⁷ (fig. 3a-b).

Localización: Trinchera D³⁸.

Descripción: Lucerna completa de cuerpo oval, fabricada a molde, con asa de pellizco, y con

³² AL-SAYED AMAN, 2006: 159; CRUM, 1939, 11A; CERNY, 1976, 62; CHARBONNEAU-LASSAY, 1994: 476, fig. 5 (Museo de Turín. Antigua colección Creppo); MASSEY, 2001: 11.

³³ BAILEY, 2001: 125-127, lám. XVII. 10. (E.18.1971. Fitzwilliam Museum); y lám. XVII.11 (A.3.1972. Bolton Museum and Art Gallery). Ambas lucernas fueron halladas en las campañas 1964-1967 en la Catacumba de los babuinos y llevan en la parte posterior la letra Alfa; CHARBONNEAU-LASSAY, 1994: 475, fig. 4 (Museo del Louvre. Proviene de Alejandría); DE ROSSI, 1879: 31, lám. III, n.º 2 (Museo del Louvre. Proviene de Alejandría); CHRZANOVSKI, 2015: 63, 136, n.º 159 (siglos V-VI. Col. Bouvier. B. 459).

³⁴ No obstante, si nos vamos al Antiguo Testamento, la rana tiene, también para los judíos, una connotación negativa, ya que la segunda plaga acontecida en Egipto, es la plaga de las ranas, tal y como podemos ver en Ex. 7: 26-29. Según el relato Moisés y por indicación de Yahvé se personó ante el faraón para que este permitiera a su pueblo orar a su dios, y le dijo lo siguiente: «Deja marchar a mi pueblo para que me rinda culto. Si te niegas a dejarlo marchar yo infestaré toda tu tierra de ranas. Pulularán las ranas en el río, saltarán y se meterán en tu palacio, en tu alcoba y en tu lecho. En las casas de tus servidores y en tu pueblo, en tus hornos y artesas. Saltarán, pues las ranas sobre ti, sobre tu pueblo, y sobre tus servidores». Y en Ex. 8 (1-3), Yahvé dijo a Moisés: «Di a Aarón: Extiende tu mano con el bastón sobre los ríos, los canales y los estanques y haz saltar las ranas por toda la tierra de Egipto». Aarón extendió su mano sobre las aguas de Egipto. Saltaron las ranas y cubrieron la tierra de Egipto. Pero lo mismo hicieron los magos con sus encantamientos; hicieron saltar las ranas sobre la tierra de Egipto. Conferencia Episcopal Española: 2011.

³⁵ GEORGE, 2003: 495-507; KERNER, 2104: 173, 177-180 (11 lucernas de este tipo en Sector 5 de la necrópolis de Pont Gabbari).

³⁶ Las primeras lucernas estudiadas y publicadas en Egipto corresponden al yacimiento de Heracleópolis Magna. Ver CHRZANOVSKI, 2015: 115.

Ejemplos de este tipo de lucernas han aparecido en numerosas localidades de Egipto: Alejandría, Heracleópolis Magna, Naukratis, Karanis, el-Kab, Abidos, Coptos, Hermópolis Magna, Apa Antinos (norte de Saqqara), Saqqara, Karnak, Armant, Edfu, Buto, Qau el-Kebir, Antinópolis, Helwan, Medinet Quta, Narmouthis, Athribis, Terenithis, Oasis de Kawa (Douch) y Mons Claudianus, entre otros lugares.



Fig. 3. **A.** Parte superior de la lucerna mostrando la imagen de una rana. **B.** Base de la lucerna con decoración incisa de una hoja de palma.

decoración en relieve de una rana cubriendo toda la superficie. Rasgos algo desgastados, destacando los ojos, las patas delanteras y el cuerpo a base de pequeños orificios rellenos. Carece de asa. Pasta y superficie color beige-verdoso, con pequeños poros debido a la utilización de material orgánico en su fabricación, algunos desconches y una pequeña rotura en un lateral. El orificio de iluminación conserva restos negruzcos por el uso. La base presenta una decoración incisa de hoja de palma con dos marcas en la parte inferior y otra en la parte superior del lateral derecho, todas a modo de media luna.

Medidas: 8 cm de longitud; 6,1 cm de anchura; 3,8 cm de altura. Orificio de alimentación: 1,1 cm; orificio de iluminación: 1,1 cm.

Estado de conservación: Regular.

Cronología: Finales siglo I - inicios siglo V d. C.

N.º Inv.: 1976/114/a/5³⁹ (fig. 4).

Localización: Trinchera D⁴⁰.

Descripción: Lucerna completa, fabricada a molde, de cuerpo oval, medallón central con pequeños círculos rellenos, y decoración en relieve de una rana cubriendo toda la superficie. Rasgos bien

³⁷ Paralelos: BAILEY, 1988: 227; lám. 48, Q. 2141EA (los rasgos están más marcados); PETRIE, 1905: lám. LXIII, 21, 51, 56, 58, 69 y 70; lám. LXV, 59, 70, 89 y 90; lám. LXVII, 40, 63, 72 y 88 (las lucernas presentan una decoración en la base de palmeta simple bastante similar a la nuestra, pero la tipología de las ranas es distinta); SHIER, 1978: 29 (214-237), láms. 27, 28 y 35. Aparecen algunas lucernas con este tipo de marca de alfarero en la base, pero la decoración de la lucerna no es de las de «tipo rana»; THOMAS, 2006: 12, fig. 32; TOMBER *et alii*, 2006: 326-334, lám. 5.1., 1-11; (datadas entre finales del siglo I y todo el siglo II, de Trajano a Adriano, y catalogadas como Tipo A1. 1a, 2 a-c, 3a-b), lám. 5.2., 12 y 14 (datadas entre comienzos del reinado de Antonino y el de Adriano, y catalogadas como Tipo A1-3b).

³⁸ Durante los trabajos de excavación llevados a cabo en la Trinchera D, también se pudieron recuperar diversos fragmentos de recipientes cerámicos y un único vaso cilíndrico de pequeñas dimensiones, así como una campanilla de bronce, y algunas lucernas y fragmentos de estas con decoración de motivos vegetales, florales y geométricos cubriendo la superficie. Cabe destacar una lucerna con decoración de un reptil rodeando el orificio de alimentación.

³⁹ Paralelos: BAILEY, 1972: 227, lám. 14 y 1988: 228; lám. 47; Q2130EA, Q2131EA, Q2132MLA y Q2133EA (los rasgos están más marcados); BERNHARD, 1955: lám. CXXXII, n.º 459a y lám. CXXXIV, n.º 492G; BRANTS, 1913: 60-61; CHRZANOVSKI, 2015: 54-55, 133, n.º 140, lám. 57, B458 (Universidad de Ginebra. Colección Bouvier); MICHELUCCHI, 1975: lám. XII, 167 (n.º Inv. 12962. Procede de Antinoe), lám. XII, 175 (n.º Inv. 12965. Procede de Antinoe. Rasgos muy desgastados); PETRIE, 1905: 10-11, lám. LXIII, 77-78 (en la base hay una marca del alfarero incisa); SELESNOW, 1988: 137, lám. 17, n.ºs 118-124 (extiende la cronología hasta comienzos del siglo V); SHIER, 1978: 26-28, 101-102, lám. 29, n.º 239-2446 (finales siglo III- siglo IV); THOMAS, 2006: 12, fig. 32; TOMBER *et alii*, 2006: 326-334, lám. 5.1. 1-11; (datadas entre finales del siglo I y todo el siglo II, de Trajano a Adriano, y catalogadas como Tipo A1. 1a, 2 a-c, 3a-b), lám. 5.2., 12 y 14 (datadas entre comienzos del reinado de Antonino y el de Adriano, y catalogadas como Tipo A1-3b).

⁴⁰ Ver nota al pie 38.



Fig. 4. Parte superior de la lucerna mostrando la imagen de una rana.

delimitados, destacando sobre todo, los ojos y las patas delanteras, mientras que el resto del cuerpo se representa a base de pequeños puntos incisos. Pasta y superficie color beige claro, con pequeños poros debido a la utilización de material orgánico en su fabricación, algunos desconches y una pequeña rotura en un lateral. El orificio de iluminación conserva restos negruzcos por el uso. No presenta marcas de alfarero en la base. Carece de asa.

Medidas: 9 cm de longitud; 5,6 cm de anchura; 3,8 cm de altura; orificio de alimentación: 1,1 cm; orificio de iluminación: 1,3 cm.

Estado de conservación: Bueno.

Cronología: Finales siglo II - inicios siglo V d. C.

N.º Inv.: 1976/114/a/16⁴¹ (fig. 5).

Localización: Sin referencia.

Descripción: Lucerna completa de cuerpo redondeado, fabricada a molde y con decoración en relieve de una rana y los rasgos muy desgastados que solo permite ver ligeramente las extremidades posteriores del anfibio y el pequeño medallón central. *Rostrum* corto rematado en pico tipo yunque. *Margo* amplio. Carece de asa. Pasta y superficie de color beige claro, pequeños poros debido a la utilización de material orgánico en su fabricación, y restos negruzcos por el contacto con el fuego. Carece de marcas de alfarero en la base.

Medidas: 6,7 cm de longitud; 5,6 cm de anchura; 3 cm de altura; orificio de alimentación: 1 cm; orificio de iluminación: 1,1 cm.

Cronología: II-IV d. C.



Fig. 5. Parte superior de la lucerna con la imagen muy desgastada de una rana.

⁴¹ BAILEY, 1988: 255-257; lám. 46, Q 2098 MLA, Q 2098 MLA; PONS, 1998: 124 (n.º Inv. 1981/1/254). En este caso los rasgos de la rana están muy bien delimitados y marcados. Colección egipcia de la Real Academia de Córdoba.



Fig. 6. Parte superior de la lucerna donde se aprecian levemente los rasgos de una rana.

N.º Inv.: 1976/114/a/17⁴² (fig. 6).

Localización: Trinchera A⁴³.

Descripción: Lucerna completa, fabricada a molde, de cuerpo oval y con decoración en relieve de una rana cubriendo toda la superficie. Rasgos bastante desgastados, aunque se distingue la cabeza y de manera especial, los ojos. Pasta y superficie color rojizo, con restos de engobe, y pequeños poros debido a la utilización de material orgánico en su fabricación. Se aprecia una pequeña protuberancia a modo de asa de pellizco, algunos desconches y una rotura en un lateral. El orificio de iluminación conserva restos negruzcos por el uso. Carece de marcas de alfarero en la base.

Medidas: 7 cm de longitud; 5,6 cm de anchura; 3 cm de altura; orificio de alimentación: 0,8 cm; orificio de iluminación: 1,3 cm

Estado de conservación: Bueno.

Cronología: Finales siglo II - finales siglo III d. C.

N.º Inv.: 1976/114/a/22⁴⁴ (fig. 7a-b).

Localización: Trinchera del Coloso⁴⁵.

Descripción: Lucerna incompleta, fabricada a molde, de cuerpo redondeado, con decoración en relieve de una rana. Pasta y superficie de color beige claro. En general presenta los rasgos bastante

⁴² Paralelos: BAILEY, 1972: lám. 87, X13; BISSON DE LA ROQUE, 1930, 53; BRANTS, 1913: 60-61, n.º 1073; DUBOIS, 1997: 236-237, n.º 258 (Museo Arqueológico del Mediterráneo, Marsella); GUÉRAUD, 1929: pl. V; MENZEL, 1969: 130, n.ºs 748-749, figs. 134-135; MICHELUCCHI, 1975: 65-68, lám. XII, 172 (n.º Inv. 3600); PETRIE, 1905: 10-11, LXIII, F 81, 83; PONS, 1998: 125 (n.º Inv. 1981/1/256. Col. Egipcia de la Real Academia de Córdoba) y, 2017: 316-323; ROBINS, 1939: lám XI, n.º 15; ROSENTHAL, y SIVAN, 1978: 70-71, n.º 242; SHIER, 1978: 74, 101-102, lám. 29.245; lám. 30.247 (finales siglo II - mitad siglo III. Los rasgos están más marcados); THOMAS, 2006: 18, fig. 32 (el autor data esta lucerna entre los años 150 - 400. McLean Museum and Art Gallery, Greenock). SZENTLÉLEKY, 1969: 121, n.º 213a (n.º Inv. 50.1173) y 214a (n.º Inv. 50.1175). Museo de Bellas Artes de Budapest. Procedencia desconocida.

⁴³ Durante los trabajos arqueológicos realizados en esta trinchera se localizaron diversos fragmentos de recipientes cerámicos, así como algunas lucernas y fragmentos de estas con decoración de motivos vegetales, florales y geométricos cubriendo la superficie.

⁴⁴ Paralelos: BAILEY, 1988: 255-257; láms. 46-47; Q 2106 MLA y Q 2107 EA (las lucernas están bastante bien conservadas) y 1998: lám. 87, X 13; BERNHARD, 1955: lám. CXXXII, n.º 459g; BRANTS, 1913: 60-61, n.º 1078; CHRZANOVSKI, 2015: 54-55, 132, n.ºs 129 y 130 (terminación del pico redondeada. B. 471, B. 472), 61, 135, n.º 154 (carece de canal decorado y volutas. B. 492), n.º 155 (terminación del pico en forma de yunque y sin volutas, y decoración muy bien delimitada. B. 488), y n.º 156 (decoración más ornamentada y muy bien marcada. B. 491). Todas las lucernas pertenecen a la Col. Bouvier; CHRZANOVSKI, 2019: 299, n.º 485 (B. 470), y n.º 485 (B. 471), 300, n.º 486 (B. 472). Todas las lucernas tienen el pico redondeado. 310, n.º 512 (B. 490. Pico en forma de yunque, y canal



Fig. 7. **A.** Parte superior de la lucerna mostrando la imagen de una rana y parte del pico con volutas a los lados. **B.** Base de la lucerna fragmentada.

desgastados, si bien se distingue el medallón cóncavo en el centro, las extremidades posteriores dobladas y muy levemente el resto del cuerpo. Orificio central de alimentación cóncavo y con borde. El pico está roto, por lo que no es posible saber si tenía una terminación en yunque o redondeada. No obstante, todavía podemos distinguir el arranque de este con decoración de pequeñas rayas horizontales paralelas, y dos volutas a los lados. La base no tiene marcas de alfarero, y está algo rota. Medidas: 6,7 cm de longitud; 6,1 cm de anchura; 3 cm de altura; orificio de alimentación: 1 cm. Cronología: Finales siglo II - IV d. C.

Consideraciones finales

El estudio de este reducido conjunto de lucernas con decoración «tipo rana» formando parte de la colección de piezas de Heracleópolis Magna que ingresó en el Museo Arqueológico tras el denominado «reparto de excavaciones», nos ha permitido extraer algunas conclusiones interesantes.

sin decoración ni volutas a los lados), n.º 513 (B. 492. Pico en forma de yunque, y canal sin decoración ni volutas a los lados), y n.º 514 (B. 488. Pico en forma de yunque, canal sin volutas a los lados. Decoración muy bien delimitada). 311, n.º 515 (B. 491), y n.º 516 (B. 475). Ambas tienen el pico en forma de yunque, el canal sin volutas a los lados, y la decoración muy bien delimitada. Todas las lucernas son de la colección Bouvier; DUNAND *et alii*, 1992: 32-3, lám. 71.2, (tumba 8, hab. 2, n.º Inv. 401), 37-38, lám. 71.4 (tumba 11, hab. 2, n.º Inv. 859); FLUCK, 2014: 26, fig. 25 (la pieza está completa y se conserva en mucho mejor estado. N.º Inv. 10336); GASCOU, 1979: lám. XCVIII F (Oasis de Kharga); JOHNSON, y WHITCOMB, 1979: 103, lám. 35L; MICHALOWSKI *et alii*, 1950: lám. XXXII, 29-35; MICHELUCCI, 1975: 151, 155, lám. XI, 71-72 (n.º Inv. 3597), lám. XII, 163 (n.º Inv. 3603); PETRIE, 1905: 10-11, lám. LXIV, E 8, 19, 30-32 (las lucernas están completas y en bastante buen estado de conservación); PONS, 2017: 317-321; SELESNOW, 1988: 76, p. 129, lám. 12. Procede del Santuario de San Menas excavado por Angelika Kaufmann; SHIER, 1978: 69, n.º 77, lám. 16; 70, n.º 87, lám. 17 (finales siglo II-comienzos siglo III); SZENTLÉLEKY, 1969: 121-124, n.ºs 229a/229b (n.º Inv. 50.1170). Museo de Bellas Artes de Budapest. Procedencia desconocida; TOMBER *et alii*, 2006: 329, lám. 5.1., 1-11, 335, lám. 5.2, 12-20; (datadas entre finales del siglo I y durante el siglo II, de Trajano a Adriano, y catalogadas como Tipo A1. 1a, 2 a-c, 3a-b), lám. 5.2., 12 y 14 (datadas entre comienzos del reinado de Antonino y el de Adriano, y catalogadas como Tipo A1-3b); ZYCH, 2008: 89, fig. 8 E 221.

⁴⁵ Durante los trabajos de excavación en esta zona se hallaron diversos fragmentos de recipientes cerámicos, así como algunas lucernas o fragmentos de estas con decoración de motivos vegetales, florales y geométricos cubriendo la superficie. Entre las lámparas de aceite merece atención especial una de ellas que presenta una decoración en relieve con cruces coptas enmarcadas en hexágonos rodeando la superficie.

Las lucernas con esta representación de anfibio son únicas y características de Egipto, lo que no excluye que algunas se hayan encontrado fuera de sus fronteras, tal y como hemos especificado, quizá como fruto de las distintas relaciones comerciales.

Desde finales del siglo I y hasta el siglo V, con especial relevancia entre mediados del siglo II y comienzos del siglo IV, proliferaron en Egipto este tipo de lámparas de aceite (oliva, ricino, o sésamo), que además de su uso doméstico/cotidiano tuvieron un carácter funerario, para las halladas en las necrópolis, así como un carácter religioso/votivo, para las descubiertas en santuarios y templos, como ocurre con estas lucernas que provienen o bien del interior del templo de Herishef o bien de sus alrededores.

Tres de ellas presentan un cuerpo oval, mientras que las otras dos lo tienen redondeado y con canal estrecho, aunque solo en un caso podemos confirmar el pico en forma de yunque. Ambas tipologías se ajustan perfectamente a las halladas en otros yacimientos de Egipto y que hoy forman parte de los fondos de numerosas instituciones públicas y privadas, y colecciones privadas.

En solo una de ellas (1976/114/a/1) se aprecia la marca del alfarero (una decoración incisa de hoja de palma), pero, atendiendo al número de lucernas que han llegado hasta nosotros con marcas en el base podemos afirmar que era frecuente que los talleres dejaran sus improntas bien en forma de hojas de palma, más o menos realistas o esquemáticas, flores de loto, círculos, semicírculos, letras, abreviaciones, etc.

Es verdad que no es posible saber dónde se hallaba el taller de fabricación de dichas piezas, pero es muy posible que este estuviese en el área de El Fayum, y que la arcilla utilizada para su fabricación proviniese de las orillas del río Nilo, muy cercano a esta zona.

Somos conscientes de que este conjunto de lucernas es muy exiguo, pero consideramos que son de gran relevancia por ser características solo de Egipto y que, por supuesto, abren la puerta a un estudio completo de todas las lucernas procedentes de Heracleópolis Magna que forman parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional.

Bibliografía

- ALMAGRO BASCH, M. (1971): *El Templo de Debod*. Madrid.
- ALMAGRO BASCH, M., y PRESEDO VELO, F. (1979): «Les Fouilles à Heraklepolis Magna, 1976», *International Congress of Egyptology (Cairo, 1976)*. SGKAO, 14. Berlín, pp. 67-71.
- ALTENMÜLLER, H. (1965): «Die Apotropaia und die Götter Mittelagyptens: Eine typologische und religionsgeschichtliche Untersuchung der sogenannten», *Zaubermesser des Mittleren Reichs*. Munich.
- AL-SAYED AMAN, M. (2006): «The Frog in Ancient Egypt with unpublished Frog Statues, Amulets and Other Related Objects in the Agricultural and Malawy Museums in Egypt», *Magazine of General Union of Arab Archeologist*, n.º 12, pp. 154-173.
- ANDREWS, C. (1994): *Amulets of Ancient Egypt*. London.
- ARMOUR, R. A. (1986): *Gods and Myth of Ancient Egypt*. 2ª ed. El Cairo.
- BARTA, M. (1999): «The Title of the Heket's Priest in the Egyptian Old Kingdom», *JNES*, vol. 58 (2), pp. 107-116.
- BAILEY, D. (1972): *Greek and Roman Pottery Lamps. The British Museum*. Oxford.
- (1988): *A catalogue of the Lamps in the British Museum. III Roman Provincial Lamps*. London.
- (1998): *Excavations at El-Ashmunein V, Pottery, Lamps and Glass of the Late Roman and Early Arab Periods. British Museum Expedition to Middle Egypt*. London.
- (2001): «Lamps from the sacred animal necropolis, North Saqqara and the Monastery of Apa Antinos», *JEA*, 87, pp. 119-133.

- BERNHARD, M. L. (1955): *Lampki Starozytne*. Varsovia.
- BISSON DE LA ROQUE, F. (1930): *Medamoud (1929)*. El Cairo.
- BLACKMAN, A. M. (1988): *The Story of the King Kheops and the magicians: transcribed from Papyrus Westcar (Berlin Papyrus 3033)*. Oxford.
- BRANTS, J. (1913): *Antieke Terra-cotta Lampen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden*. Leiden.
- BUDGE, W. (1904): *The Gods of the Egyptians. Studies in Egyptian Mythology*. London.
- CASTEL, E. (1995): *Diccionario de la Mitología egipcia*. Madrid.
- CERNY, J. (1976): *Coptic Etymological Dictionary*. Cambridge.
- CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1994): *Il Bestiario del Cristo*. Roma.
- CHASSINAT, E. (1947): *The Temple de Dandara*. Vol. 2. El Cairo.
- CHRZANOVSKI, L. (2015a): *Ex Orient Lux des lampes phéniciennes aux lumières de l'Islam. Chefs-d'oeuvre d'Égypte et du Proche-Orient de la Collection Bouvier*. Sibiu-Genève.
- (2015b): «South-Eastern Mediterranean Lamps and Their Recent Bibliography. From Terra (quasi) Incognita to Lychnological Researches which Changed Several Typo-chronological and Regional Axioms», *Journal of Ancient History and Archaeology*, 2.1, pp. 115-125.
- (2019): *Lampes antiques, byzantines et islamiques du Nîle à l'Oronte, la Collection Bouvier*. Polish Centre of Mediterranean Archaeology. University of Warsaw, Varsovia.
- CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA (2011): *La Sagrada Biblia*. Madrid.
- CRUM, W. E. (1939): *A Coptic Dictionary*. Oxford.
- DE ROSSI, A. (1879): *Bulletin d'archéologie Chrétien*. Paris.
- DUBOIS, J. D. (1997): «Les courants gnostiques», *Égypte Romaine, l'autre Égypte*. Marsella, pp. 201-249.
- DUNAND, Fr.; HEIM, J.; HENEN, N., y LICHTENBERG, R. (1992): *La Nécropole de Douch (Oasis de Kharga)*, DFIFAO XXVI. El Cairo.
- FLUCK, C. (2014): «Findspot known: Treasures from excavation site in Egypt and Sudan in the Museum für Byzantinische Kunst, Berlin», *Studies in Ancient and Sudan*, 21, pp. 1-30.
- GASCOU, J. (1980): «Douch: Rapport préliminaire des campagnes de fouille de l'hiver 1978/1979 et de l'automne 1979», *BIFAO*, 80, El Cairo, pp. 288-345.
- GAWDAT, G. (2002): *Il Cairo. Il Museo Copto et le Chiese Anbiche*. Longman.
- GAWDAT, G., y EATON-KRAUSS, M. (2007): *The Illustrated Guide to the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*. El Cairo, New York.
- GEORGE, C. (2003): «Les lampes du secteur 5 de la fouille du Pont Gabbari», J-Y., Empereur Nécropole 2, vol. 2, *IFAO*, El Cairo, pp. 491-509.
- GUÉRAUD, O. (1929): *Tell Edfou (1928)*. El Cairo.
- HAMONIC, F. (2015): «Amuleto en forma de renacuajo», *De la Arqueozoología a la egiptozoología: el caso concreto de los restos de animales egipcios. Animales y Faraones. El reino animal en el antiguo Egipto*. S. Porcier. Somogy Editions, pp. 62-63.
- IGLESIAS CASADEMUNT, N. (2017): «Heket: estudio de una divinidad egipcia a través de las fuentes arqueológicas y literarias», *Actas del V Congreso Ibérico de Egiptología (Cuenca, del 9-12 de marzo de 2015)*. Edición de E. Burgos Bernal, A. Pérez Largacha e I. Vivas Sainz. Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 527-537.
- JOHNSON, R. W., y WHITCOMB, D. S. (1979): «Pottery», *Quseir al-Qadim 1978. Preliminary Report*. Donald S. Whitcomb y Janet H. Johnson. New Jersey, pp. 67-173.
- KERNER, J. (2014): «Grenouilles et crapauds en contexte funéraire dans le monde gréco-romain: possibles fonctions et symbolique», *Études antiques*, 94, pp. 171-189.
- LAPP, E. (2016): «A Jewish Oil Lamp Unearthed at the Red sea port of Roman Aila (Aqaba, Jordan)», *Viewing Ancient Jewish Art and Archaeology*. Edición de A. Killebrew y G. Faßbeck. Leiden y Boston.
- LECLANT, J. (1978): «La grenouille d'éternité des pays du Nil au Monde Méditerranéen», *Hommages à Maarten J. Vermaseren, Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain*, 68, vol 2. Leiden, pp. 561-572.
- LISE, G. (1998): *Amuleti egizi*. Milán.
- LÓPEZ, J. (1974): «Rapport Préliminaire sur les Fouilles d'Hérackéopolis (1966)», *Oriens Antiquus*, XIII, pp. 299-316.
- (1975): «Rapport Préliminaire sur les Fouilles d'Hérackéopolis (1968)», *Oriens Antiquus*, XIV, pp. 57-74.

- LUKER, M. (1980): *The Gods and Symbols of Ancient Egypt*. London.
- MASSEY, G. (2001): *Ancient Egypt, the Light of the World*. Boston.
- MAXFIELD, V. (1995): «The Imperial Phorphyry Quarries Project», *JEA*, 81, pp. 17-21.
- MENZEL, H. (1969): *Antike Lampen im Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz*. Mainz.
- MEYER, C., y HEIDORN, L. (1998): «Three Seasons at Bir Umm Fawâkhir in the Central Eastern Desert», *Life on the Fringe. Living in the Southern Egyptian Deserts during the Roman and early-Byzantine Periods*. Edición de O. Kaper. Leiden, pp. 197-212.
- MICHALOWSKI, K.; DESROCHES, CH.; DE LINAGE, J.; MANTRUFFEL, J., y ZEIMO-ZEJMIS, M. (1950): *Tell Edfou 1939, Fouilles Franco-Polonaises*. Reports III. El Cairo.
- MICHELUCCI, M. (1975): *La collezione di lucerne del Museo Egizio di Firenze*. Florencia.
- NAVILLE, E. (1908): *The Temple of Deir el Bahari*. Vol. II. London.
- OBLUSKI, A. (2019): «The Monasteries and Monks of Nubia», *The Journal of Juristic Papyrology*, suppl. XXXVI. Varsovia.
- PADRÓ PARCERISA, J. (con la colaboración de GONZÁLEZ, L.; PONS, E.; ROSÓN, T., y SANMARTÍ, E.) (1999): «Études Historico-Archéologiques sur Héracléopolis Magna. La nécropole de la muraille méridionale», *Nova Studia Aegyptiaca*, I, pp. 14-16, 183, fig. 1.
- PÉREZ DÍE, C. (1992): «Enhasya el Medina (Heracleópolis Magna). Yacimiento de la Misión Arqueológica Española», *Treballs d'Arqueologia*, 2, pp. 225-242.
- (2010): «Introducción», *Heracleópolis Magna (Enbnasya el Medina, Egipto). La Necrópolis «real» del Tercer Periodo Intermedio y su reutilización*. Madrid: Secretaria General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, pp. 10-11.
- PETRIE, FL. (1914- 2.^a ed. 1975): *Amulets*. Warminster.
- (1905): *Roman Ebnasya (Herakleopolis Magna) 1904*. London.
- PINCH, G. (1994): *Magic in Ancient Egypt*. London.
- PONS MELLADO, E. (1998): «Lucernas», *La Colección egipcia de la Real Academia de Córdoba*. Córdoba, pp. 122-132.
- (2017): «Lucernas decoradas con la imagen de una rana del yacimiento de Oxirrincó (El-Bahnasa), Egipto», *Trabajos de Egiptología*, n.º 8, pp. 313-327.
- PRESEDO VELO, F. (1979): «Dernières découvertes à Heracleopolis», *International Congress of Egyptology (Cairo, 1976)*, *SGKAO*, 14. Berlín, pp. 525-532.
- QUIRKE, S. (2016): *Birth Tusks: the Armoury of Health in Context-Egypt 1800 BC*. London.
- RADKOWSKA, J.; SIDEBOTHAM, S., y ZICH, I. (2013): «The late Roman Harbor temple of Berenike. Results of the 2010 season of excavations», *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 22, pp. 209-228.
- RICKAL, E. (2015): «Figuritas de rana», *De la Arqueozoología a la egiptozoología: el caso concreto de los restos de animales egipcios. Animales y Faraones. El reino animal en el antiguo Egipto*. S. Porcier. Somogy Editions, p. 94.
- ROBINS, F. W. (1939): «Graeco-Roman Lamps from Egypt», *JEA*, 25, pp. 48-51.
- ROSENTHAL, R., y SIVAN, R. (1978): *Ancient Lamps in the Scholoessinger Collection*. QEDem. Monographs of the Institute of Archaeology. Jerusalén: The Hebrew University of Jerusalem.
- ROSTOVZEFF, M. (1926): *Social and Economic History of the Roman Empire*. Oxford.
- RUTSCHOWSCAYA, M. H., y BÉNAZETH, D. (2000): «Art et Vie quotidienne. Aspects de l'art copte», *L'art Copte de L'Égypte. 2000 ans de Christianisme. Exposition présentée à l'Institut du Monde Arabe*. Paris, pp. 145-227.
- SAUNERON, S., y YOYOTTE, J. (1959): «Le naissances du Monde selon de l'Égypte ancienne», *La Naissance du Monde*. Paris, pp. 17-91.
- SELESNOW, W. (1988): *Lampen aus Ton und Bronze*. Liebieghaus. Museum Alter Plastik. Bildwerke der Sammlung Kaufmann, Band II. Frankfurt.
- SHAW, I., y NICHOLSON, P. (2004): *Diccionario del Antiguo Egipto*. Madrid.
- SHIER, L. (1950): «The frog lamps of Roman Period», *AJA*, LIV, 255.
- (1972): «The frog lamps from Karanis», *Medieval and Middle Eastern Studies in honor of Aziz Suryal Atiya*. Leiden, pp. 349-358.
- (1978): «Terracotta lamps from Karanis, Egypt. Excavations of the University of Michigan», *Ann. Arbor: University of Michigan Press, Kesley Museum of Archaeology. Studies 3*. Michigan.

- SMITH, M. (2002): *On the Primeval Ocean*. London.
- SZENTLÉLEKY, T. (1969): *Ancient Lamps*. Budapest.
- THOMAS, R. (2006): «Lamp in terracotta and Bronze», *Naukratis: Greeks in Egypt*. Londres, pp. 1-18.
- TOMBER, R.; KNOWLES, K.; DONALD, B., y THOMAS, R. (2006): «Survey and excavations MONS CLAUDIANUS 1987-1993. Ceramic Vessels and Related Objects», vol. III. *IFAO*, 54. Edición de V. A. Maxfield y D. P. S. Peacock. El Cairo.
- VAN DER KERCHOVE, A. (2012): *La voie d'Hermès: pratiques rituelles et tratés hermétiques*. Leiden.
- WILKINSON, R. H. (2003): *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. London.
- WILKINSON, T. (2005): *Dictionary of Ancient Egypt*. London.
- WILLIAMS, B. (1985): «A Chronology of Meroitic Occupation below the Fourth Cataract», *JARCE*, 22, pp. 149-195.
- ŽABKAR, L., y ŽABKAR, J. (1982): «Semna South. A Preliminary Report on the 1966-68 Excavations of the University of Chicago Oriental Institute Expedition to Sudanese Nubia», *JARCE*, 19, pp. 7-50.
- ZYCH, I. (2008): «Marina El-Alamein: Some Ancient Terracotta Lamps from Marina», *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 15. Varsovia, pp. 77-90.

Un relieve egipcio del Reino Nuevo en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid)

An egyptian relief of the New Kingdom in the Museo Arqueológico Nacional (Madrid)

Miguel Jaramago* (arkamani@yahoo.es)

Investigador independiente

Resumen: Estudiamos en este trabajo un relieve funerario egipcio del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (en adelante MAN), n.º inv. 2001/110/2, especialmente sus características artísticas y epigráficas. El texto nos informa de que se trata de un «escriba real, jefe de los médicos». Mediante la imagen sabemos que, además, fue merecedor del Oro del Honor. Nuestro propósito es intentar conocer si existen otros documentos sobre este personaje, y asignar al relieve una cronología.

Palabras clave: Iuty. Oro del Honor. Jefe de los médicos. Reino Nuevo. Antiguo Egipto. Collar-*shebiu*. Ofrendas-*snw*. Paleografía. Post-Amarna.

Abstract: In this paper we research on an Egyptian funerary relief housed in the Museo Arqueológico Nacional of Madrid (hereafter MAN), file number 2001/110/2 -its artistic and epigraphic features. The text informs us that the owner was «a Royal Scribe, Chief of Physicians». The relief allows us to see he was awarded the Gold of Honour. Our purpose is to know if there are other documents about him, and to assign the relief a chronology.

Keywords: Iuty. Gold of Honour. Chief physician. New Kingdom. Ancient Egypt. *Shebiu*-necklace. *Snw*-offerings. Palaeography. Post-Amarna.

El propósito del presente trabajo es estudiar el relieve funerario egipcio n.º 2001/110/2 del MAN¹.

* Miembro fundador de la Asociación Española de Egiptología.

¹ Agradecimientos: Deseamos, antes de comenzar, dar las gracias al doctor Frank Förster, conservador del Museo Egipcio de la Universidad de Bonn, por su ayuda a la hora de localizar cierta bibliografía de más de un siglo de antigüedad que no se hallaba en las bibliotecas españolas. También a la doctora Susanne Binder, Senior Lecturer de la Universidad Macquarie de Sydney, que nos aportó una imagen que ha resultado esencial para nuestra investigación, y quien nos sugirió crear una imagen comparativa (la n.º 4 de este trabajo). También agradecemos las constantes y atentas gestiones de la doctora Concha Papí (editora del *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*), de doña Felipa Díaz (del Archivo Fotográfico del MAN), de doña Elisa Castel (de la Asociación Española de Egiptología, que nos ayudó en la elaboración de la imagen 2) y de los *referees* que evaluaron este trabajo. Por último, también a doña Karin Oostra, bibliotecaria de la Universidad de Utrecht, por permitirnos usar la imagen 3 que ilustra este artículo. En fin, numerosas entidades egiptológicas (bibliotecas de universidades europeas y norteamericanas) respondieron al llamamiento que hicimos para solicitar cierta imagen de un relieve desaparecido. Sería imposible recogerlas todas en este espacio; gracias a todas ellas por su amabilidad. Huelga decir que los errores (de cualquier tipo) que pudieran contenerse en el presente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor.



Estos son sus datos museográficos²:

- Institución: Museo Arqueológico Nacional, Madrid.
- N.º inventario: 2001/110/2.
- Tipología: fragmento de relieve funerario.
- Material: piedra caliza.
- Medidas: 36 cm altura, 24 cm anchura.
- Procedencia inmediata: desconocida. Adquirido en 2001 mediante subasta pública en el extranjero. Procedencia mediata: Egipto.
- Cronología: Tutankhamon-Horemheb.

En el año 2001 la pieza que vamos a estudiar pasaba a formar parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional en Madrid. Se trata de un relieve egipcio con una escena de banquete funerario de un personaje del que no sabíamos casi nada –prácticamente lo que conocíamos de él era lo que constaba en la ficha de la Sala de Subastas Christie's (lugar donde se adquirió). En la mencionada ficha se decía que el personaje representado se llamaba Iuty, que había sido escriba real, y poco más. Tras la investigación que hemos realizado estamos en condiciones de afirmar que fue un personaje muy destacado de la sociedad egipcia, condecorado con la distinción más alta que un faraón podía conceder a un particular, el Oro del Honor. De los detalles acerca del relieve, de la mencionada distinción, del personaje y su posible cronología hablamos a continuación.

1. Adquisición. Fecha de entrada

La pieza aparece reseñada en un catálogo de la Sala de Subastas Christie's de Nueva York en la que se describe como «Lot 90. An Egyptian Limestone Relief. New Kingdom, Dynasty XIX-XX, 1307-1070 B.C. Price realised: USD 30,550; estimate USD 8,000-USD 12,000. Sculpted in sunk relief, depicting a royal scribe seated on a high-back chair facing left, wearing a pleated festive costume with flaring sleeves, sandals, bracelets, and two gold-of-honor necklaces, an ointment cone on his shaved head, his right hand holding a Kherep-scepter, his left hand extended over an offering table, inscribed above with four columns of hieroglyphic text granting “the receipt of offerings upon the offering table daily for the royal scribe...Iuty”. Provenance: Purchased in Egypt in the early 1960s»³. En la fotografía de la sala de subastas la pieza aparecía enmarcada en madera; hoy se exhibe en el MAN expuesta sin este marco⁴. En 2004 la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico publicó un catálogo con la relación de bienes culturales adquiridos por el Estado en 2001. Entre ellos aparece esta pieza (Navarro, 2004: 80) acompañada de la siguiente descripción: «Fragmento de relieve egipcio. Imperio Nuevo: Dinastía XIX-XX, 1307-1070 A.C. Piedra caliza. Alt. 36 cm; anch. 24 cm. Precio de adquisición. 5.989.896 pts/36.000 €. Asignación/Depósito: Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Muestra una escena tallada en relieve y una inscripción jeroglífica que pide la recepción de las ofrendas en la mesa del escriba real Iuty. El funcionario viste traje ceremonial y presenta, en la mano izquierda, un cetro sejem». Si comparamos el texto descriptivo de la escena en castellano con la descripción en inglés (en la web de la sala de subastas, v. n. 3) veremos que el texto en español es mucho más abreviado (no menciona la presencia de cono aromático sobre la cabeza del personaje; tampoco

² Datos tomados de la Red Digital de Colecciones de Museos de España.

³ Disponible en: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/an-egyptian-limestone-relief-new-kingdom-dynasty-2063383-details.aspx>>. [Consulta: junio de 2020].

⁴ Otras dos piezas egipcias que se subastaban el 8 de junio de 2001 en Christie's (dos relieves recortados también de forma cuadrangular) exhibían igualmente el mencionado marco de madera, por lo que es probable que procedan de la misma colección: un relieve de Ptah, del Reino Nuevo (de 22,2 cm de alto) y un relieve fechado en la dinastía XII (de 34,6 cm de alto). Pueden consultarse en la dirección <https://www.christies.com/lotfinder/print_sale.aspx?saleid=10875&lid=1>. [Consulta: junio de 2020].

Menciona que el escriba lleve un collar del «oro del honor» –elemento este que será esencial para localizar al personaje representado–; y elimina los puntos suspensivos que hay tras «royal Scribe», donde se contiene un segundo título del personaje –no leído ni en Christie's ni en Madrid– y que, como veremos, probablemente sea la justificación de que haya recibido el «oro del honor». Por lo tanto, y para terminar este apartado, en cuanto al origen del relieve lo poco sabemos se resume en los siguientes puntos: 1.) la pieza fue, en principio, adquirida en Egipto en los primeros años sesenta del pasado siglo (desconocemos quién fue el comprador); 2.) debió pasar a manos privadas; 3.) en el año 2001 se subastó en Christie's, 4.) siendo adquirida por el Estado español y entrando a formar parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional (Madrid) en ese mismo año (como parece indicar su número de inventario)⁵.

2. Descripción del relieve

En el relieve que estudiamos aparece representado un personaje sentado ante una mesa de ofrendas con varios tipos de alimentos. El relieve es rectangular (tal forma recuerda la de las extracciones decimonónicas de material mural egipcio realizadas en tumbas profanadas, para ser vendidas en el mercado de antigüedades) y va enmarcado mediante líneas rectas por sus cuatro lados (la arista es doble en la base del relieve). Aunque desconocemos su procedencia concreta, tanto el tema como el material apuntan a que estamos ante un fragmento que formaba parte 1.) probablemente de la decoración mural de la tumba de un alto dignatario, 2.) o de una estela funeraria, 3.) o decoraba la puerta de acceso a una tumba, 4.) o bien formó parte de uno de los lados de un naos privado asociado a un templo⁶. Su tamaño permite cualquiera de las cuatro posibilidades, aunque nos inclinamos a pensar que se trate de un elemento mural de una tumba no localizada hasta hoy.

En la parte superior de la escena tenemos una inscripción jeroglífica (formada por cuatro líneas de texto: las tres primeras son verticales, y una última con la escritura dispuesta horizontalmente) en la que se nos dice quién es el personaje (su nombre, Iuty, y los dos cargos principales que desempeñó en vida). Lleva la cabeza completamente afeitada⁷ y viste un largo atuendo plisado ligero (probablemente de lino) que le cubre desde más arriba de los talones hasta el cuello, cerrándose en este bajo un ajustado collar doble. Muestra amplias mangas cortas también plisadas. Debajo lleva un faldellín largo que llegaría desde más arriba de los talones hasta la cintura⁸. En general, la

⁵ En 2001, y también tras ser adquiridos en subasta pública, pasaron a acrecentar la exhibición de piezas de las salas de Egipto y Próximo Oriente del mencionado Museo Arqueológico Nacional (Madrid) al menos dos objetos más: el Orante Sumerio (n.º inv. 2001/110/1; NAVARRO, 2004: 79) y un pequeño bronce lisípeo de Alejandro Magno (n.º inv. 2001/110/3; NAVARRO, 2004: 81). Por nuestra parte, hemos trabajado sobre la pieza a partir de la excelente imagen que se encuentra en la mencionada Red Digital de Colecciones de Museos de España.

⁶ En la colección egipcia de los Museos de Historia y Arte de Bruselas se encuentra un naos ramésida de caliza (procedente de las proximidades del templo de Sethi I en Abydos) de planta cuadrada (n.º inv. E 1950; CAULFEILD, 1902: láms. XXI y XXII) en una de cuyas caras aparece representado un difunto sentado ante una mesa de ofrendas. Este personaje es Yuyu, que fue primer profeta de Osiris. Por lo tanto, y a pesar de la escasa frecuencia de este tipo de soporte (un naos de piedra) para una escena funeraria –con un difunto ante una mesa de ofrendas–, no habría que descartar que podamos estar, en el caso del relieve del MAN, ante una representación que presumiblemente pudo haber ocupado uno de los lados de un (por otra parte perdido) naos de piedra del tipo señalado.

⁷ La representación de un difunto con la cabeza afeitada en escenas de su tumba durante el Reino Nuevo puede aludir o bien a su carácter sacerdotal, o simplemente a que se encuentra realizando una acción ritual (ROBINS, 1999: 61-62); este último parece ser nuestro caso.

⁸ Este faldellín es el «high-waisted kilt» mencionado en HALLMANN, 2017: 2. En el tórax, a la altura del diafragma, se ha representado un pliegue geminado horizontal que, como veremos, no corresponde a la vestimenta, sino a la anatomía del personaje; de hecho, lo encontramos también, por ejemplo, en la estela de Hui (Leiden S. 67, n.º 75; BOESER, 1913: 4, n.º 12 y lám. III, especialmente en la imagen del difunto en los registros primero y segundo) o en un relieve de Ipy (PASQUALI, y GESSLER-LÖHR, 2011: 297, fig. 1, en el personaje de la derecha). Se trataría de dos pliegues de panículo adiposo subcutáneo que, sin embargo, contrastan sorprendentemente con el cuerpo estilizado del personaje.



Fig. 1. Relieve de luty, Museo Arqueológico Nacional (Madrid), n.º inv 2001/110/2.

aparatosidad de la vestimenta funeraria es un signo de estatus de las clases altas que se manifiesta en el arte egipcio ya desde el Reino Medio⁹. Hoy sabemos que estos trajes se confeccionaban a partir de una túnica ajustada a la que se le añadían unas «falsas mangas» cuya anchura era proporcional a la holgura de la túnica; más aún: «the sleeves carved by the artists in the form of folds are indicative of sleeves that were made of a tunic's surplus fabric»¹⁰. El cráneo afeitado de Iuty recuerda al de los relieves post-amarnienses¹¹. En cuanto a los elementos del interior de la cabeza, han sufrido deterioro y aparecen muy borrosos. Se dibuja muy vagamente el perfil de la oreja y el ojo, pero poco más. Sobre la cabeza lleva el conocido «cono aromático»¹². Si acudimos a la tipología formal establecida por Tassie (2009: 478-496) para estos conos, el de Iuty corresponde al Tipo 6b, cuya cronología sería la fase «Early Ramesside-19th Dynasty» (Tassie 2009: 481-482 y 493); en cambio, para Padgham (2012: 96, fig. 22) esta forma del cono es amarniense. Por lo tanto, y cruzando ambas hipótesis, la cronología resultante para la forma del cono aromático de Iuty se encontraría entre finales de la dinastía XVIII y comienzos de la XIX. En el cuello porta un collar-*Shebiu* de doble vuelta del que hablaremos más adelante. En los brazos lleva muñequeras y un brazalete que tienen que ver directamente con el mencionado collar-*shebiu*; los describiremos junto al collar. Su brazo derecho se dirige a la mesa de ofrendas que hay frente a él, con la mano abierta y levemente arqueada en pronación (en la que se han individualizado los dedos)¹³; este gesto puede significar o bien que intenta tomar algo de la mencionada mesa, o simplemente se trata de un gesto de aceptación o aprobación por las ofrendas recibidas. El brazo izquierdo sostiene por la base y casi verticalmente un cetro-*khherp* (un símbolo de autoridad y control; normalmente hecho en madera, podía medir unos 30 cm)¹⁴. Aquí tenemos una de las formas más comunes de sostener dicho cetro en los relieves funerarios del Reino Nuevo en los que el difunto aparece sentado¹⁵. Iuty se ha representado sentado sobre una silla (del Tipo Cf de Killen, 2017: III, 104 y lámina 16) de patas estilizadas con los extremos inferiores en forma de garra de león que apoyan sobre pequeños conos invertidos (estos están en contacto directo con el suelo), conos que van decorados con estriaciones horizontales paralelas (se trata del tipo de pata de silla de la Forma A de Killen, 2017: III, 43-44). Las patas no aparecen unidas entre sí mediante travesaños horizontales, y el respaldo presenta un perfil en triángulo rectángulo muy agudo (Killen, 2017: III, lámina 19). Este tipo de sillas es muy común entre las élites del Reino Nuevo¹⁶. El difunto apoya sus pies en un escabel prismático; la presencia de escabel es también un indicador de estatus (Killen, 2017: II, 113). Iuty no va descalzo: lleva unas sandalias que parecen ser muy similares a las catalogadas por Veldmeijer (2014: 16, fig. 14) como «Sewn Sandals Type A»; se trata de un calzado

⁹ Un ejemplo: Estela de Reniseneb (dinastía XIII, MMA 63.154). El difunto aparece representado con tres faldellines superpuestos (uno interior, corto, sujeto a la cadera; un segundo, por debajo de la rodilla, sujeto a la cintura; y un tercero, casi hasta los talones, sujeto a la línea del diafragma).

¹⁰ HALLMANN, 2018: 11. En la Estela del Museo de Florencia n.º inv. 2567 (fechada en la dinastía XVIII, entre Tutankhamon y Horemheb, PASQUALI, y GESSLER-LÖHR, 2011: 295) aparecen representados un padre y un hijo sentados frente a frente. El personaje de la derecha, Amenhotep Huy, con un collar-*shebiu* al cuello, va vestido con el mismo traje que Iuty en nuestra estela.

¹¹ PASQUALI, y GESSLER-LÖHR, 2011: 297, fig. 1, personaje de la derecha.

¹² Sobre los distintos significados que se han atribuido al tradicionalmente denominado «cono aromático» puede consultarse CHERPION (1994: 83-88), PRICE (2018: 146), y PADGHAM (2012: 1-4, capítulo 2 y p. 106), para quien el «cone on the head» sería «a symbol of the *ba* on earth receiving divine offerings». Aunque los autores en general se han ido más o menos decantando por la posibilidad de que el cono aromático no fuera más que un símbolo iconográfico del arte funerario egipcio, y que en realidad no tuviera un soporte físico real (recordemos la base de la que partió Padgham en su trabajo de investigación sobre estos conos: «this study is based on the premise that the cone is a symbol and not a physical reality», PADGHAM, 2012: 4), el hallazgo en dos tumbas de Amarna de difuntos acompañados por conos –hechos fundamentalmente de cera– sobre sus cabezas (STEVENS *et alii* 2019: *passim*) plantearía la necesidad de una profunda revisión de las hipótesis emitidas hasta la fecha sobre estos objetos.

¹³ Un paralelo post-amarna en PASQUALI, y GESSLER-LÖHR, 2011: 297, fig. 3.

¹⁴ El sustantivo egipcio *khherp* significa, literalmente, «Leiter, Aufseher, Arbeitsleiter» (HANNIG, 1997: 615-617). Para STARING (2015: 85, n. 134), «The words *aba*, *sekhem* y *khherp* all designate the same staff (Gardiner S42)».

¹⁵ La otra forma usual de representar el cetro en este tipo de relieves es agarrándolo por la base pero inclinando ligeramente el extremo superior hacia su portador.

¹⁶ DREYFUS, 2005: 259; WOHLFARTH, 2005: 313-314, fechadas entre Thutmosis III y Merneptah. Los diferentes elementos que forman este tipo de sillas aparecen ilustrados en FISCHER, 2011: 423, imagen 200.

presente en numerosas representaciones plásticas de miembros de la clase alta egipcia del Reino Nuevo. Frente a Iuty aparece una mesa de ofrendas tradicional, formada por un soporte vertical bitroncocónico que sustenta una superficie plana sobre la que aparecen depositadas directamente las ofrendas; es decir, el usual «petit guéridon d'offrandes, de forme très représentative de cette époque [=el autor se refiere a la dinastía XIX]» (Barbotin, 1995: 60-63, pieza n.º 11). Dicha mesa aparece grabada en el relieve en perspectiva, claramente *detrás* del escabel. Sobre la tabla de ofrendas pueden verse, de abajo hacia arriba, una torta circular de cereal (*p3.t*) flanqueada por dos panes ovales verticales; encima tenemos un pan-*t* y sobre este figuran otros dos panes ovalados, pero esta vez colocados horizontalmente¹⁷. La disposición de los panes sobre la mesa recuerda la que aparece representada en el óstrakon Louvre E 12965, con un pan circular central flanqueado por dos panes ovalados colocados verticalmente y, sobre estos, otros dos panes ovalados tumbados¹⁸. Encima de los panes parece que se han intentado representar –de forma muy estilizada– al menos dos elementos que podrían ser o bien un par de piezas vegetales¹⁹ o al menos uno de ellos (el inferior) podría ser un *khepesh* (pata delantera del buey) representado de forma muy esquemática²⁰.

Por último nos resta decir que se trata, en resumen, de una imagen muy elegante y estilizada de un alto dignatario egipcio, realizada por un artista notable. Podría tratarse de una obra trabajada conjuntamente: un escultor de relieves de gran calidad y un lapicida simplemente correcto.

El estado de conservación de la pieza es lo suficientemente bueno como para poder leer el texto y reconocer sus características artísticas esenciales. Desde un punto de vista epigráfico, hay varios daños menores (golpes con pérdida de materia) que afectan a algunos signos de las columnas 1, 2 y 3 superficialmente. En cuanto a la imagen, en la cabeza del personaje se han perdido varios detalles anatómicos importantes (oreja, parte del ojo), y ha recibido una serie de golpes que forman una secuencia más o menos alineada a lo largo de su brazo derecho. En el collar se ha borrado buena una parte de la segunda fila de cuentas. También, en fin, hay golpes superficiales (con pérdida de materia) en el margen izquierdo de la escena (de arriba hacia abajo), en su borde superior y en el ángulo inferior izquierdo (afectando al escabel y a los pies).

3. Joyería: El Oro del Honor

Iuty aparece representado en el relieve usando un collar de doble vuelta, un brazalete y dos muñequeras que forman un conjunto denominado «oro del honor». Se trata de una importante distinción pública concedida por el faraón a ciertos personajes destacados del ejército y de la

¹⁷ ¿Demasiados panes sobre la mesa? No. De hecho, «aux yeux d'Hérodote, les Égyptiens sont donc des mangeurs de pain» (SCHWECHLER, 2020: XI). Tallet menciona «les dizaines de variétés différentes de pains qui étaient produites dans les maisonnières du pays, à partir des principales céréales que l'on cultivait dans la vallée du Nil –le blé et l'orge–» (TALLET, 2011: 12). MEHDAWY, y HUSSEIN, 2010: 31-32 ofrecen una clasificación de los tipos de panes egipcios; entre ellos se mencionan los que tienen forma circular u oval y el pan-*t*. Las diferentes formas que tuvieron los panes proceden esencialmente de la manera en que se hicieron (a partir de una masa plana, abombada o en molde), de los cereales utilizados, de la forma del recipiente concreto en que se elaboraron y de la técnica usada. Por lo demás, las variadas formas de los panes de la mesa funeraria (redondos, ovales, semicirculares) también aparecen representadas en las mesas de ofrendas esculpidas en piedra (un ejemplo en ZAKI, 2011: 104) o en relieves tales como en la tumba de Ramsés III (escena de elaboración de panes; SAMUEL, 2001: 197). Una relación de los distintos tipos de panes egipcios y de sus formas se recoge en HANNIG, y VOMBERG, 1999: 432-437 (*sub vocibus* «Brot, "Gebäck" y "Brotformen"»).

¹⁸ YOYOTTE, 2013: 574. Pueden verse moldes para panes ovalados del Reino Medio y del Reino Nuevo en ZUKERMAN, 2014: 109, figura 5.

¹⁹ Con una forma menos estilizada podemos reconocer esta ofrenda (por duplicado), por ejemplo, en la mesa de ofrendas que se halla frente al dios chacal Upuaut en la estela de Abydos Louvre E 3068= C 215 (GUICHARD, 2015: 238).

²⁰ Compárese, p. ej., con BOESER, 1913: pl. VII n.º 8, donde se observa una disposición similar del *khepesh* sobre la mesa de ofrendas. El conjunto de ofrendas recuerda el de una de las mesas de ofrendas de Nakht (WOHLFARTH, 2005: 391, imagen T17).

administración egipcia, principalmente durante el Reino Nuevo²¹. Probablemente, además de ser un prestigioso símbolo personal de estatus²², pudo tener un valor apotropaico por dos motivos: era un regalo que procedía directamente del faraón y además estaba hecho de oro (Vandersleyen, 1971: 48; Brand, 2006: 17). Vamos a analizar los elementos que forman el Oro del Honor exhibidos por Iuty en su relieve. El primero es un collar (conocido como collar-*Shebiu*) que está formado por un gran número de pequeñas láminas «lenticular or bi-conical in shape, all of the same size, fairly large in diameter and tightly threaded» (Binder, 2008: 6), colocadas apretadamente en paralelo²³. Se conocen más de 260 personajes que recibieron el Oro del Honor durante los quinientos años que duró el Reino Nuevo²⁴. Es interesante señalar que «in carved tomb scenes this collar is commonly executed in raised relief» (Binder, 2008: 35); ese es precisamente nuestro caso. ¿Lleva al cuello Iuty dos collares o uno? Para Butterweck-AbdelRahim se trataría de una cadena de doble fila de cuentas²⁵; para Binder, en realidad, y a pesar de la apariencia visual, sería un único collar (con dos filamentos internos sosteniendo dos filas de cuentas), aunque visualmente parezca que hay dos collares sobre el cuello del personaje: «The *Shebiu* is a short beaded necklace consisting of two or more strands which would have been worn close to the base of the neck»²⁶. El brazalete *awaw*²⁷ es el segundo elemento del Oro del Honor de Iuty; no solía ser de oro, normalmente era de fayenza. Iba colocado en el brazo derecho y aparece representado como si estuviera formado por dos segmentos (Binder, 2011: 46-47). El tercer y último elemento del Oro del Honor que porta Iuty son las muñequeras *msktw*²⁸, que estaban realizadas a partir de una única lámina de oro. «The *msktw* bracelet is rare, both in terms of artefacts preserved and with regard to the examples depicted on the tomb walls. But where a depiction of the *msktw* occurs, the official is, with only one exception, also represented wearing the *Shebiu* collar. This means that, together with the bulging *Shebiu*, the *msktw* is an important diagnostic feature in identifying the officials who were rewarded by the king with the Gold of Honour» (Binder, 2008: 49). La relativa rareza de las muñequeras-*msktw* ha hecho pensar a Binder que tal vez fuera un objeto de más valor que los restantes objetos que formaban el Oro del Honor (a excepción, claro está, del collar-*Shebiu*; Binder, 2008: 216). Suelen aparecer representadas en los relieves como si estuvieran formadas por varias bandas decorativas en paralelo. Binder afirma que «Die Schebiu-Kette kommt in Kombination mit Oberarmreifen und Handgelenksarmbändern nur bis zur Amarnazeit

²¹ El Oro del Honor fue «traditionally awarded to deserving male members of the court who had served their king exceptionally well» (JOHNSON, 1999: 232).

²² El Oro del Honor llegó a ser «the symbol of a special status and of a direct relationship with the king» (BINDER, 2008: 257) porque se trataba de «a visible symbol of royal appreciation» (BINDER, 2008: 261).

²³ Ejemplares reales de collares-*Shebiu* están hechos, sin embargo, de oro, fayenza y vidrio (BRAND, 2006: 18). Además, sabemos que coexistieron dos tipos de collares-*Shebiu*, diferenciándose por la forma que tenían las cuentas que lo formaban: en unos las cuentas tenían forma lenticular, en otros discoidal (BRAND, 2006: 22). En un relieve tan esquemático como el nuestro resultaría difícil determinar, en principio, cuál de los dos tipos de collar-*Shebiu* está siendo utilizado por el personaje. Sin embargo, Brand afirma que «the two forms of *shebyu*-bead strands are often distinguished in relief. The lentiform beads are often intricately carved, while the wafer beads are liable to be shown as undifferentiated bands» (2006: 23). Por lo tanto estaríamos en el primero de los casos: Iuty llevaría al cuello un collar-*Shebiu* hecho con cuentas lenticulares.

²⁴ BINDER, 2008: 3. Sin embargo, en monumentos el Oro del Honor aparece representado a partir del reinado de Thutmosis III (BRAND, 2006: 23).

²⁵ BUTTERWECK-ABDELRAHIM, 1999: 57 afirma, además, que: «Die geläufigste Form ist die doppelreihige Sbjw-Kette». En la misma línea se manifiesta Binder, para quien el collar-*Shebiu* de dos vueltas es el más frecuentemente representado desde el reinado de Thutmosis III hasta finales del Reino Nuevo (BINDER, 2008: 211).

²⁶ BINDER, 2008: 6 y n.º 30 ¿Cuánto podía pesar un collar-*shebiu* de dos vueltas? Dependería del material con el que estuviera hecho (podía ser, o no, totalmente de oro), del tamaño de sus cuentas y de su longitud. El collar-*shebiu* del arquitecto de la dinastía XVIII Kha (que se encuentra dentro de su momia), hecho totalmente con cuentas de oro, se estima que puede pesar entre 1-1,5 kg. (BIANUCCI *et alii*, 2015: 13).

²⁷ El nombre de estos brazaletes (*awaw* o *iwaw*) se ha supuesto que podría tal vez proceder del verbo *iwa* («regalar»); BUTTERWECK-ABDELRAHIM, 1999: 60.

²⁸ Se ha intentado investigar el origen etimológico de este término, recogiendo varias propuestas en el volumen III del diccionario etimológico de TAKÁCS (2008: 587-588, *sub voce*) que vinculan la palabra egipcia *msktw* con términos similares del Próximo Oriente (hebreo, dialectos del árabe, arameo) y que significarían brazalete, muñequera, etc. Para Takács, sin embargo, «neither of the proposals explain the ending -*tw*». Para BUTTERWECK-ABDELRAHIM (1999: 61) y para BINDER (2008: 31) la raíz de esta palabra podría estar relacionada con *msk3* o *msq*, que significan «cuero, piel».

vor»²⁹, lo cual ofrece un interesante indicio cronológico para nuestro relieve (pues Iuty exhibe los tres elementos). Además, Binder ha creado una tipología de escenas en las que aparece el Oro del Honor (Binder, 2008: 266-267); la de nuestro relieve correspondería al tipo B1 («Seated at an offering table/funerary banqueting scenes»), una de las más comunes para representar a un alto funcionario que ha recibido tan alta distinción. ¿Por qué Iuty fue merecedor del Oro del Honor? Tanto Vandersleyen como Binder han dejado bien claro que el triunfo en el campo de batalla fue el motivo más frecuente, que justificaba la concesión de esta prestigiosa recompensa a un particular, pero no el único³⁰. Lo discutiremos más adelante.

4. Texto jeroglífico

El texto del relieve se distribuye en tres columnas verticales (que corren de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo) y una última línea horizontal muy breve (también escrita de izquierda a derecha) que se sitúa entre una línea recta horizontal superior y la escena funeraria (adaptándose la longitud del texto en cada columna, respectivamente, a la altura de la mesa de ofrendas, del cetro *kheryp* y del cono aromático de Iuty). Cada columna va separada de la siguiente por una línea vertical incisa de la altura del texto correspondiente. Las tres primeras son de un grosor similar, y la última –la que presenta el texto en horizontal– es de doble grosor que las otras, pero más corta (ya que inmediatamente debajo de ella se ubica el cono aromático del personaje). Hemos numerado las líneas de texto siguiendo su orden de lectura. La comprensión global no comportaba, en principio, ninguna dificultad. Esta es la transliteración del texto (y a continuación su traducción):

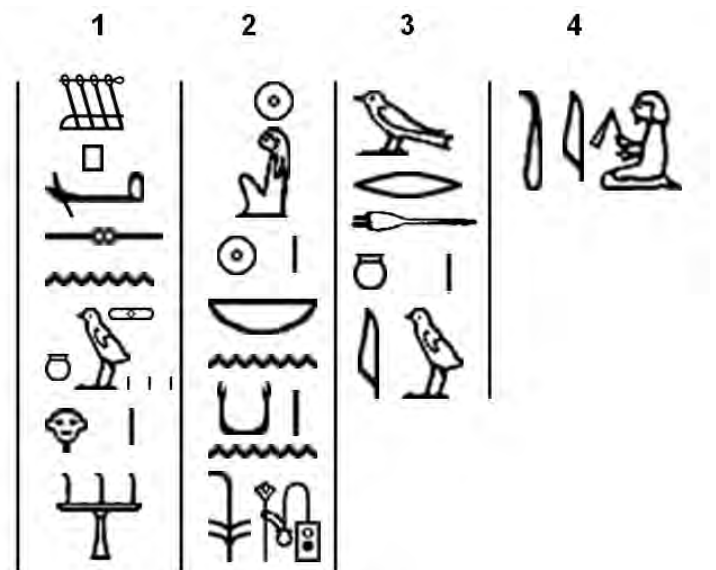


Fig. 2. Copia del texto jeroglífico que acompaña la imagen de Iuty. Los números cardinales que aparecen escritos sobre las columnas permiten ordenar la lectura.

Transliteración:

1. Ssp snw Hr xAwt
2. Ra ra nb n kA n sXAw nsw
3. wr swnw Iw/
4. ty

Traducción:

1. Recepción de las ofrendas-*senu* sobre el altar
2. (de) Ra diariamente, para el *ka* del escriba real,
3. el jefe de los médicos Iu-
4. ty.

El texto comienza haciendo referencia a la recepción de ofrendas por parte del difunto. Podría tratarse 1.) o bien de una fórmula funeraria –abreviada– que se documenta sobre estelas desde comienzos del Reino Nuevo³¹, 2.) o bien un fragmento (también muy abreviado) extraído de una fórmula litúrgica conocida desde comienzos de la dinastía XVIII que (con múltiples variantes) llega

²⁹ BINDER, 2012: 3. Para Binder, el periodo Amarna incluye a Tutankhamon y Aye.

³⁰ VANDERSLEYEN, 1971: 42, BINDER, 2008: 220. Por ejemplo, ciertas personas de rango social no superior, como una nodriza y un orfebre, habrían sido merecedores del Oro del Honor durante el Reino Nuevo.

³¹ Por ejemplo, la encontramos en la estela de Pa-en-Tjeni, Louvre 210 (bajo la forma Ssp snw prt m bAH Hr xAwt nbw...).

hasta la época romana³². Si se hubiera producido una omisión del pronombre sufijo de 2.^a persona del singular (*·k*) tras el verbo *Ssp* cabría traducir la oración en un tiempo presente («recibes»), futuro («recibirás») o bajo una forma desiderativa («ojalá recibas»); ahora bien, si consideramos que, de hecho, no existe tal pronombre sufijo en la oración de nuestro relieve, entonces tendríamos que entenderlo como un infinitivo sustantivado («recibir», «recepción [de]») o incluso como un imperativo («recibe»; Malaise, y Winand, 1999: 511, párr. 833). El difunto está recibiendo ofrendas-*snw*; hasta hace no mucho tiempo se pensaba que las ofrendas-*snw* estaban formadas por panes³³. Recogemos dos opiniones recientes al respecto sobre las ofrendas-*snw*: 1.) los difuntos podían participar de esta ofrenda, que era redistribuida desde la mesa de ofrendas del dios a los difuntos tras la ceremonia de la Apertura de la Boca (Brown, 2016: 80); 2.) sin embargo, para Schwechler «*snw* désigne un concept abstrait: il s'agit d'un type particulier d'offrandes et non d'une variété de pain», afirmando, a continuación, que durante el Reino Antiguo sí existió en Egipto un pan-*snw*, pero no en épocas posteriores, manteniendo, por tanto, el concepto de «ofrendas-*snw*» (en lugar del de «panes-*snw*»; Schwechler, 2020: 95)³⁴. Las ofrendas de nuestro relieve, aunque de ellas participa el difunto, se realizan sobre «el altar de Ra»³⁵. Se ha utilizado un genitivo directo para esta expresión: *xAw* Ra. En otros casos de uso de esta fórmula, y fechados en el Reino Nuevo, tenemos ejemplos similares (Herbin, 2017: 102, n. 39). El *ka* de Iuty, pues, recibe ofrendas-*snw* «del altar de Ra *diariamente*» (literalmente «cada día»). ¿Transliteramos *brw nb* o *ra nb*? En este caso, las opiniones de los eruditos divergen: 1.) según Bergman, «For “every day” the expression *ra nb* (lit., “every sun”) is used more often than *brw nb*» (Bergman, 1990: 10); 2) en cambio, para Hannig, la expresión es, sobre todo, *brw nb*: «jeden Tag (selten statt *ra nb*): *brw nb*» (Hannig, 2000: 1270, *sub voce* «Tag»). Aunque en ambos casos el significado es el mismo («diariamente», «cada día», «a diario», «día tras día»), hemos preferido –a falta de complementos fonéticos que determinen el vocablo concreto utilizado– la transliteración más simple (*ra nb*). El texto se refiere a un difunto que desempeñó el cargo de «jefe de los médicos» y que, además, había sido *sXAw* *nsw*, «escriba real». El título *wr swnw*, «Chief physician»³⁶, aparece referenciado con el número 857 en la relación alfabética de cargos administrativos egipcios desempeñados durante el Reino Nuevo compilada por al-Ayedi³⁷. Se trataría de un cargo que «was assigned by the king himself and was in charge of several administrative units»³⁸. La forma concreta de escribir este cargo sobre epígrafes de piedra permaneció prácticamente invariable a lo largo del Reino Nuevo (lo comentaremos en el apartado de Paleografía). En cuanto al cargo de «escriba real»,

³² El título de esta fórmula (documentada sobre papiros, vasos cerámicos, estelas, bandas de momias, ataúdes, sarcófagos, lechos funerarios, mesas de ofrendas, paredes de tumbas y templos tebanos; HERBIN, 2017: 100-101) se conserva en tres documentos: «Fórmula para la presentación de ofrendas» *rA n wAH xwt* es el nombre con el que se la denomina en el papiro pBM EA 10819 (de la dinastía XVIII). El nombre es más largo a comienzos de la dinastía XVIII, modificándose en época ramésida (HERBIN, 2017: 100).

³³ HANNIG, y VOMBER (1999: 598) traducen *snw* por «Opferbrote», pero también por «Opferanteile». Testa traducía las ofrendas-*snw* como «pani dell'offerta» en un texto similar al nuestro (TESTA, 1986: 92-93). Los tradicionalmente denominados «panes-*snw*», denominados así porque, en principio se pensaba, como hemos dicho, que eran ofrendas de pan, eran ofrendas realizadas al dios principal de un templo, de las que participaba el difunto, mediante la «Fórmula para la presentación de ofrendas» (a la que acabamos de referirnos).

³⁴ Sobre las distintas hipótesis vertidas acerca del significado de la ofrenda-*snw*, véase SCHWECHLER, 2020: 97 y ss.

³⁵ Hölz traduce *xAw* como «Opfertisch, Speisetisch» (HÖLZ, 2002: 5). HERBIN, 2017: 109-111 lo traduce como «autel».

³⁶ FAULKNER (1972: 217) traduce este título como «master physician». HANNIG, 2000: 71 y 921 ofrece la traducción «Oberarzt». JARMAN, y MIKIRTICHAN (2015): 55 lo traducen como «the head of the doctors».

³⁷ AL-AYEDI, 2006: 267-268. Acerca de la posible transliteración (a partir del copto) de *swnw*, y de si esta es o no la transliteración correcta (otra posible sería tal vez *sinw*), véase NUNN, 1996: 115. El cargo *wr swnw* (documentado desde el Reino Antiguo) fue desempeñado, que sepamos, por varias decenas de personajes durante el Reino Nuevo (GHALIOUNGUI, 1981: 17; NUNN, 1996: 117 y 213-214). Sobre la grafía concreta de *swnw* y su posible significado véase SULLIVAN, 1996: 467 y ZUCCONI, 2007: 35.

³⁸ JARMAN, y MIKIRTICHAN, 2015: 49. Esto explicaría, además, su vinculación al título «escriba del Rey», cargo eminentemente administrativo. De hecho, un *swnw* (y con más razón un *wr swnw*) era un especialista que estaba familiarizado con el estudio: «Les traités médicaux sur papyrus réservent le terme de *swnw* pour les médecins –et chirurgiens– ayant acquis leur savoir par l'étude» (LEFEBVRE, 1952: 62). Más aún: estudiar para llegar a ser un *swnw* «may have been an attractive alternative to other exclusive positions for the literate such as the scribe» (AUSTIN, 2014: 93). Sobre el desempeño de ambos cargos por la misma persona (escriba del rey y jefe de los médicos) y su posible significado hablaremos más adelante.

se trataba de un oficio de gran importancia, como reflejan ciertas cartas de Amarna, en las que se pide al escriba del rey que «bring the message “with good words” to the king. These notations seem to indicate that the scribe was to improvise “good words” to further the cause of the sender. Apparently the manner in which the scribe delivered the message [...] rendered him great power over political matters» (Fox, 2000: 103, n. 90). Como acabamos de decir, varios médicos de alto rango ostentaron ambos cargos³⁹.

El nombre del propietario de nuestro relieve es Iuty, su nombre aparece escrito repartido entre la 3.^a columna y la última línea horizontal (por razones de espacio): la primera parte del nombre (*Iw-*) se ha escrito al final de la columna 3, y el resto (*-ty*) en la última línea, la 4. Dividir el nombre del difunto en dos líneas diferentes en los textos de su tumba es algo que, si bien tiende a evitarse, no siempre es posible, por razones de distribución de imágenes y texto⁴⁰. Este nombre personal egipcio se encuentra recogido por Ranke⁴¹ escrito con esta misma grafía (aunque en nuestro caso termina con el signo A52, usado como determinativo de antropónimos⁴²). Por último, echamos de menos, al final del texto, el epíteto funerario mAa xrw. Tal vez su ausencia se deba a una cuestión de espacio (ya que, añadiendo esa expresión al final, los signos de la última línea de texto podrían haber quedado visualmente muy apretados, desvirtuando el *approche*⁴³ general de los restantes signos que conforman el texto).

5. Paleografía del texto

Creemos que puede resultar interesante, al menos desde un punto de vista de determinación de la cronología, revisar paleográficamente los casi 30 signos que forman el texto. Dado que el relieve se ha realizado sobre piedra, los signos presentan una caligrafía peculiar (menos detallada que en los textos realizados en tinta). Sobre el epígrafe encontramos varios golpes que, aunque no afectan a la lectura global del texto, sí impiden, en ocasiones, ver cada signo con detalle.

Columna 1

El signo O42 de Gardiner –que es con el que comienza el texto– es el trilitero Ssp, «un signe qui connaît de très nombreuses variantes dans ses emplois comme phonogramme avec la valeur Ssp» (Polis, y Rosmorduc, 2013: 15)⁴⁴, especialmente durante el Reino Nuevo (Fischer, 1988: 5). Gráficamente el signo imita una empalizada formada por tres o cuatro elementos más o menos verticales que rodean una primitiva (aquí muy estilizada) zona sacra⁴⁵. De las posibles variantes

³⁹ Cronológicamente cercano al nuestro, el *wr swnw* Pentju, que vivió en época amarniense, también fue «escriba del rey» y también recibió el Oro del Honor. BINDER, 2008: 306, n.º 79.

⁴⁰ Por ejemplo, en la tumba de Pairy (TT 139; vivió bajo Amenhotep III y desempeñó los cargos sacerdotales «sacerdote-*uab* ante Amón», «Sumo Sacerdote de Ptah», etc.), en la escena correspondiente al ritual de la apertura de la boca, un antropónimo tan corto como Pairy se ha dividido en dos por razones de espacio: en una columna se ha escrito la 1.^a parte (Pa-), en la siguiente el resto (-iry); véase O'NEILL, 2015: 87, fig. 3.20.

⁴¹ RANKE, 1935 I: 18, n.º 22, donde se afirma que es un nombre principalmente usado en el Reino Nuevo.

⁴² Similar a la grafía del nombre del personaje de nuestro relieve es, por ejemplo, el de Iuty, jefe de escultores que vivió bajo Amenhotep III; su nombre aparece en la tumba de Huya escrito con los mismos signos que en el relieve del MAN (LABOURY, 2020: 160, fig. 6).

⁴³ El término *approche* se usa, en caligrafía, para denominar el espacio entre letras (LALOU, 2004: 79). Como en escritura jeroglífica no se puede hablar de letras, sino de signos, utilizamos en mismo término para referirnos al espacio entre signos.

⁴⁴ En la misma línea se manifiesta MOJE, 2007: 358 cuando afirma, acerca de la paleografía de los signos O42-43 de Gardiner, que «alle Formen zeigen eine große Variationsbreite».

⁴⁵ Cuando fue codificado el signo O42 en el *Manuel de Codage* (VAN DEN BERG, 1997), los autores habían documentado más de quince formas distintas para este trilitero. Su variabilidad se debe a la diferente orientación dada por el lapicida a los palos que conforman la valla (con mayor o menor inclinación, hacia delante o hacia atrás), a la presencia (y extensión) o ausencia de la

que ofrece este signo durante el Reino Nuevo, la de nuestro relieve es una de las más simples, diseñándose «als einfachen Lattenzaun ohne die im Basiszeichen vorhandenen Details» (Moje, 2007: 358). En cambio, el siguiente signo, el Q03 (fonético *p*) apenas si muestra cambios paleográficos en los documentos escritos en piedra en esta época; tal vez cabría remarcar, acerca de su forma, una suave tendencia a la verticalidad. El signo D40 (un brazo sosteniendo un palo curvado en lo alto) funciona aquí como un determinativo (El-Enany, 2007: 20). Este signo muestra dos variantes paleográficas en las estelas y relieves del Reino Nuevo; se diferencian en que en una de ellas es visible parte del bastón por debajo del puño, y en la otra no, siendo la primera variante más rara que la segunda (Moje, 2007: 271). En nuestro caso este signo aparece afectado por un golpe recibido por el relieve precisamente en el lugar en el que la mano agarra el bastón, pero aun así podemos observar que el signo ha sido grabado conforme a la primera de las variantes gráficas. La posición vertical que adopta el bastón asido por el puño en este signo de nuestro relieve es la canónica en la dinastía XIX (Moje, 2007: 358) y se documenta en estelas desde la fase post-Amarna⁴⁶. A continuación se menciona la ofrenda-*snw* utilizándose una grafía que es una de las tres más corrientes para escribir el nombre de este tipo de ofrendas durante el Reino Nuevo (Schwechler, 2020: 96). Comienza con el signo O34 (monolítico *s*). De las formas horizontales de este signo conocidas durante el Reino Nuevo⁴⁷, en este epígrafe se ha usado la primera (formada por una línea horizontal cortada en su centro por dos pequeños rombos simétricos que se tocan por uno de sus vértices). A continuación tenemos el N35 (monolítico *n*), que comentaremos en la columna 2 (donde aparece dos veces). El signo G43 (monolítico *w*) se ha escrito de forma muy similar al que hallamos, p. ej., en la estela del Museo Egizio de Florencia n.º inv. 2525; los pies del ave se representan unidos mediante una línea horizontal inferior. Junto a este signo aparece el W24 (bilítico *nw*); se trata del conocido vaso globular utilizado en ofrendas hechas a los dioses. Lo encontramos, en nuestro texto, en dos ocasiones: en la columna 1 (formando parte de la palabra *snw*, «ofrenda-*senw*») y en la 3 (formando parte del vocablo *sunw*, «médico»). En ambas ha sido afectado por un golpe. Aunque es difícil afirmarlo con seguridad, da la sensación de que el signo se ha escrito grabando un círculo y, sobre él, levemente separado, se ha trazado una corta línea recta que indicaría el labio del vaso. Esta variante gráfica del signo W24 se da tan solo en el Alto Egipto⁴⁸. A su derecha se ha escrito, en alto, el trilítico X4, *snw*. Además de tener este valor fonético, es un determinativo muy común en los vocablos egipcios relacionados con panes (Schwechler, 2020: 1, 4, 8, etc.); se ha escrito dibujando una elipsoide horizontal (o sea, un rectángulo tumbado con los lados cortos curvos), sin detalle alguno en el interior del signo. Esta es la forma más simple de escribirlo sobre la piedra⁴⁹. En la parte inferior derecha del signo *w* se han grabado los tres trazos verticales que determinan el plural de *snw*. Seguidamente encontramos el signo del rostro *Hr* (D2), realizado de una forma muy convencional, propia del Reino Nuevo: un simple un óvalo apuntado por su parte inferior, rematado en la base con un triángulo (la barba), sin detalles interiores en el rostro y con cada una de las orejas trazadas casi como una línea recta⁵⁰. El determinativo que lo acompaña a su derecha (un trazo recto vertical) es casi de su misma altura. Termina la primera columna con el signo R2, utilizado para escribir «altar de ofrendas» (*xAwt*); es también uno de los que presentan gran número de variantes gráficas a lo largo del Reino Nuevo. Esencialmente está formado por un soporte troncocónico sobre el que se despliega una tabla horizontal que sustenta varios elementos verticales (trazos rectos que se curvan en lo alto en dirección al comienzo de la escritura). El número de dichos elementos

base en la que se apoyan, etc. Aun así «les quinze variantes disponibles sont loin de couvrir le champ des formes attestées pour ce signe» (POLIS, y ROSMORDUC, 2013: 15-16).

⁴⁶ Por ejemplo, en la estela de Butri (Hermitage SHN 1092, datada bajo Tutankhamon).

⁴⁷ En MOJE, 2007: 357 se describen media decena de formas de escribir el signo O34 en el Reino Nuevo.

⁴⁸ Durante la dinastía XIX; MOJE, 2007: 416.

⁴⁹ «[...] Daher sind leider auch keine chronologisch/ topographischen Merkmale erkennbar» (MOJE, 2007: 418).

⁵⁰ Un paralelo de la dinastía XIX en la estela de Maaninakhtef (Hannover, Kestner Museum n.º inv. 2937, col. 3). ANDREU-LANOË, 2013: 120-121.

verticales sobre la tabla es muy variable, pudiendo documentarse uno de estos elementos⁵¹, dos⁵², tres⁵³, cuatro⁵⁴ y hasta cinco⁵⁵. En el relieve de Madrid son tres los elementos.

Columna 2

La segunda columna comienza con el signo C2a; es la imagen de un dios hieracocéfalo sentado en el suelo, tocado con un disco solar⁵⁶. Se trata del dios Ra, ya que el signo C2 puede tener valor de logograma o de determinativo (en este caso sería logograma con valor Ra). Durante el Reino Nuevo la grafía en piedra de este signo llegó a presentar tres variantes gráficas: con el signo-*ankh* sobre la rodilla, con el cetro-*uas* sobre la rodilla, o sin nada (Moje, 2007: 256; el-Enany, 2007: 16). Este último caso parece ser el de nuestro epígrafe. El cuanto a la presencia del úreo y su cola alrededor del disco, Moje afirma que «Kopf und Schwanz des Uräus an der Sonnenscheibe werden nur vereinzelt bei den qualitätvolleren Hieroglyphen wiedergegeben» (Moje, 2007: 256); no es el caso de nuestro relieve. A continuación aparece el signo N5, el disco solar, acompañado de un trazo vertical a su derecha. De las formas usuales en que puede ser representado, esta es la más sencilla y frecuente: un simple círculo sin detalle interior alguno (el-Enany, 2007: 50). Debajo de él se encuentra el bilítero *nb*, V30 de Gardiner, también escrito en su forma gráfica más simple (o sea, sin detalles decorativos en su interior). En cuanto al monolítero N35 (el grafema con valor *n*), que aparece en dos ocasiones en la Columna 2 y una vez en la Columna 1, se ha grabado como una línea quebrada, en zigzag, con seis picos hacia arriba⁵⁷; corresponde a la Forma A de este signo de Moje, presente en todo Egipto (Moje, 2007: 345). Entre los dos signos N35 se encuentra el D28, bilítero con valor *k3* (acompañado, a su derecha, por un trazo vertical); D28 presenta los pulgares hacia dentro (siendo esta forma abrumadoramente predominante en la zona tebana; Moje, 2007: 267), y en medio de la línea inferior muestra un pequeño engrosamiento doble, simétrico. Bajo el segundo signo N35 aparece escrito el junco, signo M23, con valor *nsu*. Los apéndices inferiores se dirigen hacia los lados curvándose (otra variante gráfica de este muestra dichos apéndices como líneas rectas horizontales, pero no es nuestro caso). Por último, para terminar la columna, a su derecha se ha escrito el signo Y4, sXAw, «escriba». De las distintas variantes gráficas de este signo se ha utilizado una forma bastante regular: el lazo que, saliendo del recipiente central, se ata alrededor del tubo en el que se guarda el pincel, tiene forma de dos cortas líneas rectas paralelas horizontales; y el arco que forma la cuerda unida a la paleta rectangular describe una parábola.

Columna 3

La golondrina G36, (bilítero *wr*), encabeza esta columna. El signo aparece escrito de forma canónica; casi nunca lleva los pies representados de forma separada, ya que suele haber una línea inferior que los une⁵⁸. Por último, «la pointe de l'aile est toujours indiquée au-dessus de la queue» (el-Enany, 2007: 37 n.º 69). Debajo se encuentra el signo D21 (monolítero *r*), que actúa como complemento

⁵¹ Caso de la estela rectangular del oficial de carros Meriptah, Viena, Kunsthistorisches Museum n.º inv. 89, jamba izquierda.

⁵² Un ejemplo en el Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, n.º inv. E 33 (n.º cat. 66).

⁵³ Como en la estela de Haia (Kunsthistorisches Museum de Viena n.º 123). La estela de Haia ha sido fechada bajo Sethi I.

⁵⁴ Estela de Minnakht, Louvre C 55, línea 10. BARBOTIN, 2005: 168.

⁵⁵ Un ejemplo en la tumba de Ahmose-Pennekhet (DAVIES, y O'CONNELL, 2012: fig. 7 en p. 63).

⁵⁶ Se ha representado levemente separado el disco de la figura del dios, lo cual no es en absoluto infrecuente, véase EL-ENANY, 2007: 16, donde se recogen varios paralelos de Wadi es-Sebúa y de Medinet Habu.

⁵⁷ En realidad, el número de picos parece ser irrelevante, ya que el signo despliega los picos que le son necesarios para rellenar el espacio que se le ha sido asignado en el epígrafe. En EL-ENANY, 2007: 57-58 se informa de ejemplares de este signo que varían desde los que tienen tres picos (Amarna)... hasta veinte (Soleb).

⁵⁸ Un paralelo podría encontrarse, en la estela de Nebre, de Deir el-Medina –que se halla en el Museo de Turín, n.º inv. 1591 RCEG 5719–, donde la golondrina es representada tanto como un signo jeroglífico como recibiendo culto frente a una mesa de ofrendas, en calidad de pájaro-*menet*.

fonético del anterior. Su forma, muy sencilla, permanece paleográficamente invariable durante el Reino Nuevo⁵⁹. A continuación se ha escrito la palabra *swnw*, «médico». De las distintas grafías que existen para este vocablo en escritura jeroglífica, se ha escogido una forma documentada ya desde el Reino Antiguo⁶⁰. En lugar del signo T11 (trilítero *swn*) se ha utilizado el T1a (una alternativa gráfica al T11 en muchos casos en que la palabra *swnw* se escribe sobre piedra)⁶¹; existen numerosos paralelos del Reino Nuevo para el vocablo *swnw* con esta grafía⁶². El penúltimo signo de esta columna es el monolítero M17, un «panicule de roseau» (El-Enany, 2007: 46), con valor fonético *i*. Se utiliza, en este caso, como la inicial con la que comienza el nombre del propietario del relieve. Aunque en esta parte el relieve está algo dañado, se conserva el mismo signo en la cuarta línea. Su aspecto gráfico es muy simple, sin detallar ni caña ni despiece interno. Por último encontramos el monolítero *w* (signo G43), trazado esta vez de forma un tanto descuidada; hemos hablado de él cuando se citó en la Columna 1.

Línea horizontal 4

Comienza con el signo U33 (que representa una mano de mortero), o sea el bilítero *ti*. No muestra ninguna peculiaridad paleográfica digna de ser comentada; su fuste se engrosa hacia la base redondeada, y en lo alto se curva hacia el comienzo de la escritura. Junto a él se encuentra el signo M17, ya descrito en la Columna 3. El último signo de esta línea 4 y del texto, el Gardiner A52, es un determinativo propio de nombres personales⁶³; se ha inscrito de la forma esquemática usual en la que se encuentra sobre los relieves de época post-Amarna y ramésida. En la parte trasera de este signo pueden reconocerse, en vertical, las «tres esquinas» a las que se refiere Moje cuando lo describe, incluso sin haberse trazado estas de forma exagerada⁶⁴. De las tres variantes citadas por este autor para la forma en que se trazan los brazos del personaje del signo A52, la Forma A es la que correspondería al nuestro⁶⁵. Existen numerosos paralelos de la paleografía de este signo; uno de ellos puede localizarse en el relieve de Semen (finales de la dinastía XVIII; Weber, 1986: 74, n.º 189), otro en la tumba de Ptahmose (Sakkara, fechada a comienzos de la dinastía XIX⁶⁶). En ambos casos, la figura humana con que se escribe el mencionado signo aparece representada con el cuerpo arrodillado y prácticamente con el torso reducido a un trazo vertical (del que salen los dos brazos, uno de ellos sosteniendo un flagelo), teniendo por cabeza casi de forma exclusiva su peluca, exactamente como en nuestro relieve.

⁵⁹ Las dos únicas variantes, recogidas en MOJE, 2007: 266.

⁶⁰ Por ejemplo, en la mastaba de Medu-nefer, en Giza (HASSAN, 1941: 115, títulos n.ºs 4 y 5, 117, fig. 104).

⁶¹ Dos distintas grafías del vocablo *swnw* (con T11 o con este último signo, en ambos casos junto con el vaso-*nw* y un trazo vertical) pueden verse en HANNIG, y VOMBER, 1999: 142.

⁶² El título se ha escrito en nuestro relieve exactamente con la misma grafía utilizada para anotar el cargo de *wr swnw* de Khay en la estela 1883.14 del Ashmolean Museum (en sus registros medio e inferior), fechada en la dinastía XIX. Otros dos ejemplos se encuentran inscritos sobre un mismo documento, el registro inferior de la Estela Louvre C 89 de Iuny y de Huy de la dinastía XIX (NUNN, 1996: 130-131; Huy fue un alto cargo médico). Como hemos comentado, esta forma de escribir *swnw* se encuentra en numerosos monumentos desde el Reino Antiguo (WATERMANN, 1958: imagen 9c; HASSAN, 1941: 115, etc.) y se mantendrá, cuando se escriba *swnw* sobre piedra, hasta el I milenio a. C. (un par de ejemplos tardíos: estela de Iretsekheru, en el Museo de Bellas Artes de Boston, n.º inv. 1980.166; vaso de ungüentos del jefe de los médicos Harkhebi, en la Rogers Fund del Metropolitan, n.º Inv. 42.2.2).

⁶³ Según Munro, este signo «underwent a tremendous boom in popularity, increasing from 37 % in the Eighteenth Dynasty to 79 % in the Ramesside Period» como determinativo de nombres propios en papiros funerarios (la noticia, recogida en ARONIN, 2008: 3).

⁶⁴ Refiriéndose a este signo, MOJE (2007: 251) comenta que: «In vielen Schreibungen erkennt man noch einen dreieckigen Fortsatz am Rücken».

⁶⁵ MOJE, 2007: 252. Esta es la forma más común; en ella, el brazo superior sostiene el flagelo, mientras que en el brazo inferior, que corre en paralelo al superior, tan solo aparece diferenciada la mano, abierta, cóncava.

⁶⁶ STARING, 2014: 515, figura 3b, última columna de texto.

6. Prosopografía. Cronología

No tenemos ningún elemento que nos permita conocer la procedencia exacta de este relieve. La brevedad del texto ayuda poco; hace mención –como hemos visto– a la mesa de ofrendas de Ra, de la cual participaría el difunto, el «escriba real, jefe de los médicos» Iuty. La presencia simultánea en un mismo personaje de estos dos títulos es significativa, ya que, en algún caso similar, se han interpretado como indicadores de que el personaje realizó una función militar⁶⁷. El Oro del Honor parece haber sido, mayoritariamente, un reconocimiento de tipo castrense, de modo que la concesión de esta distinción a un «sanador» de la sociedad egipcia no fue algo usual⁶⁸. De hecho, tan solo conocemos cuatro casos de médicos que recibieron el Oro del Honor: un tal Iuty (fue *wr swnw* a finales de la dinastía XVIII - comienzos de la XIX, y que muy probablemente es el mismo personaje que el que estudiamos⁶⁹), Pentju (*wr swnw* bajo Akhenaton; Binder, 2008: 306, n.º 79), Nay (*wr swnw* bajo el faraón Aye)⁷⁰ y Nyay (que desempeñó el cargo de «sacerdote de Sekhmet» a comienzos de la dinastía XIX)⁷¹. Es probable que, en algún momento fechable a fines de la dinastía XVIII y comienzos de la XIX, por razones que desconocemos, el Oro del Honor fuera también concedido a ciertos médicos especialmente destacados en su labor sanadora⁷². Desde luego, la fama de los médicos egipcios trascendió del propio Egipto, como queda documentado en cartas de la época de Ramsés II halladas en los archivos de Bogazköy en las que, desde la corte del reino hitita, se solicita el envío de médicos al faraón de Egipto⁷³.

⁶⁷ Nebamun, propietario de la TT 17, fue «escriba del rey y jefe de los médicos del rey»; véase SHIRLEY, 2007: 385, 395 n.ºs 16 y 17, y 396 n.º 21.

⁶⁸ En lo relativo al *swnw* y su colaboración con el ejército, RISSE (1993: 52) considera que «Faced with intensified military operations and monumental construction projects, these healers improved the management of trauma through better wound drainage, sutures, and cauterization». En la misma idea apunta FERNGREN (2014: 24) cuando afirma que «The *swnw* was a physician of lower status who was paid by the state and served with the army or on building sites». Sin embargo, la concesión del Oro del Honor a un *wr swnw*, como ocurre en nuestro caso, habla de una consideración social muy elevada del receptor de la recompensa, y no de un «médico de bajo estatus». Por último, ZAWILLA (2016: 40) afirma que «The “sounou” ensured medical treatment of expedition personnel sent to exploit the minefields in regions far away from the kingdom»; el *swnw* sería, para este autor, el médico que atendía a los enfermos en canteras y minas.

⁶⁹ BINDER, 2008: 288, n.º 13. Existió un relieve de este Iuty –mencionado por Binder–, escriba real y jefe de médicos, que recibió el Oro del Honor (fig. 3). Dicho relieve se encontraba en el Akademisches Kunstmuseum de la Universidad de Bonn, y había sido adquirido por la mencionada entidad en una subasta en Colonia en 1895. Puestos al habla con este Museo en enero de 2020, el doctor Frank Förster, conservador de este, no ha podido localizar la pieza (nos apunta que, probablemente, fue una de las piezas desaparecidas durante un ataque que tuvo lugar en la II Guerra Mundial), y amablemente nos ha remitido copia de una descripción hecha a comienzos del siglo XX en el libro de WIEDEMANN, A., y PÖRTNER, B., 1906: 13-15. En ella se menciona que, en el relieve de Bonn, aparecía representado «Der Königliche Schreiber und Oberarzt Iwtj (Auti)» sentado ante un altar. Tras datarlo estos autores en época ramésida y comentar que Iuty no era un nombre egipcio muy común (documentado, según ellos, desde comienzos del Reino Nuevo), consideran que este relieve pudiera estar relacionado: 1.) con la estatua de Leiden, de la que vamos a hablar a continuación, 2.) con unos fragmentos que incluyen un Himno a Ra, 3.) o con cuatro canopos de Florencia publicados por Pellegrini. En el desaparecido relieve de Bonn, Iuty aparecía representado mirando hacia la derecha, exhibía peluca de mechones y un traje similar al del relieve de Madrid (aunque no exactamente el mismo), siendo la fórmula funeraria también algo diferente (ya que, entre otras cosas, hacía referencia al altar de Ptah, usando un epíteto –en vez de su nombre– para referirse a este dios); en cualquier caso, la paleografía de ambas imágenes muestra claramente que los dos relieves fueron hechos por las mismas manos y proceden, casi con toda seguridad, del mismo monumento funerario.

⁷⁰ BINDER, 2008: 316, n.º 116. Tumba TT 271 en Qurnet Murai (SHIRLEY, 2007: 396, n.º 40).

⁷¹ Sobre la concesión del Oro del Honor a Niay, véase BUTTERWECK-ABDELRAHIM (1999: 82 n.º NR/36), y BINDER, 2008: 317, n.º 120. En cuanto al cargo «sacerdote de Sekhmet» como médico, véase ALLEN (2005: 11 y 47 (quien afirma que «Physicians, who were trained in magic as well as in practical medicine, were therefore usually priests of Sekhmet»)).

⁷² De todos modos Binder afirma –refiriéndose a monumentos en los que aparece el Oro del Honor– que «most monuments are only datable by their style and then be placed into the rather broad frame of late 18th to early 19th dynasty» (BINDER, 2008: 244).

⁷³ «In the New Kingdom the reputation of Egyptian physicians in Western Asia seems to have been very high indeed» (GABALLA, 1973: 110). La costumbre de solicitar médicos de Egipto desde los Estados del Próximo Oriente se remonta, al menos, a la época amarniense (GABALLA, 1973: 110; ABOUELATA, 2018: 124). Para la época ramésida, véase EDEL, 1976, *passim*; BRYCE, 2003: cap. 7, 113-120, SHIRLEY, 2007: 285. Sobre la posibilidad de que, ya antes del periodo Amarna, el jefe de los médicos Nebamun hubiera atendido a un líder sirio, véase SHIRLEY (2007: 383-390), donde se recogen los pros y los contras de esta hipótesis.

La estatua de un personaje llamado Iuty en el Rijksmuseum van Oudheden (n.º inv. AST 10), que fue escriba del rey y jefe de los médicos, podría corresponder a nuestro personaje, pero no exhibe el Oro del Honor. Se trata de una escultura de un difunto (el texto de la estatua acaba en mAa-xrw). Quizás se encargó la estatua en vida, pero antes de que el personaje supuestamente recibiera esta distinción, o tal vez se trata de un familiar de nuestro Iuty, también médico. La mencionada estatua procede de Sakkara y se ha fechado a comienzos de la dinastía XIX⁷⁴.

Lo que parece mucho más probable es que el desaparecido relieve de Bonn (fig. 3), descrito y fotografiado en la obra de Wiedemann y Pörtner 1906: 13-15 y lámina VI, n.º 9) corresponda, como el del MAN que estamos estudiando, a una misma tumba no localizada hasta la fecha que fue destinada a ser la última morada de un jefe de los médicos llamado Iuty, ya que ambos relieves comparten numerosas características iconográfico-epigráficas (fig. 4); serían los únicos documentos conocidos de esa tumba, no localizada hasta la fecha.

En cuanto a la cronología de nuestro relieve, desde un punto de vista puramente estilístico podemos decir, con Weber, que «die weiche Modellierung der Brust, die Bauchfalten und das reich gefältelte Gewand, das die Körperformen nicht verhüllt, die Fußbank, [...] lassen das Relief in die Zeit kurz nach Amarna datieren»⁷⁵ (fig. 5). La paleografía de la estela avalaría, considerada globalmente, en principio una fecha de fines de la dinastía XVIII - principios de la XIX. Aunque dentro de este margen es difícil precisar más su cronología, nos inclinamos a pensar que se trata de un monumento post-Amarna, fechable entre Tutankhamon y Horemheb; los elementos del Oro del Honor exhibidos por Iuty (collar, brazaletes, muñequeras) y el estilo artístico del relieve parecen apoyar esta datación⁷⁶. Por otro lado, las complejas circunstancias militares que se dieron en la frontera asiática del Imperio egipcio en esta época pudo quizás, directa o indirectamente, haberlas vivido el jefe de los médicos Iuty en primera persona, el cual habría sido finalmente honrado con una recompensa de la que fueron frecuentes destinatarios, como hemos sobradamente señalado, destacados miembros castrenses durante el Reino Nuevo.



Fig. 3. Relieve de Iuty, hoy desaparecido, que formó parte de la colección egipcia del Akademisches Kunstmuseum de la Universidad de Bonn. Fuente: Wiedemann, y Pörtner 1906: lámina VI, n.º 9.

⁷⁴ Tal vez estemos ante el Iuty citado por REEVES (1992: 60), «A royal physician named Iuty, who lived in the time of the New Kingdom and possibly attended Ramesses I, (and) had a special pharmacy for preparing medicines». Si atendió a un faraón curándole las heridas en un momento bélico delicado, esto podría justificar que se le hubiera concedido el Oro del Honor.

⁷⁵ WEBER, 1986: 74, n.º 189. El entrecomillado corresponde a una descripción de esta autora realizada sobre la imagen que hay en un relieve de la Universidad de Heidelberg; un buen número de características iconográficas del personaje representado (precisamente las que citamos) son muy similares a las del relieve de Iuty del MAN. Por otro lado, en la estela que ya hemos mencionado de Butri (Hermitage n.º inv. SHM 1092), datada en el reinado de Tutankhamon, encontramos algunas características estilísticas cercanas a las de nuestro relieve: el personaje (Butri, en pie, ante el dios Ra), recompensado con el Oro del Honor (collar-sebiu de dos vueltas, muñequeras-mesketu y brazaletes-auau), usa una vestimenta similar y cono aromático verticalmente alargado; la paleografía de la estela de Butri también es convergente con la del relieve de Madrid.

⁷⁶ Véase n.º 29.

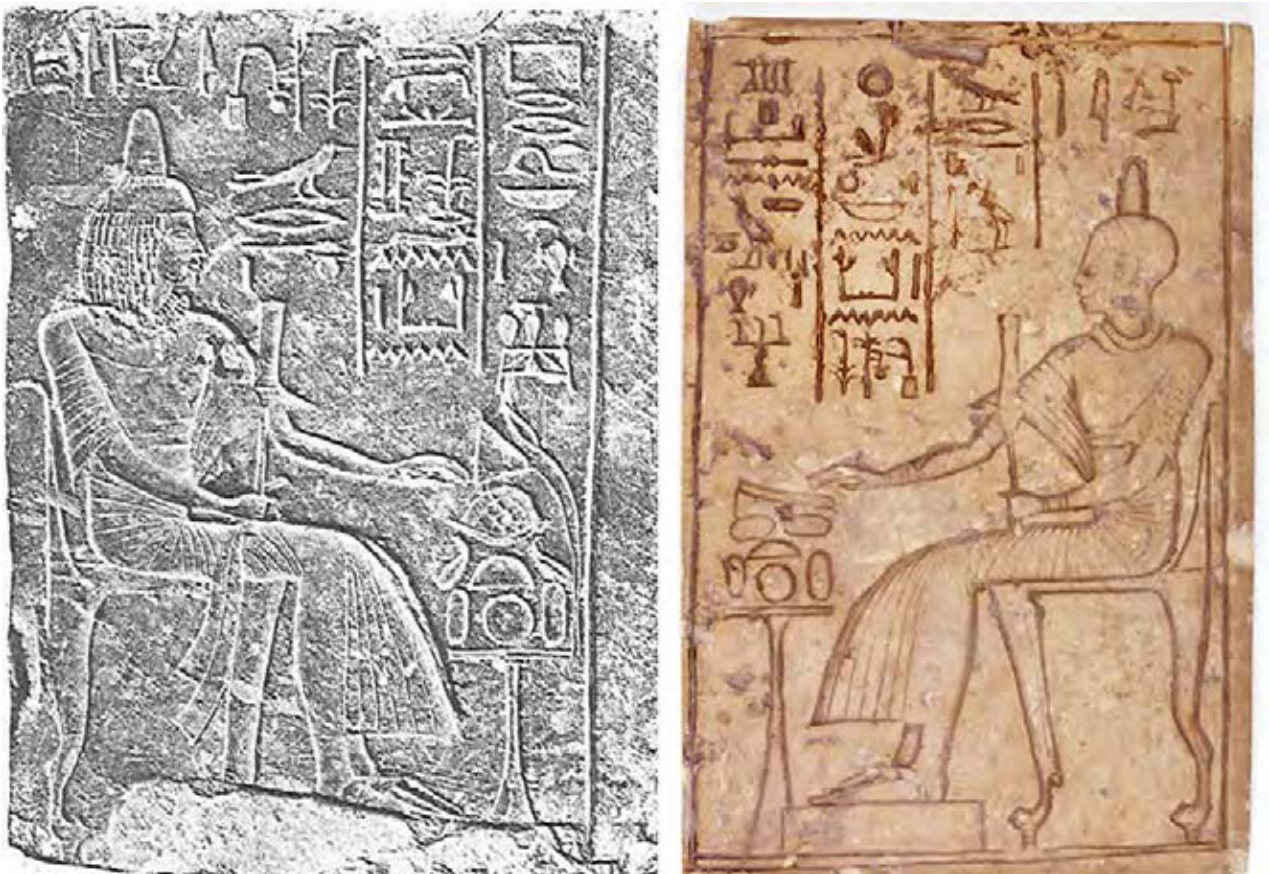


Fig. 4. Sugerida a quien suscribe por Mrs. Binder, esta imagen recoge enfrentados ambos relieves. Permite comparar sus semejanzas epigráficas e iconográficas. Suponemos que se trata de dos relieves procedentes de una tumba desaparecida que fue propiedad del escriba real y jefe de los médicos luty.

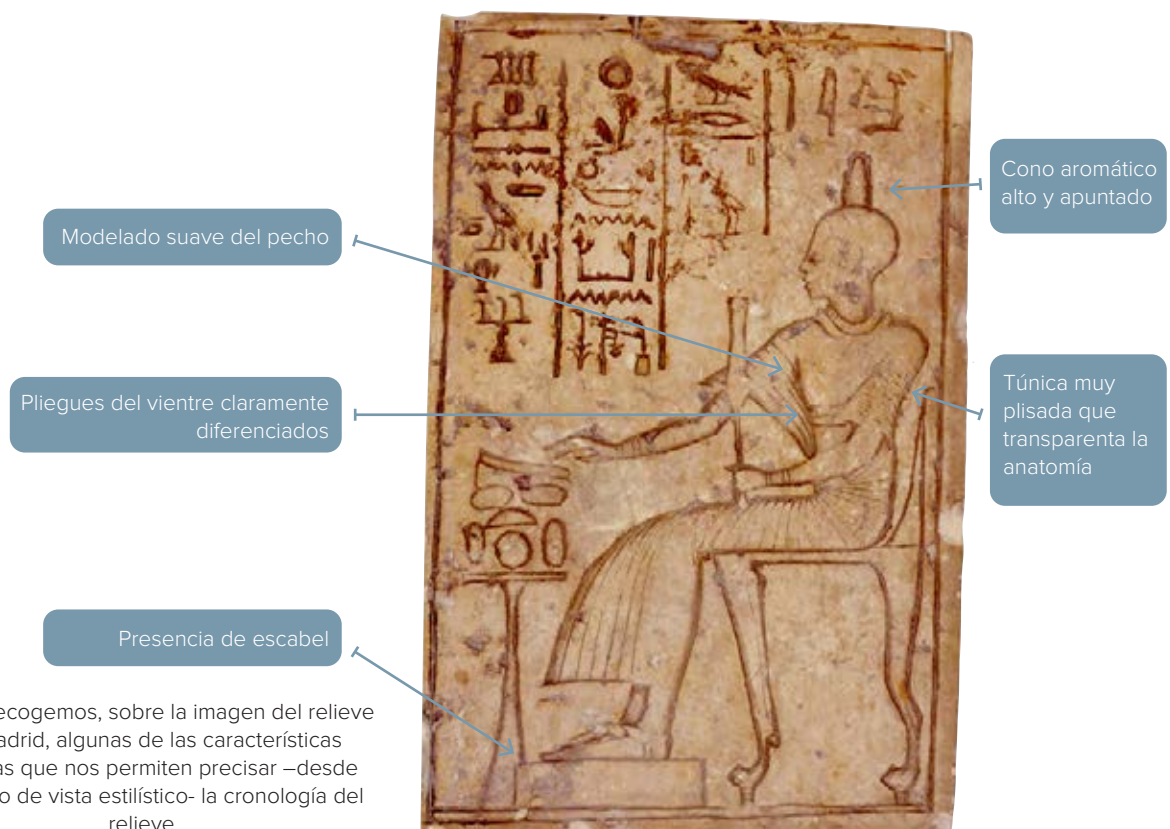


Fig. 5. Recogemos, sobre la imagen del relieve de Madrid, algunas de las características artísticas que nos permiten precisar –desde un punto de vista estilístico– la cronología del relieve.

Créditos fotográficos

La fig. 1 nos fue cedida por el Archivo Fotográfico del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. La fig. 2 fue elaborada por doña Elisa Castel. La fig. 3, recogida en el libro de Wiedemann, y Pörtner de 1906, nos fue cedida para su consulta por numerosas instituciones; su publicación nos ha sido permitida por la Biblioteca de la Universidad de Utrecht (*call number*: University Library Utrecht, Depository-N-MAG: 237 A 18 DL-, AFL 4) en julio de 2020. La fig. 4 es el resultado de comparar la 1 y la 3 en un único registro visual. Por último, la fig. 5 se confeccionó a partir de la fig. 1.

Bibliografía

- ABOUELATA, M. (2018): «Travel to the Healing Centers in the Egyptian Temples: the Prototype of the Modern Medical Tourism», *Egyptian Journal of Archaeological and Restoration Studies*, vol. 8, n.º 2, pp. 121-132.
- AL-AYEDI, A. (2006): *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military Titles of the New Kingdom*. Ismailia: Obelisk Publications.
- ALLEN, J. (2005): *The Art of Medicine in Ancient Egypt*. New York, New Haven y London: Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Yale University Press.
- ANDREU-LANOË, G. (2013): «Stèle du dessinateur Maaninakhtef», *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*. Edición de G. Andreu-Lanoë. Paris: Louvre éditions, pp. 120-121.
- ARONIN, R. (2008): «Divine Determinatives in the Papyrus of Ani», *Current Research in Egyptology 2007. Proceedings of the Eighth Annual Symposium. Swansea University*. Edición de K. Griffin. Oxford: Oxbow Books, pp. 1-14.
- AUSTIN, A. (2014): *Contending with Illness in Ancient Egypt: A Textual and Osteological Study of Health Care at Deir el-Medina*. Tesis doctoral leída en la Universidad de California. Disponible en: <<https://escholarship.org/uc/item/4rw1m0cz>>. [Consulta: febrero de 2020].
- BARBOTIN, Ch. (1995): *Musée Granet. Aix-en-Provence. Collection Égyptienne*. Aix-en-Provence: Direction Régionale des Affaires Culturelles.
- (2005): *La Voix des Hiéroglyphes. Promenade au Département des Antiquités Égyptiennes du Musée du Louvre*. Paris: Éditions Khéops.
- BERGMAN, J. (1990): «Yôm, Day», (*sub voce*), *Theological Dictionary of the Old Testament*. Vol. VI. Edición de G. J. Botterweck y H. Ringgren. Grand Rapids y Cambridge: Eerdmans Publishing, pp. 10-12.
- BIANUCCI, R.; HABICHT, M., y BUCKLEY, St. *et alii* (2015): «Shedding New Light on the 18th Dynasty Mummies of the Royal Architect Kha and His Spouse Merit», *Public Library of Science One*, 10(7), pp. 1-21.
- BINDER, S. (2008): «The Gold of Honour in New Kingdom Egypt», *The Australian Center for Egyptology, Studies* 8. Oxford: Aris & Phillips Ltd.
- (2011): «Joseph's Rewarding and Investiture (Genesis 41: 41-43) and the Gold of Honour in New Kingdom Egypt», *Egypt, Canaan and Israel. History, Imperialism, Ideology and Literature. Proceedings of a Conference at the University of Haifa, 3-7, May 2009*. Edición de S. Bar, D. Kahn y J. Shirley. Serie Culture and History of the Ancient Near East, 52. Leiden: Brill, pp. 44-64.
- (2012): «Das Ehrengold als Machtinstrument des Königs», *Die Männer hinter dem König. 6. Symposium zur ägyptischen Königsideologie*. Edición de H. Beinlich. Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 1-16.
- BOESER, P. (1913): *Beschreibung der Ägyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden. Die Denkmäler des Neuen Reiches: Stelen*. La Haya: Martinus Nijhoff Publishers.
- BRAND, P. (2006): «The Shebyu-collar in the New Kingdom. Part 1», *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, 33, pp. 17-28.
- BROWN, M. (2016): «A New Analysis of the Titles of Teti on Statue BM EA 888», *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 45, pp. 75-103.
- BRYCE, T. (2003): *Letters of the Great Kings of the Ancient Near East. The Royal Correspondence of the Late Bronze Age*. London y New York: Routledge.
- BUTTERWECK-ABDELRAHIM, K. (1999): «Untersuchungen zur Ehrung verdienter Beamter», *Aegyptiaca Monasteriensia*, 3. Aquisgrán: Shaker Verlag.

- CAULFIELD, A. (1902): *The Temple of the Kings at Abydos (Sety I)*. London: Bernard Quaritch Ltd.
- CHERPION, N. (1994): «Le “cône d’onguent”, gage de survie», *Bulletin de l’Institut Française d’Archéologie Orientale*, 94, pp. 79-106.
- DAVIES, W., y O’CONNELL, E. (2012): «British Museum Expedition to Elkab and Hagr Edfu», *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan*, 19, pp. 51-85.
- DREYFUS, R. (2005): «Chair of the Scribe Reniseneb», *Hatshepsut. From Queen to Pharaoh*. Edición de C. Roehrig, R. Dreyfus y C. Keller. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 259.
- EDEL, E. (1976): *Ägyptische Ärzte und ägyptische Medizin am bethitischen Königs Hof. Neue Funde von Keilschriftbriefen Ramses’ II. aus Bogazköy*. Göttinga: Westdeutscher Verlag.
- EL-ENANY, K. (2007): «Le petit temple d’Abou Simbel. Paléographie», *Paléographie Hiéroglyphique*, 3. IFAO. El Cairo.
- FAULKNER, R. (1972): *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*. Oxford: Oxford University Press.
- FERNINGREN, G. (2014): *Medicine and Religion. A Historical Introduction*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- FISCHER, E. (2011): *Tell el-Far’ab (Süd): Ägyptisch-levantinische Beziehungen im späten 2. Jahrtausend v. Chr.* Tesis doctoral leída en la Universidad de Zúrich. Disponible en: <<https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/137877/>>. [Consulta: junio de 2020].
- FISCHER, H. (1988): *Ancient Egyptian Calligraphy. A Beginner’s Guide to Writing Hieroglyphs*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- FOX, N. (2000): *In the Service of the King. Officialdom in Ancient Israel and Judah*. Cincinnati: Hebrew Union College Press.
- GABALLA, G. (1973): «Three Documents from the Reign of Ramesses III», *The Journal of Egyptian Archaeology*, 59, pp. 109-113.
- GHALIOUNGUI, P. (1981): «Remarques sur la structure du corps médical égyptien à l’époque pharaonique», *Bulletin de l’Institut Français d’Archéologie Orientale* 81.1, pp. 11-18.
- GUICHARD, S. (2015): «Estela de Minnajt adorando al dios Upuaut del Sur», *Animales y faraones. El Reino Animal en el Antiguo Egipto. Catálogo de la exposición*. Dirección y comisariado de H. Guichard. Paris y Barcelona: Somogy éditions d’art, p. 238.
- HALLMANN, A. (2017): «Clothing (non-Royal), Pharaonic Egypt», *Encyclopedia of Ancient History*. Illinois: John Wiley & Sons. DeKalb, pp. 1-9.
- (2018): «Unwrapping Ancient Egyptian Fashion», *News and Notes. The Chicago Oriental Institute*, 239, pp. 6-15.
- HANNIG, R. (1997): *Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800-950 v. Chr.)*. Mainz: Philipp von Zabern.
- (2000): *Großes Handwörterbuch Deutsch-Ägyptisch*. Mainz: Philipp von Zabern.
- HANNIG, R., y VOMBER, P. (1999): *Wortschatz der Pharaonen in Sachgruppen*. Mainz: Philipp von Zabern.
- HASSAN, B. (1941): *Excavations at Giza. Vol III. 1931-1932*. Cairo: Government Press.
- HERBIN, F. (2017): «La stèle Caire JE 72300», *Illuminating Osiris. Egyptological Studies in Honor of Mark Smith*. Material and Visual Culture of Ancient Egypt n.º 2. Edición de R. Jasnow y Gh. Widmer. Atlanta: Lockwood Press, pp. 99-134.
- HÖLZ, R. (2002): «Ägyptische Opfertafeln und Kultbecken. Eine Form- und Funktionsanalyse für das Alte, Mittlere und Neue Reich», *Hildesheimer Ägyptologische Beiträge*, 45. Hildesheim: Gerstenberg Verlag.
- JARMAN, O., y MIKIRTICHAN, G. (2015): «The social status of physicians in Ancient Egypt», *Istoriya meditsiny (History of Medicine)*, vol. 2, n.º 1, pp. 48-60.
- JOHNSON, W. (1999): «The nfrw-collar Reconsidered», *Gold of Praise. Studies on Ancient Egypt in Honor of Edward F. Wente*. Edición de E. Teeter y J. Larson. Studies in Ancient Oriental Civilization, 58. Chicago, pp. 223-235.
- KILLEN, G. (2017): *Ancient Egyptian Furniture*. Tres vols.: I: 4000-1300 BC; II: Boxes; Chests and Foodstools; III: Ramesside Furniture. Oxford y Filadelfia: Oxbow Books.
- LABOURY, D. (2020): «The Workshop of the Sculptor Thutmose: In the Studio of an Artist», *Tutankhamun. Discovering the Forgotten Pharaoh*. Edición de S. Connor y D. Laboury. Aegyptiaca Leodensia, 12. Liège: Presses Universitaires de Liège, pp. 156-160.
- LALOU, F. (2004): *Calligraphie hébraïque. Initiation*. Paris: Editorial Fleurus.

- LEFEBVRE, G. (1952): «Prêtes de Sekhmet», *Archiv Orientalní*, XX (n.ºs 1-2), pp. 57-64.
- MALASE, M., y WINAND, J. (1999): «Grammaire raisonnée de l'égyptien classique», *Aegyptiaca Leodiensia*, 6. Liège: Presses Universitaires de Liège.
- MEHDAWY, M., y HUSSEIN, A. (2010): *The Pharaoh's Kitchen. Recipes from Ancient Egypt's Enduring Food Traditions*. El Cairo y New York: The American University in Cairo Press.
- MOJE, J. (2007): «Untersuchungen zur Hieroglyphischen Paläographie und Klassifizierung der Privatstelen der 19. Dynastie», Serie *Ägypten und Altes Testament*, 67. Wiesbaden: Harrassowitz.
- NAVARRO, J. (coord.) (2004): *Adquisición de Bienes Culturales 2001*. Madrid: Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- NEWBERRY, P. (1928): «Miscellanea 175», *The Journal of Egyptian Archaeology*, 14 (1-2), pp. 109-111.
- NUNN, J. (1996): *Ancient Egyptian Medicine*. London: British Museum Press.
- O'NEILL, M. C. (2015): *The Decorative Program of the Eighteenth-Dynasty Tomb of Paury (TT 139)*. Tesis Doctoral leída en la Ernest G. Welch School of Art and Design. Disponible en: <<https://www.semanticscholar.org/paper/The-Decorative-Program-of-the-Eighteenth-Dynasty-of-O'Neill/18e0d322f83e24aff1764ed10541d9b8f25f69aa>>. [Consulta: junio de 2020].
- PADGHAM, J. (2011): *A New Interpretation of the Cone on the Head in New Kingdom Egyptian Tomb Scenes*. BAR International Series 2431. Oxford: BAR Publishing.
- PASQUALI, ST., y GESSLER-LÖHR, B. (2011): «Un nouveau relief du grand intendant de Memphis, et le temple de Ptah du terrain-baH», *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, 111, pp. 281-299.
- POLIS, S., y ROSMORDUC, S. (2013): «Réviser le codage de l'égyptien ancien: Vers un répertoire partagé des signes hiéroglyphiques», *Document Numérique*, vol. 16 (3), pp. 45-69.
- PRICE, R. (2018): «Sniffing out the Gods: Archaeology with the Senses», *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, vol. 17 (marzo 2018), pp. 137-155.
- RANKE, H. (1935): *Die Ägyptischen Personennamen*. 2 vols. Glückstadt: J. J. Augustin.
- REEVES, C. (1992): *Egyptian Medicine*. Pembrokeshire: Shire Publications.
- RISSE, G. (1993): «Medical Care», *Companion Encyclopedia of the History of Medicine*. Edición de W. Bynum y R. Porter. Abingdon: Routledge, pp. 45-80.
- ROBINS, G. (1999): «Hair and the Construction of Identity in Ancient Egypt, c. 1480-1350 B.C.», *Journal of the American Research Center in Egypt*, 36, pp. 55-69.
- SAMUEL, D. (2001): «Bread», (*sub voce*), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*. Edición de D. Redford. Vol. I. Oxford y New York: Oxford University Press, pp. 196-198.
- SCHWECHLER, C. (2020): «Les noms des pains en Égypte ancienne. Etude lexicologique», *SAK Beibef*, 22. Hamburgo: Helmut Buske.
- SHIRLEY, J. (2007): «The Life and Career of Nebamun, the Physician of the King in Thebes», *Archaeology and Art of Ancient Egypt. Essays in Honor of David B. O'Connor* Edición de Z. Hawass, y J. Richards. ASAE, 36, vol. II. El Cairo: Publications du Conseil Suprême des Antiquités de l'Égypte, pp. 381-402.
- STARING, N. (2014): «The Tomb of Ptahmose, Mayor of Memphis. Analysis of an Early 19th Dynasty Funerary Monument at Saqqara», *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, 114, pp. 455-518.
- (2015): *Studies in the Saqqara New Kingdom Necropolis. From the mid-19th Century Exploration of the Site to New Insights into the Life and Death of Memphite Officials, Their Tombs and the Use of Sacred Space*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Leiden. Disponible en: <<https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/51704>>. [Consulta: enero de 2020].
- STEVENS, A.; ROGGE, C.; BOS, J., y DABBS, G. (2019): «From Representation to Reality: Ancient Egyptian Wax Head Cones from Amarna», *Antiquity*, 93, 372, pp. 1515-1533.
- SULLIVAN, R. (1996): «The Identity and Work of the Ancient Egyptian Surgeon», *Journal of the Royal Society of Medicine*, 89, pp. 467-473.
- TAKÁCS, G. (2008): «Etymological Dictionary of Egyptian. Volume Three: m-», *Handbuch der Orientalistik*. Leiden y Boston: Brill.
- TALLET, P. (2011): «Quelques remarques sur la cuisine et l'alimentation en Égypte pharaonique», *L'Archicube*, 11, pp. 11-20.

- TASSIE, G. (2009): «The Hairstyles Represented on the Salakhana Stelae», *The Salakhana Trove: Votive Stelae and Other Objects from Asyut*. Edición de T. DuQuesne. Oxfordshire Publications on Egyptology, 7. London: Darengo Publications, pp. 459-536.
- TESTA, P. (1986): «Un “Collare” in Faiïence nel Museo Archeologico di Napoli», *Journal of Egyptian Archaeology*, 72, pp. 91-99.
- VAN DEN BERG, H. (1997): *Manuel de Codage. A Standard System for the Computer-Encoding of Egyptian Transliteration and Hieroglyphic Texts*. Disponible en: <<http://www.catchpenny.org/codage/>>. [Consulta: febrero de 2020].
- VANDERSLEYEN, Cl. (1971): *Les Guerres d'Amosis, Fondateur de la XVIII^e Dynastie*. Monographies Reine Élisabeth, 1. Bruxelles: Fundación Egiptológica Reina Elisabeth.
- VELDMEIJER, A. (2014): *Footwear in Ancient Egypt: The Medelhavsmuseet Collection*. Stockholm: Blikvelduitgevers Publishers.
- WATERMANN, R. (1958): «Die altägyptischen Augenärzte», *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, 42/2, pp. 117-141.
- WEBER, G. (1986): «Relief des Se[me]n», *Vom Nil zum Neckar. Kunstschatze Ägyptens aus pharaonischer und koptischer Zeit an der Universität Heidelberg*. Edición de E. Feucht. Berlín y Heidelberg: Springer-Verlag. p. 74, n.º 189.
- WIEDEMANN, A., y PÖRTNER, B. (1906): *Ägyptische Grabsteine und Denksteine aus verschiedenen Sammlungen. III: Bonn, Darmstadt, Frankfurt a. M., Genf und Neuchâtel*. Strasbourg: Schlesier und Schweikhardt.
- WOHLFARTH, S. (2005): *Grabbeigaben im Flachbild der Privatgräber des Neue Reiches. Versuch einer ikonographischen und kompositionellen Bestimmung*. Tesis doctoral leída en la Universidad Ludwig-Maximilian de Múnich. Disponible en: <<https://edoc.ub.uni-muenchen.de/3188/>>. [Consulta: febrero de 2020].
- YOYOTTE, M. (2013): «Ostrakon figuré: Irynefer assis devant des offrandes de pain», *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*. Edición de G. Andreu-Lanoë. Paris: Louvre éditions, p. 274.
- ZAKI, M. (2011): «Une table d'offrandes conservée au Musée de l'agriculture du Caire (inv. 1354)», *Égypte Nilotique et Méditerranéenne*, 4, pp. 103-106.
- ZAWILLA, N. (2016): «Overview and Current Situation of Occupational Medicine in Egypt», *Egyptian Journal of Occupational Medicine*, 40(1), pp. 37-60.
- ZUCCONI, L. (2007): «Medicine and Religion in Ancient Egypt», *Religion Compass*, 1/1, pp. 26-37.
- ZUKERMAN, A. (2014): «Baking Trays in the Second Millenium BCE Levant and Egypt: Form, Function and Cultural Significance», *Syria. Archéologie, Art et Histoire*, 91, pp. 99-125.

Countermarks from the Museo Arqueológico Nacional in Madrid (I).

Part A. *The LVI/clava inversa* (upright club): Imperial proclamation of Galba

Contramarcas del Museo Arqueológico Nacional (I).
Parte A. *LVI/clava inversa*: proclamación imperial de Galba

Rodolfo Martini (rodolfo.martini@libero.it)
Gabinetto Numismatico e Medagliere. Milano (Italia)

Resumen: Este trabajo, articulado en tres partes: A, B, y C, se publicará en dos entregas en números sucesivos del Boletín y tiene el objetivo de precisar algunos aspectos relativos a contramarcas del área hispánica apuntados en dos artículos precedentes. Parte A: análisis del contexto y la correcta descripción de la tipología *LVI/clava inversa*; parte B: verificación de las consideraciones funcionales relativas a la técnica del punzonado; parte C: encuadre cronológico de las cuatro principales contramarcas empleadas en la época de las Guerras Civiles (68-69 d. C.) en el área hispánica, sean de naturaleza oficial, sobre emisiones imperiales, *L X GE/águila* (cabeza) y *LVI/clava inversa*, o de ámbito ciudadano, sobre acuñaciones provinciales, águila (cabeza) y *jabalí* (tumbado)/*jabalí* (cráneo).

Se confirma la atribución de *LVI/clava inversa* al pronunciamiento imperial de Galba (abril de 68 d. C.) en Clunia, con el apoyo de la *Legio VI Victrix*, contramarca producida en estrecha relación con las dos tipologías punzonadas *jabalí* (tumbado)/*jabalí* (cráneo), siempre asociados en las emisiones de la ceca cívica; además la investigación del objeto representado sobre la sigla trilítera *LVI* ha llevado a la conclusión de que no se trata de una «punta de lanza», sino de una clava invertida.

La relación entre la contramarca «imperial» *LVI/clava inversa*, sobre sestercios de Claudio, y las tipologías «provinciales» punzonadas *jabalí* (tumbado)/*jabalí* (cráneo), sobre monedas de Clunia, presentan un horizonte productivo completamente análogo a lo ya indicado para *L X GE/águila* (cabeza) y *águila* (cabeza): con ocasión de acontecimientos de especial interés político y social, como el pronunciamiento imperial de Galba y el traslado a la Germania Inferior de toda la *Legio X Gemina*, la administración romana utilizó emisiones «imperiales» para las contramarcas del ámbito oficial, producidas con cuños, destinadas en principio al ejército, junto a emisiones de bronce provinciales de cecas hispánicas para las tipologías «locales», producidas con punzones, dirigidas a hacer partícipe del acontecimiento a toda la ciudadanía y no solo al ambiente legionario.

El mayor número de contramarcas producidas para el tipo *LVI/clava inversa* respecto al *L X GE/águila*, analizado en un artículo precedente, se justifica por la diferente importancia de las dos tipologías: el pronunciamiento imperial de Galba, de mayor relevancia social y trascendencia política, frente al traslado de la *Legio X Gemina* desde Hispania a la Germania Inferior y su posterior regreso a Hispania.



La forma de la *clava inversa*, que en un cuño en particular aparece *fissa*, «partida», sugiere la idea de que tan original representación pueda aludir a las dificultades de Nerón, «el nuevo Hércules», para combatir el pronunciamiento de Galba.

Finalmente, la reconstrucción de la secuencia de los cuños de la contramarca *LVI/clava inversa*, así como la relación entre la silueta del punzón, la forma de la clava y el sistema utilizado por los técnicos antiguos para componer las letras, ha permitido identificar algunas falsificaciones modernas recientemente aparecidas en el mercado internacional de antigüedades, bien como simples «réplicas» de la tipología antigua, bien en forma de «variantes» de la leyenda.

Palabras clave: Vitelio. *Legio X Gemina*. Clunia. Técnicas de acuñación. Falsificaciones. Cuños. Punzones.

Abstract: This work will be published in two successive issues of *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. This three-part (A-C) article details findings briefly noted in two earlier papers.

Part A, discusses the *LVI/clava inversa* type; part B, reports interesting results for experiments «replicating» three countermarks; part C, frames out the chronology of the four main countermarks applied around Hispania during the Civil War (68-69 ce), *LX GE/eagle* (head), *LVI/clava inversa*, and *eagle* (head) and *boar* (lying)/*boar* (skull).

Part A: looks at the *LVI/clava inversa* type for Galba's proclamation (April 68 ce) at Clunia, supported by the *Legio VI Victrix*, a type coined in close association with the two punch-struck countermarks *boar* (lying)/*boar* (skull), nearly always paired on the local issue; furthermore, investigation of the figure on the countermark above letters LVI leads to the conclusion that it is not a «punta de lanza», or spearpoint, but rather a *clava inversa* (upright club).

Keywords: Vitellius. *Legio X Gemina*. Clunia. Mint technology. Coin forgeries. Mint-dies. Mint-punches.

Foreword

Over the last two years, three countermarks struck and circulated in Hispania, reflecting two different legal contexts for production and distribution, were analyzed. The «state» countermarks employed imperial issue, from both the Rome and Tarraco mints (Martini, 2019: 205, n.^{os} 1-8), as types to countermark with a die, whereas «provincial» countermarking took place on a municipal level and showed a decided preference for series from the mints in Clunia and Turiaso. Rather than being restamped with a die, the latter, «provincial» specie, tended to be struck with a punch (Martini, 2019: 213-220 y 2020: *passim*). These countermarking operations have been dated to the era of the Civil Wars in 68-69° ce, under Galba and Vitellius, respectively, to commemorate three distinct historical events. Two types relate to Galba's proclamation as emperor at Clunia in 68° ce: (a) the die-struck *LVI/clava inversa* type and (b) the punch-struck countermarks *boar* (lying)/*boar* (head), which are always found together. The second historical event was the return of the *Legio X Gemina* to Hispania after being temporarily stationed at Carnutum (in early 69 ce), noted by type (c), a punched *eagle* (head) countermark. The third occasion, the permanent transfer of the legionary unit from Hispania Tarraconensis to Germania Inferior (end of 69 ce), corresponds to (d) a die-struck *LX GE/eagle* (head).

These four countermarks were produced within Roman military administration for manifest celebratory purposes, both official, as with types **(a-b)**, and more narrowly related to the legionary milieu, types **(c-d)**. But they were designed for different social contexts. Types **(a)** and **(d)** were minted with a die for the two army groups in their function as representatives of the Empire, in the midst of carrying out their official duties in close cooperation with imperial authority. This stands in contrast to the role of types **(b)** and **(c)**, struck with a punch on the occasion of events that were either of a more general nature, **(b)**, or involved a smaller milieu, **(c)**, and directly affected civil society as a whole, not merely the legionary environment.

Furthermore, the different purposes correspond to two distinct modes of communication. Types **(a)** and **(d)** use imperial issue and the epigraphy standard to a given figure, *L(egio) X GE(mina)-eagle* (head) and *L(egio) VI/clava inversa*, not only so as to leave no doubt over interpretation but also to make explicit the direct relationship of the event and of the countermark to official military and imperial spheres. On the other hand, the exclusive use of figurative features, i.e. *boar* (lying) on **(b)** and on **(c)** the *eagle* (head) again, but without explicit epigraphic indication, seems limited to commemorative purposes. These included civil celebration, honoring either the specific political event, the proclamation of Galba emperor at Clunia, or the social occasion, the return of the *Legio X Gemina* to the land where it had been stationed for nearly a century, contributing to the economic and structural development of the region (cf. Morillo, y García, 1998: 593-594 y 598).

The two previous articles mentioned certain questions that were admittedly marginal in the scope of those writings but nevertheless afford significant critical interest, as follows. Part **A** takes up the possible attribution of the *LVI/clava inversa* type to moment of Galba's proclamation as emperor at Clunia (April 68 ce). Part **B** looks at the implications inherent in the technique used to manufacture the *eagle* (head), which was struck with a punch, a technique shared by the types from Clunia and, in this case, distinguishes the three «municipal» types, *boar* (lying)/*boar* (skull) and *eagle* (head), from the «imperial» *L(egio) X GE(mina)/eagle* (head) and *L(egio) VI/clava inversa* types. Part **C** is devoted to the succession of the two Clunia types, *boar* (lying)/*boar* (skull).

Countermarks show coherent behavior in relation to the three events, Galba's proclamation, the return of the *Legio X Gemina*, and its subsequent departure with Vitellius:

- official context: imperial issue, lexical-figurative types, die-struck;
- municipal context: provincial issue, lexical types, punch-struck.

Part **A**. *Galba's Proclamation as Emperor*: Just a nutshell mention was made of the key role played by the *Legio VI Victrix* in Galba's proclamation as emperor at Clunia, citing in the overall conclusions its related countermark, *LVI/clava inversa*. In that article the figure (also referred to as the «upright club», i.e. planted with its head on the ground and its haft in the air) was defined simply as a «club», which hints at an ideological outlook wholly comparable to what has been found for the *L X GE/eagle* (head) and the punch-struck *eagle* (head) type (Martini, 2019: 219-220). On the other hand, two other punch-struck types, correlating to the *LVI/club*, found on bronze issue from Hispanic mints, the *LVI* type and the *spearpoint* type, were dated to an earlier chronology, though in all likelihood not so far back as Augustus, to fit with the hypothesis advanced by García-Bellido (2006: 575), perhaps Tiberius or later?, on the basis of testimony from a Hispania as with a punched *eagle* (head) countermark overstruck on an *LVI* (García-Bellido, 2006: 576, n.º 154, a).

Part **B**. *Notes on Countermarking Techniques*: In analyzing the *eagle* (head) type, it was claimed that the technique of striking with a punch, a method shared with the two types from Clunia with the image of the *boar*, was quicker and easier than minting countermarks with a die. However, the operation required a greater number of punches due to their lack of durability compared to die types,

which lasted vastly longer (Martini, 2019: 214-215).

Part **C. Considerations on Relative Chronology**: Doubts were expressed about the hypothesis of a clear chronological succession of the *boar* (lying) type (Martini, 2020: 269-270) by the boar (skull) type. While the former was deemed the first countermark used on provincial issue from Clunia, directly governed by the legionary administration, the latter could have been implemented by the city's civil society to regain suzerainty over the coinage in response to the earlier legionary operation that had «militarized» coin circulating in the urban area (García-Bellido, 2004: 242 y 2006: 581-587, 592).

Part A. *LVI/clava inversa*: Imperial proclamation of Galba

A. Type *LVI / clava inversa*

A.1. Catalog

Specimens	Authority	Diameter	Die
A01. [Tesorillo], 2019, Caligula,	Caligula, RIC 32(?)	Ø35.5mm	D5 (fig. 9)
A02. Paris, BN, C142 ¹	Nero Drusus, RIC 93	Ø36.5mm	D1 (fig. 3)
A03. Guadán coll. ²	Claudius, RIC 96	Ø36mm	D2 (fig. 5)
A04. SaM coll., 2044 ³	Claudius, RIC 96	Ø36mm	D1 (fig. 1)
A05. León, MP, No. 5269, <i>Legio</i> ⁴	Claudius, RIC 98	Ø35.5mm	D3 (fig. 7)
A06. Madrid, MAN, 2004/90/1205 ⁵	Claudius, RIC 99	Ø35.5mm	D4 (fig. 8)
A07. Madrid, MAN, 2004/90/575 ⁶	Claudius, RIC 99	Ø35mm	D1 (fig. 4)
A08. <i>Cayón Numismática</i> 61, 5406 ⁷	Claudius, RIC 99	Ø36mm	D3 (fig. 6)
A09. Rabat, MLC, <i>Volubilis</i> ⁸	Claudius, RIC 99(?)	Ø35mm	D1 (fig. 2)
A10 SiA coll, 01 ⁹	Claudius, RIC ---	Ø35mm	D1?

Currently documented countermarks recur on Claudius sesterces coined in imperial mints in Gallia and Hispania (Besombes, 2003-04, *passim*), with the sole exception of one Caligula specimen, most likely a product of the Rome mint. Nearly all the specimens feature a now barely legible countermark. This is due both to their wear during prolonged circulation and, in some cases, to the poor quality of the photographic reproductions available. The phenomenon hinders proper understanding of the meaning of the countermark, which depends in large part precisely on the unequivocal recognition of certain descriptive details in the type.

¹ GIARD, 1986: 95, n.º 142; WERZ, 2009, III: 551, n.º 123.1/1, S1.2.

² GUADÁN, 1958: 15, fig. 1; GARCÍA-FIGUEROLA, y GARCÍA-BELLIDO, 1999: 114, n.º 8 y 2002: 458, n.º 8, fig. 2.8; GARCÍA-FIGUEROLA, y GONZÁLES-ALONSO, 1998: 128, n.º 2; HERRERAS, 2013: 105, fig. 6.

³ BAKER, 1984: 56, n.º 13 (coll. Baker); HERRERAS, 2013: 105, fig. 7; WERZ, 2009, III: 551, n.º 123.1/1, S1.1 (through error described in Madrid, MAN); *Classical Numismatic Group*, E439, n.º 215.

⁴ GARCÍA-BELLIDO, 1997: 66; 2006: 576, fig. 154, d y 2009: 904, fig. 1(a); GARCÍA-FIGUEROLA, y GARCÍA-BELLIDO, 1999: 114, n.º 7 y 2002: 458, n.º 7, fig. 2.7; GARCÍA-FIGUEROLA, y GONZÁLES-ALONSO, 1998 y 1999: *passim*; GRAU, y HOYAS, 1996: *passim*; HERRERAS, 2013: 105, fig. 8; MORILLO, 1997: 78; MORILLO, y GÓMEZ, 2006: 303, n.º 50; VIDAL, y GARCÍA, 1999: *passim*.

⁵ GARCÍA-FIGUEROLA, y GARCÍA-BELLIDO, 1999: 114, n.º 9 y 2002: 458, n.º 9, fig. 3.9; GARCÍA-FIGUEROLA, y GONZÁLES-ALONSO, 1998: 128, n.º 3; GUADÁN, 1958: 13, note 4; HERRERAS, 2013: 103, fig. 4.

⁶ GARCÍA-FIGUEROLA, y GARCÍA-BELLIDO, 1999: 114, n.º 10 y 2002: 458, n.º 10, fig. 3.10; GARCÍA-FIGUEROLA, y GONZÁLES-ALONSO, 1998: 129, n.º 4; GUADÁN, 1958: 13, note 4; HERRERAS, 2013: 103, fig. 5.

⁷ [tesorillo], 2019, Claudio, 4.

⁸ MARION, 1968: 627, n.º 6.

⁹ Bought *Bolsa Numismática*, stock vii.1982: countermark partially legible, poorly struck, and damaged by mechanical cleaning.



Fig. 1. A04 (coll. SaM, 2044) [D1].

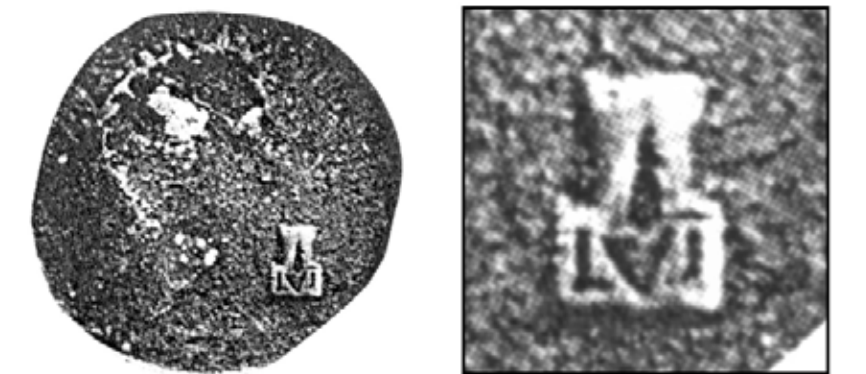


Fig. 2. A09 (Rabat, MCL, *Volubilis*) [D1].



Fig. 3. A02 (París, BN, C142) [D1].



Fig. 4. A07 (MAN, Mrid, 2004/90/575) [D1].



Fig. 5. A03 (coll. Guadan) [D2].



Fig. 6. A08 (Cayón Numismática 61, 5406) [D3].



Fig. 7. A05 (León, MP, 5269) [D3].



Fig. 8. A06 (Madrid, MAN, 2004/90/205) [D4].



Fig. 9. A01 ([tesorillo], 2019, no, No.) [D5].

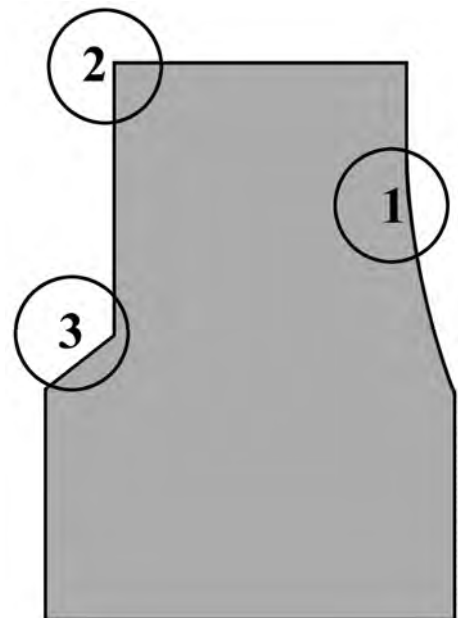
The *LVI/clava inversa* countermark shows up for an historical event during Galba's reign, his proclamation as emperor in Clunia, and corresponds closely to the paired *boar* (lying)/*boar* (skull) types (Martini, 2020, *passim*). This is analogous to what was to take place the following year on the occasion of the *Legio X Gemina's* return from Carnuntum, commemorated by the *eagle* (head) type, and to its subsequent transfer to Germania Inferior, recalled by the *L GE X/eagle* (head) type (Martini, 2019, *passim*). On all these occasions, the Roman administration chose two different coins of bronze specie for countermarking (cf. *infra*): Hispania mintings and imperial issue, and two different striking methods, dies and punches, respectively.

These countermarks thus bear witness to three farreaching consensus operations, clearly quite similar to one another in terms of aims and means. The initiatives are wholly relevant to the complex, multifaceted relationships at play between the military administration, the *Legio VI Victrix* in this case or the *Legio X Gemina* in the case of Vitellius, and the civilian context in which the two legionary groupings were by now long since deeply ensconced.

A.1.1. Punch morphology

The contour of the countermark, dies D1 and D2, described by García-Bellido (2006: 575) as an L-shaped square («recuadro en forma de L»), has an irregularly shaped outline with a rectangular foot, broader in the beam, onto which a second rectangular section is grafted, tapered in its stem. This section adapts to the rectangular base with a straight, sloping step on the left (= 3) and a curve stretching the length of the right side (= 1). A distinctive feature of the matrix, the only partially removed inner metal, is found on the upper right side (= 1).

This contour is slightly altered on die D3, whose right vertical is nearly straight, without the curvature but with a triangular unremoved wedge of metal along the upper right edge (= 1), a feature not clearly discernible in specimen A05 (León). Furthermore, the outline of die D4 seems to match the former perfectly, save for a 'wing' jutting out blatantly at the upper left corner (= 2), which is in all likelihood ascribable to the poor state of conservation of specimen



Diseño 1. Punch shape of D1-D5.

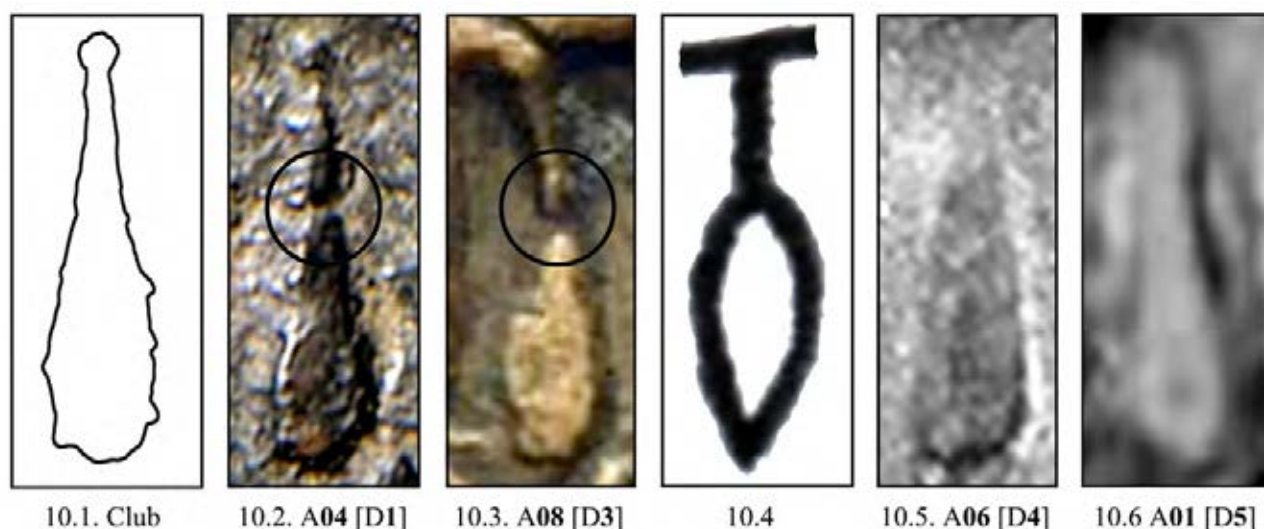


Fig. 10. 1-6 Renderings and enlargements.

A06 (Madrid, MAN, 2004.90.1205).

Finally, die **D5** shows an altered facet of the upper part of the right side (= 1), whose gentle curvature has been replaced by a tapering to the same height as the slant on the left (= 3), with a right angle stepping back in line with the outer edge. Its upper left corner (= 2) seems to match **D4** perfectly.

A.2. Analysis of Dies

A.2.1. Figurative element: *clava inversa* (upright club) (fig. 10.1-6)

This type shows blended composition of lexical and figurative features, in a manner wholly comparable to the *LX GE/eagle* (head) discussed earlier, with which it shares the same juridical context (cf. *infra*). Guadán (1958: *passim*), who first published the countermark, described the figure as a «clava o maza invertida» (i.e. upended club or mace). This interpretation gained acceptance for a while (Morillo, 1997, 78), until investigations following the find of specimen **A05** in León. Identification of the object was subject to debate, ultimately tending toward adoption of the theory that it was a «spearpoint» (García-Bellido, 1997: 66; García-Figuerola, y González-Alonso, 1998: *passim*), whose outcomes then found their way into the literature (García-Figuerola, y García-Bellido, 2002: *passim*). Interpreting it as a spearpoint enabled a connection with two other types found only on Hispania issue, the (die-struck) *LVI* type and the (punch-struck) *spearpoint*, which belonged to a separate chronological and historical context (Martini, 2019: 219-220). Werz (2009, II, 472, n.º 123.1) takes no position, terming the object above the lettering as a «Dreieck», a triangle. Recently, noting this discussion, Herreras Belled, who had initially subscribed to the interpretation claimed by García-Figuerola and García-Bellido (Herreras, 2012: 113-114), returned to the subject to propose the existence of two different countermarks. The first of them is to be found on four specimens (Herreras, 2013: 104, figs. 4-7), here **A03-04** and **A06-07**, representing the «club». The second countermark would be seen on two specimens (2013: 104, figs. 8-9), here **A05** (León, MP), with the image of a «punta de lanza» or spearpoint. Herreras Belled states: «Estas dos contramarcas [...] dieron pie a poder asociar la punta de lanza [...] que aparece colocada sobre ases hispanorromanos con la titulación de la *LVI*», i.e. these two countermarks gave rise to possible association with the spearpoint found on Roman asses from Hispania with the *LVI* entitlement. Prefacing any analysis by acknowledging that the two images cited and commented on by Herreras Belled (2013: 104, figs. 8-9) indeed belong to the same coin from León, **A05** herein, the former (fig. 8 therein) correctly shown and the second (fig. 9 therein) printed flipped, preliminary consideration of the type in detail and an attempt to order the dies used to produce the countermark are in order.

The indispensable premise would appear to be absolute certainty that all currently documented countermarks indeed represent an *upright club* in the sense of *clava inversa* (figs. 10.1-2) and that the «differing» outcomes, as with the letterforms, are to be attributed to the subsequent phases of die manufacturing or even to poor preservation or imperfect striking of the individual specimens.

Certain features appear to be significant: (i) the «break» in the upper part of the *clava inversa*, especially evident in specimens **A04** (fig. 10.2) and **A08** (fig. 10.3); (ii) the engraving of a new die on which the endpoint of the object has been repositioned separate from the lower body of the object (fig. 10.3); (iii) the broader shape of the *club* presumably due to prolonged use of the die or poor preservation of the coin, particularly evident in **A06** (fig. 10.5), less so in **A01** (fig. 10.6).

(i) Specimen **A04** shows the «break» in the upper part of the *clava inversa* (fig. 10.2) with an outright «interruption» in the body of the object that cannot be ascribed to the preservation of the specimen, nor to wear on the matrix, but must be willful division of the figure into two distinct parts (cf. *infra*). The likelihood that the «break» was intentional is confirmed in a later die, **D3**, that used the same movable punch as **D1** to make the lower part of the *clava inversa*, adding above it, clearly separate, the second section, a final «peduncle» to complete the upper part of the object (fig. 10.3). It is somewhat ineptly worked into the figure, compared to the earlier image, broadly separated from the lower body, leaning to the left but clearly showing the same descriptive features, i.e. the elongated triangular shape, the knotty wood, and the handle at the end. Furthermore, a second operation in negative on the die before it was struck, after engraving the lower part of the *clava inversa*, can be seen: the movable punch for the lower part must have been damaged, thickening its midsection on the left, which has extruded outwards, whereas the concave end is fully identical to the matrix of **D1**.

(ii) The countermark on specimen **A08** (fig. 10.3), **D3**, thus represents the *clava inversa* in its variant from dies **D1-D2** due to later workmanship, with the upper part in the shape of a «peduncle» that ends at the edge of the die, leading to the continuity of the type with the planchet surface area (fig. 10.3). Although discernment is a challenge given the poor preservation of specimen **A08**, there seem to be grounds for theorizing that the upper «peduncle» of the *clava inversa* may have been engraved with the same movable piece used for dies **D1-2**, an idea that remains hypothetical in the absence of more telling material documentation. The graphic aspect of countermark **A05** (León), which belongs to the same **D3** die as specimen **A08** (*Cayón*), led García-Bellido to interpret the figure as a «spearpoint», building on the basis of the testimony of the latter coin a graphic reconstruction of the feature (fig. 10.4) that fell perfectly into line with the shape of *spearpoint* countermarks often punched on Augustus issue from Hispania mints (García-Figuerola, y García-Bellido, 2002: 456-458, *Tipo II: punta de lanza*). The two specimens, **A05** (León) and **A08** (*Cayón*), belong to the same **D3** die (cf. *infra*, A.2.2. *Lexical feature: LVI*) but analysis enabled by the latter's higher quality belies the hypothesis that the object represents a «spearpoint» (García-Figuerola, y García-Bellido, 2002: 458-459, *Tipo III: punta de lanza y LVI*), i.e. that there are two different types, one with the «clava o maza invertida» (upside-down club or mace) and another, based on the evidence of the León specimen, showing a «punta de lanza» or spearpoint (Herrerías, 2013: 104).

(iii) The shape of the *clava inversa* in **A06**, **D4** (fig. 10.5) and **A01**, **D5** (fig. 10.6) might seem fanciful compared to the two representations on dies **D1-D2** and on die **D3**, although the moneyers used the same movable punches employed on the former to engrave the letters on the die for the legend *LVI* (cf. *infra*, A.2.2. *Lexical Feature: LVI*) and the two specimens are poorly preserved, allowing for only partial analysis. The different outline on **A06**, **D4**, (fig. 10.5), might be ascribed to the specimen's prolonged wear or poor preservation. The figure is massive in its taper and barrel, broader than the outline of **D1-D3**, with no sign of knots on the wood, lacks the narrowing of the haft, and has no knob, though the feature may be illegible due to poor striking or preservation.

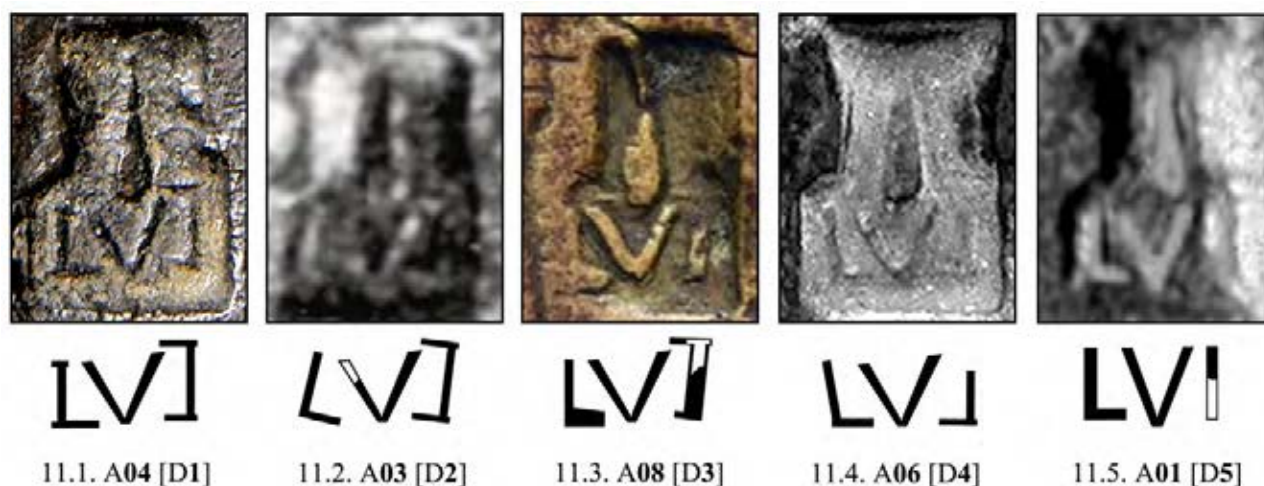


Fig. 11. 1-5 Letters LVI rendering.

Here, again, only newly available documentation will allow us to determine whether specimen **A06** actually belongs to a die that differs from **D1-D3**. In **A01**, **D5** (fig. 10.6), the outline of the *clava inversa* differs from the former, with a shape much more like **A04** and **A08**, for whose lower portion the same movable punch was quite likely employed, probably without the retouching done to dies **D1** and **D3** once they had been engraved (cf. *supra*). However, its upper section differs, being heavier and wider, although in this specimen, too, it seems possible to identify the «break» revealed by the incongruent alignment of the two parts. The bottom leans to the left, whereas the top is in axis with the die, and this discontinuity skews the image into a nearly sinusoidal *clava inversa*.

A.2.2. Lexical feature: LVI (fig. 11.1-5)

The letterforms for the lexical part of the countermark, the alphabetical triad *LVI*, were made with the same movable punches, slightly altered to offset damage due to wear, partly misshapen by the mechanical stresses they had suffered during coin striking. In any case, the letterforms were composed by stamping their individual features on the dies, not by direct engraving (cf. *infra*, B.2. *Punchmarking Technique*). The individual letters were in turn built by assembling several segments (fig. 11.1-4) (cf. *infra*, B.3. *Segmented Lettering*), the letter **L** out of two bars at right angles, the letter **V** out of two slanted stems converging at the bottom, **∇**, but misaligned at the point. The letter **I** was a vertical stroke but crossed at its ends by two small horizontal slabs. Compared to die **D1**, the following two differ in the rightward slant of the letters, the **L** and the **E** in **D2** (fig. 11.2) and the leftward slant of the **L** in **D4** (fig. 11.4). In addition to the thickened ductus of **D5** lettering, due to prolonged use of the die, the point of the **V** is lower than that of the other two letters, although the terminal of the **I** can scarcely be discerned. The abovementioned slant of the *clava inversa* brings the end of the object into contact with the second apex of the **V**. It would thus seem possible to confirm the hypothesis that the five *LVI* triads on the countermarks were made with the same movable die punches, but etched onto the dies in varying states of alignment. Provenance from the same moneymen's workshop could attribute the images of the *clava inversa* on **A06** (**D3**) and on **A01** (**D5**) to the same movable punch used for **D1-D2** (cf. *supra*).

Analysis of the well-preserved coin **A08** (*Cayón*), from die **D3**, is telling for its critical facets as these relate to specimen **A05** (León).

Heretofore it had been theorized that the figure of the *clava inversa* had been etched with the same movable tool used on dies **D1-D3**, only slightly altered to make up for damage to the lower part of the image (cf. *supra*), whereas the slant of the lettering for the triad enables further precision.



Fig. 12. AF01 (Tauler & Fau 9, n.º 117).

The layout of the letters shows that die D4 is not simply die D1 (fig. 12.1) with detail that is not as clean because of wear on the tool having made the ductus broader. The *clava inversa* figure has been touched up by adding the upper peduncle at greater offset and by widening the left side of the body of the object. On die D4 the three letters have been engraved anew, as is especially evident on the letter I, which is slightly slanted to the right and lowered to align with the point of the V. Among various effects of mechanical wear, die D3 shows glaring broadening in the base of the letter L (fig. 11.3), identical distortion to what is perfectly discernible on specimen A05 (León) (fig. 7), as is the thickening of the left side of the barrel of the *clava inversa* (cf. *supra*). The consistence of these features thus allows for attribution of the two coins, A08 (Cayón) and A05 (León), to the same die D3, with implications for identifying the object portrayed in the figure (cf. *supra*).

A.2.3. Modern forgeries: LVI (fig. 12), LV, LVII (fig. 13.1-4)

Modern forgeries of countermarks referencing legionary units related to Hispania have been recorded. They draw inspiration from the LVI/*clava inversa*, and have been documented on original Claudius sesterces, in all likelihood to be traced to various workshops in Spain.

AF01. «LVI/club», Claudius, RIC 96 (Tauler & Fau 9, n.º 117)¹⁰

This type (fig. 12) shows itself to be wholly fanciful compared to the aforementioned types, on at least three levels: punch contour, figure outline, and letterform (cf. *infra*); making it possible to deem it a modern forgery. The countermark is engraved in a rectangular punch, which is just slightly ansate along the left edge, a shape only distantly inspired by the outline of the original specimens (cf. *supra*, A.1.1. *Punch morphology*). The club is shorter, broader in its barrel, and missing its terminal peduncle. It is also points the opposite way, so that rather than resting upright on its barycenter it is shown as it would be wielded. The image's features, combined with what can be seen in the lettering (cf. *infra*) cast doubt on the authenticity of the specimen, while there can be no doubt that it has nothing to do with the manufacture of dies D1-D5. The letterforms are also completely unprecedented, even considering their poor preservation. The letters are large, with broad, upright ductus, while

¹⁰ [tesorillo], 2019, Claudio, 3.

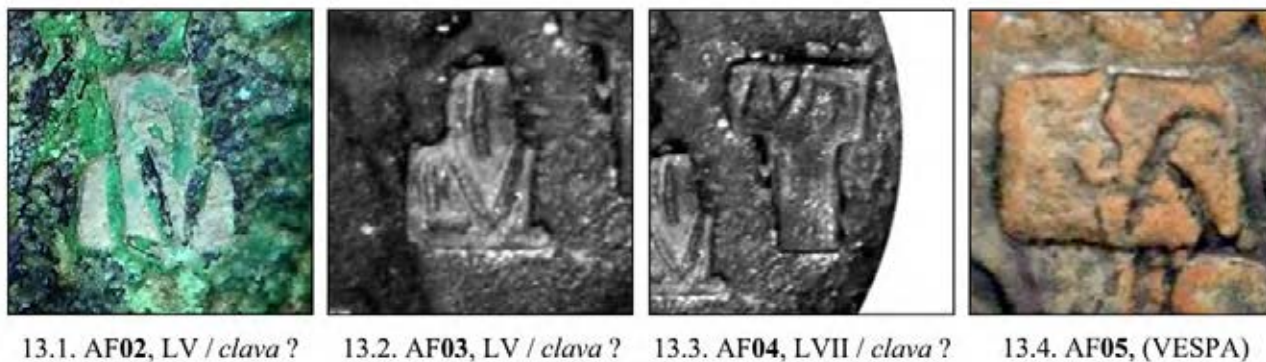


Fig. 13. C. Modern forgeries.

the horizontal stroke on the letter L stretches to end up under the point of the V. This countermark lies completely outside the morphological features of dies D1-D5, allowing certain identification as a modern forgery. Compared to other coins bearing false countermarks that nevertheless remain undoubtedly original coins, this specimen (fig. 12) may also be a modern «reproduction», a replica of a sesterce from the Rome mint that was cast and then plated. Without actual, physical examination, the investigation cannot achieve certainty, but the impression remains that this is a modern counterfeit.

AF02. «LV / club?», Nero Drusus, RIC 93 (*iliberry*, vi.2018, eBay auction)¹¹ (fig. 13.1)

AF03. «LV/club?», Claudius, RIC 99 (fig. 14.2)¹² (fig. 13.2)

The two countermarks belong to different workshops, both inspired by the outlined shape of the original type. The first, **AF02** (fig. 13.1), narrows both sides of the punch toward the top. The second, **AF03** (fig. 13.2), associated with type AF04 «LVII / club?», below, reduces the width of the lower body of the object at a right angle and has a circular extrusion on the base at right. On the first coin the letters bear no reference to the original and the club(?) is designed with a simple linear stroke, vertically, wedged into the open corner of the V. The lexical composition of the second specimen adheres more nearly to the original, and the contour of the club(?) is thicker and more curved.

AF04. «LVII/club?», Claudius, RIC 99 (fig. 13.3)¹³

This type, associated with the preceding type **AF03** «LV/club?», must refer to the *Legio VII Galbiana*, a unit established by the emperor after his proclamation at Clunia and clearly inspired by the *IVI/clava inversa* countermark, whose shape it even tried to imitate while introducing some new features. Compared to the original, the outline of the mark is overturned to appear as a «hammerhead» (fig. 13.3), with its breadth at the top, nestled inside the «LVII» epigraphy, and its narrow end at the bottom, stretched significantly long so as to fit poorly with the overall outline. Inside it is the overturned «club?», which is barely legible and so elongated as to be out of proportion with the field of the countermark.

For the sake of completeness, other modern counterfeits should be noted, since they have

¹¹ [tesorillo], 2019, Claudius 1.

¹² HERRERAS, 2013: 102, fig. 1 [a] = [tesorillo], 2019, Claudius 2.

¹³ HERRERAS, 2013: 102, fig. 1 [a] = [tesorillo], 2019, Claudius 2.

recently been spotted for sale. Three «(VESPA)» countermarks from the same matrix have been found, associated with an ancient NCAPR and struck on a Tiberius sesterce¹⁴ (fig. 13.4) and on two Claudius sesterces¹⁵.

A.3. Historical Context: Galba's Proclamation as Emperor

The *LVI/clava inversa* countermark, after initially being attributed with certainty to the «period of the Civil Wars» (García-Figuerola, y García-Bellido, 2002: 466), was called back into question by García-Bellido with a more nuanced chronological context: «posterior a Claudio, muy probablemente de tiempo de Nerón o incluso de Galba» (García-Bellido, 2006: 577), i.e. subsequent to Claudius, quite likely from the time of Nero or even Galba. Nevertheless, the countermark's inclusion in the period of the Civil Wars remains most realistic (García-Bellido, 2006: 577-578). Werz tends toward a generic dating of «Regierungszeit des Claudius-69 n. Chr», or 69 ce during the reign of Claudius (Werz 2009: 472, Typ 123).

In an earlier comment (Martini, 2020: *passim*) the associated *boar* (lying) and *boar* (skull) figurative countermarks, struck on bronze provincial issue from the Clunia mint, were dated to April 68 ce, when the legionnaires of the *Legio VI Victrix* stationed in the city supported the proclamation as emperor of Servius Sulpicius Galba, who had been *legatus Augustis pro praetor* for the Province of Hispania Tarraconensis since 60 ce. In this context the *LVI/clava inversa* type represents the «official» facet of the same event, using imperial-issue sesterces exclusively. In Clunia the *boar* (lying) and *boar* (skull) types, struck on provincial bronze, and the *LVI/clava inversa*, struck on imperial coinage, Claudius sesterces, were used in precisely the opposite way from what was to take place the following year. The movements of the *Legio X Gemina*, first when it returned to Hispania Tarraconensis from Pannonia in early 69 ce and then when it was transferred to Germania Inferior at the end of 69 ce, led to the striking, first, of the «municipal» *eagle* (head) type on Hispania provincial bronze and then to the «imperial» countermarking of the *LX GE/eagle* (head), on Claudius sesterces (Martini, 2019: *passim*).

On the occasion of Galba's proclamation, too, the initiative called for involving both the military milieu in general and its surrounding social arena, with the sole difference, compared to what was to happen with later countermarks, that the two types referred to the very same event, rather than distinct moments as in the case of the *Legio X Gemina*. If the «municipal» hypothesis for the two punch-struck Clunia countermarks, *boar* (lying) and *boar* (skull), holds, i.e. that they belong to the commemoration of the social and religious ceremonies related to Galba's appointment to emperor (Martini, 2020, *passim*), the die-struck *LVI clava inversa* countermark plays the role of 'imperial' celebration of the event. The latter involved official issue rather than coinage from provincial mints, clearly showing the legionary unit as the leader of the political event.

There is a factor that distinguishes the two «imperial» types, the *LX GE/eagle* (head) and the *LVI/clava inversa*: the number of dies that were used. No rigorous die sequence has been proposed for the former type, but it has been supposed that documented specimens were all made with the same die (Martini, 2019: 211-212). At least five dies have been identified for the latter type (cf. *supra*), despite the fact that the number of specimens found is nearly the same, eight and ten coins respectively. Manufacture of the first countermark, the *LX GE/eagle* (head), can in all likelihood be traced to the complex propitiatory ceremonies marking the transfer of the of a legionary contingent, designed more to take care of needs related to conducting religious rituals than to large-scale distribution

¹⁴ Soler y Llach 1102, n.º 92: Tiberius, RIC 62.

¹⁵ [rupert], 2013: Claudius, RIC 96; *Pliego Numismática* E30, n.º 41: Claudius, RIC 99.

aiming to recall the event. The second type, the *LVI/clava inversa*, on the other hand, meant to celebrate an important political moment that had involved the whole Legio VI Victrix, thus had a more far-reaching ideological destiny, a countermark designed to fill its role as «witness» to the event.

The limited survival of specimens with the *Legio VI Victrix* countermark can be ascribed to the likely immediate withdrawal of the coins from circulation. A few months after the proclamation of Galba (in April 68 ce) the legions in Germania were acclaiming Vitellius emperor (January 69 ce), making the specimens with the Galba type politically obsolete and embarrassing. The new emperor was also solidly rooted in Hispania, and shifting from Galba's faction to that of Vitellius must not have been without its challenges for the *Legio VI Victrix*, perhaps leaving the new emperor skeptical of the legionary unit's actual loyalties. There would appear to be testimony to this factor in the lesser prestige of the legion compared to that of the *Legio X Gemina* (Morillo, y García, 1998: 591-592), including its basic mission to defend Hispania Baetica from the designs of the governor of Mauretania Tingitana, Lucceius Albinus, who was loyal to Otho (Mascialino, 1970: Tacitus, *Historiae*, II, 58).

A.3.1. An issue of iconography: *clava inversa* (upright club) or *clava fissa* (cleft club)?

The graphic representation of the *clava inversa* as it appears on die D1 (fig 10.2), more blatantly on die D3 (fig 10.3), and discernibly even on D5 (fig. 10.6), seems to hint that the image was intentionally made with a glaring break in the upper part of the object, so as to «divide» the lower section of its body from the upper part that represents the haft and the terminal knob, meaning to convey the idea of «breaking» the club. This unusual engraving, featuring an interruption in the object being portrayed, might find explanation within the political context that gave rise to manufacture of the *LVI/clava inversa* countermark, i.e. the onset of conflict, including military conflict, between Galba, who had been proclaimed emperor, and Nero, who would be metaphorically identified precisely by the image of the *club*.

Ancient sources iteratively recall the successive forms of *imitatio* that Nero engaged in, first of *Apollo* (ca. 59 ce), then of *Sol* (ca. 64 ce), and finally of *Heracles* (starting 66 ce). This last assimilation was brought to fruition and adhered to during Nero's stay in Greece (Champlin, 2008: 293-295). Suetonius recalls that the emperor, secure at this point in his conviction that he had equaled the first two deities, decided to emulate Heracles, as well¹⁶. Cassius Dio cites the lyrics of the chorus that had accompanied Nero's «triumphal» parade (early 67 ce) to celebrate his victory in artistic competitions in Greece, which explicitly recalled the emperor's assimilation to *Apollo* and to *Heracles*¹⁷.

Toward the end of his reign, Nero had completed his *imitatio* of Hercules, allowing reference to his person through accouterments that connoted the deity, specifically the *club*, the hero's attribute par excellence. The object's unprecedented representation in the *LVI/clava inversa* countermark as «broken» would, in this sense, amount to a *cleft club*. This might have alluded, in light of the imminent military clash between the emperor and Galba's troops, to two different interpretations: (a) the legionnaire's wish that the «new Hercules» would have to rely on useless weapons, unable to withstand the onslaught of the mutineers, or (b) the conviction that Nero was actually already a «broken» Heracles, therefore harmless, no longer able to defend his authority.

¹⁶ VIGEVANI, 1973: Suetonius VI, liii, «Destinaverat etiam, quia Apollinem cantu, Solem aurigando aequiparare existimaretur, imitari et Herculis facta».

¹⁷ STROPPE, 1998: Cassius Dio 63, 20, 5, «Io victor Olympice ! [...] io Neroni Herculi ! io Neroni Apollini !».

Bibliografía

- BAKER, R. (1984): «The Countermarks found on ancient Roman Coins: a brief introduction», *SAN. Journal of the Society for Ancient Numismatics*, XV.3, pp. 52-58.
- BESOMBES, P.-A. (2003-04): «Le depot de 22348 monnaies du gué de Saint-Léonard (Mayenne)», *Trésor Monétaires*, 21. Paris.
- BLÁZQUEZ CERRATO C. (2006): «C.2. - Proceso de monetización de Astvrica segun la estratigrafía», *Los campamentos romanos en Hispania (27 a. C.-192 d. C.). Volumen I. El abastecimiento de moneda*. Anejos de Gladius, 9. Madrid, pp. 138-153.
- CAMPLIN, E. (2008): *Nerone*. Bari.
- CORES URÍA, G., y CORES GOMENDIO, M. C. (2019): *Colección Cores. Moneda antigua de la Península Ibérica*. Parte II. Madrid-Valencia.
- GARCÍA-BELLIDO, M.^a P. (1997): «Los resellos militares en moneda como indicio de movimiento de tropas», *Rutas, ciudades y moneda en Hispania. Actas del II Encuentro Peninsular de Numismática Antigua (Porto, 1997)*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 30. Madrid [1999], pp. 55-70.
- (2004): *Las legiones hispánicas en Germania. Moneda y ejército*. Anejos de Gladius, 6. Madrid.
- (2006): «XIII. Las contramarcas», *Los campamentos romanos en Hispania (27 a. C. -192 d. C.). Volumen I. El abastecimiento de moneda*. Anejos de Gladius, 9. Madrid, pp. 567-606.
- (2009): «*Ala Hispanorum* in *Germania* and *Raetia*. Military countermarks of the hispanic units», *Limes XX. XX Congreso Internacional de Estudios sobre la Frontera Romana*. Volumen II. Anejos de Gladius, 13. Madrid, pp. 903-912.
- GARCÍA-FIGUEROLA, M., y GONZALES-ALONSO, E. (1998): «Las contromarcas monetarias de la legio VI en Hispania», *Lancia*, 3, pp. 127-140.
- GARCÍA-FIGUEROLA, M., y GARCÍA-BELLIDO, M.^a P. (1999): «Die Münzgegenstempel der Legio VI in Spanien», *Bonner Jahrbücher*, 199, pp. 99-115.
- (2002): «Las contromarcas monetarias de la *Legio VI*. Consideraciones sobre la presencia de esta unidad militar en Hispania», *Arqueología militar en Hispania*. Anejos de Gladius, 5. Madrid, pp. 451-469.
- GARCÍA-FIGUEROLA, M., y GONZÁLES ALONSO, B. (1999): «Un nuevo dato sobre la presencia de la legio VI en León», *Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena 1997)*. Vol IV, pp. 367-373.
- GIARD, J.-P. (1976): *Catalogue des monnaies de l'Empire romain. I. Auguste*. Paris (Bibliothèque Nationale).
- GÓMEZ BARREIRO, M., y BLÁZQUEZ CERRATO, C. (2016): «Contramarcas sobre moneda de *Caesaraugusta*», *Numisma*, LXVI, n.º 260 (enero-diciembre), pp. 39-76.
- GRAU LOBO, L. A., y HOYAS DíEZ, J. L. (1996): *Museo de León. Colección 1986-1996. Guía breve*. Valladolid.
- GUADÁN, A. (1958): «Sobre una contramarca inédita de la “Legio VI” en un sestercio de Claudio», *Numisma*, 32, pp. 13-19.
- HERRERAS BELLED, J. C. (2012): «Contramarcas de Calagvrris Ivlis Nassica. Countermarks of Calagurris Iulia nassica», *Kalakorikos*, 17, pp. 85-125.
- (2013): «Sobre una contramarca inedita de la “Legio VII” en un sestercio de Claudio», *Omni*, 7, pp. 102-109.
- MARION, J. (1968): «Note sur quelques monnaies antiques inedites decouvertes au Maroc», *Cahiers Numismatique*, 5, 18, pp. 626-634.
- MARTINI, R. (2019): «LEG(io) X GEM(ina): Hispanic Legionary Countermarks Struck under the Reign of Vitellius. Notes on iconography, epigraphy, and historical context. Appendix: Initial comments on *eagle* (head) and *boar* countermarks», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 38, pp. 203-222.
- (2020): «The Boar signum in the Museo Arqueológico Nacional and the *Boar* (lying) and *Boar* (skull) Clunia Countermarks: Legionary Symbol or Image of Town Proclaiming Galba Emperor?», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 39, pp. 267-272.
- MASCIALINO, F. (1970): *Cornelio Tacito. Le storie*. vols. I-II. Bologna.
- MORILLO Cerdán, Á. (1997): «Contramarcas militares en monedas de la submeseta norte. Algunas consideraciones generales», *Rutas, ciudades y moneda en Hispania. Actas del II Encuentro Peninsular de Numismática Antigua*

(Porto, 1997). *Anejos de Archivo Español de Arqueología*, 30. Madrid [1999], pp. 71-85.

MORILLO CERDÀN, Á., y GÓMEZ BARREIRO, M. (2006): «C - Circulación monetaria de los campamentos romanos de León», *Los campamentos romanos en Hispania (27 a. C.-192 d. C.). Volumen I. El abastecimiento de moneda*. *Anejos de Gladius*, 9. Madrid, pp. 258-303.

RPC = Roman Provincial Coinage, vol. I. London–Paris 1992.

[rupert] 2013, «Claudius Sestertius countermarked for both Nero and Vespasianus». www.forumancientcoins.com

STROPPIA, A. (1998): *Cassio Dione. Storia Romana*, vol. VI. *Libri 56-63*. Milano.

[Tesorillo] 2019, «Contramarcas en las moneda hispánicas, § Tipos de contramarcas hispánicas, IV. Varias letras», www.tesorillo.com/articulos/contramarcas

VIGEVANI, A. (1973): *Caio Svetonio Tranquillo. Le vite di dodici Cesari*, vol. III. *Nerone, Galba, Otone, Vitellio, Vespasiano, Tito Domiziano*. Milano.

WERZ, W. (2009): *Gegenstempel auf Aesprägungen der frühen römischen Kaiserzeit im Rheingebiet - Grundlagen, Systematik, Typologie*. Winterthur (diss. thesis), vol. 1-3.

Entalle con la representación de Fortuna procedente del yacimiento romano de La Clínica (Calahorra, La Rioja)

Gem with Fortuna's representation from the Roman site
of La Clínica (Calahorra, La Rioja)

Rosa Aurora Luezas Pascual (museo@ayto-calahorra.es)
Museo de la Romanización en Calahorra (La Rioja, España)

José Manuel Martínez Torrecilla (torre@qark.es)
Qark Arqueología S. L. (España)

Resumen: El objetivo de estas páginas es dar a conocer un entalle romano de reciente aparición en el *municipium Calagurris Iulia Nassica* (Calahorra, La Rioja), en concreto se localizó en el colector ubicado en el yacimiento romano de La Clínica. Esta área arqueológica fue excavada durante la segunda mitad del siglo xx. De época romana imperial, conserva restos de una importante edificación de carácter público y un conjunto termal, edificación de notable monumentalidad construida en el tercer cuarto del siglo I d. C. que perdería sus funciones a mediados del siglo III d. C. El entalle o piedra de anillo, objeto de este estudio es un jaspe con la representación de la diosa Fortuna. Con este nuevo hallazgo incrementamos la información existente sobre las gemas romanas localizadas hasta ahora en *Calagurris* y supone una pequeña aportación al mundo de la glíptica en la *Hispania* romana.

Palabras clave: *Municipium Calagurris*. Jaspe. Siglo I d. C.

Abstract: The aim of these pages is to show a Roman engraved gem, which was found recently in the *municipium Calagurris Iulia Nassica* (Calahorra, La Rioja), it was located in the Roman sewer system of La Clínica. This archaeological area was excavated during the second half of the twentieth century. Dated from the Roman imperial era, it preserves remains of an important public building and a thermal complex, building of remarkable monumentality dated in the Flavian times, which would lose his functions in the middle of the third century A.D. The object in question is a ring stone made of jasper with the representation of the goddess Fortuna. With this new finding we contribute to increase the available information about the Roman gems located nowadays in *Calagurris* and it supposes a small contribution to the the glyptic in Roman *Hispania*.

Keywords: *Municipium Calagurris*. Jasper. First century.

Introducción

En la actualidad el yacimiento romano de «La Clínica» es el único museo de sitio del casco antiguo calagurritano. Los restos arqueológicos, musealizados y conservados *in situ*, son reflejo del alto grado de desarrollo urbano alcanzado por la antigua *Calagurris* y de uno de los edificios públicos



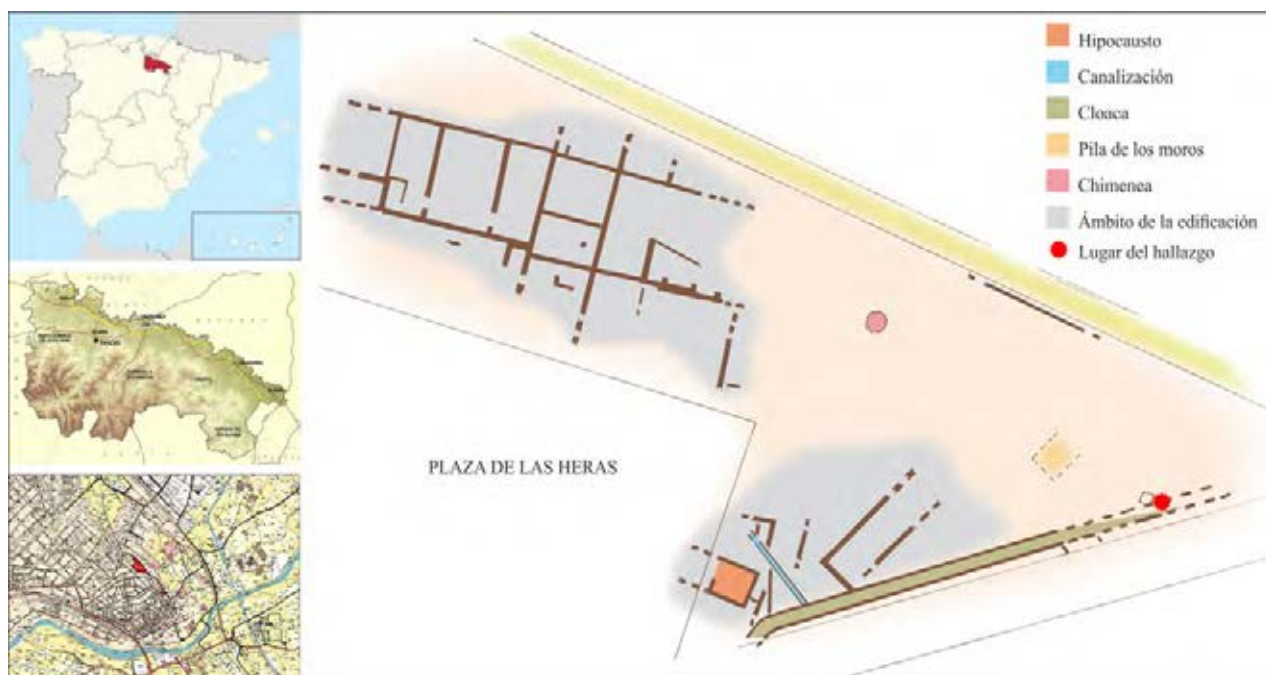


Fig. 1. Plano de localización y del yacimiento de La Clínica, con indicación del lugar de aparición del entalle (sobre plano de J. L. Cinca).

del *municipium*, las Termas del Norte. El yacimiento debe su nombre a que en el siglo pasado se levantó en este emplazamiento el Centro Rural de Higiene (1934), popularmente conocido como «La Clínica». Este centro de salud ocupaba el área donde hoy se encuentra la pista de deportes del grupo escolar Ángel Oliván. Previamente, a principios del siglo XIX (1806) se instala el cementerio municipal, en uso hasta 1885 (Alcaide, 2004: 193-220). De la antigua fábrica de conservas de los Sres. Torres (1940), levantada en otra zona del yacimiento, quedan en pie, en la actualidad, la chimenea y algunos muros de hormigón.

Las excavaciones en este yacimiento comenzaron a principios de los años setenta (1972) del pasado siglo, cuando se llevan a cabo los primeros sondeos arqueológicos por parte del Seminario de Arqueología de la Universidad de Navarra. Sin embargo, de la entidad del yacimiento da fe el hallazgo en 1935 de la cabeza en mármol conocida como «La Dama de Calahorra» (Luezas, 2010), en realidad un efebo datado en época antonina.

Los trabajos arqueológicos se reanudan a finales de los años setenta bajo la dirección de U. Espinosa (1982: 31-35), poniendo al descubierto los restos de una edificación monumental romana construida en el tercer cuarto del siglo I d. C., que tras diversas remodelaciones, perdería su función inicial desde la segunda mitad del siglo III d. C. A principios de los años noventa del pasado siglo se llevó a cabo la restauración de los restos arqueológicos anteriormente exhumados (Bermúdez, 1991). Los trabajos consisten en la limpieza, saneamiento, restitución de perfiles y niveles obtenidos en las excavaciones, consolidación de estructuras y adecuación de pisos.

En el año 2001 prosiguen las excavaciones dentro del Proyecto *Calagurris Iulia*, descubriendo un conjunto termal, además de un colector de aguas residuales (Antoñanzas, 2001: 163-173). En el yacimiento se encontraba situada la «Pila de Los Moros», restos de otra piscina termal –el *frigidarium*–, que fue destruida en los años cuarenta del siglo pasado al levantar la fábrica conservera Torres (Luezas, 2000: 185-192).

En el conjunto termal se han identificado un *praefurnium*, un *hypocaustum*, restos de una piscina y un canal de desagüe. Del *hypocaustum* se conservan en el suelo las improntas de las *pilae* circulares, así como las líneas del entramado ortogonal que sirvieron para colocar de una manera equidistante las *pilae* en sus intersecciones. El hipocausto estaba dividido en dos estancias separadas por dos pilares, que servían de apoyo a la *suspensura*. La primera estancia correspondería al hipocausto del *caldarium*. La segunda no se pudo excavar en su totalidad, ya que continuaba bajo el patio del colegio Ángel Oliván. Los muros que delimitan el hipocausto se conservan solo a nivel de cimentación y su unión con el suelo de *opus caementicium* se realiza mediante un bocel en forma de cuarto de círculo.

En la zona noreste del solar se localizan los restos de una piscina, de la que solo se conserva su pared sur, construida con un aparejo de sillares de arenisca de mediano tamaño y con un grueso revestimiento de *opus signinum*. La unión del suelo a la pared de la piscina se realiza en cuarto de bocel con argamasa hidráulica, para conseguir una perfecta impermeabilidad. El acceso a la piscina se lleva a cabo por medio de un escalón de arenisca. En el fondo de esta se observa un orificio de evacuación de agua, que conecta directamente con un canal. La mayor parte de la piscina, como ocurre con el hipocausto, se introduce bajo el patio del colegio mencionado anteriormente, por lo cual su superficie total no se puede determinar. La utilización del conjunto termal va desde época Claudia hasta mediados del siglo IV d. C.

Esta piscina desagua en un canal de *opus caementicium*, que discurre con dirección noreste-suroeste. Su parte superior presenta tres hiladas de sillarejo y fragmentos de ladrillo trabados con argamasa, en su zona más alta. Estaría cubierto posiblemente con losas de arenisca. El trazado del canal se ve afectado en varios puntos por estructuras modernas (muros de hormigón y canalizaciones) pertenecientes a los secaderos de la desaparecida fábrica de conservas.

Finalmente, el canal desemboca en un colector que formaba parte de la red de infraestructuras hidráulicas de la *Calagurris* romana (fig. 2.). Se trata de un colector de notables dimensiones (anchura: 1,10-1,30 m; altura: 2,60 m), con una dirección este-oeste, hastiales realizados a base de *opus vittatum*, y suelo de grandes losas de arenisca de distinto tamaño. Los cambios bruscos de desnivel hasta las tierras bajas se resolvían mediante escalones de piedra que frenaban el ímpetu de las aguas. Por sus dimensiones, no solo permitiría el desagüe de las termas, sino también el de las aguas sucias de esa parte de la ciudad.

En la actualidad el yacimiento se encuentra musealizado, con el objetivo de potenciar las visitas turísticas a este museo de sitio ubicado en el extrarradio del casco antiguo de Calahorra.

Circunstancias del hallazgo

En el año 2017 el Ayuntamiento de Calahorra encarga una nueva limpieza del yacimiento



Fig. 2. Colector del yacimiento de La Clínica (Calahorra).

centrada en el colector de aguas residuales. Los desagües de las piscinas termales de la denominada «Chimenea I» vertían a un gran colector, al que nos hemos referido anteriormente, cuyo origen se halla en el caso urbano calagurritano. Su función consistía en encauzar las aguas urbanas y de pluviales hacia las tierras bajas, sin que se produjeran indeseados fenómenos de erosión que degradaran las laderas del cerro. El tramo conservado del colector alcanza 35 m de longitud. Sus paredes están realizadas mediante sillarejo de piedra arenisca, mientras que el pavimento está formado por losas de arenisca de distinto tamaño. Es durante la fase de limpieza de esta estructura cuando se localizó el entalle que damos a conocer en este trabajo.

Las excavaciones arqueológicas realizadas desde los años ochenta en este sector han proporcionado un gran volumen de materiales, vinculados tanto con el programa ornamental del edificio termal (pintura mural, escultura en mármol, cornisas, estucos...) como con sus fases de ocupación. Entre los elementos relacionados con la vida cotidiana destacan materiales cerámicos o utillaje doméstico. Sin embargo, se documentan otros elementos relacionados con el adorno personal, como el entalle que presentamos aquí.

Se trata de un entalle que cuenta con un contexto arqueológico, ya que la mayoría de los encontrados en el *municipium Calagurris* carecen de este, por proceder de hallazgos casuales antiguos. La pieza se encontró durante las labores de limpieza del colector, entre la tierra depositada en las losas del lecho del canal y en la parte baja de este. La aparición de entalles o gemas es un hallazgo habitual en los rellenos de colmatación de cloacas de la antigua *Calagurris*. Así en la cloaca de la calle San Andrés n.º 21 del casco antiguo se encontraron tres entalles (VV. AA., 1991: 145, fig. 11), uno grabado con las letras MXV, otro con la representación de Victoria y un tercero tallado en ónice de color azul. Este último presenta en su decoración un tema de la mitología clásica: la huida de Eneas de la ciudad de Troya, llevando a su padre Anquises sobre los hombros y a su hijo Ascanio de la mano. Este fenómeno es habitual en otras zonas del Imperio romano, como es el caso de Dura-Europus (Siria) (Baird, 2016: 42), donde algunos entalles fueron encontrados en los canales de desagüe de los baños F3 o de Church Street en York (Britania). Aquí se localizaron un total de ocho entalles en el interior de un sistema de cloacas y estructuras anexas (Macgregor, 1976: 6-10). En *Segobriga* (Saelices, Cuenca) algunos de estos ornamentos proceden de la cloaca y termas monumentales (Cebrián, 2006: 261, n.º 4).

Pero el hallazgo de entalles es, asimismo, muy frecuente en edificios termales, como ponen de manifiesto los descubrimientos de este tipo de aderezos en *Hispania*. Así se constatan en el *caldarium* de las termas de los Arcos II de *Clunia* (Coruña del Conde, Burgos) (Gutiérrez Behemerid, 2006: 186), en las termas de la calle Padre Blanco en *Asturica Augusta* (Astorga) (Casal, 2002: 27-29), en las termas del foro de *Carthago Nova* (Cartagena) –en uno de los rellenos de colmatación del *hypocaustum* de la *sudatio* (Vizcaíno, 2018: 32-33)–, en las de Fuengirola (García, y Pérez, 1993: 283), o en las de Trajano en *Conimbriga* (Condeixa-a-Nova, Portugal) (Pombo, 2014: 332, nota 1596).

En nuestro caso se da la circunstancia de que el lugar del hallazgo del entalle es el colector contiguo al edificio termal y en el que desaguan las piscinas termales. Como señala Vizcaíno (2018: 28-29): «en tales espacios, la relajación propia de la desnudez y disfrute del baño y especialmente los vapores provocados por los ambientes cálidos, con el consiguiente reblandecimiento de las masillas de sujeción de los entalles a los correspondientes anillos motivó su frecuente pérdida».

El *municipium Calagurris Iulia Nassica* ha proporcionado hasta ahora, incluyendo este nuevo ejemplar, un total de ocho entalles como vemos en la tabla (fig. 3).

N.º	Procedencia	Motivo	Bibliografía
1	Cloaca c/San Andrés 21	Inscripción letras MXV	Actas, 1987: 797-807
2	Cloaca c/San Andrés 21	Victoria	VV. AA., 1991: 145
3	Cloaca c/San Andrés 21	Eneas Anquises y Ascanio	Pascual y González, 1991: 15-52
4	Doctor Chavarria "Casa del Ocultista"	Mariposa que guía por las bridas a un pavo real	Rodríguez Martínez, 1991: 54-55
5	Desmontes fábrica Moreno	Paloma con rama de olivo	Luezas, 2011: 129
6	Melero	Capricornio con la cola de tritón	Luezas, 2011: 129
7	Colector La Clínica	Fortuna	Inédito
8	Antigua fábrica Torres	Diana	Gutiérrez, 1981: 29

Fig. 3. Tabla de entalles procedentes de *Calagurris* (Calahorra, La Rioja).

Análisis del entalle

El ejemplar se encuentra realizado en jaspe (*lapidis jaspidis*), la variedad granular del cuarzo más importante empleada en la glíptica romana (Alfaro, 1996: 20-21). Es de color rojo opaco y brillo mate. Presenta forma ovalada, con las caras planas y con los bordes inclinados hacia el reverso. Sus dimensiones son: longitud 11,2 mm, anchura 8,3 mm y espesor 2,5 mm. En su cara principal, sobre una línea del horizonte, presenta a la diosa Fortuna con sus atributos iconográficos. Fortuna se representa de pie y con un ligero tres cuartos hacia la izquierda, en la cabeza lleva un tocado o gorro en forma de torre, el peso del cuerpo recae sobre la pierna izquierda mientras que la derecha aparece ligeramente flexionada. Viste *chiton* e *himation* ceñido a la cintura, se aprecian con detalle los pliegues de la indumentaria y el escote en forma de V. Lleva como atributos la cornucopia, o cuerno de la abundancia, en el lado izquierdo y el timón o *gubernaculum*, que gobierna los destinos de los hombres, en la mano derecha. El estado de conservación es bueno, conservándose la pieza completa aunque presenta algunos rayados. Fortuna, hija de Júpiter –como indica la inscripción de Praeneste (Palestrina, Roma)– (Vázquez, 2005: 45) representa la personificación de la buena suerte y de la abundancia, aunque también está relacionada con la fecundidad. La presencia de la cornucopia acompañada del timón está relacionada con la prosperidad y la bonanza (Tamma, 1991: 35).



Fig. 4. Entalle de La Clínica. A. Cara anterior. B. Cara posterior (Foto L. Argaiz).



Fig. 5. Entalle del Museo J. Paul Getty (n.º inv. 92.AM.8.9).
Cornalina sobre anillo de oro.



Fig. 6. Entalle de *Asturica Augusta* (Astorga)
(según Casal, 2002: 28-29).

Los paralelos son abundantes, ya que el motivo es bastante popular y muy difundido en el mundo romano a partir de época augústea, aunque ya se constata en entalles desde época helenística, como por ejemplo en la colección del J. Paul Getty Museum (n.º inv. 92.AM.8.9). Realizado en cornalina sobre anillo de oro, procede de Alejandría (Egipto), presentando la personificación de la buena suerte apoyada sobre una columna (fig. 5). El peinado carece de tocado, y se adorna con un moño. La cronología de este anillo se sitúa entre el 220 y 100 a. C. (Spier, 1992: 121, n.º 315).

El estilo del entalle calagurritano se enmarca dentro del imperial clasicista, del que tenemos numerosos ejemplos en *Hispania*. Así la colección de glíptica de la Universidad de Valencia (Alfaro, 1996: 49-50, lám. III, n.º 11) posee un entalle de Fortuna de pie y con el cuerpo en posición de tres cuartos, aunque hacia la izquierda. Los atributos iconográficos se encuentran colocados en distinta posición respecto a nuestro ejemplar. El timón del entalle valenciano es de tipo «sombrija», detalle que también se constata en un entalle de *Chunia* (Gutiérrez, 2006: 189-190, lám. I n.º 6).

El MAN dentro de su colección de glíptica romana muestra a la diosa con el cuerpo en la misma posición y colocación de los atributos, aunque se aprecian diferencias en el tocado del pelo (Casal, 1990: 147-148, figs. 301-304).

De la calle Condes de Altamira n.ºs 8-10 en *Asturica Augusta* (Astorga, León), procede otro entalle con la representación de Fortuna (Casal, 2002: 28-29) (fig. 6). Aunque la figura se encuentra en la misma posición, la iconografía es ligeramente distinta. La silueta es más estilizada, con mayor contraposto, volumen y detalle en los pliegues de la indumentaria. Las diferencias afectan también al tocado de la cabeza, así como a los pies, que están netamente diferenciados en el entalle calagurritano y no se distinguen en el ejemplar asturicense.

Del Castro de Monte Mozinho (Portugal) procede una cornalina anaranjada –depositada en el Museo Municipal de Peñafiel– representando a la diosa, con el cuerpo en posición frontal y cabeza vuelta a la derecha (Pombo, 2014: 235, n.º 104, lám. IX). Sin embargo, el entalle del Castro



Fig. 7. Entalle del Castro de Cavalhelhos Portugal (según Pombo, 2017: 193 n.º 24).



Fig. 8. Entalle sobre cornalina del Museo de Bellas Artes de Boston (n.º inv. 87.697).



Fig. 9. Entalle sobre sardónice del British Museum (n.º inventario 1923,0401.211).



Fig. 10. Entalle de La Clínica (Calahorra) blanco/negro.

de Carvalhelhos (fig. 7) muestra un tipo de timón distinto, ya que se prolonga por detrás de la línea de suelo, detalle que, según la autora de la publicación, indica una datación anterior a época de Vespasiano (Pombo, 2014: 232, n.º 102, lám. IX). El mismo tipo de timón y con una cronología similar presenta el entalle del Museo Arqueológico Nacional de Lisboa (Pombo, 2017: 193, n.º 24).

El entalle sobre cornalina de la colección del Museo de Bellas Artes de Boston (n.º inventario 87.697), procedente de Tell Dafana (Egipto) (fig. 8), fechado en el siglo I d. C., muestra una composición similar a nuestro entalle, aunque con variantes en el tocado del pelo, mucho más alto, mayor volumen en el pecho y con una línea de suelo similar.

El British Museum conserva en su colección un entalle (n.º inv. 1923,0401.211) (fig. 9) sobre sardónice de los siglos I-III d. C., que presenta a Fortuna drapeada sosteniendo una cornucopia, espigas de trigo y un remo (Walters, y Smith, 1926: 1732, lám. XXIII).

En un análisis detallado del ejemplar calagurritano se observa una discontinuidad en el perfil de las partes que conforman la cabeza, con nariz, boca y barbilla separadas. Es el estilo imperial *chin-mouth-nose* (Maaskant, 1978: 158-159). El timón adopta la forma de sombrilla, lo que junto a las características estilísticas, volumen de la figura y cabeza, y la posición del timón inclinado nos llevan a atribuirle una cronología de siglo I d. C. (fig. 10), Nardelli (2005: 239), en base al estudio de ejemplares de *Dalarnia*, establece una evolución estilística y cronológica para el timón desde casi vertical hasta horizontal, para los ejemplares del siglo III d. C.

En Italia, Tyche-Fortuna aparece representada en un entalle del Museo Correr de Venecia, aunque en este caso el peinado de la diosa con moño resume el tipo de retrato de época antonina, fechándolo en el siglo II d. C. (Alberti, 2011-12: 62-63, n.º 25). Los museos de Aquileia (Sena, 1966: 238, lám. XXX, n.º 8) y de Nápoles (Panutti, 1994: 56-57, n.ºs 79-80) cuentan con sus respectivos ejemplares. El Museo de Cagliari (Cerdeña), concretamente la colección Gouin (Napolitano, 2017: 302), cuenta con un entalle que representa a Tyche/Fortuna, sobre una cornalina de 11 × 9 × 3 mm, fechada a inicios del siglo II d. C.

En la Galia la representación de Fortuna la encontramos en entalles procedentes de Lons-le-Saunier (Jura), (Giraud, y Rouliere-Lambert, 1995: 380-381, n.ºs 17-18 y 19), todos ellos encuadrables en el estilo imperial. Poitiers (Vienne) ha deparado un ejemplar sobre un anillo de bronce con gema de vidrio nícola, (Giraud, 1989: 183) (Museo de Antigüedades Nacionales, n.º 30255). Por otra parte, el palacio de los arzobispos de Narbona conserva en su colección un entalle de Fortuna recogido en el interior del sarcófago de *Marcia Donata*¹, en concreto el n.º 14 m, datado en el siglo III d. C. (Dellong, 2002: 336-338 y fig. 393).

En Próximo Oriente, de las excavaciones en Dura-Europus (Siria) –área de gran relevancia estratégica por la presencia de *praesidia* del *limes* oriental– y concretamente del templo de Atargatis procede una sardónice, datada en el siglo II d. C., que reproduce a Fortuna con *modius*, cornucopia y timón (Betti, 2005: 368, nota 71). En el lado derecho de la cabeza lleva un creciente lunar. Su aparición en el pronaos del templo sugiere que se trata de un objeto votivo. Por otro lado, el Kibbutz Givat Oz, en el norte de Israel, posee una colección de entalles encontrados entre 1945-1970 en los alrededores de Megido. Entre ellos se encuentra una cornalina con una representación esquemática de Tyche-Fortuna fechada en el siglo III d. C. (Peleg-Barkat, y Tepper, 2011: 101, pl. 9). Otros entalles con Tyche-Fortuna Pantea se constatan en los enterramientos del área de Jerusalén, en el asentamiento de la *Legio X*. Se trata de entalles fechados entre los siglos I y III d. C. (Amorai-Stark, y Hershkovitz, 2011: 111: pl. 27-29).

El estilo esquemático, caracterizado por el alargamiento de la figura y la cabeza reducida, se aprecia en el entalle de Fortuna procedente de *Lucus Augusti* (Lugo), conservado en el Pazo de Lomas (Rodríguez Colmenero, 1995: 166, fig. 164). Se trata de una cornalina anaranjada sobre anillo de bronce, cuya figura apoya el pie izquierdo sobre el timón. Desde el punto de vista cronológico se ha atribuido a los siglos II y III d. C., en base a su esquematismo. Características que también comparte el ejemplar procedente de las excavaciones realizadas en 1776 en la Alcudia de Elche (Alicante), conservado en el MAN (n.º inv. 52536) y fechado en el siglo III d. C. La diosa se representa de perfil y hacia la izquierda. Porta una espiga en la mano izquierda y el timón en la derecha.

¹ En el bulevar 1848 y la calle Jean-Dormay de Narbona se descubrió un espacio funerario con un sarcófago de piedra correspondiente a Marcia Donata en cuyo interior había un total de 15 entalles de pasta vítrea de forma oval y de dimensiones variadas. Entre ellos destacan las representaciones de Minerva, Júpiter, Mars Ultor y el entalle n.º 14 de un genio o Fortuna.

La Cruz de los Ángeles, custodiada en la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, contiene un entalle de Fortuna (Salcedo, 1987: 92, fig. 12; Perea, 2006: 219) mirando a la derecha. Su iconografía es diferente al ejemplar calagurritano, ya que lleva en la mano derecha un objeto –probablemente una pátera– y en la izquierda el cuerno de la abundancia. Viste chitón largo e *himation*. Desde el punto de vista cronológico, la técnica de trazos esquemáticos, el estilo descuidado, así como la abstracción gráfica llevan a la autora de esta publicación a fecharlo en el siglo III d. C. (Salcedo, 1987: 92). Sobre la cabeza lleva una tenia o diadema. El entalle asturiano es muy similar al de Corbridge (Britania) (Mashman, 2014: 19, n.º 5).

Se conocen distintas variantes del tema representado, ya que la figura de Fortuna no siempre se representa estante, sino que en ocasiones aparece sentada sobre el timón, tal y como vemos en entalles de la Universidad de Valencia (Lluch, 2001: 136) y del MAN (Casal, 1990: 147, fig. 306-307). Otros ejemplos los encontramos en *Pollentia* (La Alcudia, Mallorca) (Aguiló, 2014: 11) en una cornalina de forma redondeada, donde la figura de la diosa aparece sedente. Por otro lado, la *Domus* 2 de *Sinsgilia Barba* (Antequera, Málaga) ha proporcionado un entalle de Dea Fortuna sedente (Corrales, 2007: 203). El Museo Británico posee en su colección una gema de Fortuna sentada con cornucopia, haciendo una libación sobre un altar (n.º inv. 1956,0430.1).

En otras ocasiones solamente se representa la cornucopia, como vemos en ejemplares de La Espina del Gallego (Cildá, Cantabria) (Martínez Velasco, 2011: 329-340), Romeu (Sagunto) (Caruna, 2001, 147-154) y Cerro del Moro (Riotinto, Huelva) (Martínez; Pavón, y Lorenzo, 1991). Estos entalles con cornucopia de Fortuna son bastante comunes y se fechan entre época de César y Augusto (Caruana, 2001: 152).

Fortuna se asimila también a otras divinidades como Concordia. El Museo Episcopal de Vic (Barcelona) posee entre sus fondos un entalle, procedente de Mérida, realizado en cristal de roca, cuya figura femenina presenta cornucopia y pátera en la mano, identificada como Fortuna/Concordia (Graells, 2011-12: 210).

Fortuna y Mercurio aparecen en un mismo entalle de la colección Barreto (Lisboa) (Casal, 2002: 229, n.º 11, fig. 11). En otro entalle de la colección glíptica del palacio de la condesa de Lebrija se representa una figura femenina con el timón de Fortuna, las alas de Niké-Victoria y el casco de Atenea Minerva (López, 1986: 249, n.º 6). Esta misma iconografía la encontramos en York donde se la representa como Fortuna Pantea (Macgregor, 1976: 8, n.º 11).

Fortuna-Ceres se documenta asimismo sobre un anillo romano de la colección Barreto (Casal, y Pombo, 2002: 228, fig. 6, n.º 6), donde la diosa porta una espiga en el lado izquierdo y timón en el derecho. De la Alcudia de Elche (Alicante) procede un aro octogonal conservado en la colección de orfebrería romana del Museo Arqueológico Nacional (Castellano, 1996: 61), con la representación esquemática de Fortuna-Ceres.

Fortuna en otros soportes en el ámbito hispano

Fortuna es uno de las representaciones más generalizadas en la *Hispania* romana, ya que esta divinidad proporcionaba fertilidad no solo desde el punto de vista agrícola, sino también para la consecución de bienes en cualquier tipo de negocio o de producción.

De todos modos este tema es abundante tanto en la iconografía monetar de época flavia y posteriores, como en la escultura, pequeños bronce y pintura mural. En emisiones monetales lo encontramos en monedas de Domiciano (Vázquez, 2005: fig. 7), de Trajano como por ejemplo las del



Fig. 11. Moneda de Póstumo con Fortuna en el anverso, Foto: CERES. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

tesorillo de denarios romanos de Castrillo de Cabrera (León) (Mangas, y Blánquez, 1988: 92, n.º 19), o Póstumo del Museo de Arte Romano de Mérida (n.º inv. 36940) (fig. 11). En pintura mural romana se constata la representación de Venus-Fortuna en la Plaza de Cisneros de *Valentia* (Valencia) (Ribera *et alii*, 2007: 145), y de Fortuna en el *municipium Augusta Bilbilis* (Calatayud) (Martin-Bueno, 1975-76: 169-170 y 1991: 172-173). Esta última pertenece a un larario en la llamada *Domus* de la Fortuna, situada en el cerro de San Paterno, en el barranco de los sillares, fechada en época imperial.

La escultura en mármol cuenta con ejemplares como los de *Hispalis* en el Museo Arqueológico de Sevilla (Actas, 1973: 681-694), el de la necrópolis de la Boatella (Valencia) (Arasa *et alii*, 2015), el de la villa de El Munts en Altafulla (Tarragona) (Noguera, 1995: 27-48) o las cornucopias de *Carthago Nova* (Cartagena) (Noguera, 1991, 69-71) y Campo Real en Filleras (Sangüesa, Navarra) (Andreu *et alii*, 2011: 97-120). Representaciones de la emperatriz Livia divinizada como Fortuna se constatan en *Iponoba* (Cerro de Minguillar, Baena, Córdoba) (Castillo, y Ruiz-Nicoli, 2008: fig. 4.1), hoy en el MAN. Otro ejemplo lo tenemos en la Casa de Pilatos de Sevilla, con la estatua de Faustina Minor divinizada como Fortuna² (Trunk, 2001: 90, fig. 7). Fuera de la península ibérica podemos citar los ejemplares de la Gliptoteca Ny Calsberg de Copenhagüe (Poulsen, 1973: 73, n.º 38, LX-LXIII) o del Museo de Louvre (Kersauson, 1986: 102-103, n.º 45).

Dentro del culto privado, las figurillas en bronce de Fortuna ocupan un lugar específico en los lararios de uso doméstico, junto a otros dioses como Mercurio o los Lares (Pérez, 2014: 291-293), donde se le rendía culto para obtener beneficios de cualquier tipo. Así, la escultura en bronce ha proporcionado abundantes ejemplos como la figura de Fortuna de *Asta Regia* (Jerez de la Frontera, Cádiz) (Pozo, 2002: 73, figs. 6-8), la del larario de Vilauba (Camós, Gerona) (Tremoleda *et alii*, 1999: 60, fig. 12), o el ejemplar de la provincia de Soria del Museo Arqueológico Nacional (VV. AA., 1990: 238). En ocasiones su iconografía se asocia a Isis, como es el caso de Isis-Fortuna procedente de la cueva de Ginerradi, en Forua (Vizcaya) (Unzueta, y Martínez, 1998: 55-56, fig. 88) o el ejemplar de Isis-Fortuna del Museo de Palencia, aparecida en las excavaciones en una *domus* de la calle Corral de Gil de Fuentes o la casa del mosaico de Medusa (Del Amo *et alii*, 2006: 87, fig. 2). Figuras similares aparecen en contextos geográficos más alejados, en territorio galo cabe

² Esta estatua, así como otras de esta colección, fue adquirida en Italia a principios del siglo XVII por el I duque de Alcalá durante su etapa como virrey de Nápoles.

mentar el ejemplar de Fortuna del Museo Calvet de Aviñón (Rolland, 1965: 86, n.º 145) o en el *limes* danubiano el ejemplar del campamento de *Novae* (Bulgaria) (Gencheva, 2012: 36).

Las inscripciones votivas dedicadas a Fortuna son muy numerosas en *Hispania*, con sus distintas advocaciones, no faltando la relacionada con las aguas y los militares³ (González, 2003: 373-386). En La Rioja se documentan únicamente dos, la primera procede de un contexto urbano, de *Libia* (Herramélluri, La Rioja), se trata de un ara en arenisca descubierta hacia 1965 en Las Sernas (Álvarez, 2006: 120-122). Aunque en la actualidad se conserva en una colección particular de dicha localidad. El epígrafe se ha datado en el siglo II d. C. La segunda procede de un contexto rústico, de la iglesia parroquial de Canales de la Sierra, donde se menciona la *Fortuna Augusti* (Espinosa, 1983: 199-203), inscripción a la que se ha atribuido un posible carácter funerario.

Entre los objetos de uso cotidiano, Fortuna es una de las representaciones más características de la *terra sigillata* hispánica, no solo por su abundancia, sino por su carácter exclusivamente hispano, ya que es prácticamente desconocida entre el repertorio de la *terra sigillata* gálica. Mezquíriz ya recogía este motivo en vasos de Clunia, Tarragona y Numancia (Mezquíriz, 1960: 337, n.º 21 y lám. 55, n.ºs 232, 238 y 214). En el área riojana la encontramos en punzones del complejo alfarero tritense como La Cereceda (Arenzana de Arriba) (Solovera, 1987: 211, fig. 21), siendo fácilmente identificable por sus atributos, la cornucopia y el timón. En los punzones de mejor ejecución se aprecia cómo se encuentra cubierta por una túnica de amplios pliegues ceñida al cuerpo, estando recogida en algunos casos sobre el brazo. En *Calagurris* está representada en un vaso de forma 29 procedente de la calle Doctor Chavarría n.º 24 (Cinca, 1991: 222, fig. 7). En la Meseta aparece representada en vasos de *Uxama* (Osma/El Burgo de Osma, Soria) (Rivet, 2008: 323 fig. 4 n.º 4.), Osorno (Palencia) (Fernández, 1978-79: 154, fig. 3) y Tiedra (Valladolid) (Martín Gil *et alii*, 2011: 4). O en el área mediterránea en Banys de l'Almirall en *Valentia* (Valencia) (Escrivá, 1989: fig. 27, n.º 201) e *Ilici* (La Alfranca de Elche, Alicante) (Montesinos, 1991: fig. 1, n.º 2).

Asimismo, su iconografía es habitual sobre discos de lucernas. Se documenta en Tébar (Águilas, Murcia) (Urrea, 2005: 56-57), *Augusta Emerita* (Mérida) (Rodríguez, 2002: fig. V, n.º 68, n.º inv. 739, 15359) o sobre un fragmento de disco del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia (Rodríguez, y Alonso, 2005: 137, n.º 72), donde la figura de Fortuna aparece de perfil con sus atributos.

Las marcas de entalle sobre cerámica son bien conocidas en el centro de producción de *terra sigillata* de los Villares de Andújar (Jaén), estando atestiguadas para el sellado de los vasos desde finales del siglo I y durante el II d. C. (Fernández García, 2013: 98-99). Pero se registran también sobre placas de cerámica en otros centros de producción hispanos. Así, del alfar de *Vareia* (Varea, Logroño) procede un fragmento de cerámica con impresiones de entalle de anillo atribuido a Fortuna o *Abundantia*. El fragmento presenta pigmento rojo casi perdido y pudo pertenecer a una placa circular. Presenta triple impresión realizada con entalle, en torno a una perforación central que atraviesa la pieza. Las dimensiones son 4,5 cm y 9,5 cm de espesor. Procede de las excavaciones de 1990 y se halló en un contexto de materiales de alfar, si bien dentro de una estancia lateral (Sánchez-Lafuente *et alii*, 1994: 216, fig. 68).

Sin embargo, «el significado de Fortuna, y otros dioses como Victoria o Mercurio, en este tipo de piezas podría tratarse de la personificación de una energía o una felicidad inmediata, recogiendo el aspecto funcional de la vida diaria de cada persona. Estas representaciones guardan relación con

³ El culto a esta divinidad alcanzó un gran desarrollo especialmente en las zonas donde se asentaban sus campamentos, aunque en Hispania el porcentaje de inscripciones ofrecidas por militares a Fortuna es menor que en otros lugares del Imperio romano.

la adquisición de un amuleto, fetiche, que sirve para lograr un triunfo inmediato o la protección a corto plazo, no se trata de un culto a los dioses propiamente dicho» (Bailón, 2006-2007: 245).

La representación de la diosa llega a banalizarse en los complementos de la vestimenta, como es el caso de los entalles para engarzar en anillos, colgantes o camafeos. Su función no era solo de adorno o elementos decorativos, sino que adquieren otra dimensión, la propiedad de servir de amuletos o fetiches.

Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas se ha analizado desde el punto de vista iconográfico, funcional y cronológico un entalle con la representación de Fortuna, procedente de un contexto urbano, del colector del conjunto arqueológico de La Clínica. Con este nuevo hallazgo contribuimos a incrementar la información existente sobre los *ornamenta gemmarum* localizados en *Calagurris Iulia Nassica*. Este entalle viene a sumarse al resto de ejemplares que ha proporcionado hasta ahora el *municipium*. La mayoría de ellos representan divinidades o figuras mitológicas del Panteón grecorromano y se enmarcan en la iconografía repetitiva, similar a la del resto del Imperio. En nuestro caso se trata de una deidad menor, dispensadora de buenos augurios. Aunque el tema es muy común en la glíptica del Imperio romano, el entalle es una muestra del grado de romanización alcanzado por la antigua *Calagurris*. Cronológicamente este entalle se puede enmarcar en el siglo I d. C., pero este tipo de ornamentos ya se constatan en el municipio desde época republicana, como por ejemplo el entalle sello de Eneas (Pascual, y González, 1991: 15-53).

Aunque las gemas eran amuletos que tenían un carácter mágico, y en un principio servían de sellos para firmar documentos oficiales y privados por parte de las élites de la sociedad romana, con el tiempo llegan a democratizarse y se vendían a precios asequibles, ya que se fabricaban en cantidades importantes, con una mecánica repetitiva de temas y fórmulas, lo que les daba gran movilidad. Estas joyas están relacionadas con las prácticas alternativas que se integran dentro del mundo de las creencias, y para sus portadores tendrán una función profiláctica, destinados a satisfacer sus deseos, inquietudes o anhelos más inmediatos y como protección frente a los maleficios.

En época imperial la glíptica alcanzará un gran desarrollo, debido a las buenas condiciones económicas derivadas de la *Pax Augusta*, y disponer de estos objetos ya no era un lujo, cada persona podía poseer uno o más entalles ya que lo mágico estaba muy integrado en la vida diaria (López, 1990: 331). No debemos olvidar los posibles poderes sobrenaturales de los entalles que proporcionan los lapidarios, como el de Sócrates-Dioniso, fechado en época alto-imperial, que hace referencia a las funciones profilácticas o mágicas de algunas de las piedras como el ágata, el sardónice, etc. (Alvar, 2010: 194).

En el caso del entalle calagurritano aquí estudiado, su poseedor ha elegido como elemento decorativo del anillo una divinidad protectora, Fortuna, deidad abstracta, símbolo de buen augurio, que se convierte en un tema muy frecuente a partir de época de Augusto. Su representación se utilizó también como propaganda de la política e ideología imperiales. La vemos por primera vez en Roma en monedas republicanas de *P. Sepullius Macer* (Crawford, 1974: 480/25, lám. 57; Lichocka, 1997: 148, fig. 12), sus símbolos son característicos de época de Augusto, que los adopta para simbolizar su actividad gubernamental, sus victorias militares (normalmente antes de *Actium*, en el 31 a. C., contra Marco Antonio y Cleopatra). Esta divinidad abstracta personifica la influencia caprichosa que se manifiesta tanto sobre la vida privada de los individuos como de las provincias romanas y que, en ocasiones, se trastoca en adversidad.

No debemos olvidar que el *municipium Calagurris* se convierte en época altoimperial en el centro administrativo, económico y religioso del alto medio valle del Ebro. Su buena posición estratégica, con vías de comunicación como la *Iter 32, Caesaraugusta-Virovesca* y su proximidad a la vía *Pompaelo-Oiasso*, así como la navegabilidad del Ebro hasta *Vareia* hacen de él un punto intermedio entre *Caesaraugusta* (Zaragoza) y *Vareia* (Varea, Logroño). Ello favorecía la llegada de materiales lapídeos, productos comerciales y la adopción de las modas romanas en el ornamento y la indumentaria, así como de las creencias. El municipio era un punto neurálgico del valle del Ebro, uno de los centros económicos de la Tarraconense, y en el límite con la Meseta castellana. No hay que olvidar que los entalles que ha proporcionado hasta ahora la ciudad proceden de contextos urbanos, de cloacas o colectores anexos a edificios termas, y su temática iconográfica es la habitual en otros entalles del Imperio romano, destacando la religiosa o mitológica, divinidades como Fortuna, Victoria, abstracciones divinizadas de ciertas virtudes romanas (*Victoria, Pietas, Abundantia, Concordia*, etc.), símbolos de la propaganda imperial. Todos ellos se engloban en la serie de producciones glípticas que reproducen célebres tipos de la estatuaria romana (Horster, 1970; Galletti, 2009: 219-235).

Bibliografía

- ACTAS (1973): *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza: Universidad.
- ACTAS (1985): *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza: Universidad.
- ACTAS (1993): *Actas de la I Reunión de Escultura romana en Hispania*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- AGUILÓ, R. M. (2014): «Una colección de glíptica Pollentina en el Museo de Mallorca», *VIII Jornades d'Estudis de locals d'Alcudia*, pp. 7-27.
- ALBERTI, R. (2011-2012): *Dei, eroi, uomini e animali nelle gemme romane del Museo Correr di Venezia*, Tesis Doctoral. Disponible en: <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/2702/8263001148536.pdf?sequence=2>>. [Consulta: 19 de diciembre de 2019].
- ALFARO, C. (1996): *Entalles y camaféos de la Universidad de Valencia*. Estudis Numismatics Valencians, 7. Valencia: Generalitat Valenciana.
- ALVAR NUÑO, A. (2010): *El mal de ojo en el occidente romano. Materiales de Italia, Norte de África, Península Ibérica y Norte de África*. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Antigua. Disponible en: <<http://eprints.ucm.es/11039/1/T32197.pdf>>. [Consulta: 10 de diciembre de 2019].
- ÁLVAREZ CLAVIJO, P. (ed.) (2006): *Libia la mirada de la Venus. Actas del Centenario del descubrimiento de la Venus de Hiramélluri 1905-200*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- AMORAI-STARK, S., y HERSHKOVITZ, M. (2011): «Selected Antique Gems from Israel. Excavated Glyptics from Roman-Byzantine Tombs», *Gems of Heaven. Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 200-600*. Edición de Chris Entwistle y Noël Adams. London: British Museum Research Publication, num. 177, pp. 105-113.
- ANDREU, J.; ZUAZUA, N.; ARMENDÁRIZ, J., y ROYO, H. (2011): «A propósito de una cornucopia romana de mármol procedente del territorio de la ciudad romana de Campo Real/Fillera (Sangüesa, Navarra)», *Príncipe de Viana*, n.º 253, pp. 97-120.
- ANTOÑANZAS, M.^a A. (2001): «La Chimenea: necrópolis y conjunto termal», *Iberia: Revista de la Antigüedad*, n.º 4, pp. 163-173.
- ARASA I GIL, F.; JIMÉNEZ, J. L., y HERREROS, T. (2015): «Una escultura de Fortuna hallada en la necrópolis de la Boatella (Valencia)», *Madrid Mitteilungen*, n.º 56, pp. 270-295.
- BAILÓN GARCÍA, M. (2006-2007): «Aspectos de la "Fortuna Privata": Culto individual y doméstico. Popularización del culto como protección mágica», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II. Historia Antigua*, t. 19-20, pp. 229-255.
- BAIRD, J. A. (2016): «Everyday life in Roman Dura-Europus. The evidence of dress practices», *Religion, society and culture in Dura-Europus*. Edición de Ted Kaizer. Yale classical Studies. Cambridge University Press, vol. XXXVIII, pp. 30-56.
- BERMÚDEZ, A. (1991): «Intervención de adecuación y rehabilitación en el sector arqueológico de La Clínica», *Estrato. Revista Riojana de Arqueología*, n.º 3, pp. 22-25.

- BETTI, F. (2005): «Gemme di scavo dell'Oriente romano. Alcune osservazioni preliminari», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, n.º LVIII, III, pp. 357-374. Disponible en: <<http://www.ledonline.it/acme/>> [Consulta: 10 de octubre de 2019].
- CARUANA, I. (2001): «Entalle romano procedente de las excavaciones del Romeu (Sagunt)», *Saguntum*, n.º 33, pp. 147-154.
- CASAL, R. (1990). *Colección de glíptica del Museo Arqueológico Nacional (Serie de entalles romanos)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- (2002): «Glíptica», *Astorga II. Escultura, glíptica y mosaico*. Edición de M.ª Teresa Amaré. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, pp. 23-36.
- CASAL, R., y POMBO CRAVINHO, G. (2002): «Anillos romanos de la colección Barreto (Lisboa)», *Gallaecia*, n.º 21, pp. 223-243.
- CASTELLANO HERNÁNDEZ, Á. (1996): «Joyas de la Alcudia de Elche en la colección de orfebrería romana del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º XIV. Homenaje a Mercedes Rueda Sabater «In memoriam», pp. 55-62.
- CASTILLO, E., y RUIZ-NICOLI, B. (2008): «Iponoba y su conjunto escultórico de época julio-Claudia», *Romula*, n.º 7, pp. 149-186.
- CEBRÍAN, R. (2006): «Los entalles de Segobriga y su territorio», *Archivo Español de Arqueología*, n.º 79, pp. 259-270.
- CORRALES, P. (2007): «Las casas romanas malacitanas simbolismo arqueológico y decorativo», *Anales de Arqueología Cordobesa*, n.º 18, pp. 201-218.
- CRAWFORD, M. H. (1974): *Roman Republican Coinage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2 vols.
- CHAMPEAUX, J. (1986): «Fortuna. Recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César. I: Fortuna dans la religion archaïque», *Revue de l'histoire des religions*, n.º 203-1, pp. 67-71.
- DEL AMO, M., y PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J. (2006): *Guía del Museo de Palencia*. Palencia: Junta de Castilla y León.
- DELLONG, E. (2002): *Narbonne et les Narbonnaises, Carte archéologique de la Gaule*. Preinventaire archéologique. Edición de Míche Provost. Narbona: Ministère de la Culture et de la Communication, Maison des Sciences de l'Homme.
- ESCRIVÁ, V. (1989): *Cerámica romana de Valentia. La terra sigillata hispánica*. Serie arqueológica municipal. Valencia: Ayuntamiento.
- ESPINOSA RUIZ, U. (1982): «Excavaciones en el municipio romano de *Calagurris Iulia* (campana 1980)», *Exposición de arqueología calagurritana: inauguración de la Casa Municipal del Arte, 16 de diciembre de 1982*. Calahorra: Ayuntamiento. Logroño: Museo de La Rioja. pp. 31-35.
- (1983): «*Fortuna Augusti*. Ein neues epigraphisches Zeugnis aus Hispania Citerior», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, n.º 51, pp. 199-203.
- (1984): *Calagurris Iulia*. Logroño: Colegio Oficial de Aparejadores y A.T. de La Rioja.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M. I. (dir.) (2013): *Una aproximación a la Isturgi romana. El complejo alfarero de los Villares de Andújar (Jaén)*. Roma: Qasar.
- FERNÁNDEZ OCHOA, C. (1978-79): «Vasos de terra sigillata hispánica procedentes de Osorno», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, n.ºs 5-6, pp. 143-162.
- FERNÁNDEZ URIEL, P.; BAILÓN, M., y ESPINOSA, T. (2011): «Análisis histórico e iconográfico de Fortuna Dea en los lararios provinciales hispanos», *Roma y las provincias: modelo y difusión. Actas del XI Coloquio Internacional de Arte Romano Provincial*. Edición de Trinidad Nogales e Isabel Rodá. Roma, pp. 971-979.
- GAGETTI, E. (2009): «Statue “di” gemme: Copie miniaturistiche in materiale glittico di tipi statuari celebri», *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana. Atti del Convegno Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana*. Edición de Gemma Sena Chiesa y Elisabetta Galletti. Trieste, pp. 219-235.
- GARCÍA CAÑADAS, M., y PÉREZ IRIARTE, L. (1993): «Avance al estudio de la glíptica en el Museo de Málaga», *Mainake*, n.ºs XV-XVI, pp. 289-290.
- GENCHEVA, E. (ed.) (2012): *The Everyday life of the Roman legionary on the Lower Danube*. Catalogue of exhibition in Ruse/Rousse, Bulgaria, to coincide with the XXII International Limes Congress. Sofía.
- GIRAUD, H. (1989): «Bagues et anneaux à l'époque romaine en Gaule», *Gallia*, n.º 46, pp. 173-211.
- (1996): *Intailles et camées romains*. Paris: Picard.

- GIRAUD, H., y ROULIERE-LAMBERT, M.-J. (1995): «Intailles de Lons-le-Saunier. Jura», *Gallia*, n.º 52, 1, pp. 359-406.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R. (2003): «La diosa Fortuna, relaciones con las aguas y los militares. El caso particular del balneario de Fortuna (Murcia)», *Antigüedad y cristianismo*, XX, pp. 373-386.
- GRAELLS, R. (2011-12): «*Dactyliothecae Cataloniae*: La col·lecció glíptica del Museu Episcopal de Vic», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, n.º V, pp. 191-241.
- GUTIÉRREZ ACHÚTEGUI, P. (1991): *Historia de la muy noble, antigua y leal ciudad de Calahorra*. Calahorra: Amigos de la Historia de Calahorra.
- GUTIÉRREZ BEHEMERID, M. A. (2006): «La colección cluniense de glíptica», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 71, pp. 185-208.
- HORSTER, G. (1970): *Statuen auf Gemmen*. Bonn: Habelt.
- KERSAUSON, K. (1986): *Musée du Louvre Catalogue des portraits romains. Portraits de la République et d'époque Julio-Claduenne*. Paris.
- LICHOCKA, B. (1997): *L'iconographie de Fortuna dans L'empire Romain: 1^{er} siècle avant NE, 1^{er} siècle de N.È.*. Polonia.
- LÓPEZ DE LA ORDEN, M.^a D. (1989): «Colección glíptica del palacio de la Condesa de Lebrija (Sevilla)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 55, pp. 246-272.
- (1989): «Numismática y Glíptica: Su relación a través de entalles hallados en Andalucía», *Anales de la Universidad de Cádiz*, n.ºs 5-6, pp. 85-100.
- (1990): *La glíptica de la antigüedad en Andalucía*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- (1990-91): «Un aspecto de la magia en el mundo romano: las gemas mágicas», *Anales de la Universidad de Cádiz*, n.ºs 7-8, fasc. 2-. Homenaje póstumo a Antonio Holgado Redondo, pp. 331-340.
- LUEZAS PASCUAL, R. A. (2000): «Termas romanas en el *municipium Calagurris Iulia* (Calahorra, La Rioja)», *Termas romanas en el occidente del imperio, II Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón*, pp. 185-192.
- (2010): «La Dama de Calahorra: setenta y cinco años después», *Kalakorikós*, n.º 15, pp. 11-35.
- (2011): «Manifestaciones artísticas», *Historia de Calahorra*. Edición de José Luis Cinca y Rosa González. Calahorra: Amigos de la Historia de Calahorra, pp. 115-130.
- LLUCH, J. (2001): *Glíptica camafeos y entalles de la Universidad de Valencia*. Valencia: Universidad de Valencia.
- MACGREGOR, A. (1976): *Finds from a Roman sewer system and an adjacent building in Churb Street*. The Archaeology of York. The small finds, vol. 17. pp. 6-10.
- MANGAS, J., y BLÁNQUEZ, C. (1988): «Tesorillo de denarios romanos hallado en Castrillo de Cabrera (León)», *Memorias de Historia Antigua*, n.º 9, pp. 83-129.
- MARSHMAN, I. (2014): «Gems from Roman Britain», *Frontier*, n.º 1, pp. 18-20.
- MAASKANT, M. (1978): *Catalogue of the engraved gems in the Royal Coin Cabinet: The Greek, Etruscan and Roman collections*. La Haya.
- MARTÍN BUENO, M. (1975-76): «Elementos de cultos orientalizantes en Bilbilis (Calatayud)», *Caesaraugusta*, n.ºs 39-40, pp. 165-174.
- (1991): «Bilbilis: Arquitectura doméstica», *La casa urbana hispanorromana: ponencias y comunicaciones*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 165-180.
- MARTÍN GIL, F. J.; MARTÍN RAMOS, P.; GIL NEGRO, T.; RAMOS SÁNCHEZ, M. C., y MARTÍN GIL, J. (2011): *Temario decorativo en la terra sigillata hispánica de los yacimientos de Tiedra y Padilla de Duero, Valladolid*. Disponible en: <<https://es.scribd.com/doc/56001344/Temario-decorativo-en-la-terra-sigillata-hispanica-de-los-yacimientos-de-Tiedra-y-Padilla-de-Duero-Valladolid>>. [Consulta: 5 de diciembre de 2019].
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, F.; PAVÓN TORREJÓN, P., y LORENZO GÓMEZ, J. P. (1991): «Aportación al estudio de los entalles romanos: Tres piezas del Cerro del Moro (Nerva, Huelva)», *Cuadernos del Suroeste*, n.º 2, pp. 147-154.
- MARTÍNEZ VELASCO, A. (2011): «El entalle de la Espina de Gállego (Sierra del Escudo, Cantabria)», *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, n.º 80, pp. 329-340.
- MEZQUÍRIZ, M. Á. (1961): *Terra Sigillata Hispánica*. Valencia: The William L. Bryant Foundation.
- Metropolitan Museum [Recurs electrònic. Disponible en <<https://www.metmuseum.org/collections/>>. [Consulta: 5 de diciembre de 2019].
- MONTESINOS, J. (1991): «*Terra sigillata* en *Illici*: producto hispánico», *Saitabi*, n.º 41, pp. 133-156.
- NAPOLITANO, M. (2017): «La collezione glittica d'età romana e post-antica del Museo archeologico nazionale di

- Cagliari: la formación», *Quaderni. Rivista di Archeologia*, n.º 28, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, pp. 291-312.
- NARDELLI, B. (2005): «Religious testimonies found on Roman gems from Dalmatia kept in Archaeological Museum in Venice», *Religion and myth as an impetus for the Roman Imperial sculpture. The proceeding of the 8th International Colloquium on problems of the Roman Provincial Art*. Edición de Mirjana Sanader y Ante Rendic. Zagreb, pp. 237-242.
- NOGUERA, J. M. (1991): *La ciudad romana de Carthago-Nova. La escultura*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones.
- (1995): *Actas de las Jornadas sobre poblamiento rural romano en el sureste de Hispania*. Murcia: Universidad.
- PANNUTI, U. (1994): *La collezione glittica del Museo archeologico nazionale di Napoli*. Vol. 2. Roma: Cataloghi dei musei e gallerie d' Italia.
- PASCUAL GONZÁLEZ, H., y GONZÁLEZ BLANCO, A. (1991): «La joya de Calahorra testimonio de una época de esplendor», *Arqueología de Calahorra. Miscelánea*. VV. AA. Colección Amigos de la Historia de Calahorra. Calahorra, pp. 15-53.
- PELEG-BARKAT, O., y TEPPER, Y. (2011): «Engraved Gems from Sites with a Military Presence in Roman Palestine. The cases of Legio and Aelia Capitolina», *Gems of Heaven. Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 200–600*. Edición de Chris Entwistle y Noël Adams. Londres: British Museum Research Publication, n.º 177, pp. 99-104.
- PEREA YÉBENES, S. (2006): «Demonios en una cruz cristiana: gemas mitológicas y gnósticas sobre la Cruz de los Ángeles (Oviedo)», *Minorías y sectas en el mundo romano*. Edición de Gonzalo Bravo y Raúl González. Madrid: Signifer Libros, pp. 211-232.
- PÉREZ RUIZ, M. (2014): *Al amparo de los Lares. El culto doméstico en las provincias romanas, Bética y Tarraconense*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- POZO RODRÍGUEZ, S. (2002): «Varia de Arqueología de la provincia Baetica. Contrapesos, asas y apliques de síntulas. Atalajes de caballería», *Antiquitas*, n.º 14, pp. 69-121.
- POMBO CRAVINHO, G. M. (2014): *Glittica romana en Portugal*. Tesis doctoral, Santiago de Compostela. Disponible en: <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=51692>> [Consulta: 2 de mayo de 2018].
- (2017): «Roman engraved gems in The National Archaeological Museum», *Studies in ancient art and civilization*, n.º 21, pp. 173-245.
- POULSEN, V. (1973): *Glyptothek Ny Clasberg. Les portraits romains. I Republique et Dinastie Julienne*. Copenhagen.
- RAUSA, F. (1997): «Tyche/Fortuna», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII, Zurich und Dusseldorf, pp. 125-141.
- RIBERA, A.; OLCINA, M., y BALLESTER, C. (eds.) (2007): *Pompeya bajo Pompeya*. Catálogo de exposición. Valencia.
- RIVET, L. (ed.) (2008): *Actes du Congrès L'Escala, Empuries*. Marsella: Société Française d'étude de la céramique antífue en Gaule.
- RODRÍGUEZ COLMENERO, A. (1995): *Lucus Augusti urbs romana. As orixes da cidade de Lugo* (Concelho de Lugo). Lugo.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G. (2002): *Lucernas romanas del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida*. Mérida: Monografías Emeritenses, n.º 7.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G., y ALONSO, E. (2005): *Lucernas y vidrios. Catálogo del Gabinete de Antigüedades*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, P. (1991): «Excavación de urgencia en el solar conocido como “La casa del Oculista (Calahorra)”», *Estrato*, n.º 3, pp. 54-55.
- ROLLAND, H. (1965): *Bronzes Antiques de Haute Provence (Basses Alpes, Vaucluse)*. XVIII Supplément à Gallia. París: Centre Nationale de la Recherche Scientifique.
- SALCEDO GARCÉS, F. (1987): «Los entalles romanos de la Cruz de los Ángeles», *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 121, pp. 73-102.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE, J.; ABASCAL, J. M.; ANDRÉS, G.; ESPINOSA, U., y TIRADO, J. A. (1884): «Actividades económicas», *Historia de la ciudad de Logroño*, t. I. Edición de Urbano Espinosa. Logroño: Ibercaja, pp. 179-224.

- SENA, G. (1966): *Gemme del Museo Nazionale dei Aquileia*. Associazione Nazionale per Aquileia. Padua.
- SENA, G., y GAGETTI, E. (2009): *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana. Atti del Convegno Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana (Aquileia 1 9-20 giugno 2008)*. Trieste.
- SOLOVERA, M. E. (1987): *Estudios sobre la historia económica de la Rioja romana*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- SPIER, J. (1992): *Ancient Gems and Finger Rings. Catalogue of the Collections. The J. Paul Getty Museum*. Malibu.
- TAMMA, G. (1991): *Le Gemme del Museo Archeologico di Bari*. Bari: Edipugli.
- TREMOLEDA, J.; CASTANYER, P., y ROURE, A. (1987): «Vilauba. Estudi preliminar del larario de la villa», *Cypsela*, n.º VII, pp. 49-69.
- TRUNK, M. (2001): «La colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá de la Casa de Pilatos de Sevilla», *El coleccionismo de escultura clásica en España*. Edición de Matteo Mancini. Madrid: Museo del Prado, pp. 89-100.
- UNZUETA, M., y MARTÍNEZ-SALCEDO, A. (1988): *Estudio del material romano de la cueva de Peña Forua (Forua-Vizcaya)*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- URREA, J. (2005): «Presencia de los mitos clásicos en el Museo Arqueológico Municipal de Lorca», *Alberca*, n.º 3, pp. 56-57.
- VÁZQUEZ HOYS, A. M.^a (2005): «Praeneste y la Fortuna Primigenia. Magia y religión en un culto sincrético», *Akros*, n.º 4, pp. 43-48.
- VIZCAÍNO, J. (2018): «Democratización del lujo y entalles seriados en época romana: a propósito de dos nuevas piezas de cornalina halladas en Carthago Nova», *Glyptos. Gemas y camafeos grecorromanos. Arte, mitología creencias*. Edición de Sabino Perea y Jorge Tomás García. Thema Mundo, 10. Signifer Libros, pp. 23-39.
- VV. AA. (1990): *Los bronceos romanos en España*. Catálogo de la exposición. Mayo-julio 1990, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposición.
- VV. AA. (1991): *Miscelánea Arqueología de Calahorra*. Colección Amigos de la Historia de Calahorra. Calahorra: Ayuntamiento.
- WALTERS, H B., y SMITH, A. H. (1926): *Catalogue of Engraved Gems & Cameos, Greek, Etruscan & Roman in the British Museum*. London: British Museum Publications.

Secuencia histórica de la propiedad de la Ermita de San Baudelio (Casillas de Berlanga, Soria), actual Anexo del Museo Numantino

Historical sequence of ownership of the Hermitage of San Baudelio (Casillas de Berlanga, Soria), current Annex of the Museo Numantino

Elías Terés Navarro (elias.teres@gmail.com)
Conservador de museos jubilado

Resumen: La Ermita de San Baudelio, en Casillas de Berlanga (Soria), es un monumento caracterizado por su peculiar arquitectura y por la extraordinaria decoración pintada de sus muros. Su historia y su importancia artística han sido tratadas por numerosos investigadores, pero un aspecto que solo se ha estudiado de manera secundaria es el de la propiedad del edificio, que, a lo largo de sus más de nueve siglos de existencia, se ha obtenido por donaciones, concesiones en enfiteusis, herencias y ventas, con pleitos entre particulares, instituciones religiosas y el Estado.

Palabras clave: Propiedad. Pleitos. Enfiteusis. Iglesia. Estado.

Abstract: The Hermitage of San Baudelio, in Casillas de Berlanga (Soria), is a monument characterized by its peculiar architecture and by the extraordinary painted decoration of its walls. Its history and artistic importance have been dealt with by numerous researchers, but an aspect that has only been studied in a secondary way is that of the ownership of the building, which, throughout its more than nine centuries of existence, has been obtained by donations, concessions in emphyteusis, inheritances and sales, with lawsuits among individuals, religious institutions and State.

Keywords: Ownership. Lawsuits. Emphyteusis. Church. State.

Sobre el momento de construcción de la Ermita de San Baudelio (Casillas de Berlanga, Soria), existen diferentes opiniones, recogidas por diversos autores (Guardia, 2011: 65 y ss.), situándolo, mayoritariamente, hacia finales del tercero o inicios del último cuarto del siglo xi, cuando se ocupó este territorio del Duero, en los años previos a la toma de Toledo en el 1085. Su construcción se enmarca en unas condiciones de control territorial por parte cristiana, con posibilidades económicas suficientes. Teniendo en cuenta un núcleo eremítico preexistente, lo más probable es que se estableciera un reducido grupo cenobítico, quizá por iniciativa nobiliaria del señor de la fortaleza de Berlanga (Guardia, 2011: 66, 123 y 124) (fig. 1).





Fig. 1. Ermita de San Baudelio (Casillas de Berlanga, Soria).

Por estas fechas, en Castilla se estaba produciendo una reorganización territorial a nivel eclesiástico, y es posible que, al principio, perteneciera a la sede de Oca. Esta había sido restaurada en 1068 por Sancho II de Castilla, basándose para ello en que se continuaba con una tradición eclesiástica que había sido rota por los musulmanes. En realidad, la intención era sumar territorios de otras sedes (Martín, 1999: 186), tal y como se había hecho por medio de una donación al obispo don Jimeno el 18 de marzo de ese año, fijando los límites de la diócesis (Mansilla, 1971: doc. 20). Pese a que esto fue confirmado por el Papa Gregorio VII en 1074, enseguida se produjo el traslado del título episcopal de Oca a Burgos (Bartolomé, 2004: 30 y ss.), ya que, en 1075, Alfonso VI, designó a Burgos como sucesora histórica de Oca (Mansilla, 1971: doc. 26), para que llegara a convertirse en sede episcopal, llamada a ser *caput totius Kastelle* (Gambra, 1998: doc. 74; Mansilla, 1971: doc. 33).

Una vez instaurada, fue necesario fijar su ámbito territorial, estableciendo los límites con otras diócesis, sucediéndose, a lo largo de los años, numerosas demandas entre las de Osma, Sigüenza, Burgos y Tarazona, que dieron como resultado que, con asistencia del rey Alfonso VII, y bajo la presidencia del cardenal Guido, legado papal, se reuniera un concilio en Burgos en 1136. Entre otras cosas, se decidió adjudicar Soria a la de Osma, aunque Berlanga, con el monasterio de San Baudelio¹, se adscribió a Sigüenza, pese a que, según el anterior Concilio de Husillos, eran de Osma (Rabal, 1889: 324 y 325, y nota 1, p. 325; Loperráez, 1788: I, 102 a 117, y III, 554, Bula de Pascual II). Según Minguella (1910: 31): «los tres obispos se conformaron con lo dispuesto por el concilio, saliendo

¹ «Berlangam cum omnibus terminis suis et cum monasterio sancti Bauduli». MINGUELLA, 1910: 358, col. diplomática, n.º X. Confirmado por el rey Alfonso VII, en 1136. *Ibidem*: 359, col. diplomática, n.º XI. Bula de Inocencio II al Obispo de Sigüenza, confirmando la sentencia. *Ibidem*: 360 y 361, col. diplomática, n.º XII, y aprobando la decisión del cardenal Guido, en 1138. *Ibidem*: 362 a 364, col. diplomática, n.º XIV. Bula de Eugenio III al obispo de Sigüenza, confirmando la decisión del cardenal Guido, en 1146. *Ibidem*: 378 a 380, col. diplomática, n.º XXIV.

realmente ganancioso el de Tarazona, satisfecho el de Osma y resignado el de Sigüenza», añadiendo, referido al de Sigüenza, que la compensación que le dieron (incluida Berlanga), por las pérdidas y cesiones que había hecho, le iban a costar «cien años de pleitos y de graves disgustos».

A partir de esta primera referencia documental en el Concilio de Burgos, que definió su adscripción diocesana, el monasterio de San Baudelio fue citado por el obispo Bernardo de Agén, primer titular de la sede de Sigüenza, que ocupó su cargo de 1121 a 1152 (Minguella, 1910: 55 y ss.), al incluirlo en su testamento, fechado en 1144, (ACS, 1124 a 1156; Pastora: cartulario 99, 113) con motivo de la donación al Cabildo Catedralicio, entre otras posesiones, del *Monasterium nichilominus sancti Bauduli quod circa berlangam situm est vestris usibus cum omnibus pertinentiis suis habendum concedo*: Os cedo también para vuestros usos el monasterio de San Baudelio, situado cerca de Berlanga, con todo lo perteneciente al mismo (Minguella, 1910: col. diplomática n.º XXIII).

No obstante, las decisiones del Concilio de Burgos no fueron del todo aceptadas y tuvieron que ser confirmadas por sucesivas bulas papales de Inocencio II, Eugenio III, Adriano III, Alejandro III y Celestino III, a lo largo del siglo XII. Según Minguella (1910: 31), solo de Alejandro III hay en el Cartulario catedralicio dieciséis rescriptos confirmando lo de Burgos. El inconformismo llevó a que en 1184 se volviera a pedir que los límites de la diócesis se retrotrajeran a antes de 1136, llegando a un arreglo definitivo en 1229 (Barrio, 2014), realizándose la concordia en Sigüenza, siendo confirmada por el papa Gregorio IX en ese mismo año (Minguella, 1910: 32).

Al margen de la propia actividad del monasterio, cuya perduración en el tiempo es imprecisa, en la segunda mitad del siglo XV, se decidió que el aprovechamiento de las tierras circundantes podía canalizarse mediante un acuerdo con particulares, por lo que, el 12 de mayo de 1464, se redactó un contrato de censo perpetuo en enfiteusis², para Pedro Gutiérrez Barbero: «para el, e su mujer (María López), e hijos, e todos los que del descendieren, e dellos, etc., una heredad que los sennores dean e cabildo, tienen en sant boval, termino de la dicha berlanga, con casas, tierras, prados, pastos e otras cosas que pertenescen a la dicha heredad de sant boval en qualquier manera» (ACS, 1463-1539: 4v), por 1368 maravedíes anuales, a pagar en dos veces, la mitad el día de San Andrés (30 de noviembre) de ese año, y la otra mitad el día de Quasimodo (segundo lunes después del domingo de Resurrección) del siguiente, y así sucesivamente. Al final del contrato se especificó que no se podía vender ni traspasar la heredad, ni dar a otra persona sin el mencionado tributo.

En este contrato no se hizo referencia directa a ningún edificio, pero sí cuatro años más tarde, en 1468, cuando María López hizo escritura de aprobación y ratificación de que su marido Pedro Gutiérrez Barbero, ya fallecido, había tomado del Deán y Cabildo de Sigüenza «toda la heredad de pan llevar, que en término e Iglesia de San Bobal, que han y poseen en las Casillas y sus términos», y que lo había recibido su marido como «censo perpetuo... para siempre jamás». Esta consideración iba a ser fuente de pleitos por la propiedad de la Ermita y sus tierras circundantes. En esta ocasión, se consignó una cuantía de 2000 maravedíes al año (UVA BHSC, 1712: 1 y 2v).

Poco después, se firmó otro contrato de censo, fechado el 15 de diciembre de 1472, por el que María López traspasó la heredad a Alvar Sánchez (o González, ya que de las dos maneras se le cita) de Lizano, también vecino de Berlanga y su mujer Constanza Rogedo, por un canon anual de 1550 maravedíes y dos pares de gallinas, en dos veces, en los mismos días que el anterior, empezando el día de San Andrés del año 1473 (ACS, 1463-1539: 4v).

² Contratos de explotación indirecta de las propiedades, que fueron abundantes en el norte de la península. Las cesiones podían ser hereditarias y, con el tiempo, los enfiteutas acabaron considerando suyas las tierras que cultivaban, aunque como solo se tenía el derecho útil, la posible venta estaba condicionada por los derechos del propietario. MARTÍNEZ, 2004: 316 y ss.

El que sería el primer miembro de la familia Lizano vinculado a la Ermita, Alvar Sánchez de Lizano, tomó dicho censo para sí y para todos sus herederos, citado como dación de foro, según consta en la documentación posterior (UVA BHSC, 17--: 5 y 10). Y, además, le agregó otras tierras que poseía, y dejó dispuesto que no se pudieran dividir y que pasaran a un solo heredero, en lo que parecían ser los primeros pasos para la fundación de un mayorazgo (Terés, 2007a: 610, 10v y 11; Demanda, 1925: 68).

En 1496, veinticuatro años después de entrar en el censo Alvar Sánchez Lizano, y pese a que sus hijos Diego y Gonzalo de Lizano, se comprometieron a «reparar las tierras e casa de San Boal, todo a vista y consentimiento del Cabildo y sus visitadores» (UVA BHSC, 1712: 3), lo cierto es que lo heredó su hija María de Lizano, casada con Sancho de Las Heras. Con estos últimos, entabló pleito por la propiedad el Cabildo, en el que Antonio Mora, chantre y canónigo de la iglesia de Sigüenza, falló, el 22 de noviembre de 1514, que «dentro de los nueve días primeros siguientes a que fuesen requeridos, dejasen libre y desembargada la heredad, con sus casas, tierras, pastos y prados, cercados, heras y pajares, y con todo lo otro anexo y perteneciente a la dicha heredad, so pena de excomunión», sin establecer condena de costas a ninguna de las partes (Demanda, 1925: 68 a 71). La amenaza no debió surtir ningún efecto, pues, al año siguiente, en 1515, el Cabildo volvió a demandarles por usurpación indebida (Terés, 2019: 257). El litigio duró entre 1515 y 1523, hasta que una Real Carta Ejecutoria dio la razón a los demandados (UVA BHSC, 1712: 7).

Sancho de las Heras y María de Lizano lo traspasaron a su hijo Francisco Lizano de las Heras, del que está documentado que probó su nobleza ante la Sala de los Hijosdalgo de la Real Chancillería de Valladolid en 1549 (Basanta, 1920-1922: II, 272; Mogrobojo, 2014: 306), conociéndose, también, que tuvo que pleitear sobre su hidalguía con el Concejo de Berlanga (ARCHVa, 1553, julio, 20).

La mujer de Francisco Lizano, María de Brizuela, vinculó ciertas casas y designó a su hijo Gaspar, en detrimento de su hermana Inés, para que las llevara, al igual que el heredamiento de San Boal, lo que podía hacer suponer que era de Mayorazgo (UVA BHSC, 17--: 3 y 3v). Así consta en las alegaciones presentadas en pleitos posteriores; pero, en realidad, en el testamento de María de Brizuela, de 25 de septiembre de 1557, al hablar de las posesiones, nada cita de que sea un Mayorazgo.

En 1568, se colocó en la cabecera de la Ermita un retablo dedicado al santo, costado por el matrimonio formado por Francisco Lizano y María de Vera, según se lee en un texto pintado en el durmiente (Terés, 2019). Teniendo en cuenta que María de Brizuela ya había fallecido, es posible que se tratara de unas segundas nupcias, salvo error, confusión, o distintas maneras de nombrar a una persona.

Francisco Lizano había otorgado testamento, el 11 de abril de 1566 (Arabadoc: 3 y 4), siendo su sucesor en el Mayorazgo su hijo Gaspar, confirmando lo dispuesto por María de Brizuela. A su vez, Gaspar de Lizano hizo testamento en 1620, declarando que a su hijo Luis le correspondía el Mayorazgo y una casa agregada (UVA BHSC, 17--: 4). Para la atención de este Mayorazgo, debió haber un pequeño núcleo habitacional activo, como lo atestigua el que en el libro de bautizados en La Riva de Escalote, esté registrada una partida de bautismo de 30 de marzo de 1640 de un tal Juan, hijo de Marcos de Miguel y de María Gonzalo, su mujer, «residentes en San Baudelio» (Minguella, 1910: I, 248).

A lo largo de todo este siglo xvii, siguió en posesión de la familia Lizano, citándose, con motivo de un apeo, a otro Francisco Lizano en 1663 (UVA BHSC, 1712: 9v) y, con ocasión de un censo que se había otorgado a favor del Mayorazgo, por la venta de una casa, en 1670 (UVA BHSC, 17--: 4). También en 1689, figurando en este caso como Francisco Jove de Lizano, a raíz

del debate de si se podía fundar mayorazgo en los bienes y censos enfiteúticos, documentándose en la Real Chancillería de Valladolid un pleito entre él y José Antonio Manrique y Ocio, como cesionario de su madre Casimira Clara de Ocio, que, a su vez, era hermana de Andrea de Ocio, esposa de Francisco de Lizano (UVA BHSC, 17--: 12), y, apoyado por el Cabildo de Sigüenza, expidiéndose una Real Carta Ejecutoria, por cuya sentencia de 1 de agosto de 1711, se declararon bienes vinculados y de mayorazgo el heredamiento de San Boal y sus agregados. Al fallecimiento de Francisco Jove de Lizano, sucedió en la propiedad José Jove de Lizano, regidor perpetuo de León, y vecino de Valencia de Don Juan. Este también tuvo que pleitear, al ser nuevamente demandado por José Antonio Manrique y Ocio, apoyado nuevamente por el Cabildo de Sigüenza, obteniendo sentencia favorable el primero, al declararle sucesor en propiedad del Mayorazgo, confirmándose, posteriormente, la sentencia, a solicitud suya (UVA BHSC, 17--: 12) (fig. 2).

No obstante la discutida propiedad particular, el obispado realizó visitas periódicas a la Ermita, para comprobar si su estado era apto para el culto. El 23 de junio de 1733, el encargado fue Francisco José Villares, visitador general, acompañado de Antonio Campuzano, cura vicario de la parroquia de Ciruela, confirmando que seguía en posesión de José Jove de Lizano, pero que tenía la Ermita en un estado lamentable, por lo que el visitador ordenó al cura vicario que embargara de las rentas de Lizano lo que le pareciera necesario (AJ11A, legajo Sigüenza, 1925: 17 y 17v.). Sin embargo, trece años más tarde, el 31 de octubre de 1746, el visitador, en esta ocasión Francisco Javier Loperráez, se encontró con que no se había realizado lo indicado en la visita anterior, por lo que volvió a mandar que se ejecutara (ADCBO Casillas desde 1716: 136 y ss.). Esta vez se consiguió, ya que, el 25 de mayo de 1749, al efectuar la revisión Andrés Cano, auxiliar del obispado de Sigüenza, la encontró «con toda dezenzia y efectuado el reparo que se mandó en la anterior visita» (ADCBO Casillas desde 1716: 146 y ss.).

Otro nuevo titular figuraba en 1751, con ocasión de la realización del Catastro del marqués de la Ensenada, en donde se consignó que el Deán y el Cabildo de Sigüenza tenían «a su favor un censo perpetuo contra los bienes del Mayorazgo que goza D. Domingo de Cea y Jove» (AHPSo, 9.978: 1v.).

Su buen estado se volvió a comprobar el 20 de enero de 1753, al hacer la visita José M. Pérez de Castilla, del Gremio y Claustro de la Universidad de Salamanca, encontrándola con el aseo y decencia correspondiente, encargando que se continuara así (ADCBO Casillas desde 1716: 162 y ss.). Sin embargo, el 17 de junio de 1766, Mateo Antonio Luengo, abad de la iglesia colegial de Medinaceli, realizó una nueva visita, observando que la Ermita necesitaba reparaciones, interiores y exteriores, y

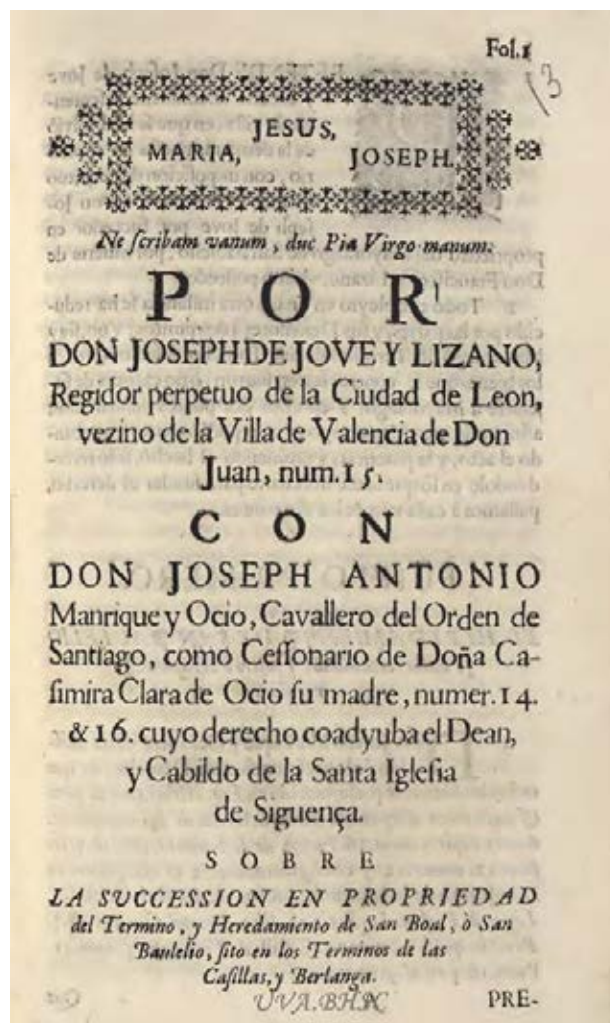


Fig. 2. Pleito de José Jove de Lizano y José Antonio Manrique por la propiedad de la Ermita.

que su patrono, sin especificar quién, no cumplía con las obligaciones de su cargo (ADCBO, Casillas hasta 1803: visita de 1766). En la siguiente visita, el 11 de septiembre de 1778, Bernardo Raimundo Fernández Alonso, presbítero, afirmó que se habían hecho las reparaciones a cargo del Mayorazgo de Lizano, que todavía se denominaba así (ADCBO, Casillas hasta 1803: visita de 1778), aunque ya no estaba en manos de dicha familia.

A Domingo de Cea y Jove, le sucedió Joaquín de Cea y Jove, al que, a su vez, sucedió Pedro José de Cea y Jove, quien se debió hacer cargo por fallecimiento de su hermano mayor, Ruperto de Cea, a quien le había correspondido, y aún es posible que, entre uno y otro hermano, la propiedad pasara del mayor a su madre Josefa Muñoz, y luego a Pedro José (AHPLe, 9286: 3, fol. 194).

Durante la visita que realizó, el 7 de abril de 1850, el canónigo Basilio Gil Bueno, los vecinos de Casillas le pidieron que obligara al propietario del Mayorazgo, que en esta ocasión ya se citó como de San Baudelio y no de Lizano, a la reparación de la Ermita para que se pudiera restablecer el culto, «que por el deterioro se ha interrumpido», por lo que se apeló al Concejo de Casillas para transmitir al administrador del Mayorazgo, que residía en Berlanga y que era Francisco Romero de Tejada, la necesidad de que se reparase, encargando también que averiguaran «el paradero de cualquier efecto concerniente a dicha Ermita, de los que se extraviaron, restituyéndolos a ella y procurando su conservación para que pueda ser promovida la devoción a su patrono» (Demanda, 1925: 81 a 83; pleito: 20 y 20v). Este administrador figura en el amillaramiento realizado en 1854, con una relación de once posesiones (10 rústicas y 1 urbana) bajo el epígrafe de «Mayorazgo de San Baudelio» (AHPSO, 6.345: 77, 23), aunque en el de 1857, las 94 fanegas del mayorazgo se incluyeron entre las heredades que «quedan sin cultivarse, desde septiembre próximo venidero de este año, por falta de inquilinos» (AHPSO, 6.345: 76), y, en el de 1864, 5 fincas rústicas y 1 urbana (AHPSO, 6.345: 40). Tal y como apuntó Senent (2004: 169 y 170), es de señalar que, en los citados amillaramientos, no se declaró la Ermita, ni dentro de ningún terreno rústico, ni como urbana, pudiendo haber estado cercano a ser considerado como bien mostrenco, es decir, sin propietario conocido, de ahí que se empezaran a producir las correspondientes anotaciones en el Registro de la Propiedad de Almazán.

El caso es que, el 13 de marzo de 1866, Pedro José de Cea, de 74 años, viudo de Ramona Arce Buriel, y sin descendientes, falleció, habiendo otorgado testamento nuncupativo, ante el notario Fausto de Nova, en León, el día anterior, en el que figuró como «Señor de la casa de San Baudelio». En este testamento, en el que nombró a cinco personas como testamentarios y albaceas³ «in solidum, para que tan luego como yo fallezca, se apoderen de mis bienes y con su importe paguen cuanto dejo dispuesto, autorizándoles para que se haga almoneda de todos mis bienes y su producto se emplee por el bien de mi alma». Lo dispuesto consistió en el reparto de cantidades de dinero a personas cercanas, conventos, hospital, cárcel, etc. Además, para administrar el remanente de sus bienes, instituyó y nombró como único y universal heredero fideicomisario a Mariano Brezmes Arredondo, canónigo penitenciario de la catedral de León, entonces, y obispo de Astorga, después (AHPLe, 1313: 17).

Aunque en el testamento se citaron algunas de sus propiedades específicamente, nada se señaló de la de San Baudelio. Cinco meses después, el 18 de agosto, Tadeo Ortega y Aguado, canónigo de la Catedral de León, a la sazón uno de los cinco testamentarios⁴, gestionó la inscripción en el Registro de la Propiedad de Almazán de «un terreno de pastos titulado Valle de San Baudelio, en

³ Cuatro de los testamentarios otorgaron poder al procurador Francisco Páramo y León, ante el notario Pedro de la Cruz Hidalgo, en León, el 8 de mayo de 1866, con el fin de promover diferentes recursos y contestar a otros. AHPLe, 1341: 107.

⁴ Tadeo Ortega y Aguado, canónigo de la Catedral de León, acreditó su condición de testamentario de Pedro José de Cea y Jove, ante el notario de León, Pedro de la Cruz Hidalgo, en 25 de mayo de 1866. AHPLe, 1341: 107.

el cual hay una Ermita de tiempo inmemorial», de 80 fanegas del país con un valor de 600 escudos. Como no se disponía de documento acreditativo alguno, la inscripción se hizo en defecto de título escrito, admitiendo como única prueba válida la declaración de los testigos Juan Yubero Merino y José Alpanseque Jaraba, vecinos del pueblo de Casillas, como conocedores del propietario (RPA, 1.º-28: 214).

Pero, Margarita Alfonso Pastrana, vecina de Villamañán (León), reclamó que ella tenía la mitad del mayorazgo, como inmediata sucesora a los vínculos fundados por Alvar Sánchez de Lizano y su mujer Constanza Rogedo en el siglo xv, por lo que entabló pleito a Mariano Brezmes⁵, que se siguió en el Juzgado de 1.ª Instancia de León. Se dictó una primera sentencia, el 26 de enero de 1872, no reconociendo el derecho de Mariano Brezmes a la mitad del heredamiento, por lo que este apeló, pero luego no se presentó a sostener el recurso en segunda instancia, lo que llevó a tenerlo por desistido (AHPLe, 9286: 31, 190v). Hubo otra sentencia de 17 de febrero de 1874, reconociendo a Mariano Brezmes el derecho a poseer la mitad del heredamiento, y a Margarita Alfonso, la otra mitad. Pero el mismo juzgado dictó una nueva sentencia el 5 de mayo de 1875, reconociendo a Margarita Alfonso como única propietaria, por ser sucesora inmediata. Tras la correspondiente apelación, vista en Valladolid, recayó sentencia definitiva el 4 de marzo de 1876, confirmando la anterior de León. La sentencia, tras los correspondientes resultandos y considerandos, reconoció, entre otros fundamentos, que Margarita Alfonso era undécima nieta de Alvar Sánchez y su mujer Constanza Rogedo, quienes habían fundado el vínculo de San Baudelio, declarándola inmediata sucesora del Mayorazgo con sus agregaciones y condenando a Mariano Brezmes a hacer dejación y entrega de la mitad del mayorazgo, con las rentas percibidas y las dejadas de percibir desde el fallecimiento de Pedro José de Cea y Jove. Por otra parte, no se hizo especial condenación de costas (AHPLe, 9286: 31, 195 a 196v).

Con el fin de formalizarlo todo, Mariano Brezmes inscribió su título de la mitad de la finca, correspondiéndole un valor de 750 pesetas a esa mitad, en el Registro de la Propiedad de Almazán (RPA, 1.º-28: 216), y después se hizo la correspondiente inscripción derivada de la sentencia, actuando, de una parte, en representación de Margarita Alfonso Pastrana, su esposo Primitivo Álvarez Martínez, según poder otorgado en Villamañán, el 6 de marzo de 1878, ante el notario Optanasio Zuluaga y Santos, y, de otra, Francisco Fernández Rodríguez, canónigo penitenciario de la catedral de León, que, en esta ocasión, actuaba como apoderado de Mariano Brezmes Arredondo, según otorgó poder, ante el notario de León, José Casimiro Quijano, el 6 de octubre de 1866 (AHPLe, 1213: 173). Se procedió a la partición de los bienes del mayorazgo de San Baudelio y sus rentas, tomando un conjunto de nueve fincas (una en Berlanga y ocho en Casillas, entre las que se encontraba la de la Ermita), valorándolas en 8750 pesetas, y, en el mismo acto, se vendió a los primeros la mitad indivisa de las fincas citadas, con un valor de 4385 pesetas, aprovechando también para liquidar la mitad de las rentas vencidas, 1813,75 pesetas, anotando, por deseo expreso de Margarita Alfonso, que Primitivo Álvarez lo recibía todo como apoderado y esposo en el concepto de parafernales en administración, es decir, manteniendo ella la propiedad, procediéndose a inscribir su título de compraventa de la mitad de la finca. El 24 de enero de 1879, se formalizó la escritura de venta, ante el notario de León, Cirilo Sánchez Rodríguez (AHPLe, 9286: 31).

Margarita Alfonso falleció en Valladolid el 6 de febrero de 1886, habiendo hecho testamento nuncupativo junto con su esposo Primitivo Álvarez, el 10 de julio de 1875 en León, ante el notario Pedro de la Cruz Hidalgo, declarando que, al no tener herederos forzosos y «atendiendo al cariño que se profesan», la primera instituía heredero de todos sus bienes a su esposo «por los días de su

⁵ En realidad, se pleiteó a la vez por otro mayorazgo, también como sucesora de los vínculos fundados por el licenciado Hernando Díaz y Beatriz Ortega. Sentencia incluida en AHPLe, 9286: 31.

vida», sin que pudiera vender ningún bien. Igualmente dispuso que, al fallecimiento de su esposo, pasaran a disfrutar de sus bienes, también por los días de su vida y sin poder enajenarlos, sus dos hermanas Elena y María Josefa, por iguales partes, y que, al fallecimiento de ambas, se emplearan sus bienes en fundar un hospital para los pobres enfermos de Villamañán, a establecer en su casa (RPA, 5.º-173: 11).

Las operaciones testamentarias se practicaron el 24 de junio de 1893, en la notaría de Pedro Páramo Pastor (Demanda, 1925: 89 y 90), resultando que a Primitivo Álvarez le correspondían «en plena propiedad en pago de sus aportaciones y gananciales, así como por las deudas comunes, funeral y demás gastos satisfechos» la cantidad de 33 538,50 ptas. por lo que se le adjudicó en pago, entre otros bienes, la finca de San Baudelio.

Poco después, una serie de vecinos de la zona de Casillas, se interesaron por esta finca, especificando que estaba compuesta por la ermita, una era, un huerto, un pajar y un coto redondo para pastos, por lo que dieron un poder, el 9 de octubre de 1893, ante el notario de Almazán, Leandro Garcés Dolado, a dos de ellos, Galo Miguel Sanz, maestro de niños, y Damián Yubero Antón, labrador, para que hicieran las gestiones de compra ante su propietario, Primitivo Álvarez Martínez, farmacéutico y vecino de Villamañán (León). El documento de venta se formalizó en esta localidad, el 17 de octubre de 1893, ante el notario Eleuterio de Santiago y Merino, del Colegio Territorial de Valladolid, Distrito de Valencia de Don Juan⁶. El precio acordado fue de 20 000 pesetas, a pagar en tres plazos: el primero, de 6667 pesetas, en el acto de otorgamiento de la escritura pública, el segundo, de igual cuantía y el tercero de 1 peseta menos, a satisfacer cada uno en la festividad de San Miguel de los años 1894 y 1895, respectivamente. Entre las advertencias legales que hizo el notario a los compradores, figuraba que «esta escritura no será admitida en los juzgados y tribunales, consejos y oficinas del Gobierno, sin que previamente se haya inscrito en el Registro de la Propiedad de Almazán».

Los vecinos, catorce, dividieron la propiedad en doce partes (expresada entre paréntesis): Galo Miguel Sanz (1), Damián Yubero Antón (2), Víctor Antón Yubero (2), Eusebio Yubero Miguel (1 y ½), Lino Moreno Yubero (1), Cosme Miguel Yubero (1), Lorenzo Miguel Yubero (½), Ildefonso Antón Yubero (½), Esteban Ajenjo Yubero (½), Felipe Ajenjo Yubero (½), Isidoro Pastor Vivaracho (½), Florencio Barca Hernández (½), Jerónimo Romanillos Alpanseque (¼), y Braulio Romanillos Alpanseque (¼), todos ellos labradores, excepto el primero, que, como ya se ha expresado, era maestro de niños.

Como se estipuló que el pago se realizaría en tres años, es de suponer que ya estaría completado antes de la finalización de 1895⁷, pero no fue hasta el 16 de julio de 1896, cuando el vendedor, Primitivo Álvarez Martínez, la inscribió en el Registro de la Propiedad de Almazán (RPA, 5.º-173: 11-12v), referida solo a «un terreno de pastos titulado Valle de San Baudelio, en el cual hay una Ermita de tiempo inmemorial», cuyo valor era de 600 escudos (RPA, 1.º-28: 214), haciendo un nuevo asiento (RPA, 5.º-173: 12v-13v), con fecha 21 de julio, valorándola en 3000 ptas., diciendo, escuetamente, que Primitivo Álvarez adquirió esta finca al fallecimiento de su esposa y que ahora la vendía, lo cual contravenía lo expresado por ella en el testamento.

⁶ Documento de «Venta de la heredad titulada de San Baudelio, en el agregado Casillas, distrito municipal de Caltojar, Partido Judicial de Almazán, Provincia de Soria, otorgada por Don Primitivo Álvarez Martínez. Número ciento diez». 1893, octubre, 17. Protocolo notarial de Eleuterio de Santiago y Merino, notario de Villamañán (León), 536. AHPL, 12.778.

⁷ El asiento sexto del RPA, 5.º-173: 12v – 13v, anota que la escritura de venta y el acta notarial llevan las fechas de 17 de octubre de 1893 y 21 de abril de 1896. Quizás en esta última fecha se hizo el acta notarial de finalización de la compra.

Por estas fechas, la Ermita empezó a estudiarse desde el punto de vista histórico-artístico (Terés, 2004: 361 y ss.), que desembocó en su declaración como Monumento el 24 de agosto de 1917⁸. Pese a ello, pasados unos años, la Ermita sufrió el expolio parcial de sus pinturas murales, cuando, a mediados de 1922, León Leví, comerciante de antigüedades, se interesó por ellas, por encargo de Gabriel Dereppe, quien a su vez trabajaba para el anticuario internacional J. Demotte (Ávila, 2004: 333). Entonces, comenzó un largo proceso (Terés, 2007b), primero de negociación con el grupo de vecinos, propietarios legales de la Ermita, y luego jurídico contra la Administración. Paralelamente, en nombre del obispo y del cabildo de la Catedral de Sigüenza, para ejercitar la acción real y de nulidad contra los vendedores de las pinturas y contra todos los que creían tener algún derecho de propiedad privada sobre esta (AJ11A, legajo Sigüenza, 1925; Terés, 2007a), se interpuso demanda de juicio ordinario de mayor cuantía, contra treinta y tres vecinos, para que se declarara que la Ermita era verdadera iglesia cristiana, que estaba fuera del comercio y debía continuar dedicada al culto público, que eran nulos todos los títulos en que fundaban los demandados sus supuestos derechos de propiedad, que debían cancelarse todas las inscripciones existentes en el Registro de la Propiedad de Almazán, y que era nula la venta de las pinturas murales.

La demanda fue admitida por providencia de 15 de septiembre, dictada por Adrián Moreno Cuesta, juez de 1.^a Instancia del partido de Almazán, ante Martín Santa María González, Secretario Judicial. Por providencia de 9 de octubre, y según solicitaba el demandante, se realizó en el Registro de la Propiedad de Almazán (RPA, 5.º-173: 14-14v), a favor del obispo y del cabildo de la Catedral de Sigüenza, una anotación preventiva de la demanda de propiedad de esta finca, pero solo se hizo en lo que se refería a las participaciones de los titulares demandados, Víctor Antón Yubero, Ildefonso Antón Yubero, Felipe Ajenjo Yubero, Florencio Roma Hernández y Braulio Romanillos Alpanseque, pero no admitiendo dicha anotación por lo que se refería a las otras siete duodécimas partes alícuotas, ya que la demanda se dirigía contra otras personas que no eran los siete titulares de esas participaciones, puesto que estas aparecían inscritas a favor de personas distintas de los demandados. Con el transcurrir de los años, lógicamente, la propiedad se había ido traspasando a sucesivas personas (fig. 3).

Nada se consiguió. El Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes publicó el 24 de abril de 1925 (n.º 33, 488-492) la sentencia de la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Supremo, de fecha 12 de febrero de 1925, certificada por Emilio Martínez Jerez, secretario



Fig. 3. Portada del juicio del obispo y el cabildo de la Catedral de Sigüenza contra los propietarios de la Ermita.

⁸ Real Orden de 24 de agosto de 1917 (*Gaceta de Madrid*, n.º 239, 27 de agosto de 1917, p. 515).

de la citada Sala, que declaró que los dueños de la Ermita podían libremente vender las pinturas murales de esta y León Leví adquirirlas, y en lo sucesivo disponer de ellas libremente, y que la Ermita quedaba sujeta a los preceptos de la Ley de 4 de marzo de 1915⁹, no pudiéndose hacer obra de conservación o reparación alguna sin autorización ministerial, bajo las responsabilidades consiguientes. Pero, pese a ello, y aunque no se obtuvo la preceptiva autorización para realizar obras, la mayor parte de las pinturas murales de las paredes, exceptuando las de la bóveda, fueron arrancadas para ser transportadas.

Por su parte, el 25 de agosto de 1927, el mismo juez que había admitido la demanda eclesiástica, Adrián Moreno Cuesta, por providencia dictada ante el secretario Justo Casado Ramos, ordenó la cancelación total de la anotación preventiva en el Registro de la Propiedad, al haberse dejado sin efecto dicha anotación por sentencia firme dictada en el juicio ordinario que se había seguido en el Juzgado, mediante la absolución de los demandados. Por ello, con fecha 20 de septiembre, se realizó un asiento con la cancelación mencionada (RPA, 13.º-508: 157 y 157v).

La mayoría de las pinturas fueron trasladadas a diversos museos de Estados Unidos, los cuales, de esta manera, se convirtieron en propietarios. De todo lo expoliado, todavía hay paneles en paradero desconocido y, solo seis de ellos, volvieron a España en la década de los años cincuenta, según orden de 27 de junio de 1957, aceptando la oferta del Museo Metropolitano de Nueva York, en calidad de depósito (MCyD AC, 88.627: 6), instalándose en el Museo del Prado (Sánchez, 1959), en donde permanecen expuestos en la actualidad. Aunque este depósito fue de intercambio, pues se entregó como contraprestación el ábside románico de la iglesia de San Martín de Fuentidueña (Segovia), lo cierto es que en el documento entre los museos Metropolitano y del Prado, figura como préstamo, desde el 1 de noviembre de 1957, por un periodo indefinido (AMdP, 108: 13.08, 148, 7, 14).

En el año 1943, los propietarios iniciaron gestiones para vender la Ermita, llegando a hacer una propuesta al Estado, por lo que el director general de Bellas Artes, Juan de Contreras, marqués de Lozoya, se dirigió a la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico, para pedir informe «con todo detalle» del estado en el que se encontraba el edificio, cantidad en la que, en su caso, podría ser adquirido, quiénes eran sus propietarios y la situación de cargas en el Registro de la Propiedad (MCyD AC, 88.627: 28).

Fruto de estas gestiones, algo más de un año después, el propio director general remitió al jefe de la Sección de Edificios y Obras del Ministerio, la propuesta de los propietarios, concretada en 125 000 ptas. (MCyD AC, 88.627: 27-27v). Pero la venta no se pudo llevar a cabo, porque se desistió al considerar la Asesoría Jurídica y la Intervención que la inscripción en el Registro de la Propiedad de Almazán no era suficiente para acreditar la titularidad. Entonces, se contempló la fórmula de la expropiación, pero, esta vez, la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional lo desaconsejó «por miedo a la desaparición de la Ermita, lo que puede hacerse en unas horas, dado lo frágil y menudo de su construcción y la imposibilidad de una vigilancia eficaz para impedirla, conocida la larguísima tramitación de estos expedientes de expropiación» (MCyD AC, 88.627: 14v-15).

Salvando estas indecisiones, la Fundación Lázaro Galdiano decidió comprar la Ermita, el 4 de septiembre de 1952¹⁰, a sus doce propietarios en ese momento, a saber: Gregorio Antón Moreno, Pablo Miguel Medina, Ángel Yubero Pastor, Eusebio Yubero Manrique, Modesto Agenjo Yubero,

⁹ Ley de 4 de marzo de 1915 (*Gaceta de Madrid*, de 5 de marzo de 1915) del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, relativa a los monumentos nacionales arquitectónicos artísticos.

¹⁰ Escritura otorgada ante el notario de Almazán, Luciano Martín Sainz. Fue inscrita en el RPA, 13.º-508: 239, 1282, 2.ª. MCyD AC, 88.627: 22 y 22v.

Rufina Agenjo Yubero, Simón Miguel Barca, Braulio Antón Ortega, Isidoro Oliva Moreno, Vicenta Antón García y los cónyuges Jacinto Antón Moreno y Paula Yubero Miguel.

Y, el 19 de julio de 1954, la Fundación la cedió a título gratuito, como aportación al Patrimonio Artístico Nacional. El director-delegado de dicha Fundación, José Camón Aznar, fue el encargado de certificar que, con fecha 3 de marzo de ese año, se había acordado autorizar la transferencia de la Ermita al entonces Ministerio de Educación Nacional (MCyD AC, 88.627: 24), actuando, por un lado, en representación del Estado, el ministro, Joaquín Ruiz-Jiménez y Cortés, y, por otro, el subsecretario, Segismundo Royo-Villanova y Fernández Cavada, que era a la vez presidente de la Comisión permanente del Patronato de la Fundación Lázaro Galdiano, a la que representaba¹¹. Para este acto, la Ermita se consideró como finca urbana, con una delimitación de unos cien metros cuadrados y un valor de 105 000 pesetas¹².

En cuanto a lo eclesiástico, el Concordato entre la Santa Sede y el Estado Español de 1953 pretendió hacer coincidir las fronteras eclesiásticas con las civiles en cada diócesis y provincia. En consecuencia, en 1956 se publicó el decreto¹³ sobre cambios de límites de algunas diócesis. En él, la diócesis oxomense, que pasaba a llamarse Osma-Soria, recibía, entre otros, el arciprestazgo de Berlanga (Bartolomé, 2004: 461).

En la actualidad, y desde el año 1986, la Ermita de San Baudelio, en Casillas de Berlanga (Soria), está gestionada por la Junta de Castilla y León, como uno de los anexos del Museo Numantino de Soria, en virtud de convenio entre el Ministerio de Cultura de entonces, que es su titular, y la Comunidad Autónoma de Castilla y León¹⁴ (fig. 4).

OBISPO BERNARDO DE AGÉN
DEÁN Y CABILDO DE SIGÜENZA
PEDRO GUTIÉRREZ BARBERO
MARÍA LÓPEZ
ALVAR SÁNCHEZ DE LIZANO
MARÍA DE LIZANO
FRANCISCO DE LIZANO
GASPAR DE LIZANO
LUIS DE LIZANO
FRANCISCO DE LIZANO
JOSÉ JOVE DE LIZANO
DOMINGO DE CEA Y JOVE
JOAQUÍN DE CEA Y JOVE
RUPERTO DE CEA Y JOVE
PEDRO JOSÉ DE CEA Y JOVE
MARGARITA ALFONSO PASTRANA
PRIMITIVO ÁLVAREZ MARTÍNEZ
DOCE VECINOS DE CASILLAS DE BERLANGA
FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Fig. 4. Relación de los sucesivos propietarios de la Ermita.

Siglas

ACS Archivo de la Catedral de Sigüenza.

ADCBO Archivo Diocesano de la Catedral de El Burgo de Osma.

¹¹ Escritura de cesión ante el notario de Madrid, Florencio Porpeta Clérigo. MCyD. AC, 88.627: 20-25v.

¹² «Finca urbana conocida con el nombre de Ermita de San Baudelio, sita en término municipal de Casillas de Berlanga, agregado de Caltojar, provincia de Soria, en el paraje llamado Barranco del Santo, lindando al Norte en línea de nueve metros cuarenta centímetros; Sur en línea de igual extensión y Este y Oeste en línea de diez metros, con finca de Ángel Yubero y otros vecinos de dicha localidad en proindivisión que la rodea». MECyD. AC, 88.627: 22.

¹³ Decreto de la Sagrada Congregación Consistorial de 2 de septiembre de 1955, «Caesaraugustae et Aliarum» y decreto «Burgensis, Toletanae et Aliarum», de 22 de noviembre de 1955. Boletín Oficial del Obispado de Osma, de 5 de abril de 1956.

¹⁴ Resolución del Ministerio de Cultura, de 9 de junio de 1986 (BOE, 3 de julio de 1986), por la que se da publicidad al Convenio entre el Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Castilla y León, sobre gestión de museos y archivos de titularidad estatal. Pero resultó que esta relación no se ajustaba a la realidad, por lo que se dictó una nueva Resolución del Ministerio de Cultura, de 3 de Julio de 1992 (BOE, 3 de agosto de 1992), modificando el anexo del Convenio.

AHPLe Archivo Histórico Provincial de León.
 AHPSO Archivo Histórico Provincial de Soria.
 AJIA Archivo del Juzgado de 1.^a Instancia de Almazán.
 AMdP Archivo del Museo del Prado.
 ARCHVa Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.
 BOE Boletín Oficial del Estado.
 MCyD AC Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Central.
 RPA Registro de la Propiedad de Almazán.
 UVA BHSC Universidad de Valladolid. Biblioteca Histórica Santa Cruz.

Bibliografía y referencias

- ACS, Libro de censos perpetuos de los años 1463 a 1539.
- ACS, Sección de documentos diplomáticos, pergaminos desde el año 1124 a 1156.
- ADCBO, Casillas desde 1716: «Libro de la Iglesia deste lugar de Casillas, que comienza este año de 1716». Sign. R.137-25.
- ADCBO, Casillas hasta 1803: «Libro de fábrica de la iglesia de Casillas. Cuentas de fábrica antiguas. Dadas hasta el año de 1803». Sign. R.137-26.
- AHPSo, caja 6.345, amillaramiento de 1854: 77, n.º 23; 1857: 76, s. n.º; 1864: n.º 40.
- AHPSo, Catastro de Ensenada. Casillas de Berlanga. Caja 9.978, libro 912, Estado Eclesiástico, 1v.
- AJIA, legajo Sigüenza, 1925: *Juicio ordinario de mayor cuantía a instancia del Procurador D. Isidoro Santamaría García, en nombre y representación del Exmo. S. Obispo y del Ilmo. Cabildo Catedral de Sigüenza, contra [33 vecinos], sobre acción real y de nulidad de inscripciones de posesión del Valle de San Baudelio y de la venta de las pinturas murales de Casillas de Berlanga*.
- ARABADOC, 1715, enero, 1: Razones y fundamentos que asisten a José Antonio Manrique Ocio en el heredamiento del término de San Baudelio en Berlanga. Diputación Foral de Álava, documentación histórica alavesa, ATHA-DAH-FVAR-001-016-02.
- ARCHVA, 1553, julio, 20: Ejecutoria del pleito litigado por Francisco Lizano de las Heras, vecino de Berlanga de Duero (Soria), con el Concejo de Berlanga de Duero (Soria), sobre su hidalguía. Registro de ejecutorias, 785,42.
- ÁVILA JUÁREZ, A. DE (2004): «San Baudelio de Berlanga: fuente sellada del paraíso en el desierto del Duero», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. XIII, n.º 26.
- BARRIO ONRUBIA, S. (2014): «Los límites entre las diócesis de Sigüenza y de Osma en el año 1229», *Revista de Soria*, 84, pp. 61-77.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B. (coord.) (2004): *Iglesias de Burgos, Osma-Soria y Santander. En Historia de las diócesis españolas*, 20. Madrid: BAC.
- BASANTA DE LA RIVA, A. (1920-1922): *Sala de los Hijosdalgo. Catálogo de todos sus pleitos, expedientes y probanzas, formado directamente de los documentos*. Valladolid: [s. n.]. 4 t.
- Demanda presentada por el Sr. Obispo y Cabildo Catedral de Sigüenza pidiendo que la Ermita de San Baudilio de Casillas de Berlanga sea declarada verdadera iglesia e incapaz de propiedad privada*. Antecede al título: «Septiembre 1925». Sigüenza: Talleres tipográficos y de encuadernación de la viuda de Pascual Box, s. a.
- GAMBRA, A. (1998): *Alfonso VI. Cancillería, Curia e Imperio*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro. T. II, colección diplomática.
- GUARDIA PONS, M. (2011): *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*. Barcelona: Universitat Autònoma.
- LOPERRÁEZ CORVALÁN, J. (1788): *Descripción histórica del Obispado de Osma, con el catálogo de sus preladados*. Madrid, Imprenta Real. 3 T.
- MANSILLA REOYO, D. (1971): *Catálogo documental del Archivo Catedral de Burgos (804-1416)*. Madrid: CSIC.
- MARTÍNEZ RUIZ, E. (dir.) (2004): *El peso de la Iglesia. Cuatro siglos de órdenes religiosas en España*. San Sebastián de los Reyes: actas.
- MARTÍN VISO, I. (1999): Organización episcopal y poder entre la Antigüedad tardía y el Medievo (siglos V-XI): las sedes de Calahorra, Oca y Osma. *Iberia*, 2.

MINGUELLA Y ARNEDEO, T. (1910): *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos*. Madrid: Imp. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. 3 t.

MOGROBEJO, E. Y G. DE (2014): *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*. Bilbao: Editorial Mogrobejo-Zabala.

PASTORA, R. A. DE LA: ACS. Documentos sueltos bajo el epígrafe de cartularios, notas históricas, conventos y monasterios, San Baudelio.

RABAL, N. (1889): *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Soria*. Barcelona: Daniel Cortezo.

RPA, Caltojar. Casillas. Libro 1.º, tomo 28; Libro 5.º, tomo 173; Libro 13.º, tomo 508.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1959): «Seis fragmentos de la decoración mural de San Baudelio de Berlanga en el Museo del Prado», *Celtiberia*, año IX, vol. IX, n.º 18, pp. 163-178.

SENENT DÍEZ, M.ª P. (2004): «La propiedad privada. Un proceso de cambio desde el Catastro del Marqués de la Ensenada a los Catastros del siglo XX», *Revista CT Catastro*, n.º 50, pp. 157-170.

TERÉS NAVARRO, E. (2004): «Juan Cabré Aguiló y la Ermita de San Baudelio», *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica documental*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, pp. 360-369.

- (2007a): «El expolio de las pinturas murales de la Ermita de San Baudelio (Casillas de Berlanga, Soria). Un documento inédito: el expediente judicial del pleito entablado por el Obispo y el Cabildo catedralicio de Sigüenza contra los propietarios», *Celtiberia*, 101, pp. 585-628.
- (2007b): «El expolio de las pinturas murales de la Ermita mozárabe de San Baudelio (Casillas de Berlanga, Soria)», *Goya. Revista de arte*, 319-320, julio-octubre, pp. 199-214.
- (2019): «Inscripción de un retablo en la Ermita de San Baudelio (Casillas de Berlanga, Soria)», *Al-Kitāb. Juan Zozaya Stabel-Hansen*. Edición de Carmelo Fernández Ibáñez. Madrid: Asociación Española de Arqueología Medieval, pp. 253-258.

UVA BHSC, 17--: Joseph Jove de Lizano pretende que se confirme la sentencia en la que se le absolvió de la demanda que le interpusieron Joseph Antonio Manrique y Ocio, y el Deán y Cabildo de Sigüenza, en la que se le declaró a él sucesor en propiedad del Mayorazgo de San Baudelio, por muerte de Francisco de Lizano. Doc. 10324/7825. S. l.: s. n.

UVA BHSC, 1712: Aserciones comprobadas con el proceso y echo del pleito que litigan en la Chancillería, D. Joseph Antonio Manrique y Ocio, y el Cabildo de Sigüenza, con D. Joseph Joven Lizano, sobre el término redondo y heredamiento de San Boal. Doc. 10324/7827. S. l.: s. n.

José Pulido y Espinosa, catedrático de Arqueología Sagrada, y el discurso biográfico del cardenal Wiseman en la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso en 1867

José Pulido y Espinosa, professor of Sacred Archaeology, and the biographical speech of Cardinal Wiseman at the Royal Academy of Archeology and Geography of Prince Alfonso in 1867

Gloria Munilla Cabrillana (gmunilla@uoc.edu)
Universitat Oberta de Catalunya (España)

Francisco Gracia Alonso (fgracia@ub.edu)
Universitat de Barcelona (España)

Resumen: La Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso (RAAGPA) desarrolló durante el período final del reinado de Isabel II una labor de difusión de la investigación arqueológica como forma de competir en influencia con la Real Academia de la Historia, institución que definía la estructura del discurso narrativo de la Historia de España en unión con la Escuela Superior de Diplomática a partir de los principios de la unidad territorial, política y lingüística de España desde la Edad Media, ideas a las que se sumaba el peso del cristianismo en el desarrollo y prestigio social de la monarquía española. La RAAGPA, con una amplia influencia en la Corte, desarrollará también una importante actividad política basada en la definición del papel de la Iglesia católica como apoyo de la reina tras los acuerdos recogidos en el Concordato de 1851, y en un período de convulsiones políticas entre conservadores y liberales que desembocarán en la Revolución de 1868.

En enero de 1867, dos años después del fallecimiento del cardenal Nicholas Wiseman, José Pulido y Espinosa, profesor de Arqueología Sagrada en la RAAGPA, pronunció en su honor un discurso en el que empleó la figura y los logros de Wiseman no para explicar su vinculación con la investigación arqueológica, sino para remarcar la importancia del conservadurismo en la religión católica como un elemento esencial para la estabilidad del sistema político basado en los valores tradicionales, constituyendo una clara declaración de apoyo al reinado de Isabel II.

Palabras clave: Arqueología. Historia. Ideología. Política en España. Iglesia católica romana. Defensa de la monarquía española.

Abstract: In the final decades of the reign of Isabel II, the Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso (RAAGPA) developed a work for disseminating archaeological research in competition with the Real Academia de la Historia, institution that defined the narrative discourse of the History of Spain in conjunction with the Higher Diplomatic School, defending the principles of the territorial, political and linguistic unity of Spain since the Middle Ages and the latter added



concept of the weight of Christianity in the development of the Spanish monarchy and its social prestige. The RAAGPA, influenced deeply on the Court and after the Concordat of 1852, period of political upheaval between conservatives and liberals that led to the Revolution of 1868, carried out an important political activity defining the role of the Catholic Church in the support of the monarchy.

In January 1867, two years after the death of Cardinal Nicholas Wiseman, José Pulido y Espinosa, Professor of Sacred Archaeology at the RAAGPA, delivered a speech in his honour to present his figure and books not in connection with archaeological research, but to emphasize the significance of conservatism in the Catholic religion as an essential element of stability in a political system based on traditional values, a clear declaration of support for the reign of Isabel II.

Keywords: Archaeology. History. Ideology. Politics in Spain. Roman Catholic Church. Defense of the Spanish monarchy.

La época de las asociaciones arqueológicas, 1837 (1840)-1868

El asociacionismo histórico-arqueológico se desarrolló en España durante la primera mitad del siglo XIX como exponente del interés cultural, pero también social y político de la clase dirigente que mostraba un creciente interés por el conocimiento del pasado como fórmula para controlar la construcción del relato narrativo de la historia de España, centrado, en ese momento, en la equiparación entre las ideas de la monarquía y la nación como un elemento indisoluble para hacer valer los principios liberales como un elemento esencial de la transformación de la primera. Entre 1837 y 1839 desarrolló sus actividades la Sociedad Numismática Matritense, fundada el 1 de abril de 1837 por Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1807-1891) (fig. 1) con la ayuda de Francisco Bermúdez de Sotomayor (1806-1886), Pedro González Mate y Nicolás Fernández, la cual, a su vez, se reconvirtió en la Sociedad Arqueológica Matritense el 4 de noviembre de 1838 (Papí, 2008: 50; Maier, 2000: 41-66), y en diciembre de 1839 pasó a denominarse Sociedad Arqueológica Matritense y Central de España y sus Colonias. Pero la mayoría de los intentos por constituir entidades vinculadas con la investigación y la protección del patrimonio artístico y arqueológico tendrán carácter provincial o local, como la Sociedad Arqueológica Tarraconense (1844) (Ferrer; Dasca, y Rovira 1994); la Sociedad Arqueológica Valenciana (1871) (Goberna, 1981: 575-608; Papí, 2002: 265-291 y 2004: 379-388; Arasa, 2012: 83-102 y 2014-2015: 183-202; Mora, y Tortosa, 2017: 975-982; Delicado, 1996: 389-405); el Gabinete Científico de Santa Cruz de Tenerife (1877) (Mederos, 1997); la Sociedad Artístico-Arqueológica de Barcelona (1878) (Maier, 1999: 75); la Sociedad Arqueológica Luliana (1881) en Mallorca (Salvà, 1985: 3-8); (VV. AA., 2003); la Societat Arqueològica de Vic (1882) (Figuerola, 1991: 10-17; Ordeig, 1991: 324-356; Maier 1999: 76-77); la Sociedad Arqueológica de Carmona (1885) (Maier, 1997: 303-319 y 1999); el Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla (1887) (Beltrán, 2002: 11-35; Maier 2002: 61-83); la Sociedad Arqueológica de Excavaciones y Excursiones de Osuna (1887) (Salas, 2002: 72-81); la Sociedad Artístico Arqueológica de Excursiones de Cádiz (1893); la Sociedad Arqueológica de Pontevedra (1894) (VV. AA., 1995); la Sociedad Arqueológica de Toledo (1899) (Díaz, 2002: 285-295) y la Sociedad Arqueológica Ebusitana (1903) (Fernández, 2000: 16-25 y 2001: 15-27) además de otras instituciones que ya se habían constituido durante la primera mitad del siglo, y que, como consecuencia de los movimientos sociales y políticos, se dedicaban a la protección del patrimonio, como la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (Casanovas, 2009 y 2010: 43-56; Gracia, 2017: 561-599; Cortadella, 2004: 69-71), algunas de las cuales tendrán incidencia en áreas reducidas, como la comarca del Moianès (Petit, 2016: 49-64; Petit, y Surroca, 2007) o la ciudad de Mataró (Cerdà, 2011: 10-19; Graupera, 1993: 29-52) en la provincia de Barcelona, núcleos pequeños pero cuya trascendencia se extenderá a lo largo de la primera mitad del siglo XX desde diversas ópticas aglutinando a eruditos y aficionados que, como Juan Rubio de la Serna (1834-1917), realizarán aportaciones notables (Cortadella, 2004: 169-174).



Fig. 1. Retrato de Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1807-1891). (Foto: Fernando Velasco. Museo Arqueológico Nacional de Madrid).

El desarrollo del asociacionismo científico debe entenderse en buena medida como el resultado del escaso empuje, entre 1836 y 1848, del anticuario de la RAH Juan Bautista Barthe (1785-1853), un erudito numismático, para potenciar la investigación arqueológica y el interés por el conocimiento del patrimonio histórico-artístico fuera del ámbito de la Academia, aunque su actuación estuvo lastrada por el desarrollo de la Primera Guerra Carlista y las políticas de desamortización (Mederos, 2010: 202). Las nuevas asociaciones tenían como objetivos apoyar la publicación de trabajos de autores españoles que trataran sobre temas arqueológicos; evitar la destrucción de los monumentos antiguos, o bien documentarlos mediante la realización de descripciones y dibujos; e internacionalizar el conocimiento mediante el establecimiento de relaciones con eruditos e investigadores de otros países a partir del convencimiento de que la arqueología era una ciencia universal (Mederos, 2013: 201-243).

Calificada como «Academia de Arqueología de la Corte», la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso, adoptó su denominación en 1863 sustituyendo a la anterior Academia Española de Arqueología y Geografía, organizada en 1860 a partir de la Academia Española de Arqueología fundada, a su vez, en 1840 por iniciativa de Castellanos de Losada (Berlanga, 2001: 12-33; Lavín, 1997: 249-257 y 2004: 245-252), Bermúdez de Sotomayor, González Mate y Fernández, y que, aunque desde 1844 funcionó bajo la denominación de Sociedad Arqueológica Española, había adquirido una gran relevancia debido a su estrecha vinculación con la monarquía (Luzón, 1993; Babil, 1991; Peiró, 2006; Calle, 2004; Calle, y Sotelo, 1999: 97-112). Debido a su influencia en la Corte, la RAAGPA se convirtió en una estructura paralela a la RAH, con la que entró en disputa a partir de la publicación de la R. O. de 5 de abril de 1844, (Maier 2004: 104)¹ por la que le fue otorgada la categoría de Academia Nacional a propuesta del ministro de la Gobernación José Justiniani Ramírez de Arellano, marqués de Peñaflorida (1800-1853), en el gabinete de Luis González-Bravo López de Arjona (1811-1871). Ante el temor a perder la influencia de la que había gozado desde el reinado de Carlos IV, la Real Academia de la Historia protestó por la designación, sintiéndose herida en su honor, y pudo contar con los apoyos necesarios para que la R. O. fuese revocada rápidamente, con fecha del 23 de abril de 1844 (Papí, 2008: 52),² decisión que se mantendrá durante casi veinte años pese a las diversas peticiones realizadas por los dirigentes de la RAAGPA para conseguir un mayor reconocimiento oficial, posición que creyeron conseguir cuando el 3 de julio de 1863, Isabel II consintió que su hijo Alfonso –el futuro Alfonso XII (1857-1885)– figurara como protector de esta, lo que dio lugar a un nuevo y breve, pero durísimo, enfrentamiento con la RAH y, en menor medida, con la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando por el control de la investigación y protección del patrimonio histórico-artístico y arqueológico (Papí, 2008: 53).

La RAAGPA desarrollará sus actividades como portavoz de una estructura de clase al servicio de la monarquía³, definiendo y defendiendo el papel desarrollado por la corona en la protección y el impulso del conocimiento; del rol determinante de la Iglesia y de la religión católica en el estudio e interpretación de la historia, y de la necesidad de primar el nacionalismo españolista en el estudio de esta frente a la injerencia de los extranjeros cuando se tratase del análisis de temas españoles, que, en su opinión, debía ser una actividad desarrollada de forma exclusiva por los académicos patrios. En base a dichos planteamientos, los académicos definían la arqueología como la recuperación de la historia de España partiendo del período de la reconquista, que consideraban ejemplificada en el legado monumental, como apoyo de un relato patriótico-nacionalista en el que abundaban las referencias a la expansión territorial conseguida durante la monarquía de los Austrias y la construcción del Imperio español. En 1868, momento en el que se planteó su disolución como consecuencia de la Revolución Gloriosa, la RAAGPA, pese a las críticas recibidas, distaba mucho de ser una estructura formada exclusivamente por un pequeño núcleo de cortesanos arribistas desligados de la actividad científica, puesto que contaba con 1056 miembros, radicados en la mayoría de las provincias españolas o en los territorios de Cuba y las Filipinas, incluyendo un número significativo de residentes en el extranjero que ejercían las funciones de correspondientes. El balance de actividades entre los años 1865 y 1867⁴ –período en el que la institución tuvo como protector al príncipe de Asturias; como presidente perpetuo a Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza (1811-1875), infante de España y Portugal y cuñado de la reina Isabel II; como presidente de honor a Cirilio de Alameda y Brea (1781-1782), cardenal arzobispo de Toledo; vicepresidentes a José Castro Orozco, marqués de Girona (1808-1869) y a Lorenzo Arrazola García (1797-1873); a Claudio Moyano y Samaniego (1809-

¹ *Gaceta de Madrid*, n.º 3497, 11 de abril de 1844, p. 1.

² No hemos podido localizar la publicación de la rectificación en la *Gaceta de Madrid*.

³ *Gaceta de Madrid*, n.º 189, 8 de julio de 1867, p. 3. *Real Academia de Arqueología y Geografía. Discurso pronunciado por el Sr. D. Antonio Balbín de Unquera en la sesión pública del 20 de junio de 1867 para dar por terminadas las enseñanzas en el presente curso.*

1890) como decano; y a José Pulido y Espinosa y Genaro Sanz como consiliarios— fue presentado por su secretario, Mariano Nogués Secall (1801-1877) en febrero de 1868. En el mismo, además de la impartición de cursos de arqueología desde 1864, se incluyen múltiples referencias a la investigación arqueológica, como el trabajo de Ramón Barros Sibeló (1820-1886) *Estudios Arqueológicos de Galicia, y la Topografía Monumental Ibérica* de Ivo de la Cortina y Roperto (1805-1876) (Canto, 2001: 153-161), sin ocultar en el discurso que su influencia radica en las relaciones políticas de sus miembros (Calle, 2004).

Como ejemplo exponencial de la actividad de la RAAGPA, su delegación en Sevilla actuó bajo el patrocinio de Antonio María de Orleans (1824-1890), duque de Montpensier, y de su esposa, la infanta María Luisa Fernanda de Borbón (1846-1897). Entre sus principales actuaciones se cuentan el encargo de la limpieza del anfiteatro de Itálica entre 1856 y 1857, que sirvió para poner en valor un conjunto arqueológico y monumental cada vez más degradado y que se empleaba como cantera de construcción o de obtención de elementos decorativos para los palacios sevillanos, y apoyó las excavaciones en el mismo de Demetrio de los Ríos y Padilla (1827-1892) entre 1860 y 1864. Después de la Revolución, la entidad fue suprimida el 31 de octubre de 1868 tras el exilio de Montpensier (Beltrán, 1997 y 2002; Beltrán, y Belén, 2007). Algunos de sus miembros intentaron impulsar otras entidades, como la Academia de Arqueología de la Provincia de Sevilla⁵, que actuó entre 1870 y 1872 en el seno de la Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla, y la efímera Sociedad Prehistórica Española, en 1868.

Calificada como una estructura parasitaria en el momento de su disolución el 31 de octubre de 1868 por orden del ministro de Fomento Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895)⁶ (fig. 2) (Calle, 2004: 121-151), se estableció que los materiales arqueológicos que se encontrasen en su poder fuesen incautados y trasladados al Museo Arqueológico Nacional. En aplicación del decreto, el 12 de noviembre de 1868, una comisión encargada del traslado de los objetos, encabezada por Francisco de Paula Escudero y Perosso (1828-1874), recibió de manos de Basilio Sebastián Castellanos de Losada, Antonio Balbín de Unquera (1842-1919) y Primitivo Fuentes, el inventario de bienes. Las ruedas del destino girarán de nuevo pocos años después, y ya restaurada la monarquía borbónica en la persona de Alfonso XII, en 1886 Castellanos de Losada (Balil, 1991), que había empezado a interesarse por las antigüedades en 1822



Fig. 2. Retrato de Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895), realizado en 1874 por Ignacio Suárez Llanos (1830-1881). Wikimedia Commons.

⁴ *Gaceta de Madrid*, n.º 40, 9 de febrero de 1868, p. 13. *Reseña de los trabajos de la misma desde 1865 hasta fin de 1867, redactada por el señor don Mariano Nogués Secall, académico de número.*

⁵ También denominada Sociedad Arqueológica de Sevilla. Decayó en su actividad tras integrarse en la Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla.

durante su estancia en Roma como ayudante del arzobispo Giacomo Giustiniani (1769-1843), y uno de los fundadores de la RAAGPA, será nombrado director del Museo Arqueológico Nacional, reencontrándose con los materiales que se había visto forzado a entregar, centro en el que culminaban los intentos de reorganización del sistema expositivo de antigüedades en España iniciado con la Ley de 24 de julio 1844 que propició el desarrollo de las intervenciones arqueológicas y la conservación de materiales en los museos provinciales⁷, paso previo a la organización de los museos arqueológicos provinciales por Real Decreto de 20 de marzo de 1867⁸.

El cardenal Wiseman

El 19 de noviembre de 1864, Isabel II concedía la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III al cardenal Wiseman (fig. 3) en atención a la consideración de sus virtudes, su piedad y su ciencia,⁹ expresada en una correspondencia que se remontaba, al menos, a dos años antes, y en la que el prelado realizaba votos por el mantenimiento de la monarquía y la religión católica en España, al tiempo que la reina le consideraba uno de los principales pilares de la iglesia, a quien admiraba tanto por su obra como por su origen español¹⁰.

Nicolás Patricio Esteban Wiseman había nacido en Sevilla el 3 de agosto de 1802 en el seno de una familia irlandesa de comerciantes establecida en la ciudad en 1771 (Valis, 1984: 423-424). Sus padres, Diego Wiseman y Francisca Xaviera Strange, perteneciente también a una familia de ascendencia irlandesa residente en Sevilla, le iniciaron en la fe católica, y aunque abandonó España en 1805 y no regresó hasta 1844, su biógrafo Wilfrid Ward (1856-1916) en la obra *The life and times of Nicholas Wiseman* (1897), indica que mantuvo una fuerte relación emocional con su tierra de origen debido a sus recuerdos de infancia sobre la importancia, la obra y el boato de la iglesia católica en el país. Tras seguir estudios en Waterford hasta 1810 y en el Ushaw College de Durham, ingresó en 1818 en el English College de Roma, donde obtuvo el doctorado en Teología en 1825, siendo ordenado sacerdote el 19 de marzo de dicho año. Brillante estudioso del mundo antiguo, en 1827 publicó *Horae Syriacae*, siendo nombrado por el papa León XII conservador de los manuscritos arábigos de la Biblioteca Vaticana y profesor de lenguas orientales en la Universidad de Roma, la Sapienza. Posteriormente desarrollaría una intensa labor para el resurgimiento del catolicismo en el Reino Unido que comportaría su fama, y constituirá uno de los argumentos esenciales de la necrológica que le dedicó la RAAGPA.

En 1844, regresó a Sevilla, donde durante los doce días que pasó en la ciudad, según la descripción del viaje realizada por el catedrático León Carbonero y Sol (1812-1902), propagandista de la unidad católica y miembro de la Asociación de Católicos de España tras su traslado a Madrid poco antes de la revolución de 1868: «Sevilla seguía por do quiera a su ilustre hijo; Sevilla le aclamaba su sabio y su apóstol; Sevilla quiso perpetuar el recuerdo de su visita con dos actos altamente honoríficos: uno decretado por el Ayuntamiento, mandando colocar su retrato en el gran salón de sesiones en las Casas capitulares; otro confiriéndole la Universidad el grado de doctor en Teología». Durante la estancia, en la que recorrió también Cádiz, Écija, Córdoba, Granada y Málaga, recogió los datos necesarios, producto de las conversaciones mantenidas con diversas personas –todas ellas

⁶ *Gaceta de Madrid*, n.º 308, 3 de noviembre de 1868, p. 2.

⁷ *Gaceta de Madrid*, n.º 3065, 28 de julio de 1844, pp. 1-2.

⁸ *Gaceta de Madrid*, n.º 80, 21 de marzo de 1867, p. 1.

⁹ *Gaceta de Madrid*, n.º 326, 21 de noviembre de 1874, p. 21. R.A.H. *Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Nicolás Wiseman, Cardenal Arzobispo. 29 de diciembre de 1864.* 9/6963, Legajo XXIV, n.º 156.

¹⁰ R.A.H. *Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Nicolás Wiseman, Cardenal Arzobispo. Adjunta minuta de contestación de la Reina. 23 de noviembre de 1862.* 9/6963, Legajo XXIV, n.º 155.



Fig. 3. Retrato del cardenal Nicholas Patrick Wiseman (1802-1865). Daguerrotipo de Mathew Brady (1822-1896), ca. 1850. Wikimedia Commons.

fervientes católicas correspondientes a diversos estamentos del clero y de los fieles, además de realizar visitas a lugares de culto, formación, asilos y centros de caridad— para realizar un análisis sobre las relaciones de los gobiernos liberales con la iglesia católica a partir de 1821, incluyendo, en consecuencia, los períodos del Trienio Liberal (1820-1823) y las desamortizaciones de los bienes del clero regular promulgadas por el gobierno de Juan de Dios Álvarez Mendizábal (1790-1853) entre 1836 y 1837, y los del clero secular durante la regencia de Juan Baldomero Fernández Espartero Álvarez de Toro (1793-1879) en 1841. Sus puntos de vista sobre la situación de la Iglesia en España a finales de la primera mitad del siglo XIX fueron publicados con el título *Spain*, pero sin firma, en *The Dublin Review* en 1845 (Valis, 1984: 427-428), donde alababa el coraje de los obispos españoles en su empeño por mantener los valores propios del conservadurismo y criticar duramente las ideas liberales, dando mayor carácter a su texto al expresar que si bien la investigación de campo fue realizada en Andalucía, conocía perfectamente la forma de pensar en el resto de las regiones, por cuanto tenía acceso a diversas publicaciones españolas como *El Pensamiento de la Nación*, *La Sociedad* y *El Católico*, de profundo pensamiento católico. La figura de Wiseman se agrandó especialmente en Sevilla, donde fue objeto de diversos homenajes, fruto de una profunda relación que se mantendrá de forma epistolar con los miembros del clero local¹¹, y que, en el ámbito popular se extenderá a raíz de la publicación de la traducción al castellano de su novela *Fabiola* en 1856 (Valis, 1984: 432-443), aunque en el ámbito académico había tenido más importancia la publicación, en 1844,

¹¹ *Gaceta de Madrid*, n.º 6126, de 22 de abril de 1851, p. 3.

de su ensayo *Discursos sobre las relaciones que existen entre la Ciencia y la Religión revelada*, obra considerada en su momento como el máximo exponente de la apología del cristianismo, causando gran impresión en el momento de su publicación en castellano¹², y posteriormente de un nuevo estudio, los *Discursos sobre el Catolicismo* en 1847, obra que fue presentada a la sociedad española¹³ como la respuesta a la pérdida de influencia de la Iglesia en España: «el protestantismo intentó en estos últimos años inocular sus falsas doctrinas en la católica España bajo la última forma que ha adoptado este proteo del error, forma que, no distando más que por ligeros matices de la indiferencia religiosa y del deísmo, es rechazada y mirada con asco en Inglaterra mismo por las diversas sectas disidentes que componen la hidra monstruosa de la reforma, cuyas cabezas retoñan y se multiplican a proporción que sus ministros han pretendido cortarlas [...] y cuya fecundidad extravagante deja campo abierto a todos los delirios, después de abrir su corrompido seno a todos los apóstatas». La difusión de sus escritos facilitará que la sociedad española siga con interés su labor en Inglaterra tras ser nombrado obispo de Westminster e iniciar la reorganización del catolicismo inglés¹⁴, por encargo de Pío IX, tras ser elevado al cardenalato¹⁵.

El conservadurismo de las propuestas de Wiseman tendrá un buen campo de expansión a raíz de la promulgación de la Constitución de 1845 en la que se revisaron los conceptos liberales de los textos precedentes y se estableció la preeminencia única de la religión católica y la confesionalidad del reino de España. La vuelta al conservadurismo propició que el gobierno encabezado por Juan Bravo Murillo (1803-1873) estableciera con la Santa Sede, durante el pontificado de Pío IX (1792-1878), el Concordato de 1851 que reafirmaba la preeminencia de la Iglesia y que se mantendrá en vigor hasta 1931. Entre los acuerdos figuraban, además del derecho de la Iglesia a supervisar los contenidos de los diversos niveles de la enseñanza para comprobar que se ajustasen a la pureza de la doctrina de la fe, la capacidad de censura y el control sobre los miembros del clero y las órdenes religiosas, y el permiso para adquirir de nuevo bienes raíces, por lo que el número de conventos aumentará en los años siguientes. La influencia de los trabajos de Wiseman en España será creciente, y, en consecuencia, se repetirán los reconocimientos, siendo nombrado académico honorario por la Real Academia de la Historia el 19 de septiembre de 1851¹⁶, debido al profundo impacto de sus teorías sobre la necesaria unidad de la Iglesia católica como base de las estructuras sociales y políticas contemporáneas, como defenderá Fernando de Castro Pajares (1814-1874) en su discurso de ingreso en la RAH en 1866¹⁷.

La necrológica o discurso biográfico de Wiseman, miembro numerario de la Academia, fue redactada por el sacerdote José Pulido y Espinosa (1809-1892), un clérigo originario de Badajoz que alcanzó el grado de doctor en Teología y que, entre otros cargos, ejerció los de miembro del Consejo de Su Majestad, del Tribunal Apostólico y Real de la Gracia del Excusado, capellán de honor de la Real Capilla de las Descalzas Reales –cargo que ostentó entre 1860 y 1864, siendo substituido, no sin un cierto revuelo, por Julián de Pando y López– (Pando, 1864), y examinador sinodal de los arzobispados de Toledo y Zaragoza, además de miembro numerario y consiliario de la RAAGPA, donde ejerció a partir de 1864 la docencia en la cátedra de Arqueología Sagrada, y en la que desarrolló una posición de influencia durante los cuatro años previos a la Revolución, siendo reiteradamente el encargado de pronunciar los discursos inaugurales de los años académicos.

¹² *Gaceta de Madrid*, n.º 3177, de 15 de junio de 1843, p. 4..

¹³ *Gaceta de Madrid*, n.º 4521, de 30 de enero de 1847, p. 4.

¹⁴ *Gaceta de Madrid*, n.º 4756, de 22 de septiembre de 1847, p. 2; 4760 de 26 de septiembre de 1847, p. 3 y 5880 de 19 de agosto de 1850, p. 3.

¹⁵ *Gaceta de Madrid*, n.º 5. *Gaceta de Madrid*, n.º 6278 de 21 de septiembre de 1851, p. 3. PASCUA, 2007: 205-233.

¹⁷ *Gaceta de Madrid*, n.º 10, de 10 de enero de 1866, p. 4.

El discurso biográfico

El discurso biográfico que Pulido leyó el 2 de enero de 1867¹⁸ ante el plenario de la RAAGPA en presencia del príncipe heredero y de un gran número de académicos, no puede considerarse una necrológica por cuanto Wiseman había fallecido casi dos años antes, el 15 de febrero de 1865, y ya le habían sido rendidos homenajes en diferentes ciudades. La reunión, como se desprende del contenido del texto, tuvo un objetivo esencialmente político: reafirmar el compromiso de los sectores más conservadores de la Iglesia y la Academia españolas con la monarquía, aplicando así las cláusulas del concordato de 1851 por el que la Santa Sede, a cambio de los beneficios obtenidos del Estado, mostró su apoyo a la reina Isabel II rectificando así la posición ambivalente que mantuvo durante el conflicto dinástico. Un apoyo que le era absolutamente necesario por cuanto la inestabilidad política derivada de los intentos de pronunciamiento militar del año anterior, la crisis de subsistencias derivada de la quiebra de las industrias textiles y ferroviarias, y la firma del Pacto de Ostende en agosto de 1866 que marcaba el camino para el derrocamiento de la monarquía, hacían imprescindible congregar todos los apoyos ideológicos y sociales posibles para que el gobierno, cada vez más cuestionado, pudiera actuar contra la creciente oposición, como sucedería debido a la debilidad del gobierno en las Cortes durante las sesiones de la primavera de 1867.

Un planteamiento esencial por cuanto el cristianismo se había convertido desde principio de siglo, junto con la unidad política, territorial y lingüística de España surgida según los eruditos de la época en la Edad Media, en el pilar básico de la definición de la nación y la patria españolas con independencia del carácter liberal o moderado de los gobiernos. Pulido considerará por ello a Wiseman –calificado como español por el único hecho de su lugar de nacimiento– como el individuo predestinado por Dios para conseguir «la restauración religiosa de la Gran Bretaña, y para preparar tal vez la grande obra de la unidad cristiana», habiendo sido designado por el papa Gregorio XVI (1765-1846) para «ver enaltecido el catolicismo y borrada hasta la última huella de la doctrina luterana, importada al antiguo pueblo de la fe y de la religión por las bastardas pasiones de Cronwell y de Enrique VIII», y, desde una perspectiva conservadora, conseguir el resurgimiento del catolicismo en el Reino Unido «en medio de una época de indiferentismo religioso y de un pueblo anti-romano, reaparezca de la Iglesia romana frente al frío, árido y seco rito de la Iglesia anglicana: quiere mover el espíritu tibio de tantos disidentes dispuestos a reanudar las relaciones religiosas que siempre habían ligado la patria de San Ricardo y San Patricio con el centro del cristianismo, con el Jefe de la Iglesia, con el Vicario de Cristo». La idea esencial era considerar a la Iglesia católica como la única capaz de enfrentarse a lo que denomina «los huracanes de la impiedad», es decir, las revoluciones, y de aunar las voluntades políticas necesarias para oponerse a ellas.

Pulido expresó que el nuevo papa, Pío IX, confió en Wiseman para proseguir la tarea ya iniciada, consistente en devolver al catolicismo la importancia que había tenido durante 1500 años, y que únicamente había perdido como consecuencia de la barbarie, el terror y la profusión de la sangre, vinculando el cisma anglicano con las persecuciones sufridas durante los procesos revolucionarios europeos de los siglos XVIII y XIX y en especial de la Revolución francesa cuyos efectos sobre el papel del clero habían sido demonizados por la iglesia española, períodos en los que el Estado se imponía a la Iglesia, cuando, en su opinión, el proceso debía ser al contrario, dado que «la nave de la Iglesia, aunque flotando entre furiosas olas, tiene siempre un seguro puerto donde se salva y sale incólume por la mano de Dios». Wiseman había conseguido revertir los efectos del Sínodo de Londres de 1562 para impedir acciones políticas como el tratado de Hampton Court del mismo año por el que Isabel I prestó su apoyo a los hugonotes franceses durante las Guerras de Religión, recordando a los

¹⁸ *Gaceta de Madrid*, n.ºs 3 y 4, de 3 y 4 de enero de 1867, pp. 3-4 y 4. *Academia de Arqueología y Geografía. Discurso biográfico en elogio del Emmo. Sr. Cardenal Wiseman, leído ante la misma por el Ilmo. Sr. D. José Pulido y Espinosa.*

miles de víctimas que derivaron del poder del Parlamento sobre la Iglesia y la heroica negativa de los creyentes a que el jefe del Estado asumiera la potestad suprema espiritual.

Pulido y Espinosa comparó el trabajo de Wiseman con el de Daniel O'Connell (1775-1847), quien obtuvo la emancipación de los católicos en Irlanda y la restitución de los derechos políticos, pero no consiguió la revocación del Acta de Unión, mostrando en el caso del cardenal el reconocimiento por su labor pastoral en los barrios más deprimidos de Londres, diferenciando de ese modo la comodidad de los prelados anglicanos frente al compromiso de los católicos con los pobres siguiendo las enseñanzas de Cristo, ideas que ya había expresado en la obra *Esterilidad de las Misiones del Protestantismo* (1831), y le otorgó el protagonismo en la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción establecido por Pío IX en 1854. Su máximo don para el ejercicio de su apostolado habría sido la oratoria y la capacidad analítica de sus escritos, funciones que, según uno de los más destacados prelados antiliberales españoles, el obispo de Barcelona Antonio Palau y Térmens (1806-1862), le convertían en el Tertuliano del siglo XIX. Por ello, Pulido y Espinosa sitúa a Wiseman a la altura de Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704) y de Jaime Balmes y Urpiá (1810-1848), como los tres máximos exponentes de la crítica del protestantismo mediante las obras *Las variaciones del Protestantismo* y el *Protestantismo comparado*, a los que unirá los textos de Wiseman, el ya citado *Relaciones entre la Ciencia y la Religión revelada* y *Conferencias sobre el Protestantismo*, textos sobre los que basaba su opinión de que los disidentes volverían a situarse bajo la tutela del papado y de la Iglesia católica, apostólica y romana.

En una época en la que empezaban a desarrollarse las controversias entre el creacionismo y el evolucionismo, constituyendo uno de los principales debates en la ciencia española (Glick, 1969: 207-214; Gomis, y Josa, 2009: 43-60; Pelayo, 1999a, 1999b: 115-131, 2010: 87-100 y 2015: 310-329; Pelayo, y Gozalo, 2012), y en un claro condicionante para la aceptación de la Prehistoria como ciencia, Pulido y Espinosa no desaprovechó la ocasión de emplear el prestigio de Wiseman entre la muy católica sociedad española para aportar su apoyo a los creacionistas al comentar el texto sobre las relaciones entre la ciencia y la religión, indicando que: «los magníficos pensamientos que tiene acerca de la gran armonía que existe entre la revelación y la ciencia, probando que la Biblia no teme la observación de los fenómenos naturales, antes bien son una confirmación de su verdad divina, como lo manifiestan los estudios de autoridades tan competentes como Leibniz, Newton, Kepler y los naturalistas y geólogos de nuestros tiempos, que se humillan ante los sagrados textos, incontestables por su perfecto acuerdo con los últimos adelantos científicos». La vinculación con la investigación arqueológica la establecerá a través de la publicación de su novela *Fabiola o la iglesia en las catacumbas* y del opúsculo *La Roma antigua y la Roma moderna*, dos textos que, según el orador, le cualificaban como «profundo arqueólogo instruido en todo género de antigüedades», temas en los que siempre había colaborado con la RAAGPA desde su puesto como presidente de la sección arqueológica de Londres.

La influencia posterior

Pocos días después del discurso en honor de Wiseman, el 3 de febrero de 1867¹⁹, en la inauguración del curso académico de la RAAGPA, Pulido y Espinosa llevó a cabo una defensa cerrada de la labor realizada por la Academia en la difusión de la investigación arqueológica, pero limitó su influencia a la supeditación de esta al discurso de la historia, para lo cual debían crearse cátedras «que enseñen la verdad histórica y destruyan injustas imputaciones hechas a la religión, a la historia, a la filosofía, a las artes y a los conocimientos todos del dominio de la inteligencia», defendiendo la validez de la

¹⁹ *Gaceta de Madrid*, n.º 41, de 10 de febrero de 1867, p. 4.

Biblia como documento histórico al afirmar que todos los estudios arqueológicos realizados sobre su contenido habían servido para demostrar la falsedad de las teorías contrarias a la existencia de un Dios creador y de su obra. Como argumento, introdujo la referencia a las obras de Flerschel y Wiseman, en las que, según Pulido y Espinosa «se encuentra la admirable coincidencia entre Moisés y los geólogos, filólogos y astrónomos de nuestra época. Cuvier, Fresinons, De Serres, Champollion han escrito extensamente el perfecto acuerdo que hay entre las observaciones científicas y el Génesis en el orden con que sucesivamente han sido creados los seres organizados» para afirmar la decisiva importancia de la religión en el estudio del pasado: «por sus monumentos y sus instituciones veréis marchando siempre la idea de la unidad religiosa; ese gran principio de la vida social, que lleva en sí mismo el fecundo germen que ha de desarrollarse en los tiempos, haciendo que la Humanidad sea una sola familia con un solo padre, que es Dios», unas ideas que no eran nuevas sino que formaban parte de la casuística de las alocuciones de Pulido y Espinosa desde 1864, cuando había reducido la arqueología a una simple documentación de la historia cuando se disponía de textos escritos, y en la que calificaba a Moisés como el primer arqueólogo²⁰. De Wiseman no solo se emplearán sus discursos relativos a la necesidad de desarrollo del nacionalismo católico, sino también los estudios lingüísticos, en especial los referidos a los ámbitos hebraicos y árabe, rechazando, «pese a la racionalidad de los argumentos» cualquier muestra de antisemitismo en ellos²¹. Poco después del homenaje, y dentro de las políticas conservadoras de los últimos meses del reinado de Isabel II se debatió en las Cortes la Ley de Instrucción Primaria impulsada por el ministro de Fomento Severo Catalina del Amo (1832-1871) que sería aprobada el 2 de junio de 1868 y derogada el 14 de octubre del mismo año por el nuevo ministro de Fomento, Manuel Ruiz Zorrilla, tras la Revolución. En el transcurso de los enconados debates²² sostenidos durante la tramitación, Claudio Moyano, responsable de la Ley de Educación de 1857, defendió la necesidad de profundizar en la formación de los maestros citando a Wiseman: «necesitamos aumentar el número de las escuelas normales, si queremos tener buenos maestros católicos que oponer a los protestantes. La experiencia ha demostrado que solo en las escuelas normales puede formarse el maestro cristiano e instruido».

A modo de conclusión

La investigación arqueológica y el conocimiento del patrimonio histórico formaron parte de la construcción del discurso ideológico del Estado español desde principios del siglo XIX con el objetivo de dotar de un relato de cohesión social a los nuevos conceptos de nación y patria propios de la monarquía liberal frente al pasado absolutista, especialmente tras la muerte de Fernando VII. El control de dicho relato será esencial en las disputas políticas entre progresistas y conservadores durante todo el siglo, participando de ellas instituciones como la RAH, la ESD, la RABASF y la RAAGPA, estrechamente vinculadas con el poder político, quienes intentaron emplear el patrimonio histórico arqueológico y su difusión a través de los museos provinciales de Bellas Artes y pinturas y las incipientes legislaciones protectoras para alzarse como guardianes de las esencias patrias en un período en el que el inicio de la historia de España como unidad política, lingüística y territorial se fijaba en la Edad Media, aunque se abría paso la etapa de romanización y la difusión del cristianismo como alternativa teórica. Un proceso que se profundizará durante la segunda mitad del siglo cuando los movimientos regionalistas y nacionalistas empiecen a diseñar y difundir discursos formativos diferenciadores.

²⁰ *Gaceta de Madrid*, n.º 180, de 28 de junio de 1864, p. 4.

²¹ *Gaceta de Madrid*, n.º 10, de 10 de enero de 1866, pp. 3-4. *Varietad. Academia Española. Discursos leídos en la recepción pública de D. Francisco de Paula Canalejas el 18 de noviembre de 1869.*

²² *Gaceta de Madrid*, n.º 16, de 16 de enero de 1868, pp. 11-14.

En dicho contexto, en el que también deben incluirse los debates científicos sobre el reconocimiento de la Prehistoria como una ciencia independiente de la historia, y la controversia entre el creacionismo y el difusionismo cuyas consecuencias se considerarán determinantes para la aceptación del papel que la iglesia católica intentaba mantener en la sociedad española en una etapa en la que se empezaban a difundir las ideologías de carácter socialista y anarquista, y que constituirán un debate apasionado durante la segunda mitad del siglo. La posición de la Iglesia en la estructura del Estado era asimismo determinante como elemento clave al servicio de la monarquía debido al poder de penetración que en amplias capas sociales tenían las ideas transmitidas desde los púlpitos cuando la investigación arqueológica se empleaba para reafirmar la veracidad de su discurso, por ejemplo a partir de la confirmación de partes del relato bíblico. En dicho contexto debe entenderse el discurso hagiográfico en honor del cardenal Wiseman pronunciado por Pulido en la RAAGPA. Tomará como base de partida la erudición arqueológica del prelado para vincular arqueología, iglesia y política para reafirmar el prestigio del prelado, pero, una vez establecido, no se centrará en su obra académica sino en la labor propagandística de la fe católica que había desarrollado en Gran Bretaña y difundido a partir de sus escritos, potenciando así el papel político de la Academia por encima de su labor científica. Un discurso que permitirá a Pulido emplear el prestigio del cardenal hispalense para pormenorizar sus vinculaciones con España y la reina Isabel II, ejemplificando así un nuevo apoyo a la Corona en una etapa en la que, tras el pacto de Ostende, la suma de fuerzas contrarias a la monarquía era cada vez mayor, y, en dicho estado de opinión previo a la Revolución de 1868, cualquier discurso que intentase apuntalar a una monarquía desprestigiada, era válido.

Bibliografía

- ARASA GIL, F. (2012): «La arqueología valenciana tras la desamortización», *El Patrimonio Arqueológico en España en el siglo XIX: el impacto de las desamortizaciones*. Edición de C. Papí, G. Mora y M. Ayarzagüena. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 83-102.
- ARASA GIL, F. (2014-2015): «Lluís Cebrián Mezquita: l'Arqueologia en l'obra d'un destacat representant de la Renaixença», *Saitabi*, 64-65, pp. 183-202.
- BALIL, A. (1991): «Sebastián Basilio Castellanos, un arqueólogo español en la encrucijada de dos mundos», *Historiografía de la Arqueología y la Historia Antigua en España (ss. XVIII-XX)*. Coordinado por J. Arce y R. Olmos. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 57-58.
- BELTRÁN FORTES, J. (1997): «Arqueología e Instituciones en la Sevilla del siglo XIX. La Diputación Arqueológica», *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. Edición de G. Mora y M. Díaz Andreu. Málaga: Universidad de Málaga/CSIC/Ministerio de Cultura, pp. 321-329.
- (2002): «Arqueología sevillana en la segunda mitad del siglo XIX: una práctica erudita y social», *Arqueología fin de siglo. La arqueología española de la segunda mitad del siglo XIX*. Edición de M. Belén Deamos, y J. Beltrán Fortes. SPAL Monografías, 3, pp. 11-42.
- BELTRÁN FORTES, J., y BELÉN DEAMOS, M.^a (2007): «La Arqueología en la Universidad de Sevilla. I. El siglo XIX», *Arqueología fin de siglo. La arqueología española de la segunda mitad del siglo XIX*. Edición de M. Belén Deamos y J. Beltrán Fortes. SPAL Monografías, 3, pp. 94-142.
- BERLANGA PALOMO, M.^a J. (2001): «La enseñanza de la arqueología en el siglo XIX: de las cátedras de Castellanos de Losada a la introducción de los estudios universitarios», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 12, pp. 12-33.
- CALLE MARÍN, S. (2004): «La Academia frustrada: la Real de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso (1837-1868)», *Excavando papeles. Indagaciones arqueológicas en los archivos españoles*. Edición de J. L. Gómez Pantoja. Guadalajara: Aache, pp. 121-151.
- CALLE MARÍN, S., y SOTELO MARTÍN, M.^a E. (1999): «La Paleografía en auxilio de la Arqueología: la Academia Arqueológica y Geográfica del Príncipe Alfonso (1837-1868)», *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 6, pp. 97-112.
- CANTO, A. (2001): «Ivo de la Cortina y su obra Antigüedades de Itálica (1840). Una revista arqueológica malograda», *CuPAUAM*, 27, pp. 153-161.

- CASANOVAS, J. (2009): *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Dades per a una història*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- «Barcelona», *Museu d'Arqueologia de Catalunya. Anys 1935-2010*. VV. AA. Barcelona: MAC, pp. 43-56.
- CERDÀ, J. A. (2011): «Les actes inèdites de l'Associació artístich-arqueològica mataronesa», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 99, pp. 10-19.
- CORTADELLA, J. (2004): «Juan Rubio de la Serna de Falces y Pelegrero», *Pioneros de la arqueología en España. Del siglo XVI a 1912*. Zona Arqueológica, 3, pp. 169-174.
- (2004): «Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», *Pioneros de la arqueología en España del siglo XVI a 1912*. Zona Arqueológica, 3, pp. 69-71.
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (1996): «Valencia y la creación de un Museo de Antigüedades en 1864», *Saitabi*, 46, pp. 389-405.
- DÍAZ DÍAZ, G. (2002): «Apuntes sobre la Sociedad Arqueológica de Toledo y su Boletín», *Archivo Secreto, Revista Cultural de Toledo*, 1, pp. 285-295.
- FERNÁNDEZ, J. H. (2000): «El inicio de la arqueología en Ibiza y Formentera (I)», *Fites*, 1, pp. 16-25.
- (2001): «El inicio de la arqueología en Ibiza y Formentera (II)», *Fites*, 2, pp. 15-27.
- FERRER, M. A.; DASCA, A., y ROVIRA, J. (1994): *CL anys de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense*. Tarragona: RSAT.
- FIGUEROLA, J. (1991): «Església, Catalanisme i Museus. El centenari de la fundació del Museu Episcopal de Vic», *L'Avenç*, 149, pp. 10-17.
- GARNICA SILVA, A. (2003): *Nicolas Wiseman*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- GLIK, T. F. (1969): «La recepción de darwinismo en España en dimensión comparativa», *Asklepio*, XXI, pp. 207-214.
- GOBERNA VALENCIA, M.^a V. (1981): «La Sociedad Arqueológica Valenciana», *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVI, pp. 575-608.
- GOMIS BLANCO, A., y JOSA LLORCA, J. (2007): *Bibliografía crítica ilustrada de las obras de Darwin en España (1857-2005)*. Estudios sobre la Ciencia, 42. Madrid: CSIC.
- (2009): «Los primeros traductores de Darwin en España: Vizcarrondo, Bartrina y Godínez», *Revista de Hispanismo Filosófico*, 14, pp. 43-60.
- GRACIA ALONSO, F. (2017): «Museos y Academias en el siglo XIX. El caso de Barcelona. Del Museo de la Real Academia de Buenas Letras al Museo Provincial de Antigüedades de la Capilla de santa Águeda», *150 años de Historia de la Arqueología: teoría y método de una disciplina*. Edición de M. Ayarzagüena Sanz, G. Mora y J. Salas Álvarez. Madrid: SEHA/MAN/Museo Arqueológico Regional de Madrid, pp. 561-599.
- GRAUPERA, J. (1993): «Les activitats de l'Associació Artístich Arqueològica Mataronense», *Mataronins en la restauració de Ripoll, 1893-1903, centenari de la consagració de la basílica*. VV. AA. Mataró, pp. 29-52.
- LAVÍN BERDONCES, A. C. (1997): «La figura de Castellanos de Losada en la arqueología española del siglo XIX», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 15, pp. 249-257.
- (2004): «Basilio Sebastián Castellanos de Losada», *Pioneros de la arqueología en España del siglo XVI a 1912*. Zona Arqueológica, 3, pp. 245-252.
- LUZÓN NOGUE, J. M.^a (1993): «La Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso», *De Gabinete a Museo, tres siglos de Historia*. Coordinado por A. Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 271-278.
- MAIER ALLENDE, J. (1997): «Las Sociedades Arqueológicas en España. La Sociedad Arqueológica de Carmona», *La cristalización del pasado, génesis y desarrollo de la institucionalización de la arqueología en España*. Edición de G. Mora y M. Díaz Andreu. Málaga: Universidad de Málaga/CSIC/Ministerio de Cultura, pp. 303-310.
- (1999): *Jorge Bonsor (1855-1930). Un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la arqueología española*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- (2000): «Historiografía de la Arqueología Matritense», *La arqueología madrileña en el inicio del siglo XXI: desde la prehistoria hasta el año 2000*. Boletín de la Asociación de Amigos de la Arqueología, 39-40, pp. 41-66.
- (2002): «Arqueología sevillana finisecular», *Arqueología fin de siglo. La arqueología española de la segunda mitad del siglo XIX*. Edición de M. Belén Deamos y J. Beltrán Fortes. SPAL Monografías, 3, pp. 61-83.
- (2004): «La Real Academia de la Historia y la Arqueología española en el siglo XIX», *Eres*, 12, pp. 91-121.

- MEDEROS, A. (1997): «Trayectorias divergentes de las dos principales instituciones museísticas canarias», *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. Edición de G. Mora y M. Díaz Andreu. Málaga: Universidad de Málaga/CSIC/Ministerio de Cultura, pp. 391-402.
- (2010): «Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo XIX. I. El impulso isabelino (1830-1867)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 36, pp. 159-216.
- (2013): «Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo XIX. II. La crisis de la restauración (1868-1885)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 39, pp. 197-239.
- MORA, G., y TORTOSA, T. (2017): «La comunicación entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y las Comisiones Provinciales de Monumentos de la Comunidad Valenciana en la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX», *150 años de Historia de la Arqueología: teoría y método de una disciplina*. Edición de M. Ayarzagüena Sanz, G. Mora y J. Salas Álvarez. Madrid: SEHA/MAN/Museo Arqueológico Regional de Madrid, pp. 975-982.
- ORDEIG, R. (1991): «Museus, col·leccions i exposicions en el Vic del segle XIX», *Ausa*, 127, pp. 324-256.
- PANDO Y LÓPEZ, J. (1864): *Dos palabras a los que aman la verdad y la justicia*. Oficina Tipográfica del Hospicio. Madrid.
- PAPÍ RODES, C. (2002): «La Sociedad Arqueológica Valenciana: Reglamentos, socios y actividades», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 20, pp. 265-291.
- (2004): «La Sociedad Arqueológica Valenciana: el inicio de las instituciones de estudios arqueológicos en Valencia», *Pioneros de la arqueología en España del siglo XVI a 1912*. Zona Arqueológica, 3, pp. 379-388.
- (2008): *Aureliano Ibarra y La Alcudia. Una mirada a la Arqueología del XIX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- PEIRÓ, I. (2006): *Los guardianes de la historia. La historiografía académica de la Restauración*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- PELAYO LÓPEZ, F. (1999a): *Ciencia y creencia en España durante el siglo XIX. La paleontología en el debate sobre el darwinismo*. Madrid: CSIC.
- (1999b): «La repercusión del evolucionismo en la Sociedad Española de Historia Natural», *El darwinismo en España e Iberoamérica*. Edición de T. Glick, R. Ruiz y M. A. Puig-Samper. Aranjuez: CSIC, pp. 115-131.
- (2010): «La configuración de la paleontología humana y The Descent of Man de Darwin», *Actes d'Història de la Ciència i de la Tècnica*, 3, 2, pp. 87-100.
- (2015): «El impacto del darwinismo en la sociedad española del siglo XIX», *Hispania Nova*, 13, pp. 310-329.
- PELAYO LÓPEZ, F., y GOZALO GUTIÉRREZ, R. (2012): *Juan Vilanova y Piera (1821-1893), la obra de un naturalista y prehistoriador valenciano*. Trabajos Varios del SIP, 114. Valencia: Diputación Provincial de Valencia.
- PETIT, M. A. (2016): «Els inicis de l'arqueologia prehistòrica al Moianès (1865-1934)», *Modilianum*, 55, pp. 49-64.
- PETIT, M. A., y SURROCA, J. (2007): *Els nostres orígens: la prehistòria del Moianès*. Moià: Ajuntament de Moià.
- SALAS ÁLVAREZ, J. (2002): *Imagen historiográfica de la antigua Vrso (Osuna, Sevilla)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- SALVÀ, J. (1985): «La Societat Arqueològica Luliana y su Bolletí», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana. Revista d'Estudis Històrics*, 41, pp. 3-8.
- SCHIEFEN, R. J. (1894): *Nicholas Wiseman and the Transformation of English Catholicism*. Shepherstown: Patmos Press.
- VALIS, N. M. (1984): «La huella del cardenal Wiseman en España», *Boletín de la Real Academia Española*, 64 (223), pp. 423-450.
- VV. AA. (1995): *Os debuxantes da Sociedade Arqueológica de Pontevedra*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.
- WARD, W. (1892): *The Life and Times of Cardinal Wiseman*. London: Longmans, Green and Co.

Riccardo Colucci, la fragata blindada *Arapiles* y la colección de antigüedades chipriotas del Museo Arqueológico Nacional

Riccardo Colucci, the Spanish ironclad *Arapiles* and the collection of cypriot antiquities from the Museo Arqueológico Nacional

Azael Varas Mazagatos (azavaras@ucm.es)

Universidad Complutense de Madrid (España)

Sergio España-Chamorro* (sergio.espana@u-bordeaux-montaigne.fr)

Institut Ausonius (UMR 5607, CNRS-Université Bordeaux-Montaigne, Labex LaScArBx. Francia)

Resumen: La expedición científica de la fragata blindada *Arapiles* que encabezó don Juan de Dios de la Rada a través del Mediterráneo en 1871 trajo al Museo Arqueológico Nacional una colección de 319 objetos procedentes de Italia y del Mediterráneo oriental. De ellos, algo más de 77 provienen de Chipre y todos fueron donados por el cónsul italiano en Larnaca, Riccardo Colucci. Aquí se analiza su faceta coleccionista y su relación con la donación al Museo, poniendo de relieve la importancia de su figura en la génesis de la colección de objetos arqueológicos de este Museo.

Palabras clave: Coleccionismo arqueológico. Juan de Dios de la Rada. Luigi Palma di Cesnola. Chipre. Historiografía de la Arqueología. Siglo XIX.

Abstract: The scientific expedition of the ironclad *Arapiles* headed by Mr. Juan de Dios de la Rada across the Mediterranean in 1871 brought a collection of 319 archaeological objects to the Museo Arqueológico Nacional of Madrid. Their places of origin were Italy and the eastern Mediterranean. Just over 77 pieces of them were found in Cyprus and all were donated by the Italian consul in Larnaca, Riccardo Colucci. This paper analyses this consul's facet as collector and his donation to the Spanish museum, highlighting the importance of his figure in the genesis of the collection of the Spanish museum.

Keywords: Archaeological collection. Juan de Dios de la Rada. Luigi Palma di Cesnola. Cyprus, Historiography of Archaeology. Nineteenth Century.

* También sergio.espana@ucm.es.



Chipre a finales del siglo XIX y el redescubrimiento europeo

A finales del siglo XIX la isla de Chipre se había convertido en una pieza más del complejo ajedrez de la política internacional que desde mediados del mismo siglo venía tensionándose tras años de continuas guerras que acabarían desencadenando la Primera Guerra Mundial. En ese contexto España decidió iniciar una expedición científica sin precedentes, el envío de la fragata blindada *Arapiles* por el Mediterráneo, fruto del interés de un grupo de los intelectuales y del nuevo rey Amadeo I de Saboya (1870-1873) por mejorar la presencia española en Europa y, de paso, poder ampliar las colecciones del Museo Arqueológico Nacional de Madrid con objetos variados de otras partes del Mediterráneo, todavía sin representación en sus colecciones.

Chipre estaba gobernada por el Imperio Otomano en el momento en el que la expedición de la fragata *Arapiles* llegó a sus costas. Para cuando don Juan de la Rada terminó de publicar los tomos de la expedición y como consecuencia de la guerra turco-rusa (1877-1878), ya había pasado a estar controlada por el Reino Unido bajo los términos de los congresos de Berlín (1878) y la convención de Chipre (1878).

La importancia geográfica de la isla, que en la Antigüedad le había permitido convertirse en una de las bases más importantes del Mediterráneo oriental y punto de confluencia de culturas muy diversas, ahora estaba vigilada con recelo por las grandes potencias europeas y asiáticas, temerosas de que la isla cayera en manos de sus enemigos. Por este miedo, todas las grandes potencias establecieron delegaciones en la isla con el fin de vigilar sus intereses.

Como efecto secundario de este interés económico y geopolítico de las grandes potencias europeas en Oriente, se intensificó un movimiento cultural que venía creciendo desde hacía décadas entre las élites culturales occidentales: el orientalismo. Aunque cultural y arqueológicamente Chipre era considerado un destino menor comparado con sus históricos y arqueológicamente célebres vecinos de Siria, Egipto y Tierra Santa, su posición estratégica hizo que a comienzos del siglo XIX muchos eruditos decidieran atracar en Chipre y visitar la isla. Este parece ser también el caso de la expedición de don Juan de la Rada, a quien desde el Almirantazgo ordenan de manera muy escueta detenerse en Chipre, más por ser un lugar de paso obligado que por verdadero interés:

«Desde Rodas se dirigirá V.S. al punto que mas convenga de Chipre, de aquí a Beirut [...]»
(De la Rada, 1876: 7).

Una breve nota biográfica de Colucci

Fruto de la importancia geopolítica de Chipre encontramos a finales del siglo XIX, en una isla económicamente poco relevante en el contexto internacional contemporáneo, un número importante de cónsules. Algunos de ellos, entre los que sin duda destaca la figura Luigi di Palma Cesnola, llevaron a cabo de manera paralela y, en ocasiones superpuesta a su actividad política, una importante actividad arqueológica, siendo hoy considerados padres y pioneros de la arqueología chipriota.

Uno de estos hombres, prácticamente olvidado por la historiografía y raramente asociado a la fundación de las colecciones del Museo Arqueológico Nacional es el de Riccardo Paolo Alessandro Colucci (fig. 1), cónsul de Italia en Chipre cuando la expedición *Arapiles* llegó a la isla en 1871. Este cónsul proporcionó al Museo el grueso de la colección de antigüedades chipriotas que hoy custodia el MAN y un número cuantitativa y cualitativamente muy importante de la colección que reunió la expedición de la fragata *Arapiles*.

Colucci nació en Alejandría el 18 de octubre de 1814 en el seno de una familia de físicos de origen apulio que como tantas otras familias italianas tuvo que emigrar tras las guerras napoleónicas (Di Paolo, 2011: 55-57 y 60-61 y 2012: 381). La familia Colucci se estableció en Egipto, donde Riccardo creció y se formó en lenguas. Llevó a cabo su formación universitaria en Bolonia, donde se estableció hasta que regresó a Egipto una vez hubo terminado sus estudios. En 1842 se casó con Cleonice Avierinos, una mujer egipcia de familia griega, y cuya unión despertaría el interés de Colucci por el mundo helenófono.

En el año 1850 Colucci decide abandonar los negocios a los que se había dedicado para entrar en la diplomacia como vicecónsul del Reino de las Dos Sicilias en El Cairo. En esta época, sin duda favorecido por su nuevo cargo, estrechó su relación con el mundo griego, como demuestran la correspondencia de felicitaciones y agradecimientos del cónsul general de Grecia. Dos años después de la muerte de su primera mujer (1857) contrajo matrimonio con Anaïs De Regni (1859), hija de la hermana mayor de Cleonice (Gautier de Gonfiengo, s. f.).



Fig. 1. Riccardo Colucci en 1866 (fotografía del archivo familiar, cortesía de Elizabeth Knight).

La proclamación del Reino de Italia en 1861 tras la unificación liderada por Víctor Manuel II aupó a Italia como una de las principales potencias del Mediterráneo y ayudó a que la carrera de Riccardo Colucci como diplomático se viese favorecida. Él siguió viviendo en El Cairo hasta el año siguiente (1862), cuando fue enviado como vicecónsul a Braila (Rumanía), por entonces parte del Imperio Otomano (como Egipto y Chipre). En 1868 Italia lo destina a Chipre y este se establece en Larnaca. Esta ciudad, actual capital del distrito del mismo nombre, fue uno de los primeros centros urbanos fundados en la isla y, como demuestra el registro arqueológico, mantuvo intensas relaciones comerciales con sus vecinos de Creta, Egipto y Levante al menos desde el siglo XVII a. C. (Karageorghis, 2004: 21) favorecida por su situación estratégica y sus puertos seguros. Por esta ubicación privilegiada, a finales del siglo XIX los países extranjeros elegían establecer sus consulados en Larnaca. Gracias al trasiego de su puerto y a la presencia de extranjeros afincados allí, Larnaca se convirtió en la ciudad más cosmopolita de la isla, a pesar de lo cual seguía siendo demasiado decadente a ojos de un occidental de la época como Cesnola (Cesnola, 1877: 41-42).

Será en Larnaca donde Colucci desarrolle uno de los periodos más importantes de su carrera política y, sin duda, el más importante desde el punto de vista coleccionista (Gautier de Gonfiengo, 2015). Su interés por la isla no se limitó a la arqueología. Estudió y coleccionó producciones artísticas locales y también la fauna y flora autóctona, lo que le llevó a recopilar una colección botánica que envió al Museo di Storia Naturale di Firenze y a publicar puntualmente en el *Bollettino Consolare* de 1869¹ sobre los ecosistemas naturales de Chipre.

¹ COLUCCI, R. (1869): «Sulle razze equine di Cipro. Rapporto del Sig. Cav. R. Console a Cipro (10 aprile 1869)», *Bollettino Consolare*, vol. 5, parte II, p. 16-23; *ibidem* (1869): «Sulla viticoltura e sulla vinificazione nelle province di Limassol (isola di Cipro)», p. 226; *ibidem* (1869): «Della produzione degli alizzari e delle carrube in Cipro», p. 232; *ibidem* (1869): «Sull'opportunità di una nuova linea di piccoli vapori nazionali con approdo all'isola di Cipro», p. 469; *ibidem*. (1869): «Notizie sui raccolti dell'isola di Cipro», vol. 6, parte I, p. 495; *ibidem* (1869): «Del miele e della cera dell'isola di Cipro», vol. 6, parte II, p. 411.

Pero era sin duda la arqueología la actividad en la que centró mayores esfuerzos, ya que, lejos del afán científico de la actualidad, la arqueología se había convertido en un divertido pasatiempo y con suerte una posibilidad de negocio rentable, para algunos europeos acaudalados en una isla que les ofrecía pocas actividades de ocio.

En septiembre de 1872 Colucci recibió la notificación de su nuevo destino en otro puerto mediterráneo, Shkoder (actual Albania), al que se trasladó formalmente en noviembre (D'Amore, 1984: 651). Fue su último cargo, ya que el 17 de enero de 1873 murió durante una misión consular en Ragusa (Gautier de Gonfiengo, s. f.).

Colucci en Chipre

Colucci estaba interesado en un proceso de mecenazgo mediante el cual pudiese nutrir a Italia de colecciones chipriotas. Así, con el permiso del Ministerio de Asuntos Exteriores, Colucci inició excavaciones en los alrededores de Larnaca.

La figura de Colucci en la arqueología de Chipre de finales del siglo XIX ha pasado desapercibida hasta época reciente, eclipsada, como otras, por los numerosos y espectaculares hallazgos de Luigi di Palma Cesnola. Hace solo una década investigadores italianos (inicialmente D'Amore, 1984 en un único artículo y después Di Paolo, 2010, 2011 y 2012; y Gautier de Gonfiengo, 2015; s. f.) empezaron a reconocer la importancia de sus excavaciones y la colección que reunió, la mayor parte de la cual custodia el Museo Archeologico di Firenze (en el siglo XIX llamado Museo Egizio di Firenze) (fig. 2). Sin embargo, cabe destacar que no existe hasta la fecha ninguna publicación dedicada a la importante donación que realizó el cónsul italiano al MAN, más allá de simples citas (p. ej., Chinchilla, 1993: 292).



Fig. 2. Inventario de objetos donados por Riccardo Colucci al Museo Egizio di Firenze firmado el 23 de noviembre de 1878 por Ernesto Schiaparelli, conservador del Museo (Archivo Centrale dello Stato all'EUR, Roma; fotografía de los autores).

Colucci fue elegido cónsul en Chipre justo cuando la arqueología en la isla empezaba a desarrollarse con fuerza y con proyectos de excavación muy ambiciosos. En esas fechas se produjeron las excavaciones del cónsul estadounidense L. P. de Cesnola en los sitios arqueológicos de Golgoi e Idalion, del director de la sucursal Banca Otomana en Larnaca R. H. Lang también en Idalion, o los estudios de Georges Colonna-Ceccaldi. De todos ellos demuestra don Juan de la Rada tener buena noticia al abandonar la isla (De la Rada, 1876-78: 682).

En un primer momento, Colucci debió de tener una relación estrecha con esos importantes personajes, pero con el tiempo, quizás por algún desagradio, quizás por mera competitividad arqueológica o cierta rivalidad mezclada con la

diplomacia, se creó una enemistad que, a la larga, motivó la destitución de Colucci como cónsul en Chipre y su traslado a Albania en 1872 (Di Paolo, 2011: 63). Para entonces, Colucci ya había conseguido reunir una colección arqueológica que, a raíz de la documentación conservada, podemos deducir que llegó a estar formada por más de trescientos objetos arqueológicos. Una colección sin duda importante pero que quedó eclipsada por las de sus contemporáneos Lang (Bonato, 2010), Cesnola (Karageorghis, 2000) o Newton (Kiely, 2010).



Fig. 3. Fragata blindada *Arapiles* (en una fecha desconocida entre 1868 y 1879, cortesía de la Armada Española).

Colucci y la expedición de la fragata *Arapiles*

El vínculo entre Colucci y el MAN se dio a través de la famosa expedición de la fragata blindada *Arapiles* (fig. 3). La misión, en principio política y diplomática (Salas, 2006: 604), fue igual e incluso más importante desde el punto de vista científico e histórico-arqueológico, derivado del interés de Amadeo I de mejorar las colecciones del principal museo de arqueología del país justo en el momento en el que las grandes potencias europeas abrían sus museos arqueológicos con grandes piezas traídas de Oriente. La dirección de esta misión fue llevada a cabo por don Juan de Dios de la Rada y Delgado (fig. 4), miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecas y Anticuarios que desde 1868 desempeñaba su labor en el departamento de *Civilizaciones Primitivas* o *Prehistoria y Edad Antigua* del MAN. Dicha expedición trajo 319 objetos (inventario completo en el legajo 1871/71 del Archivo del MAN) además de una interesante colección de 250 fotografías y dibujos.

De la Rada, junto con Ricardo Velázquez Bosco y Jorge Zammit, llevó a cabo la misión de exploración que, desde el punto de vista histórico, arqueológico y artístico, se destinó a la adquisición de objetos y materiales que completasen la colección del joven Museo con piezas de otras épocas y culturas.



Fig. 4. Juan de Dios de la Rada y Delgado. (Foto: Museo Arqueológico Nacional de Madrid).

Los comisionados, tras su paso por Bayona, Marsella y Nápoles, partieron de ese mismo puerto, ya a bordo de la fragata *Arapiles*, un 17 de julio de 1871 (Chinchilla, 1993: 289) y visitaron Mesina, el Pireo, Atenas, Besika, Chanak-Kalen, Constantinopla-Esmirna, Tigani (en la isla de Samos), Rodas y, finalmente Larnaca (etapa protagonista de este artículo), prosiguiendo a continuación por el levante mediterráneo y Egipto (véase Pascual, 2005 y 2006; 2015-16).

En Chipre fueron recibidos por el vicecónsul de España, el señor Giacomo Bosgiovich, que debe su nombre (apellido eslavo y nombre italiano) a ser originario de Ragusa, actual Dubrovnik, entonces bajo ocupación italiana. Como puede verse, numerosos personajes de origen italiano, como Colucci y Cesnola, ejercieron en esa época de diplomáticos y agentes en puertos de importancia del Imperio otomano, bien fuera en representación de Italia o de otros países.

Realmente es poca la información escrita conservada respecto a la relación de los comisionados con Colucci. No obstante, a raíz de la riqueza de la colección donada por el cónsul debemos suponer que los escasos cinco días que pasaron en Larnaca fueron suficientes para establecer, quizás también con mediación de Bosgiovich, lazos entre los representantes de ambas naciones.

Fruto de esas buenas relaciones es el curioso borrador de una carta publicada por E. Gautier di Confiege (s. f.), tataranieta de Colucci, y obtenida de su archivo personal inédito, en la que Colucci escribe a De la Rada interesándose por su regreso a España, sin duda, en respuesta a una carta previa desconocida de De la Rada. El texto de la misiva, fechada a 4 de enero de 1872 dice:

«Safe in the knowledge that you have happily returned home, I am writing these few lines to inform you that the British consul, Mr Lang, has returned from his recent trip to England. During these last few days, he has expressed his regret in having learnt upon his return that his agent had sold a statue, of which I had had the great honour of submitting. He said that the statue was part of some magnificent pieces discovered at the temple of Dale [Dali, the ancient Idalion], most of which are found in London, and at the museum of that very capital, the statue in question may also be found among the repertoire and is in tight negotiation to be sold. The aforementioned Mr Lang added that I have the head of the statue here, and in good condition. He assures me that it is Egeria with a majestic head of hair. I will be sure to take care of obtaining this and hope that my actions result in achieving what is desired. Mr Lang longs to have the imprint of the ornamental bust. As it is in my interest to satisfy his desires, I pray that you are able to seal the deal as soon as possible. Satisfying him in this manner will make it easier to obtain the head in question, which will be my duty to retrieve, but in the meantime, please tell me how I may carry out the shipment. I am, however, continuing to carry out excavations here, and although I have found a few things, I hope to be luckier once work resumes in the spring so that I am able to send you some of my findings».

La carta deja traslucir detalles de la estancia de la expedición en Larnaca y de la relación de los comisionados con Colucci. La familiaridad con la que Colucci habla de personajes como el citado Mr. Lang deja entrever que el cónsul italiano había puesto a los miembros de la expedición española al día de las importantes expediciones arqueológicas que, por entonces, se estaban llevando a cabo en la isla, y que sus relatos interesaron tanto a los españoles que Colucci creyó importante escribirles, quizás a petición de los propios españoles, sobre las novedades de las excavaciones de Sir Robert Hamilton Lang, que desde 1871 hasta 1872 llevó a cabo importantes descubrimientos en Dali (Idalion) que fueron vendidos mayoritariamente al British Museum. Por la información extraída de la carta se ve que Lang también dio o vendió a Colucci algunos materiales del propio Idalion, incluida una cabeza que Colucci regaló, entre otros materiales, a De la Rada. Cuando este quiso recuperarla, ya era tarde. Lo que no tenemos noticia es de si la carta llegó finalmente a destino o si

los españoles llegaron a contestar esa misiva, pues, de momento, no se tiene constancia de respuesta en los archivos italianos ni en los españoles.

Tras la larga expedición, la *Arapiles* llegó a España, al puerto de Cartagena, el 22 de septiembre y los materiales se depositaron en el Museo Arqueológico el 28 de noviembre de 1871 (Caja 816 (33F) Antiguo legajo 11. Expediente 15.1; la primera lista pública se realiza ese mismo año por Rodríguez, 1871: 262-267, quien en realidad transcribe el legajo 1871/71 que custodia el archivo del MAN), por lo que la petición del cónsul llegó cuando los materiales ya se habían depositado en el Museo.

La colección Colucci del MAN

La donación de esculturas de Colucci a la expedición de la fragata *Arapiles* constó de más de 77 piezas de diversa época, material y procedencia [n.ºs de inventario en el expediente Inv. 1871/58/86], a saber:

- Veintisiete piezas escultóricas, repartidas entre: un torso, una cabeza femenina, un pie de mujer, una estatua masculina, un exvoto en terracota, diecinueve cabecitas, dos esculturas de leones y una de un perro (De la Rada, 1876).
- Una moneda de oro fenicia (la única de este metal que trajo la expedición).
- Un escarabeo.
- Treinta y seis vasos cerámicos de diferente tipología y cronología (publicados parcialmente, De la Rada, 1880).
- Siete recipientes de vidrio de época romana y diferente tipología.
- Cinco páteras de bronce.
- Un número indeterminado de lucernas (la Comisión regresó con treinta y siete pero la documentación original no detalla su procedencia de manera individual):

«250 á 286.- Treinta y siete lucernas de barro todas con labores, algunas de ellas de muy buen estilo y representando seres animados, con bastante variedad y originalidad de la forma. Encontradas y adquiridas por la Comisión unas en las catacumbas de Siracusa, otras en Atenas, otras en Smirna, y algunas en Chipre, habiendo sido las de estos dos últimos puntos donadas respectivamente por los Cónsules ya citados de Noruega y de Italia» (Antiguo legajo 11, folio 27. Expediente 15.1).

A excepción de las páteras, mezcladas durante el siglo xx con la colección del marqués de Salamanca e imposibles de identificar con respecto a las otras, y las mencionadas lucernas, la colección donada por Colucci es perfectamente rastreable dentro de las colecciones del Museo².

Si nos es imposible separar la expedición de la fragata *Arapiles* de la génesis de la colección del Museo Arqueológico Nacional, igualmente debe destacarse como hito fundamental de la historia del Museo la donación que el señor Colucci realizó a la expedición, casi un cuarto del total de piezas que la expedición trajo de su viaje.

Gracias a la donación de Colucci el MAN no solo conseguía ampliar sus colecciones, sino que lo hacía con piezas traídas directamente desde Oriente. Con ello quedaba logrado uno de los

² En las fotografías cedidas por el MAN hay 29 piezas, pero faltan dos cabezas de animales (n.ºs de expediente en Caja 816 (33F) Antiguo Legajo 11. Expediente 15.1), escultura de perro sentado y, además, en las fotografías hay tres mujeres sedentes con niño (aunque ambos documentos solo incluyen una), ninguno de los documentos incluye tampoco la figura con n.º 2628. En cuanto a las cabezas comparando las fotografías con las láminas del *Museo Español de Antigüedades* (De la Rada, 1876; 1880), hay 19 dibujos (igual número que en los documentos), pero no se encuentra la n.º 2634.



Fig. 5. Lámina donde se muestra la cabeza femenina traída por la expedición y publicada por De la Rada (1877: lámina II, fig. 1).

objetivos de los comisionados, que era intentar elevar la colección del MAN a la del nivel de los grandes museos arqueológicos que por entonces se estaban fundando:

«Gracias à la verdadera munificencia de dicho señor, vinieron à España esculturas y vasos chipriotas, cuando apenas tenían ejemplares de unas y de otros los demas museos de Europa [...]» (De la Rada, 1876-78: 651).

Las esculturas, a vista de De la Rada, conseguían satisfacer además otra de sus obsesiones, unir de manera arqueológica e «indiscutible» el pasado de la península ibérica con las culturas orientales que causaban gran admiración entre los eruditos occidentales. Así, al estudiar y describir las esculturas vistas y traídas de Chipre, De la Rada recurre constantemente, en un deliberado intento de asimilación, a las que poco tiempo después de su vuelta se hallaron en el Cerro de los Santos.

Sin más documentación al respecto, no podemos saber con certeza el origen de todas las piezas donadas, aunque algunas indagaciones recientes (Di Paolo, 2010, 2011 y 2012), además de la mencionada carta, indican que las piezas de la colección Colucci, repartida entre Florencia y Madrid, provienen de distintos lugares de la isla y no solo de Larnaca como se ha creído durante años. Aunque es difícil identificar el lugar de procedencia de cada una de las piezas (algunos intentos sobre los materiales florentinos en Di Paolo, 2018) la documentación referida (Gautier de Confiengo s. f.) indica que existió un contacto estrecho entre arqueólogos y que entre ellos pudo existir un intercambio y mercadeo de piezas.



Fig. 6. Fotografías actuales de la cabeza femenina de la lámina de la fig. 5. Fotos: Fernando Velasco Mora, Museo Arqueológico Nacional.

Riccardo Colucci parecía especialmente interesado en hacer llegar su colección arqueológica a Italia y ya había realizado dos envíos a Florencia, en total 224 piezas, la mayoría al Museo Egizio (después renombrado como Archeologico) antes de que la expedición de la fragata *Arapiles* llegara a Chipre.

Si bien parece que la llegada de la comisión de la *Arapiles* a Chipre contó con la fortuna de producirse en el momento adecuado, justo antes de que Colucci fuera trasladado a Albania, el éxito de la expedición podrá haber sido mayor si la destitución de Colucci en su cargo de cónsul en Larnaca se hubiera pospuesto, una vez manifestado por escrito su idea de enviar a España materiales hallados en sus excavaciones (*vid. supra* 5).

A tenor de la cantidad y calidad de las piezas entregadas al Museo y de la disposición para continuar con los envíos cabe considerar la donación de Colucci como un auténtico y valioso regalo, más que un intento por deshacerse de materiales descartados, sobre todo teniendo en cuenta las intensas negociaciones que en ese momento sus homólogos Lang y Cesnola llevaban a cabo con museos europeos y estadounidenses.

Las condiciones de la expedición, sin embargo, no fueron óptimas, y el propio don Juan de la Rada se quejaba por escrito en la memoria del viaje de la falta de recursos económicos y de que «si hubiéramos contado con los medios pecuniarios de que casi carecíamos en aquella expedición científica, la colección Cesnola estaría hoy enriqueciendo el Museo Arqueológico Nacional» (De la Rada, 1876-78: 651). De haber contado con este apoyo el MAN hubiera pujado por una de las mejores colecciones de arqueología chipriota del mundo gracias a los contactos establecidos durante la expedición de la *Arapiles*.

La colección Cesnola

Los comisionados visitan Chipre justo en el momento en el que el Sr. Luigi Palma di Cesnola, por entonces cónsul de los Estados Unidos de América en Chipre y futuro director del Metropolitan Museum de Nueva York, se encontraba realizando excavaciones en los alrededores de Larnaca en las que había encontrado unas 1000 sepulturas con más de 6000 objetos (Chinchilla, 1993: 292). En 1871 Cesnola se hallaba agobiado económicamente y con necesidad de financiación para proseguir las excavaciones, por lo que puso su colección en venta. Según De la Rada, los comisionados visitaron a Cesnola en su propia casa, donde este les ofreció la colección que finalmente compraría el Metropolitan Museum de Nueva York en 1873 (Karageorghis, 2000).

Un legajo del Archivo del MAN (al parecer un borrador de otra carta, de remitente y destinatario desconocidos, Leg. 11. Exp. 15.1.032r) nos detalla el conocimiento e interés de los comisionados por los hallazgos de Cesnola desde 1866 hasta la llegada de la expedición, que coincidió con el período en que empezaron a producirse los hallazgos de grandes esculturas. La falta de liquidez para afrontar un gasto tan importante (en 1873 el Metropolitan Museum pagó a Cesnola 10 000 dólares y una aportación mensual de 500 dólares para financiar más excavaciones, Karageorghis, 2000: 7), impidió materializar la transacción. No obstante, gracias al regalo de Colucci, el MAN pudo poseer una de las colecciones de arqueología chipriota más importantes de la época, al estilo de las de Florencia (colección Colucci), en Graz (donde se exponían algunas piezas enviadas por Cesnola), en el Musée du Louvre (colección Vogue) y en el British Museum (colección Lang).

Agradecimientos

Debemos, sin duda, agradecer a Paloma Cabrera (Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas) quien siempre nos brindó su ayuda y disponibilidad para examinar las piezas traídas por la fragata *Arapiles* y que, por desgracia, nunca pudo ver concluida esta publicación. Igualmente, agradecemos a Paloma Otero y todo el personal del Departamento de Numismática su ayuda para identificar y fotografiar las piezas traídas por la expedición de De la Rada, a Aurora Ladero (Archivo), su ayuda indispensable en la consulta de documentos y a Mónica Martín (Departamento de Documentación) por facilitarnos los fondos fotográficos relacionados con Chipre.

Este trabajo se enmarca dentro del proyecto «Identidades norteafricanas en transformación: etnias líbico-bereberes y romanitas a través del imaginario funerario» (MINECO Ref. PID2019-107176GB-I00).

Bibliografía

- BONATO, L. (2012): «Chypre, Cyprus, Zypern, Cipro, Cyprien, Κύπρος... Les voyageurs européens à Chypre au XIX^e siècle», *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes*, 42, pp. 25-86.
- CHINCHILLA GÓMEZ, M. (1993): «El viaje a Oriente de la fragata *Arapiles*», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia: Museo Arqueológico Nacional. Abril-junio de 1993*. Coordinado por A. Marcos Pous. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, pp. 286-299.
- D'AMORE, P. (1984): «Il collezionismo vicino orientale in Italia nel XIX secolo e la figura di Riccardo Colucci, diplomatico», *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, vol. I. Edición de U. Marazzi. Nápoles: Istituto Universitario Orientale, pp. 639-658.
- DE LA RADA, J. (1876): «Esculturas chipriotas traídas al Museo Arqueológico Nacional por la Comisión de Oriente», *Museo Español de Antigüedades*, 7, pp. 685-692.
- (1876-78): *Viaje a Oriente de la fragata de guerra Arapiles y de la comisión científica que llevó a su bordo*. Barcelona: Emilio Oliver y Compañía. Disponible en: <<http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000010675>>. [Consulta: 15 de junio de 2020].
- (1880): «Vasos Chipriotas que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional por la Comisión de Oriente en 1871», *Museo Español de Antigüedades*, 10, pp. 441-482.
- DI PAOLO (S.): 2010, «...dall'esempio dei suoi colleghi di Francia, Inghilterra ed'America...», ovvero il collezionismo di emulazione: la raccolta Colucci nel quadro dell'archeologia cipriota della seconda metà del XIX secolo», *Researches in History and Archaeology. Proceedings of the Meeting Held in Florence, April 29-30th 2009*. Edición de A. M. Jasink y L. Bombardieri. Florencia, pp. 75-83.
- (2011): «Riccardo Colucci e le antichità cipriote del Museo Archeologico di Firenze. L'Oriente nei progetti della borghesia cosmopolita Italo-egiziana del XIX secolo», *ISMEA*, 53, pp. 57-69.
- (2012): «From Italy to Cyprus and back again. Completed research and ongoing projects», *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes*, 42, pp. 377-398.
- (2018): «Artefacts in Time and Place. Archive Data concerning the Italian Archaeological activity in Cyprus (1869-1871)», *Mediterranea Itinera. Studies in Honour of Lucia Vagnetti*, Edición de M. Bettelli, M. del Freo y G. J. van Wijngaarden. Roma: CNR Edizioni, pp. 343-356.
- GAUTIER DI CONFINGO, E. (s. f.), «The Consul Riccardo Colucci. Biography and Career of a Diplomat of the Kingdom of Italy», *Levantine Heritage Diaries*. Disponible en: <<http://www.levantineheritage.com/pdf/Riccardo-Colucci-Consul-biography-Edoardo-Gautier.pdf>>. [Consulta: 15 de junio de 2020].
- GAUTIER DI CONFINGO, E. (2015): *Consoli del regno di Sardegna e d'Italia a Cipro (1825-1872) e donazioni di antichità dell'isola*. Turín: Centro Studi Piemontesi.
- KARAGEORGHIS, V. (2000): *Ancient art from Cyprus. The Cesnola Collection in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- (2004): *Chipre. Encrucijada del Mediterráneo oriental 1600-500 a. C.* Barcelona: Edicions Bellaterra.
- KIELY, T. (2010): «Charles Newton and the archaeology of Cyprus», *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes*, 40, pp. 231-251.

- PASCUAL, J. (2005): «Don Juan de Dios de la Rada y Delgado y los expedicionarios de la fragata de guerra Arapiles en Tierra Santa», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, pp. 805-824.
- (2008): «Cinco días en Atenas: la estancia de los expedicionarios de la fragata blindada “Arapiles” en Grecia en julio de 1871», *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 29, pp. 135-168.
- (2015-2016): «Port Said y Alejandría a través de los expedicionarios de la fragata blindada la Arapiles (septiembre de 1871)», *Isimu*, 18-19, pp. 321-348.
- RODRÍGUEZ VILLA, A. (1871): «Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 17, pp. 262-266.
- SALAS, J. (2006): «Las misiones científicas y el acrecentamiento de los fondos del Museo Arqueológico Nacional: la estancia de la fragata Arapiles en Italia», *Arqueología, coleccionismo y antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*. Edición de J. Beltrán Fortes, B. Cacciotti y B. Palma Venetucci. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 603-623.

El objeto histórico: del museo a internet a través de la fotogrametría

Historical object: from the museum to the internet through Photogrammetry

Miguel Martínez Sánchez (miguel.martinez10@um.es)

José Javier Martínez García (josejaviermartinez@um.es)

Rafael González Fernández (rafaelg@um.es)

Grupo de Investigación Antigüedad y Cristianismo. Universidad de Murcia (España)

Antonio Flores García (tonifloresgarcia@gmail.com)

Arqueólogo autónomo

Resumen: Durante el año 2019 se realizó un trabajo de transferencia cultural dentro de la Universidad de Murcia en el ámbito de la Región de Murcia. El objetivo de dicho trabajo fue generar un banco de datos con modelos digitales de piezas de museos orientado a la documentación tridimensional y exposición virtual de estas. Para la realización de este se ha aplicado la tecnología fotogramétrica, de bajo coste en dinero, recursos humanos y tiempo para los miembros involucrados. Los resultados del proyecto han permitido poner de manifiesto la capacidad de las instituciones para realizar alternativas de divulgación cultural, entre las cuales se encuentran las exposiciones mediante salas digitales, las réplicas 3D, la creación de reproducciones de bajo coste, así como la adaptación para aquellas personas cuyas cualidades cognitivas lo requieran, caso de los T.E.A. Este proyecto ha servido para despertar un debate en el ámbito museístico local y la rama profesional de la Historia y Arqueología sobre la posibilidad de ampliar el abanico de medidas para la protección y divulgación del patrimonio en el siglo XXI.

Palabras clave: Fotogrametría. 3D. Museos. Patrimonio digital. Transferencia cultural. Virtualización.

Abstract: During the year 2019 was carried out a work of cultural transference within the University of Murcia in the area of the Region of Murcia. The aim of this work was to generate a database with digital reproductions of museum pieces, aimed at three-dimensional documentation and their virtual exhibition. For the realization of the same work has been applied photogrammetric technology of low-cost investment in money, human resources and time for the members involved. The results of the project have highlighted the institutions capacity to implement alternative cultural dissemination through digital exhibiton rooms, 3D replicas, the creation of low-cost reproductions, as well as by the adaptation of those resources for those whose cognitive qualities require it, such as ASD. This project has raised a debate in the framework of the local museums and the professional branch of History and Archaeology on the possibility of expanding the range of measures that should be taken to protect and disseminate the cultural heritage in the twenty-first century.

Keywords: Photogrammetry. 3D. Museums. Digital heritage. Cultural transfer. Virtualization.



Introducción

El comienzo del siglo *xxi* ha supuesto una revolución en la concepción de la relación del público con el patrimonio cultural. Por un lado, los avances en las tecnologías digitales de 3D, almacenamiento en nube y divulgación en redes sociales han conseguido abaratar enormemente los costes de la transformación de todo tipo de elementos patrimoniales reales a réplicas digitales, gracias a técnicas como el escaneado láser portátil, el uso de motores de 3D de diferentes plataformas o la implementación de la documentación espacial desde la ingeniería hasta incorporarse a elementos tan cotidianos como los sensores de un *smartphone*, los efectos en cinematografía o los motores de los videojuegos. A la misma vez, la humanidad ha vivido una serie de eventos que han cambiado enormemente la forma de tomar contacto con el patrimonio que le rodea. Episodios como la violenta destrucción de restos arqueológicos en Próximo Oriente por parte de grupos terroristas como DAESH han provocado la pérdida de muchos monumentos en Mosul o Palmira, entre otros lugares. Estos actos criminales mostraron en todos los medios de comunicación la fragilidad del patrimonio arqueológico ante la destrucción y tráfico de antigüedades todavía vigentes en el mundo. También han resultado de extrema importancia la irrupción del *social networking* como una nueva manera de relacionarse digitalmente. La llegada en 2020 de la pandemia conocida como COVID-19 también ha puesto de manifiesto las dificultades a las que se tienen que enfrentar las instituciones encargadas de velar por el patrimonio, algunas de gran calado para el sector como ha sido el caso de ofrecer alternativas que permitan al público poder visitar museos y evitar generar situaciones de aglomeraciones en lugares históricos, dado que las diversas legislaciones elaboradas para evitar el contagio masivo en la sociedad han primado la seguridad y el distanciamiento social como prevención ante la epidemia actual.

Es evidente que la percepción del visitante del museo está muy relacionada con las especiales características de este y la exhibición de las piezas, puesto que esos aspectos son cruciales en el proceso de conocimiento y experiencia que se ofrece al visitante (Gherardini; Santachiara, y Leali, 2019: 68; Krukar, 2014: 181). Por ello, nuestro objetivo principal del proyecto ha sido tender un puente entre la museología tradicional, presente en la mayoría de salas permanentes o temporales de los museos arqueológicos de nuestro país, y la nueva percepción del consumo cultural, que ha convertido a la visita virtual o la divulgación a través del *Social Networking* en una actividad de alto valor añadido y con gran capacidad para generar una nueva conciencia sobre la existencia y el valor de nuestro patrimonio cultural (Partarakis *et alii*, 2018: 203; Puma; Rossi, y Nicastro, 2019: 343). A través del volcado de reproducciones 3D en la red, podíamos abrir una interfaz nueva con la que regenerar la experiencia de visitar un museo y darle un nuevo significado, no solo en cuanto a contenido sino también en cuanto a forma, adaptando el discurso museístico a diferentes situaciones personales y necesidades especiales que pudiesen presentarse.

A lo largo de los últimos años, la influencia de los medios digitales en la gestión patrimonial ha ido creciendo. Una de las ventajas para el campo del patrimonio ha sido poder traspasar las fronteras físicas mediante las llamadas tecnologías de la información y la comunicación (TIC) y su consiguiente integración en aparatos como los teléfonos y ordenadores, que han dado pie a que los usuarios conozcan mejor el patrimonio (Marqués, 2018: 110-113) e incluso a incentivar visitas posteriores (MacDonald, 2006: 445-466). Así, el consumo masivo de redes sociales ha facilitado el diálogo entre las instituciones culturales y la sociedad como nunca antes se había hecho. Pese a que ya desde los años noventa se venía usando el concepto de «Virtual Archaeology» (Reilly, 1990: 133-139) y desde entonces han ido evolucionando sus diferentes conceptos (López-Menchero, y Grande, 2011: 171-175), líneas, sistemas y aplicaciones (Almagro, 2019: 5), las tecnologías 3D representan una de las últimas tendencias en historia y arqueología, de ahí el nacimiento de este proyecto.

Objetivos del proyecto

El proyecto piloto E-Museos surgió durante el año 2019 en el seno de la Universidad de Murcia, realizado mediante la financiación conseguida a través de la ayuda para la transferencia de la Oficina de Transferencia de Resultados de la Investigación de la Universidad de Murcia (convocatoria 2019). El principal objetivo fue la creación de un repositorio digital con las principales piezas arqueológicas de la red de museos de la Región de Murcia a través de las plataformas digitales disponibles en Internet. Se buscaba una nueva vía para acercar el patrimonio cultural al público y democratizar el acceso digital a las colecciones museísticas. Además, este trabajo serviría como herramienta para la difusión de colecciones de museos pequeños, acostumbrados a contar con unas instalaciones y medios más limitada, dada su menor afluencia, colecciones y presupuesto (Gaiani; Fabrizio, y Fantini, 2020: 180). La posibilidad de tener una colección digital permitía exponer incluso aquellas piezas normalmente conservadas en almacenes. También se tuvo en cuenta el papel de la tecnología como medio para la preservación museística, perpetuando el objeto gracias a su paso al entorno digital y dando al público la oportunidad de visitarlo en 360° y descargarlo para poder imprimir una réplica en 3D, proceso que ya ha resultado exitoso en otros proyectos (Puma; Rossi, y Nicastro, 2019). Dichas réplicas servirían no solo como materiales de divulgación histórica, sino también como «copias» en formato digital de las piezas reales. Esta función del 3D tenía una vertiente social y otra profesional, en donde el proyecto actuase como un revalorizador del patrimonio a nivel interno, para compartir entre profesionales, y externo, para la sociedad. Así, el objeto se enriquecía con nuevos usos, ya fuese el mero placer de la visita o incluso la aplicación en la enseñanza, volviendo activo el espacio museístico (Fainholc, 2016: 30) y dotando a la informática de un rol estratégico en la transmisión del conocimiento (Moscati, 2019: 33).

Partiendo de estos objetivos desarrollamos a lo largo del año un proyecto en el cual se primase el valor de la pieza arqueológica por sí misma, así como la necesidad de hacer partícipe al público de la propia protección del patrimonio. Este principio no solo responde a lo que en filosofía se denomina el «bien interno» de una profesión sino también a los principios más esenciales de la ética científica, según los cuales debemos expresar el producto de nuestro trabajo de una manera abierta, flexible e integradora para el público, sea especialista o no en la materia. Al mismo tiempo, la transferencia cultural desde la universidad lleva consigo el mantenimiento de un espíritu de adaptación a las necesidades especiales de cada persona, reconocidas en la ley y presentes en nuestra sociedad. Así, pretendemos estimular una «Nueva Museología» (Partarakis *et alii*, 2018: 196) que mantenga la filosofía tradicional de los museos pero que pueda responder a la participación de los visitantes. Poner estas piezas arqueológicas a su disposición y realizar un proceso de una forma didáctica y atractiva resultó ser la mejor estrategia para favorecer la difusión de la cultura a la vez que se creaban nuevos recorridos alternativos y espacios digitales en el ámbito museístico (Bellido, 2001: 129-154; Sabbatini, 2004: 256-260).

Estado previo y antecedentes

En la fase inicial del proyecto se realizó una consulta previa a un grupo de directores del Sistema Regional de Museos de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia¹ para evaluar el estado actual en el que se encontraban las colecciones y su presencia en Internet, así como de qué herramienta hacían uso algunos museos para llevar a cabo iniciativas con las que visibilizar sus colecciones en red. Este diagnóstico buscaba así generar unas líneas de trabajo sobre las que poder optimizar los pasos del proyecto. De este análisis previo sobre su presencia en plataformas digitales se dedujeron los siguientes puntos que permitieron programar un calendario de actuaciones (fig. 1):

¹ <https://www.museosregiondemurcia.es/>

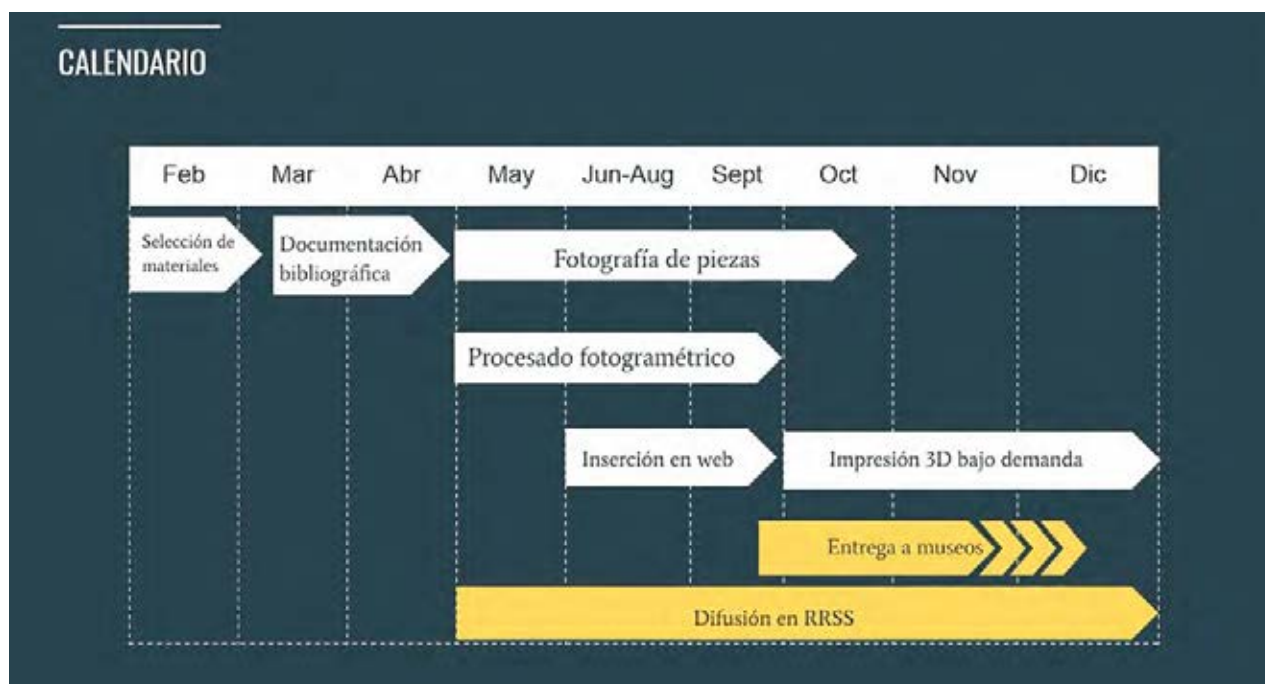


Fig. 1. Calendario del proyecto.

1. Colecciones permanentes difíciles de renovar debido al alto coste presupuestario.
2. Sitios webs de los museos con poca variedad de recursos interactivos.
3. Poca presencia de los museos en las redes sociales, escasez de *feedback* con el público y ausencia de nuevo contenido que actualice su presencia digital.
4. Escasez general de recursos para personas con discapacidades psíquicas como los Trastornos del Espectro Autista (TEA), cuyas características les hacen más propensos a aprender mediante la vista y el tacto frente a la parcial abstracción del discurso museístico antiguo.
5. Necesidad de dotar al visitante de una mayor libertad para interactuar con las piezas mediante modelos digitales y de copias impresas en 3D (Pérez *et alii*, 2011: 121-125; Martín, y Parés, 2020: 965-968).

Una vez marcados estos puntos, el desarrollo del proyecto se planificó para ser cumplido a lo largo del año 2019, realizándose las primeras reuniones con los museos en el mes de febrero. Para ello se realizó una «Jornada sobre fotogrametría y su aplicación a la arqueología y los museos» en el Museo Arqueológico de Murcia (fig. 2), orientada a realizar una presentación sobre la propuesta del proyecto y una proyección de los posibles resultados. En este encuentro se optó por realizar un proyecto a corto plazo de musealización virtualizada en 3D, basándonos en las nuevas técnicas fotogramétricas, así como uno a largo plazo en el cual se plantearía la impresión de los modelos mediante impresoras 3D con acabados finales en texturas realistas (cerámica, piedra, metal, etc.). Dicha reunión también hizo



Fig. 2. Jornada presentación del proyecto.

posible un acercamiento entre los diferentes directores de museos y el equipo técnico del proyecto, gracias al cual se mantuvo un intercambio de ideas muy positivo con todos los miembros presentes, tras el cual se pactó realizar un calendario de visitas y fases para todo el trabajo físico y virtual sobre las piezas, así como una serie de criterios y normas de común cumplimiento para la mayor optimización de los recursos humanos y físicos de cada lugar:

- Primar la protección de las piezas, evitando digitalizar aquellas piezas más delicadas en un periodo del año que pusiese en riesgo su integridad.
- Flexibilizar la interacción del equipo técnico con el personal del museo, aprovechando la realización de campañas arqueológicas para hacer posible las visitas múltiples a los museos.
- Repartir las visitas para dar tiempo a los siguientes museos para prepararse ante la visita a nivel administrativo, museográfico y de conservación de las piezas a tratar.
- Evitar al máximo cualquier irrupción de la normalidad establecida en el museo, evitando perjudicar el ritmo ordinario.
- Coordinar cualquier acción entre el equipo y los museos antes, durante y después del proyecto.

Metodología del proyecto

Selección

Tras las primeras reuniones con los directores y directoras de cada centro, se acordó con los titulares de los museos participantes que el criterio para la selección de las piezas fuese el de primacía e importancia de la pieza seleccionada sobre la colección permanente, es decir, digitalizar aquellos objetos más representativos dentro de cada una de las colecciones museográficas de la Región de Murcia. Se tomó esta decisión tras valorar el reducido número de aquellas que se podían digitalizar en el tiempo establecido por el proyecto y el alto número de piezas representativas conservadas en los museos participantes, por lo que se optó por dividir la cantidad de piezas e intentar abarcar más colecciones.

- Museo Regional de Arte Moderno (Cartagena): Iniciales en piedra de la Casa Aguirre. Moldura de dintel con decoración de abeja.
- Museo del Vino de Bullas: Figura de caballo prehistórico. Olla de cocina. Cabeza femenina. Lucerna romana. Cerámica. Dama ibérica. Sello de panadero. Lucerna con motivo de lepórido.
- Museo Arqueológico Municipal La Soledad (Caravaca de la Cruz): Exvoto del santuario de la Encarnación. Capitel jónico del santuario de La Encarnación.
- Museo Arqueológico Municipal de Cehegín: Sarcófago de Adán. Sarcófago paleocristiano con resurrección. Fragmento de sarcófago. Sarcófago de la epifanía. Figura togada de sarcófago. Representación de equino en bulto redondo. Basa de mármol romana. Columnita andalusí.
- Museo de Siyâsa (Cieza): Jarra andalusí con decoración simbólica. Pórtico almohade.
- Museo Arqueológico Municipal Jerónimo Molina (Jumilla): Urna. Pebetero de Tanit. Cuchara calcolítica. Jarra islámica. *Oinochoe* ibérico. *Kylix* ática. Olla de bronce.
- Museo Arqueológico Municipal Cayetano de Mergelina (Yecla): Dama ibérica.
- Museo Etnológico de la Huerta de Murcia: Chokolatera. Caldera para conservas.
- Museo Arqueológico de Murcia: *Kalathos* del Cabecico del Tesoro. Copa argárica (Cabezo Negro, Lorca).

Documentación

Tras elegir las piezas a digitalizar se puso en manos de los directores de cada museo la tarea de realizar



Fig. 3. Toma de medidas sobre un oinochoe ibérico.

una ficha técnica de cada una de ellas durante el período de elaboración del modelo. Esta ficha serviría como información complementaria a los datos gráficos recogidos, de manera que luego se pudiese generar una cartela digital. Los datos contenidos se utilizarían posteriormente para completar su descripción en la galería y para añadir notas ilustrativas sobre el modelo, señalando aspectos significativos dentro de la propia pieza mediante paneles interactivos desplegados dentro del visor 3D en web. Este proceso de documentación también se completó tomando diferentes medidas de cada una de ellas, anotando otros datos técnicos como el material, el origen del descubrimiento y número de inventario, entre otros. Agrupando los datos gráficos con los técnicos, se pudo generar una ficha individualizada para cada pieza, lo cual permitió ordenar los datos antes de su volcado digital.

Toma de imágenes

En esta fase se hizo necesario el desplazamiento a cada uno de los museos para tomar fotografías de los objetos elegidos, pero para ello se decidió seguir, como hemos comentado anteriormente, una planificación del trabajo en forma de calendario de visitas y preparativos previos en el museo. Esta fase se realizó de forma meditada y estudiada, teniendo en cuenta otros estudios de casos analizados sobre instituciones similares (Barreau *et alii*, 2020; Martínez; Ortiz, y Gil, 2013), siguiendo también otras guías de buenas prácticas (Gaiani; Fabrizio, y Fantini, 2020) y metodologías ya conocidas (Arévalo; Bayona, y Rincón, 2015; Caro, y Hansen, 2015; Moya-Maleno *et alii*, 2015). Al igual que otros investigadores, se consideró necesario para asegurar un trabajo de calidad la utilización de unos estándares internacionales de trabajo, en los cuales los principios metodológicos usados fuesen el resultado de un lenguaje interdisciplinar en el cual se tuviese en cuenta la aportación de cada uno de los diferentes especialistas (Aparicio, y Figueiredo, 2017: 241-242).

Durante la visita a cada uno de los museos, bajo la supervisión de directores y conservadores, se procedió a la manipulación y documentación fotogramétrica de las piezas (fig. 3). Dicha documentación fue realizada mediante una tirada múltiple de imágenes en diferentes planos, conformando un registro en 360 grados sobre el objeto. Para ello se hizo uso de una cámara de fotos de formato completo (*full frame*), dotada de un objetivo zoom estándar de 24 a 70 mm con apertura de diafragma pequeña e ISO en niveles mínimos. Para asegurar que las fotografías fuesen limpias y uniformes, se utilizó una iluminación difusa con dos focos de luz LED y un portafondos de color blanco (fig. 4). Dicha luz cumplía con los estándares de protección para la pieza a pesar de ser luz continua, al no ser dañina como otras bombillas (neón, xenón o emisión de frecuencias ultravioletas). Para una mayor calibración del color, se hizo uso de una escala de grises calibrada y se optó por una temperatura de color de 4500K sobre el foco, evitando así manipular los colores reales de cada pieza. Con el objetivo de que las tomas fotogramétricas fuesen correctas, se optó por utilizar una calibración fotométrica mediante una aplicación de *smartphone*, igualando la luz de los focos con la exposición de la cámara para mantener en toda fotografía un ISO a valor 100, una obturación no menor de 1/160 segundos, un diafragma mayor de F8 y el recurso, en caso de ser piezas muy pequeñas, de un trípode junto a una base rotativa que permitiese girar sobre un eje el



Fig. 4. Ejemplo de toma fotográfica.

modelo. Las tomas fueron realizadas en formato RAW sobre códec CANON (.cr2), con una media de 45-50 megabytes por imagen.

Finalmente, en cuanto a la metodología utilizada en la toma fotográfica, se optó por aplicar una rotación alrededor del objeto de unos 15° en cada posición, alternando hasta 5 ángulos diferentes sobre cada eje. Este proceso de documentación gráfica permitió obtener de cada pieza una «esfera» de imágenes alrededor de esta, la cual fuese transformada luego en datos tridimensionales basados en los detalles obtenidos en cada una de las imágenes. Al mismo tiempo, la alternancia de ángulos hizo que no quedase ningún hueco sin documentar, especialmente en aquellas piezas de pequeño tamaño y bulto redondo, cuya documentación tradicional resultaba más complicada. Gracias a este procedimiento, los resultados en la fase de postprocesado mantenían la calidad máxima, pudiendo ser decimados para un posterior alojamiento y visualización web.

Procesado

Con el trabajo en museo finalizado, se procedió al procesado y combinación de las fotografías mediante *software* dedicado, depurando los modelos resultantes para obtener el objeto en tres dimensiones final que sería incorporado a la galería *online*. En primer lugar, se realizó un ajuste de histogramas en *software* libre de edición RAW, con especial atención a los datos de ruido digital,

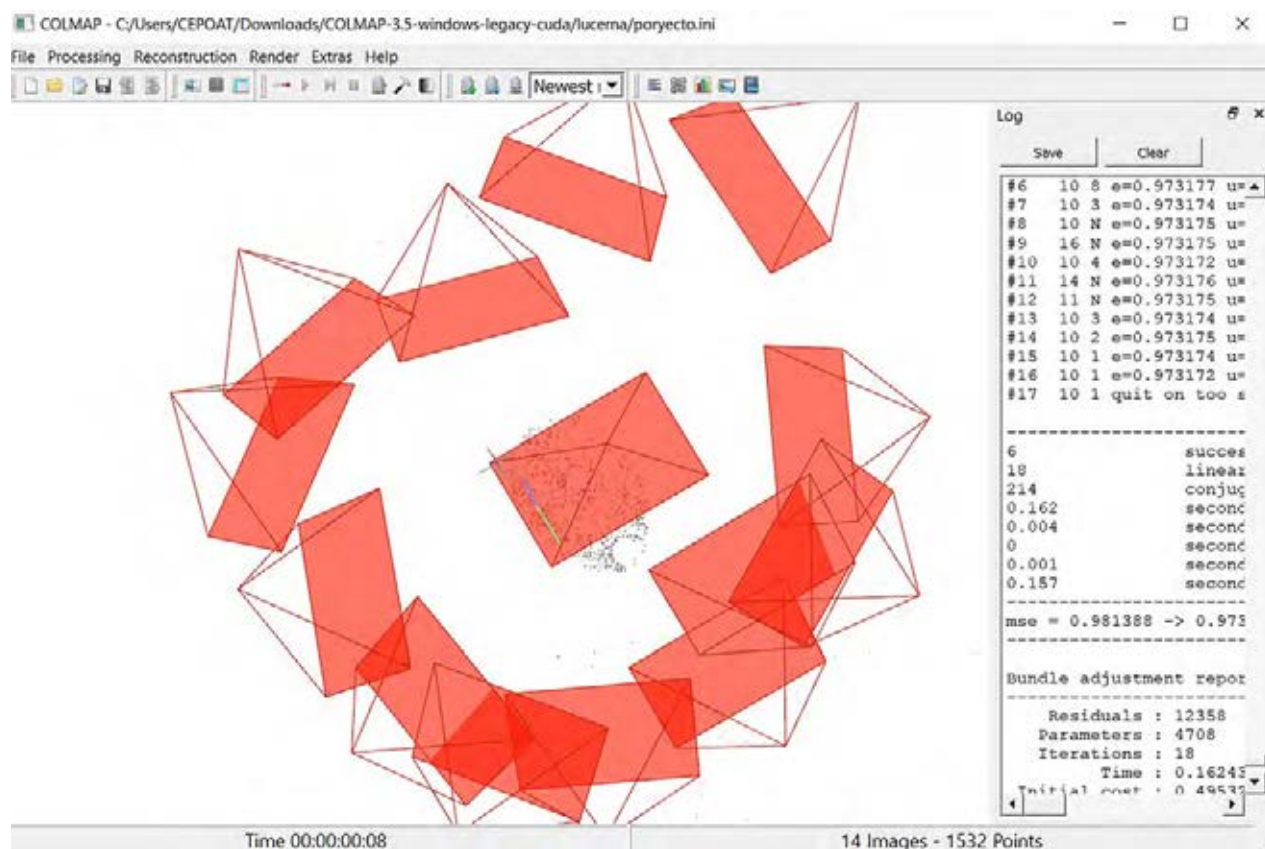


Fig. 5. Procesado en Colmap.

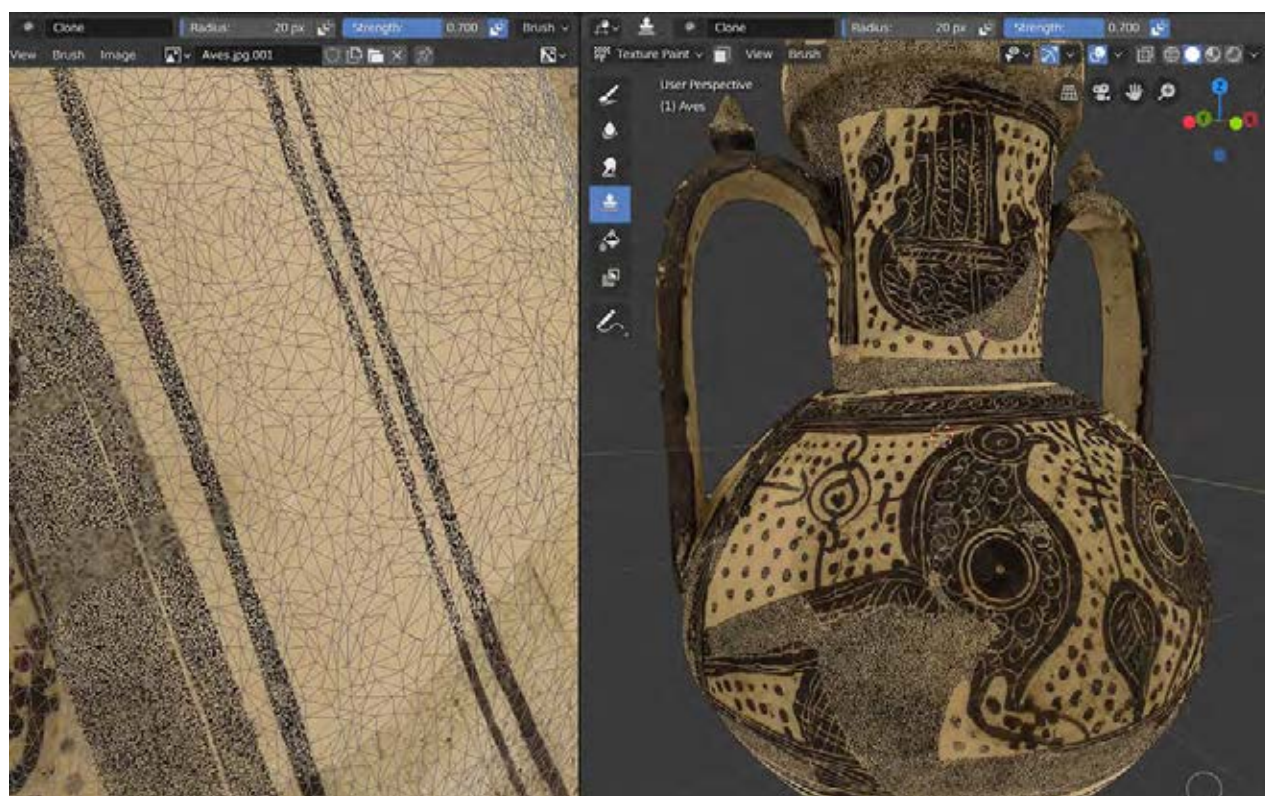


Fig. 6. Procesado de malla en Blender.



Fig. 7. Modelado en *Blender*.

nivel de iluminación y detalles de color de cada imagen. Acto seguido se procedió a la exportación de todas las imágenes transformadas a formato JPEG y posterior volcado de estas en un *software* de fotogrametría de libre uso. Dado que el proyecto fue financiado con dinero público y realizado en las instalaciones de la Universidad de Murcia, se optó por elegir programas de libre acceso y descarga, los cuales han permitido replicar los resultados obtenidos en otros ordenadores sin ninguna incompatibilidad por licencia de *software*. La edición y postprocesado de imágenes RAW fue realizada mediante los programas *GIMP* y *Darktable*, mientras que la transformación a modelos tridimensionales se llevó a cabo con *Colmap* (fig. 5) para las nubes de puntos, *Meshtlab* para la transformación de la malla e incorporación de texturas y *Blender* para el postprocesado (figs. 6 y 7). En este último paso se aprovechó para corregir la orientación de la pieza, cerrar posibles agujeros en la malla y corregir las texturas.

Lanzamiento *online*

Tras comprobar la correcta visualización de cada modelo y obtener la conformidad del director responsable, se procedió a hacer entrega del código de inserción web del visor 3D mediante la plataforma *Sketchfab* a cada museo. Una vez obtenido el visto bueno de cada uno de los museos, se llevó a cabo una inserción por código HTML en las diferentes webs, destacando la difusión de imágenes, modelos 3D y vídeos en plataformas digitales de uso masivo (Facebook, Twitter, Instagram). Esta difusión en redes sociales hizo que las instituciones culturales obtuviesen un *feedback* instantáneo del público a través de comentarios. Mediante el uso de nubes de datos, se pusieron a disposición de los museos los enlaces web para compartir el contenido en sus redes institucionales. Finalmente se pasó a la creación de una web propia dentro de la Universidad de Murcia², para albergar los resultados del proyecto en un mismo lugar en donde actualmente se pueden encontrar las piezas realizadas, incluidas las que aquí se muestran de ejemplo (figs. 8 y 9).

² <https://www.um.es/antiguedadycristianismo/emuseos>



Fig. 8. Ejemplo en Sketchfab de Kalathos.



Fig. 9. Ejemplo en Sketchfab de Kylix.



Fig. 10. Réplica 3D de una estancia de la villa romana de Los Villaricos (Murcia).

Los modelos quedaron finalmente tanto a disposición del equipo del proyecto como de los museos y el público en general, ya que se dejó abierta la opción de descarga libre en formato.obj desde la propia web de *Sketchfab*, insertando un nivel más de acceso al objeto y uso de este por parte del usuario. Dado que los modelos pueden ser replicados mediante una impresora 3D, se permitió que tanto museos como otros actores con responsabilidad pedagógica pudiesen utilizar las réplicas para fines educativos, una iniciativa que ya había mostrado buenos resultados en otros casos ya documentados (Marqués *et alii*, 2018: 252). Un ejemplo de esta aplicación sería la impresión de modelos en escuelas, donde puedan ser manejados por los docentes y alumnos con total libertad, dando cabida a la creación de «museos impresos» donde se pueda trabajar la materialidad del patrimonio arqueológico. Estas réplicas en 3D ofrecen en el ámbito didáctico un campo de trabajo nuevo para el alumno, ya que actúan como punto intermedio entre el aprendizaje digital del repositorio de modelos y el aprendizaje tradicional del libro y el contenido histórico escrito. Al generar un vínculo físico entre esos dos campos, el alumno puede así desarrollar una memoria sensorial y emocional que le facilite recordar mucho mejor los conceptos históricos aprendidos en clase. Además, los museos que impriman piezas en 3D pueden disponer de réplicas para actividades didácticas, como ha ocurrido en el *Vilamuseu* (Marqués *et alii*, 2018: 258).

Resultados preliminares

A través de la realización de este proyecto se hizo patente la capacidad y potencia de este para no solo llevar a cabo un registro preciso, sino también poder determinar alteraciones físicas (Portalés; Alonso, y Viñals, 2017: 75) o el posterior uso de estos modelos para la anastilosis virtual. De la misma manera, la fotogrametría tiene su aplicación en los yacimientos arqueológicos (fig. 10) en cuanto que no afecta el estado de conservación de las ruinas originales (Rascón, y Sánchez, 2008: 75). La colección resultante de este proyecto de transferencia cultural ha permitido a cualquier interesado acceder a

una selección de 36 piezas ejemplares de gran parte de los museos arqueológicos e históricos de la Región de Murcia. Hasta el momento, solo era posible observar estos objetos acudiendo físicamente al espacio en el que se conservan, pero gracias a esta nueva «sala virtual» un internauta puede llegar a ver diferentes salas de museo de manera digital sin que sea obligatorio trasladarse físicamente a él. Todo el material queda a disposición del público para que se puedan desarrollar nuevas ideas y usos a partir de este, ya sea mediante su descarga e impresión 3D en museos y colegios con fines didácticos, o incluso durante la propia visita al museo para apreciar partes de los objetos que en vitrina no son observables. El público general y también el especialista ya pueden disfrutar de las piezas y elementos arquitectónicos reunidos en esta colección, de manera libre, desde cualquier ángulo y con gran detalle. Al mismo tiempo, el usuario puede acceder libremente a la descarga del modelo para aprovechar el recurso en otros usos ya mencionados anteriormente, como la recreación mediante réplicas de museo, el uso de modelos en el aula o el aprovechamiento de los recursos 3D para la docencia, vinculando mediante objetos digitales un episodio histórico con una materialidad arqueológica local y, por tanto, cercana al estudiante, permitiendo el trabajo colaborativo entre estudiantes y docentes (Elisondo, y Melgar, 2019: 158; Santibáñez, 2006: 157).

La creación de modelos mediante fotogrametría ha hecho posible renovar el registro de piezas arqueológicas, especialmente en el ámbito científico, puesto que los errores que se podían cometer en las mediciones sobre las piezas y su representación en dibujos en 2D limitaban su precisión y estudio. La gran variedad de aplicaciones *software* y *hardware* disponibles para la toma de datos hoy en día da un gran abanico de posibilidades en función del objetivo al que se pretenda llegar. En el caso de este proyecto, nuestra intención no era focalizar los trabajos únicamente en la adquisición de datos científicos, sino que desde el primer momento se buscaba un sistema sencillo, económico y rápido de adquisición de datos, pese a sus pequeños fallos e imprecisiones, aunque existen otros medios de mayor calibración como el *laser scanner*. Por tanto, un análisis comparativo de las diferentes plataformas de visualización de objetos y los sistemas de adquisición de los datos puede ser de ayuda en la toma de decisiones futuras (Statham, 2019: 11), sobre todo en función del objetivo final del proyecto y el presupuesto con el que cuente cada equipo.

Se pretende en futuros proyectos la realización de impresión 3D en alta calidad de todo el catálogo, ya que con la obtención de los modelos de alta precisión se facilita el reconocimiento táctil de las piezas a las personas con discapacidad visual, un elemento que suele ser muy demandado en los museos y que no siempre ha estado al alcance de todas las exposiciones. También se ha querido hacer un alegato al acceso visual libre a la cultura material, traspasando esos límites tradicionales de la vitrina y permitiendo que, bien a través de sus *smartphones*, o bien mediante *tablets* cedidas por los museos, algunos visitantes con capacidades cognitivas diversas, como es el caso de los invidentes o las personas con Trastornos del Espectro Autista, para que puedan disfrutar de una forma diferente de la visita al museo y acceder al conocimiento del patrimonio histórico local con las adaptaciones físicas y cognitivas requeridas para sus necesidades personales. Se ha buscado tener una mejora para aquellas personas cuyas necesidades lo requieren como para otras a las que, sencillamente, les abre otro lenguaje dentro de la oferta del museo mediante otras narrativas (Brumana *et alii*, 2018: 36).

Sería ideal que el proyecto crezca de manera autónoma mediante la participación de personal del museo y estudiantes en prácticas que quieran aprender las técnicas fotogramétricas para poder usarlas posteriormente en sus investigaciones o aplicarlas más tarde en el trabajo arqueológico (Cruzado; Jiménez, y Castillo, 2019: 62). El carácter visual, explicativo e interactivo del lenguaje 3D genera una nueva conexión del público infantil con el patrimonio, mucho más atractiva para ellos y que asegura un estímulo positivo que anime a que vuelvan a visitar y conocer mejor las instalaciones museísticas y sus colecciones. De este modo, la pieza original no correría ningún riesgo y la experiencia sensorial se vería significativamente mejorada, sin mermar en ningún modo en la musealización ya existente. Con la colaboración de más profesionales y la suma de un mayor número

de instituciones, será posible el día de mañana aumentar el catálogo y permitir en un futuro la creación de una red interprovincial de museos digitales, en una constante formación de profesionales y apostando por formar a nuevas generaciones de historiadores en las nuevas tecnologías, las cuales suponen un desafío en la adaptación de los programas existentes en la educación universitaria (Elisondo, y Melgar, 2019: 155), que hoy en día se encuentra todavía en vías de adaptarse a los nuevos paradigmas digitales y el aprovechar las múltiples salidas profesionales que ofrece el 3D para los profesionales del patrimonio.

Conclusiones

El acceso virtual al patrimonio es condición *sine qua non* para poder valorarlo en su justa medida, así como para su posterior conservación, puesto que la comprensión del valor simbólico del patrimonio es necesaria para su conservación (Ateca, 2019: 44). Este principio, recogido en la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, pervive en las nuevas tecnologías y las TICs, a través de un espíritu de conservación, divulgación y estudio de nuestra cultura material. La creación de piezas virtuales nos ha permitido introducir un cambio en el rol de visitante de museo, tan asumido por la sociedad y normalmente asociado a un papel pasivo (Guidi *et alii*, 2010: 242). Con esta introducción de la interacción digital se ha pasado del simple observador al sujeto activo, al permitir no solo deambular por un museo sino también tener la oportunidad de explorar cada pieza desde cualquier parte del mundo, ser capaz de aprender mediante una visualización libre e incluso poder tenerla físicamente gracias a la tecnología de impresión 3D.

Hemos conseguido incorporar una herramienta para que cada visitante pueda convertirse en un colaborador más en la difusión del patrimonio a nivel local, nacional e incluso internacional (Luigini *et alii*, 2019: 449). Como ya hemos comentado, la fotogrametría no solo sirve para generar resultados en museos sino que también se puede utilizar para la documentación digital de yacimientos, a la vista de la gran cantidad de ejemplos que existen hoy en día sobre su uso para la obtención de plantas, o secciones (Cots *et alii*, 2018: 104), permitiendo incorporar a la divulgación digital la propia vista tridimensional de yacimientos que estén en ese mismo momento siendo estudiados, animando así al visitante a comunicarse con el equipo técnico del yacimiento a través de redes sociales.

Con este proyecto piloto se ha pretendido llevar al público general las obras de arte y piezas arqueológicas seleccionadas para que dicha aproximación virtual sea de alguna manera una excusa y una invitación a que los museos vayan adaptándose a las necesidades de la sociedad de la información. Por otra parte, ha servido para ofrecer una alternativa didáctica que rompa el sistema tradicional de enseñanza de la historia en museos y aulas, como ya han demostrado estudios con muy buenos resultados (Santacana *et alii*, 2015: 37) en esta misma rama. A través del aprendizaje del pasado mediante los objetos, su manejo virtual y el conocimiento de estos, se puede llegar a conseguir un trabajo interdisciplinar en el que tanto los profesionales de museos como los docentes y el resto de la sociedad colaboren en la importante tarea de desarrollar una conciencia sobre la educación patrimonial (Ferrer, y Colomer, 2019: 46) que potencie las competencias digitales en los alumnos es más que necesaria (Ibañez *et alii*, 2019: 14) y está reconocida como tal en las dos últimas leyes educativas promulgadas en España (LOE y LOMCE).

Bibliografía

- ALMAGRO GORBEA, A. (2019): «Medio siglo documentando el patrimonio arquitectónico con fotogrametría», *EGE Revista de Expresión Gráfica en la Edificación*, n.º 11, pp. 4-30. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/ege.2019.12863>>. [Consulta: 17 de agosto de 2020].
- APARICIO RESCO, P., y FIGUEIREDO, C. (2017): «El grado de evidencia histórico-arqueológica de las reconstrucciones virtuales: hacia una escala de representación gráfica», *Revista Otarq: Otras arqueologías*, n.º 1, pp. 235-247. Disponible en: <<https://doi.org/10.23914/otarq.v0i1.96>>. [Consulta: 2 de septiembre de 2020].
- ARÉVALO VERA, B.; BAYONA IBÁÑEZ, E., y RINCÓN PARADA, I. K. (2015): «Metodología para documentación 3D utilizando fotogrametría digital», *Tecnura*, n.º 19, pp. 113-120. Disponible en: <<https://doi.org/10.14483/22487638.10377>>. [Consulta: 23 de julio de 2020].
- ATECA AMESTOY, V. (2019): «Alternativas de acceso al patrimonio cultural de los ciudadanos europeos», *Cuadernos Económicos de ICE*, n.º 98, pp. 43-61. Disponible en: <<https://doi.org/10.32796/cice.2019.98.6946>>. [Consulta: 19 de agosto de 2020].
- BARREAU, J. B.; ESNAULT, E.; FOUCHER, J.; SIX, M., y LE FAOU, C. (2020): «3D modelling of a 15th century city gate of Rennes: Portes Mordelaises», *Virtual Archaeology Review*, n.º 11 (22), pp. 41-55. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/var.2020.12653>>. [Consulta: 4 de septiembre de 2020].
- BELLIDO GANT, M. L. (2001): *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Ediciones Trea, S. L.
- BRUMANA, R.; ORENI, D.; CASPANI, S., y PREVITALI, M. (2018): «Virtual museums and built environment: Narratives and immersive experience via multi-temporal geodata hub», *Virtual Archaeology Review*, n.º 9 (19), pp. 34. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/var.2018.9918>>. [Consulta: 25 de julio de 2020].
- CARO, J. L., y HANSEN, S. (2015): «From Photogrammetry to the dissemination of archaeological heritage using game engines: Menga case study», *Virtual Archaeology Review*, n.º 6 (12), pp. 58-68. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/var.2015.4159>>. [Consulta: 10 de julio de 2020].
- COTS, I.; VILA, J.; DILOLI, J.; FERRÉ, R., y BRICIO, L. (2018): «Virtual archaeology: From archaeological excavation to the management and diffusion of heritage. Les Cases de la Catedral (Tortosa) and the protohistorical settlement of La Cella (Salou), Tarragona», *Virtual Archaeology Review*, n.º 9 (19), pp. 102-113. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/var.2018.9754>>. [Consulta: 1 de julio de 2020].
- CRUZADO CABALLERO, P.; JIMÉNEZ GOMIS, C., y CASTILLO RUIZ, C. (2019): «Implementación de la fotogrametría para la salvaguarda del patrimonio paleontológico canario», *Geogaceta*, n.º 66, pp. 59-62. Disponible en: <http://www.sociedadgeologica.es/archivos/geogacetas/geo66/Geo66_15.pdf>. [Consulta: 16 de julio de 2020].
- ELISONDO, R. C., y MELGAR, M. F. (2019): «Museos virtuales y enseñanza creativa en arquitectura y diseño», *ReiDoCrea*, n.º 8, pp. 154-166. Disponible en: <<https://www.ugr.es/~reidocrea/8-14.pdf>>. [Consulta: 15 de agosto de 2020].
- FAINHOLC, B. (2016): «Presente y futuro latinoamericano de la enseñanza y el aprendizaje en entornos virtuales referidos a educación universitaria», *Revista de Educación a Distancia (RED)*, n.º 48, pp. 25-36. Disponible en: <<https://doi.org/10.6018/red/48/2>>. [Consulta: 20 de julio de 2020].
- FERRER PERIS, J., y COLOMER RUBIO, J. C. (2019): «Heritage Education and Stereoscopic Photography: Didactic Proposal», *Research in Education and Learning Innovation Archives*, n.º 22, pp. 45-57. Disponible en: <<https://doi.org/10.7203/realia.22.15342>>. [Consulta: 30 de agosto de 2020].
- GAIANI MARCO, A.; FABRIZIO, I., y FANTINI, F. (2020): «Una metodología inteligente para la digitalización de colecciones museísticas», *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º 25 (38), pp. 170-181. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/ega.2020.12281>>. [Consulta: 20 de agosto de 2020].
- GHERARDINI, F.; SANTACHIARA, M., y LEALI, F. (2019): «Enhancing heritage fruition through 3D virtual models and augmented reality: An application to Roman artefacts», *Virtual Archaeology Review*, n.º 10 (21), pp. 67-79. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/var.2019.11918>>. [Consulta: 2 de agosto de 2020].
- GUIDI, G.; TROCCHIANESI, R.; PILS, G.; MORLANDO, G., y SEASSARO, A. (2010): A Virtual Museum for Design: New forms of interactive fruition», *16th International Conference on Virtual Systems and Multimedia*, pp. 242-249. Disponible en: <<https://doi.org/10.1109/VSM.2010.5665977>>. [Consulta: 22 de julio de 2020].
- IBÁÑEZ ETXEBERRÍA, A.; KORTABITARTE, A.; DE CASTRO, P., y GILLATE, I. (2019): «Competencia digital mediante apps de temática patrimonial en el marco DigComp», *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, n.º 22 (1), pp. 13-27. Disponible en: <<https://doi.org/10.6018/reifop.22.1.356231>>. [Consulta: 15 de agosto de 2020].

- KRUKAR, J. (2014): «Walk, Look, Remember: The Influence of the Gallery's Spatial Layout on Human Memory for an Art Exhibition», *Behavioral Sciences*, n.º 4 (3), pp. 181-201. Disponible en: <<https://doi.org/10.3390/bs4030181>>. [Consulta: 10 de agosto de 2020].
- LÓPEZ-MENCHERO BENDICHO, V. M., y GRANDE, A. (2011): «Hacia una Carta Internacional de Arqueología Virtual. El Borrador SEAV», *Virtual Archaeology Review*, n.º 2 (4), pp. 71-75. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/var.2011.4558>>. [Consulta: 15 de agosto de 2020].
- LUIGINI, A.; BRUSAPORCI, S.; VATTANO, S., y TATA, A. (2019): «3D Digital models for a widespread museum: The renon's "Bauernhöfe"», *ISPRS-International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, n.º 42 (2), pp. 447-453. Disponible en: <<https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-W9-447-2019>>. [Consulta: 10 de julio de 2020].
- MACDONALD, L. (2006): *Digital Heritage: Applying Digital Imaging to Cultural Heritage*. London: Routledge.
- MARQUÉS GONZÁLEZ, N. F. (2018): «Nuevas realidades: Tecnología al servicio del patrimonio cultural», *Patrimonio cultural y marketing digital*. M. C. Fernández Laso, y J. R. Sarmiento Guede. Madrid: Dykinson, pp. 97-112.
- MARQUÉS GONZÁLEZ, N. F.; VELÁZQUEZ PASCUAL, M. J.; BONMATÍ LLEDÓ, C., y MARCOS GONZÁLEZ, A. (2018): «Virtualización e impresión 3D aplicadas a la accesibilidad del patrimonio cultural. De la planificación a los acabados y los contenidos accesibles», *Actes 5º Congrés Internacional d'Educació i Accessibilitat a museus i patrimoni*, VV. AA, pp. 251-264.
- MARTÍN OLIVERAS, A., y PARÉS, B. (2020): «Modelización 3D de un "dolium" romano a partir de técnicas combinadas de metrología dimensional y fotogrametría digital», *Ex Baetica Romam: homenaje a José Remesal Rodríguez*, Coordinado por V. Revilla-Calvo, A. Aguilera, Ll. Pons-Pujol, M. García-Sánchez y J. Remesal-Rodríguez. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 947-974.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, S.; ORTIZ SANZ, J., y GIL DOCAMPO, M.ª L. (2013): «Aplicación de la fotogrametría digital automatizada para la documentación técnica de pavimentos históricos. Caso particular de Santiago de Compostela», *Spanish journal of rural development*, n.º 4 (2), pp. 131-144. Disponible en: <<https://doi.org/10.5261/2013.esp2.14>>. [Consulta: 10 de agosto de 2020].
- MOSCATI, P. (2019): «Informatica archeologica e archeologia digitale. Le risposte dalla rete», *Archeologia e Calcolatori*, n.º 30, pp. 21-38. Disponible en: <http://www.archcalc.cnr.it/indice/PDF30/03_Moscatti.pdf>. [Consulta: 21 de agosto de 2020].
- MOYA MALENO, P. R.; TORMEJÓN VALDELOMAR, J.; VACAS MADRID, D., y LOSA SÁNCHEZ, R. (2015): «Interoperability of photogrammetry in 3D modeling: Documentation, research and dissemination in the archaeological site of Jamila», *Virtual Archaeology Review*, n.º 6 (13), pp. 51-64. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/var.2015.4377>>. [Consulta: 10 de agosto de 2020].
- PARTARAKIS, N.; KONTAKI, E.; ZIDIANAKIS, E.; DROSSIS, G.; BIRLIRAKI, C.; METAXAKIS, G.; BARKA, A.; POUTOURIS, V.; MATHIOUDAKIS, G.; ZIDIANAKI, I.; CHATZIANTONIOU, A.; KOUTLEMANIS, P.; ZABULIS, X.; MARGETIS, G.; GRAMMENOS, D.; APOSTOLAKIS, E.; STAMATAKIS, E.; PAPAROULIS, G.; ANTONA, M., y STEPHANIDIS, C. (2018): «Digital Heritage Technology at the Archaeological Museum of Heraklion», *HCI International 2018-Posters' Extended Abstracts*, n.º 852. Edición de Constantine Stephanidis. Pp. 196-203. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-92285-0_28>. [Consulta: 9 de agosto de 2020].
- PÉREZ GARCÍA, J. L.; MOZAS CALVACHE, A.; CARDENAL ESCARCENA, F. J., y LÓPEZ ARENAS, A. (2011): «Fotogrametría de bajo coste para la modelización de edificios históricos», *Virtual Archaeology Review*, n.º 2 (3), pp. 121-125. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/var.2011.4633>>. [Consulta: 1 de julio de 2020].
- PORTALÉS, C.; ALONSO MONASTERIO, P., y VIÑALS, M. J. (2017): «3D virtual reconstruction and visualisation of the archaeological site Castellet de Bernabé (Llíria, Spain)», *Virtual Archaeology Review*, n.º 8 (16), pp. 75-82. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/var.2017.5890>>. [Consulta: 8 de agosto de 2020].
- PUMA, P.; ROSSI, S., y NICASTRO, G. (2019): «Il progetto Cortona Heritage: Documentare, valorizzare e disseminare il patrimonio culturale», *Eikon Imago*, n.º 14, pp. 329-355. Disponible en: <<http://www.capires.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/338/pdf>>. [Consulta: 1 de septiembre de 2020].
- RASCÓN MARQUÉS, S., y SÁNCHEZ MONTES, A. L. (2008): «Las nuevas tecnologías aplicadas a la didáctica del patrimonio», *Pulso: Revista de educación*, n.º 31, pp. 67-91. Disponible en: <<https://revistas.cardenalcisneros.es/index.php/PULSO/article/view/76>>. [Consulta: 16 de agosto de 2020].
- REILLY, P. (1990): «Towards a virtual archaeology», *Computer Applications in Archaeology*, pp. 133-139. Disponible en: <<https://pdfs.semanticscholar.org/2c69/b29e5c57056a42f51a2ae4b11f99d0c9150d.pdf>>. [Consulta: 10 de agosto de 2020].

SABBATINI, M. (2004): *Museos y centros de ciencia virtuales. Complementación y potenciación del aprendizaje de ciencias a través de experimentos virtuales*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

SANTACANA MESTRE, J.; MARTÍNEZ GIL, T.; LÓPEZ BENITO, V., y GREVTSOVA, I. (2015): «Aplicación de la investigación arqueológica para el diseño de recursos educativos de base virtual en la didáctica del patrimonio», *Enseñanza de las ciencias sociales: revista de investigación*, n.º 14, pp. 27-38. Disponible en: <<http://www.publicacions.ub.edu/revistes/eccss14/default.asp?articulo=1104>>. [Consulta: 4 de agosto de 2020].

SANTIBÁÑEZ LOGROÑO, J. (2006): «Los museos virtuales como recurso de enseñanza-aprendizaje», *Comunicar*, n.º 14 (27), pp. 155-162. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2089302.pdf>>. [Consulta: 10 de agosto de 2020].

STATHAM, N. (2019): «Scientific rigour of online platforms for 3D visualization of heritage», *Virtual Archaeology Review*, n.º 10 (20). Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/var.2019.9715>>. [Consulta: 1 de agosto de 2020].

Las exposiciones del Palacio Episcopal de Málaga (2014-2019): espacialidad arquitectónica y ambientación lumínica aplicadas a la escultura devocional

The exhibitions of the Málaga's Palacio Episcopal (2014-2019): architectural space and light setting applied to the devotional sculpture

Javier González Torres (javier.gonzalez@fundacionvictoria.edu.es)
Fundación Victoria. Universidad de Málaga (España)

Resumen: Entre 2014 y 2019, el Palacio Episcopal de Málaga ha ofrecido diversas exposiciones permanentes y temporales en una clara apuesta por aportar una innovadora visión del arte sacro y de otras manifestaciones. En sus salas se ha potenciado la dimensión trascendente de las obras religiosas pues, en número importante, continuaban actuando como «asideros» devocionales en catedrales, parroquias, iglesias o conventos. Se trataba de constituir un espacio de conocimiento e investigación que, partiendo desde el arte y la cultura, englobara criterios históricos, teológicos, sociológicos y científicos. Una línea museográfica que enlaza con la dualidad conceptual de lo exhibido: representativo de los anteriores valores, pero, también, dotado de cualidades metafísicas.

Así, las obras han salido de su hábitat habitual para mostrarse en un montaje creado ex profeso. Las piezas más significativas han sido esculturas devocionales sobre las que se han implementado criterios espaciales y lumínicos en pro de la creación de ambientes diferenciadores.

Palabras clave: Museología. Museografía. Montaje. Iluminación. Arte religioso.

Abstract: Between 2014 and 2019, the Malaga's Palacio Episcopal has organized permanent and temporary exhibitions, having a clear commitment in providing an innovative vision of Sacred Art and other manifestations. The transcendent dimension of the displayed religious works has been enhanced as a large number of them are acting, in fact, as devotional supports in cathedrals, parishes, churches or convents.

The goal has been the constitution of a space for knowledge and research, on the basis of art and culture, encompass historical, theological, sociological and scientific criteria. Thus, the religious works that left their usual habitat are shown with an expressly conceived museographic line connected with the conceptual duality of what is presented: representative of cultural values, but also endowed with metaphysical qualities. The most significant exhibited pieces are devotional sculptures on which spatial and lighting criteria have been implemented in order to create differentiating environments.

Keywords: Museology. Museography. Installation. Lighting. Religious Art.



Más de una treintena de museos y colecciones museográficas se han abierto en los últimos años en Málaga. Un *boom* proyectual de variada genealogía que se iniciaba a raíz de la adecuación a principios del siglo *xxi* del palacio de los condes de Buenavista para exhibir las colecciones de los herederos directos de Pablo Ruiz Picasso; una dinámica que debe entenderse cual apuesta genérica que palia en cierto sentido la falta de notoriedad cultural con que se califica a la urbe contemporánea, castigada en unos casos por una destrucción y rapiña endémicas, y en otros, por la amnésica especulación inmobiliaria. A las propuestas más significativas impulsadas por el Ayuntamiento, en colaboración con entidades nacionales e internacionales, se han sumado otras organizaciones de mayor o menor importancia, públicas y privadas, en una fulgurante carrera por aportar singularidad a una oferta diversa, amplia y de calidad.

No obstante y vista en perspectiva de conjunto, esta macro-actuación cultural adolece de un plan estratégico premeditado que regule un marco de actuación global y potencie a su vez la calidad y los procesos generadores de información en torno a la red de museos. De hecho, hay iniciativas que parecen responder más bien a impulsos turísticos/mediáticos y a inconsecuentes procesos gentrificadores que acaban tergiversando las buenas prácticas iniciales, convirtiéndolas en una mera reiteración de productos, colecciones, medios y fórmulas. En este sentido, hay iniciativas que adolecen de sustrato teórico pues, pese a lo interesante –por original– que pudiesen parecer sus propuestas, suelen estar más preocupadas por hacerlas sostenibles en el tiempo y viables económicamente, olvidando la promoción de actividades que supongan una invitación a vivir experiencias únicas. De igual forma, hay planteamientos que obvian la capacidad creativa de los profesionales de la museografía, cercenando la oportunidad de aportar ideas innovadoras que enriquezcan la trayectoria histórica de estos establecimientos, siempre en continua reinvención y adaptación (Bolaños, 2008).

En cualquier modo, lo cierto es que la combinación de espacios de variada infraestructura ha terminado configurando una poliédrica cartografía museística que provoca una consecuencia inmediata sobre la sociedad: la revalorización universal del arte y el patrimonio que ha experimentado la ciudadanía. Y a este amplio elenco de propuestas pertenece una iniciativa impulsada por la diócesis de Málaga, con sede en el histórico Palacio Episcopal que, bajo la denominación de *Ars-Málaga*, ha permanecido en funcionamiento desde el 4 de marzo de 2014 hasta el 14 de julio de 2019. Su objetivo ha consistido en aportar singularidad, novedad y significación a la oferta señalada desde un fundamento arriesgado: el del arte religioso, idiosincrático elemento identificativo de la comunidad andaluza y medio a partir del cual se ha desarrollado una renovada, complementaria y transversal visión de la fe y la cultura.

Partiendo de la conocida premisa inherente a todo proceso cultural contemporáneo en donde se interpreta solo aquello que es visto y contemplado, la apuesta enlaza conceptualmente con el proceso de renovación expositiva que en España ha vivido la exhibición del arte sacro en las últimas décadas; en especial, con las diferentes iniciativas que desde 1988 desarrolla la Fundación Las Edades del Hombre, centradas en la promoción, conservación, protección y difusión del patrimonio religioso de Castilla y León. No en vano, la concreción de un relato diferenciado para cada ciclo expositivo a través del que se expliciten ideas concretas, parte de la necesaria adecuación museística y arquitectónica de unos espacios –el de las iglesias propiamente dichas– dedicados habitualmente al culto (Jiménez *et alii*, 2012: 116-123). El uso de cuantos recursos museológicos coadyuven a materializar el propósito inicial marca una sinergia a la hora de tratar este tipo de experiencias, destacando entre otras cuestiones, el uso dado a la luz y al color, así como a una serie de elementos de montaje cuya estudiada conjunción contribuye a generar espacios específicos, unitarios y explicativos que favorecen la contemplación y la comprensión más adecuada de lo expuesto. Una tendencia que ha marcado una identidad singular y cuyos elementos técnicos esenciales han sido seguidos y adaptados en otras iniciativas impulsadas a lo largo de la geografía nacional. El impulso dado a los museos diocesanos de Lérida y Segovia, el

catedralicio de Santiago de Compostela o las salas capitulares de la catedral de Salamanca son algunos de esos espejos donde las experiencias castellanas se reflejan en montajes permanentes o temporales.

En todo caso, este tratamiento singular dado a la museografía deviene de la idea de establecer una relación singular entre espacio, público y colecciones; una premisa que es común para todo tipo de museos y espacios expositivos de distinta genealogía en los que la forma en la que se disponen los contenidos –el discurso– está orientada a la adaptación a los tiempos actuales de los fines específicos de toda institución museística. La integración de las piezas en el espacio arquitectónico dentro de un relato valorativo tanto del contenido como del contenedor, el mantenimiento de una línea contemplativa e interpretativa que incorpore a lo exhibido elementos tradicionales y otros más vanguardistas o, también, la distribución flexible de obras que, sin dejar de tener una unidad argumentativa, permita su reagrupamiento o dispersión en función de algún tipo de necesidad/actividad, son criterios compartidos genéricamente en otros museos (Rodríguez, 2015: 90-107). A los mismos responden de forma genérica las remodelaciones del Nacional de Escultura y del Arqueológico, así como proyectos particulares llevados a cabo en secciones determinadas del de Bellas Artes de Sevilla, el de Santa Cruz de Toledo o el Frederic Marès, en Barcelona.

En definitiva, de las experiencias llevadas a cabo en proyectos afines y en otros que aunque no lo son tanto sí marcan líneas de trabajo concretas avaladas por la crítica especializada y el público asistente, subsiste un caldo de cultivo que motiva a los gestores responsables de entidades museísticas a llevar a cabo ejercicios particulares que terminen generando una identidad propia que, con el tiempo, pueda incluso convertirse en un estilo idiosincrático asociado a una determinada institución: su particular ADN.

Un centro no solo circunscrito al arte sacro

El espacio que se estudia a continuación venía a suplir la ausencia de una entidad museística especializada en arte religioso en la ciudad. El cierre del modesto pero bien planteado Museo del Císter¹ y el excesivo encajonamiento espacial del Tesoro de la Catedral, son los precedentes inmediatos. Además, llevar a la práctica este proyecto con el hándicap de no contar con una colección permanente e intentando, a la vez, revitalizar conceptual y materialmente un «museo diocesano», no es cuestión baladí.

Y es que el mantenimiento de un espacio dedicado al arte sacro es una materia pendiente en Málaga. Entre 1975 y 1978, el profesor de Historia del Arte de la Universidad local, Agustín Clavijo, dirigió una iniciativa que, con escasos medios económicos, fuese capaz de registrar y exhibir obras escultóricas, pictóricas y de platería dispersas por la diócesis y desprovistas de una función cultural. La capacidad de trabajo del docente –rodeado de un grupo de colaboradores amantes del arte, pero inexpertos en gestión museística– hizo posible la puesta en marcha de un espacio que combinaba una colección permanente con exposiciones temporales y actividades complementarias, consiguiendo, además, revalorizar la estructura arquitectónica del propio palacio. Pese a las numerosas carencias museográficas/museológicas, los resultados cosechados fueron notables, tanto por la asistencia de público como por las labores de conservación y restauración llevadas a cabo, así como en las de difusión y comunicación; en todo caso, todas estas iniciativas conllevaron un excesivo desgaste de su director, acusado de convertir un espacio reservado al arte sacro en escenario de otras

¹ Abierto solo de 2007 a 2009 en una salas creadas ex profeso junto a la antigua abadía cisterciense. La dirección científica del mismo recayó en Juan Antonio Sánchez López, responsable a su vez junto a Javier González Torres del discurso museográfico.



Fig. 1. Fachada principal del Palacio del Obispo, construcción ideada por el maestro de obras catedralicio Antonio Ramos y continuada, tras su muerte, por José Martín de Aldehuela. Fotografía: Juan Manuel Bermúdez.

manifestaciones. Su dimisión en 1985 provocó un agonioso decaimiento de la actividad del Museo, cerrando sus puertas en los años siguientes².

El edificio de referencia es el Palacio del Obispo: una de las muestras más sobresalientes de la arquitectura civil de finales del siglo XVIII (fig. 1). Los espacios que por entonces constituían el núcleo palaciego, próximos a la fachada principal, ya habían sido adaptados previamente a espacio expositivo. No en vano, la Junta de Andalucía, por medio de un convenio firmado con el Obispado en 1992, se había hecho cargo del mantenimiento del conjunto edilicio, asumiendo labores integrales de restauración³ y promocionando exposiciones diversas⁴. La caducidad del acuerdo en 2012 provocaría que la administración diocesana asumiera la gestión del inmueble, estudiando desde entonces la puesta en marcha de iniciativas ligadas a manifestaciones culturales.

Así, la dirección del proyecto se encomienda al sacerdote e historiador del arte, Miguel Ángel Gamero Pérez; un nombramiento que supone el definitivo espaldarazo a un proyecto para el que

² El único elemento que curiosamente subsistió a la retirada del profesor Clavijo fue la revista titulada *Vía Crvcis*, editada por el Museo entre 1989 y 1993. Con una periodicidad de tres números anuales, la publicación siguió aunando esfuerzos en el terreno teórico en pro de la investigación histórica y la recuperación de la memoria colectiva en torno al arte y la religiosidad local, siendo uno de los medios utilizados por neófitos profesionales que completaban en esos años su formación específica en la Universidad de Málaga.

³ El proyecto arquitectónico fue firmado por los profesionales Rafael Martín Delgado e Isabel Cámara.

⁴ Una de las más notorias fue la inaugurada en octubre de 1992 y titulada *Picasso clásico*, comisariada por Carmen Giménez y Gary Tinterow; una muestra excepcional que, entre otras cuestiones, supuso el germen para la concreción del museo dedicado al genial artista.

se contaba, *a priori*, con más de 600 m² distribuidos en las salas diáfanas, en dos pisos en altura y circundantes al patio central. Junto a la integración de la antigua capilla palaciega, el escenario resultante habría de servir para, además, dar un salto de calidad a las exposiciones de arte religioso, consideradas en general como la «cenicienta» del entramado cultural⁵.

Para ello, una de las primeras pautas era concretar un centro de proyección e intercambio frente a la idea de lugar mayoritario, próximo a las nociones de parque temático. De la era tecnológica, se adoptaría el uso de elementos claves: apertura todos los días de la semana en un horario amplio, actualización de la web, dinamización de estrategias a partir de la visibilización en redes sociales, así como la incorporación paulatina de avanzados recursos digitales.

Todo ello debía quedar definido con claridad en los objetivos y metodologías a aplicar, reinterpretando y adaptando presupuestos, contenidos y orientaciones al amparo de las prácticas administrativo-expositivas de los principales museos internacionales, nacionales o de experiencias análogas llevadas a cabo en localidades europeas. Así, los denominados «elementos de mediación» se tornarían en necesarios para establecer un diálogo entre lo mostrado y el público, entendiendo de manera usual la consideración de cada obra de arte como medio y forma de expresión utilizadas por los artistas para expresar ideas y emociones; una afirmación que no requeriría, de por sí, elementos que ayudasen a interpretarla pues, a la postre, supondrían una pérdida del sentido original (Santacana, 2006: 125-132). No obstante, la intención choca con un público que, en general y por razones socio formativas, cada vez está más desconectado de épocas, grafías y fórmulas estéticas determinadas. Por lo tanto, cualquier pieza expuesta requeriría de cuantos medios museográficos fuesen necesarios con tal de aportar nociones que terminasen por descifrar, a los ojos de quien la contemplara, los mensajes que le son inherentes. De ahí que la labor curatorial y de la de los responsables del dispositivo de montaje se orientase hacia la configuración de dichos medios con tal de facilitar una vivencia estética al espectador.

Se trataría así de proponer en cada propuesta temporal un «viaje emocional» (Eisner, 2008: 15) en el que los aspectos antropológicos jugasen un papel crucial cual artefactos que coadyuvasen a la comprensión e inmersión de la obra en el valor histórico otorgado por la cultura visual de cada tiempo concreto (fig. 2). Para alcanzar tan interesante objetivo –de por sí, nada fácil–, el acostumbrado esquema de cartela situada al lado de una obra resultaría insuficiente, requiriendo de algo más: una adecuada mediación.

Alcanzar ese equilibrio es un reto continuo. Conocidas instituciones han llevado a cabo propuestas museográficas en las que el diseño expositivo ha terminado por obviar la contextualización histórico-social de las obras, prevaleciendo clasificaciones por autores, movimientos o épocas, apareciendo piezas distantes, sin aparentes vínculos; la libertad del espectador radica entonces en discernir solo aquellas cualidades estéticas que devienen de ese diálogo forzado. No cabe duda que tales ejercicios producen en el público un mayor enriquecimiento perceptivo, pero este queda ligado a la experiencia y formación particulares de cada visitante, cortocircuitándose todo mensaje intencionado.

En ese extenso juego de propuestas, planteadas en un sentido más tradicional o, por el contrario, innovador, no puede dejarse de lado el cumplimiento de uno de los objetivos que debe cumplir todo espacio museístico: el de proponer un aprendizaje significativo unido a una ineludible vocación pedagógica y social. Así, toda implementación de acciones cognitivas debe fundamentarse en el análisis previo de cómo el público, a grandes rasgos, puede percibir lo expuesto, facilitando a este un

⁵ Junto a la dirección, destaca el encargo de la gerencia al gestor cultural Gonzalo Otalecu Guerrero y la dirección del aparato museográfico/museográfico de prácticamente todas las exposiciones a Miguel Ángel Blanco Gómez.



Fig. 2. Montaje en vitrinas de los bustos de un *Ecce Homo* y una *Dolorosa*, de Pedro de Mena, pertenecientes a la muestra *Ars Sacra* (del 1 de junio de 2016 al 20 de enero de 2019). Fotografía: Archivo ArsMálaga.

acceso directo a las líneas vertebradoras de cada exposición o instalación temporal. ¿Suelen hacerse de manera habitual este tipo de mediciones? La respuesta, aún siendo primordial, es demoledora: no (Campo, 2012).

Luego, el principal reto al que hacer frente es facilitar una contemplación que ponga el acento en la percepción de los elementos formales de una obra, necesarios para incentivar el logro de la pretendida experiencia estética. No se trata solo de referencias marginales en folletos o en tradicionales catálogos –los cuales son necesarios, pero requieren de una mayor aplicación en sala–; la apuesta va más por la redefinición de qué se quiere decir en cada montaje con tal de encontrar aquellos elementos esenciales que hagan posible una transmisión sensible (Casas, 2019: 353-380). La consecución de este propósito debe incluir, a su vez, aspectos tradicionales en toda exposición: contextualizaciones históricas, paralelismos estilísticos o referencias biográficas de autores; como, de igual manera, la implementación de nuevas tecnologías debe acompañar cada hilo argumental, aportando sus potencialidades sin «retar» constantemente el sentido de las obras.

En el camino de esa innovadora museología posible está, también, el replanteamiento continuado de aquel cubo blanco que institucionalizara Alfred Barr en el MOMA de Nueva York. Esa asepsia espacial puede derivar hacia el mantenimiento de principios vacuos que provoquen una comprensión del montaje reservada a una élite intelectual, capaz de captar, en la diaphanidad y en la claridad prístina del recinto, los elementos clave de una determinada pieza. Si ese es el camino, la función educativa del museo desaparece.

Y, hay un elemento más, ligado a la genealogía propia de un espacio dedicado a la exhibición de obras religiosas: la promoción de la fe y la piedad entre los fieles. De ahí que, partiendo de las reflexiones anteriores, se postulase uno de los ejes fundamentales de todo centro de arte diocesano: el mostrar un activo y atractivo viaje por el arte sacro.

Abandonado el caduco binomio «museo-almacén», los muros del recinto no serían obstáculo entre lo museal y lo cotidiano. Ello conlleva el desarrollo de una planificación didáctica a través de la cual propiciar continuos diálogos con el público. Es decir, que no solo se cumpla con una visión

publicitaria de lo expuesto en sentido unívoco, sino que otras redes –entre ellas, las tecnológicas– actúen de herramienta recíproca entre el centro de arte y sus potenciales visitantes. Esos procesos inmersivos deben ser rentabilizados con tal de comunicar determinados aspectos (Terrise, 2017), en la búsqueda del *engagement* del público con el sentido de lo expuesto.

Y todo ello, sin obviar el debate general sobre toda exposición de obras que aún conserven su función religiosa: una contemplación que valore su sentido original como elemento asociado a la promoción del culto; o, por el contrario, su vinculación a una representación singular, colectiva. En ambos casos, la UNESCO recuerda que tal patrimonio cultural no se limita única y exclusivamente a colecciones concretas, sino que, además, abarca tradiciones de transmisión generacional en la que los rituales, las prácticas, las creencias o las técnicas artesanas detentan un papel esencial. Y, siguiendo tales percepciones, el arte sacro queda vinculado a una serie de valores intangibles relacionados con funciones litúrgicas, simbólicas e iconográficas.

Una consecuencia directa de tales pautas permite la incorporación de la dimensión inmaterial de un objeto al propio discurso museístico, a partir de un ejercicio de recuperación narrativa –que no de invención o extrapolación a otros ámbitos–. La concreción conceptual de tales apreciaciones supone otorgar al discurso expositivo una dimensión práctica, incorporando a este valores inherentes a la visión sacra de un objeto religioso para así dotar al espectador de herramientas de conocimiento suficientes que le permitan establecer, por sí solo, semejanzas o diferencias con otras manifestaciones; una vía que ahondaría en una percepción superadora de cuestiones estéticas y que provocaría conexiones con nociones más propias de lo religioso e, incluso, de lo intercultural (Panikkar, 2014: 17). En este sentido, en las distintas iniciativas planteadas por *Ars-Málaga* se ha procurado la implementación de ese diálogo con la intención de facilitar la comprensión de hechos relacionados con la propia historia de la Iglesia a través de un ejercicio meditativo integral. Un esfuerzo por hacer comprender a un público amplio la otredad de una serie de manifestaciones cuyo valor trasciende de la mera contemplación votiva para revelarse, en puridad, como una manifestación cultural particular.

De ahí el hacer factible el premeditado encuentro con el *mysterium tremendum et fascinans*. De hecho, la primera de las muestras exhibidas en el centro diocesano se dedicó a una colección de arte africano, donada por la familia Jiménez-Arellano, manteniéndose entre 2014 y 2016⁶. De entre el elenco de piezas destacaban la serie de máscaras rituales. Estas, en el momento en que se musealizan, transforman y amplifican su significado, pasando de ser un objeto oculto utilizado en ancestrales ritos para, ahora, convertirse en elemento digno de ser contemplado. ¿Supone esa novedosa dimensión la pérdida de la intencionalidad devocional con la que la pieza fue creada o, sin embargo, se perpetúa en cierto modo una admiración hacia esta, en otros ámbitos distintos pero complementarios a su génesis primitiva?

De hecho, en el arte sacro no hay nada casual. Quienes han hecho posible determinadas creaciones actúan –salvando cuestiones contractuales y estéticas– cual mediadores entre lo humano y lo divino, acercando aspectos sobrenaturales a planteamientos terrenos a través del uso de grafías, conceptos, técnicas o percepciones. De ahí que una obra religiosa deba entenderse desde una función contenedora de símbolos distintos.

Y, con relación a este aspecto, en estas salas se ha apostado por mantener la dimensión trascendente de las obras exhibidas pues, un número importante de ellas, continúan actuando en sus ámbitos particulares –catedrales, parroquias, iglesias o conventos– como «asideros» devocionales.

⁶ El comisariado de esta lo ejerce Ramón Sanz, con diseño museográfico firmado por la empresa Big Things.

Esta cuestión no es absolutamente baladí; de hecho, no es extraño que los museos expongan obras religiosas producto de hallazgos históricos, desplazadas de sus lugares originales o procedentes de acciones concretas. En el caso que nos ocupa, la intención primitiva permite que las obras continúen «vivas» porque siguen siendo un medio de interacción evangelizadora y motivo de conocimiento. Un criterio que es muy similar, aunque no exclusivo, en el Museo Nacional de Escultura (Hernández, 2018: 281-298) y algo más habitual en los dedicados a Francisco Salzillo en Murcia o los temáticos de Semana Santa en Zamora o Crevillente, entre otros.

Pero las salas no son –ni pretenden serlo– un espacio sacro. La filosofía desarrollada por la dirección de este centro ha apostado por mostrar la significativa e histórica riqueza del patrimonio cristiano, ofreciendo experiencias que no requieren la adhesión a la fe del visitante⁷. Se trataba de constituir un modesto lugar de conocimiento e investigación multidisciplinar que, partiendo desde el arte y la cultura, englobara criterios históricos, teológicos, sociológicos y científicos. Una línea que no olvida la dualidad conceptual de los objetos a presentar: representativos de un valor histórico-artístico–, pero, también, dotados de cualidades metafísicas.

Al respecto, la actividad estudiada deviene de la puesta en práctica de la *Carta circular sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos*, emitida por la Comisión Pontificia de los Bienes Culturales de la Iglesia el 15 de agosto de 2001 (Vezzoli, 2003: 299-303) y que, en cuestiones museográficas, sigue consejos del ICOM. No en vano, la singularidad que distingue a los museos y colecciones eclesiásticas de otras instituciones es la de exhibir un contenido básicamente espiritual que justifica, de por sí, su naturaleza catequética. La Conferencia Episcopal Española, haciendo suyas las disposiciones vaticanas, ha fomentado esta función a través de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, creada en la década de 1980; y, de manera más concreta, a partir de cada una de las delegaciones diocesanas instituidas a partir de la anterior. De igual manera, son de interés las ediciones de la revista *Patrimonio Cultural*, en la que, desde el primer número, se han publicado recomendaciones y artículos, a los que hay que añadir las reflexiones procedentes de la celebración periódica de jornadas nacionales.

El uso de la historia del arte como instrumento operativo en la gestión del patrimonio (Henares, 1998: 79-92) permite la revalorización de este en cuanto a su riqueza, variación, carácter persuasivo, disfrute y, finalmente, aprendizaje. De ahí que, al amparo de las recomendaciones eclesiásticas, en el centro de arte diocesano de Málaga se ha optado por implementar un meditado carácter expositivo, haciendo uso de elementos técnicos que enmarquen las obras con la intención de facilitar la comprensión de lo exhibido; lo mostrado sale así de su hábitat cerrado y «en uso», para mostrarse públicamente dentro de un montaje creado ex profeso. La apuesta por la claridad y accesibilidad expositivas quedan alineadas a novedosos criterios museológicos que, en función de sus amplias posibilidades, enfatizan finalmente la función pastoral que da sentido a estos organismos (Peña, 2012).

⁷ Las salas han albergado montajes dedicados a temas alejados de toda cuestión religiosa. Por ejemplo: *Painting after Postmodernism: Belgium-USA* (mayo-julio 2017), comisariada por Bárbara Rose y Roberto Polo; *La monumentalización de la memoria* (febrero-abril 2018), la primera exposición retrospectiva del escultor Juan Garaizabal, comisariada por Rafael Sierra con catálogo coordinado por este mismo autor y coeditado por el área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga; *Imperio Argentina: mirada sobre un mito* (octubre-diciembre 2018), centrada en la figura de la conocida actriz, con curaduría de Marta del Corral, Lorena Codes y Álvaro Carrillo, autores a su vez del catálogo de esta; o la dedicada a los *Aguatintas por seguiriyas*, de Eugenio Chicano (diciembre 2018-febrero 2019), comisariada por M.^a Luz Reguero, coautora del catálogo –en el que participan también Juan Antonio Garica Galindo, Juan José Téllez y Miguel Cabrera–, editado con el patrocinio del Centro de Tecnología de la Imagen de la Universidad de Málaga.

No en vano, la finalidad evangelizadora de este tipo de espacios expositivos no es, en absoluto, excluyente. Todo lo contrario. La conocida trilogía auspiciada por el ICOM e inherente a todo museo tradicional –servicio social, espacio de estudio y hábitat para aprendizaje–, son complementarias a la función pastoral, amplificando también otros aspectos. Se trata de privilegiar una mirada renovada, alejada de la acumulación irracional de piezas y al descuido de elementos clave, optando por popularizar principios basados en claves científicas.

Aportaciones museológicas para la contemplación de esculturas devocionales

En sus cinco años de vida, las quince exposiciones temporales montadas en el Palacio Episcopal han contenido obras de diverso tipo; de todas ellas, han destacado las esculturas devocionales. Estas plantean una interesante dicotomía entre la preservación de su valor cotidiano, integrado en el microcosmos propio de un templo, y la necesaria contemplación de sus matices escultóricos, apostura plástica y significación artística. Superado el debate –en ocasiones acalorado por el arraigo religioso de diversos estratos sociales andaluces– sobre si, en efecto, una escultura debe integrarse de manera ocasional en un determinado discurso expositivo, el siguiente paso consiste en facilitar esa integración. De tal modo, y en aras de salvaguardar la unción sagrada que esta desprende y potenciar su más que evidente caracterología, en estas exposiciones se han tratado de solventar ambas consideraciones a partir del análisis particular de cada obra, su integración en un desarrollo temático de conjunto y su relación tanto con el espacio arquitectónico como con la ambientación lumínica.

El espacio y la iluminación son dos de los ejes centrales en la configuración integral de un museo. Comúnmente aceptados por la museografía, su articulación deberá ser reflejo, entre otros parámetros, de un estudio previo de situación de las obras de arte, así como de la relación entre estas y su «diálogo» con/hacia el espectador. Este desarrollo condiciona la posterior experiencia contemplativa, en la que cada una de las piezas «comunican» un relato conceptual. Así, la construcción narrativa final será aprehendida por cada visitante a partir de un amplio significado.

Con la finalidad de plasmar ese pretendido argumento, la selección de un catálogo concreto de este tipo de esculturas, así como su estudio y exposición, se convierten en pilares básicos de toda labor museística, dando entrada a cuestiones expositivas innovadoras conjugadas con elementos más tradicionales. Ejemplos paradigmáticos sobre ello existen a lo largo de la geografía europea y norteamericana, bien en montajes de colecciones permanentes o, de igual manera, también en temporales. Algunos de ellos han sido ya citados anteriormente, pero es justo, también, reconocer el renovado aparataje desarrollado en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia, un espacio convertido en referencia mundial del arte sacro. Sin duda, las salas presididas por destacadas piezas escultóricas renacentistas constituyen un interesante ejercicio museológico donde elementos clave como la luz, el color, la ambientación o la espacialidad arquitectónica dotan de singularidad cada encuentro del visitante con las mismas.

Desde criterios sociológicos, lo sacro es entendido como una categoría de la sensibilidad, ejerciendo la religión de administrador de esta en cuanto asegura el funcionamiento y continuidad de la sociedad. De ahí la dualidad permanente entre dos acepciones de emoción: la sacra o, por el contrario, la religiosa; esta última no otorga un sentimiento de «presencia», de acercamiento físico-ontológico al ser misterioso que sí se consigue con la primera (Plazaola, 1965: 16). El arte, cual medio de preservación de un supuesto «aura» como objeto de culto, predispone al espectador a adoptar una reverente distancia, cuasi intimidatoria y causante de suscitarle un respetuoso silencio. Esta apreciación, sostenida en demasiadas ocasiones por museos, comisariados y diseñadores de exposiciones, se rompe en las propuestas de este espacio expositivo estudiado en cuanto a la cercanía

física de las obras, propiciando «encuentros» directos con el visitante el cual, por vez primera, tiene oportunidad de apreciar de cerca esculturas anteriormente percibidas en una distancia y aparataje complementario (retablo, hornacina o similar).

La adopción de un criterio espacial y lumínico que las envuelva, inspirado en cierto sentido en el ensayo florentino comentado, fomentando un ambiente diferenciado y focalizado en la obra en sí, no se plantea únicamente como modelo uniforme para todas las exposiciones, pero sí constituye un elemento basal a partir del que desarrollar montajes específicos. Esta práctica responde a la pregunta sobre qué puede hacer una institución de este tipo para mantener viva la «radiación original» de cada obra, pero, ahora y de manera ocasional, envuelta en otras interpretaciones. Al respecto, toda búsqueda de un encuentro con las obras devocionales dispuestas en las salas expositivas y tratadas de manera especial desde un punto de vista ambiental no hace más que incidir en los valores trascendentes que estas expresiones artísticas contienen, permitiendo a quienes las visitan un ejercicio de reflexión y reconexión con su propia existencia (Rodríguez, 2019). En la necesidad de recuperar esa espiritualidad y concretar cuantos medios de interacción la faciliten, es necesario que desde la dirección técnica del museo se pongan en acción cuantos oficios sean necesarios con tal de desarrollar aquellos procesos y recursos museográficos que se entiendan como necesarios.

Uno de esos primeros ensayos de este tratamiento particular dado a la contemplación de una escultura devocional es el realizado en *Huellas* –abierto del 16 de abril al 15 de noviembre de 2015⁸–. El *Cristo Resucitado*, obra realizada en 1946 por José Capuz Mamano y que preside el retablo de la iglesia de San Julián, se situaba tras una de las transiciones de acceso a las salas superiores, resaltando en un montaje sencillo, elevado sobre una peana y amparado por un dosel en maderas de tonalidades rojizas. La luz blanca focalizada en el rostro perdía intensidad a medida que bajaba por el resto del anatómico desnudo, dejando en penumbra la parte inferior de la escultura; junto a esta se situaban, a modo de escolta, los dos soldados romanos en actitud recostada y desconcertada con los que el autor completó el originario conjunto. El refuerzo simbólico a lo representado se hacía con la inscripción superior, en relieve, inspirada en el relato evangélico: *Resurrexit sicut dixit* (fig. 3).

La apuesta por el aprovechamiento de la espacialidad y el color, combinando el primero con la temperatura de los haces de luz, acaba convirtiéndose en práctica determinante en siguientes exposiciones. La ideada bajo el título *FernandOrtiz* –dispuesta en las salas entre el 20 de noviembre de 2017 y 14 de enero de 2018⁹–, supondría una vuelta de tuerca más al concepto espacio-lumínico y sus diversas variantes. Una es la optada para exhibir a un *Ecce Homo* propiedad de la hermandad de la Vera+Cruz de Osuna, Sevilla; la sala, entonada en tonalidades moradas, predisponía al espectador a presenciar una escena penitencial en la que la imagen sedente del Cristo se presenta únicamente iluminada de manera frontal. Pero, a su vez, el paso a la siguiente sección expositiva permitía practicar aquella sentencia que argumentaba la museografía «memorable» como una concepción intelectual, pensada para un espacio y experimentada por el público a través de los sentidos (Roca, 2012: 27-36). No en vano, la sala contigua, de unos 40 m² y con paredes rosadas, contenía la escultura sedente de la *Virgen de la Merced Comendadora*, procedente del monasterio –también ursonense– de la Encarnación. El perímetro murario sirvió no solo como propio elemento de cierre sino, a su vez, para que sobre él se reprodujeran pictóricamente las líneas esenciales del coro lignario al que pertenece, recreándose así, al menos virtualmente, la estancia habitual en la que la pieza se muestra, formando parte habitual de los ritos desarrollados por las hermanas mercedarias.

⁸ Comisariada por Miguel Ángel Gamero Pérez.

⁹ La labor curatorial corresponde a José Luis Romero Torres, coordinador científico del catálogo junto al director de *Ars-Málaga*.

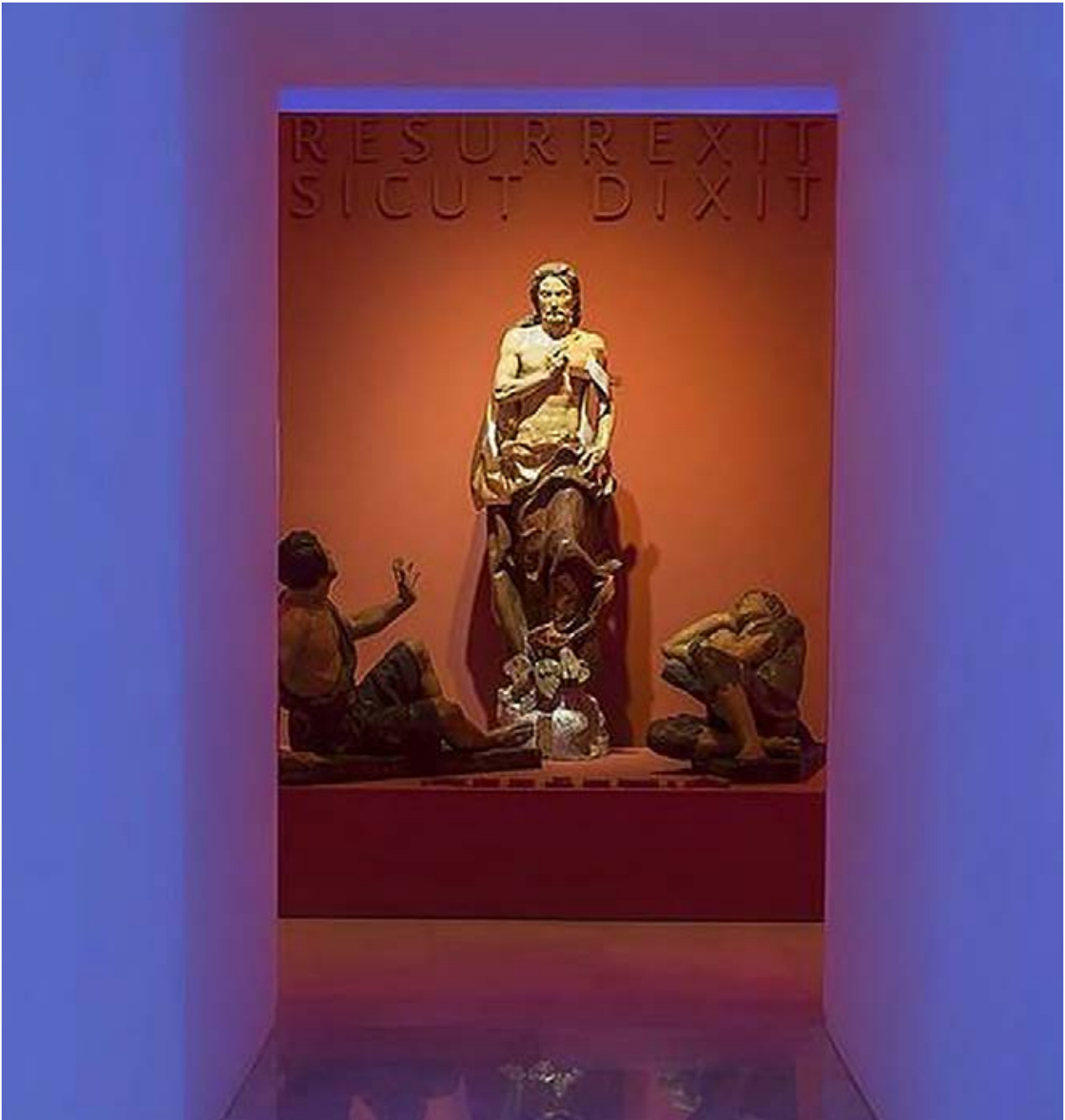


Fig. 3. Conjunto escultórico de la Resurrección, de José Capuz, integrado en la exposición *Huellas*.
Fotografía: Archivo ArsMálaga.

Otras nuevas sensaciones se lograron invirtiendo el carismático concepto de sala-cubo blanco a todo lo contrario: la negritud. Esta apuesta, vinculada de manera indudable a la psicología de la percepción visual, ensayada con desigual función en alguno de los ciclos más recientes de *Las Edades del Hombre*, se mantuvo con ligeras variaciones en dos montajes: el primero, en la muestra *Misericordia* –del 1 de junio al 20 de noviembre de 2016¹⁰–, para contener en su centro al Crucificado de igual denominación realizado por José María Ruiz Montes para la parroquia malagueña de San

¹⁰ Comisariada por Miguel Ángel Gamero Pérez.

Miguel de Miramar; y, el segundo, en la antológica denominada *Ortega Bru: vanguardia, mística, rebeldía, sueños* –del 2 de diciembre de 2016 al 28 de enero del año siguiente¹¹–, sirviendo de marco para la disposición de la escultura de *Jesús de la Pasión*, labrada en 1977 por el artista homenajeado (fig. 4).

En ambos casos, el criterio para el montaje une la museología a cuestiones fenomenológicas producidas por la adaptación a la falta de luz que el ojo humano realiza cuando pasa de un lugar iluminado a otro que no lo está. Jugar con la dilatación de la pupila a partir de una intencionada midriasis que provoca, pasados 3-4 minutos, una progresiva sensibilidad espectral al amparo del conocido «efecto Purkinje», es una apuesta arriesgada. Argumentar caracteres fotópicos y escotópicos en pro de un ejercicio contemplativo en un espacio de arte religioso, supone traspasar los parámetros lumínicos habituales en una exposición para, así, provocar sensaciones en el espectador explicables solo desde terrenos psicológicos, fisiológicos e, incluso, místicos.

La estancia cuadrangular, cerrada en su acceso por una mampara que obligaba al visitante a entrar en sesgo, suponía de por sí un contraste con la luz existente en el espacio precedente. La intención, fuera de toda duda, era la de crear un primer *shock* emocional en donde la fuerza escultórica de la imagen ubicada en la sala –la de un inmenso crucificado, en la primera experiencia y, la de un titanesco nazareno, en la segunda– condicionara, de inmediato, el comportamiento del público. La creación de un ambiente absolutamente oscuro, solo roto por una serie de tenues puntos de luz que, de manera estudiada, recorrían los puntos más sobresalientes de las esculturas, emulaba el hábitat de un oratorio privado en el que el espectador se encontraba con la obra, obligándole a vehicular una experiencia dialogante, contemplativa y reflexiva prácticamente única¹².

Esas vivencias subjetivas suelen enrolarse en otros ámbitos de la cultura visual, siguiendo criterios dominados por un *light art* donde la interrelación luz, color y sombras constituyen un creativo ejercicio performativo que queda unido, por su genealogía, a instalaciones de arte contemporáneo. Traspasar los límites temporales de ese espíritu y trasladarlo a un montaje en el que la escultura devocional –casi siempre ambientada en el Barroco o en otros períodos estéticos posteriores en los que se hace una relectura de este–, supone un ejercicio atrevido y, en ocasiones, no bien entendido. Una variación más a esta apuesta pudo verse en el cubículo circular creado expresamente para disponer, en su centro, a la *Magdalena penitente* (1664) de Pedro de Mena con ocasión de la exposición dedicada a este –del 16 de marzo al 14 de julio de 2019¹³–. La práctica eliminación perceptiva de los límites físicos del espacio quedaba compensada con la disposición de una peana de dos peldaños decrecientes y luminosos sobre la que se erguía el simulacro, siendo tales haces los que, tenuemente, incidían de abajo arriba sobre el cabizbajo y dramático rostro. La escultura, labrada en su origen para la Casa Profesa de los Jesuitas en Madrid¹⁴, volvía a concitar la mirada comunicativa del espectador en un ejercicio de resemantización cuasi místico. La intención premeditada llegaba a conferir un aura contemporánea a la contemplación de la escultura, motivada por el escabel luminoso sobre el que se erguía y con el que se hacía un claro guiño a los sesgos escenográficos que rodean la puesta en escena de una *sign-star* pop.

¹¹ La labor curatorial es de Javier González Torres, coordinador del catálogo editado por el Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, con textos firmados por Irene Aranega López, Francisco José González Díaz, Jesus M. Palomero Páramo, Andrés Luque Teruel y Juan Antonio Sánchez López.

¹² A ello también contribuía la ambientación musical, audible justamente en el momento en el que lograba la concentración entre público y obra. En el primer caso, se escogieron piezas sacras, melódicas, del Barroco; en el segundo, entroncando con la genealogía de la imagen expuesta, se optó por una instrumentalización contemporánea.

¹³ Comisariada por José Luis Romero Torres, quien realiza la coordinación científica del catálogo junto a Gonzalo Otalecu Guerrero, contando con textos de M.ª Dolores Blanca López, Miguel Ángel Gamero Pérez, Manuel García Luque, Patrick Lenaghan y Juan Antonio Sánchez López.

¹⁴ Hoy expuesta en el Museo Nacional de Escultura, de Valladolid, cedida por el Prado.



Fig. 4. Aspecto genérico de las salas mencionadas. La limitación técnica de la fotografía no es capaz de traducir visualmente la sensación misteriosa conseguida. Fotografía: Archivo ArsMálaga/colección autor.

No serían estas las únicas novedades museológicas –en clave de adecuación contemporánea– experimentadas por el centro de arte diocesano. En otras ocasiones, se ha optado por incorporar a ciertos montajes una serie de añadidos adicionales, a modo de estructuras arquitectónicas centralizadas, con tal de volver a incidir en la reproducción –más conceptual que material– de un ambiente sacro. La más voluminosa es la ideada para cobijar a la *Dolorosa de Servitas* (1746-1752) durante la citada exposición a Fernando Ortiz, posteriormente adaptada y reutilizada para hacer lo propio con el *Crucificado del Perdón*, de Pedro de Mena. Siguiendo las líneas maestras de un cancel de madera clásico, el micro-templo sirve de hilazón adecuada entre la escultura que bajo este se inserta y la separación espacial con la sala en la que se dispone. Un uso que, a su vez, permite la radiación lumínica por sus cuatro vanos configuradores que, si se adosa a una pared, puede igualmente servir de marco para ocultar puntos de luz que incidan sobre el objeto artístico. Así ocurrió en el caso de la escultura mariana que en su día presidía el oratorio de los filipenses malacitanos, otorgándole un fotográfico enfoque a partir de un haz de contorno –de cualidades muy cinematográficas y televisivas– que potenciaba visualmente su enlutada presencia (fig. 5).

El juego de luces y la ambientación espacial continuarían siendo objeto de varias experimentaciones en otro tipo de actividades. Interesantes, en cuanto a la consabida creación de respuestas sensibles, fueron: la exhibición durante tres días –del 9 al 11 de octubre de 2017¹⁵– de *Jesús Cautivo* (realizada por José Martín Simón en 1934), obra relativamente reciente pero de gran alcance devocional en la ciudad¹⁶; y la muestra dedicada a la acción conservativa realizada sobre las esculturas del antiguo convento de los Capuchinos, visitable entre 27 de febrero y el 29 de abril de 2018¹⁷.

¹⁵ Las labores curatoriales corresponden a Gonzalo Otaecu Guerrero, Miguel Ángel Blanco Gómez y María de los Ángeles Ávila Martínez, coordinadores a su vez del catálogo editado en colaboración con la hermandad responsable.

¹⁶ La escultura había sido sometida a un concienzudo proceso conservativo dirigido por el profesor Juan Manuel Miñarro López. Antes de volver al culto en la parroquia de San Pablo, la hermandad titular convino con la dirección del centro diocesano su exhibición pública. El aséptico montaje consistió en habilitar una de las salas de las crujías inferiores al patio central, entonando sus muros de un color cetrino; la imagen quedaba iluminada por haces difusos dispuesto en un triple eje central y lateral, proyectando sobre el fondo espectrales sombras.

¹⁷ Titulada *Tesoros de Capuchinos* e integrada por casi una veintena de esculturas de variado formato y temática religiosa, además de dos grandes lienzos. La labor curatorial es ejercida por Jesús Hinojosa Sanz, coordinador a su vez del catálogo editado con la colaboración de la Fundación Málaga, con firmas de distintos autores.

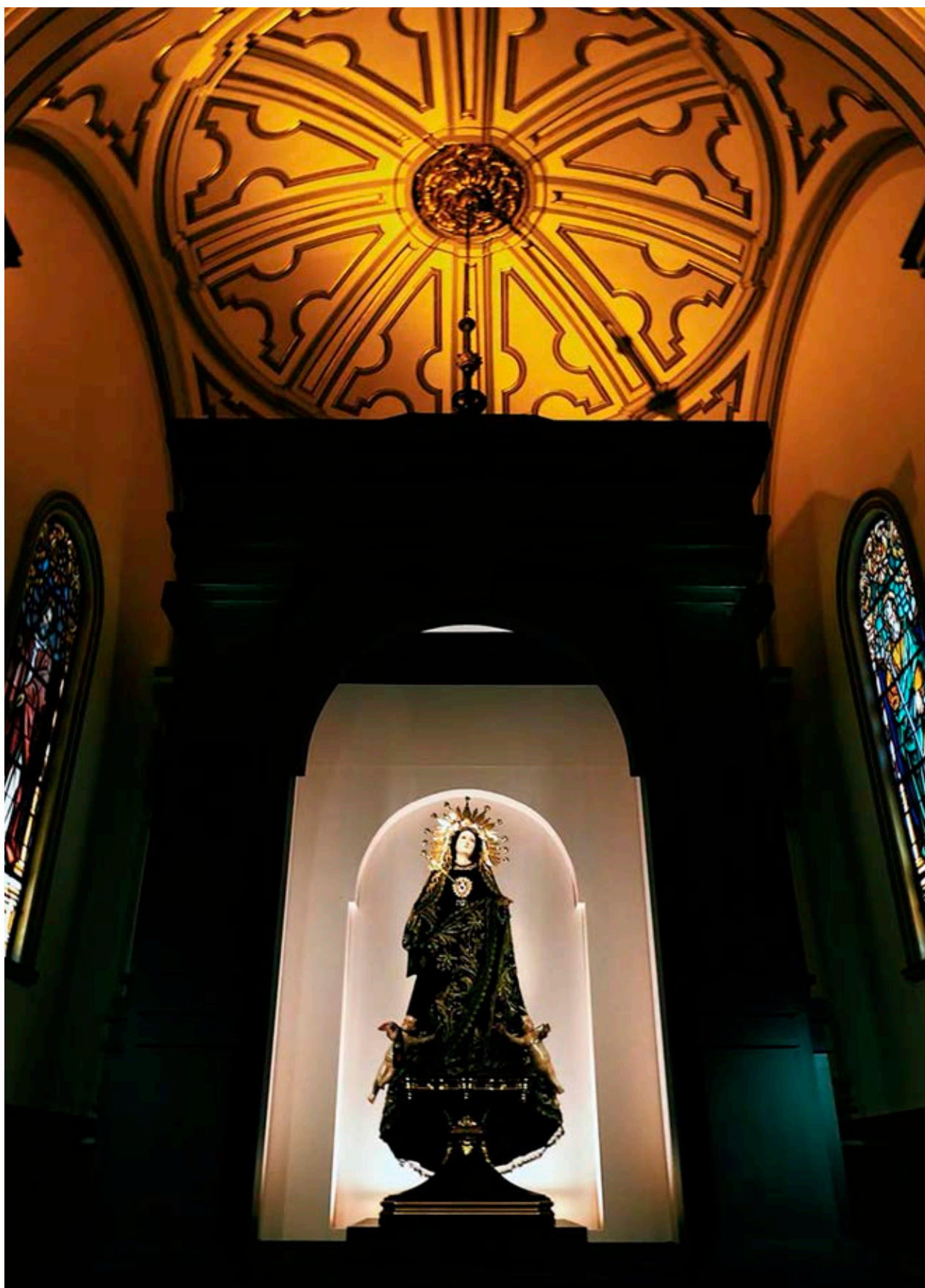


Fig. 5. Combinación de la estructura centralizada y la escultura devocional de la Dolorosa de Servitas, de Fernando Ortiz.
Fotografía: Archivo ArsMálaga.

Conclusiones

El disfrute de un ambiente distinto al cotidiano en el que se facilite la comprensión de la diversidad cultural, la ruptura de rutinas propias del quehacer diario, la evocación de tiempos pretéritos o la recuperación de conceptos tradicionales que habitualmente no se tratan, son algunas de las acciones pedagógicas propias de un espacio dedicado al arte. De igual manera, la apuesta por lograr cierta intimidad entre lo expuesto y el público convierten este ejercicio en un reto complejo.

Entre los medios para conseguirlo están el diálogo de las obras con el espacio en el que se incardinan y la creación de condiciones adecuadas para su recepción por parte del visitante. La valoración positiva de estas intenciones puede conducir a que una determinada exposición sea entendida como una iniciación y una incitación al espectador, estimulando sus sentidos en la búsqueda de más datos e incentivándole a ejercer una opinión crítica¹⁸.

A la concreción narrativa de manifestaciones devocionales ha contribuido sin duda alguna la labor desarrollada por la dirección y la gerencia del centro diocesano de Málaga. No es sencillo lograr una «conexión afectiva» con un público amplio con el riesgo que conlleva menoscabar identidades o no ser capaz de contener todas las dimensiones de una determinada manifestación cultural al priorizar, ante todo, su ideario espiritual. Y es que esa «vida particular» que, a través del rito consecratorio, convierte una obra en objeto de culto, no se altera al exhibirse en una exposición de arte sacro si se argumentan criterios museográficos/museológicos que la potencien y complementen, vinculándose a su vez a parámetros de estudio, experimentación, investigación y formación. No en vano, este tipo de arte aspira a expresar la visión humana de lo sagrado a partir de una triple conceptualización que incluye el sentimiento de separación, de inviolabilidad y de irresistible atracción. La emoción que irradia en determinadas miradas contemplativas puede definirse a través de la bipolaridad que ofrece lo *tremendum* y lo *fascinosum*, a modo de atracción cautivadora que es, a su vez, temerosa; fuera de su «hábitat» natural, el estudio del espacio arquitectónico y de la incidencia cualitativa de la luz pueden contribuir, como se ha estudiado, a concretar realidades suprasensibles dentro de un ambiente tan distinto al originario¹⁹.

Lástima que las experiencias realizadas en estos cinco años no hayan sido valoradas lo suficiente²⁰ y que las puertas de este centro, necesario e innovador, permanezcan hoy cerradas. Al menos para la posteridad quedará la intención de dar un necesario impulso a la exhibición continuada del arte religioso –en su vertiente devocional– con una ilusión y humildad superadoras de limitaciones presupuestarias y cortedad de miras, vinculando su exhibición singular a una experiencia profunda alejada de modas o intenciones únicamente turísticas. De igual manera, las nuevas aportaciones historiográficas alcanzadas en el redescubrimiento y reposicionamiento de alguno de los artistas homenajeados constituyen, junto a los novedosos recursos museológicos implementados, el legado documental de más proyección que deja esta iniciativa.

¹⁸ Los datos del número de visitas anuales recogidos en informes internos de *Ars Málaga* son interesantes: de los 63 408 visitantes obtenidos en 2014, año de apertura del Museo se pasan, al inicio de verano de 2019, momento del cese de su actividad, a los 101 147. Un crecimiento exponencial que debe ponerse en relación con los registros computados al cierre de ese último año por otras instituciones locales de mayor renombre. Por ejemplo, el Museo de la Aduana, según fuentes oficiales, llega a las 150 448 visitas; el Pompidou, a las 176 434; el Ruso, 82 549; y, la Casa Natal, 120 789. Ninguno, claro está, se aproxima a las cifras del Picasso: 703 807, convertido en puridad en el centro expositivo más visitado del sur peninsular.

¹⁹ Debe constar el agradecimiento expreso a la dirección del centro diocesano, así como a su gerencia y demás personal administrativo, por la disposición y amabilidad demostradas por ofrecer cuantos datos fuesen necesarios para la realización del presente estudio.

²⁰ El esfuerzo y el trabajo desarrollados –con sus aciertos y errores– ha sido escasamente reconocido, incluso, por los medios locales de comunicación, incluso también por otros más especializados a nivel regional o nacional. Salvo crónicas esporádicas y comentarios críticos incompletos, apenas si se registran interesantes aportaciones en este sentido. Tal vez, como se recogía al principio de este estudio, este tipo de exposiciones siguen siendo consideradas de menor importancia por algunos sectores.

Bibliografía

- BOLAÑOS, M. (2008): *Historia de los Museos en España*. (2.^a ed.). Gijón: Trea.
- CAMPO CAÑIZARES, E. DEL (2012): «Diseño expositivo y museografía didáctica en los espacios de arte», *Asri. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, n.º 1. Disponible en: <<http://asri.eumed.net/1/ecc.html>>. [Consulta: 28 de julio de 2019].
- CASAS HERNÁNDEZ, M. (2019): «Splendor Fidei: el proyecto del Museo diocesano de Segovia», *Anales de Historia del Arte*, 29, pp. 353-380.
- EISNER, E. W. (2008): «El museo como lugar para la educación». *Los museos en la educación: la formación de los educadores. Actas del I Congreso Internacional*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 12-21.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, G.; MARTÍN LOZANO, J. E.; FERNÁNDEZ MARTÍN, J. J.; SAN JOSÉ ALONSO, J. I., y MORILLO RODRÍGUEZ, F. M. (2013): «Las Edades del Hombre: 25 años construyendo identidad», *Her&Mus* 12, vol. V, n.º 1, pp. 116-123.
- HENARES CUÉLLAR, I. (1998): «La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio», *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Coordinado por M. Á. Castillo. Granada: Fundación Argentaria, pp. 79-92.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. (2018): «Posibilidades didácticas de la escultura procesional en los estudios superiores: el ejemplo de las obras conservadas en el Museo Nacional de Escultura», *Didáctica de la Semana Santa. Pedagogías para la colectividad*. A. R. Fernández Paradas. Cuenca: Universidad Politécnica Salesiana, pp. 281-398.
- PANIKKAR, R. (2014): *Diàleg Intercultural i Interreligió*s. Barcelona: Fragmenta.
- PEÑA VELASCO, C. DE LA (2012): «El Patrimonio Inmaterial. Oportunidades tangibles para el desarrollo expositivo de los museos catedralicios», *E-Rph*, 11. Granada: Universidad. Disponible en: <<http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/35993/instituciones-estudios.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. [Consulta: 3 de agosto de 2019].
- PLAZAOLA, J. (1965): *Arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Madrid: BAC.
- ROCA, J. (2012): «Notas sobre la curaduría autoral», *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las Artes Visuales*. Bogotá: Ministerio de Cultura, pp. 27-36.
- RODRÍGUEZ FRADE, J. P. (2015). «El nuevo Museo Arqueológico Nacional, un museo abierto», *Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 87, pp. 90-107.
- (2019). *Manual de museografía*. Córdoba: Almuzara.
- SANTACANA, J. (2006): «Bases para una museografía didáctica en los museos de arte», *Enseñanza de las Ciencias Sociales. Revista de Investigación*, 5, pp. 125-132.
- TERRISE, M. (2017): *Le centre d'interprétation dans tous ses états. Un équipement à la frontière du musée et du parc d'attractions?* París: Complicités.
- VEZZOLI, T. (2003): «Elementi di un trattato di Museologia: note alla lettera "La funzione dei musei ecclesiastici" della Pontificia Commissione dei Beni Culturali per la Chiesa», *Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti liturgiche*, n.º 817, vol. XCI, pp. 299-303.

El sarcófago de *Pomponia Agrippina*: ¿una pieza ostiense en el MAN?*

The sarcophagus of *Pomponia Agrippina*: an Ostian piece
in the MAN?

Lucio Benedetti (lucio.benedetti@gmail.com)
Universidad Sapienza de Roma

Resumen: El artículo trata de establecer el lugar de origen del sarcófago de *Pomponia Agrippina*, una pieza de la colección Várez Fisa, a través del estudio de la inscripción en la tapa y de los datos estilísticos del objeto. Todo parece indicar Ostia Antica como lugar de procedencia.

Palabras clave: Epigrafía latina. Ventas en subastas. Colección Várez Fisa. Ostia Antica.

Abstract: The purpose of this article is try to establish the place of origin of the sarcophagus of *Pomponia Agrippina*, an important piece of the Várez Fisa collection, through the study of the inscription on the lid and the stylistic data of the object. All seem to indicate Ostia Antica as the place of origin.

Keywords: Latin Epigraphy. Auction sales. Várez Fisa collection. Ostia Antica.

En recuerdo de Paloma Cabrera Bonet

Entre las piezas romanas de la colección Várez Fisa del MAN se encuentra un interesantísimo sarcófago inscrito (fig. 1), inventariado con el n.º 1999/99/183 y de procedencia desconocida¹.

La pieza consiste en una caja paralelepípeda de mármol blanco con vetas gris-azuladas (probablemente proconesio)², decorada en el frente con un *thiasos* marino de delfines y erotes alados que cabalgan monstruos marinos que avanzan hacia el centro enmarcando una gran cabeza de Océano, desde cuya barba fluyen las olas del mar que cierran la representación en el fondo.

* Quisiera expresar mi reconocimiento a los profesores A. Teatini (Universidad de Sassari), M. L. Caldelli y F. Taglietti (Universidad Sapienza de Roma) por sus valiosas sugerencias. Importantes aportaciones se las debo también al Prof. F. Zevi (Universidad Sapienza de Roma).

¹ El sarcófago se compró en Sotheby's (Sotheby's, *Middle Eastern, Egyptian, Ancient Jewellery, Greek, Etruscan and Roman Antiquities also Ancient Glass*, 11th July 1988, 26 Conduit Street, London W1, lot n.º 88). Agradezco al doctor F. Heintz (Sotheby's Ltd.) la información sobre esta venta. La pieza se ha publicado en CASTELLANO, y NOGALES, 2003: 486-488, n.º 180 y en CABRERA; CASTELLANO, y MORENO, 2018: 34-35. La inscripción está también recogida en la base de datos epigráfica de Claus-Slaby (ECDS) con el n.º de registro EDCS-70200026 y se asigna genéricamente a la *Hispania Citerior*.

² Estas son las medidas: tapa: 144 cm × 45 cm × 8 cm; caja: 145 cm × 48 cm × 34 cm. Agradezco a la doctora M. Moreno (MAN) habérmelas facilitado.





Fig. 1. Sarcófago de *Pomponia Agrippina*, colección Várez Fisa (foto: Miguel Ángel Otero. Archivo fotográfico del MAN).

Las características del relieve, muy elegante, junto con algunos detalles de la representación plástica de los sujetos representados (en los que apenas se ha empleado el taladro) atestiguan el alto nivel artístico del taller de producción, probablemente de Roma o de sus cercanías. Es singular, en cambio, que los paneles laterales se hayan dejado sin labrar. Quizás el sarcófago aún no estaba terminado cuando fue comprado para la deposición del difunto.

Sobre la caja hay una tapa de losa plana de mármol blanco, un poco más larga que el contenedor en el lado derecho y recompuesta por varios fragmentos, con las huellas de las grapas de cierre en los lados cortos, coincidiendo con las de los laterales de la caja. Está hecha de un mármol diferente (quizás de Luni), un hecho que podría indicar una tapa no pertinente, pero no necesariamente³. Finalmente, hay una inscripción grabada directamente en el borde, de la que hablaremos en breve.

La impresión general es, en cualquier caso, la de una pieza homogénea con un destacado elemento decorativo en el frente, un *thiasos* marino, uno de los motivos más frecuentes en los sarcófagos romanos y que perdura a lo largo de mucho tiempo, desde el siglo II hasta el IV d. C. y posteriormente⁴.

Utilizado sobre todo para decorar los áticos de las tapas, a veces también se encontraba en los frentes de las cajas, aunque la organización de la escena era, en este caso, más compleja e incluía principalmente desfiles de nereidas o tritones que convergían hacia grandes conchas o *clipei* con imágenes del difunto. El de nuestro sarcófago es bastante similar a los de los áticos de las tapas⁵, pero hay ejemplares con la misma iconografía en la caja⁶, la mayoría de los cuales destinados a acoger los restos de jóvenes difuntos, a menudo mujeres⁷.

³ Obviamente, la hipótesis de que se trate de dos piezas distintas posteriormente combinadas para ser subastadas, no debe descartarse.

⁴ RUMPF, 1939: 125-129; KOCH, y SICHTERMANN, 1982: 195-197; KOCH, 1993: 81-83; ZANKER, y EWALD 2004: 117-134 y 325-331.

⁵ BARBANERA, 2005: 148 y 156-157.

⁶ RUMPF, 1939: 16-17, n.º 44 (Moscú, colección Montferrand) y n.º 45 (procedente de Pozzuoli, ahora en Berlín, Antikensammlung) = HUSKINSON, 1996: 37, n.º 4.7 y 4.8.

⁷ ZANKER, y EWALD, 2004: 127-128; 341.

El tema de los *thiasos* marinos, de hecho, como se ha subrayado recientemente⁸, era particularmente adecuado para las mujeres ya que desde el punto de vista fúnebre asumía un significado que iba más allá de la simple expresión del viaje a las islas de los Bienaventurados o de transmitir la sensación de tranquilidad y felicidad⁹, como comúnmente se interpreta; pero, dado que «el agua y sus divinidades, en el imaginario antiguo se consideraban elementos de fertilidad, protectores también y sobre todo de la novia»¹⁰ estas escenas adquirieron también un «significado de prosperidad, y el matrimonio nunca celebrado para las niñas habría tenido lugar en el mundo de los muertos, se habrían casado con la divinidad infernal y la novia habría visto desfilar a los alegres seres marinos en la procesión en su honor»¹¹.

Y también es una niña la del sarcófago del MAN, como aclara la inscripción de tres líneas grabada directamente en el borde de la tapa¹²:

D(is) M(anibus)
Pomponiae Agrippinae filiae dulcis[s]imae, quae vixit ann(os) VI, m(enses) VI, dies XXIII,
C(aius) Pompo[n]ius Quirinus pater.

La laconicidad del texto no nos dice mucho acerca de *Pomponia Agrippina*, excepto que fue arrancada de la vida a una edad muy temprana¹³, pero sí nos abre interesantes perspectivas en el frente prosopográfico. De hecho, los elementos onomásticos de la difunta, junto con la mención del nombre completo del padre en la tercera línea como dedicante del sarcófago, parecen orientarnos en primer lugar sobre el lugar de origen de esta joven y, quizás, de la misma pieza.

A pesar de que el *nomen Pomponius* está muy extendido en el mundo romano, es fácil comprobar cómo entre los documentos conocidos hasta la fecha hay tres casos de homonimia para *C. Pomponius Quirinus*, todos procedentes de Ostia Antica y recogidos en dos importantes inscripciones, *CIL* XIV, 281 y 326, ambas pertenecientes al Colegio de los Dendróforos¹⁴.

En la primera inscripción, en líneas consecutivas¹⁵, aparecen incluso dos individuos (el segundo indicado como *iunior*) con el mismo nombre, ambos desempeñando el doble y relevante cargo de *pater collegii* y *patronus perpetuus*¹⁶ de la misma asociación, mientras que en el segundo caso el nombre de uno de estos dos personajes, si bien incompleto, puede reconstruirse fácilmente.

La tentación de identificar uno de estos dos personajes ostienses con el mismo mencionado en el sarcófago es instintiva e inmediata, pero quizás también pueda apoyarse en algún otro elemento más concreto.

⁸ BRUTO, 2016: 37-41.

⁹ Véase TURCAN, 1999: 110-119; ZANKER, y EWALD, 2004: 127-128, 341. Sobre el significado de este tipo de decoración en los sarcófagos véase por último TEATINI, 2011: 76-78, con bibliografía previa.

¹⁰ BRUTO, 2016: 41.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Las letras miden 2 cm de alto.

¹³ La precocidad de la muerte de la joven *Pomponia* tal vez podría explicar la diversidad del material utilizado para los dos elementos del sarcófago. El evento, probablemente inesperado, podría haber obligado a los padres a recurrir, para el contenedor, a un producto que el taller funerario tenía entre los ya disponibles en el almacén y optar, en cambio, por una tapa más simple.

¹⁴ La primera inscripción se conserva en el lapidario ostiense, la segunda en los Museos Vaticanos (para este último documento véase DI STEFANO, 1995: 50, n. 13).

¹⁵ *CIL* XIV, 281, segunda columna, rr. 16-17.

¹⁶ Según WALTZING, 1895-1900, IV: 372-373, el *pater collegii* era un afiliado de la asociación que desempeñaba la función de responsable de esta, mientras que la expresión *patronus perpetuus* debería entenderse como un título honorífico, otorgado a los miembros que se habían distinguido por méritos particulares dentro de la asociación.

Para empezar, la paleografía: la forma de algunas letras como la *M*, la *C*, la *F* con barras transversales ligeramente apuntando hacia arriba, la *Q* con el pedúnculo rígido, la *S* o *T* con la barra transversal superior ligeramente arqueada hacia arriba, puede indicar un rango cronológico entre la segunda mitad del II y el III siglo d. C. Si consideramos que las dos inscripciones de Ostia anteriormente mencionadas se pueden asignar respectivamente alrededor del año 200 d. C. y el 256 d. C., la relación entre estos personajes, podría no limitarse a la sola homonimia.

Sin embargo, además de los datos epigráficos, los elementos estilísticos del objeto también podrían contribuir a la hipótesis de la procedencia ostiense de la pieza como la tipología de la tapa, de losa plana y con el epitafio grabado en el borde que, al menos en esta variante, parece una peculiaridad de los talleres funerarios ostienses¹⁷. De hecho, se conocen varios ejemplos procedentes de la ciudad¹⁸, y todos con singulares analogías con la del sarcófago del MAN, incluidas en la paleografía de las inscripciones, casi como para indicar un mismo taller de producción (al menos para las tapas).

También la iconografía del tema marino, aunque muy generalizada, vuelve con cierta frecuencia en los sarcófagos ostienses¹⁹, en algunos con sorprendentes analogías estilísticas y compositivas con la representación del frente de nuestro sarcófago²⁰.

De la comparación con otras piezas en las que encontramos los mismos patrones decorativos, como un sarcófago de la colección Aldobrandini²¹, también procedente de Ostia, o en un ejemplar desde la circunvalación Appia²² o en los fragmentos de otro en el Louvre que coinciden con una cara de Océano del Museo Nazionale Romano²³, parece posible deducir, también para esta pieza, una datación entre la segunda mitad del siglo II y principios del III d. C.²⁴, aunque hay ejemplares que reproducen el mismo motivo hasta en el siglo IV²⁵, demostrando la gran fortuna del tema iconográfico en ámbito funerario.

La posibilidad de que el sarcófago esté hecho de mármol proconesio contribuye aún más, en nuestra opinión, a acreditar su origen en Ostia, que es, como se sabe, uno de los terminales antiguos de destino y distribución más importantes para bloques y productos semielaborados en este material, que también tuvo su auge comercial entre los siglos II y IV d. C.²⁶

Un último detalle, pero quizás no menos importante para nuestra hipótesis, puede finalmente encontrarse en la alta calidad artística de la pieza, lo que sugiere un cliente de cierto nivel social y económico que podría ser el *pater collegii* y *patronus perpetuus* de uno de los principales colegios ostienses. Aunque los personajes en cuestión no se conocen de otra manera, es fácil imaginar, en virtud de haberse mencionado en dos documentos tan importantes, que se tratase de exponentes

¹⁷ KOCH, y SICHTERMANN 1982: 66 y ss.

¹⁸ MARINUCCI, 2012: 125, n.º 152; ZEVI *et alii*, 2018: 28-29, n.º 25.

¹⁹ Cfr. AGNOLI, 1999: 206-207 y 2002: 194-196; BONANNO, 2008: 149-150 y 160-161.

²⁰ Recientemente, por el autor de estas líneas fue encontrado en la Royal Athena Galleries de Nueva York, un fragmento de sarcófago con inscripción, *CIL* XIV, 1821, y con representaciones de criaturas marinas muy similares a las de nuestro sarcófago. BENEDETTI, 2018, pp. 355-356.

²¹ AGNOLI, 2002: 196, fig. 7.

²² KOCH, y SICHTERMANN, 1982: 196, nr. 241.

²³ BARATTE, METZGER, 1985: 152-153, nr. 74.

²⁴ En particular, la presencia de la cabeza de Océano como motivo central alrededor del cual se organiza el *thiasos* parece ser típica de este período (PARODO, 2018: 3, con bibliografía previa) y esta datación parece confirmarse indirectamente también por la de la inscripción. Una datación similar ya se había postulado en CASTELLANO, y NOGALES, 2003: 486-487.

²⁵ Como en el caso del sarcófago encontrado en Pozzuoli y citado en la nota 6.

²⁶ MONNA, y PENSABENE, 1977: 160; AGNOLI, 2002: 210-212.

locales importantes y probablemente ricos; como de familia adinerada debió ser la propia fallecida, a juzgar no solo por el tipo de entierro que le había sido reservado (la inhumación de niños en sarcófagos es un hecho raro²⁷), sino quizás también por sus elementos onomásticos: el *cognomen* *Agrippina* por ejemplo, que parece ser el elemento más característico del nombre de la joven, quizás podría haber transmitido el recuerdo de una ilustre ascendente de la rama materna²⁸.

Por lo tanto, *Pomponia Agrippina* podría haber sido razonablemente la hija, prematuramente fallecida, de uno de los dos *Pomponii Quirini* mencionados en *CIL* XIV, 281.

Todos los datos tomados en consideración parecen, en fin, vincular el sarcófago con la antigua ciudad portuaria mediante indicios coherentes, especialmente a nivel cronológico. Desafortunadamente, las circunstancias de la recuperación de la pieza y de su salida del contexto de origen²⁹ a permanecer ocultas, como sucede a menudo con los objetos arqueológicos vendidos en subastas.

Bibliografía

- AGNOLI, N. (1999): «I sarcofagi e le lastre di chiusura di loculo», *Scavi di Ostia XII. La Basilica cristiana di Pianabella*. Edición de L. Paroli, Roma: Soprintendenza Archeologica di Ostia.
- (2002): «Officine ostiensi di scultura funeraria», *Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma. Atti del convegno all'Institutum Romanum Finlandiae (Roma, 3-4 dicembre 1999)*. Edición de C. Brunn y A. G. Zevi. Roma: Institutum Romanum Finlandiae.
- BARATTE, F., y METZGER, C. (1985): *Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.
- BARBANERA, M. (2005): «Un nuovo sarcofago infantile con scena di gioco delle noci», *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 106, pp. 147-159.
- BENEDETTI, L. (2018): «Epigrafi ostiensi in vendita all'asta e dagli antiquari», *Melanges de l'Ecole Française de Rome-Antiquité*, 130, 2, pp. 351-359.
- BONANNO ARAVANTINOS, M. (2008): «Sarcófagi di Ostia», *Archeologia Classica*, 59, pp. 147-182.
- BRUTO, M. L. (2016): «La Nereide dell'Inviolata: una lettura attraverso alcuni sarcofagi con cortei marini», *Annali dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia*, pp. 37-41.
- CABRERA BONET, P.; CASTELLANO, Á., y MORENO CONDE, M. (2018): *Hispania Romana*. Serie Cuadernos del MAN, 4. Madrid: Palacios y Museos y Ministerio de Cultura y Deporte.
- CASTELLANO, Á., y NOGALES, T. (2003): «Sarcófago con thiasos marino», *La colección Várez Fisa en el Museo Arqueológico Nacional*. Edición de P. Cabrera. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 486-488.
- DI STEFANO MANZELLA, I. (1995): *Index inscriptionum Musei Vaticani. 1., Ambulacrum Iulianum, sive Galleria Lapidaria*. Città del Vaticano: Ex officina libraria pontificia (Inscriptiones Sanctae Sedis, 1).
- HUSKINSON, J. (1996): *Roman Children's Sarcophagi. Their Decoration and its Social Significance*, Oxford: Clarendon Press.

²⁷ HUSKINSON, 1996: 79.

²⁸ Siempre en Ostia se conocen los *Fabii Agrippini*, una rama de la local *gens Fabia* que parece haber vinculado su nombre a una importante exponente de la rama materna (ZEVI, 2014: 85-86). No es posible establecer ninguna conexión entre *Pomponia Agrippina* y esta rama de los *Fabii* de Ostia, pero es interesante observar cómo el *cognomen* *Agrippina* también se encuentra en esta inscripción.

²⁹ Si el sarcófago realmente procede de Ostia, quizás no sería arriesgado pensar como lugar de origen la necrópolis de Pianabella, devastada por excavaciones clandestinas desde mediados de los setenta del siglo pasado, aunque no puede descartarse la de *Portus* en Isola Sacra que ha devuelto, siempre en circunstancias irregulares, piezas llamativas como el llamado «Sarcófago de las musas», recuperado por la Guardia di Finanza en 2008. ISMAN, 2009: 58-59 y tav. X.

- ISMAN, F. (2009): *I predatori dell'arte perduta. Il saccheggio dell'archeologia in Italia*. Milano: Skira.
- KOCH, G., y SICHTERMANN H. (1982): *Römische Sarkophag*. München: C. H. Beck (Handbuch der Archäologie, 3).
- MARINUCCI, A. (2012): *Disiecta membra. Iscrizioni latine da Ostia e Porto 1981-2000*. Roma: Ministero per i Beni Culturali e del Turismo.
- MONNA D., y PENSABENE P. (1977): *Marmi dell'Asia Minore*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- PENSABENE, P. (2013): *I marmi nella Roma antica*. Roma: Carocci.
- PARODO, C. (2018): «La morte per acqua. Iconografia di un thiasos marino su un frammento di sarcofago inedito del Museo Civico "Giovanni Marongiu", Cabras (OR)», *Layers*, 3, 2018, pp. 1-20.
- RUMPF, A. (1939): *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*. Berlin: G. Grotesche (Die antiken Sarkophagreliefs, 5:1).
- TEATINI, A. (2011): *Repertorio dei sarcofagi decorati della Sardegna romana*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- TURCAN, R. (1999): *Messages d'outre-tombe: l'iconographie des sarcophages romains*. Paris: De Boccard.
- WALTZING, S. P. (1895-1900): *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, 4 vols. Louvain: C. Peeters.
- ZANKER, P., y EWALD, B. C. (2004): *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophag*, München: Hirmer.
- ZEVI, F. (2014): «I Fabii ostiensi e gli Ebrei di Ostia», *Melanges de l'Ecole Française de Rome-Antiquité*, 126-1, pp. 83-94.
- ZEVI, F. et alii (2018): *Epigrafia ostiense dopo il CIL. 2000 iscrizioni funerarie*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari (Antichistica, 15; Epigrafia, 5).

Esculturas funerarias de mujeres tardomedievales de alto rango en el Museo Arqueológico Nacional¹

Funerary sculptures of Late medieval women of high rank in the Museo Arqueológico Nacional

Sonia Morales Cano (Sonia.MCano@uclm.es)

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Resumen: El Museo Arqueológico Nacional ha ido atesorando a lo largo de su historia monumentos funerarios góticos de gran valor artístico y documental que expresan, a través de su iconografía, los valores y creencias de la época tardomedieval. Este estudio se centra en tres de ellos, pertenecientes a algunas mujeres de alta alcurnia que acometieron grandes proyectos funerarios para perennizar su fama y la de su linaje exhibiendo su poder.

Palabras clave: Sepulcro gótico. Estatua yacente. Escultura tardogótica castellana. Foco artístico toledano. Constanza de Castilla. Aldonza de Mendoza.

Abstract: The Museo Arqueológico Nacional has been treasuring throughout its history Gothic funerary monuments of great artistic and documentary importance that convey, through their iconography, the values and beliefs of the late medieval time. This study is focused on three of them that belonged to some high-born women who undertook large funeral projects to perpetuate their fame and that of their lineage displaying their power.

Keywords: Gothic tomb. Recumbent statue. Castilian Late Gothic sculpture. Toledo artistic focus. Constanza de Castilla. Aldonza de Mendoza.

Durante un largo periodo de tiempo, el papel de la mujer en el engranaje de la sociedad medieval ha quedado ensombrecido detrás de tópicos recurrentes que han llevado a considerarla como un ente pasivo y sumiso en su faceta de hija, esposa o madre, sinónimo de pecado o espejo de virtud, en función del contexto. Empero, se ha de celebrar que, en las últimas décadas, han ido viendo la luz numerosos trabajos abordados desde una perspectiva de género que ofrecen semblanzas de algunas damas ilustres y nos descubren el verdadero protagonismo que tuvieron en la esfera pública y privada, la voz que alzaron en el ámbito político y religioso o el férreo control que ejercieron sobre el patrimonio familiar.

¹ El presente trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación *Reinas e infantas de las monarquías ibéricas: espacios religiosos, modelos de representación y escrituras, ca. 1252-1504*. (referencia PGC2018-099205-B-C21), concedido por el MICINN y cofinanciado por la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).



Una de las fuentes de estudio más valiosas para aproximarnos a esa realidad es la escultura funeraria, portadora de un mensaje religioso y memorial que traduce las creencias y los valores de una élite y de una época, complementados con el espacio sagrado destinado a acoger esas obras. Diferentes circunstancias han hecho que algunas de esas manifestaciones artísticas se hayan perdido para siempre y que otras se hallen depositadas en distintas instituciones museísticas. El Museo Arqueológico Nacional, ahora y en el pasado, ha sido custodio de ejemplares sobresalientes pertenecientes a mujeres de alta alcurnia que vivieron en el siglo xv, exponente del gran poder femenino referido *supra*; monumentos fúnebres a los que nos acercaremos a la luz de nuevas interpretaciones, planteando incluso el posible origen de una efigie yacente poco conocida.

Entre el servicio a Dios y la reivindicación del estatus. El sepulcro de Constanza de Castilla como paradigma artístico y simbólico

«Indigna sierva tuya [de Dios y de la Virgen]», «Priora indigna de este Monasterio» o «mui noble y mui religiosa» son apelativos que acompañan la memoria escrita de Constanza de Castilla en su *Libro de Oficios y oraciones*, en una inscripción que figuraba en la Capilla Mayor de la iglesia del desaparecido monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid y en el epitafio ubicado en el lucillo que daba cobijo a su sepulcro en ese recinto sagrado, respectivamente (Muñoz, 2011: 45). Apelativos que en principio sugieren una actitud humilde y devocional, lo mismo que su efigie yacente, hoy en el MAN junto con la urna sepulcral (fig. 1, n.º inv. 50.242), con las manos unidas en oración perpetua y rosario en el cuello, al tiempo que luce el hábito de la orden dominica, elemento apotropaico y símbolo de desprecio al mundo (Núñez, 1989: 50-51).



Fig. 1. Sepulcro de doña Constanza de Castilla procedente del monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid (Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 50.242). (Foto: Fernando Velasco Mora. Museo Arqueológico Nacional).

Sin embargo, esa pretendida humildad, acorde con los preceptos de su orden religiosa, iba acompañada de cierta dosis de vanidad, pues tanto en las referencias epigráficas citadas como en el propio sarcófago refiere su ascendencia real, destacando a su abuelo el rey Pedro I, en el primer caso, y exhibiendo a buen tamaño el escudo con las armas de Castilla en el segundo, toda vez que la propia tipología del monumento funerario y la riqueza de su material, el alabastro, dista de las abundantes y sencillas laudas que poblaban por aquel entonces cenobios y beaterios de filiación mendicante. Era la expresión de su autoridad y de su condición social; el instrumento más eficaz para vencer al tiempo y lograr la fama póstuma propia y de su linaje. Por eso, antes de labrarse y disponerse su sepulcro en el centro del coro, que a buen seguro encargaría en vida, hizo del presbiterio un panteón real al que, con el beneplácito de Juan II, trasladó en 1446 los restos de su padre, el infante Juan, y del malogrado rey don Pedro, que entonces yacía olvidado en Puebla de Alcocer, rehabilitando así la memoria familiar que había quedado dañada con el asesinato de su abuelo a manos de Enrique II de Trastámara (Chao, 2009: 104).

Además de lo antedicho, la excepcionalidad del sepulcro de doña Constanza radica en la temática iconográfica que lo completa, con la incorporación de dos figuras femeninas que oran por la difunta a la cabeza y los pies de la efigie y, sobre todo, por la presencia de cuatro alegorías de las Virtudes flanqueando el blasón: dos de ellas teologales –Fe y Esperanza– y cardinales las restantes –Prudencia y Templanza–. Una iconografía, esta última, que tradicionalmente se ha asociado al concepto de *exemplum* como modelo a seguir y, en la tumba que nos ocupa, se ha interpretado como un panegírico a la condición moral de la priora, guía a imitar (Núñez, 1989: 51), si bien recientemente se ha establecido una lectura que va más allá de esa consideración: aquella que la vincula con la denominada *Querella de las mujeres*, que defiende la capacidad intelectual y política de las féminas frente a la misoginia imperante en la Edad Media y que surgió en un círculo especialmente de mujeres alfabetizadas y privilegiadas al que pertenecía Constanza de Castilla (Lucía, 2018: 171). Así, con el sepulcro se proclamarían los mismos ideales de virtud que los hombres siendo un caso artístico verdaderamente paradigmático si se tiene en cuenta que, la presencia de las Virtudes en la plástica funeraria castellana tardogótica, viene a corresponder sobre todo con tumbas masculinas como la célebre de Álvaro de Luna, ejecutada por Sebastián de Toledo, quien pudo realizar la de doña Constanza, aunque también se ha apuntado a Egas Cueman, lo que, ya fuera uno, ya otro, lleva a adscribir este sepulcro a la órbita toledana (Lucía, 2018: 168).

Memoria de una dama alcarreña en el Museo Arqueológico Nacional

Como en el caso anterior, el proceso desamortizador hizo que otro sepulcro femenino de singular relevancia saliera de su lugar originario y fuera a parar al Museo Arqueológico Nacional. Se trata del perteneciente a Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona, miembro de la poderosa casa nobiliaria de la que toma su apellido y de ascendencia regia como doña Constanza, en tanto que era nieta por vía materna de Enrique II de Trastámara. Su monumento funerario, destinado al monasterio de San Bartolomé de Lupiana, en Guadalajara, pasó más de un siglo custodiado en el MAN, desde su ingreso en 1868 hasta su traslado en 1973 al Museo Provincial de Guadalajara, su emplazamiento actual. Durante ese tiempo estuvo expuesto como obra de primer nivel representativa del arte sepulcral español, acompañada entre otras piezas que hoy pueden contemplarse en la sala de reinos cristianos, entre ellas la efigie orante del mencionado rey Pedro I. Así lo atestigua una de las fotografías que de él se hicieron durante su larga estancia en la institución madrileña y allí se conservan (n.º inv.: FD/N/00511) como parte de su historia (fig. 2).

El monasterio elegido por doña Aldonza como mansión fúnebre era nada menos que el edificio fundacional de la orden jerónima, lo que debió pesar a la hora de proyectar su memoria póstuma por su trascendencia histórica. Y dentro de ese espacio, el lugar dispuesto para colocar su monumento



Fig. 2. Fotografía del sepulcro de doña Aldonza de Mendoza durante su custodia en el Museo Arqueológico Nacional. (Foto: FD/N/00511. Museo Arqueológico Nacional).

funerario fue el máspreciado de todos: la Capilla Mayor. Fue un lujo que pudo permitirse al haberle dejado bienes y heredades cuantiosas y haber ordenado en su testamento ampliar la iglesia y la capilla principal, de manera que fuese «convenible segunt my estado et del dicho monesterio»². Esta disposición manifiesta hasta qué punto defendía esta señora alcarreña su posición jerárquica, incluso a la hora de la muerte. Celosa de esa condición, encargó además que su cuerpo fuera enterrado en medio del presbiterio, ante el altar mayor, «para lo qual sea fabricada una sepultura de alabastro conveniente a mi persona, el qual este apartado de la postrimera grada del altar mayor susodicho en manera que non pueda aver otra ende sepultura entre el dho altar e la mya». Una ubicación que era, sin duda, la más privilegiada de todas, por ser el altar mayor el lugar donde Cristo se hace presente en la celebración de la Eucaristía (Cendón, 2017: 332).

Para la realización de su sepulcro, dejó destinada la nada desdeñable cifra de 1000 florines de oro de su inmensa fortuna, pero no lo vería ejecutado en vida. Como el de doña Constanza, el cenotafio de doña Aldonza se sitúa en la órbita de la escultura toledana de la segunda mitad del Cuatrocientos, donde las pervivencias medievales en la concepción de la figura yacente y el concepto de la muerte-sueño conviven con la idea de belleza y gracia procedentes del Renacimiento italiano que asimilaron los poderosos Mendoza (Sáinz, 2002: 326).

El artista ha sabido inmortalizarla con sus mejores galas, luciendo un amplio vestido con encajes exquisitos en la parte inferior y un lujoso collar de varias vueltas terminado en un joyel

² El pergamino original del testamento se halla en el Archivo Histórico Nacional, Clero, car. 577, n.º 22.



Fig. 3. Estatua yacente de posible procedencia guadalajareña (Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 1936/67).
(Foto: Museo Arqueológico Nacional).

cruciforme que proclama su alcurnia. Una exhibición de su poder en correspondencia a la opulencia manifestada en vida. Esta imagen muestra una relación muy estrecha con algunos detalles que aparecen en efigies vinculadas a la escuela escultórica toledana de la que formaron parte Sebastián de Toledo y Egas Cueman, tales como la estatua yacente de María de Perea que, procedente de la iglesia de San Pedro de Ocaña, se conserva en el Victoria & Albert Museum de Londres. Al mismo tiempo, la incorporación de dos salvajes sosteniendo el escudo de su egregia familia materna –dos leones rampantes y un castillo– lleva a relacionarlo con el mismo foco toledano, por la presencia y tratamiento de esos seres selváticos presentes en otros monumentos funerarios de esa filiación, lo mismo que la decoración vegetal que recorre los lados mayores de la cama sepulcral a base de robustas ramas de roble cuajadas de hojas y bellotas. Unos vínculos que nos conducen a datar esta obra en los años finales del siglo xv y no en los años inmediatos a su muerte acaecida en 1435, como a menudo se ha propuesto.

La sede del museo alcarreño que ahora lo acoge es el Palacio del Infantado que perteneció a su familia, por lo que a pesar de la travesía del monumento funerario, la memoria de la noble dama alcarreña sigue viva y unida a la de su linaje. Una suerte que tal vez no hubiera corrido si hubiera seguido la estela de sus padres y parientes más cercanos que escogieron el convento de San Francisco de Guadalajara para instalar sus desaparecidos sepulcros, donde fueron profanadas sus tumbas a consecuencia de la Guerra de la Independencia y se les perdió la pista.

Una enigmática efigie yacente de posible procedencia guadalajareña

El MAN también guarda en su depósito una estatua yacente femenina de identidad desconocida (fig. 3), con n.º de inv. 1936/67/2 y expediente compartido con el de la efigie funeraria de un clérigo anónimo (1936/67). Dos piezas de alabastro recogidas en el *Catálogo de la escultura gótica* del MAN donde, en base al expediente que se les atribuye, consta que proceden de la iglesia de San Esteban de Cuéllar, en Segovia, y se ha considerado pensando en ese origen que pudieran pertenecer al matrimonio formado por Martín López de Hínestrosa e Isabel de Zuazo, algo que imposibilita el hecho de que la masculina pertenezca a un religioso (Franco, 1993: 118, fichas 103 y 104); sin embargo, en un trabajo que publicamos en el anterior número de este *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, demostramos que el verdadero lugar de origen de la efigie masculina es la iglesia de San Miguel de Brihuega, en Guadalajara (Morales, 2018). Asimismo, pudimos establecer su filiación toledana en la órbita de los artistas citados más arriba, poniendo de manifiesto su estrecha relación estilística con obras sepulcrales adscritas a ellos que ejecutaron en la provincia de Guadalajara.

Esa misma filiación artística se evidencia en la pétrea dama que ahora nos ocupa, ataviada con saya y manto, con velo y toca que expresa su viudedad perennizando una actitud devota al representarse en ademán de pasar las cuentas de un rosario. Los estrechos paralelismos que ofrece en cuanto al estilo, el tratamiento del ropaje, la posición de las manos o el rosario con la efigie de Juana Pimentel, condesa de Montalbán y esposa del condestable de Castilla y maestre santiaguista Álvaro de Luna, sita en la catedral de Toledo, nos llevan a plantear la hipótesis de que la estatua del MAN represente a una dama de su entorno más próximo: tal vez a su hija María de Luna, duquesa del Infantado en virtud de su matrimonio con Íñigo López de Mendoza, II duque de ese título nobiliario y miembro de la poderosísima Casa Mendoza a cargo de quien corrió la iniciativa de reedificar el citado Palacio del Infantado, en la década de 1480, para mayor gloria de su estirpe, confiando esa empresa a Juan Guas, con quien colaboraron Egas Cueman y Sebastián de Toledo, entre otros maestros.

Con el último de los citados firmó María de Luna un contrato en 1489 para que realizara los sepulcros paternos. El artista se obligaba a labrarlos en Guadalajara, lugar en el que residía la dama, con lo que la noble aseguraba la supervisión de unas obras con las pretendía restaurar la memoria de su progenitor, dañada por su conocida decapitación pública en Valladolid, en 1453 (Morales, 2017: 103-107). No sería raro que al hilo de ello encargara también su monumento funerario con destino al convento de San Francisco de Guadalajara, aposento de las tumbas de su familia paterna más cercana, perdidas con el tiempo, y que esta efigie constituyera un vestigio vivo tardogótico de ese panteón.

Bibliografía

- CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (2017): «El sepulcro de doña Aldonza», *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV)*. Edición de E. Pardo de Guevara y Valdés, Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, CSIC, pp. 323-339.
- CHAO CASTRO, D. (2009): «La estatua sepulcral de Pedro I: ¿la importación de un modelo transpirenaico?», *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. Edición de C. Cosmen Alonso, M. V. Herráez Ortega y M.^a P. Pellón Gómez-Calcerrada. León: Universidad de León, pp. 103-126.
- FRANCO MATA, Á. (1993): *Catálogo de la escultura gótica del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, D. (2018): «Enbías tu graçia e acreçientes sus virtudes. Female power, virtue, and the *Querelle des femmes* in Constanza de Castilla's tomb», *Colnaghi Studies Journal*, n.º 2, pp. 162-177.
- MORALES CANO, S. (2017): *La escultura funeraria gótica. Castilla-La Mancha*. Madrid: Sílex.
- (2018): «Hallazgo de unas piezas escultóricas funerarias tardogóticas de procedencia briocense en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 38, pp. 261-266.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Á. (2011): «Memorias del coro: Constanza de Castilla y las políticas del recuerdo», *Memoria e comunità femminili. Spagna e Italia, secc. XV-XVII*. Edición de G. Zarri y N. Baranda Leturio. Florencia: Firenze University Press, UNED, pp. 27-47.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. (1989): «El sepulcro de Constanza de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica», *Archivo Español de Arte*, vol. 62, n.º 245, pp. 47-60.
- SÁINZ MAGAÑA, E. (2002): «Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza», *La lección del tiempo*, catálogo de exposición. Comisaria R. Sanz Gamio. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 324-327.

Aproximación a la investigación externa de fondos adscritos al Departamento de Prehistoria del Museo Arqueológico Nacional en los inicios del siglo XXI (2005-2019)

Approach to external research of collections assigned to the Department of Prehistory of the Museo Arqueológico Nacional at the beginning of the 21st century (2005-2019)

Juan Antonio Martos (juanantonio.martos@cultura.gob.es)

Eduardo Galán (eduardo.galan@cultura.gob.es)

Ruth Maicas (ruth.maicas@cultura.gob.es)

Dpto. de Prehistoria. Museo Arqueológico Nacional (España)

Resumen: Se presenta un análisis bibliométrico de la investigación externa de fondos adscritos al Departamento de Prehistoria del Museo Arqueológico Nacional en el período inmediato al cierre del Museo para su renovación integral (2005) y desde su reapertura hasta final de la década (2014-2019). Se ofrece un perfil de los investigadores, instituciones y solicitudes de consultas de fondos. El objetivo último es presentar posibles estrategias para fortalecer la presencia de sus colecciones en el ámbito de la investigación actual de la disciplina.

Palabras clave: Consulta de fondos. Proyección externa. Estrategias de visibilidad. Bibliometría.

Abstract: A bibliometric analysis of the external research of collections assigned to the Department of Prehistory of the Museo Arqueológico Nacional is presented in this paper. The period studied here is immediately before the closing of the museum for its integral renovation (2005) and from its reopening until the end of the decade (2014-2019). A profile of researchers, institutions and requests for inquiries is offered too. The eventual goal is to present possible strategies to strengthen the presence of the museum collections in the field of current Prehistory research.

Keywords: Collections inquiries. External projection. Visibility strategies. Bibliometrics.

1. Introducción

La atención a los investigadores externos que solicitan la consulta de fondos adscritos al Museo Arqueológico Nacional (MAN) viene recogida de forma específica en el RD 683/1993, de 7 de mayo, por el que se reorganiza el MAN, en su artículo 7.4 apartados g y h; y está contemplada en su carta de servicios, apartados de servicios, compromisos de calidad y de indicadores del nivel de calidad (<http://www.man.es/man/museo/carta-de-servicios.html>). Desde el año 2014 el Departamento de



Prehistoria (DP) del MAN viene desarrollando un programa de investigación interno dirigido a obtener información cuantificable sobre este servicio mediante una aproximación bibliométrica.

El interés por los estudios de público de museos, concebidos como una herramienta eficaz en la gestión, planificación y programación de objetivos y necesidades, no ha dejado de crecer en España desde los años noventa del pasado siglo, con un constante incremento en el número de publicaciones (Pérez, 2000 y 2008; Rico, 2002; Puiggròs 2005; Sábate, y Gort, 2012; Urgell, 2014; Notario, 2018 por citar solo algunas aparecidas en las dos últimas décadas). En el año 2008 el Ministerio de Cultura puso en marcha el *Laboratorio permanente de público de museos* (<http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/laboratorio-museos/inicio.html>) concebido como un instrumento capaz de proporcionar herramientas y datos significativos sobre visitantes de los museos de titularidad estatal. Entre sus publicaciones figura un estudio específico sobre el público del MAN con fecha de 2011 (<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14176C>).

Frente a esta atención al conjunto general de los visitantes de los museos, no se aprecia en la literatura científica un interés por conocer el perfil de los investigadores que acceden a los fondos de museos con un enfoque similar al de los estudios de público, pese a que unos y otros podrían ser contemplados como potenciales *usuarios* de museos. De hecho, todo lo relacionado con la investigación en los museos recibe escasa atención bibliográfica, salvo algunas excepciones que en todo caso abordan la cuestión desde una reflexión casi personal (Olmos, 2002) o dentro de un debate más amplio, el del papel de la investigación en los museos (Caballero, 1997; Nogales, 2004 y 2007; Lasheras *et alii*, 2008; Morais, 2014) con alguna reflexión centrada en el MAN (Almagro-Gorbea, y Maier 1999).

El presente artículo pretende, desde un enfoque bibliométrico, establecer un perfil de los investigadores externos y de las solicitudes de consultas de colecciones adscritas al DP del MAN. El objetivo último es detectar tendencias a lo largo de la primera década del siglo *xxi* para plantear posibles estrategias encaminadas a incrementar y fortalecer la presencia de sus colecciones en el desarrollo actual de la disciplina como vía de proyección social del MAN (en publicaciones de impacto, en proyectos de investigación, en tesis doctorales o en congresos, entre otros canales de debate y visibilidad científica). Defendemos con ello, ante la mayor atención que se viene dando a otros cometidos de los museos, una de sus funciones básicas, la investigación.

2. Metodología

En el año 2005 el DP del MAN diseñó una ficha de registro para los investigadores externos que accedían a sus fondos. Se concibió como una futura herramienta de trabajo que recogía una serie de datos de cara a su cuantificación. En el momento de acceder a los fondos se solicita a los investigadores que cumplimenten una serie de campos: identificación nominal, titulación académica, institución o centro de investigación al que se encuentran adscritos, nacionalidad, finalidad de la investigación (descripción mínima del motivo de su investigación, y en caso de elaboración de tesis doctoral identificación de director o codirectores de esta), materiales objeto de la consulta, tiempo de estudio estimado (posteriormente ajustado por el DP al número real de sesiones) y fecha de la consulta (año y mes). La información recolectada es introducida en una BD Access para posteriormente ser recuperada y tratada en hojas de cálculo Excel. Finalmente se elabora un análisis bibliométrico que persigue obtener un perfil de los investigadores, de las instituciones a las que se encuentran adscritos, y de las solicitudes de consultas de fondos.

En el caso de los investigadores se han tenido en cuenta los siguientes criterios: número total de investigadores, con media por año, y frecuencia (porcentaje de investigadores que han solicitado

más de una consulta). Distribución del número de investigadores por años contenidos en la serie analizada, diferenciando género (expresado en totales). Solicitudes realizadas de forma individual o en equipo (expresado en porcentaje). Nacionalidad (expresado en porcentaje) y titulación académica (expresado en porcentaje).

Para las instituciones: listado, diferenciando españolas de extranjeras (expresado en porcentaje) y con dispersión geográfica de las localizadas en España. Frecuencia (en el cómputo de años contenidos en la serie) y asociaciones (número de instituciones que han accedido a los fondos en colaboración con otras).

Por último, los criterios seleccionados para establecer el perfil de las solicitudes de consultas son: número total de consultas y media por año, distribución de consultas por año, diferenciando dos períodos en función de la adscripción tecnológica, cultural o cronológica de los materiales (Paleolítico y Prehistoria reciente, expresado en totales). Listado ordenado de las colecciones/yacimientos consultadas por índice de visibilidad, número total de consultas y rango de dispersión en años. Para el cálculo del índice de visibilidad de las colecciones/yacimientos proponemos el logaritmo en base 10 del número de consultas efectuadas al entender que el aumento de visibilidad no es lineal a ese número sino exponencial. Se cuantifica también la finalidad de la consulta (expresada en porcentaje) a partir de cuatro categorías: realización de estudios de grado o master (TFG/TFM), tesis doctorales, proyectos de investigación (consultas de fondos incluidas en proyectos de investigación financiados con fondos públicos) y trabajos de investigación (consultas destinadas a publicaciones científicas o cualquier otra finalidad que excluya las anteriores categorías).

El segmento de tiempo elegido para el estudio (años 2005 y 2014-2019) viene determinado por los siguientes condicionantes:

- a) inicio en el año 2005 de la recogida sistemática de datos mediante una ficha con una serie de campos a cumplimentar por los investigadores;
- b) suspensión del estudio entre los años 2006-2013 con motivo del cese de este servicio durante el periodo de renovación integral del MAN;
- c) reanudación del estudio en el año 2014, e inicio del programa de investigación interno del DP del MAN sobre la investigación externa de sus fondos.

Consideramos que los años que comprende la serie analizada se corresponden con una década significativa en la historia del MAN en la que la institución ha afrontado la mayor renovación arquitectónica y museográfica desde su creación (Carretero, y Marcos, 2014; Izquierdo, 2014).

3. Resultados

Investigadores

El número total de investigadores atendidos es de 120, con una media anual de 22 investigadores al año. Un total de 25 investigadores (20,83 %), es decir prácticamente 1 de cada 5, han realizado más de una solicitud de consulta de fondos. Dentro de este grupo la mayoría (15) se sitúa en el rango de frecuencia de dos solicitudes en el período analizado, mientras que el número de investigadores con tres (6) y con cuatro (3) es reducido, o anecdótico en el caso de cinco (1). Los investigadores que acceden a los fondos de forma individual (51,52 %), prácticamente uno de cada dos, superan en casi 8 puntos porcentuales a los que lo hacen integrados en equipos (43,94 %). Hay una presencia residual de los que han sido atendidos en ambas modalidades (4,54 %). En todo caso, el 52 % de los investigadores que han solicitado más de una consulta han acudido integrados en equipos.

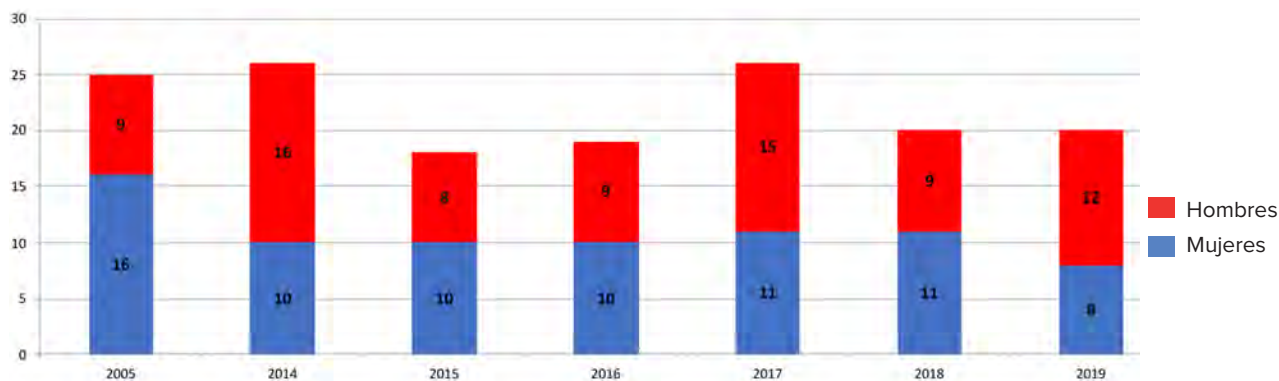


Fig. 1. Distribución de los investigadores a lo largo de la serie analizada.



Fig. 2. A. Procedencia continental de los investigadores de la serie analizada.



Fig. 2. B. Nacionalidad de las instituciones representadas en la serie analizada.

La distribución anual en la serie presenta un valor mínimo de 18 investigadores (año 2015) y máximo de 26 (años 2014 y 2017), con valores muy similares en toda la serie. Detectamos también un equilibrio a nivel de género, tanto en el número absoluto, el 51,26 % son hombres, como en su distribución en la serie, donde la mayor o menor presencia de hombres y mujeres muestra alternancia a lo largo de los años (fig. 1).

Existe un dominio claro de la nacionalidad española (75,83 %) con presencia significativa de investigadores europeos, y anecdótica de americanos. No están representadas otras nacionalidades (fig. 2A).

Entre las nacionalidades europeas cabe señalar la presencia de franceses (8,33 %) y alemanes (4,17 %), si bien entre estos últimos aparece un investigador con residencia en España. En un tercer grupo se sitúan británicos (2,5 %), portugueses, canadienses, norteamericanos y argentinos (1,67 % en cada caso), mientras que la aparición en la serie de austriacos, holandeses o italianos es anecdótica y se reduce a un único investigador (0,83 % en cada caso). Nuevamente encontramos investigadores extranjeros residentes en España en el caso de las nacionalidades austriaca, holandesa y argentina.

El 90 % de los investigadores atendidos poseen la titulación académica de doctor/a (50 %) o licenciado/a (40,83 %), aunque un porcentaje significativo ha declinado complementar este campo (9,17 %). Se encuentran adscritos a un número total de 53 instituciones, con excepción de un pequeño número (7) que se presentan como investigadores independientes. En este grupo figuran cinco de los once investigadores que no han declarado su titulación académica.

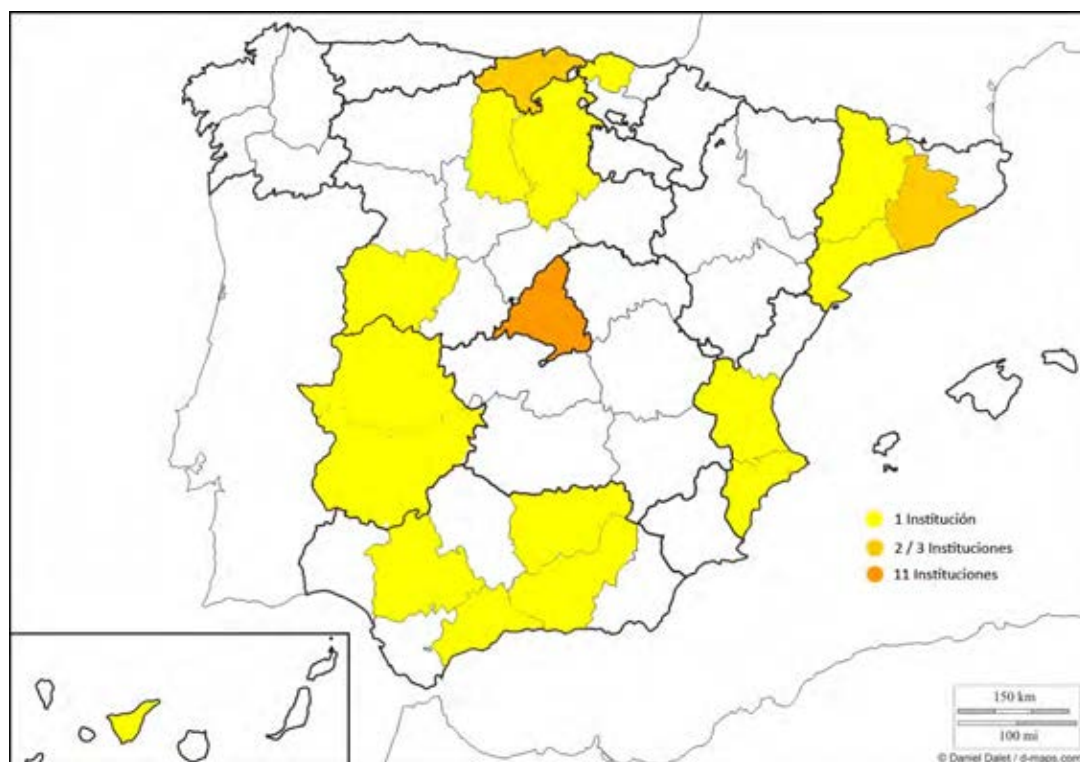


Fig. 3. Dispersión territorial de las instituciones españolas representadas en la serie analizada.

Instituciones

En el listado de instituciones figuran 32 centros españoles (60,38 %) frente a 21 extranjeros (39,62 %). Entre estos últimos las nacionalidades con mayor presencia son Francia, Reino Unido y Alemania. En el caso de Alemania hay que señalar la presencia de una institución con sede localizada en España. El resto de nacionalidades tienen una presencia reducida o anecdótica (fig. 2B).

La dispersión geográfica de las instituciones españolas se extiende a un total de 18 provincias. Madrid se encuentra a la cabeza muy por encima del resto. Provincias como Barcelona o Cantabria mantienen una presencia reducida, mientras que el resto de territorios presentes en la muestra aparecen de forma anecdótica (fig. 3).

Las universidades Complutense y Autónoma de Madrid y el Departamento de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, también en Madrid, cuentan con el número más alto de solicitudes de consultas de fondos (13, 9 y 11); y con frecuencias de consulta que cubren todos los años de la serie analizada en el caso del CHSS-CSIC, o todos menos uno en el de las dos universidades madrileñas. Exhiben además un número alto (11, 12 y 7, respectivamente) de investigadores adscritos (tabla 1).

La consulta conjunta de fondos por parte de investigadores pertenecientes a distintas instituciones permite detectar un número de 10 colaboraciones que implican a 14 instituciones. Se reducen siempre a la participación de dos instituciones, menos un caso donde participan tres. Se establecen entre instituciones españolas, salvo en cuatro ocasiones donde intervienen instituciones francesas en dos casos y alemanas en otros dos.

Instituciones españolas	Investigadores	Consultas
Archivo Municipal de Ciempozuelos	1	1
CCHS-CSIC	7	**11
CENIEH	3	3
Fundación Cisneros	1	1
Grupo Paleolab	1	**1
Instituto Arqueología-Mérida (CSIC)	2	3
IPHES	3	2
Instituto de Cerámica y Vidrio (CSIC)	1	2
IIIPC (Universidad de Cantabria)	1	1
Museo del Prado	1	**1
Museo Frigiliana (Málaga)	1	**1
Museo Nacional Centro de Investigación de Altamira	1	1
Museo Nacional de Ciencias Naturales CSIC	4	4
SEHA	1	1
Universitat Autònoma de Barcelona	3	2
Universidad Autónoma de Madrid	12	**9
Universidad Central de Barcelona	1	1
Universidad Complutense de Madrid	11	**13
Universidad de Alcalá de Henares	3	**3
Universidad de Alicante	2	2
Universidad de Cantabria	1	1
Universidad de Extremadura	2	1
Universidad de Granada	7	**7
Universidad de Jaén	1	1
Universidad de La Laguna	4	**5
Universidad de Lleida	1	1
Universidad de Pau	1	1
Universidad de Salamanca	3	3
Universidad de Sevilla	3	5
Universidad del País Vasco	2	2
UNED	5	6
Universidad Politécnica de Madrid	2	1
Universidad Pompeu Fabra	1	1
Instituciones extranjeras	Investigadores	Consultas
Arizona State University	1	1
Centre for Archaeology of Human Origins (University of Southampton, UK)	1	1
CNRS Francia. Ecole Supérieure de Paris	1	**1
Department of Anthropology, Montreal University, Canada	1	1
Instituto Arqueológico Alemán*	1	1
Musée National d'Histoire Naturelle de Paris	2	2
Neanderthal Museum	1	**1
Queen's University Belfast (UK)	2	1
Ruhr – Universität Bochum (Alemania)	1	1
Tübingen Universität	2	**4
Universidad de Buenos Aires	1	1
Universidad de Córcega	1	**1
Universidad de Lisboa	1	1
Universidad de París I – La Sorbonne	3	**3
Universidad de Toronto	1	1
Universidade do Algarve	1	1
Université Bordeaux	1	1
University College London. Institute of Archaeology	1	1
University of Cambridge	2	1
York University	1	1

Tabla 1. Listado de instituciones. *Institución extranjera con sede en España. **Institución que al menos una vez accede a fondos en asociación con otra.

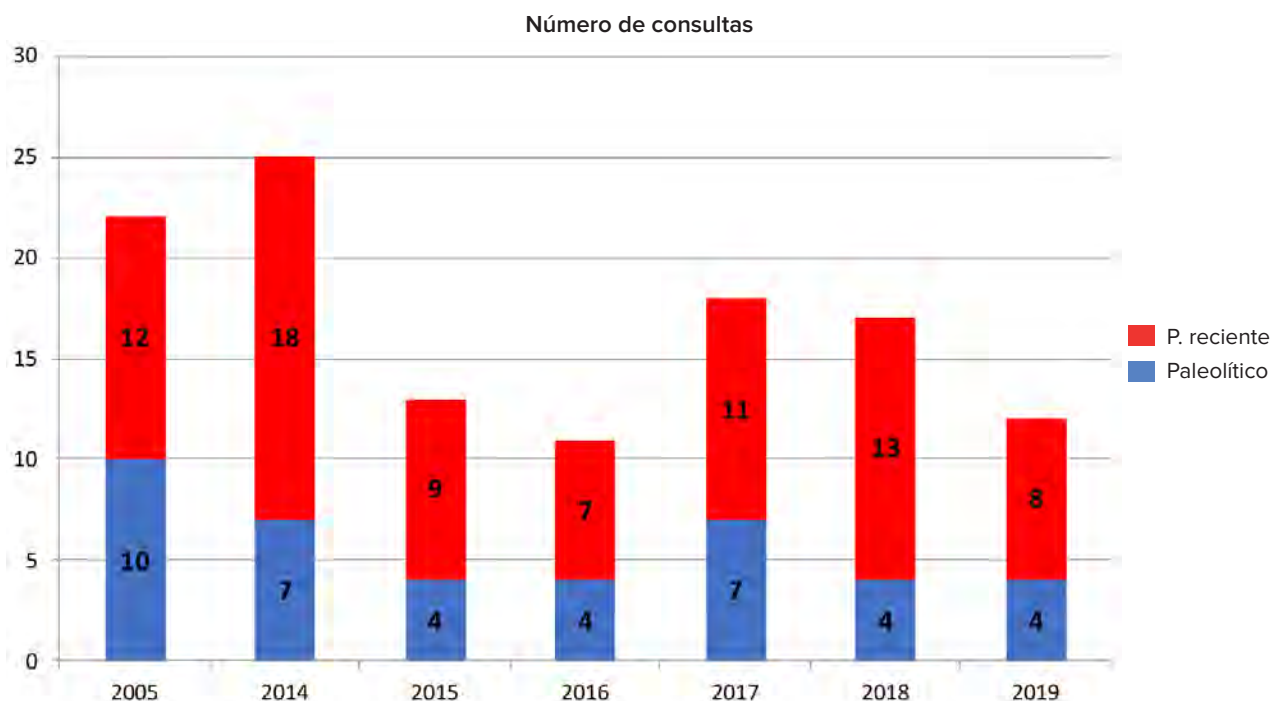


Fig. 4. Distribución de las consultas de fondos a lo largo de la serie analizada.

Solicitudes de consultas de fondos

El número total de solicitudes de consultas para el período analizado ha sido de 118, con una media de 17 por año. La distribución anual muestra su valor más alto en el año de reapertura del servicio (2014) con valores prácticamente idénticos a los del año previo al cierre. Al igual que ocurría en la distribución del número de investigadores por año, en 2015 y 2016 la cifra de solicitudes desciende para recuperarse y estabilizarse en los últimos años de la serie. Las consultas de materiales de prehistoria reciente (66,10 %) superan, tanto en número absoluto como en distribución anual, a las de fondos de paleolítico (fig. 4).

Las consultas de fondos se han realizado fundamentalmente sobre colecciones (81 %) frente a piezas aisladas (19 %) y han afectado a un total de 112 yacimientos. En el *ranking* de visibilidad destaca la colección paleolítica de la cueva de El Castillo, formada por las excavaciones de Hugo Obermaier bajo el patrocinio del Institut de Paléontologie Humaine de París en la segunda década del siglo xx. Esta colección posee además un rango de dispersión de consultas que cubre todos los años de la serie analizada; y presenta un índice de visibilidad por encima de un punto. En un segundo grupo aparecen algunos de los yacimientos vinculados a las colecciones formadas por Luis Siret en yacimientos neolíticos, calcolíticos y de la Edad del Bronce del sureste peninsular también en los inicios del siglo pasado (Los Millares, El Argar, Los Churuletes, Loma de la Atalaya, Llano de la Lámpara, Loma de Belmonte y Loma del Campo). Un número total de 39 yacimientos superan el índice de visibilidad nulo (=0) (tab. 2), mientras que la mayoría (73 yacimientos, 65,17 %) solo han recibido una consulta con un índice de visibilidad nulo dentro de la serie analizada.

El 58 % de las consultas (68) se completaron en una sesión de trabajo y el 85 % (100) no se prolongó más de una semana (fig. 5A). La finalidad de consulta más señalada es la de «trabajo de investigación» por encima de las asociadas a «proyecto de investigación» o a la realización de tesis doctorales. Las vinculadas a trabajos de grado o máster suponen el porcentaje más bajo, aunque no deja de ser significativo (fig. 5B).

Yacimientos	Consultas	Visibilidad	Dispersión (años)
1. Castillo, Cueva de El	17	1,23	7 (2005, 2014- 2019)
2. Grupo Purchena*	11	1,04	4 (2005, 2015-2018)
3. Millares, Los	7	0,85	5 (2005, 2015, 2017-2019)
4. Belmonte, Loma de	7	0,85	3 (2017-2019)
5. Argar, El	5	0,70	4 (2014-2016, 2019)
6. Campo, Loma del	5	0,70	2 (2018, 2019)
7. Hornos de la Peña	4	0,60	4 (2015-2017, 2019)
8. Murciélagos, Cueva de los (Albuñol)	4	0,60	3 (2005, 2015, 2018)
8. San Isidro	4	0,60	3 (2005, 2018, 2019)
9. Cueva de Pedro Fernández	4	0,60	2 (2014, 2015)
10. Casares, Los	3	0,48	3 (2005, 2014, 2017)
10. Ría de Huelva	3	0,48	3 (2005, 2016, 2018)
10. Sabina, Llano de la	3	0,48	3 (2005, 2014, 2019)
10. Torralba	3	0,48	3 (2014, 2016, 2017)
11. Chufín	3	0,48	2 (2015, 2019)
12. Cabecico Aguilar	3	0,48	1 (2018)
12. Encantada, La	3	0,48	1 (2018)
12. Eriales, Los	3	0,48	1 (2018)
12. Portillo, Dolmen de El	3	0,48	1 (2017)
13. Almizaraque	2	0,30	2 (2005, 2014)
13. Arteal, El	2	0,30	2 (2017, 2018)
13. Berzocana	2	0,30	2 (2005, 2018)
13. Carihüela, La	2	0,30	2 (2015, 2017)
13. Céspedes, Granja de	2	0,30	2 (2014, 2019)
13. Garcel, El	2	0,30	2 (2018, 2019)
13. Higuierón, Cueva del	2	0,30	2 (2005, 2015)
13. Mujer, Cueva de la (Granada)	2	0,30	2 (2005, 2015)
13. Murciélagos, Cueva de los (Zuheros)	2	0,30	2 (2005, 2015)
13. Oscura, Cueva	2	0,30	2 (2015, 2019)
13. Pendo, El	2	0,30	2 (2005, 2019)
13. Pileta, La	2	0,30	2 (2014, 2015)
13. Teja, Llano de la	2	0,30	2 (2005, 2014)
13. Transfesa	2	0,30	2 (2018, 2019)
14. Altamira	2	0,30	1 (2019)
14. Garrovillas	2	0,30	1 (2014)
14. Mina, Cueto de la	2	0,30	1 (2019)

Tabla 2. Listado ordenado de yacimientos que superan el índice de visibilidad 0. *Grupo Purchena incluye los topónimos Churuletes, Loma de la Atalaya, Llano de la Lámpara y Barranco de Jocala.

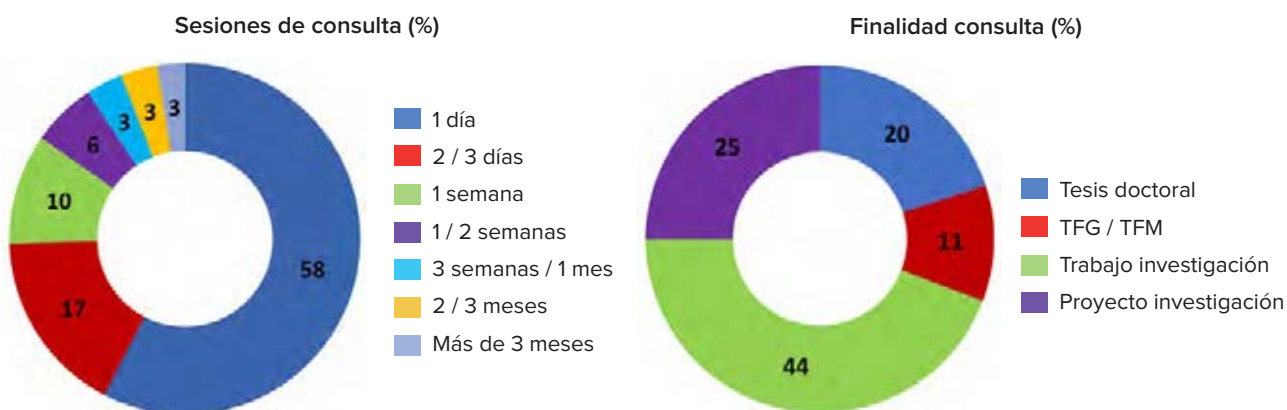


Fig. 5. A. Sesiones dedicadas a las consultas de fondos. B. Finalidad de las solicitudes de las consultas de fondos.

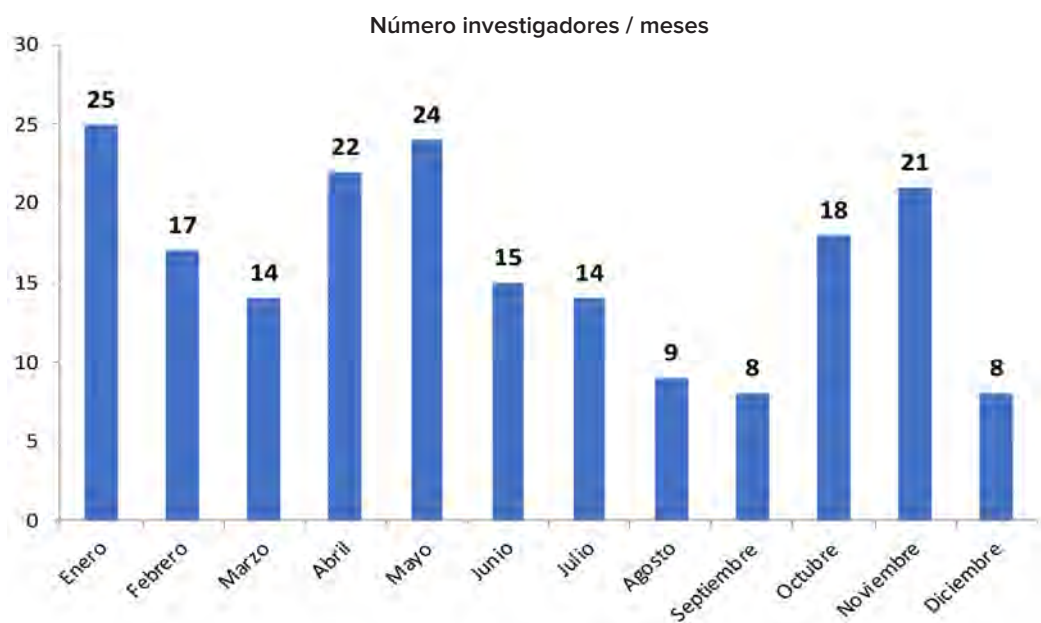


Fig. 6. Distribución mensual de las consultas a lo largo de la serie analizada.

El número de investigadores distribuidos por meses en toda la serie muestra que los periodos con menor presencia son los que corresponden al verano (junio-septiembre) y al mes de diciembre (fig. 6).

4. Discusión

El análisis bibliométrico nos remite a un perfil tipo de investigador que cuenta con titulación académica de doctorado o licenciatura (los primeros se encuentran 10 puntos por encima en porcentaje), de nacionalidad española y tanto hombre como mujer (la relación este caso es prácticamente de 1:1). Es un investigador interesado más por colecciones que por piezas individuales, con un peso ligeramente mayor de los yacimientos de la prehistoria reciente, y que completa sus consultas en una sesión de trabajo. La preferencia por acceder a los fondos en los meses no estivales se explica porque este es el período en el que muchos se encuentran excavando o preparando el inicio del curso universitario. De hecho, septiembre es el mes con menos consultas acumuladas en la serie junto con diciembre. En este caso se debe a que es un período señalado de vacaciones y un mes que cuenta con numerosas festividades.

La finalidad principal de las consultas es la de preparar publicaciones científicas, tanto si se planifican y ejecutan dentro de un proyecto de investigación financiado con fondos públicos, como si responden a iniciativas personales. El 94 % de los investigadores está ligado a alguna institución, preferentemente nacional (el 37 % con sede en Madrid), aunque el porcentaje de instituciones extranjeras es relevante (40 %). No obstante, una parte de nuestro público investigador no sigue las pautas de la investigación académica convencional, ya que está compuesto por investigadores e incluso aficionados con intereses locales, cuyo trabajo está más ligado a lo que pudiéramos considerar divulgación para un público a menudo restringido geográficamente. A estos investigadores, en pequeño número en comparación con los académicos (1 de cada 17 en nuestra serie), también les facilitamos el acceso a las colecciones, en tanto somos una institución y un servicio públicos, y a veces su trabajo acaba llamando la atención de otros sobre colecciones no tan conocidas o estudiadas.

Uno de los objetivos del estudio era evaluar si la interrupción del servicio de atención a investigadores externos entre los años 2006 a 2013, como consecuencia de la renovación integral del MAN, había afectado de alguna manera a los perfiles o a las colecciones objeto de consulta. En este sentido el gráfico que muestra la distribución anual del número de investigadores atendidos (fig. 1) apunta que la suspensión prolongada del servicio no habría supuesto una merma en el interés de los investigadores por los fondos adscritos al DP del MAN. Así, los valores de los años 2005, el inmediato a la suspensión del servicio, y 2014 el de reapertura, son prácticamente idénticos. Aunque debe admitirse una conexión entre el prolongado período de inactividad del servicio (8 años) y el incremento de consultas en el año inmediato a su reapertura, de hecho hay un pequeño decrecimiento en los dos años siguientes, lo cierto es que en el año 2017 vuelve a situarse en máximos, para estabilizarse en los dos últimos años de la serie analizada (figs. 1 y 4).

El análisis permite detectar algunos déficits. En primer lugar, el porcentaje de investigadores extranjeros, solo significativo en el caso de franceses y alemanes, probablemente por las fuertes conexiones históricas que las arqueologías prehistóricas de estos países (instituciones e investigadores) han tenido con la española (Díaz-Andreu, 2017). Algo similar ocurre en el caso de las instituciones a las que se adscriben los investigadores. Si bien el porcentaje de instituciones extranjeras es más relevante que el de los investigadores extranjeros, solo la presencia de instituciones francesas, alemanas, y en esta ocasión también inglesas, es significativa. A este respecto conviene señalar que una de ellas, el Instituto Arqueológico Alemán, tiene su sede en España. Es fácil vincular el dominio territorial de instituciones con sede en Madrid a la proximidad geográfica de estas con el MAN. También que algunos vacíos territoriales, como el de Galicia, País Vasco o las Baleares (fig. 3) puedan estar relacionados con la práctica ausencia de colecciones o piezas procedentes de estas regiones en los fondos del DP. No obstante, resulta difícil encontrar una explicación para la no presencia de instituciones radicadas en otras provincias (buena parte de Castilla y León y de Castilla-La Mancha) sin plantear como hipótesis inicial un desconocimiento del potencial interés de nuestros fondos; si bien el volumen y significado historiográfico de las colecciones de la cornisa cantábrica, de Madrid o del sureste peninsular no son comparables a los de las procedentes de las dos Castillas.

Un segundo punto de reflexión es el bajo número de investigadores que han realizado más de una consulta a lo largo de la serie analizada. Un porcentaje muy alto (79,17 %) solicita consultas puntuales y no vuelve a interesarse por nuestros fondos. Del estudio también se desprende un predominio de los investigadores que acuden de forma individual frente a los que lo hacen en equipo. Esto último conlleva a su vez un porcentaje bajo de consultas solicitadas por más de una institución en colaboración. Conviene señalar que estas solicitudes en equipo representan más del 50 % de los investigadores con frecuencias de consultas superiores a una sesión y son por tanto, desde el punto de vista de la proyección científica de las colecciones del DP, las más atractivas por su potencial a la hora de promocionar las colecciones.

El *ranking* de materiales más consultados está dominado por colecciones que se formaron entre finales del XIX y principios del XX. El traspaso de competencias en materia de cultura a las CC. AA. dentro de la organización territorial diseñada en la Constitución española de 1978 supuso que desde el año 1985 el MAN dejara de recibir materiales procedentes de intervenciones arqueológicas. Ello implica que una buena parte de nuestros fondos proceden de excavaciones y colecciones que no se ajustan a los estándares actuales de rigor científico. Este hecho, junto con la no renovación de fondos relevantes en los últimos cuarenta años, puede alejar nuestras colecciones del foco de interés actual de los investigadores. Aunque la serie histórica de datos aún es corta, la función «pronóstico» en Excel 2010 permite avanzar una media de 19 investigadores y 11 consultas por año para la próxima década y cierta estabilidad en su número anual, pero con tendencia a la baja (figs. 7 y 8).



Fig. 7. Proyección del número de investigadores para la década 2020-2029 (en azul) con variaciones porcentuales sobre el número total de investigadores estimados para el período 2005 y 2014-2029.



Fig. 8. Proyección del número de solicitudes de consultas de fondos para la década 2020-2029 (en azul) con variaciones porcentuales sobre el número total de solicitudes estimadas para el período 2005 y 2014-2029.

Pese a esta proyección de futuro, los avances metodológicos en algunos campos relacionados con analíticas (dataciones, procedencias, dietas, ADN, etc.) están planteando un nuevo incremento del interés por acceder a las colecciones que custodiamos. Los investigadores, en este caso a través de proyectos de investigación con financiación, solicitan ahora con frecuencia tomar muestras de los materiales objeto de sus estudios. Este tipo de solicitudes abre un debate complejo para los profesionales de los museos dado el carácter destructivo de buena parte de estas técnicas. Por un lado, tenemos la obligación de atender a nuestros colegas en su investigación (y nosotros mismos tenemos interés por los resultados de sus análisis), pero al mismo tiempo, tenemos que preservar los objetos que conservamos tanto para investigaciones futuras (que puedan incluso recurrir a técnicas más precisas e inocuas), como para su disfrute por el conjunto de la sociedad.

El estudio bibliométrico pone de manifiesto, en nuestra opinión, que para incrementar el número de solicitudes de acceso a nuestras colecciones es imprescindible poner en valor su potencial

Revistas internacionales	Factor Impacto	Artículos
American Journal of Physical Anthropology	2018 JCR 2,662	1
Archaeological and Anthropological Sciences	2018 JCR 1,978	2
Bulletin de la Société Préhistorique Française	2018 SJR 0,26	1
Journal of Archaeological Science	2018 JCR 3,030	2
Plos One	2018 JCR 2,776	2
Quaternary International	2018 JCR 1,952	3
Quaternary Science Reviews	2018 JCR 4,641	1
Revistas nacionales	Factor Impacto	Artículos
Amigos Museo de Eivissa	-	1
Archivo de Prehistoria Levantina	2018 SJR 0	1
Boletín del Museo Arqueológico Nacional	-	5*
Complutum	2018 SJR 0,23	1
Revista de Estudios Extremeños	-	1
Trabajos de Prehistoria	2018 JCR 0,800	3
Zephyrus	2018 SJR 0,42	1
Zona Arqueológica	-	1

Tabla 3. Factor impacto de revistas donde se han localizado artículos relacionados con fondos del DP del MAN en el período (2005-2020). JCR: Journal Citation Reports; SJR: Scimago Journal and Country Rank. *Al menos uno de ellos figura en prensa.

científico en el marco del desarrollo actual de la disciplina (Prehistoria). El análisis del impacto posterior que la consulta de nuestros materiales ha tenido en las correspondientes publicaciones científicas es complejo, excede los objetivos de este artículo y debería abordarse en una segunda fase. No obstante, podemos hacer unas valoraciones mínimas en relación a las consultas que tenían como objetivo culminar tesis doctorales o publicar artículos científicos.

El 20 % de las solicitudes de consulta de fondos tuvieron como finalidad la elaboración de una tesis doctoral. La consulta de portales como Teseo (<https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do>) para España, y de otros homólogos para el resto de nacionalidades representadas en la serie, por ejemplo <http://www.theses.fr/fr/> para Francia, nos ha permitido comprobar que el 58 % de los investigadores que acudió a nuestros fondos por este motivo ha leído su tesis doctoral entre los años 2007-2019 (1 en EEUU, 4 en Francia y 9 en España). En el ámbito académico español representan un 2,29 % de las tesis doctorales leídas entre 2007-2019 (la consulta en Teseo con los filtros de «Prehistoria» y cursos académicos «2007/2008 – 2018/2019» devuelve un total de 393 tesis doctorales).

Por otra parte, una búsqueda por autores en los portales Google Scholar (<https://scholar.google.es/>), Researchgate (<https://www.researchgate.net/>), Academia.edu (<https://www.academia.edu/>) y Dialnet (<https://dialnet.unirioja.es/>), para el período 2005-2020, nos ha permitido comprobar que el 43 % de los investigadores de la serie analizada ha publicado artículos (36) relacionados con los fondos consultados en el MAN. Tomando como referencia el portal Journal Citation Reports (jcr.clarivate.com) que recoge las revistas científicas más influyentes del mundo, el 39 % de estos artículos (14) aparecen en revistas de impacto internacionales (10) y nacionales (4); el 33 % en revistas no incluidas en este portal (11 en nacionales y 1 en internacional), mientras que el 28 % restante se corresponden a publicaciones incluidas en monografías, catálogos o congresos nacionales e internacionales. Mencionar por último que un total de 5 artículos fueron publicados en el *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* (tabla 3).

El DP del MAN plantea como estrategia de futuro fortalecer los programas internos de investigación que permitan poner en valor nuestras colecciones a través de catálogos de colecciones contextualizados en las problemáticas y líneas de investigación actuales (la publicación del catálogo

de hachas de talón del MAN es un ejemplo en esta línea, Galán *et alii*, 2016); y de artículos científicos en revistas internacionales de impacto dentro del ámbito de la especialidad tratada. Si estos programas se abren a la colaboración con investigadores de otras instituciones punteras, la visibilidad del trabajo y de las colecciones se verá reforzada. En esta línea de trabajo El DP del MAN ha desarrollado varios programas de investigación interna coordinados por sus técnicos (<http://www.man.es/man/estudio/programas-internos/prehistoria.html>):

- *Estructuras de almacenamiento en el Sureste de la Península Ibérica durante la Prehistoria Reciente*, en colaboración con investigadores de la Universidad Autónoma de Madrid (Maicas, y Román, 2018; Román, y Maicas, 2018).
- Catálogo de la orfebrería prehistórica del Museo Arqueológico Nacional. Estudio arqueológico y arqueometalúrgico, en colaboración con investigadores del CSIC.
- *Caracterización del Achelense del Valle del Manzanares a partir de las colecciones líticas conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, en colaboración con investigadores del Centro Nacional de Investigación sobre la Evolución Humana (Burgos).
- *Todos iguales, todos diferentes: catálogo de ídolos de las primeras sociedades campesinas conservados en el Museo Arqueológico Nacional*.

5. Conclusión

La aproximación bibliométrica al perfil de los investigadores que acceden a los fondos del DP del MAN confirma el interés que siguen manteniendo nuestras colecciones entre los prehistoriadores tanto nacionales como extranjeros. Por otro lado, se muestra como una herramienta útil para detectar carencias y plantear estrategias que permitan fortalecer e incrementar la presencia de nuestras colecciones en los debates científicos de la disciplina.

Exceptuando pequeñas donaciones o adquisiciones, la imposibilidad de obtener fondos procedentes de excavaciones sistemáticas desde hace 35 años obliga a desarrollar alternativas destinadas a poner en valor los fondos existentes. En este sentido creemos que es necesario que el museo se englobe como un agente más en los proyectos desarrollados por otros investigadores, así como avanzar en el reconocimiento de nuestra institución como centro de investigación de pleno derecho. Mientras tanto, la inversión (tiempo y recursos humanos) en programas de investigación internos centrados en nuestras colecciones se plantea como una opción eficaz para avanzar, desde el campo de la investigación, en la proyección social del MAN.

6. Agradecimientos

A todos los investigadores/as que acuden a la consulta de los fondos adscritos al DP del MAN.

Bibliografía

- ALMAGRO-GORBEA, M., y MAIER, J. (1999): «El futuro desde el pasado: la Real Academia de la Historia y el origen y funciones del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 196 (2), pp. 183-208.
- CABALLERO, L. (1997): «Investigación y Museos. La Musealización de la Arqueología», *Investigación e museos. IV Coloquio Galego de Museos (Museo de Pontevedra 14-16 decembro 1994)*. Pontevedra, pp. 15-53.
- CARRETERO, A., y MARCOS, C. (2014): «Renovarse y mantener las esencias: el nuevo Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 9-31.

- DÍAZ-ANDREU, M. (2017): «Las relaciones internacionales de la arqueología española, 1912-1960», *El Poder del Pasado. 150 años de arqueología en España*. Coordinado por G. Ruiz Zapatero. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, pp. 66-67.
- GALÁN, E.; GARCÍA-VUELTA, O., y MONTERO-RUIZ, I. (eds.) (2016): *Hachas de talón del Museo Arqueológico Nacional. Catálogo y estudio arqueometalúrgico*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en: <<http://www.man.es/man/dam/jcr:1c02644b-e0e0-46ab-8b31-051cf5b32262/2017-man-catalogo-hachas-de-talon.pdf>>. [Consulta: 3 de marzo de 2020].
- IZQUIERDO, I. (2014): «La renovación de infraestructuras del Museo Arqueológico Nacional: notas sobre su hoja de ruta (1999-2014)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 141-168.
- LASHERAS, J. A.; FATAS, P.; DE LAS HERAS, C.; MONTES, R., y RASINES, P. (2008): «La investigación en el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira: investigar para conservar, para conocer, para difundir», *Museos.es*, n.º 4, pp. 30-41.
- MAICAS, R., y ROMÁN M.^a DE LA P. (2018): «Arqueología de puertas adentro: La cerámica de El Garcel (Antas, Almería)», *Anejos a Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 3, pp. 127-140. <http://dx.doi.org/10.15366/ane3.rubio2018.009>
- MORAIS, A. (2014): «O investigamos todos o la financiación al río: museos y universidades en la encrucijada», *Propuestas para financiar museos y colecciones. Actas de las VI Jornadas de Museología (León, 21 y 22 noviembre de 2013)*. Coordinado por P. Centeno. León: Fundación Sierra-Pamblay, pp. 31-53.
- NOGALES, T. (2004): «La investigación en los museos. Una actividad irrenunciable», *Museos.es*, n.º 0, pp. 42-61.
- (2007): «La investigación en el Museo Nacional de Arte Romano: elemento de proyección de Lusitania Romana», *Máthesis*, n.º 16, pp. 241-251.
- NOTARIO, A. (2018): «El público en el museo actual. Reflexiones sobre la Nueva Museología y las masas», *De Arte*, n.º 17, pp. 191-203.
- OLMOS, R. (2002): «Investigadores y Museos: una lectura entre otras muchas», *Museo*, n.º 6, I-II, pp. 209-219.
- PÉREZ SANTOS, E. (2000): *Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Gijón: Editorial Trea.
- (2008): «El estado de la cuestión de público en España», *Mus-A. El público y el Museo. Revista de los Museos de Andalucía*, n.º 10, pp. 20-30.
- PUIGGRÒS, E. (2005): *Los museos para el público, un público para los museos*. Gerona: Universidad de Gerona.
- RICO, J. C. (2002): *¿Por qué no vienen a los museos?* Madrid: Sílex.
- ROMÁN, M.^a DE LA P., y MAICAS, R. (2018): «La cosecha de El Garcel (Antas, Almería): estructuras de almacenamiento en el sureste de la península ibérica», *Trabajos de Prehistoria*, n.º 75 (1), pp. 67-84. doi.org/10.3989/tp.2018.12204.
- SÁBATE, M., y GORT, R. (2012): *Museo y Comunidad: un museo para todos los públicos*. Gijón: Editorial Trea.
- URGELL, F. (2014): *Manual de estudios de público de museos*. Gijón: Editorial Trea.

«Las artes del metal en al-Ándalus»: síntesis del proyecto expositivo

«Metal arts in al-Andalus»: synthesis of the exhibition project

Sergio Vidal Álvarez (sergio.vidal@cultura.gob.es)

Beatriz Campderá Gutiérrez (beatriz.campdera@cultura.gob.es)

Solène de Pablos Hamon (solene.depablos@cultura.gob.es)

Dpto. de Antigüedades Medievales. Museo Arqueológico Nacional (España)

Estrella Martín Castellano (estrella.martin@cultura.gob.es)

Pilar Arias Arias (comunicación.man@cultura.gob.es)

Área de Comunicación. Museo Arqueológico Nacional (España)

Silvia Sánchez González (silvia@gassz.es)

Diego García-Setién Terol (diego.garciasetien@upm.es)

GaSSz Arquitectos (España)

Jorge Hernández Sanz (jorge@htexpomuseos.com)

HT Exposiciones y Museos (España)

Miguel Pedraza Polo (miguel.pedraza@accioncultural.es)

Acción Cultural Española (España)

Resumen: La exposición «Las artes del metal en al-Ándalus» (diciembre 2019-septiembre 2020) ha sido un proyecto elaborado por el Departamento de Antigüedades Medievales del Museo Arqueológico Nacional, en el que han colaborado especialistas y equipos de diversos ámbitos. El presente artículo analiza el proyecto desde su origen y creación de contenidos, diseño museográfico, gestión de contenidos, coordinación de préstamos y transporte de obras y montaje museográfico, dedicando un apartado a la acogida por parte del público, las actividades comunicativas y divulgativas, así como la confección del catálogo de la muestra.

Palabras clave: Metalistería. Andalusi. Exposiciones temporales. Museografía.

Abstract: The exhibition «The metal arts in Al-Andalus» (December 2019-September 2020) has been a project created by the Department of Medieval Antiquities of the Museo Arqueológico Nacional, in which specialists and teams from various fields have collaborated. This article analyzes the project from its origins and the creation of contents, museographic design, content management, coordination of loans and transport of works and exhibition display, dedicating a section to the reception by the public, communication and outreach activities, as well as the preparation of the exhibition catalogue.

Keywords: Metalwork. Andalusian. Temporary exhibitions. Museography.

Génesis y desarrollo del proyecto expositivo

En otoño de 2015 el Departamento de Antigüedades Medievales del MAN elabora un primer documento/borrador del proyecto de exposición temporal «Las artes del metal en al-Ándalus» (fig. 1).





Fig. 1. Dossier del proyecto expositivo, junio 2018 (Departamento de Antigüedades Medievales MAN).

Para ello se tiene en cuenta el hecho de que los museos españoles no habían abordado esta cuestión de forma monográfica y que, si bien desde algunas instituciones foráneas la metalistería islámica sí había ocupado ese interés, el ámbito geográfico había sido siempre generalista, sin que al-Ándalus tuviera nunca un especial protagonismo. En la génesis del proyecto se tuvo igualmente en cuenta la exposición temporal «Los bronce romanos en España», celebrada en Madrid en 1990 y comisariada por Luis Caballero Zoreda, en la que por primera vez se reunieron las principales obras de bronce de ese periodo. Pudimos advertir que la carencia de una exposición semejante para el ámbito andalusí, entraba en contradicción con la calidad y cantidad de las piezas existentes en múltiples museos y colecciones, nacionales e internacionales.

En un primer momento, tuvimos la fortuna de contar con las observaciones y entusiastas comentarios de Juan Zozaya Stabel-Hansen († 2017), quien lamentablemente no pudo ser testigo del posterior desarrollo y conclusión del proyecto. Surge la necesidad de que el planteamiento general fuera más ambicioso que el de «Los bronce romanos en España», tanto en el marco geográfico, al considerar por igual toda la geografía andalusí independientemente de la actual división política entre España y Portugal, como también en lo referente a tratar el metal en su globalidad y no solo el bronce, pudiendo así enriquecer y diversificar el discurso.

Tras haber marcado los objetivos iniciales, el planteamiento avanza con la disposición de las unidades expositivas que articulan la muestra, partiendo de la base de evitar un orden cronológico de los contenidos para optar por una estructura de tipo temático. Se establecen cinco grandes unidades, divididas en sus respectivas subunidades, quedando todas ellas implementadas con un

primer listado ideal de piezas, que poco a poco se va concretando y consolidando, en función de las disposiciones de las distintas instituciones prestadoras de las obras.

Con vistas a garantizar que el discurso contara en todo momento con el mayor rigor científico posible, se constituye un comité científico conformado por profesionales de distintos ámbitos, en especial académico y museístico, en los que confluye una larga y consolidada trayectoria investigadora dedicada a al-Ándalus. Esta fundamental labor se complementa con el asesoramiento de muchos otros expertos en diversas materias.

No podemos dejar de aludir a otro aspecto esencial en todo proyecto expositivo como es la obtención de las necesarias fuentes de financiación, en nuestro caso tanto públicas (Ministerio de Cultura y Deporte, Acción Cultural Española, MARQ) como privadas (ASISA), que han hecho posible el acopio de la importante dotación económica que un proyecto de esta envergadura requería.

No menos importante ha sido la suma de distintos equipos de profesionales, indispensables para la materialización del proyecto, teniendo la fortuna de contar con el apoyo de GaSSz arquitectos, responsables del diseño expositivo, el de Acción Cultural Española, en lo relativo a la gestión de los préstamos de las obras y su transporte, y HT Exposiciones y Museos, en la materialización física del proyecto. La labor de todos ellos quedará desglosada en este mismo texto de forma más detallada. Cerrando este apartado, ha sido igualmente clave el apoyo del MARQ de Alicante, promoviendo la itinerancia de la exposición a su sede, prevista para 2022.

Estructura de contenidos (tabla 1)

En el momento de idear el planteamiento general del discurso expositivo, se dedica una especial atención a su modulación, así como a la articulación de los elementos presentes en su inicio, desde el imprescindible panel introductorio al arranque de las unidades expositivas. En este sentido,

Bloque 1: <i>Ex auro, argento et diversis metallis</i> : El metal en la península Ibérica antes de la llegada del Islam
Unidad expositiva 1.1: Prehistoria
Unidad expositiva 1.2: Protohistoria
Unidad expositiva 1.3: Hispania romana
Unidad expositiva 1.4: Hispania visigoda
Bloque 2: Al-madin: el lugar de la abundancia: La minería y las técnicas metalúrgicas en al-Ándalus
Unidad expositiva 2.1: Minería
Unidad expositiva 2.2: Metalurgia
Bloque 3: El valor del objeto: principales usos del metal en al-Ándalus
Unidad expositiva 3.1: Moneda
Unidad expositiva 3.2: Religión
Unidad expositiva 3.3: Ciencia y medicina
Unidad expositiva 3.4: Uso personal
Unidad expositiva 3.5: Uso doméstico
Unidad expositiva 3.6: Útiles de trabajo y actividades de la comunidad
Unidad expositiva 3.7: Defensa y armamento
Bloque 4: Los bronceos zoomorfos: mensaje y significados
Bloque 5: Donde el metal descubre la belleza: esplendor de la orfebrería andalusí
Unidad expositiva 5.1: El califato de Córdoba
Unidad expositiva 5.2: Los reinos de taifas
Unidad expositiva 5.3: Almorávides y Almohades
Unidad expositiva 5.4: El reino nazarí de Granada
Unidad expositiva 5.5: Pervivencias

Tabla 1. Estructura de contenidos de la exposición.



Fig. 2. Pasillo 2 y vitrina 3 (foto: Emilio Doiztúa).

tras dicho panel con la información general y objetivos principales, se incluye una breve síntesis de la historia de al-Ándalus, tanto en un cronograma gráfico (panel) como en un breve vídeo. A continuación, y antes de entrar en los contenidos de época andalusí propiamente dichos, se consideró oportuno incluir una primera unidad, breve, dedicada a los principales periodos precedentes, que actúa como resumen y homenaje a la rica tradición minero-metalúrgica de la península ibérica, desde la Prehistoria reciente al fin del reino visigodo de Toledo a inicios del siglo VIII.

Entrando ya en la época andalusí, en la segunda unidad se aborda uno de los objetivos prioritarios de la exposición, que es ilustrar los primeros estadios por los que pasa el metal, desde la extracción del mineral a los primeros procesos metalúrgicos, previos a la elaboración de los objetos finales. En este sentido se ha podido contar con la presencia de minerales que ilustran ese importante capítulo, siendo esencial para la metalurgia el aporte de materiales arqueológicos de procedencias diversas. Se aborda también una de las principales particularidades del metal, como es la facilidad de su reciclaje y reutilización tras ser fundido. La presencia del importante conjunto de bronce de Denia (Alicante), llegado desde el Mediterráneo oriental en el siglo XI para ser reciclado en ese reino taifa constituye, sin duda, uno de los puntos álgidos del recorrido expositivo (fig. 2). Tras la obtención del material metálico deseado, se abre un inmenso abanico de posibles usos gracias a los que podemos aproximarnos, desde múltiples puntos de vista, a la realidad de la sociedad y cultura andalusíes. A estas cuestiones se dedica la tercera unidad expositiva «Principales usos del metal en al-Ándalus», abarcando un amplio espectro que va desde la economía y la moneda, la religión, la ciencia y la medicina, pasando a los objetos de uso personal, los de uso doméstico, los relacionados con las actividades laborales y productivas, o los relativos a la defensa y armamento. Esta unidad es, con diferencia, la que consta de un mayor número de piezas, dispersión geográfica, diversidad material y la que supuso un mayor reto en cuanto a su configuración museográfica final.

Por fin, las dos últimas unidades de la muestra se conciben espacial y expositivamente de forma especial respecto a las anteriores. Se pasa de un recorrido lineal y rectilíneo a un espacio diáfano y elíptico, con las piezas dispuestas en vitrinas exentas (fig. 3). La cuarta unidad, dedicada a los bronce zoomorfos, consta de un reducido y selecto grupo de esculturas de bulto redondo, testimonio del alto nivel técnico alcanzado por los talleres andalusíes, con ejemplos tan emblemáticos como los surtidores de fuente en forma de cervatillo de Córdoba y Madinat al-Zahra o piezas de formato



Fig. 3. Espacio central y detalle de cadenas (foto: Emilio Doiztúa).

monumental como el grifo de Pisa. Esta unidad ilustra también la importancia de la iconografía animal en el mundo islámico, con obras de otras tipologías y materias, como el extraordinario códice sobre las utilidades de los animales de ibn al-Durayhim al-Mawsili, del Monasterio de El Escorial.

La quinta y última unidad se dedica a la orfebrería, optando esta vez por un recorrido cronológico a la hora de ordenar los materiales. Se han podido reunir algunos de los conjuntos principales de al-Ándalus como los jienenses de Charilla y Alcalá la Real, expuestos por primera vez de forma conjunta, o el mallorquín de Costitx, además de otras piezas emblemáticas como la daga de orejas de Boabdil del Palacio Real de Madrid.

El discurso se ve completado por una serie de elementos audiovisuales de apoyo, que ayudan al visitante a ampliar información en su recorrido y de los que más adelante se dará un mayor detalle.

Diseño de la exposición: GaSSz Arquitectos

En octubre de 2017 se produce el primer contacto entre GaSSz Arquitectos con el MAN y el comisario de la exposición, para estudiar el proyecto museológico. En los dos siguientes años se suceden distintas soluciones del diseño museográfico, que van desde el reciclaje y adaptación de la exposición del MAN «El poder del Pasado» (octubre 2017-marzo 2018), a varias versiones de un diseño nuevo realizado *ad-hoc*.

Para el diseño museográfico definitivo se tuvieron en cuenta tres elementos de partida: la naturaleza de las piezas a exponer, el guion y las características del espacio que acogerá la exposición.

En el caso de «Las artes del metal en al-Ándalus», la especial materialidad de las piezas expuestas –bronces en su mayoría– se convirtió en el desencadenante y guía del concepto del diseño

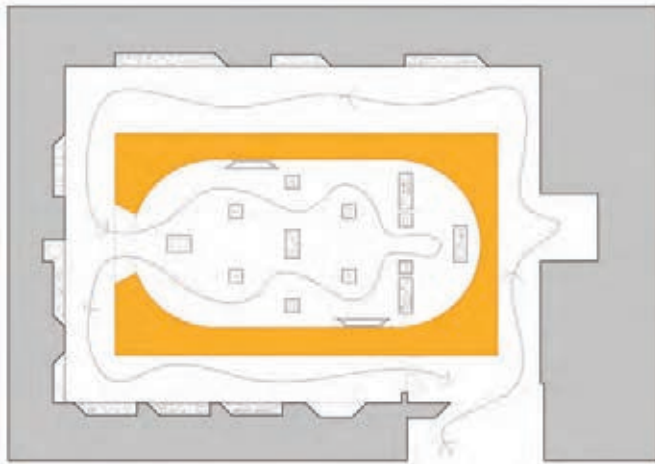


Fig. 4. Planta de la exposición (GaSSz Arquitectos).

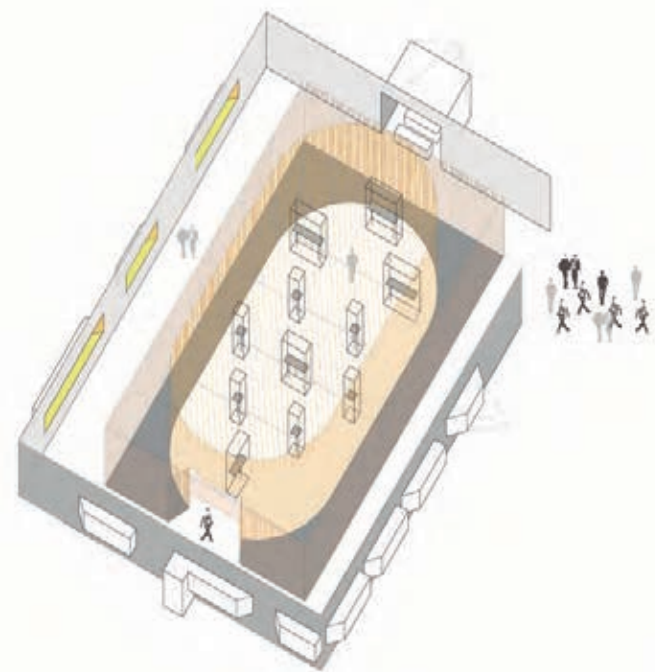


Fig. 5. Perspectiva axonométrica de la exposición (GaSSz Arquitectos).

museográfico. Así se empezó a pensar en las cortinas de cadenas -un material asequible y de uso popular- como recurso arquitectónico protagonista, con el que crear esa atmósfera especial.

Tras analizar el guion museológico y las características espaciales de la sala, se propuso un esquema organizativo sencillo, disponiendo un espacio central, concebido como un «cofre» para albergar las piezas más singulares; y organiza el recorrido de la exposición a su alrededor, mediante un deambulatorio provisto de vitrinas empotradas en un muro perimetral caracterizado por su revestimiento con tablero negro ranurado en vertical (fig. 4). Se plantea envolver el espacio central con las cortinas de cadenas, de manera que entre ambos espacios existiera una cierta transparencia y translucidez y el público fuera siempre consciente de la totalidad de la sala (fig. 5). Así, al acceder a la exposición, los visitantes identifican el «cofre» como un volumen cerrado por una gran cortina metálica de color bronce, que sugiere la presencia de una misteriosa arquitectura interior, que invita a ser descubierta. La cortina acompaña el recorrido por el deambulatorio, donde el público puede contemplar el contenido de las vitrinas murales y descubre el acceso al «cofre», que se presenta como una habitación de planta elíptica y de mayor altura que el deambulatorio, donde se exhiben piezas destacadas. Este espacio central está delimitado por una segunda cortina de cadenas doradas, que se usa también para construir un plano de techo virtual mediante cordones individuales de cadenas dispuestos en retícula, generando una envolvente continua, que contribuye a construir esa atmósfera única perseguida.

Para tratar de controlar y anticipar cómo se comportarán las cadenas bajo las distintas condiciones de luz, se hicieron estudios con un programa de modelado 3D, simulando condiciones de iluminación reales, aunque la solución definitiva no surgió hasta que en el montaje se pudo probar el efecto que tenían las diferentes fuentes e intensidades de la iluminación en las cortinas y en la definición del espacio, en su transparencia y solidez. En el deambulatorio interesaba que la cortina de color bronce se percibiera como un muro en escorzo, pero que mantuviera su transparencia en una vista frontal, para que el visitante percibiera el espacio central, eliminando la sensación de pasillo. Para ello se recurrió a un bañador lineal LED instalado en la parte inferior de la cortina en su perímetro. En el interior de la sala central, el objetivo era tratar de anular la transparencia de la cortina dorada, para conseguir un espacio más cerrado y opaco, que a la vez destacara la cualidad de su color y brillo.

Finalmente, el juego de transparencias proporcionado por la cuidadosa iluminación de ambas cortinas –bronce y oro– provoca un efecto *moiré* en las vistas cruzadas desde el exterior y el interior del cofre que distorsiona la percepción y profundidad del espacio, construyendo una atmósfera de sorprendente virtualidad y ligereza, mientras que, en la sala central, se consigue percibir un espacio muy definido y claro. La elección del color de las cadenas también fue decisiva para conseguir los efectos deseados, el oro del espacio central, más brillante y vivo, contrastara con el color bronce, más apagado, ayudando a crear el efecto de transparencia buscado desde el deambulatorio.

Como se ha mencionado, se proyecta también un segundo elemento expositivo que completa el diseño museográfico: el muro perimetral de tablero ranurado del deambulatorio, en él se empotran las vitrinas-pared. La exposición hace, por tanto, uso de dos materiales principales: las cortinas de cadenas metálicas y el tablero ranurado, ambos entran en diálogo y se potencian uno a otro al presentar una misma textura vertical.

En cuanto a los elementos expositivos o vitrinas, mantienen la misma jerarquía que los espacios donde se ubican. En el deambulatorio se utilizan vitrinas empotradas en el muro perimetral, que agrupan las piezas de un mismo subcapítulo en su interior, mientras que en el espacio central, las piezas se exponen en urnas de vidrio exentas. Cada vitrina mural cuenta con su propia iluminación LED regulable y las urnas se iluminan con focos de recorte que proyectan un haz de luz ajustado para enfatizar cada pieza.

Una vez adjudicada la construcción y el montaje a la empresa HT Exposiciones y Museos, comenzó la etapa de fabricación en taller y montaje de elementos en la sala, proceso que fue supervisado por GaSSz para ajustar alineaciones, resolver detalles, definir despieces, remates e imprevistos, confirmando además algunas soluciones *in situ*, como las mencionadas pruebas de iluminación de las cadenas, que se pudo realizar gracias a la abierta colaboración de Jorge Hernández de HT, personalmente implicado en el montaje. Por último, llegado el momento de colocar las piezas en las vitrinas, se realizó un trabajo en equipo, para precisar la posición de estas, disponer las cartelas y la gráfica interior, y ajustar el nivel de iluminación final de cada tipo de vitrina y pieza, procurando mostrarlas en su mejor condición, cumpliendo siempre los estándares de conservación de estas.

Textos y gráfica

En el planteamiento textual y gráfico se tienen en cuenta los objetivos de la exposición, ya analizados. Este es un trabajo de colaboración entre el equipo de diseño museográfico, el comisario, las coordinadoras y el diseñador gráfico.

Se parte de una estructura jerárquica de los contenidos, condicionante del tratamiento gráfico: introducción (texto y panel cronológico), los cinco bloques expositivos con sus subunidades, cada uno con su panel, completadas con cartelas: individuales o de conjunto, tanto identificativas como explicativas de piezas seleccionadas. A ello se añade un panel final con los créditos de la exposición.

Con esta jerarquía, el comisario y su equipo redactan textos y seleccionan imágenes ilustrativas. Se fijan también el número de caracteres correspondiente a cada jerarquía, y los criterios de normalización lingüística. Revisados y aprobados, los textos son traducidos al inglés.

Las imágenes a incorporar en cada panel, deben responder a dos criterios, ser significativas y variadas. Así, se opta por imágenes de lugares reales (conjunto arqueológico de Madinat al-Zahra), piezas (acetre nazarí del MAN), pinturas alusivas (salón de los Reyes de la Alhambra), o manuscritos

(*Libro del ajedrez, tablas y dados* de Alfonso X el Sabio). A las instituciones y particulares detentadores de sus derechos se solicita una imagen de alta calidad, permiso para su utilización, y su línea de crédito.

Al mismo tiempo, el equipo de diseño museográfico y el del comisario trabajan en el planteamiento gráfico de la exposición. Se fija la utilización de dos colores (el negro que define la estructura perimetral, y un dorado similar a las cadenas que conforma el espacio central), el tamaño, material y ubicación de los elementos gráficos. Así el panel introductorio, el de cronología de al-Ándalus y los cinco paneles de los respectivos bloques se sitúan fuera de las vitrinas; los de las subunidades en el interior de la vitrina (fig. 6), exceptuando el panel de los bronce de Denia, cuyo diseño debía coincidir con el de los de subunidades pero se situaría en el muro perimetral. En cuanto a las cartelas se ejecutan en color crema similar al del fondo de la vitrina, y texto en negro/gris, exceptuando el óvalo central con texto en blanco sobre negro parecido al lacado de las peanas.

Todos estos elementos se trasladan al diseñador gráfico, quien realiza la selección de colores del fondo, tipografía y cuerpo de los textos, para facilitar la legibilidad. Se maquetan los textos (castellano e inglés) e imágenes, buscando romper la monotonía alternando imágenes en su totalidad y recortadas. Revisadas las maquetaciones, se producen y montan en sala.

Simultáneamente, se elabora el diseño de la gráfica exterior. Uno de sus elementos primordiales es la definición de la imagen de la exposición, clara desde el principio: el surtidor de fuente en forma de cierva procedente de Córdoba, actualmente en el MAN. Se fijan de nuevo los colores de fondo y tipografía, coherentes con los seleccionados para la gráfica interior, los soportes (banderolas, lona) y sus dimensiones.

Audiovisuales

De apoyo a la exposición se añaden como recursos complementarios los audiovisuales, tres en pantalla y dos proyectados, cuyo contenido queda definido en el proyecto del comisario: una síntesis histórica de al-Ándalus (apoyada en mapas e imágenes), las técnicas de la minería (de refuerzo al bloque de minería y metalurgia), el islam y el imaginario animal (complemento a los bronce zoomorfos), las técnicas del metal (de apoyo a la orfebrería), y la diáspora (colofón que permita visibilizar una selección de piezas andalusíes dispersas por el mundo). En cuanto al estilo de estos audiovisuales, cada uno requiere uno diferente: ilustración, ilustración animada o filmación (fig. 7). En cuanto a su duración se replantea y revisa continuamente durante su elaboración para acomodar el tiempo a la legibilidad de textos e imágenes. Con la empresa de Audiovisuales DADÁ Films & Entertainment y el equipo del comisario se establece un diálogo fluido y continuo. Desde un inicio, se les presenta el proyecto, la sala de exposiciones, y especifican los equipos donde instalarán sus realizaciones (proyectores y pantallas de 32"). Se fija un calendario para la entrega del guion (objetivos, características y guion minutado) de cada audiovisual, y las imágenes de referencia que serán posteriormente tratadas. Paralelamente, se les facilita el estilo de la gráfica expositiva y el manual de estilo de la institución.

A continuación, el equipo de audiovisuales presenta un primer boceto de estilo a validar por el equipo del comisario (colores, efecto de las ilustraciones), mientras que el equipo del comisario presenta los primeros guiones e imágenes, evaluándose la duración y factibilidad visual del guion por el equipo de audiovisuales.

Tras esta aprobación, la empresa remite paso a paso los vídeos para su aprobación. La elaboración más compleja corresponde a los audiovisuales dedicados a las técnicas mineras y de la metalistería.



Fig. 6. Ejemplos de gráfica de paneles (Roger Sospedra).

La prohibición de algunos de estos procesos por su toxicidad (uso de mercurio, entre otros) obliga a su replanteamiento, ya que la propuesta inicial era su grabación. Así el primero de ellos se ilustra finalmente con animaciones en planos cortos (proporcionando imágenes de manuscritos medievales islámicos como modelo), combinados con imágenes de la exposición. En el caso de las técnicas de las artes del metal, se realiza mediante filmaciones de procesos como el repujado,

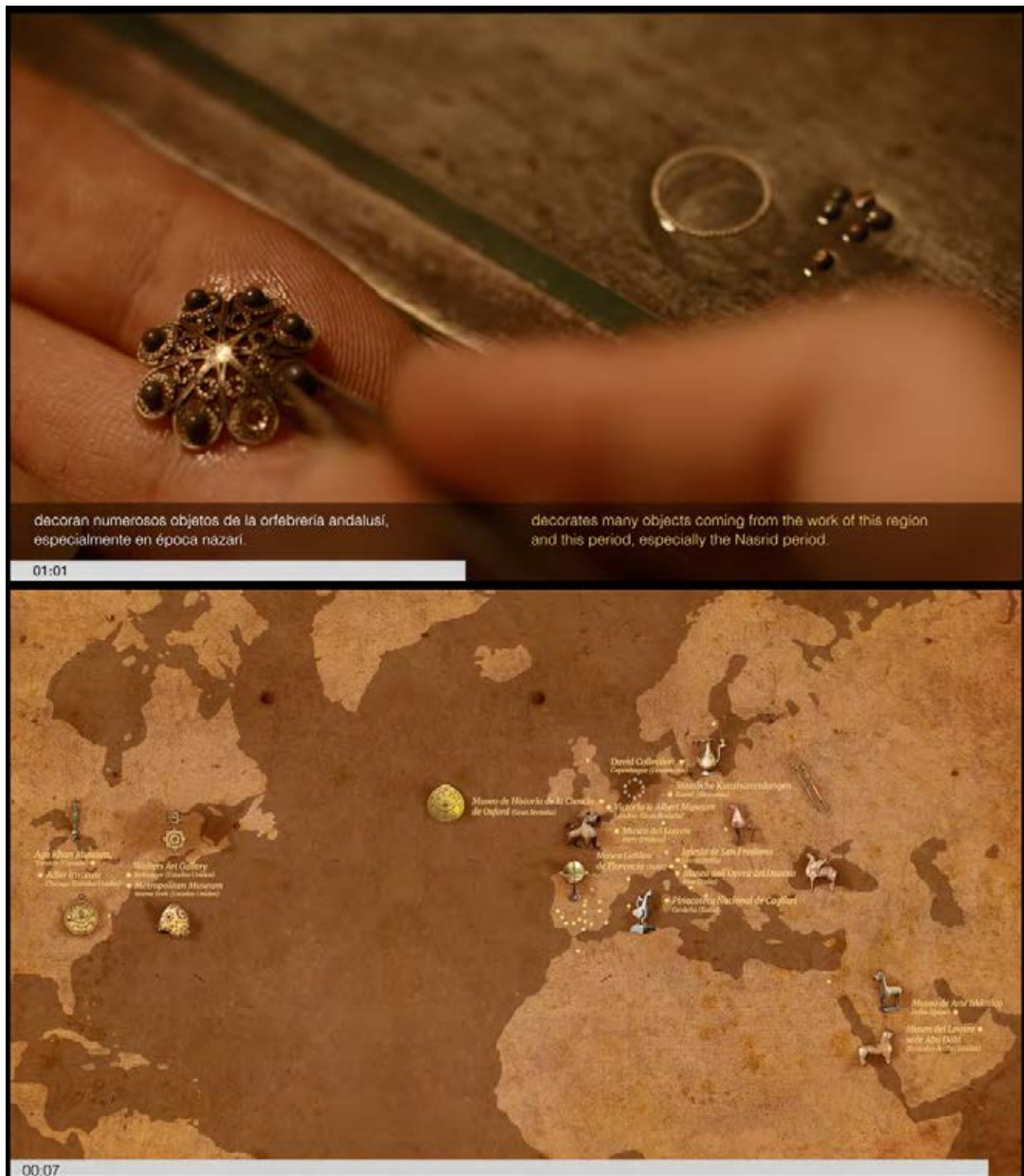


Fig. 7. Ejemplos de vídeos de la exposición (Dadá Films).

combinado con imágenes reales de piezas representativas de dichas técnicas o como ilustración de la técnica que no podía ser grabada. Para ello, se organizan varias jornadas de filmación de taller y de filmación de las piezas integrantes.

Tras el trabajo de producción, es necesario el ajuste de la duración de los audiovisuales para garantizar la cómoda legibilidad.

Catálogo

Paralelamente a los trabajos descritos, a lo largo de 2019 desde el Departamento de Antigüedades Medievales del MAN se lleva a cabo la edición científica del catálogo de la exposición, siendo Palacios y Museos la editorial encargada de su maquetación y publicación.

Se parte de una estructura de tipo clásico, dedicando una primera parte a estudios monográficos sobre temas concretos relacionados con la exposición, cuya redacción se encarga a especialistas en cada una de las materias, seguida del catálogo de piezas, que recoge todos los objetos expuestos en la muestra, mayoritariamente elaborados por profesionales de las propias instituciones prestadoras.

Gestión de préstamos, transporte y seguros: Acción Cultural Española

Acción Cultural Española (AC/E), entidad pública destinada a promocionar la cultura y el patrimonio de España dentro y fuera de sus fronteras, al recibir por parte del MAN la propuesta de colaboración en la presente exposición, tuvo un gran interés en participar y formar parte de este ambicioso proyecto.

Tras varias reuniones se acordó que AC/E se haría cargo de tramitar las solicitudes de préstamo de las piezas que formarían parte de la exposición, todo lo relativo a sus transportes y embalajes, así como a los seguros clavo a clavo.

Por parte de AC/E se asignó a dos coordinadores la ejecución de todos los trámites necesarios, así como para estar en comunicación con el resto de organizadores y centralizar la información. Se solicitó al comisario de la exposición que proporcionase el proyecto expositivo y el listado de obras y en AC/E se diseñó una base de datos que tendría que incluir toda la información técnica posible de cada pieza, con referencias a tamaños, pesos, estados de conservación, necesidades específicas de transporte, montaje y seguridad, direcciones, correos, valores para el seguro, personas de contacto o cualquier otro dato de interés. Para obtener esta información se remitió a los museos e instituciones propietarias de las piezas una carta presentando el proyecto y solicitando el préstamo de estas. Se adjuntaba un formulario de préstamo, que tendrían que devolver firmado y en el que se incluirían todos los datos técnicos necesarios, en caso de que el préstamo fuese aceptado.

Con el listado completo de las obras se organizó el proceso de selección de la empresa de transporte; hay que tener en cuenta que desde el envío de la solicitud de préstamo y la recepción de la respuesta formal de los propietarios de las obras, el plazo temporal puede ser muy amplio, a lo que hay que sumar los plazos de las licitaciones (de acuerdo con los procedimientos de AC/E conforme a la Ley de Contratación del Sector Público), por lo que todos los trámites se realizan con muchos meses de antelación para llegar a tiempo a la fecha de inauguración comprometida.

Para la organización del proceso de selección de empresa de transporte y embalaje, en un proyecto de gran complejidad como este, con más de treinta prestadores de cinco países, es importante redactar pliegos que reflejen cada detalle técnico, así como las singularidades propias de cada pieza e institución propietaria. Hay que tener en cuenta la diferente tipología de embalajes especiales que hay que construir para cada pieza, asegurando que se garanticen todas las condiciones ambientales y de seguridad que requieren, con toma de medidas *in situ* para que no haya errores a la hora de fabricarlos. Es imprescindible coordinar y cuadrar las distintas rutas de recogida y devolución de las piezas desde su localización original al lugar de exposición, considerando los medios de transporte más idóneos para cada caso, como camiones especiales o fletes aéreos, analizando la viabilidad real de cada ruta y si se ajustan a los horarios exigidos por las instituciones prestadoras. Será necesario

describir los vehículos utilizados, los medios auxiliares y técnicos, así como los posibles almacenes e instalaciones. También se ha de considerar si dichos transportes deben tener escolta policial y/o acompañamiento de correo con sus necesidades específicas de viaje, dietas y alojamientos. Se requerirá que se especifique el personal asignado al proyecto, detallando experiencia y formación de los componentes del equipo. Todas estas consideraciones tienen que ser conocidas y aprobadas por los distintos participantes en el proyecto, ya que tiene que haber una coordinación ajustada con el museo que recibirá la exposición, la seguridad de este, la empresa de montaje, los equipos de coordinación, registro y conservación preventiva que se harán cargo de la recepción, montaje y custodia de cada pieza.

Tras la publicación del pliego, y transcurridos los plazos legales, presentaron oferta la mayoría de las empresas españolas especializadas en la manipulación y transporte internacional de obras de arte. Una vez entregadas las ofertas se procede a su revisión exhaustiva, considerando todos los puntos solicitados. Esta fase hay que abordarla de forma minuciosa, al ser muchos los factores a tener en cuenta y diversas las ofertas a analizar y comparar, intentado atender a cualquier detalle con posible incidencia en la correcta ejecución de los trabajos, para intentar prevenir riesgos y llevar el proyecto a buen término.

Tras el análisis de las propuestas técnicas presentadas y la apertura de la oferta económica, la empresa Tti Técnicas de Transportes Internacionales resultó ser la adjudicataria para realizar las labores licitadas: construcción de embalajes, transportes, desembalajes y reembalajes, escoltas y gestión de correos para las dos sedes previstas inicialmente, Madrid y Alicante.

A partir de ese momento AC/E procedió a comunicar el resultado de la adjudicación a los prestadores de las piezas, que aceptaron dicho resultado, y comenzaron los contactos entre la empresa y las distintas instituciones para toma de medidas y organizar todo el operativo requerido.

Para la adjudicación de los seguros, partiendo de la necesidad de contratar un seguro clavo a clavo, se consideran adicionalmente las exigencias de cada prestador. En general se trata de una serie de requisitos estándar, similares entre las instituciones museísticas; la particularidad en este caso es el alto valor económico de las piezas. Se gestionó a través de la correduría AON, que presentó varias propuestas de distintas compañías, siendo la más ventajosa la de One Underwriting. De inmediato se puso a trabajar y proporcionó las distintas pólizas que había que remitir con plazo temporal suficiente a todos los interesados (prestadores y empresa de transportes).

Una vez puesto en marcha todo el operativo e iniciados los transportes, entregas en el Museo, desembalajes y montajes, la coordinación de AC/E controló que se cumplieran los puntos y condiciones técnicas requeridas y establecidas para el transporte, y que todo se llevara a cabo en orden y siguiendo todos los protocolos pactados con los prestadores.

Gestión de transporte, movimiento de obras y correos

Implementar un plan de montaje dentro de una exposición temporal con la magnitud de «Las Artes del Metal en al-Ándalus» implica muchos retos. El principal, a la hora de gestionar el movimiento de obras y correos, es atender a un diverso y complejo mosaico de instituciones prestadoras, con sus características y particularidades de carácter organizativo, como la naturaleza de la entidad, el número de profesionales con los que cuenta, su nivel de especialización en la gestión en general y en la gestión de los préstamos en particular. También se ha de atender a las particularidades de los préstamos en sí mismos, teniendo presente siempre la prioridad de la conservación preventiva de los bienes y todas las gestiones derivadas de ella, tanto en el transporte como en el almacenaje, la

manipulación y la colocación final en vitrina. Un tercer factor a tener en cuenta es el humano, con la creación, gestión y coordinación de los equipos que actuarán en las diferentes fases del montaje.

La fase de ejecución de la muestra implica, entre otras cosas, la implementación del plan de montaje, que ha de ser anteriormente concebido en un estadio previo en la evolución de la gestión de la exposición temporal, durante la fase de crecimiento. La casuística tan variable en la coordinación de exposiciones temporales, complica la estandarización de protocolos e implica necesariamente una reflexión y análisis concretos sobre la muestra. Durante esta fase han de establecerse, por un lado, los objetivos principales, el análisis de los medios materiales y humanos con los que se cuentan, así como el marco temporal establecido, y también prever, dentro de lo posible, los riesgos e inconvenientes que podrían plantearse.

Tras el análisis previo de las condiciones con las que se contaba en la actual exposición temporal, se llevó a cabo una planificación particularizada del plan de montaje (donde incluimos la recepción de obra). En esta planificación se tienen en cuenta factores como el tiempo limitado, de tres semanas, un espacio concreto, en el caso del MAN se cuenta, además de con la propia sala de exposiciones temporales, con un almacén específico para estas muestras en el Museo, y los recursos humanos y técnicos disponibles, estableciendo cuáles eran los directamente implicados y constituir así flujos de trabajo concretos. Como es habitual, la coordinación técnica del montaje entraña la colaboración transversal, y en muchos casos de manera simultánea, con todos los agentes presentes en la realización de la muestra temporal dentro de la institución. En el MAN se cuenta desde el comisariado científico, a los profesionales de la conservación preventiva y curativa, los diferentes departamentos de investigación del Museo (Dpto. de Prehistoria, Dpto. de Protohistoria y Colonizaciones, Dpto. de Antigüedades Griegas y Romanas y Dpto. de Numismática y Medallística), Gerencia, Documentación y Comunicación. Asimismo dentro de esta coordinación transversal quedan incluidos los agentes externos, como Acción Cultural Española (AC/E), Tti Transportes Internacionales, todas las instituciones prestadoras, así como GaSSz Arquitectos y HT Exposiciones y Museos.

Tras el análisis y la planificación se lleva a cabo la organización de las tareas en un lapso concreto de tiempo. En esta calendarización de los trabajos de recepción de obra y almacenaje fueron aplicados criterios de procedencia de las piezas. Las obras pertenecientes al MAN, que se encontraban en los almacenes del Museo o bien en exposición permanente, fueron directamente montadas en vitrina para reducir al mínimo su movimiento interno y su manipulación. Las obras de procedencia externa, tuvieron su propio calendario de recepción de obra y almacenaje en el almacén de exposiciones temporales. Este depósito es un espacio versátil dentro del Museo, puesto que ha de servir para obras de muy diferente naturaleza, de ahí que su distribución no sea específica y permite establecerla concretamente para cada muestra temporal. En el caso de «Las Artes del Metal en al-Ándalus», la distribución con carácter general se planificó con vistas a facilitar las tareas de mantenimiento y conservación preventiva, evitar zonas y puntos de congestión y reducir los tiempos de trabajo, toda vez que se aumentaba la seguridad de las obras almacenadas, con la facilidad en el control de salida y entrada de obra y la reducción al mínimo de su manipulación. Teniendo en cuenta estos factores, además se distribuyó el espacio específicamente en relación a los días del calendario de montaje, realizando un agrupamiento y un marcaje por destinos tras la recepción de obra, dentro de las limitaciones asociadas a la no apertura de cajas en los casos en los que las piezas se trasladaron de forma agrupada.

Con respecto al calendario de montaje, partiendo de un primer documento con la relación de prestadores por vitrina, el calendario se distribuyó a lo largo de seis jornadas intensivas de mañana y tarde, las dos primeras dedicadas a las obras pertenecientes a la colección permanente del MAN, y las cuatro restantes a piezas provenientes de las instituciones externas. En total se



Fig. 8. Montaje de piezas, diciembre 2019 (foto: Planner Media).

coordinaron veintidós vitrinas, dos de ellas sin correos, con la supervisión directa del personal del Departamento de Antigüedades Medievales, y veinte de ellas con un total de veintiséis correos de las diversas instituciones prestatarias, planteando una de las principales dificultades en este tipo de muestras, como es la necesaria simultaneidad en el montaje de vitrinas en las que participan diversas instituciones, y el posterior cierre coordinado de cada una de ellas con la supervisión de todos los correos que acompañan a las obras prestadas.

La ejecución del montaje en base a este calendario se realizó con cinco equipos coordinados entre sí. Por una parte el constituido por Tti en el transporte a sala y manipulación de obra (fig. 8), en segundo lugar el equipo de producción que realiza la adecuación de soportes pormenorizada y cierre de vitrinas, el equipo de restauración del Departamento de Conservación del Museo para controlar el estado de conservación de las obras desembaladas y manipuladas, y el equipo técnico del Departamento de Antigüedades Medievales que supervisó y coordinó todo el proceso junto con AC/E.

Montaje museográfico: HT Exposiciones y Museos

En julio de 2019, la Junta de Contratación del Ministerio de Cultura y Deporte declara desierta la licitación convocada para contratar el servicio relativo a «Producción de elementos expositivos, montaje y desmontaje de la exposición temporal «Las Artes del Metal en Al-Ándalus» en el Museo Arqueológico Nacional», puesto que no se presentaron ofertas; tal vez por las fechas previstas, porque el proyecto había sufrido recortes que inciden desfavorablemente en su ejecución o por no haber llegado la información pública del concurso a las empresas.

Se vuelve a publicar el concurso y HT Exposiciones y Museos S. L. se presenta a la nueva convocatoria, siendo la única empresa participante. Uno de los factores que facilita su presentación, además de la confianza en el cliente directo (el MAN) y en el equipo de diseño, es que la sala



Fig. 9. Montaje de cadenas interiores, octubre 2019 (foto: Sergio Vidal).

expositiva se encontraba vacía, lo que posibilita una intervención paulatina compatible con el desarrollo de trabajos comprometidos con otros clientes.

El diseño a ejecutar tiene, *a priori*, dos puntos sensibles a los que había que dar solución cuanto antes: los cortinajes y colgantes elaborados con cadenas de aluminio y los paneles ranurados sobre DM en masa negra. Son puntos sensibles ya que su adquisición, manipulación e instalación influyen en todo el trabajo a desarrollar, no solo en el sentido físico, sino también en el económico. Es necesario que el material llegue cuanto antes y, por otra parte, que su precio sea el más competitivo posible.

El proveedor de las cadenas de aluminio cumple con su compromiso y llega el primer lote del suministro de forma inmediata a la adjudicación: 700 m de cadenas color oro para colgar en fragmentos de 90 cm de longitud, uno a uno, con una separación, en trama lineal, de entre 50 y 100 cm. También se recibe parte de los casi 110 m lineales de cortinas realizadas con cadenas que conforman las paredes del doble cierre metálico de la exposición (de unos 3 m de altura), lo que nos ayuda a comprobar mediciones, efectos, acabados y métodos de instalación (fig. 9).

El segundo elemento sensible de la producción son los tableros que configuran las paredes perimetrales en las que se deben presentar las vitrinas escaparate, la gráfica y los audiovisuales. El punto de partida es un tablero ranurado a unas medidas concretas en color negro que podría ser facilitado por un proveedor determinado en un plazo rápido; el inconveniente es que para adquirir la cantidad necesaria es preciso hacer un acopio muy superior, no siendo posible según el proveedor obtener un menor suministro y, por supuesto, tampoco reducir el precio. Finalmente se consiguen tableros lisos que hay que ranurar.

Como objetivo de trabajo queda claro que la finalidad última debe ser preparar todo el equipamiento respetando las características estéticas planteadas en el proyecto por el equipo de diseño. Ahora bien, desde que se hace el primer presupuesto de la intervención hasta el momento de



Fig. 10. Montaje de vitrinas y peanas, noviembre 2019 (foto: Jorge Hernández, HT Exposiciones y Museos).

la adjudicación, el proyecto sufre recortes, por lo que es necesario un replanteamiento de acabados para poder lograr una implantación acorde con este y, por descontado, pensando en la conservación de las piezas a exponer. Se consensuan los acabados de los materiales, elementos estructurales y tipos de iluminación; se determinan formas de actuación y de aprovechamiento de recursos; se consigue, en fin, orientar la intervención hacia el objetivo propuesto.

Instaladas las cadenas se pueden tomar decisiones sobre aspectos como la iluminación general de la exposición, las instalaciones a realizar y el acabado escenográfico que se quiere conseguir en lo que se viene llamando «el cofre» (el espacio central de la sala); permitiendo también llevar a cabo la instalación de las vitrinas exentas en las que se van a exponer las piezas singulares y dejar acabado este espacio en el menor tiempo posible, incluida una distribución previa del equipamiento de iluminación.

Entregados los planos en los diferentes talleres de producción, se ponen en marcha los oficios correspondientes y se procede a ir suministrando cada elemento expositivo.

Durante todo el trabajo contamos con un área de trabajo anexa con acceso a la sala principal. De este modo se dispone de un almacén en el que ir depositando los materiales y herramientas de trabajo y un pequeño taller de corte para adaptar las estructuras y elementos evitando así que el polvo, uno de los mayores problemas en el montaje de exposiciones, se reparta por la sala principal.

Con las vitrinas exentas del «cofre» y las perimetrales de los muros ya instaladas, así como los diferentes soportes base dispuestos, la sala casi está en disposición de recibir las piezas (fig. 10). El último de los elementos que debe llegar es la gráfica. Por su tamaño, es necesario clavarla y, por tanto, dar golpes sobre los bastidores creados para su presentación –cosa que no se podía hacer



Fig. 11. Inauguración de la exposición, 17 diciembre 2019 (foto: Ministerio de Cultura y Deporte).

con los objetos en las vitrinas—; además parte de los rótulos y paneles de texto, fotos e ilustraciones deben instalarse en las vitrinas, previamente al montaje de las piezas. También hemos de contar con las cartelas, colocándose a la vez que los objetos, buscando una línea gráfica y de disposición coherente y ordenada, cercana al visitante y sin entrar en competición con las piezas.

Con los últimos recursos expositivos ya montados, se procede a realizar una última limpieza de sala, se distribuyen mesas de trabajo y la sala queda lista para recibir los embalajes con las obras. Durante el montaje de piezas, HT continúa su trabajo adaptando los soportes de cada objeto a partir de sus particulares necesidades de conservación y presentación.

Como se puede comprender a partir de lo aquí escrito, es mucho el trabajo a desarrollar antes de iniciar el montaje de una exposición y muchos los cuidados a considerar durante el proceso. Consenso, compromiso, trabajo, entrega, etc. Gracias a quienes han estado involucrados en el proceso, el trabajo ha sido satisfactorio y gratificante.

Impacto de público

La inauguración al público tiene lugar el 17 de diciembre de 2019 (fig. 11), con una clausura inicialmente prevista para el 26 de abril de 2020. Esta planificación cambia radicalmente con el cierre de la exposición el 12 de marzo de 2020, debido a la COVID-19. Durante su cierre se elaboran nuevos contenidos digitales que garantizan su presencia *online* (visita virtual, etc.). Se planifican también los escenarios futuros de la itinerancia al MARQ de Alicante, así como las gestiones relativas a la prórroga en el MAN, que finalmente tiene lugar entre el 16 de junio y el 6 de septiembre de 2020.

Respecto a la afluencia de público, se cumplen con creces las expectativas, sobrepasando los 46 000 visitantes, además de contar con una notable cantidad de visitas de grupos. Este mismo éxito de público se hace también patente en el ciclo de conferencias paralelo a la exposición. Del total de ocho intervenciones programadas entre enero y marzo de 2020, se realizan cinco, pudiendo reprogramar dos en otoño de 2020.

Estrategia de comunicación

En una exposición temporal la estrategia de comunicación es una parte fundamental que debe ser tomada en cuenta desde su inicio. Además, en la actualidad no se limita a los medios de comunicación tradicionales, sino que pasa necesariamente por las redes sociales, pues se han convertido en un canal de comunicación eficaz y a tener en cuenta.

Para la comunicación en RR. SS. de «Las artes del metal en al-Ándalus» el MAN ha diseñado una estrategia con la que buscaba dar a conocer la exposición al público como una experiencia, creando una imagen de notoriedad de esta, fomentar su visita y promover la participación e interacción de los usuarios. La estrategia ha sido trabajada en colaboración con la agencia Planner Media.

La potencia visual de la exposición y de su museografía, ha convertido a la imagen en el principal protagonista de la campaña en redes. Así, se ha planteado una estrategia de contenidos basada en audiovisuales de imagen muy cuidada, sin olvidar la necesidad de aportar información y conocimiento a través del contenido diseñado. Para ello, se han planteado los siguientes vídeos <<https://bit.ly/30IFxpZ>> [Consulta 28-07-2020]:

- *Making of* con el proceso de montaje.
- Reportaje general.
- 10 vídeos de las piezas destacadas.
- 4 vídeos con entrevistas a especialistas en las materias que aborda la exposición. Han participado: Sergio Vidal, comisario de la exposición y jefe del Dpto. de Antigüedades Medievales del MAN; Paloma Otero, jefa del Dpto. de Numismática y Medallística del MAN, Susana Calvo, vicedecana de investigación y doctorado del Dpto. de Historia del Arte de la UCM, y Rafael Azuar, jefe de la unidad de excavaciones y colecciones del MARQ.
- 5 vídeos en los que se invitaba a personalidades del mundo de la cultura a visitar la exposición temporal y seleccionaban su pieza favorita. Han participado: la bailaora María Pagés; el físico, historiador y miembro de la Real Academia Española, José Manuel Sánchez Ron; el cantante y escritor Rayden; la actriz Ana Ruja y la cantante Alice Wonder.

Estos contenidos se han distribuido en tres tipos de publicaciones:

1. Publicaciones orgánicas

Son publicaciones sin inversión en publicidad. Su objetivo ha sido ofrecer contenido de calidad sobre la exposición a los seguidores del Museo en RR. SS. y dar a conocer la muestra. En total, se han realizado 95 publicaciones orgánicas (48 en Twitter, 27 en Facebook y 20 en Instagram).

2. Publicaciones patrocinadas

Son publicaciones en las que se realiza una inversión para que la red social promueva el contenido y lo muestre con más frecuencia. El objetivo ha sido aumentar la interacción de los usuarios con los contenidos. Se realizaron 3 publicaciones patrocinadas con las que se consiguieron un total de 75 932 interacciones y 168 704 impresiones. Instagram fue la campaña que mejor funcionó.



Fig. 12. Estrategia de comunicación, ejemplo en RR. SS. (Facebook MAN).

3. Anuncios. Se han realizado 3 campañas diferentes:

- Campaña de vídeo en YouTube. Su objetivo era la promoción del vídeo general de la exposición como un anuncio Discovery, que son los vídeos recomendados que aparecen en la página de inicio de YouTube, o como vídeos recomendados o relacionados en la página de búsqueda. Se obtuvieron 10837 visualizaciones de vídeo de más de 30 segundos y 461857 impresiones.
- Campaña de vídeo reportaje (en Twitter, Facebook e Instagram). Buscaba conseguir visualizaciones y clics a la web de la exposición (fig. 12). Se consiguieron un total de 43063 visualizaciones de vídeo de más de 3 segundos, 2032 visitas a la web y 270736 impresiones. Facebook fue la red que más visitas derivó a la web.
- Campaña de reapertura (en Twitter, Facebook e Instagram). Con esta campaña se buscaba conseguir clics a la página de la exposición e informar al público de la reapertura de esta. Se consiguieron un total de 3622 clics, 36294 interacciones y 112850 impresiones.

Estas acciones han conseguido aumentar y diversificar el tipo de público alcanzado, así como obtener una buena respuesta en cuanto al grado de interacción de los usuarios. De forma paralela, han surgido otras propuestas con la idea de fomentar la implicación del público: se ha lanzado un concurso de fotografía e intervención artística, una lista de música ligada a la exposición a través de la plataforma Spotify y un juego interactivo de preguntas. Todo ello para cumplir con el objetivo inicial de implicar al público y ofrecerle una experiencia diferente y enriquecedora. Por su parte AC/E también realizó una importante campaña de comunicación, emitiendo notas de prensa, vídeos en la web, *newsletters*, etc.

Tocando la historia. Una colaboración con el Teatro Real

Touching History. A collaboration with Teatro Real

Paloma Otero Morán (paloma.otero@cultura.gob.es)

Dpto. de Numismática y Medallística. Museo Arqueológico Nacional (España)

Resumen: Desde 2017 el Museo Arqueológico Nacional (MAN) desarrolla un programa especial de actividades en colaboración con el Teatro Real. El Departamento de Numismática y Medallística participa con una propuesta táctil, *Tocando la historia*, que da la oportunidad al público de acceder físicamente a monedas y medallas originales relacionadas con la temática de las óperas representadas en el Teatro, en un espacio singular: el Gabinete Numismático y la cámara acorazada del Museo.

Palabras clave: Numismática. Monedas. Medallas. Divulgación científica. Museología sensorial. Museología participativa.

Abstract: Since 2017 the Museo Arqueológico Nacional (MAN) carries out a special programme of activities in collaboration with Teatro Real. The Department of Coins and Medals participates with a tactile approach, *Touching history*, giving the audience the opportunity to handle original coins and medals related to the subjects of the operas performed on stage, in a unique place: the Coin Cabinet and the vault of the Museum.

Keywords: Numismatics. Coins. Medals. Scientific dissemination. Participatory museology. Sensory museology.

En septiembre de 2017, el Museo Arqueológico Nacional inauguró una colaboración institucional con el Teatro Real, que iniciaba entonces la conmemoración del vigésimo aniversario de su reapertura en 1997 y el bicentenario de su creación en 1818. El propio Museo festejaba entonces sus primeros 150 años de vida. Lo que empezó como una adhesión extraordinaria a los fastos de unos meses de celebraciones se ha convertido en una contribución que dura ya tres temporadas, pues sigue en vigor en la actual de 2020-2021.

A lo largo de estos tres años el MAN ha desarrollado un amplio programa de conferencias y visitas temáticas especiales al hilo de las óperas representadas en el Teatro Real, además de retransmitir en directo en su salón de actos la obra que cierra la temporada, uniéndose así a la red





Fig. 1. *Un príncipe de perfil*, con motivo de la ópera de Verdi *Don Carlo*. Entre las piezas seleccionadas estuvo la conocida medalla que el príncipe don Carlos encargó en 1557 a Pompeo Leoni (inv. 1993/80/281-1). Foto: MAN. Departamento de Numismática / Ángel Martínez Levas.

de espacios públicos que acercan la ópera a la calle y a nuevos públicos de forma gratuita, en un proceso que retroalimenta a ambas instituciones. Coordinado por la subdirección del Museo y por el Departamento de Difusión, todos los departamentos colaboran en la confección del programa para cada temporada. Una de estas actividades especiales, quizá la que más por su propia naturaleza, es el ciclo *Tocando la historia*, organizado por el de Numismática y Medallística.

Igual que la relación con una institución dedicada a las artes escénicas de la magnitud del Teatro Real era una novedad para el Museo, y una oportunidad para amplificar su ámbito de difusión y captar nuevos públicos, el Departamento de Numismática planteó *Tocando la historia* como una oferta diferente, una experiencia con un fuerte componente lúdico que captara el interés del público general, más allá del visitante ya interesado por el estudio de la moneda.

Monedas y medallas en la mano: la experiencia sensorial al servicio de la divulgación del patrimonio cultural

La oportunidad de tocar las piezas de un museo con las propias manos es una oferta a la que resulta difícil resistirse. La experiencia táctil no es una novedad en los museos y menos aún en las últimas décadas, cuando se ha convertido en una modalidad imprescindible de la mano de la accesibilidad

universal y la inclusión social. La metodología del aprendizaje mediante el descubrimiento personal y la experiencia sensorial son líneas de trabajo que se han integrado por completo en la práctica museográfica actual, incluyendo, también, la búsqueda de vías para proporcionar acceso sin barreras a las colecciones del museo más allá del ámbito investigador (Howes, 2014; Bailly, 2015; Priewe, 2016). Las estaciones táctiles instaladas en las salas del MAN, diseñadas por el Departamento de Difusión y planteadas tanto para visitantes con discapacidad visual como para público general, responden a este concepto y tienen una muy buena acogida por parte de visitantes de todas las edades (Rubio, y Fernández, 2014).

El planteamiento debe sopesar y elegir, o combinar, el uso de bienes culturales o de réplicas de calidad que puedan evocar las sensaciones que produce tocar el objeto auténtico. Las estaciones del Museo Arqueológico Nacional utilizan esta última opción, una elección obligada por ser de acceso totalmente libre al visitante. Tres de ellas, en las salas 30 y 39, están dedicadas a la moneda, el dinero y la primera globalización del mundo moderno (Rubio, y Fernández, 2014: 583-589). Aunque las reproducciones no permiten una experiencia completa –por ejemplo, volviendo a las estaciones del MAN, no es posible sentir el peso, puesto que están fijadas a las mesas–, manipular bienes culturales inventariados en actividades supervisadas plantea numerosos problemas que no todos los museos están en condiciones de asumir, dependiendo de su especialización, temática, tamaño e historia.

La experiencia más longeva, sistemática y mejor estudiada que utiliza piezas originales, si bien en combinación con réplicas, es *Hands on desks*, del Museo Británico, que ha cumplido ya veinte años de vida (Frost, 2011; Monti, y Keene, 2013: 153-173). Se compone de puestos instalados en ciertas salas del Museo, a cargo de voluntarios, en los que se despliega un pequeño conjunto de piezas vinculadas con las expuestas, auténticas o réplicas, a disposición del visitante interesado que se acerque a observar y preguntar. El programa se inició en 2000 y su precursor inmediato fue *Please Touch*, una actividad semipermanente planteada en la entonces nueva sala –se inauguró en 1997– dedicada, precisamente, al dinero.

Desde la reapertura del Museo Arqueológico Nacional en 2014 el Departamento de Numismática se ha interesado por organizar actividades de este tipo, ofreciendo la posibilidad de tocar piezas auténticas pertenecientes a sus colecciones en el marco de las ediciones anuales de la Semana de la Ciencia y la Innovación de la Comunidad de Madrid y en las Jornadas Europeas de Arqueología. Organizadas como laboratorios o talleres de divulgación científica en torno a un tema concreto, otros departamentos con colecciones a su cargo se han ido sumando a esta modalidad de participación. En 2017, la colaboración institucional con el Teatro Real proporcionó una gran oportunidad para convertir esta línea de acción en una actividad periódica, con el título genérico de *Tocando la historia*.

En el campo de la percepción táctil, la manejabilidad de las piezas numismáticas les da ventaja respecto a otros bienes históricos. Fabricadas en su mayoría en metal, sólido y duradero, deben manipularse con el cuidado exigido como bienes del patrimonio cultural, pero son muy accesibles y poco susceptibles de sufrir roturas o deterioros. Sin duda en ello influye que se trata de objetos fabricados en origen no para ser admirados de lejos, sino para ser realmente tocados, para pasar de mano en mano durante años. A ello se añade que todos los problemas que monedas y medallas deben superar para la exposición en vitrina, derivados de su pequeño tamaño y de unas necesidades muy concretas de iluminación, desaparecen en la visión cercana, sin barreras físicas.

Para la inmensa mayoría de los visitantes, que no son arqueólogos, investigadores ni profesionales de museos y nunca han tenido en la mano una moneda antigua, tan próxima y sin embargo tan distante de los euros actuales, poder observarla de cerca en todos sus detalles, notar su peso y sentir el relieve, la superficie y la temperatura del oro, la plata o el bronce es una experiencia



Fig. 2. La cámara acorazada del Museo Arqueológico Nacional. Foto: Antonio Trigo Arnal. MAN.

a recordar. Supera el plano de la mera curiosidad y permite comprender mucho mejor el objeto y a las personas que las diseñaron, las fabricaron y las usaron, estableciendo un vínculo inmediato entre el pasado y el presente.

Diseñar una actividad participativa en un espacio de acceso restringido

La manejabilidad de las colecciones numismáticas facilita la experiencia táctil pero no deja de presentar problemas, igualmente derivados de la naturaleza de las piezas, sobre las que hay que mantener una vigilancia constante. Sin embargo, se ha procurado hacer de la necesidad virtud y conseguir que ciertas desventajas iniciales se conviertan en puntos fuertes de la actividad. Así, las visitas están diseñadas para grupos reducidos, están a cargo de los responsables directos de las colecciones y se desarrollan en el espacio de mayor seguridad del Museo, la cámara acorazada que alberga el Monetario (fig. 2).

El hecho de que la actividad tenga lugar dentro de la cámara acorazada, un área interna de acceso muy controlado a la que el público no accede más que en ocasiones extraordinarias, se ha convertido en un aliciente más de la visita. La elección de los temas, selección y explicación de las piezas está a cargo de las conservadoras del Departamento de Numismática –Montserrat Cruz, Paula Grañeda y Paloma Otero–, de modo que la actividad no se limita a mostrar unas piezas sino que construye una disertación en torno a ellas. Aunque en un principio los grupos se abrieron a quince personas, pronto se redimensionaron a diez, previa inscripción por razones de seguridad, un tamaño que facilita el control de las piezas y la comodidad personal en torno a la mesa, pero que sobre todo favorece el diálogo y la transferencia de conocimiento, y que el asistente percibe como una atención privilegiada.

Aunque el afán por tocar es comprensible, la visita está diseñada para proteger la integridad de las piezas y mantener en todo momento el control sobre ellas. Los participantes están obligados a respetar unos protocolos de manipulación y comportamiento y las conservadoras vigilan durante toda la charla para que se cumplan. Acatando estas reglas, el público está invitado a participar activamente examinando las piezas al ritmo de la disertación y planteando sus preguntas y puntos de vista. Por el momento, la actividad está dirigida solo al público adulto.

Las sesiones se diseñaron en principio con una duración de una hora, si bien la interacción con los asistentes las ha ampliado hasta la hora y media. Cada edición consta de dos sesiones, una en horario de mañana y otra de tarde, para facilitar el acceso a distintos grupos sociales con diferentes limitaciones horarias.

De la ópera a la divulgación científica

Gracias a la inspiración histórica –con más o menos fundamento– de buena parte de los libretos de ópera, el MAN encuentra muchas oportunidades de vincular su exposición permanente y sus colecciones con la programación del Teatro Real, ofreciendo al público un contrapunto científico sobre la época representada, los escenarios históricos de los argumentos o aspectos colaterales de la trama.

La ópera sería del siglo XVIII y sus historias de héroes y dioses romanos y griegos proporcionan una excusa evidente, pero las tramas que se desarrollan en la Edad Media, el antiguo Egipto, el Siglo de las Luces o el agitado XIX, incluso los seres fantásticos de una ópera como *Rusalka*, o el imaginario de *La flauta mágica*, encuentran representación en el Museo. Hasta un medievo aparentemente tan alejado de la realidad como el de *Il Trovatore* resulta mucho más próximo de lo que parece, y no solo por su trasfondo histórico, que lo tiene, sino porque el autor del drama en el que se basa, Antonio García Gutiérrez, uno de los escritores más populares de su tiempo, fue director del MAN en los últimos años de su vida, entre 1872 y 1884.

Con todo, fue una ópera seria, y rabiosamente clásica, la elegida para iniciar la colaboración: *Lucio Silla*, que además abría la temporada 2017-2018. Estreno tanto para el Museo como para el Teatro, que la representaba por primera vez, la obra de Mozart gira en torno a un muy dramatizado episodio de la vida de Lucio Cornelio Sila que poco tiene que ver con el personaje real, pero que dio la oportunidad de explicar a través de las monedas aspectos de su vida y acción política, la Roma de las primeras décadas del siglo I a. C. y la visión dieciochesca de un pasado en el que su presente buscaba reconocerse (Otero, 2017). *Cara a cara con Lucio Cornelio Sila* enfrentó además, en un diálogo imprevisto, casi propio del siglo XVIII, al dictador romano retratado en los denarios con su trasunto escénico, el tenor Benjamin Bruns, gracias a una visita especial de parte del reparto de la ópera al Museo (figs. 3 y 4).



Fig. 3. El tenor Benjamin Bruns, protagonista de *Lucio Silla*, durante su visita al MAN, en las redes sociales del Teatro Real. Foto: MAN. Departamento de Comunicación.



Fig. 4. El reparto de *Lucio Silla* observando las monedas preparadas para *Cara a cara con Lucio Cornelio Sila*. Entre ellas, dos denarios acuñados por su hijo Fausto en 56 a. C., que representan su retrato y el monumento conmemorativo de la rendición de Yugurta a Sila, homenaje del rey Boco I de Mauritania (inv. 2015/25/6588 y 2015/25/6590). Foto: MAN. Departamento de Comunicación/Fernando Velasco Mora.

Contando con la riqueza temática de las colecciones numismáticas –compuestas por cerca de 300 000 objetos desde la Edad Antigua hasta la actualidad–, las visitas se plantean como charlas de divulgación científica en torno a una selección de una decena de piezas, elegidas en función del argumento o el contexto histórico de ciertas óperas, fundiendo el hilo del discurso con la vivencia sensorial de cada asistente. Es esta riqueza la que nos ha permitido aportar puntos de vista complementarios a óperas tan dispares como *Idomeneo* (fig. 5), *Aida*, *Il trovatore*, *Don Carlo* o *La flauta mágica* (fig. 6). Las piezas proceden todas de las colecciones en reserva, dando a los participantes en la actividad la oportunidad de conocer series poco representadas en las salas del Museo y obras que, pese a ser de gran calidad, no están habitualmente expuestas al público.

Partir de las piezas numismáticas como contenedores de la Historia –con mayúsculas– pero también de múltiples historias, como herramientas de acción política y como transmisoras de los valores y costumbres de su época, da pie a abordar aspectos históricos, contextos arqueológicos y usos sociales muy variados. Aunque mostrar la fisonomía real de los protagonistas de las óperas es siempre uno de los principales atractivos, se han tratado temas tan diversos como las peculiaridades de la moneda española en la Edad Media, las arras del contrato matrimonial, el uso de las imágenes como medio de propaganda y el arte al servicio del Estado, la aparición del retrato en Grecia y Roma, el carácter sagrado de la moneda antigua, la presencia femenina y su poder efectivo, el «reencuentro» con la Antigüedad y la creación de los museos, o la fabricación de talismanes por el muy humano deseo de asegurarse protección, salud, dinero y amor.



Fig. 5. Troya y el dios Poseidón, desencadenantes del argumento de *Idomeneo, rey de Creta*. Medalla de plata de Alessandro Cesati, ca. 1538-1564 (inv. 1994/57/9) y tetradracma de Demetrio Poliorcetes acuñada en Éfeso, ca. 301-295 a. C. (inv. 2019/49/10). Foto: MAN. Departamento de Numismática/Raúl Fernández Ruiz.

Una primera evaluación informal

En el momento de la redacción de este texto se han desarrollado siete ediciones de *Tocando la historia*, cada una compuesta por dos sesiones, y están previstas otras dos para la temporada 2020-2021, si las imprevisibles circunstancias provocadas por la COVID-19 lo permiten. Aunque no se ha realizado aún ninguna evaluación formal, puede afirmarse que en todas ellas la respuesta del público ha sido un éxito. Más allá del dato objetivo que representan las inscripciones –los grupos se completan en tiempo récord, duplicando las solicitudes, y en algún caso hasta triplicando, las plazas disponibles– la inmensa mayoría de los asistentes nos ha expresado su satisfacción con la actividad. Durante la visita muestran siempre un enorme interés y una actitud muy participativa que nos hace disfrutar también a nosotros, como técnicos de museos, de una experiencia diferente.

En un mundo tan dependiente como el nuestro de los estímulos audiovisuales, la fisicidad y el tacto pueden marcar la diferencia. 165 asistentes han pasado hasta el momento por la cámara acorazada, experimentando el museo en toda la extensión de su identidad, aquello que lo hace diferente a otras instituciones culturales: la materialidad de la historia, la cercanía al objeto real. A cambio, nos han proporcionado la satisfacción de comprobar en vivo su ilusión por conocer, aprender y participar, una comunicación directa de sus inquietudes, necesidades, sugerencias y también críticas, siempre constructivas, y una difusión boca a boca –o de reseña a blog– que ha contribuido a alimentar aún más el interés por el programa de actividades del MAN; ese «museo efímero» que deja poca huella material, pero que es imprescindible para cumplir su misión como institución.

Descubrir un objeto histórico en tal grado de cercanía, sin barreras físicas, es un recurso no siempre fácil de activar, pero con enorme potencial no solo para la divulgación del conocimiento científico, sino para provocar la reflexión y continuar avanzando en la concienciación ciudadana ante el patrimonio cultural, su significado y la necesidad de su conservación y protección. Conciencia que es aún muy necesaria en el caso de las monedas, masivamente expoliadas por los detectoristas tanto para consumo particular como para su venta en redes comerciales. Invariablemente, las charlas



Fig. 6. Amuleto planetario de Venus-Anael, probablemente fabricado en el siglo XVI, parte de la selección de talismanes *Magia en metal*, al hilo de *La flauta mágica* (inv. 2000/99/828). Foto: Ángel Martínez Levas. MAN.

acaban con preguntas sobre la numismática, su método científico y sobre los trabajos propios del museo, su día a día y la profesión, revelando ese museo interior que el público percibe como «oculto» y que tan difícil es a veces transmitir, ayudando también a comprender el papel activo de los museos como custodios, investigadores y comunicadores del patrimonio común.

Para el Departamento de Numismática es también una oportunidad más de divulgar una disciplina considerada con frecuencia árida y difícil, que el visitante medio suele relacionar más con el coleccionismo que con la investigación histórica y la arqueología, así como de dar a conocer unos fondos muy variados y ricos, desconocidos para ese gran público que solo percibe las colecciones del museo a través de lo expuesto en las salas o las piezas estrella. Las visitas promueven además avances internos en la gestión técnica, pues con la preparación de cada edición el departamento continúa profundizando en la investigación y puesta al día de catalogaciones e inventarios de series concretas.

Gracias a figurar en la programación del Teatro Real y su red de publicaciones –web, libro de temporada, revistas y programas de mano, trípticos de actividades, redes sociales– y al interés social que siempre suscitan sus estrenos, las actividades organizadas por el MAN han visto ampliada su difusión por canales culturales e informativos ajenos al ámbito de los museos, una publicidad que sin duda ha contribuido a despertar la curiosidad de nuevos públicos. Aproximadamente la mitad de los asistentes a *Tocando la historia* llegaron a la web del Museo a través de la difusión del Teatro Real. Es obligado, pero muy grato, agradecer aquí el esfuerzo del Departamento de Publicaciones, Actividades Paralelas y Formación del Teatro Real, personificado en Laura Furones Fragoso y Raúl Amor Álvarez, cuyo contagioso entusiasmo nos anima, siempre, a continuar caminando con ellos.

Ediciones de *Tocando la historia* (2017-2021)

Lucio Silla | Wolfgang Amadeus Mozart

Cara a Cara con Lucio Cornelio Sila

Septiembre/2017

Aida | Giuseppe Verdi
Cara a cara con las Reinas de Egipto
Marzo/2018

Idomeneo, re di Creta | Wolfgang Amadeus Mozart
Cara a cara con los dioses de Grecia
Febrero/2019

Agrippina | Georg Friedrich Händel
Cara a cara con Agripina (y familia)
Mayo/2019

Il trovatore | Giuseppe Verdi
Las monedas de *Il Trovatore*: las arras soñadas de Manrico y Leonora
Julio/2019

Don Carlo | Giuseppe Verdi
Un príncipe de perfil
Octubre/2019

La flauta mágica | Wolfgang Amadeus Mozart
Magia en metal: las medallas esotéricas
Febrero/2020

El nacimiento del Rey Sol (Le Ballet Royal de la Nuit) | Jean de Cambefort
A la gloria del Rey Sol: la *Historia metálica* de Luis XIV
Octubre/2020

Norma | Vincenzo Bellini
Roma Victrix: el galo cautivo
Previsto para marzo de 2021

Bibliografía

BAILLY, M. (2015): «Handling collection: Touch / Origin / Challenges / Good Practice», *Wellcome Collection Blog*. Disponible en:

<<https://wellcomecollection.wordpress.com/2015/05/05/handling-collection-touch/>>

<<https://wellcomecollection.wordpress.com/2015/07/03/handling-collection-origin/>>

<<https://wellcomecollection.wordpress.com/2015/08/04/handling-collection-challenges/>>

<<https://wellcomecollection.wordpress.com/2015/10/13/handling-collection-good-practice/>>

[Consulta: 15 de diciembre de 2020].

FROST, S. (2011): «In Touch with the Past: Hands On at the British Museum», *Social History in Museums. Journal of the Social History Curators Group*, 35, pp. 23-32.

HOWES, D. (2014): «Introduction to Sensory Museology», *The Senses and Society*, 9:3, pp. 259-267. Disponible en: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/174589314X14023847039917>> [Consulta: 15 de diciembre de 2020].

MONTI, F., y KEENE, S. (2013): *Museums and Silent Objects: Designing Effective Exhibitions*. London: Ashgate Publishing, pp. 153-173.

- OTERO MORÁN, P. (2017): «Lucio Silla: el camino hacia el Imperio», *La Revista del Real*, 33, septiembre-noviembre, p. 11. Disponible en: <<https://www.teatroreal.es/es/revista-del-real>>. [Consulta: 15 de diciembre de 2020].
- PREIWE, S. (2016): «Use of Collections in Museum Learning», *Manual of Museum Learning*. Edición de B. King y B. Lord. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, pp. 194-195.
- RUBIO VISIERS, M.^a J., y FERNÁNDEZ TAPIA, D. (2014): «La accesibilidad universal en el Museo Arqueológico Nacional: un museo para todos», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 570-591.

40 números del *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. Historia y análisis bibliométrico

40 volumes of the *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. History and bibliometric analysis

Concha Papí Rodes¹ (concha.papi@cultura.gob.es)

Silvia Cobo Serrano² (silvia.cobo@cultura.gob.es)

Museo Arqueológico Nacional (España)

Resumen: El *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* es una publicación científica de referencia para los investigadores españoles en el campo de la arqueología, que recoge también trabajos sobre aspectos históricos o técnicos relativos al Museo y sus colecciones. En 2021, se publica su número 40 y para celebrar esta conmemoración, este trabajo pretende realizar un análisis de la revista desde una perspectiva interna y bibliométrica. Por un lado, se hace una breve introducción histórica seguida de un análisis del equipo de la revista, normas de publicación o su estructura interna, entre otros aspectos comentados. Por otro lado, se abordará la evolución temporal del *Boletín*, autoría, colaboración, productividad y temática, entre otros.

Palabras clave: Publicaciones de museos. *Boletín del MAN*. Estudios de producción. 1983-2019.

Abstract: The *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* is a reference scientific journal for Spanish researchers mainly in the field of archaeology. Also, it publishes papers about historical and technical subjects related to the museum or its collections. In 2021 the *Boletín* is publishing its issue No. 40. For the purpose of commemorating this edition, this paper aims to analyze the journal from an internal and bibliometric perspective. On the one hand, authors present a brief historical introduction which is followed by an analysis of the journal's team, guidelines or its internal structure, among other aspects discussed. On the other hand, the paper will examine the *Boletín's* evolution, authors' collaboration, productivity and articles subjects, among other indicators.

Keywords: Museum journals. *Boletín del MAN*. Production analysis. 1983-2019.

Ya desde el comienzo de su andadura, el Museo Arqueológico Nacional quiso contar con una publicación donde plasmar y difundir la faceta investigadora de su cuerpo técnico y dar a conocer sus fondos. Desde 1872, un año después de la inauguración del Museo en el Casino de la Reina y hasta 1880, se editó el *Museo Español de Antigüedades*, considerada como la primera revista española de arqueología, una publicación periódica de carácter monumental en la línea de las grandes publicaciones europeas del XIX. Esta revista, que se iba a titular como la institución a la que

¹ Editora técnica del *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* y responsable de Publicaciones del MAN.

² Jefa de Sección de Biblioteca del MAN.





Fig. 1. Portada del *Museo Español de Antigüedades*.
Foto: Prensa Histórica. Ministerio de Cultura y
Deporte⁵.

representaba, *Museo Arqueológico Nacional*, se ideó para recoger en ella los estudios sobre sus principales piezas, pero una decisión de carácter político cambió el proyecto inicial de ser la revista del Museo, ampliando sus intereses³ para dar cabida también a los museos nacionales de Pintura y Escultura (Prado y Trinidad) y finalmente incluso a importantes colecciones particulares⁴. Pero a pesar de ese devenir, siempre se consideró de forma oficiosa como la revista del Museo, en lo que influyó el hecho de que el director de la publicación fuera Juan de Dios de la Rada y Delgado, jefe de la antigua Sección Primera del MAN. Este fuerte vínculo original se ve corroborado por el peso que tuvieron los estudios sobre objetos del Museo Arqueológico Nacional a lo largo de los años en los que se editó.

Tras la desaparición de esta costosa publicación, los miembros del Museo continuaron dando a conocer sus trabajos, fundamentalmente, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. A partir de la década de 1940, cuando nacen revistas arqueológicas como *Ampurias*, *Archivo Español de Arqueología*... estas serán el vehículo más habitual para dar a conocer las investigaciones del MAN. Hubo de pasar más de un siglo para que el Museo Arqueológico Nacional tuviera una publicación propia:

será ya en 1983, bajo la iniciativa del entonces director Eduardo Ripoll, cuando comienza su andadura el *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* respondiendo al deseo de dotar por fin al Museo de una publicación periódica científica propia, como canal de difusión de su actividad investigadora. Como escribió en su presentación «con un lenguaje científico que sea compatible con el afán divulgador, pretendemos que el “Boletín” tenga un contenido básico de artículos que constituyan avances en el conocimiento» (Ripoll, 1983: 6).

Desde los inicios del *Boletín* hasta la reforma del Museo (1983-2013)

El *Boletín* se comenzó a editar con carácter semestral. Se publicaron de este modo, y hasta 1986, dos fascículos anuales con paginación seguida que constituían un tomo anual (n.ºs 1 a 4). Entre los años 1987 y 1995 se mantuvieron los dos fascículos pero editándose juntos en un único volumen al año (n.ºs 5 a 13). Entre 1996 y 2002, dejó de tener sendos fascículos para pasar a publicarse un solo número anual que se correspondía con el año natural (n.ºs 14 a 20). Entre 2003 y 2013, perdimos la periodicidad de un número por año, no por decisión propia sino por circunstancias coyunturales, agrupándose años y números en un solo volumen (2003-2005 n.ºs 21-23, 2006-2008- n.ºs 24-26, 2009-2010- n.ºs 27-28, 2011-2013- n.ºs 29-31). Hasta 2008, la edición ha sido en papel, pero desde el año 2009 incluido, solo se ofrece en versión digital.

³ Exp. 1871/78. Archivo del MAN.

⁴ *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1871): «Noticias», 15 abril. Madrid, p. 54.

⁵ Disponible en: <https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=9035>. [Consulta: 25 de septiembre de 2020].

Desde sus inicios hasta 1999, el **equipo** de la revista estuvo formado por el director del Museo⁶, el Comité/Consejo de Redacción (conservadores-jefe de los Dptos.) y el secretario⁷. Entre los años 2000 y 2005, el Comité de Redacción pasó a denominarse Comité Científico, si bien estaba constituido por las mismas personas. Recupera su nombre, aunque como «Consejo» a partir del 2006, cuando realmente se crea un Comité Científico formado por asesores externos del Museo, procedentes fundamentalmente de la universidad pero también de otros organismos de investigación y de otras instituciones museísticas. Al comienzo de ese número, la entonces directora Rubí Sanz habla de una «nueva etapa» del Boletín, destacando como novedades la creación de ese grupo de asesoría científica y la nueva estructuración de la publicación en tres **secciones**:

- Investigación (fondos del Museo y temas relacionados con sus contenidos).
- Museología (museografía, documentación, difusión, conservación, restauración).
- Recensiones.

Estas secciones solo se mantuvieron en ese volumen, pues en los dos siguientes correspondientes a los años 2009 a 2013 se perdieron, apareciendo todos los artículos (muy pocos en realidad) bajo el epígrafe de «Índice».

Dado que no se explicitaba su estructura interna, es por la vía de las pruebas que se puede concluir que estaba contemplada la posibilidad de realizar monografías pues, prácticamente en su comienzo (t. I. n.º 2, 1983) se realizó la de *T. S. H., Terra Sigillata Hispánica*. Sin embargo, no se volvió a realizar ninguna otra en ese periodo.

En esta etapa, como señala la antigua responsable de la Biblioteca del MAN, Rosario López de Prado, la revista no incluía «manifestación de intenciones ni explícita ni implícita, ni tampoco informa

SECCIONES	NÚMEROS																																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	24	27	29	23	26	28	31					
Introducción/Presentación																																	
Artículos																																	
Varia																																	
Noticiario																																	
Bibliografía																																	
Necrológica																																	
Necrológica/Bibliografía																																	
Recensiones																																	
Recensiones/Bibliografía																																	
Investigación																																	
Documentación																																	
Conservación/Restauración																																	
Difusión																																	
Memoria																																	
Museología																																	
Monografía																																	

Tabla 1. Estructura interna en secciones del *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, entre los números 1 al 31.

⁶ El director del Museo siempre ha sido el director de la revista, salvo en el *Boletín* de 2002 (n.º 20) que se publicó en 2005, periodo en el que hubo un cambio en la Dirección figurando en las páginas del *Boletín* Miguel Ángel Elvira Barba como «Director del número» y Rubí Sanz Gamio como «Directora del Museo Arqueológico Nacional».

⁷ Desde 1983 a 1988 (n.ºs 1 a 6), Jesús Pérez Varela. Entre 1989 y 2013 (n.ºs 7 a 31) Ángela Franco Mata.

acerca de su periodicidad, línea editorial o cualquier otra declaración de principios⁸. Hasta 1991, no se comenzaron a incluir las **normas de publicación**, que ofrecían algunas instrucciones sobre la recepción de originales en una página al final del *Boletín*; desapareciendo en los volúmenes de los años 2009 a 2013. Tampoco en este primer período que estamos analizando, desde 1983 hasta 2013, figuraban en los artículos las fechas de presentación ni de aceptación. A lo largo del tiempo se fueron incorporando en los artículos los resúmenes en castellano e inglés (desde 1996) y con posterioridad las palabras clave en ambos idiomas (desde 2006).

En cuanto a su **formato**, comenzó siendo el de folio (un poco inferior en altura y superior en anchura entre 2001 y 2008), con impresión a dos columnas y fotografías en blanco y negro (hasta el año 2000) y en color. Ni el número de artículos ni su extensión eran fijos. La maquetación se mantuvo inalterable entre 1983 y 2000. Entre 2001 y 2005 (3 vols.), se renovó con la introducción del color en artículos (desde 2001) y sumario y en este último también pequeñas imágenes identificativas, cambios en el sumario que se abandonan en 2006 para volver a recuperar la monocromía.

Nueva etapa tras la reforma integral del Museo

Entre los años 2003 y 2013, quedando comprendido en ellos todo el período de reforma integral del Museo, el *Boletín* perdió su periodicidad anual, publicándose solo cuatro números en esos diez años. Ante esta situación, desde la Dirección se entendió que era necesaria una profunda reflexión sobre el momento en el que estaba la revista y valorar su continuidad, por la que finalmente se apostó, pero asumiendo como imprescindible para ello un cambio en profundidad.

Puesto que ya estaban en marcha para los dos siguientes números del *Boletín* la publicación de forma monográfica del planteamiento y resultado de la reforma (n.º 32-2014) y los procesos de restauración inherentes a ella (n.º 33-2015), los cambios en la revista debían comenzar a aplicarse de forma efectiva a partir de su número 34, correspondiente al año 2016. Desde Dirección se nombró primero secretaria y luego editora técnica a una de nosotras (Concha Papí) pidiéndole que realizara un estudio del funcionamiento interno de las principales revistas del sector de cara a actualizar el del *Boletín*. Llevamos a cabo dicho análisis y, a partir de él, junto a Andrés Carretero y Carmen Marcos, director y subdirectora del Museo, trabajamos en una propuesta para nuestra publicación que finalmente llevamos al Comité de Redacción de la revista para su discusión.

Se propuso recuperar la periodicidad anual, siendo conscientes de que requeriría de un gran esfuerzo en los primeros años, pero apostando porque una vez puesto en marcha el engranaje de funcionamiento de la revista, organizado y planificado su trabajo siguiendo unos plazos establecidos, sería factible.

Como hemos visto en las líneas anteriores, desde su primer número en 1983 el *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* no había mantenido nunca la misma estructura interna que estuvo cambiando constantemente (ver tabla 1), no estando vigente más allá de dos años cualquier esquema utilizado, en muchas ocasiones porque este estuvo ligado a la disponibilidad de algún artículo que encajara en él. Por ello propusimos articular una organización que respondiera al contenido y objetivo de la revista, invariable en sus secciones pero flexible en su formulación, de forma que diera cabida a cualquier estudio o noticia relacionado con los fines de la publicación, pero que la ausencia de trabajos sobre un determinado tema no generase apartados vacíos. La existencia de una estructura interna sólida permite que el lector sepa qué tipo de trabajos puede encontrar, por lo que

⁸ LÓPEZ DE PRADO *et alii*, 1998: 243.

el *Boletín* se convierte en una referencia para su búsqueda; asegura la diversificación de contenidos y niveles (formales) de estos; permite la planificación y transmite una imagen de organización y seriedad internas.

Se ha evitado la división que estuvo presente en algún número, por la que se diferenciaba entre las distintas áreas del Museo: Investigación (departamentos científicos), Documentación, Conservación, Difusión... pues el hecho de calificar solo a los artículos de unos determinados departamentos como de «investigación» presupone para el resto de los trabajos presentados desde otras áreas un cuestionamiento, al menos formal, del carácter científico de sus contenidos.

Por todo ello, propusimos la siguiente **organización interna** del *Boletín*, que se ha venido manteniendo en todos los números anuales desde entonces⁹:

1. Sección «Artículos»

Recoge los trabajos de investigación sobre temas de carácter arqueológico, histórico, de documentación, conservación, difusión o cuestiones museológicas, tanto que den a conocer la línea de investigación y actividad científica del Museo Arqueológico Nacional como abiertos a la difusión de otros trabajos externos centrados en la arqueología, la museología y la conservación, documentación y difusión del Patrimonio.

2. Sección «Varia»

Intencionadamente polivalente, es la parte del *Boletín* donde se recogen noticias puntuales, novedades, trabajos breves, reseñas científicas...

3. Sección «El Museo desde dentro»

En esta sección se publican artículos sobre las actividades y trabajos de carácter científico que se realizan a lo largo del año en o por el Museo Arqueológico Nacional; semblanzas o biografías de su personal; historia de la Institución...

Se contempla la posibilidad de que el número anual tenga un contenido monográfico en torno a un tema o circunstancia de interés que requiera este planteamiento como idóneo. Tras su reforma integral, era imprescindible para el Museo dar a conocer todo lo relacionado con la obra, el proyecto museológico y museográfico, su desarrollo y sus resultados tras la reapertura, lo que se plasmó en el *Boletín* de 2014 (n.º 32-2014), y los procesos de restauración inherentes a la reforma (n.º 33-2015). También hemos contemplado la realización de números extraordinarios, ligados a circunstancias, conmemoraciones o eventos excepcionales. En 2017, el Museo celebró sus 150 años de existencia, y para celebrarlo, decidimos dar voz en sus páginas a todos los museos arqueológicos de España o con colecciones de arqueología, pidiéndoles que nos contaran su historia desde su nacimiento, incluyendo su realidad actual, en un número extraordinario, formado por 6 volúmenes y bajo el título «150 años de museos arqueológicos en España»¹⁰, publicación extraordinaria que no impidió que se publicara también el número anual de 2017 (n.º 36).

⁹ En un primer momento se planteó incluir un «Editorial», un espacio inicial reservado para el equipo del *Boletín*, en el que además de presentar el número publicado, pudiera utilizarse para comunicar alguna opinión sobre un tema que se considerase de interés, un homenaje... Finalmente, se optó por no formalizar este espacio, e introducirlo si en algún momento era necesario. Desde su creación en 1983 hasta 2020 solo se han incluido en: 1983, (n.º 1, fasc. 1) «Introducción» para presentar el *Boletín* y en el fasc. 2 «Justificación» por la inclusión de una monografía sobre *Terra Sigillata*; en 1984 (n.º 2) con el título «Prof. Dr. D. Martín Almagro Basch (1911-1984)» su necrológica; en 1991 (n.º 9) el «Homenaje a Ciriaco Sesma», con motivo de su jubilación; en 1996 (n.º 14) el «Homenaje a Mercedes Rueda Sabater» con motivo de su fallecimiento, dedicándosele el número en la portada «In Memoriam»; en 2006-2008 (n.ºs 24-26) el «Homenaje a Carmen Alfaro "In Memoriam"» y la presentación de una nueva etapa en el *Boletín* y, recientemente, en 2020 (n.º 39) el «Homenaje a Paloma Cabrera Bonet "In Memoriam"».

¹⁰ En línea. Disponible en: <<http://www.man.es/man/estudio/publicaciones/boletin-edicion/volumenes/35-2017.html>>. [Consulta: 19 de junio de 2020]. Sobre el número extraordinario del *Boletín*, ver PAPÍ, 2018: 512-515.

El *Boletín* está **editado** por la Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones, de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura y Deporte. La maquetación y el diseño del *Boletín* se lleva a cabo en el propio Museo por el diseñador del mismo Raúl Areces, si bien siguiendo las pautas de obligado cumplimiento del ministerio en lo referido al Plan Director de la Edición.

El **Consejo Editorial** de la revista lo forman el director de esta (cargo unido a la dirección del Museo), la editora técnica (nombrada por el director), Comité de Redacción (conservadores-jefe de cada uno de los departamentos), todos ellos personal del propio Museo, y el Consejo Asesor, compuesto por personal externo a la institución, nombrado a propuesta del director y del Comité de Redacción. Estos asesores científicos proceden fundamentalmente –y como ya hemos señalado con anterioridad– del ámbito universitario, de otros museos y de diferentes organismos de investigación.

El *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* cuenta con un espacio propio en la **web** del Museo¹¹. En él se recoge toda la información relativa a la revista: acceso a todos los números publicados, actual y anteriores; acceso a las normas de publicación (envíos de originales, plazos de entrega, características del texto, formato, ilustraciones, citas y bibliografía, redactadas en extensión para garantizar su claridad) y a las de admisión que se redactaron en esta nueva etapa. También se puede consultar la composición del Consejo Editorial y conocer la forma de contacto con el *Boletín*. El sitio web incluye un apartado «Sobre la revista» en el que se recogen sus objetivos y cobertura temática; secciones; frecuencia de publicación y editor; idiomas de publicación; política de acceso abierto, exención de responsabilidad y declaración de privacidad. Finalmente, el *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* tiene un código ético que compromete a editores, Dirección y Consejo de Redacción, evaluadores y autores y del que se da detallada cuenta en la web.

En esta nueva etapa del *Boletín*, se ha establecido por primera vez la evaluación por pares como requisito para la publicación en su sección de «Artículos», proceso que se detalla en la web, y se contemplan en sus normas y formas los principales criterios requeridos a nivel internacional para formar parte de las revistas indexadas. En el planteamiento de esta nueva etapa se tuvieron en cuenta los requerimientos en este sentido para, cuanto antes, tratar de que nuestra revista pueda disfrutar de una alta consideración en el ámbito científico.

Por parte de la editora técnica se llevan a cabo campañas de información y contacto a partir de una base de datos de autores e investigadores, a los que se les avisa de la apertura de admisión de originales y se les anima a participar en el proceso de admisión. Esta acción se complementa con un *mailing* general desde la Secretaría del Museo a partir del directorio de DOMUS, dirigido a una amplísima lista de investigadores del ámbito universitario, de organismos de investigación, museos y otras instituciones. Además, a través de las redes sociales se anuncia la apertura de plazos para recepción de originales para participar en el proceso de admisión y se recuerda la vigencia de aquellos.

Análisis bibliométrico

El *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* también se puede analizar desde una perspectiva bibliométrica para conocer su evolución y la historia de la publicación. Como se ha comentado anteriormente, las contribuciones de López de Prado *et alii*, (1998 y 1999) abordaron esta perspectiva

¹¹ <http://www.man.es/man/estudio/publicaciones/boletin-edicion.html>



Fig. 2. Portadas del *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, de su última etapa tras la reforma.

de análisis entre 1983-1997, por lo que es objeto de esta contribución realizar un estudio bibliométrico del *Boletín* entre 1998-2019. Durante este periodo, se han publicado 561 contribuciones, de las que el 69,16 % (N=388) corresponde a trabajos de autoría individual frente al 30,84 % (N=173), cuya autoría es colectiva.

Atendiendo al análisis de diversos indicadores, el primero de ellos hace referencia a la **evolución temporal de la publicación**, observándose tres etapas diferenciadas (gráfico 1). La primera de ellas abarcaría el periodo cronológico 1998-2006/2008, con una media de 16 artículos por volumen del *Boletín*. Seguidamente, se produce un descenso notable entre 2009-2013, quinquenio en el que únicamente se llegan a publicar 15 artículos en total. En 2014, se incrementa notablemente la producción con 35 trabajos, lo que evidencia una apuesta del Museo por el *Boletín* como publicación científica de referencia en su ámbito de conocimiento. Es a partir de este año (2014) cuando se iniciaría el tercer periodo –que dura hasta la actualidad– con una media general de 25-30 artículos por número, a excepción del n.º 35 de 2017, número extraordinario para conmemorar los 150 años de museos arqueológicos en España.

El estudio de la evolución temporal del *Boletín* en relación al **tipo de autoría** (individual o colectiva) refleja nuevamente los periodos o etapas establecidas así como el predominio constante de la autoría individual, donde los trabajos son firmados por un único autor en, aproximadamente, el 70 % de las contribuciones (véase el gráfico 2).

Un estudio más detallado de la evolución temporal, en base al número de firmantes en la autoría colectiva, reafirma las etapas de producción científica de la revista y permite conocer que, aproximadamente, el 59 % de la autoría colectiva se concentra en las contribuciones firmadas por dos autores, seguida por el 23 % donde ascienden a tres el número total de firmantes (ver gráfico 3).

El análisis de la **autoría en relación a los estudios de género** resulta de gran interés para conocer la historia del *Boletín* en los últimos 22 años (1998-2019). Para ello, la identificación del género de los firmantes se sustentó, primero, en el tipo de autoría (individual o colectiva) y, segundo, según fuesen autores personales o autores corporativos. A partir del análisis de la autoría personal, se identificarían los trabajos con firmantes de género masculino y femenino y se procedería a la normalización de sus respectivas firmas.

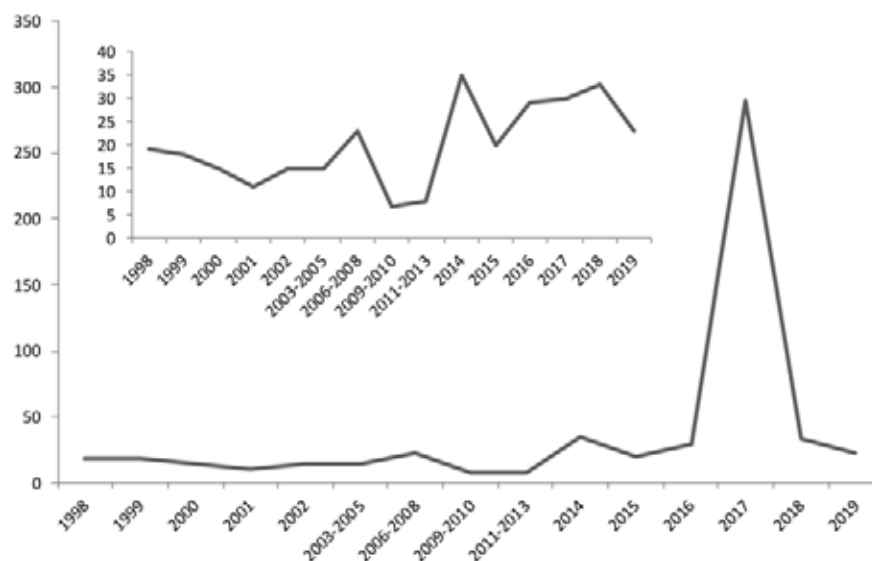


Gráfico 1. Evolución temporal de los artículos por número anual del *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*.

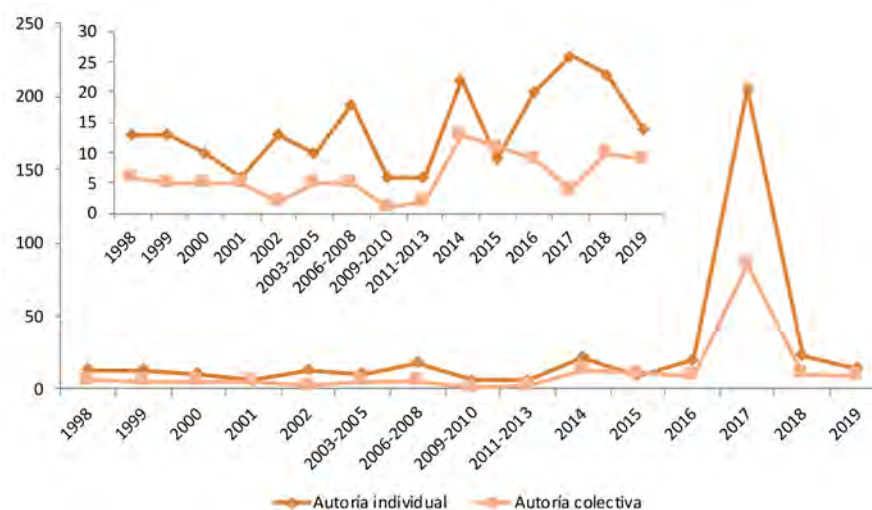


Gráfico 2. Evolución del *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* según tipo de autoría.

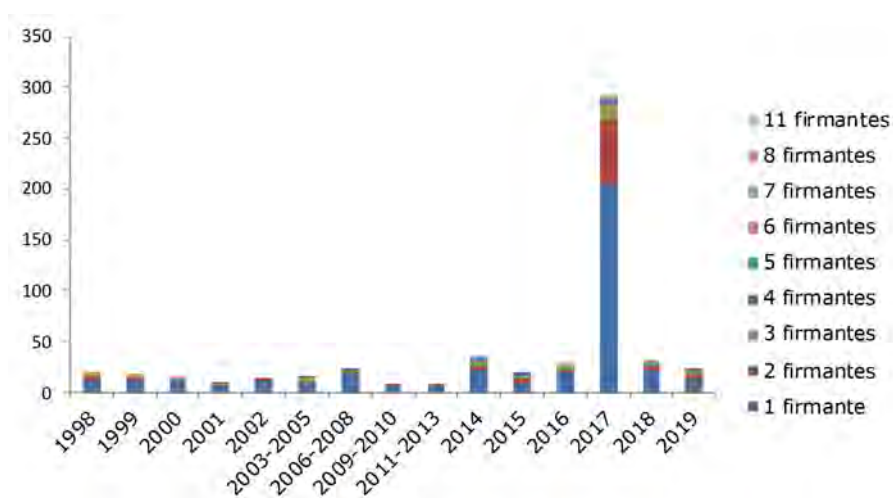


Gráfico 3. Evolución del *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* según número de firmantes en autoría colectiva.

AUTORAS			AUTORES		
N.º de autoras ¹²	N.º artículos firmados	Total artículos	N.º de autores	N.º artículos firmados	Total artículos
119	1	119	168	1	168
15	2	30	5	2	10
5	3	15	5	3	15
1	4	4	1	4	4
1	5	5			
1	13	13			
142		186	179		197

Tabla 2. Género de los autores en autoría individual.

AUTORAS			AUTORES		
N.º de autoras	N.º artículos firmados	Total artículos	N.º de autores	N.º artículos firmados	Total artículos
153	1	153	150	1	150
20	2	40	12	2	24
9	3	27	6	3	18
9	4	36	1	4	4
1	5	5	1	6	6
1	6	6			
1	7	7			
1	9	9			
195		283	170		202

Tabla 3. Género de los autores en autoría colectiva.

En el caso de la autoría individual (N=388), el 98,71 % de los trabajos tiene firma personal frente al 1,29 % cuya autoría es corporativa. Del conjunto de contribuciones de autoría personal (N=383), en términos cuantitativos se evidencia que los firmantes de género masculino son ligeramente más proclives a la publicación científica individual en el 51,44 % de los casos, frente al 48,56 % de los trabajos cuyos firmantes son de género femenino (véase tabla 2). La autoría individual-personal de las contribuciones analizadas ha permitido la identificación de 321 firmantes (nota 12 en tabla 2).

Por su parte, el 99,42 % de los trabajos en autoría colectiva (N=173) son firmados por autores personales, los cuales ascienden hasta los 485 en su conjunto. De ellos, destaca la producción de contribuciones con firmantes de género femenino, que asciende al 58,35 % (ver tabla 3). Al igual que ocurre en la tabla 1, se observa que la mayor representación de autores se concentra en el menor número de artículos publicados. La autoría múltiple-personal de las contribuciones analizadas ha permitido la identificación de 365 autores.

Por su parte, la colaboración científica asciende hasta los 11 firmantes por contribución, aunque el conjunto más representativo se concentra, como se ha manifestado, en las contribuciones con dos firmantes (58 %). En el gráfico 4 se puede observar la distribución porcentual del número de firmantes en autoría colectiva y en la tabla 4 el desglose de contribuciones, vinculando la producción anual con el número de firmantes.

En esta línea, se presenta el desglose del número de firmantes en autoría colectiva-personal (N=172) con el género de los autores, poniendo de manifiesto que la autoría indistinta destaca

¹² Identificación unívoca de las autoras y autores.

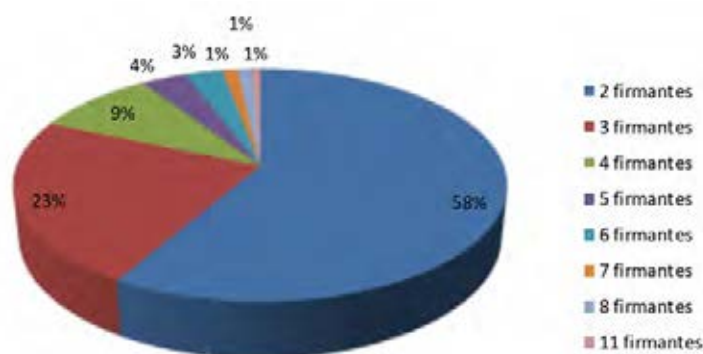


Gráfico 4. Desglose de firmantes en autoría colectiva.

AÑO	N.º FIRMANTES								TOTAL CONTRIBUCIONES
	2	3	4	5	6	7	8	11	
1998	4	1		0	1	0	0	0	6
1999	2	2	0	0	1	0	0	0	5
2000	1	2	0	1	0	0	1	0	5
2001	1	2	2	0	0	0	0	0	5
2002	2	0	0	0	0	0	0	0	2
2003-2005	1	3	1	0	0	0	0	0	5
2006-2008	3	1	1	0	0	0	0	0	5
2009-2010	1	0	0	0	0	0	0	0	1
2011-2013	2	0	0	0	0	0	0	0	2
2014	5	4	2	1	0	1	0	0	13
2015	5	3	3	0	0	0	0	0	11
2016	3	3	0	1	0	0	1	1	9
2017	63	14	5	1	1	1	0	0	85
2018	3	2	1	2	2	0	0	0	10
2019	5	3	1	0	0	0	0	0	9
	101	40	16	6	5	2	2	1	173

Tabla 4. Evolución anual de las contribuciones según número de firmantes en autoría colectiva.

AUTORÍA	N.º FIRMANTES								TOTAL CONTRIBUCIONES
	2	3	4	5	6	7	8	11	
Femenino	31	10	4	2	2	0	0	0	49
Masculino	24	4	2	0	0	0	0	0	30
Indistinto	45	26	10	4	3	2	2	1	93
	100	40	16	6	5	2	2	1	172

Tabla 5. Distribución de contribuciones según firmantes en autoría colectiva y género.

notablemente al alcanzar el 54 % de las publicaciones con firma múltiple, especialmente en el caso de dos y tres firmantes (ver tabla 5).

En el gráfico 5 podemos ver la evolución de la autoría colectiva según sean autores de género masculino, femenino o autoría indistinta.

La productividad de los autores en el *Boletín* también ha sido objeto de interés para conocer con mayor grado de detalle a los firmantes más destacados entre 1998-2019. En este sentido y desde una

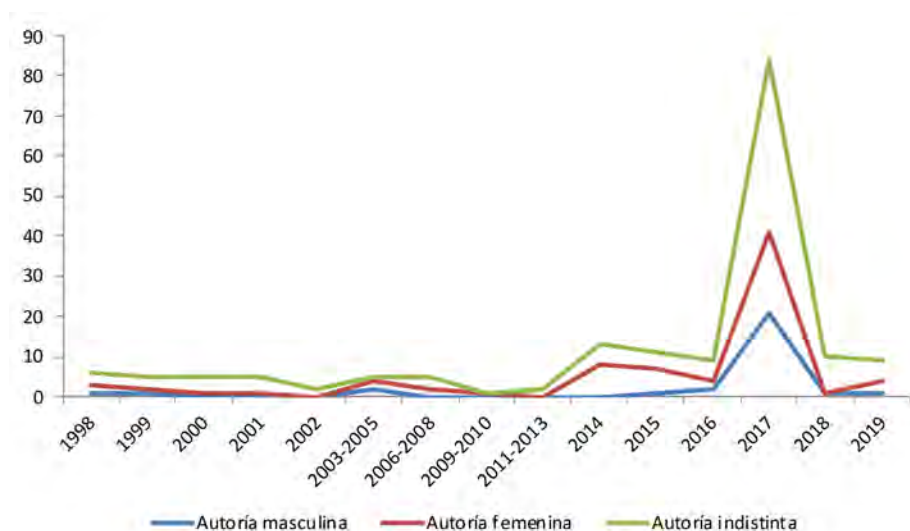


Gráfico 5. Evolución temporal del género de los firmantes en autoría colectiva.

AUTOR/A	PROCEDENCIA INSTITUCIONAL ¹³	N.º trabajos publicados
Franco Mata, Ángela	MAN ¹⁴ , Dpto. Antigüedades Medievales (hasta 2014)	13
Papí Rodas, Concha	MAN, editora técnica	5
Cruz Yábar, Juan M. ^a	MAN, Dpto. Edad Moderna	4
Pons Mellado, Esther	MAN, Dpto. Antigüedades Egipcias y Próximo Oriente	4
Alfaro Asins, Carmen	MAN, Dpto. Numismática y Medallística (hasta 2005)	3
Barril Vicente, Magdalena	Museo de Cuenca	3
Chinchilla Gómez, Marina	Museo Nacional del Prado	3
Galán Domingo, Eduardo	MAN, Dpto. Prehistoria	3
Galán y Galindo, Ángel	Sin información	3
García Rozas, Rosario	Museo de Zamora	3

Tabla 6. Firmantes más productivos en autoría individual.

perspectiva de autoría individual, se han identificado 321 firmantes, siendo profesionales del ámbito de los museos –especialmente, personal del Museo Arqueológico Nacional– y mayoritariamente firmados por autoras los artículos de los diez autores considerados más productivos (véase la tabla 6).

Por su parte, en la autoría colectiva, el número total de autores identificados asciende hasta los 485, situándose en las diez primeras posiciones los firmantes que se relacionan en la tabla 7, con el 80 % de estos siendo autoras.

Tras la identificación de 46 autores con contribuciones publicadas tanto en autoría individual como colectiva, el análisis final de la productividad en el *Boletín* se basó en un total de 640 firmantes. Se presentan, a continuación (tabla 8), los 20 autores más productivos del estudio (80 % firmantes de género femenino y 20 % de género masculino), con al menos cuatro trabajos publicados entre 1998-2019.

¹³ Se consigna la última filiación institucional facilitada en los artículos.

¹⁴ Museo Arqueológico Nacional.

AUTOR/A	PROCEDENCIA INSTITUCIONAL	N.º trabajos publicados
Moreno Cifuentes, M. ^a Antonia	MAN, Dpto. Conservación (jubilada)	9
Papí Rodes, Concha	MAN, editora técnica	7
Arias Sánchez, Isabel	MAN, Dpto. Documentación	6
Balmaseda Muncharaz, Luis J.	MAN, Dpto. Antigüedades Medievales (jubilado)	6
Castellano Hernández, Ángeles	MAN, Dpto. Antigüedades Griegas y Romanas	5
Aguarod Otal, Carmen	Ayuntamiento de Zaragoza	4
Barril Vicente, Magdalena	Museo de Cuenca	4
Carrascoso Arranz, Javier	Hospital Universitario Quirón Salud Madrid	4
Culubret Worms, Bárbara	MAN, Dpto. Conservación	4
Dávila Buitrón, Carmen	Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales	4

Tabla 7. Firmantes más productivos en autoría colectiva.



Gráfico 6. Procedencia institucional de los firmantes.

A partir de las filiaciones institucionales mencionadas en las contribuciones se puede disponer de una visión general sobre la **procedencia institucional** en el periodo analizado. Más del 50 % (N=324) son profesionales que trabajan en museos nacionales, ya que representan las instituciones con mayor frecuencia de aparición. Seguidamente, se encuentra el personal universitario (19 %, N=121), el personal de Administraciones públicas (estatal, autonómico, provincial y local) con el 7 % (N=47) y, en cuarta posición, el personal procedente de instituciones vinculadas al patrimonio cultural (4 %, N=27). En el gráfico 6 se dispone la clasificación establecida para sistematizar las filiaciones institucionales y el resultado de esta.

Por último, el **análisis de las materias** es otro indicador importante para conocer la publicación desde una perspectiva temática. Atendiendo al carácter científico y técnico de estas, las investigaciones vinculadas a la época medieval son las más representativas (18 %), seguidas de numerosos estudios sobre conservación y restauración de piezas (12 %). En posiciones inferiores se encuentran los artículos sobre Clásicas, Numismática y Medallística y Prehistoria, que representan el 7 % del conjunto analizado. Con una representación inferior al 6 % se sitúan los artículos sobre Protohistoria, Difusión, Egipto o Moderna (véase el gráfico 7).

AUTOR/A	PROCEDENCIA INSTITUCIONAL	N.º trabajos publicados
Franco Mata, Ángela	MAN, Dpto. Antigüedades Medievales (hasta 2014)	17
Papí Rodas, Concha	MAN, editora técnica	12
Moreno Cifuentes, M.ª Antonia	MAN, Dpto. Conservación (jubilada)	9
Balmaseda Muncharaz, Luis J.	MAN, Dpto. Antigüedades Medievales (jubilado)	7
Barril Vicente, Magdalena	Museo de Cuenca	7
Salve Quejido, Virginia	MAN, Dpto. Documentación	7
Arias Sánchez, Isabel	MAN, Dpto. Documentación	6
Manso Martín, Esperanza	MAN, Dpto. Protohistoria y Colonizaciones	6
Castellano Hernández, Ángeles	MAN, Dpto. Antigüedades Griegas y Romanas	5
Dávila Buitrón, Carmen	Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales	5
Galán Domingo, Eduardo	MAN, Dpto. Prehistoria	5
Gómez Espinosa, Teresa	MAN, Dpto. Conservación	5
Maicas Ramos, Ruth	MAN, Dpto. Prehistoria	5
Pons Mellado, Esther	MAN, Dpto. Antigüedades Egipcias y Próximo Oriente	5
Aguarod Ota, Carmen	Ayuntamiento de Zaragoza	4
Cabrera Bonet, Paloma	MAN, Dpto. Antigüedades Griegas y Romanas	4
Carrascoso Arranz, Javier	Hospital Universitario Quirón Salud Madrid	4
Cruz Yabar, Juan M.ª	MAN, Dpto. Edad Moderna	4
Culubret Worms, Bárbara	MAN, Dpto. Conservación	4
Erice Lacabe, Romana	Ayuntamiento de Zaragoza	4

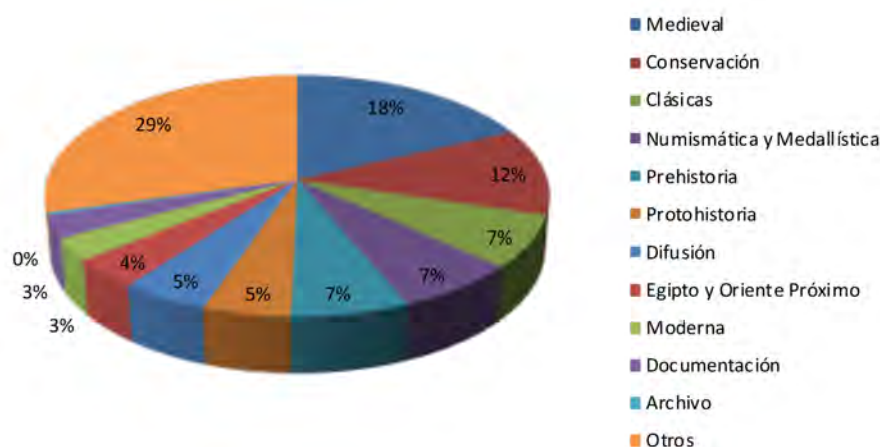
Tabla 8. Firmantes más productivos del *Boletín* (1998-2019).

Gráfico 7. Materias de los artículos.

En la categoría «otros» se incluyen aquellas materias que, individualmente, no alcanzan representación porcentual y cuyos artículos no abordan investigaciones científicas o técnicas. En este sentido, nos referimos al estudio de infraestructuras, montaje de exposiciones concretas, colecciones particulares, desarrollos temáticos en salas expositivas, etc.

Conocida la historia del *Boletín*, las **líneas estratégicas** que marcan su continuidad y consolidación como publicación de referencia en su ámbito de conocimiento son fundamentalmente dos en las que estamos trabajando en este momento:

- Revisión y actualización del *Boletín* en los directorios, bases de datos y sistemas de evaluación más importantes encargados de determinar la calidad de las revistas.

- Selección e inclusión del *Boletín* en sistemas de clasificación de revistas científicas en Ciencias Sociales y Humanidades, bases de datos de indización de carácter multidisciplinar y específico y directorios internacionales.

Con presencia en Dialnet, CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas), MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas), DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas) o Latindex, el *Boletín* está trabajando actualmente en alcanzar los estándares de calidad consolidados para su inclusión en los sistemas de evaluación y bases de datos que determinan el prestigio de las revistas científicas, en directa relación, además, con las fuentes establecidas por las agencias nacionales para la evaluación de actividad investigadora en España¹⁵.

Bibliografía

- LÓPEZ DE PRADO, R. (coord.) *et alii* (1998): «Boletín del Museo Arqueológico Nacional: Quince años de experiencias (I)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XVI, n.º 1 y 2, pp. 241-258.
- (1999): «Boletín del Museo Arqueológico Nacional: Quince años de experiencias (y II)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XVII, n.º 1 y 2, pp. 305-317.
- PAPÍ RODES, C. (2018): «Mucho que celebrar. 2017, un año de conmemoraciones en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 37, pp. 501-516.
- PAPÍ RODES, C., y DÍAZ MARTÍN, M. (2014): *El Museo Arqueológico Nacional en el Museo Español de Antigüedades*. [En línea]. Disponible en: <<http://www.man.es/man/coleccion/catalogos-tematicos/manmea.html>>. [Consulta: 9 de junio de 2020].
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1983): «Introducción», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. I, n.º 1, pp. 5-6.

¹⁵ Queremos agradecer la ayuda y orientación en este tema de Lorenzo Abad, director de la revista *Lucentvm*, de la Universidad de Alicante.

El primer itinerario museográfico sobre historia de la conservación y la restauración: un proyecto de colaboración entre la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid (ESCRBC) y el Museo Arqueológico Nacional (MAN)

The first museographic itinerary about history of conservation and restoration: a collaborative project between the Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ESCRBC) and the Museo Arqueológico Nacional (MAN)

Carmen Dávila Buitrón* (carmendavila@escrbc.com)

Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (España)

Bárbara Culubret Worms* (barbara.culubret@cultura.gob.es)

Margarita Arroyo Macarro (margarita.arroyo@cultura.gob.es)

Bianca Hernández Pool (bhp05@hotmail.com)

Durgha Orozco Delgado (durgha.orozco@cultura.gob.es)

Silvia Montero Redondo (silvia.montero@cultura.gob.es)

Museo Arqueológico Nacional (España)

Ángel Gea García (angelgea@escrbc.com)

Marta Rodríguez Santos (martarodriguez@escrbc.com)

Patricia Melchor Rivas (p.melchor.rivas@gmail.com)

Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (España)

Resumen: La ESCRBC celebró en 2019 su quincuagésimo aniversario. En este artículo se relacionan las actividades realizadas con motivo de dicha conmemoración, desarrollándose específicamente la creación de un recorrido temático sobre la historia de la conservación y la restauración, a través de las salas del Museo Arqueológico Nacional. Mediante este itinerario, el público que visite la exposición de la colección estable del Museo podrá acceder no solo al objeto original sino también a los antecedentes y circunstancias relativas a su conservación. Se han seleccionado veinte piezas representativas de los diferentes periodos de la historia de estas disciplinas, previamente establecidos a partir de su estudio, y que comprenden desde las reparaciones llevadas a cabo en la prehistoria hasta los últimos avances del siglo XXI. Este trabajo sirve asimismo como complemento documental a los textos publicados en la página web, en el folleto de mano y en la visita virtual del recorrido temático.

* Dirección del proyecto



Palabras clave: Restauración arqueológica. Reparación. Restauradores. Museos. Arqueología. Recorridos temáticos museográficos.

Abstract: The Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ESCRBC) celebrated its fiftieth anniversary in 2019. This article deals with the activities carried out on the occasion of this commemoration, whereby a thematic itinerary on the history of conservation and restoration through the museum rooms was developed. Through this tour, the public visiting the permanent collection of the Museo Arqueológico Nacional may access to both the original object and the background and circumstances of its conservation. Twenty representative pieces from different periods in the history of these disciplines have been selected. These periods have been previously established through the study of the pieces and rang from repairs carried out in prehistoric times to the latest advanced treatments of the 21st century. This work also serves as a documentary complement to the texts published on the website, in the handbook and on the virtual tour of the thematic itinerary.

Keywords: Archaeological restoration. Repairing. Conservators. Museums. Archaeology. Museographic thematic itineraries.

Introducción

La Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales ha cumplido cincuenta años en 2019. Creada en 1969 en el seno del entonces Instituto Central de Conservación y Restauración (actual IPCE), es la institución docente más antigua de España en su campo y durante muchos años el único centro oficial de formación en estas disciplinas. Desde su fundación se han formado en ella más de 2500 conservadores-restauradores que con su trabajo contribuyen a la salvaguarda y preservación de nuestro ingente patrimonio cultural en museos, bibliotecas, archivos y otras instituciones¹.

Para establecer la fecha de celebración del cincuentenario de la ESCRBC debemos recordar que en 1961 la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura creaba el Instituto Central de Conservación y Restauración, destacando entre sus objetivos la necesidad de dotarlo de una escuela orientada a la formación de sus profesionales, que se fue poniendo en marcha desde 1965. La entonces llamada Escuela de Artes Aplicadas a la Restauración obtuvo Reglamento propio mediante Orden Ministerial de 9 de abril de 1969, que establecía asimismo el título oficial de Restaurador de Obras de Arte.

Para celebrar este aniversario se han llevado a cabo distintas actividades en el ámbito docente y científico –algunas aún en proceso–, cuya presidencia de honor ha aceptado amablemente S. M. la reina emérita doña Sofía. Y en esta importante ocasión la Escuela ha querido contar especialmente con dos de los museos a los que estuvo más vinculada en sus orígenes: el Museo de América, como su primera sede oficial, y el Museo Arqueológico Nacional, con el que desde muy pronto se estableció una intensa relación, no solo porque en esta casa empezaron a trabajar algunos de los restauradores surgidos de las primeras promociones, sino también porque desde sus momentos iniciales la Escuela incluyó fondos del Museo en el ejercicio práctico de sus enseñanzas de restauración. En este sentido, nos consta que la primera pieza del MAN tratada en la Escuela fue un brazalete de bronce y se hizo en el año 1971; la última se restauró en 1982 y fue una pesa de telar de plomo. En total, que tengamos contabilizadas², la Escuela restauró más de 600 piezas del Museo entre los años 1971 y 1982, además

¹ De hecho, todos los participantes en este proyecto nos hemos formado en la ESCRBC.

de las muchas que se intervinieron desde 1965 a 1969, cuando aún formaba parte del Instituto de Conservación y Restauración. Actualmente la relación permanece a través de diversos convenios, como el desarrollo de las prácticas curriculares de los alumnos de último curso de grado en sus instalaciones, cotutorizadas por el personal del Dpto. de Conservación del Museo; la realización de análisis de objetos metálicos por microfluorescencia de RX; las visitas académicas guiadas por las salas, laboratorios y almacenes, así como otros proyectos, entre los que el mencionado estudio documental y el que se desarrolla en el presente artículo suponen buenos ejemplos.

El día elegido para iniciar las celebraciones del cincuentenario de la ESCRBC fue el aniversario de la fecha de publicación del Reglamento de la Escuela, el 9 de abril de 2019. Las actividades conmemorativas se presentaron en un acto que tuvo lugar en el Museo de América, como ya se señaló primera sede independiente de la Institución³. En el mismo lugar y fecha se inauguró la exposición «50 años formando en el cuidado de nuestro Patrimonio: la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales», que permaneció abierta al público hasta octubre de 2019.

En la misma línea, se planificaron el itinerario temático que se presenta en este artículo, que recorre la historia de las actividades de recuperación de los objetos a lo largo del tiempo; un número especial de la revista de la ESCRBC, *Pátina*, que también celebra su 35 aniversario y que esperamos que esté terminado a finales de 2020, y un congreso sobre historia de la conservación y la restauración que se celebrará el próximo año.

Con la realización y puesta en marcha de todas estas actividades esperamos poder contribuir a la difusión de la profesión de conservación-restauración, aún no demasiado conocida ni valorada en su justa medida en nuestra sociedad actual.

Cómo se gestó el proyecto

Los primeros contactos de la Escuela con el Museo en este sentido se produjeron en octubre de 2018. En un principio se propuso la organización de una exposición temporal, formada por piezas que hubieran sido reparadas o restauradas a lo largo de la historia, que ocuparía la sala grande de exposiciones temporales. La subdirectora del Museo expuso las dificultades que entrañaba la idea, sobre todo para la organización de su apretada agenda, así como de índole económica, pero aceptó que se preparara un anteproyecto para proceder a su estudio. Este fue elaborado por el equipo de la ESCRBC, dirigido por Carmen Dávila, e incluía alrededor de 60 piezas, en su mayoría pertenecientes a los fondos del MAN. Se presentó ante la dirección del Museo en enero de 2019 pero no fue posible encajarlo en su planificación general, ya que finalmente tenía comprometidas las salas para todo el año 2019 y parte del 2020, que era el periodo en que debía llevarse a cabo.

Fue entonces cuando se planteó la posibilidad de realizar la exposición de manera virtual, en forma de itinerario o recorrido temático, lo que facilitaba enormemente el proceso, ya que no interfería

² Desde hace varios años ambas instituciones trabajan también en la recopilación de información sobre las restauraciones de objetos del Museo llevadas a cabo en la ESCRBC, fundamentalmente en su identificación con los números de inventario y en la recuperación y digitalización de los informes correspondientes (CULUBRET; DÁVILA; MORENO, y PÉREZ, 2017).

³ El acto fue presidido por el consejero de Educación e Investigación de la Comunidad de Madrid, don Rafael van Grieken y la subdirectora general de Museos Estatales del Ministerio de Cultura, doña Carmen Jiménez; participaron el director general de Universidades de la CAM, don José Manuel Torralba, la directora del Museo de América, doña Encarnación Hidalgo, y la directora de la ESCRBC, doña Ruth Viñas. Asistieron como invitados más de 200 profesionales, antiguos alumnos de la Escuela, que han desarrollado o actualmente desarrollan su actividad en el IPCE y en numerosos museos, bibliotecas y archivos, así como en empresas o como trabajadores autónomos.

con ninguna otra actividad. Rápidamente se pudieron advertir por parte de ambas instituciones las enormes ventajas que aportaba el nuevo formato en todos los sentidos y del que el Museo contaba ya con algunos ejemplos. Es verdad que desde el punto de vista de la difusión tenía menos atractivo de cara a los medios y al público general pero a cambio el coste económico era asumible, se podría planificar y llevar a cabo en mucho menos tiempo, apenas requería de infraestructura y, sobre todo, podría mantenerse de forma permanente al no tener las restricciones de una exposición temporal, que suelen tener una duración limitada a unos meses.

El 29 de enero de 2019 se formalizó el acuerdo en una reunión a la que asistieron los directores y representantes de ambas instituciones y empezó a prepararse el nuevo proyecto, cuya financiación asumiría inicialmente el Museo. Se planificó que los trabajos comenzaran a finales de abril, después de la presentación de las celebraciones del cincuentenario de la ESCRBC y de la inauguración de la exposición sobre la historia de la Escuela en el Museo de América.

Cuando, llegada la fecha, se retomó el proyecto y empezaron a formarse los equipos de trabajo, la situación económica había cambiado y los presupuestos del Museo se habían visto notablemente reducidos, de forma que no era posible que se hiciera cargo de los gastos previstos, salvo en la colaboración con su personal, que el director puso a disposición sin limitaciones.

En estas circunstancias, coincidió que la Dirección General de Universidades y Enseñanzas Artísticas de la Consejería de Educación e Investigación de la Comunidad de Madrid, de la que la ESCRBC depende, publicó en el mes de mayo su primer Programa Institucional de Apoyo a la Investigación en los Centros Públicos de Enseñanzas Artísticas Superiores, dirigido a contribuir a la financiación de los proyectos de investigación de estos organismos. Se presentó la solicitud como proyecto en vías de consolidación y de carácter experimental, con una dotación económica de 4000 euros, bajo el título *Identificación, estudio y difusión de intervenciones de reparación y restauración, desde la prehistoria hasta la actualidad, en el Museo Arqueológico Nacional*. En julio fue aprobado y, aunque el presupuesto no llegaría hasta primeros del año siguiente, los trabajos se pudieron poner en marcha con la certeza de que podrían llegar a su término de la forma prevista.

En mayo los equipos de las dos instituciones comenzaron a trabajar de forma conjunta en reuniones semanales que se prolongaron hasta noviembre, en que se presentó oficialmente el recorrido temático. Por parte del Museo han participado todos los miembros del Dpto. de Conservación, especialmente Bárbara Culubret, técnico de museos, como codirectora del proyecto, y las restauradoras Margarita Arroyo, Blanca Hernández, Durgha Orozco y Silvia Montero. Por lo que se refiere a la Escuela, la codirección la ha llevado Carmen Dávila y han participado los profesores Ángel Gea y Marta Rodríguez, así como la alumna Patricia Melchor, que en ese momento desarrollaba sus prácticas curriculares en el Museo Arqueológico Nacional.

Planteamiento teórico

Podemos definir la intervención restauradora como un método de investigación que supone el acceso a un conocimiento más profundo de los bienes culturales y que es necesario reconocer, documentar y transmitir. El examen detallado de un objeto desde el punto de vista de la conservación-restauración proporciona abundante información sobre toda su existencia, desde su origen hasta el momento en que lo analizamos, ya instalado en un museo.

Es fundamental plantearse el estudio integral de los bienes culturales. Hay una tendencia general entre los investigadores de arte y arqueología a realizar exclusivamente estudios históricos, formales, tipológicos o iconográficos y, por el otro lado, entre los conservadores-restauradores, a

centrarse únicamente en la composición de los materiales, sus procesos de deterioro y las técnicas para su conservación. Evidentemente todos estos aspectos son de gran interés pero al fin y al cabo parciales y, por tanto, incompletos. El trabajo multidisciplinar permite comprender mejor los objetos: evaluar su deterioro, identificar causas de alteración, etc., así como establecer las técnicas de control ambiental y de restauración más adecuadas (Culubret; Dávila; Moreno, y Pérez, 2017).

La fabricación y utilización de útiles, recipientes, adornos... ha formado parte del acervo material de la humanidad desde los inicios de su evolución cultural y no resulta descabellado pensar que las técnicas para su reparación se fueran desarrollando casi de forma paralela. Sin embargo, esta cuestión ha sido tradicionalmente olvidada por la conservación y por la arqueología, a pesar de que los hallazgos demostraban frecuentemente que esta actividad se llevaba a cabo en muchas de las culturas conocidas y que, por tanto, representaba una función económico-social digna de consideración, al igual que otras (Dávila, 2013a). El hecho de que la arqueología no la haya tenido en cuenta hasta hace relativamente poco tiempo ha causado muchas veces la destrucción inadvertida de estas evidencias. Una situación similar se ha producido con la conservación en colecciones y museos, en los que las intervenciones antiguas se eliminaban y renovaban de forma sistemática, independientemente de su origen, cronología o características.

Tradicionalmente todas se han metido de forma indiscriminada en el saco común de las «restauraciones antiguas», un concepto amplio y ambiguo en el que se incluye todo tipo de intervenciones y de cualquier época. En una clasificación sencilla, en un primer nivel podemos dividir las en «reparaciones», generalmente con el objetivo de prolongar la vida útil de la pieza, y «restauraciones», encaminadas sobre todo a darle una nueva vida como objeto de colección, es decir, de estudio y deleite. Las reparaciones deben considerarse como parte integrante de las piezas y de su historia –o la de la restauración–, como huellas de uso, testigos y evidencia de intenciones y actividades humanas, con un significado sociocultural y/o económico asociados. Las restauraciones, por su parte, se suelen identificar cronológicamente con las ideas científicas e ilustradas desde finales del siglo XVII, coincidiendo con el reconocimiento del valor histórico-artístico de los objetos antiguos. Para clasificar las restauraciones nos basamos en las técnicas y materiales utilizados y en la formación y carácter profesional de quienes las llevaban a cabo (Dávila, 2013b).

En numerosas ocasiones se retiraron las restauraciones antiguas y se sustituyeron por otras nuevas, más acordes con los criterios, técnicas y materiales de cada momento. Sin embargo, en la mayoría de los casos no se documentó el estado previo, por lo que, además, añadimos la pérdida de una parte importante de la historia de la conservación-restauración, puesto que algunas de esas intervenciones, por su antigüedad, calidad u originalidad habían llegado a formar parte histórica integrante de la pieza, aportando una información y documentación de gran relevancia (Dávila, 2018).

El proyecto de investigación: objetivos y metodología

Se trata de un proyecto, como ya se ha indicado, de carácter experimental y multidisciplinar, por lo que el estudio de las piezas seleccionadas se ha realizado desde un planteamiento multifocal, considerando aspectos históricos, documentales, técnicos y científicos, con el fin de obtener datos sobre las características históricas y artísticas; de manufactura; de materiales; de criterios, técnicas y productos de restauración; de significación socio-cultural, etc. de cada una de las piezas.

Ya hemos visto que apenas se ha investigado sobre la historia de la conservación y la restauración, quizá por considerar que una pieza reparada o restaurada había perdido parte de su valor. Sin embargo, en un museo de larga tradición como el Arqueológico Nacional, que ha contado con restauradores desde el inicio de su andadura, es rara la pieza que no haya sido sometida a diversas

intervenciones a lo largo de este siglo y medio de historia, por lo que podemos asegurar que constituye un escenario inmejorable para la investigación.

El objetivo principal de este proyecto es aplicar una periodización de las distintas actuaciones realizadas a lo largo de la historia para recuperar los objetos que sufrían daños o deterioros, así como los cambios de concepto, intención y finalidad, pasando de la reparación utilitaria a la restauración propiamente dicha, en que tales objetos se convierten en documentos del pasado. Se ha considerado también fundamental dar difusión y visibilidad a la historia de la restauración, y a la importancia de la conservación del patrimonio cultural.

Para el cumplimiento de los objetivos hemos partido del estudio de objetos de distintos materiales, características y épocas, pertenecientes al Museo Arqueológico Nacional. Se ha seleccionado un conjunto representativo entre las piezas de la exposición permanente y se han documentado de forma exhaustiva para conocer la historia de cada una de ellas desde el punto de vista de la conservación-restauración.

Los resultados de esta investigación servirán para ampliar el conocimiento sobre las propias piezas seleccionadas y los tratamientos que se les han practicado, así como los criterios, técnicas y materiales empleados en cada periodo. Estos conocimientos permitirán extrapolar la información a otras piezas tratadas en las mismas épocas y establecer un protocolo de intervención para bienes culturales con restauraciones previas.

El apartado de difusión adquiere una gran relevancia en el proyecto, dadas las características de los objetos y el ámbito museístico en el que se desarrolla, tanto a nivel científico como de público general. Se está llevando a cabo mediante publicaciones especializadas y, de forma más específica, con el diseño y ejecución de este itinerario o recorrido temático por las salas del Museo Arqueológico Nacional sobre la historia de la conservación y la restauración, de forma que cumpla una función pedagógica de cara a la comprensión de estas actividades y de su importancia para nuestro patrimonio cultural.

Organización y desarrollo

A partir del estudio de las piezas se han definido diferentes fases, en cuanto a la recuperación de objetos se refiere, que para su difusión se han resumido en cuatro grandes periodos. A través de una serie de piezas seleccionadas y enmarcadas en ellos, se ha desarrollado este recorrido temático, que pretende constituir una guía para observar las distintas técnicas de reparación y de restauración a lo largo de la historia. Los distintos bloques se estructuran cronológicamente y se presentan con una pequeña introducción en la que se incluyen aspectos generales de la época a la que se refiere cada uno de ellos: con qué objetivos se llevaban a cabo las intervenciones, quiénes las ejecutaban, cuál era su formación profesional y con qué criterios, técnicas y materiales trabajaban.

Para facilitar la comprensión del público, cada bloque temático se ha marcado con un color diferente. Cuando una pieza ha recibido varias restauraciones en distintos periodos, se muestran los códigos de color de todos ellos. Así, las fases están numeradas del 1 al 4 y aparecen señaladas también con su color específico: la fase 1 en amarillo, la 2 en naranja, la 3 en azul y la 4 en verde.

1 Reparaciones de época y populares: el fin de estas actuaciones era reparar un objeto dañado o deteriorado para mantenerlo en uso. Dentro de los distintos sistemas de montaje basados en la restitución de la funcionalidad, uno de los más antiguos y extendidos fue el lañado, que consistía en unir los diversos fragmentos de un objeto roto mediante ligamentos, inicialmente de origen animal

o vegetal y después con grapas o lañas metálicas. No es habitual que estas se conserven, ya que tanto los elementos orgánicos como el metal se degradan y desaparecen con facilidad, pero perduran las perforaciones, que previamente se practicaban en los bordes de fragmentación para poder unirlos. Encontramos ejemplos de estas actuaciones desde la prehistoria hasta el siglo pasado, realizadas por los propios artesanos que fabricaban los objetos o por oficios especializados, como los lañadores.

2 Los artistas restauradores y el nacimiento de una profesión: la admiración por las obras de arte antiguas fue el origen del coleccionismo y, en consecuencia, de las primeras acciones para reconstruirlas y recuperarlas desde finales del siglo XVII. Estas restauraciones, asociadas al arte y al artista, respondían a un carácter esteticista y mimético, ya que empleaban los mismos materiales del original, del que no debían distinguirse. A lo largo del siglo XIX ya se empezaron a desarrollar técnicas específicas de restauración que desembocarían en la especialización profesional.

3 Nuevos criterios, nuevos materiales: los nuevos conceptos de respeto a los objetos históricos y a su conservación desde el punto de vista científico empezaron a fraguarse desde los años treinta del siglo XX, pero no cristalizaron hasta la finalización de las dos guerras mundiales, que resultaron desastrosas para el patrimonio cultural. Desde mediados del siglo se afianzan el respeto por los bienes culturales y el reconocimiento de su valor social. En España se crea el Instituto Central de Conservación y Restauración (actual IPCE) y la escuela asociada, que se independizaría poco después⁴. Esta época se caracteriza por la aplicación de nuevos criterios y técnicas de investigación, la realización sistemática de estudios previos antes de la restauración y la paulatina sustitución de los productos naturales tradicionales por los nuevos materiales sintéticos, más estables, inertes y reversibles, que empezaban entonces a experimentarse.






4 El siglo XXI: formación superior y nuevas tecnologías: la conservación-restauración actual requiere de un profundo conocimiento de los bienes culturales, basado en la documentación y la investigación científica. La conservación preventiva prevalece sobre la intervención directa, que se caracteriza por tratamientos poco invasivos y fácilmente reversibles. Las nuevas tecnologías juegan un papel fundamental en todo este proceso. Para conseguirlo se apoya en estudios reglados de grado y máster, que pueden adquirirse en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales⁵, cuyos primeros 50 años celebramos.






El siguiente paso fue buscar entre los fondos del Museo expuestos en salas, aquellos que pudieran ilustrar estas fases cronológicas establecidas. Siguiendo el esquema de los demás recorridos que ya existen, se optó por presentar 20 piezas, algunas de las cuales son muy conocidas, otras lo son menos aunque su historia es también interesante. Se ha buscado fundamentalmente que sean ejemplos de los distintos bloques cronológicos y que cada área temática del Museo aparezca representada al menos por una.


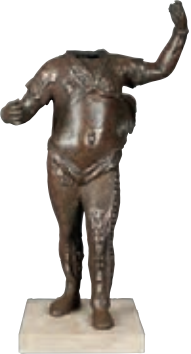



A continuación, presentamos el listado de piezas seleccionadas. Tanto en el folleto de mano como en la web y en la visita virtual, cada una de ellas aparece acompañada de información sobre el tipo de intervención o intervenciones recibidas y documentación complementaria que permita entender más fácilmente la «historia» del objeto. En la tabla aparecen reflejadas las piezas elegidas así como la documentación con la que se ha trabajado.




⁴ En los años sesenta el Instituto supuso asimismo un gran apoyo para los museos, por ejemplo en el caso del Museo Arqueológico Nacional, en el que de las cinco plazas de restauradores en plantilla solo quedaba una ocupada en aquellos momentos. Precisamente de la primera promoción de la escuela salieron los restauradores titulados que ocuparon en 1970 esas vacantes.

⁵ Durante muchos años fue el único centro docente para las enseñanzas de conservación y restauración. Actualmente existen en España otras escuelas de las mismas características, así como diversas universidades donde se imparten estos estudios.

N.º	IMAGEN	OBJETO	DOCUMENTACIÓN
1		Vaso con ciervos y oculados. Los Millares (Almería) N.º de inv.: 1976/1/Mill/7/6	– Dibujos de Siret (MAN, 1944/45/FD01439) – Ingreso en el MAN (MAN, 1976/1) – Restauración 2012 (MAN 41/2012/393)
	Foto: A. Martínez Levas. MAN		
2		Conjunto de armas de bronce. Ría de Huelva N.º de inv.: 32277	– Ingreso en el MAN (MAN, 1924/60) – Tratamientos electrolíticos de los años 30 (Archivo MAN, 1930/128) – Restauración 2012 (MAN 41/2013/199)
	Foto: D. Orozco Delgado. MAN		
3		Timiaterio de bronce. Calaceite (Teruel) N.º de inv.: 38447	– Cabré, 1908: 400, lám. I: hallazgo y primer dibujo – Reconstrucción de Potier en el Museo del Louvre (Paris, 1911, fig. 7; Pijoán, 1934 [ed. 1991]) – Regreso a España en 1941 (Adquisiciones MAN, 1940-41) – Ingreso en el MAN (MAN, 1941/86) – Propuesta de nuevo montaje años 40 (Cabré, 1943; Blázquez, 1959) – Restauración 1972 (Lucas, 1982; Barril, 1997; Arma- da, y Rovira, 2011) – Restauración 1985 (IPCE, BM 119/13) – Restauración 2013 (MAN, 41/2013/1091)
	Foto: A. Boyero Lirón. MAN		
4		Jarra de vidrio tallado Aliseda (Cáceres) N.º de inv.: 28583	– Hallazgo y restauración en 1920 (Mélida, 1921 y 1928; Pavón; Rodríguez, y Reguera, 2011) – Ingreso en el MAN (MAN, 1920/34) – Fotografías de los años 40-50 en las que se puede observar la intervención anterior (MAN, FD/ P/04971-1 y FD/P/04971-2; Blanco, 1956, figs. 5-6) – Primeras imágenes con la restauración de los años 70 (Almagro, 1977: lám. XXXIX)
	Foto: A. Boyero Lirón. MAN		
5		Monumento funerario de Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete) N.º de inv.: 1999/76/A	– Ingreso en el MAN (MAN, 1979/104; 1980/106; 1999/76) – Restauración 2010 (MAN, 41/2010/678; Jabaloyas, y Guerra-Librero, 2015)
	Foto: J. Barea. MAN		

N.º	IMAGEN	OBJETO	DOCUMENTACIÓN
6		Vasija celtibérica Luzaga (Guadalajara) N.º de inv.: 1940/27/LZ/552	– Ingreso en el MAN (MAN, 1940/27) – Restauración 2013 (MAN, 41/2013/468)
	Foto: A. Martínez Levas. MAN		
7		Huevo de avestruz decorado. Villaricos (Cuevas de Almanzora, Almería). N.º de inv.: 1935/4VILL/ T223/118	– Ingreso en el MAN (MAN, 1935/4) – Dibujos de Siret (MAN, 1944/45/FD01787)
	Foto: A. Boyero Lirón. MAN		
8		Cabeza de toro de bronce. Costitx (Mallorca) N.º de inv.: 18454	– Hallazgo y dibujo de época (Ferrá, 1895, lám. CVII) – Ingreso en el MAN (MAN, 1895/1) – Restauración 2005 (MAN 41/2005/005) – Restauración 2008 (MAN 41/2008/095) – Análisis de la composición de las aleaciones (MAN, 716/2014/5)
	Foto: G. Cases Ortega. MAN		
9		Espejo de bronce estañado. Baelo Claudia (Bolonia, Cádiz). N.ºs de inv.: 1926/15/82 y 1926/15/807	– Ingreso en el MAN (MAN, 1926/15) – Restauraciones 2010 y 2016 de 1926/15/82 (MAN, 41/2010/314; MAN, 41/2016/148) – Datos y fotografías del momento del hallazgo (Paris; Bonsor; Laumonier; Ricard, y Mergelina, 1926)
	Foto: A. Trigo Arnal. MAN		
10		Emblema de mosaico circense. Roma. N.º de inv.: 3600	– Dibujos de Pietro Sante Bartoli, del siglo XVII. Staatliche Museen de Berlín (Lachenal, 2000) – Dibujos Bellori y Winkelmann del siglo XVIII (Lachenal, 2000) – Hallazgo y primer montaje en el siglo XIX (Rada y Delgado, 1847; Pomponi, 1996; Lachenal, 2000; Castellano, 2001; Alonso, 2003) – Ingreso en el MAN en 1867 (Archivo MAN, Leg. 12/ exp. 3) – Imágenes años 40-60 (MAN, Rollo 838, Rollo 4338) – Restauración 2001 (MAN, 2001/199) – Análisis de soportes y adhesivos (Realizados en el IPCE por M. Gómez y A. Arteaga y en la Universi- dad Carlos III por J. M. Mota y R. Calabrés) (Dávila, y Moreno, 2008)
	Foto: J. Barea. MAN		

N.º	IMAGEN	OBJETO	DOCUMENTACIÓN
11		Vaso de vidrio romano de los Gladiadores. Palencia. N.º de inv.: 141866	– Ingreso en el MAN (MAN, 1891/16)
	Foto: G. Cases Ortega. MAN		
12		Estatua de Attis de bronce y nielado. Sancti Petri (San Fernando, Cádiz). N.º de inv.: 1905/62/1	– Ingreso en el MAN (MAN, 1905/62) – Imágenes antiguas sin restaurar (MAN, FD 1905/62/FD00001, FD/N/00016 y FD/N/00017) – Restauración 1963 (IPCE, BM 148/9) – Restauración 1986 (MAN, 41/1986/022)
	Foto: G. Cases Ortega. MAN		
13		Pila bautismal visigoda de los peces. Comarca de la Campiña Baja (Córdoba). N.º de inv.: 62296	– Ingreso en el MAN (MAN, 1959/49 y 1960/48) – Restauración 2017 (MAN, 41/2017/122) – Trabajo Fin de Grado ESCRBC (Gómez de Virgala, 2017)
	Foto: A. Martínez Levas. MAN		
14		Vaso de vidrio hispano-musulmán de Villaricos. Cuevas de Almanzora (Almería). N.º de inv.: 1980/69/12	– Ingreso en el MAN (Archivo MAN, 1980/69) – Memoria de Prácticas Curriculares ESCRBC (Melchor, 2019)
	Foto: P. Elena Suárez. MAN		
15		Pila de mármol de Almanzor. Madinat az-Zahara (Córdoba). N.º de inv.: 50428	– Ingreso en el MAN (Archivo MAN, 1882/1) – Imágenes restauración antigua (MAN, FD/N/00402) – Restauración 2013 (MAN, 41/2013/364; Moreno; Orozco, y Danzé, 2015)
	Foto: D. Orozco Delgado. MAN		

N.º	IMAGEN	OBJETO	DOCUMENTACIÓN
16		Crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha N.º de inv.: 52340	<ul style="list-style-type: none"> – Ingreso en el MAN (MAN, 1871/2) – Fotografías antes de la restauración de los años 60 (Franco, 1991) – Fotografías de diversas épocas (MAN, FD/N/00853; FB-FA128/1/FD009; 1994/83/FD00077) – Restauración 1964 (IPCE, BM 148/3; Gómez-Moreno, 1965)
	Foto: A. Martínez Levas. MAN		
17		Cuenco de loza policromada N.º de inv.: 58119	<ul style="list-style-type: none"> – Ingreso en el MAN (MAN, 1933/153) – Restauración 2000 (IPCE, BM 281/7)
	Foto: J. C. Quindós de la Fuente. MAN		
18		Estatua egipcia de granito N.º de inv.: 1978/71/1	<ul style="list-style-type: none"> – Dibujo de Ajello, mediados siglo XVIII (Museo del Prado, 1998) – Descripción inventarios Carlos III: Inv. Real Museo, 1857, n.º 513; Ficha Museo Nacional del Prado, n.º E000412 (Museo del Prado, 1998) – Evolución estado de conservación (Hubner, 1862; Museo Nacional del Prado, catálogos 1933, 1957, 1981) – Ingreso en el MAN (Archivo MAN, 1978/71)
	Foto: F. Velasco Mora. MAN		
19		Ánfora panatenaica N.º de inv.: 10901	<ul style="list-style-type: none"> – Restauración siglo XIX (Gargiulo, 1845) – Ingreso en el MAN (Archivo MAN, 1873/29) – Evolución estado de conservación (Álvarez-Osorio, 1910; Leroux, 1912; Mérida, CVA, 1930; Miller, 2004; Dávila, 2016) – Fotografías ca. 1930 (MAN placas 2093.3 y 4) – Fotografías ca. 1950 (MAN B/N R-74/11, 12) – Fotografías 1985 (MAN B/N 3676/15, 17) – Radiografías 2003 (A. Gabaldón, IPCE)
	Foto: Archivo del MAN		
20		Caja de caudales N.º de inv.: 57374	<ul style="list-style-type: none"> – Ingreso en el MAN (Archivo MAN, 1906/13) – Restauración 2012 (MAN 41/2012/125)
	Foto: F. Velasco Mora. MAN		

Difusión

Una vez identificadas las piezas que iban a marcar el itinerario, se procedió a elaborar la información que se quería dar al visitante. Para ello se diseñaron varios soportes informativos: un folleto de mano, un itinerario en la página web del MAN y el recorrido en la aplicación MANVirtual.

El folleto de mano permite que el visitante pueda realizar la visita de forma presencial. Aunque se ha diseñado un folleto desplegable, la información que se incluye es algo más reducida que en los demás soportes⁶.

El recorrido temático «Historia de la conservación y la restauración» en la web⁷ se inicia con una introducción para luego ir pasando pieza a pieza siguiendo el recorrido por el Museo, empezando por las salas de prehistoria y acabando en las de numismática. Se acompaña de unos planos descargables en los que se indica con una imagen la ubicación de las piezas. Permite también descargar el folleto de mano.

Cada objeto se acompaña de varias fotografías o documentos que ilustran los trabajos de restauración llevados a cabo y que se explican en un texto adjunto. En la esquina superior derecha de las fotografías aparece el código de colores que nos remite a la cronología de las distintas intervenciones: así, por ejemplo, el vaso con ciervos y oculados de Los Millares aparece con los números 1 (Reparaciones de época y populares), 2 (Los artistas restauradores y el nacimiento de una profesión) y 4 (El siglo XXI: formación superior y nuevas tecnologías), ya que presenta un añadido de época prehistórica, intervenciones realizadas después de su descubrimiento en el siglo XIX y, por último, una restauración en el siglo XXI. En el caso de la vasija de Luzaga se observa una intervención realizada en el momento de la excavación y se muestran unas radiografías, que han permitido conocer su contenido sin necesidad de vaciar la urna, por lo que los números que aparecen son el 2 (Los artistas restauradores y el nacimiento de una profesión) y el 4 (El siglo XXI: formación superior y nuevas tecnologías).

El itinerario en MANVirtual⁸ se organiza igual que los otros recorridos temáticos del Museo («Museo en femenino», «Música en el Museo»...) mediante una aplicación que, una vez descargada, permite que el usuario pueda «realizar» este recorrido virtualmente por las salas del Museo. Está implementada para smartphone o tablet y Gear VR. De esta manera, el visitante accede de forma virtual a las salas, vitrinas, plataformas..., y puede ver los demás fondos que acompañan a los seleccionados. Al pinchar sobre la pieza (identificada mediante un punto naranja), se despliega la información de las distintas restauraciones y se posibilita ver cada una de las fotografías ampliada. La documentación que se ofrece es la misma que aparece en el recorrido de la web.

Como colofón, el 7 de noviembre de 2019, se presentó oficialmente este recorrido temático en el MAN, en un acto presidido por la subdirectora general de Museos Estatales, Carmen Jiménez, con intervenciones de los directores de ambas instituciones, Andrés Carretero (MAN) y Ruth Viñas (ESCRBC), así como de las coordinadoras del proyecto, Bárbara Culubret (MAN) y Carmen Dávila (ESCRBC). Con este motivo y coincidiendo con la Semana de la Ciencia de 2019 se organizó además una visita guiada para un grupo de 20 personas.

⁶ El diseño del folleto de mano es de Raúl Areces Gutiérrez (MAN), a quien queremos agradecer su magnífico trabajo y paciencia.

⁷ <http://www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/conservacion.html>, implementado por Susana Ibarra (Dpto. de Difusión del MAN), a quien también queremos agradecer su labor y buena disposición.

⁸ <https://www.manvirtual.es/> implementada por Jorge García de Andoín.

Más adelante, cuando la situación así lo permita, se planificarán diversas visitas guiadas. También está prevista la inclusión de este recorrido en la Guía Multimedia del Museo Arqueológico Nacional dentro del proyecto.

Conclusiones

Las intervenciones en los objetos arqueológicos seleccionados nos permiten recorrer un camino, no solo por su rico pasado sino también por la historia reciente de los nuevos materiales aplicados al objeto en las intervenciones de restauración. Técnicas y metodologías han evolucionado rápidamente en el siglo xx y han permitido lecturas renovadas que deben considerarse como un valor añadido al objeto que las porta.

Los nuevos planteamientos museológicos y museográficos –renovación pedagógica, nuevos contenedores arquitectónicos, difusión, etc.– muchas veces han obviado las técnicas y metodologías de conservación-restauración aplicadas a los objetos expuestos. Por estas razones el proyecto presenta unos resultados que invitan a un cambio de paradigma en cuanto a la difusión de la restauración de los objetos arqueológicos. Con esta iniciativa, que enriquece el valor cultural del objeto, pretendemos que el visitante adquiera nuevos conocimientos. La sociedad nos demanda una profundización en la difusión de las intervenciones de restauración, que con este itinerario esperamos satisfacer⁹.

A partir de la iniciativa que aquí se presenta esperamos contribuir a que la Conservación-Restauración, con mayúsculas, se haga visible después de haber sido la gran ausente y olvidada a lo largo del tiempo y que recupere su lugar en la vida material de las colecciones de nuestros museos. Pero es también un recorrido por la historia de sus autores, un pequeño homenaje a esos muchos artesanos, artistas y, finalmente, restauradores profesionales titulados que, a lo largo de los tiempos y pese a ser anónimos en muchas ocasiones, han dejado su huella en las piezas, permitiendo así su supervivencia.

Este proyecto ha permitido escribir una historia de la restauración desde la experiencia cruzada de dos instituciones, el Museo Arqueológico Nacional y la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Madrid que, durante años y aún en la actualidad, han trabajado al unísono con un fin: conservar nuestro patrimonio. Este recorrido es por tanto el resultado de la colaboración entre ambas, ayer, hoy y mañana.

Bibliografía

Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (1940-1945). Sección primera. Prehistoria y Edad Antigua (1947). Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, pp. 51-52.

ALONSO RODRÍGUEZ, M.^a DEL C. (2003): «La colección de antigüedades comprada por Camillo Paderni en Roma para el rey Carlos III», *Iluminismo e Ilustración: le Antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*. Congreso celebrado en Roma y Monteporzio Catone (29-11/2-12-2001). Edición de B. Fortes *et alii*. Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 29-45.

ALMAGRO GORBEA, M. (1977): «El Tesoro de Aliseda. El Bronce Final y el Período Orientalizante en Extremadura», *Bibliotheca Praehistorica Hispana*, XIV. Madrid-Valencia: CSIC-Universidad de Valencia.

⁹ Disponible en: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/nightwatch>>. [Consulta: 13 de noviembre de 2020]. Disponible en: <<http://laculturasocial.es/restauraciones-en-abierto-tambien-en-redes-sociales/>>. [Consulta: 13 de noviembre de 2020].

- ÁLVAREZ-OSSORIO, F. (1910): *Vasos griegos, etruscos e italo-griegos del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- ARMADA, X.-L., y ROVIRA, S. (2011): «El soporte de Les Ferreres de Calaceite (Teruel): una revisión desde su tecnología y contexto», *Archivo Español de Arqueología*, 84, pp. 9-41.
- BARRIL, M. (1997): «Timaterio», *Cien años de una Dama, 1897-1997*. Edición de Alicia Rodero. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- BLANCO FREJEIRO, A. (1956): «Orientalia. Estudio de objetos fenicios y orientalistas de la Península», *Archivo Español de Arqueología*, 29, pp. 3-51.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a (1959): «Cultos solares en la Península Hispánica. El caballo de Calaceite», *V Congreso Arqueológico Nacional (Zaragoza 1957)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 180-189.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1908): «Objetos ibéricos, con representaciones de figuras de animales, procedentes de las excavaciones de Calaceite», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, IV, pp. 399-408.
- (1942): «El thymiaterion céltico de Calaceite», *Archivo Español de Arqueología*, 15, pp. 181-198.
- CULUBRET WORMS, B.; DÁVILA BUITRÓN, C.; MORENO CIFUENTES, M.^a A., y PÉREZ GARCÍA, M. (2017): «Documentando la restauración... pasado, presente y futuro», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 34, pp. 387-404.
- DÁVILA BUITRÓN, C. (2013a): «Evidencias arqueológicas de restauración de cerámica. Técnicas antiguas de reparación y recuperación de uso», *Actas del I Congreso Internacional de la SECAH «Ex officina hispana»: Hornos, talleres y focos de producción alfarera en Hispania (Cádiz, 3-4 de marzo de 2011)*, vol. II. Edición de D. Bernal *et alii*. Cádiz: SECAH y Universidad de Cádiz, pp. 453-473.
- (2013b): «Estudio, clasificación y criterios para la intervención en los elementos metálicos de las reparaciones-restauraciones antiguas de cerámica», *Actas del IV Congreso Latinoamericano de Conservación y Restauración de Metal*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y GE-IIC, pp. 180-206.
- (2018): *150 años de conservación y restauración en el Museo Arqueológico Nacional. Una historia imprescindible recuperada*. [En línea] Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en: <<http://www.man.es/man/dam/jcr:5dad9d60-3d62-4241-99f5-6a57d88e48f9/2018-conservacion-restauracion-man-r.pdf>>. [Consulta: 13 de noviembre de 2020].
- DÁVILA BUITRÓN, C., y MORENO CIFUENTES, M.^a A. (2008): «Conservation d'un ensemble d'emblemata du Musée Archéologique National», *Proceedings of the 9th ICCM Conference, Lessons Learned: Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation (Hammamet, Túnez, 29 nov.-3 dic. 2005)*. Túnez: ICOM-ICCM, Paul Getty Publications, pp. 75-84.
- FERRÁ, B. (1895): «Hallazgos arqueológicos en Costig», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, junio 1895, año XI, vol. VI, 183, pp. 85-87.
- FRANCO MATA, Á. (1991): «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. IX (1 y 2), pp. 35-68.
- GARGIULO, R. (1845 [1.^a ed. 1825]): *Raccolta dei monumenti più interessanti del real museo borbonico e di varie collezioni private*. Nápoles [200 planchas] (original de la Universidad de Princeton). Disponible en: <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101077985859;view=1up;seq=65,26/12/2014>>.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1965): «En torno al crucifijo de los reyes Fernando y Sancha», *Colección Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, 3. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes.
- GÓMEZ DE VÍRGALA, A. (2017): *Propuesta de intervención para la Pila de los Peces del Museo Arqueológico Nacional*. Trabajo de Fin de Grado, tutorizado por Durgha Orozco y Carmen Dávila, curso 2016-17. Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- HÜBNER, E. (1862): *Die Antiken Bildwerke in Madrid*. Berlín: Druck und Verlag.
- JABALOYAS GRAU, J. D., y GUERRA-LIBRERO FERNÁNDEZ, F. J. (2015): «Monumento funerario ibérico de Pozo Moro. Desmontaje, conservación, restauración y nuevo montaje», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 33, pp. 67-97. Disponible en: <<http://www.man.es/man/estudio/publicaciones/boletin-edicion/volumenes/33-2015.html>>.
- LACHENAL, L. DE (2000): «La riscoperta della pittura antica nel xvii secolo: scavi, disegni, collezioni», *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*. Catálogo de la exposición. Roma, n.º 25, pp. 656-657.
- LEROUX, G. (1912): *Vases Grecs et italo-grecs du Musée Archéologique de Madrid*. Burdeos: Feret & Fils.

- LUCAS PELLICER, R. (1982): «El thymiaterion de Calaceite (Teruel)», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 16, pp. 20-28.
- MELCHOR, P. (2019). Memoria de Prácticas Curriculares, tutorizadas por Bianca Hernández Pool y Elsa Soria, curso 2018-19. Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- MÉLIDA ALINARI, J. R. (1921): *Tesoro de Aliseda. Noticias y descripción de las joyas que lo componen*. Madrid.
- (1928): «Der Schatz von Aliseda», *Archäologischer Anzeiger. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 43, pp. 497-510.
- (1930): *Corpus Vasorum Antiquorum. Espagne. Musée Archéologique National*. Fasc. I. Madrid: Ruiz Hermanos.
- MILLER, S. G. (2004): *Ancient Greek Athletics*. New Haven: Yale University Press.
- MORENO CIFUENTES, M.^a A.; OROZCO DELGADO, D., y DANZÉ, M. (2015): «La pila de Almanzor: intervención y propuesta de un estudio virtual», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 33, pp. 133-154.
- Museo del Prado (1933): *Museo del Prado: catálogo*. Madrid.
- (1957): *Catálogo de la escultura*. Madrid: Museo del Prado.
- (1981): *Catálogo de la escultura*. Madrid: Patronato Nacional de Museos.
- (1998): *El Cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado.
- Mosaico Romano del Mediterráneo* (2001): Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Arqueológico Nacional (mayo-julio, 2001). [Fichas piezas: M.^a Ángeles Castellano «Lucha de gladiadores» (pp. 92-93); «Lucha de Gladiadores» (pp. 94-95); «Cuadriga» (pp. 82-83); «Cuadriga» (pp. 84-85); «Cuadriga» (pp. 86-87)]. Madrid: Ministerio de Cultura.
- PARIS, P. (1911): «L'Archéologie en Espagne et en Portugal», *Bulletin Hispanique*, XIII, pp. 109-132.
- PARIS, P.; BONSOR, G.; LAUMONIER, A.; RICARD, R., y MERGELINA, C. de (1926): *Fouilles de Belo (Bolonia, province de Cadix) (1917 1921)*, vol. II. Burdeos: Feret & Fils Eds. París: E. de Boccard.
- PIJOÁN, J. (1991 [1934]): *Summa Artis, vol. VI. El arte prehistórico europeo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- POMPONI, M. (1996): «La Collezione Massimo e l'inventario del 1677», *Camillo Massimo collezionista di Antichità. Fonti e materiali*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- RADA Y DELGADO, J. DE D. (1874): «Mosaicos portátiles o pensiles que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, III, pp. 195-212.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, A., y REGUERA PÉREZ, I. (2011): «Traducción y valoración historiográfica de “Der Schatz von Aliseda”, José Ramón Mélida (1928)», *Norba. Revista de Historia*, vol. 24, pp. 203-223.

Actuaciones en el exterior del Museo Arqueológico Nacional durante el estado de alarma por COVID-19, en el marco de los planes de salvaguarda de bienes culturales

Actions outside the Museo Arqueológico Nacional during the alarm state for COVID-19, within the framework of the cultural asset safeguard plans

Teresa Gómez Espinosa (teresag.espinosa@cultura.gob.es)
Museo Arqueológico Nacional (España)

Resumen: La pandemia provocada por el SARS-COV-2 en 2020 y el consecuente estado de alarma en el que hemos vivido son las causas de los cambios sustanciales producidos en los tradicionales métodos de trabajo; del trabajo presencial hubo que pasar al teletrabajo y adaptarse a medios de comunicación laboral que, si bien ya se usaban, se convirtieron en imprescindibles.

El patrimonio cultural también se ha visto expuesto a nuevos riesgos y los responsables de su salvaguarda ante emergencias han tenido que afrontar el reto de su protección y conservación. Desde la Dirección General de BB. AA. del Ministerio de Cultura y Deporte, se han realizado las actuaciones que se exponen en este trabajo, centrándonos fundamentalmente en lo que ha afectado al Museo Arqueológico Nacional.

Palabras clave: Patrimonio Cultural. Emergencias. Pandemia. Protocolos.

Abstract: The pandemic caused by the SARS-COV-2 in 2020 and the consequent State of Alarm in which we have lived are the reasons of substantial changes produced in traditional working methods; it was needed to change from face-to-face work to teleworking and to adapt to work communication media that, although they were already used, became essential.

Cultural Heritage has also been exposed to new risks and those responsible for its safety in emergencies have had to face the challenge of its protection and conservation. The General Direction of BB. AA. at the Ministry of Culture and Sports, have carried out the actions exposed in this work, focusing mainly on what has affected the Museo Arqueológico Nacional.

Keywords: Cultural heritage. Emergencies. Pandemic. Protocols.

En el año 2019 el Ministerio de Cultura y Deporte (MCD), a través de la Dirección General de Bellas Artes (DGBBAA), puso en marcha las acciones para la salvaguarda de los bienes culturales



(BBCC) ante emergencias, respondiendo a la propuesta de la Unión Europea para la protección del patrimonio cultural, en el marco del ya existente Plan Nacional de Emergencias y Gestión de Riesgos en Patrimonio Cultural (PNEGR)¹.

A partir del curso de formación que tuvo lugar en la sede del MCD y del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) en septiembre de 2019, *Planes de salvaguarda para la protección en instituciones culturales*, los museos de titularidad y gestión estatal designaron a sus técnicos responsables de los planes de salvaguarda, uno por cada museo, coordinados por técnicos de la Subdirección General de Museos Estatales (SGME), constituyéndose así el grupo de trabajo del plan de salvaguarda de bienes culturales ante emergencias de la SGME. Desde entonces se han sucedido las reuniones de trabajo con el objetivo de establecer las pautas para la redacción y la implantación de los correspondientes planes de salvaguarda en cada museo.

La pandemia producida por el SARS-COV-2 y el consecuente estado de alarma han supuesto un freno para el avance de este proyecto, sin embargo el equipo de técnicos responsables ha seguido ampliando su formación y manteniendo las reuniones de forma virtual durante los meses de confinamiento. De acuerdo a las circunstancias vividas, el trabajo realizado durante estos meses de 2020 se ha centrado en cómo afrontar las consecuencias del COVID-19 en lo que afecta a los BB. CC. de estos museos e indirectamente a los trabajadores que manipulan los mismos. Las conclusiones obtenidas en este grupo de trabajo se han reflejado en el *Protocolo de actuación. Condiciones de limpieza y tratamiento de los bienes culturales de los museos de titularidad y gestión estatal dependientes de la Subdirección General de Museos Estatales durante el estado de alarma por pandemia producida por el COVID-19 y el periodo de desescalada en las instituciones museísticas*, de 8 de mayo de 2020. Documento que expone en líneas generales qué es el COVID-19, cuánto tiempo persiste en las superficies de los objetos y en qué casos y condiciones hay que limpiar, desinfectar o aislar los objetos o espacios en los que pueda persistir el virus o se pueda dar una reinfección en las instituciones museísticas. Este protocolo se incluye como Anexo I en el documento titulado *Planificación de medidas para la reapertura de los museos de titularidad y gestión estatal dependientes de la Dirección General de Bellas Artes*, del Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Museos Estatales, de mayo de 2020.

Mientras aún estaba vigente el estado de alarma, el Ministerio de Cultura y Deporte llevó a cabo una iniciativa planteada y desarrollada desde la coordinación del PNEGR, la *Acción preventiva y pedagógica ante la COVID-19, llevada a cabo en la Biblioteca Nacional de España y el Museo Arqueológico Nacional*, que tuvo lugar el 25 de mayo de 2020². En esta actuación coordinada por el arquitecto Ángel Luis de Sousa Seibane, de la Unidad de Apoyo de la DGBBAA, participaron técnicos del MCD de la Biblioteca Nacional de España (BNE), del MAN, de la SGME y del IPCE, junto con los efectivos especializados de la Unidad Militar de Emergencias (UME), estos últimos en el ámbito de la Operación Balmis. Esta iniciativa surgió con carácter pedagógico ante la necesidad de difundir recomendaciones para la desinfección de los bienes culturales, debido a que con la pandemia se estaban generalizando actuaciones sin criterio en las que se empleaban desinfectantes comunes –como amoníaco y lejía– que producen alteraciones y daños, con frecuencia irreversibles, en el patrimonio cultural. Ante el riesgo que corrían estos bienes, la primera medida del MCD fue la difusión de la *Nota de Alerta y las Recomendaciones del IPCE sobre acciones de limpieza y desinfección del patrimonio histórico-artístico frente al virus SARS-CoV-19*, redactada por un equipo de técnicos de dicho Instituto con fecha 30 de abril de 2020.

¹ <http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/emergencias-y-gestion-riesgos.html>

² DE SOUSA SEIBANE, A. L. 27-05-2020: *Informe sobre la Acción preventiva y pedagógica ante la COVID-19, llevada a cabo en la Biblioteca Nacional de España y el Museo Arqueológico Nacional el 25 de mayo de 2020*. MCD, DGBBAA, Unidad de Apoyo.



Fig. 1. Detalle del balizado que delimitaba las zonas de actuación y de la carpa de apoyo montada por la UME en el MAN.

El Palacio de Biblioteca y Museos fue el inmueble patrimonial de referencia escogido para llevar a cabo la mencionada actuación. Los criterios y metodología de actuación fueron los recomendados por el IPCE, el ámbito de actuación fue el definido por el MAN y la BNE respectivamente, realizándose toda la acción en los espacios exteriores de ambas instituciones, con vista también a su próxima reapertura cuando finalizase el estado de alarma.

Todo el trabajo previo se realizó de forma virtual y en situación de teletrabajo, solo se llevaron a cabo dos reuniones *in situ* para que el equipo conociese directamente el espacio de actuación y poner a prueba los productos de limpieza y desinfección. Durante estas reuniones se respetaron las normas y recomendaciones del Ministerio de Sanidad.

La actuación realizada el 25 de mayo consistió en limpiar y desinfectar las zonas de uso que habían definido ambas instituciones y se habían reflejado sobre los correspondientes planos. Previamente se balizaron estos espacios y se protegieron los elementos patrimoniales que no debían ser afectados por estas acciones, a la vez que se señalizaron como tales (fig. 1). Finalizada la actuación se dejaron los carteles dispuestos en el perímetro advirtiéndole que se trata de un bien cultural y disuadiendo a los transeúntes de tocarlo.

La limpieza afectó al perímetro exterior del inmueble, que comprende un zócalo de granito y una verja de hierro –en esta solo se actuó en las portadas– y a los amplios espacios de acceso, que en la BNE incluían la monumental escalera. Para los elementos patrimoniales se utilizó agua desmineralizada –sin ningún tipo de jabón, para evitar la creación de espuma– a través de una autobomba provista de lanza de presión regulable –se optó por 2 bares a 1 m de distancia, para reducir riesgos–. Los restauradores recurrieron previamente al uso puntual de brochas en el zócalo. Se actuó también en la zona exterior del cerramiento del inmueble limpiándose las aceras en una franja de un metro y medio a partir del zócalo de granito. La suciedad y los residuos arrastrados por el agua se dirigieron hacia los desagües con escobas (fig. 2).

Una vez realizada la limpieza se procedió a la desinfección. Se utilizó agua desionizada mezclada con etanol, al 70 % y aplicada con mochilas de nebulización tipo Matabi (fig. 3). Solo en las rejas de las puertas de acceso –hasta una altura de 2 m–, barandillas, pasamanos y picaportes se usó la misma disolución aplicada manualmente con pulverizador y bayetas (figs. 4, 5, 6 y 7).



Fig. 2. Limpieza del zócalo del recinto perimetral realizada por equipos mixtos de efectivos de la UME y de restauradores de bienes culturales.



Fig. 3. Desinfección del zócalo de granito con la disolución de agua desionizada y etanol aplicada con mochilas de nebulización.



Fig. 4. Efectivos de la UME desinfectando la explanada de acceso al Museo. Los bienes culturales se encuentran protegidos tras las señales de balizado.



Fig. 5. Desinfección de la zona de acceso habitual al interior del MAN.



Fig. 6. Detalle de la desinfección de los pasamanos de rampa y escaleras.



Fig. 7. En la puerta de rejería se aplicó el producto desinfectante a través de bayetas. Los medios de comunicación acudieron a la convocatoria del MECD para grabar y difundir la actuación.

Los equipos que se formaron para realizar este trabajo han sido mixtos: conservadores restauradores de bienes culturales, del IPCE, de la BNE y de la SGME, y efectivos del Grupo de Intervención en Emergencias Tecnológicas y Medioambientales de la UME. Es importante difundir que las intervenciones en bienes culturales solo deben efectuarlas profesionales cualificados.

A esta operación fueron invitados otros museos y archivos de Madrid, instituciones culturales del Ayuntamiento, Delegación de Gobierno, Universidad Complutense, ICOMOS, Dirección General de la Policía Municipal y Agencia de Emergencias de Madrid.

Los medios de comunicación convocados fueron los que se encargaron de difundir este ejercicio pedagógico a los ciudadanos, lo que era un objetivo importante de este ante las acciones que, como se ha dicho, se estaban llevando a cabo sin rigor ni criterio en monumentos y bienes culturales patrimoniales de diversos pueblos y ciudades de España.

Se puede concluir que esta actuación constituye una referencia para estos trabajos coordinados de equipos mixtos de profesionales de distintas disciplinas que tienen como objetivo la salvaguarda del patrimonio cultural durante crisis como la provocada por la pandemia del SARS-COV-2.

Las Jornadas Europeas de Arqueología 2020 en el Museo Arqueológico Nacional: colaboración interdepartamental ante un reto digital

The European Archaeology Days 2020 at Museo Arqueológico Nacional: interdepartmental cooperation facing digital challenge

Débora Sonllewa Jiménez (debora.sonllewa@cultura.gob.es)

Estrella Martín Castellano (estrella.martin@cultura.gob.es)

Susana de Luis Mariño (susana.deluis@cultura.gob.es)

Museo Arqueológico Nacional (España)

Elena Aznar Medina (elenaaznar6@gmail.com)

Instituto Monte Bernorio de Estudios de la Antigüedad del Cantábrico (IMBEAC) (España)

Resumen: Cada mes de junio se celebran las Jornadas Europeas de Arqueología, un evento cultural que promueve la difusión del patrimonio arqueológico que se inició en Francia pero se ha extendido por todo el viejo continente. En 2020, debido al contexto de pandemia mundial por COVID-19, el Museo Arqueológico Nacional ha tenido que modificar la programación de sus actividades en un corto espacio de tiempo. Las propuestas iniciales, que incluían talleres, visitas y seminarios especializados, presenciales se readaptaron a formato digital.

Palabras clave: Patrimonio cultural. Actividades culturales. Investigación. Redes sociales. Difusión cultural. Arqueología experimental. Antropología Física. Museología.

Abstract: The European Archaeology Days, celebrated in June on an annual basis, is a cultural event for promoting the Archaeology Heritage that begun to be held in France and today is widely diffused across the European countries. In 2020, because of COVID-19 pandemic, the Museo Arqueológico Nacional was challenged to re-programme all activities at short notice. Face-to-face workshops, guided visits and seminars of this activity had to be modified to be adapted to digital form.

Keywords: Cultural heritage. Cultural activities. Research. Social Network. Cultural dissemination. Experimental archaeology. Physical anthropology. Museology.

Introducción. Las Jornadas Europeas de Arqueología (JEA)

Las Jornadas de Arqueología se iniciaron en Francia, en el año 2010, cuando el Ministerio de Cultura encargó al Instituto Nacional de Investigaciones Arqueológicas Preventivas de Francia (en adelante Inrap) su coordinación y promoción.



Se trata de un evento, de varios días de duración, que se celebra en junio. Está dedicado a la difusión del patrimonio arqueológico, de sus métodos de investigación y de conservación, y de las colecciones formadas. Es decir, abarca desde el trabajo de campo en las propias excavaciones hasta la divulgación y custodia de dicho patrimonio en museos y otras instituciones culturales.

Todas las actividades que tienen lugar durante las Jornadas de Arqueología están dirigidas a distintos públicos: niños y niñas, jóvenes y adultos que no conocen la arqueología, pero también al público aficionado que quiere profundizar en este campo, e incluso a colegas de profesión, pues es una magnífica oportunidad para difundir el conocimiento histórico y arqueológico que construyen con sus investigaciones.

Sin embargo, el Museo Arqueológico Nacional (en adelante MAN) no ha formado parte de las Jornadas de Arqueología hasta 2019, año en el que el Inrap, con motivo del 10.º aniversario de las Jornadas, invitó a participar a distintas instituciones europeas relacionadas con la historia y la arqueología: museos y centros relacionados con la investigación arqueológica, como universidades, yacimientos arqueológicos, laboratorios, archivos, asociaciones, entre otras. Fue un éxito rotundo, pues participaron 17 países. De hecho, en España se inscribieron 110 entidades, mediante la coordinación general del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), en colaboración con las comunidades autónomas. En concreto, de los museos dependientes del Ministerio de Cultura y Deporte, además del MAN, se inscribieron en estas Jornadas el Museo Nacional de Arte Romano y el Museo de América.

Tras este triunfo, a partir de 2020 las Jornadas de Arqueología ya no se denominan nacionales (pues antes se celebraban solo en ámbito francés), sino que oficialmente pasan a llamarse Jornadas Europeas de Arqueología (en adelante JEA). De este modo, formarán parte de la agenda cultural del MAN, como actividad extraordinaria, junto a otras como el Día de la Mujer o la Noche de los Museos que, paulatinamente, van adquiriendo carácter ordinario al celebrarse cada año.

Las JEA 2020 en el Museo Arqueológico Nacional

La arqueología es una ciencia que, además de estudiar todos los periodos históricos, lo hace desde aspectos diferentes: economía, sociedad, ideología... por lo que, con el paso de los años, han ido surgiendo distintas especialidades que estudian y muestran, de forma más precisa, los últimos descubrimientos, por ejemplo la arqueología experimental y la arqueología forense.

Esta ciencia, al ser interdisciplinar, permite contar con personal especializado procedente de distintas ramas que investigue, explique y transmita los conocimientos de un determinado periodo, ayudados por nuevos recursos procedentes de las tecnologías de la información y comunicación.

En este sentido, las JEA 2020 y su programa de actividades se perfilaron y acordaron entre el personal del Dpto. de Difusión, el Área de Comunicación y el Dpto. de Protohistoria y Colonizaciones.

El formato digital como solución en tiempos de pandemia

El MAN no se ha quedado atrás en la carrera por ofrecer contenidos y actividades a través de las pantallas, adaptando al formato digital algunos de los grandes eventos que tienen lugar anualmente en el Museo, como ha sucedido este año con las JEA. Debido a las medidas de prevención adoptadas con motivo de la epidemia de COVID-19, por primera vez no era viable celebrarlas en su forma tradicional. En lugar de suspender o posponer el evento, el Inrap lanzó la propuesta #Archeo-

rama, que abría la posibilidad de crear eventos digitales y mejorar los recursos en línea. A pesar de que el MAN, en las fechas de celebración de las JEA, había abierto de nuevo sus puertas al público tras el confinamiento, las actividades presenciales continuaban suspendidas, por lo que fue necesario reelaborar el programa previsto adaptando los contenidos al formato virtual.

Adaptar las JEA al formato *online* no solo conllevaba el planteamiento de nuevas actividades, sino también la búsqueda de herramientas que permitieran ofrecer los contenidos al público de una forma eficaz, atractiva y sencilla. A la hora de diseñar el programa *online* hubo que tener presentes ciertos requisitos:

- Las herramientas debían ser accesibles para el personal del Museo, además de ser gratuitas en la creación del contenido.
- Los formatos debían ser compatibles con la web del Museo, pues esta sería el lugar donde se recopilaría la totalidad del programa y el principal punto de acceso a las actividades.
- Los contenidos debían ser accesibles para el público general de forma gratuita, con herramientas de fácil manejo, y debían ser rápidamente localizables dentro de la web del Museo. Además, el acceso a ellos no estaría restringido a los días de celebración de las JEA, sino que debían poder ser visualizados en cualquier fecha.

Teniendo en cuenta estos requisitos y las herramientas disponibles en el ámbito digital, se plantearon tres formatos de actividades:

- Vídeos.** El Museo ya contaba con un canal de YouTube en el que pone a disposición del público grabaciones de conferencias y otros contenidos. De esta forma, el formato vídeo ofrecía la posibilidad de crear una gran variedad de material y de colgarlo en una plataforma bien conocida por los usuarios del Museo.
- Presentaciones interactivas.** Este formato permitía desarrollar presentaciones en las que combinar explicaciones con juegos de preguntas que permitieran la interacción del usuario. Para conseguir esta interactividad y que la actividad pudiera ser alojada en la web del Museo, se utilizó la plataforma *genial.ly*.
- Audios en formato *podcast*.** Se han planteado entrevistas sobre divulgación y la difusión de la arqueología realizadas en colaboración con Proyecto Arqueo, un *podcast* de divulgación científica realizado por arqueólogos.

Al ser unas Jornadas desarrolladas íntegramente en formato digital, era necesario diseñar un apartado en la web que alojara todo el contenido y lo presentase de forma clara. Se creó un apartado dedicado a las JEA¹ en la sección de



Fig. 1. Ejemplo de la difusión del programa de las JEA 2020 en una de las redes sociales del MAN (Facebook).

¹ Museo Arqueológico Nacional (2020): Jornadas Europeas de Arqueología [en línea]. Disponible en: <<http://www.man.es/man/actividades/actividades-extraordinarias/historico-extraordinarias/2020/20200619-jornadas-arqueologia.html>>. [Consulta: 10 de marzo de 2021].

«Actividades extraordinarias», a la cual se podía acceder desde un enlace directo en la página principal. En él, las actividades estaban organizadas en cuatro categorías (juegos, entrevistas, charlas-taller y mesa redonda) para que el público pudiera seleccionar fácilmente el contenido que le interesaba.

Para apoyar la difusión de las JEA, se diseñaron diferentes publicaciones en las tres redes sociales del Museo (Facebook, Twitter e Instagram). En ellas se redirigía tanto al programa completo como a las diferentes las actividades (fig. 1).

La programación

Arqueología: rompiendo estereotipos

Saber qué ocurrió en el pasado, de dónde proceden los distintos objetos y piezas que hoy día se conservan y cómo llegaron hasta nosotros son temas fascinantes para el público pero que siempre han estado rodeados de un halo de misterio y de una visión romántica, debido entre otros factores a la imagen transmitida por películas taquilleras, que han perdurado en el imaginario colectivo.

La arqueología, desde su reconocimiento como ciencia en el siglo XIX, ha evolucionado en su planteamiento. Aunque la conservación e investigación siguen siendo elementos clave, actualmente la gestión del patrimonio arqueológico y la difusión cultural son aspectos muy demandados por la sociedad. Lo que no solo acerca la arqueología a la manera de vivir de la sociedad hoy día, también abre la puerta a la sinergia entre distintos campos profesionales.

Ya no es prioritario el valor estético o monetario que pueda tener un objeto precioso (incluso antes llamado «tesoro»), sino la información que nos aporta sobre el periodo al que pertenece, por muy pequeño que pueda ser el fragmento. El interés reside en los procesos de cambio que atravesaron las diferentes sociedades, por qué se produjo, cuál ha sido su evolución, etc. Todo un camino a recorrer que permite que la arqueología se vaya especializando en todo este tiempo y se enriquezca con la colaboración de otras ciencias, como la biología o la informática.

Con esta actividad programada desde el Museo se pretende que el público se despoje de esa visión romántica e idealizada de esta profesión, de los arqueólogos/as como cazatesoros. Y, también, que sea partícipe de las novedades científicas incorporadas en este campo, todo ello comentado a través de las experiencias profesionales de los participantes. Por ello, en el diseño de esta actividad se propusieron los siguientes objetivos:

- Aportar un nuevo enfoque de esta profesión, más preciso y correcto, que reemplace la visión idealizada arraigada entre el público.
- Explicar los métodos científicos utilizados en arqueología, desde la prospección de un terreno hasta la musealización de un yacimiento y la llegada de los objetos a un museo.
- Dar a conocer nuevos métodos de análisis en arqueología, derivados de las nuevas tecnologías, por ejemplo, el uso de imágenes por satélite para la identificación de nuevos yacimientos.
- Debatar sobre los desafíos que se ha encontrado o a los que se puede enfrentar la arqueología, analizando el caso concreto de la pandemia mundial por COVID-19.

Debido al buen resultado obtenido con el formato de videoconferencia o *webinar* en otras instituciones, el Museo optó por aplicarlo en el desarrollo de la actividad *Arqueología: rompiendo estereotipos*, planteada como una mesa redonda. Los *webinars* han sido una de las actividades más populares durante el periodo de confinamiento y numerosas instituciones se han lanzado a este formato, encontrando en él una forma eficaz de sustituir actividades y eventos presenciales. Por

ejemplo, el Museo Thyssen Bormenisza, a través de su plataforma Educathyssen, planteó diferentes encuentros *online* dentro del ciclo titulado *Conversaciones: ¿Y ahora qué hacemos?* en el que se buscaba reflexionar acerca del papel de la educación en museos en tiempos de confinamiento. También el Museo Sefardí de Toledo lanzó sus *Encuentros Virtuales en el Museo Sefardí*, una propuesta de charlas virtuales especializadas sobre el Museo, sus colecciones y su contexto. Dentro del ámbito de la arqueología, y también con motivo de las JEA, el Instituto de Patrimonio Cultural de España organizó un ciclo de cuatro mesas redondas en formato *webinar*.

La actividad *Arqueología: rompiendo estereotipos*, se diseñó como una grabación que posteriormente sería colgada en el canal de YouTube del Museo. Dicha grabación se realizó a partir de una videollamada desde la plataforma Zoom. Una vez realizada la grabación, el vídeo fue editado y colgado en el canal de YouTube del Museo Arqueológico Nacional. Se programó mediante la opción de «vídeo de estreno» con la intención de generar más expectación en los usuarios. Esta opción de YouTube permite programar la subida de un vídeo y generar interés con una página de previsualización que se puede compartir. También permite que los usuarios activen notificaciones que les avisen de la hora de estreno del vídeo y durante la emisión del vídeo se genera un chat en directo para que todos los espectadores conectados puedan comentar el contenido entre sí.

Por todo ello, y en consonancia con los objetivos propuestos, la mesa redonda se planteó como un diálogo en el que desmitificar la arqueología y conocer esta profesión desde cerca, centrado en cuatro temas:

- Desmitificando la arqueología. ¿Cómo es realmente la profesión de arqueólogo?
- Evolución de la arqueología con el tiempo.
- Los retos de la arqueología en el presente y en el futuro.
- Respuestas a las preguntas que los usuarios habían hecho llegar al Museo a través de las redes sociales.

Estos temas se abordaron a través de la experiencia de los arqueólogos/as que participaron:

- Juan Antonio Martos, técnico de museos del Dpto. de Prehistoria del MAN.
- M.^a Carmen Pérez Die, conservadora jefe del Dpto. Antigüedades egipcias y Próximo Oriente del MAN.
- Antonio Gómez Laguna, director de Global Arqueología y asistente técnico de arqueología en el Ayuntamiento de Toledo.
- Susana Rubio Jara, arqueóloga e investigadora del CENIEH.

La divulgación de la Arqueología-Proyecto Arqueo

Siguiendo la línea de la divulgación de la arqueología, para las JEA de 2020 y su programación especial de carácter telemático contamos con una colaboración singular: Proyecto Arqueo².

Proyecto Arqueo es un *podcast* de divulgación científica dedicado a presentar, explicar y debatir sobre diversos aspectos relacionados con la arqueología, generalmente a través de entrevistas. El término *podcast* procede de la fusión de *iPod* (uno de los reproductores portátiles más populares de la marca Apple) y *broadcast* («emisión» o «transmisión»). Designa los servicios multimedia, habitualmente audio, que el usuario puede descargar de una plataforma, normalmente

² <https://proyectoarqueo.com/#secciones>



Fig. 2. Secciones de los episodios emitidos por Proyecto Arqueo.

con una suscripción, y escuchar posteriormente en cualquier dispositivo (ordenador, portátil, móvil, tableta...). De esta forma, aunque los contenidos del *podcast* pueden ser reproducidos en *streaming*, se ha ganado su fama por actuar como servicio a la carta. Una de las plataformas más utilizadas es iVoox, que permite subir archivos propios. En ella, los usuarios podrán crear una lista de favoritos, compartirlas y recibir sugerencias de producciones similares.

En lo que a Proyecto Arqueo se refiere, siempre invita al oyente a conocer todas las facetas de la arqueología de la mano de su protagonista, desde una perspectiva lúdica e informativa. Son programas para todos los públicos, un objetivo no profesional o especializado pero que le interese la cultura en su conjunto, especialmente la arqueología (fig. 2).

Para las JEA, Proyecto Arqueo, a través de Susana de Luis, se puso en contacto con el Dpto. de Difusión y envió una propuesta de colaboración. Propusieron un ciclo de entrevistas con el objetivo de promocionar las Jornadas pero también para dar a conocer las distintas labores y proyectos de divulgación realizados en el ámbito arqueológico. Cada programa correspondería respectivamente a los días en los que se divide el evento, con un entrevistado diferente en cada jornada.

Tras la organización de la actividad, el Dpto. de Difusión y Proyecto Arqueo acordaron reducir las entrevistas a dos, con una duración entre los 45 minutos y la hora, que estarían disponibles para el público desde el viernes 19 de junio, primer día de las JEA. Aunque sí se mantuvo que los entrevistados fueran personas diferentes para tener una mayor visión de los temas tratados y ampliar, asimismo, el debate en torno a la divulgación de la arqueología.

La primera de las entrevistas se realizó a Débora Sonllevea, arqueóloga y antropóloga, miembro del Dpto. de Difusión y coordinadora de las JEA en el MAN, por lo que dicha entrevista estuvo enfocada principalmente a dialogar sobre las JEA, primero para explicar al público qué son, cuáles son sus objetivos, quiénes las organizan, después para publicitar qué tipo de actividades se programaba en el MAN y cómo había afectado la pandemia por COVID-19 a esta programación. Posteriormente, se habló del propio Dpto. de Difusión, qué actividades se diseñan, cómo surgen, con qué medios se cuenta para ello... para que el público conozca los entresijos del día a día en un museo de estas características. Por último, se debatió sobre la divulgación científica en arqueología, su necesidad de hacerla atractiva pero también eficaz y las posibilidades de nuevos perfiles profesionales como el de divulgador/a.

La segunda entrevista tuvo como protagonista a Gonzalo Ruiz Zapatero, arqueólogo, profesor de la Universidad Complutense de Madrid y nuevo presidente de la Asociación Cultural de Protectores y Amigos del Museo Arqueológico Nacional (ACPAMAN). Además de hablar de la organización que preside, la entrevista abordó la divulgación de la arqueología desde la propia trayectoria del entrevistado en el campo de la difusión.

Las entrevistas estuvieron disponibles en la web oficial de las JEA del MAN para su descarga, mediante un archivo mp3, y también a través del enlace correspondiente a Proyecto Arqueo en la plataforma iVoox.

Cada vez son más numerosas las instituciones culturales y los museos que apuestan por el formato *podcast* y por incluir en sus redes sociales y páginas webs contenido referido a patrimonio cultural para su consumo a la carta. Desde 2006, Ràdio Web MACBA es un proyecto radiofónico del MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona que cuenta con varias secciones con distintas líneas de investigación, entre ellas la relacionada con el propio discurso expositivo del Museo. Otro ejemplo es la Radio Reina Sofía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que además de ser versión acústica para una experiencia global museística, sirve para ampliar las nociones de la colección conservada. Por otro lado, el Museo de América tiene su propio perfil en iVoox donde tienen colgadas charlas sobre distintos aspectos relacionados con las culturas de este continente. Además, la publicación de *podcast* se encuentra entre las últimas novedades del Museo Cerralbo.

«Así tejían y vestían en la Edad del Hierro»

Bajo este título se desarrollaron tres vídeos diseñados, coordinados y editados por Susana de Luis Mariño (MAN) y Elena Aznar Medina (investigadora externa especialista en tejeduría protohistórica y arqueología experimental). El contenido de estos es fruto del proyecto interno de investigación que lleva a cabo el Dpto. de Protohistoria y Colonizaciones denominado «Tejeduría e indumentaria protohistórica», que se vincula a las visita-taller familiares puestas en marcha en colaboración con el Dpto. de Difusión «De mayor quiero ser... tejedor/a».

Debido a que dichas visita-taller quedaron paralizadas con la pandemia de COVID-19, se realizaron tres vídeos, denominados «cápsulas», con información sobre cómo fabricaban sus prendas textiles y se vestían los hombres y las mujeres en la Edad del Hierro en la península ibérica, que fueron distribuidos temáticamente de la siguiente manera:

- CÁPSULA n.º 1: *La tejeduría de la Edad del Hierro en la península ibérica.*
- CÁPSULA n.º 2: *La indumentaria de la Edad del Hierro en la península ibérica.*
- CÁPSULA n.º 3: *Taller de tintura para hacer en casa.*

En estos vídeos se dio importancia a fuentes de estudio como la arqueología experimental y la etnoarqueología, motivo por el cual las imágenes y vídeos vinculados a ellas son los protagonistas (fig. 3). Todos los recursos relacionados con la arqueología experimental fueron generados por Elena Aznar Medina, mientras que las imágenes sobre etnología pertenecen del Museo del Traje CIPE y las piezas arqueológicas mostradas están expuestas, en su mayoría, en el MAN, aunque hay piezas de museos como el Numantino de Soria.

Estas grabaciones se dirigieron al público general, pero se quiso dar importancia al sector adulto, ya que suele ser (sobre todo en nuestro país) un gran olvidado en los talleres de arqueología experimental, más dirigidos al público infantil, juvenil o a familias. Por ello, el estilo de la narración es divulgativo y orientado a mayores de 18 años, siempre sin perder el rigor científico.



Fig. 3. A la derecha, E. Aznar Medina hilando con huso, 2020. A la izquierda, mujer hilando en Salazar (Ochagavía, Navarra) en 1924 (Roldán Bidaburu, José. Museo del Traje CIPE. Fragmento de la imagen MTFFD021315).

Entendemos por arqueología experimental aquella utilizada como método para corroborar ciertas afirmaciones e hipótesis sobre las técnicas y modos de vida del pasado, pero también sobre la propia formación del registro arqueológico (Dorado, 2014: 171; Morgado, y Baena, 2011: 22). Esta disciplina da sus primeros pasos en el siglo XIX en el ámbito anglosajón, si bien se desarrolla como tal en los años sesenta del siglo XX con la Nueva Arqueología, siendo uno de sus pioneros europeos Hans-Ole-Hansen con sus actuaciones en el Centro de investigaciones de Lejre, Dinamarca (Velázquez *et alii*, 2004: 3). Desde entonces, la arqueología experimental se ha desarrollado como una fuente empírica desde la que estudiar diversas cuestiones de la Antigüedad, contando con centros de referencia en su aplicación científica en nuestro país como los Laboratorios de Arqueología Experimental de la Facultad de Historia de la Universidad Autónoma de Madrid, de la Universidad Autónoma de Barcelona, de la Universidad de Valladolid (Velázquez *et alii*, 2004: 5) o del Alorda Park (Baix Penedès) (Morer *et alii*, 1999). Además, se ha establecido como una metodología aplicada a la didáctica y la difusión arqueológica debido a su destacado carácter lúdico, por lo que ha sido especialmente desarrollada en instituciones receptoras de numerosos visitantes como el Centro de Arqueología Experimental (CAREX) de Atapuerca (Burgos), el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (Santander) o el propio Museo Arqueológico Nacional, cuyo Dpto. de Difusión trabaja con esta metodología desde finales del siglo pasado. El desarrollo de la arqueología experimental no ha dejado de crecer, y muestra de ello es que cada vez son más los miembros que conforman la Asociación Internacional de Arqueología Experimental EXARC.

El uso de la arqueología experimental como método científico se ha aplicado a numerosos ámbitos de la arqueología, siendo la tejeduría y la indumentaria uno de sus campos. Entre las iniciativas

destacadas se encuentran las investigaciones realizadas desde el Centre Textil Research asociado a la Universidad de Copenhague y muy especialmente los estudios realizados por profesionales como la doctora Karina Grömer. Se deben destacar especialmente sus estudios sobre técnicas textiles, hilatura y las diferentes técnicas de tejido del Bronce Final y la Edad del Hierro (Grömer, 2016 y 2017) y las actividades de divulgación que ha realizado en 2020 desde el Museo de Historia Natural de Viena. En nuestro país, la investigación sobre indumentaria de la Edad del Hierro se ha tratado sobre todo desde el punto de vista de los complementos y adornos, y en menor medida en relación a las prendas, su confección y a la estética de estos pueblos. No obstante, en este último ámbito destacan autores como María Luisa de la Bandera, Carmen Alfaro Giner o Luis Berrocal-Rangel.

En lo que respecta a la realización de actividades destinadas a difundir el conocimiento sobre esta temática, diversas instituciones han llevado a cabo iniciativas en el mismo contexto de pandemia en el que se desarrollaron las Jornadas Europeas de Arqueología 2020. Entre los museos, destacamos la iniciativa del Arqueológico de Alicante (MARQ), que vinculado al hashtag #quedateencasaconelmarq y al lema «disfruta en casa compartiendo con tu familia la experiencia de la historia», ha propuesto una serie de talleres virtuales en formato vídeo como el de «La moda en la Prehistoria»³ y «Telar íbero»⁴. Además, cada semana han propuesto un tema, y dentro del destinado a la cultura ibérica⁵, dedicaron un vídeo a la moda femenina de la época. Por otro lado, el Museo del Castro de Viladonga (Castro de Rei, Lugo) muestra, desde el 2 de diciembre de 2019, la exposición temporal «El tejido en la Antigüedad» que, basada en ocho paneles, explica el proceso de tejeduría a través de piezas localizadas en este yacimiento⁶. Otros centros proponen talleres desde la arqueología experimental, como es el Poblado Cántabro de Argüeso, que todos los veranos cuenta con un programa de actividades basado en este modo de estudio y aprendizaje. Este año, entre otras alternativas, se propusieron talleres de «telares, cuerdas y nudos», «de cuero» y de «orfebrería»⁷, si bien otros años se realizaron específicamente de tejeduría. La recreación histórica, vinculada a fiestas de interés regional o/y a diversas asociaciones, tiende, cada vez más, a documentarse de manera rigurosa sobre la manera más fiel de reproducir la estética de la Edad del Hierro. Son muchos los ejemplos en este ámbito pero, centrados en los últimos meses, destacamos la labor realizada por la fiesta de «Las Guerras Cántabras» celebrada todos los años en Los Corrales de Buelna (Cantabria)⁸ y la publicación específica de la asociación, «Terra Carpetana»⁹. Ambos describen e ilustran cómo vestir si se quiere formar parte de las recreaciones asociadas.

Los proyectos internos de investigación que se ponen en marcha desde los distintos departamentos del MAN no suelen necesitar financiación externa, ya que se centran en el estudio de las colecciones del propio Museo. No obstante, para llevar a cabo un proyecto como este, que cuenta con la arqueología experimental como fuente de estudio y uno de cuyos objetivos era difundir los resultados a través de las mencionadas visitas taller para familias, se precisaba trabajar con reproducciones fidedignas de elementos fungibles y otras herramientas imprescindibles para llevarlo a cabo. Por este motivo, era necesario contar una financiación externa que lo hiciera posible. En este sentido, «Sastrería Cornejo» se convirtió en patrocinador de este en un año que celebraba sus 100 años de existencia. Con su ayuda, y la supervisión del departamento y de E. Aznar, se fabricó un telar vertical (elaboración encargada a Jesús Patón) (fig. 4b), husos con fusayolas (elaborados por Juan Jesús Padilla) (fig. 4a) y vestir a dos maniquíes: uno de mujer ibera y otro de hombre celtíbero. La

³ <https://www.marqalicante.com/Paginas/es/TALLERES-P621-M1.html#moda>

⁴ <https://www.marqalicante.com/Paginas/es/TALLERES-P621-M1.html#telar>

⁵ <https://www.marqalicante.com/Paginas/es/IBEROS-SEMANA-DEL-27-AL-31-DE-JULIO-P639-M1.html>

⁶ <https://viladonga.xunta.gal/es/actividade/exposicion-el-tejido-en-la-antiguedad>

⁷ <http://poblado cantabro de argueso.blogspot.com/>

⁸ <https://guerrascantabras.net/guia-para-el-bien-vestir-en-cantabria/>

⁹ <http://www.terracarpetana.es/vestimenta-carpetana/>



Fig. 4. A. Fusayola elaborada por Juan Jesús Padilla, siendo utilizada como huso. B. Telar vertical elaborado por Elena Aznar y Jesús Patón. C. Maniqués masculino celtibérico y femenino ibérico que forman parte del proyecto interno de investigación y de las visitas-taller asociadas (fotografías: A: Elena Aznar Medina. B y C: Susana de Luis Mariño).

indumentaria de ambos partió de la selección de prendas de los almacenes de la empresa, que poco a poco se siguen modificando y trasformando para conseguir la mayor fidelidad posible a las utilizadas en la Edad del Hierro. Para completar los complementos del hombre se encargó la fabricación de una fíbula de caballito, un báculo numantino y una espada de antenas al artesano Arsgentum, mientras que para el casco se realizó una adaptación lo más aproximada posible al tipo hispano-calcídico a partir de los modelos existentes en los almacenes de la empresa Cornejo (fig. 4c). Entre las modificaciones incluidas en el vestuario del hombre se encuentra una túnica de lana con patrón de espigas y cuadros, mientras que, entre las futuras, se planea mejorar la indumentaria de la mujer ibera con adornos (collares, pulseras, fíbulas...) y completar el manto y las túnicas con tiras cosidas elaboradas con telar de tablillas o rejilla, evitando así el pintado y estampado actual. Todos estos elementos reproducidos de manera fidedigna se consideraron de gran interés para la experimentación científica y como apoyo a la divulgación de esta en las visitas taller familiares, en las que el Dpto. de Difusión emplea el «aprendizaje por descubrimiento»¹⁰. Es necesario remarcar aquí la importancia que tiene para la ciencia, y en concreto para las instituciones públicas como los museos, la inversión económica en proyectos de investigación y de divulgación científica, en los cuales la colaboración público-privada se ha convertido en una solución para desarrollar iniciativas pluridisciplinarias. Una colaboración que, no obstante, se torna aún escasa para las necesidades de los distintos proyectos existentes.

Ajuares y huesos

Como comentábamos anteriormente, la arqueología forense es una de las nuevas especialidades de la arqueología, que está en alza desde hace escasas décadas en nuestro país. En los últimos años, se ha hecho más popular posiblemente

¹⁰ El aprendizaje por descubrimiento es la metodología idónea para aprender con los objetos históricos expuestos en el museo, verdaderos documentos que nos hablan de culturas pasadas.

por películas y series de televisión, pero también por diferentes hallazgos e investigaciones que han trascendido a la prensa internacional y que muestran lo que es capaz de aportar el estudio de los restos humanos.

En el MAN, está disponible el itinerario *Arqueología de la muerte* en un micrositio de recorridos especializados dentro de la web del Museo. Este itinerario ofrece la visión que los distintos pueblos de la península ibérica, Grecia y Egipto tenían del tránsito al Más Allá y lo que rodea a sus ritos funerarios: cómo eran sus enterramientos, qué ajuares se han encontrado asociados, incluso qué posibles diferenciaciones sociales evidencian los enterramientos.

Por ello, una de las actividades iniciales formuladas para las JEA 2020 era un *Taller de Antropología Física: ajuares y huesos*, que llevaría a cabo el Dpto. de Difusión, coordinado por Débora Sonlleve, en el que los participantes resolvieran el misterio de un caso práctico, a partir de los contenidos explicados derivados del itinerario de la *Arqueología de la Muerte*. Esta práctica, que incorporaría los datos y análisis del mundo forense, se tuvo que reconvertir, debido a la pandemia por COVID-19, en un juego en línea más una presentación interactiva que, si bien el público ha podido acceder a ellas por separado, se decidió incluirlas en un mismo menú para una mayor complementación de los contenidos.

En ambos casos, los principales objetivos planteados fueron:

- Explicar nuevos conceptos tales como arqueología, antropología física, antropología forense, o ajuar funerario.
- Conocer las diferentes técnicas de análisis de restos humanos como parte del proceso de investigación en una excavación arqueológica y, posteriormente, en el laboratorio.
- Tener una visión global del mundo funerario de las sociedades o grupos humanos de diferentes épocas.

En *Ajuares y huesos* se optó por una metodología de gamificación, procedente del inglés *gamification*, que deriva de la palabra *game* (Ortiz-Colón, 2018). Se trata de aprendizajes basados en juegos, utilizados como herramientas para transmitir conocimientos, captar la atención y aumentar la diversión, por lo que se mejora la experiencia museística. Son nuevas estrategias y enfoques para acercar la cultura y el patrimonio arqueológico a la sociedad actual, tanto a jóvenes como a adultos (Novillo, 2018). Una metodología ya planteada por el Dpto. de Difusión en otras actividades del Museo, como *La noche en el MAN* o las visitas taller *Diseña tu juego*, y que ha dado muy buenos resultados.

El juego en línea se tituló *¿A qué época pertenezco?* y su meta elemental era relacionar distintas fotos de ajuares funerarios con su cultura correspondiente. Los ajuares funerarios propuestos fueron los siguientes: campaniforme, fenicio-púnico, griego, ibérico, egipcio y visigodo. Todos los ajuares funerarios utilizados para esta actividad se conservan expuestos en el MAN (fig. 5a). Una vez completado este paso, mediante una imagen interactiva numerada, el espectador podía ir leyendo la explicación de tres de los mencionados enterramientos que incluían sus respectivos ajuares funerarios. El primero centrado en el antiguo Egipto, el siguiente ilustraba el campaniforme y, por último, un ajuar funerario de la etapa visigoda. Se escogieron estas tres tipologías por ser muy diferentes entre sí, lo cual permite al público tener una noción clara de cada etapa cultural. Además, al explicar únicamente la mitad de las tipologías nombradas en la actividad esta no se hacía muy extensa y evitaba el agotamiento del espectador. Para quienes quisieran profundizar en el tema se añadió el enlace al recorrido *Arqueología de la muerte*.



Fig. 5. A. Recreación de enterramiento campaniforme. B. Enterramiento en tinaja de El Argar, Edad del Bronce. Fuente: Museo Arqueológico Nacional.

Para complementar este apartado, más dedicado al desarrollo cultural (tecnología y materiales utilizados, posibles contactos comerciales, similitudes de enterramientos, materiales que proceden de otras regiones, etc.) que a otros aspectos, el Dpto. de Difusión también realizó una presentación interactiva denominada *¿Sabías que...? Osteoarqueología: lo que nos cuentan los restos humanos*, pensada como una serie de fichas didácticas que tratasen varios puntos fundamentales que pueden extraerse del estudio de los huesos.

Las dos primeras fichas introducían brevemente la temática, pues se centran en explicar el número total de huesos del ser humano y las tipologías de estos. A continuación, se anima a conocer dos de los huesos más característicos del cuerpo: la clavícula y el sacro. Después, se dedica una ficha didáctica a la boca, pues los dientes proporcionan cantidad de datos muy interesantes, por ejemplo, cómo era la dieta de ese individuo o del grupo de individuos estudiados (datos que siempre han de investigarse en consonancia con los restos de comida, semillas y otros que se hayan podido encontrar en el yacimiento). La actividad sigue con otra ficha sobre cómo estimar la edad de un individuo, aplicando un sistema de comparación de indicadores del esqueleto: los cambios que suceden en el cráneo y en la pelvis, si bien se debe tener en cuenta que la estimación de la edad biológica basada en los restos óseos puede no reflejar la edad cronológica del individuo estudiado. La ficha posterior se centra en la importancia de los marcadores de estrés músculo-esquelético, porque las actividades y labores que requieren un esfuerzo muscular continuo afectan a los huesos implicados, provocando modificaciones óseas en zonas de inserción muscular. Para finalizar, se incluyó una ficha didáctica sobre la paleopatología, que estudia las enfermedades que padecieron nuestros antepasados, siendo las degenerativas las más comunes (White, y Folkens, 2005). Todas las fichas didácticas se ilustraron con fotos de restos óseos custodiados y expuestos en el MAN, procedentes de enterramientos de El Argar (Edad de Bronce) (fig. 5b).

Las técnicas y datos explicados en las fichas son fundamentales para posteriormente estudiar en conjunto las evidencias demográficas y socioeconómicas (esperanza de vida, actividades realizadas, tipo de enfermedades sufridas...) que aporten una visión global del grupo humano estudiado (Rodríguez-Corral, 2018).

Por este motivo, son muchos los museos que se suman a incluir entre su programación cultural talleres, visitas o seminarios dedicados a la arqueología forense. Ejemplo de ello es el British Museum

(Londres) que oferta entre sus recorridos especializados uno correspondiente a ajueres funerarios hallados en Inglaterra, llamado «Death, memory and meaning». También los talleres didácticos sobre antropología física celebrados en el Museo de la Evolución Humana (Burgos), o Lemuria, las Jornadas sobre la muerte en la antigua Roma realizadas en el Museo Nacional de Arte Romano (Mérida) en colaboración con el grupo de Voluntarios Culturales del MNAR y la Asociación Recreacionista ARA Concordiae.

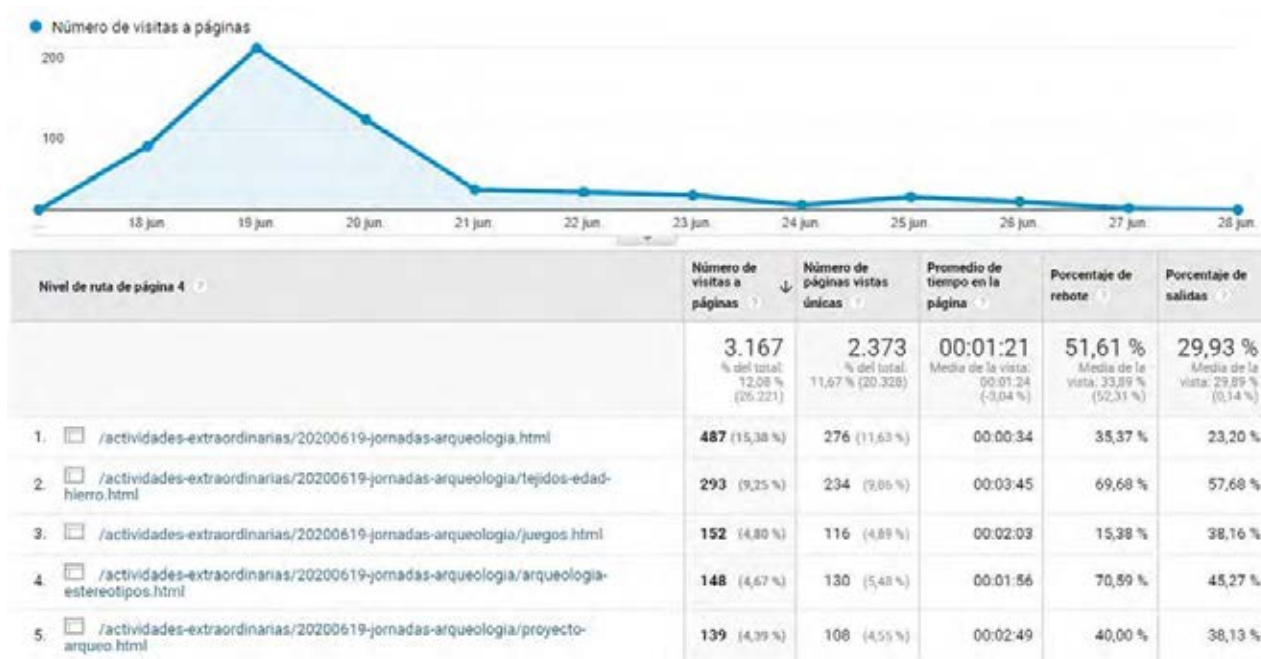


Fig. 6. Datos analíticos de las visitas a la web diseñada para las JEA.

El alcance de las JEA en situación de pandemia

Para la evaluación de los resultados, se cuenta con los datos proporcionados por Google Analytics sobre las visitas al apartado de las JEA habilitado en la web del MAN y los datos de analíticas que proporciona la plataforma de YouTube. Se ha tomado como referencia el margen de fechas que va desde la publicación de las actividades en la web (día 17 de junio) hasta una semana después de la finalización de las JEA (28 de junio). Después de dicha fecha, las visitas y visualizaciones recibidas son puntuales y reducidas, por lo que no resulta relevante incluirlas. Sí se han tenido en cuenta las visualizaciones que se han ido acumulando con posterioridad en YouTube, debido a las propias características de esta plataforma.

Del 17 al 28 de junio, el apartado de la web del MAN dedicado a las JEA 2020 recibió un total de 487 visitas¹¹ (o páginas vistas) y 276 vistas únicas¹². Si observamos el gráfico (fig. 6), vemos que la mayor parte de estas se concentró entre las fechas del 18 al 21 de junio, que coinciden con los días de celebración de las Jornadas y con las fechas en las que se difundieron las actividades a través de las RR. SS. del Museo. Si nos centramos en la tabla que muestra la visualización del contenido en

¹¹ GContabiliza la cantidad total de veces que se ha visto una página en el sitio web.

¹² Es el recuento de los diferentes navegadores que han accedido a nuestra web independientemente de las visitas que generen. Un mismo navegador que visite la web varias veces en un período de tiempo concreto generaría una visita única.

la web, podemos ver que la página general de las JEA es la que acumula mayor número de visitas, pues es necesario pasar por ella para acceder al resto de actividades. Dentro de las actividades programadas, la web dedicada a la actividad «Así tejían y vestían en la Edad del Hierro» es la que más visitas ha recibido, con 293 visitas a la página y 276 vistas únicas. Le siguen la dedicada a los juegos, la de la mesa redonda y en último lugar, Proyecto Arqueo. Todas ellas superan las 100 visitas a página y también acumulan más de 100 vistas únicas. Si nos fijamos en el promedio de tiempo en la página, vemos que los apartados dedicados a cada actividad superan en todos los casos el minuto de visualización, mientras que la página general tiene un tiempo medio más reducido, de 30 segundos, algo normal teniendo en cuenta la utilidad de esta. Además, casi todas las páginas vinculadas a las JEA tienen un porcentaje de rebote bajo.

En cuanto a los datos obtenidos en YouTube, durante el estreno del vídeo *Arqueología: rompiendo estereotipos* se mantuvo un nivel medianamente estable de espectadores simultáneos, alcanzándose el mayor número durante el minuto 40, con 32 espectadores. Tras el primer día de publicación del vídeo, ya se acumulaban más de 300 visualizaciones, que a lo largo de la siguiente semana aumentaron a 941. Hasta la fecha de redacción de este artículo, el vídeo cuenta con 1300 visualizaciones y 53 «me gusta».

Si prestamos atención a los tipos de fuentes de tráfico que ha recibido el vídeo (fig. 7), es decir, el lugar (web, blog, RR. SS., etc.) desde el cual los espectadores se redirigieron al vídeo, vemos que el 30,3 % de los usuarios llegó desde las propias funciones de exploración de YouTube y que el segundo puesto lo ocupan las fuentes externas, con un 19,8 %. Dentro de estas fuentes externas, Facebook ha sido la que más tráfico ha dirigido al vídeo (100 visualizaciones), seguido de la web del Museo (56) y, ya con cifras menos significativas, de envíos mediante WhatsApp (23), búsquedas en Google (13) y publicaciones de Twitter (9).

La actividad «Así tejían y vestían en la Edad del Hierro» está compuesta por tres cápsulas de vídeo que fueron subidas al canal de YouTube en la misma fecha (18-06-2020). La cápsula n.º 2 («indumentaria») ha sido la que mejores resultados ha obtenido (fig. 8), sumando un total de 1500 visualizaciones y 69 me gusta. Le sigue la cápsula n.º 1 («tejeduría») con 1200 visualizaciones y 40 me gusta. La tercera cápsula («Taller de tintura») cuenta con un número de visualizaciones algo inferior (757), a pesar de lo cual la cantidad de «me gusta» recibidos es similar a la anterior (39).

Si atendemos a las fuentes de tráfico (fig. 9), observamos que en las tres cápsulas las fuentes externas ocupan un lugar predominante, siendo la primera fuente en las cápsulas 1 (51,1 %) y 2 (31,5 %). En la cápsula 3, el primer puesto lo comparten las fuentes externas y las páginas de canal, ambas con un 30,6 % del tráfico total. La elevada presencia de esta última fuente de tráfico en esta cápsula se debe sin duda a que, al ser la última de la serie, una buena parte de los usuarios ha llegado hasta ella después de haber visto alguno de los vídeos anteriores, lo que prueba un buen nivel de seguimiento. Dentro de las fuentes externas (fig. 9), en los tres vídeos coinciden Facebook y la web del MAN como las principales fuentes que han dirigido tráfico a los vídeos.

En el caso de las actividades englobadas dentro de la categoría de juegos (*¿A qué época pertenezco?* y *¿Sabías que...?*), la herramienta utilizada para su visualización (genial.ly) no nos permite obtener analíticas para conocer la cantidad de usuarios que han accedido a ellas. Solo contamos, de forma orientativa, con los datos ofrecidos por Google Analytics para la sección de la web dedicada a los juegos en las JEA 2020 (fig. 6). Atendiendo a dichos datos, la sección de la web que recoge los dos juegos diseñados para las Jornadas cuenta con un total de 152 visualizaciones y 116 visitas únicas.

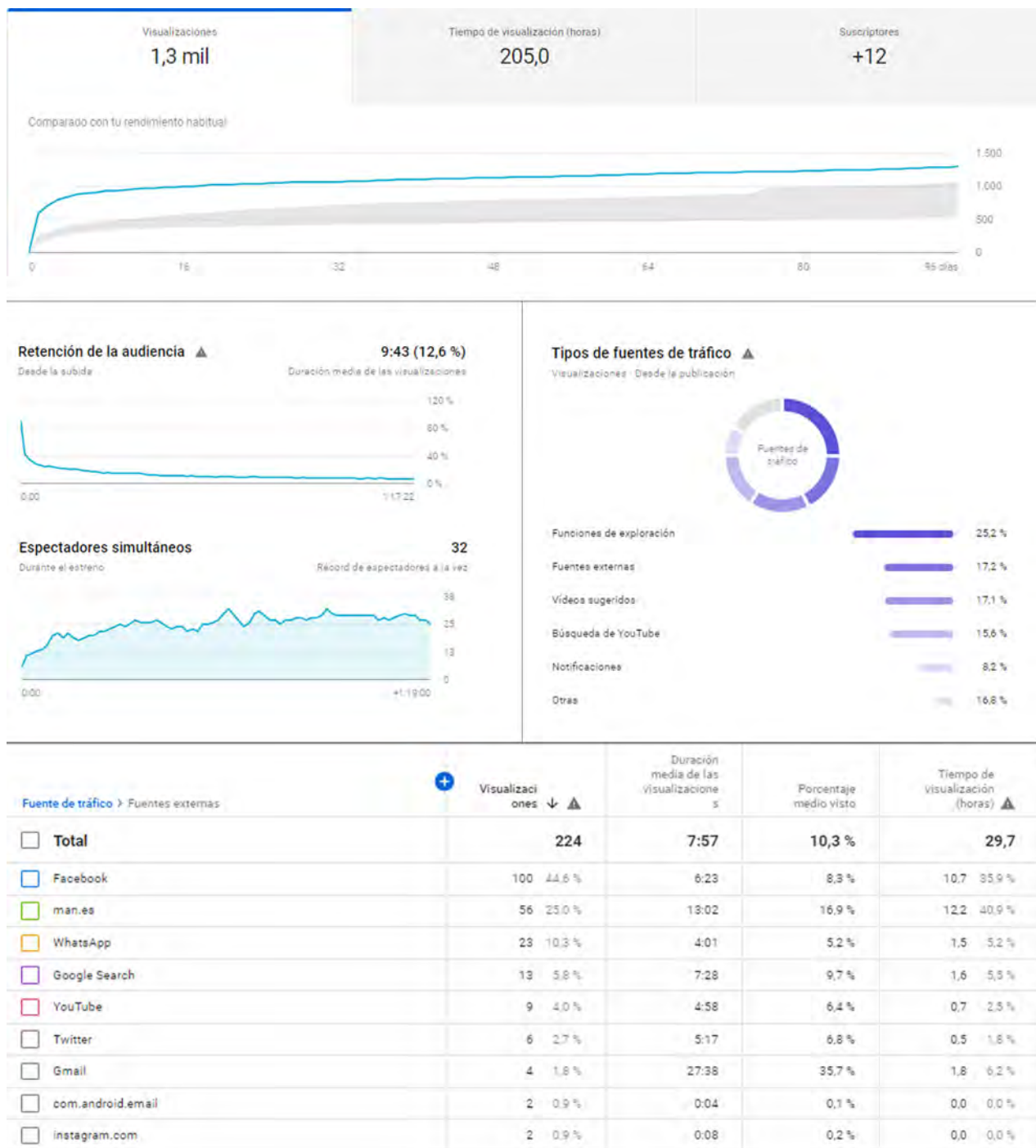


Fig. 7. Datos analíticos de la mesa redonda *Arqueología: rompiendo estereotipos*.

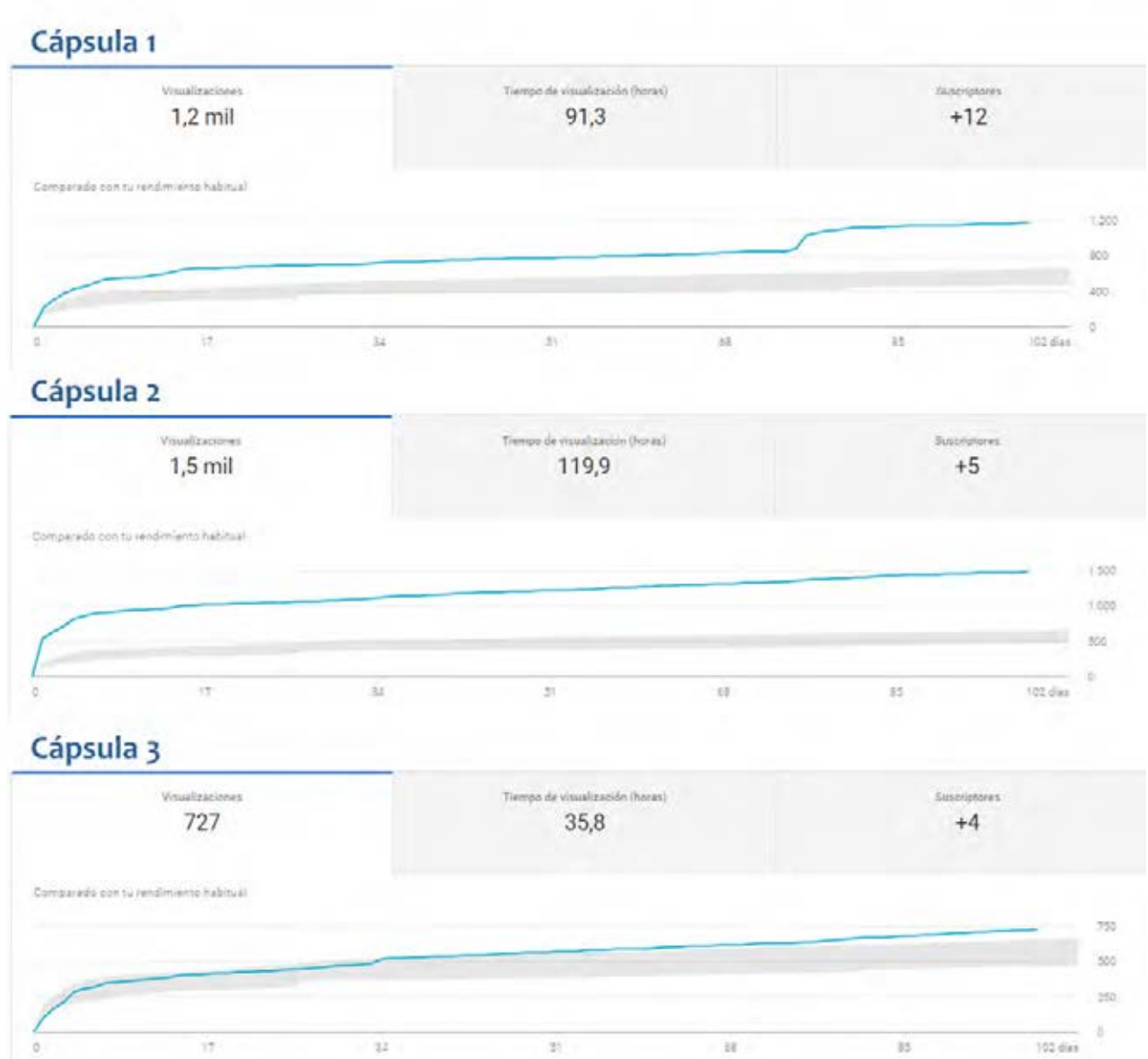


Fig. 8. Datos analíticos de los vídeos de tejeduría (visualizaciones).



Fig. 9. Datos analíticos de los vídeos de tejeduría (fuentes de tráfico).

Por último, analizamos los resultados de los *podcasts* Proyecto Arqueo¹³. En total, ambos programas han obtenido 303 escuchas en iVoox, que es la mayor plataforma en español de *podcasting* a nivel mundial. Es importante reseñar que estos datos son relativos, ya que buena parte del público accede a los programas mediante otras plataformas que no permiten el acceso a los datos reales de respuesta debido a su política de privacidad de datos.

El programa en colaboración con Gonzalo Ruiz Zapatero ha suscitado mayor interés, debido a su gran trayectoria y experiencia en el mundo de la arqueología y a su reconocimiento en redes sociales.

Resulta paradójico el análisis de estos programas, que demuestran la dinámica que se debatió en los dos episodios: la cantidad de escuchas evidencia el interés real del público por el aprendizaje de la arqueología, pero a la vez demuestra la necesidad de los profesionales de la arqueología de continuar trabajando esta línea de implicación del público general.

Conclusiones

En la era digital en la que vivimos, se ha producido un cambio en la manera de crear e intercambiar información y las tecnologías de la información y comunicación se han convertido en una de las herramientas fundamentales para la difusión del patrimonio arqueológico.

La arqueología no es una ciencia estática ni definitiva, pues sus continuas investigaciones sacan a la luz nuevos datos que modifican y/o amplían los conocimientos históricos sobre determinados aspectos, por lo que eventos como las JEA sirven para descubrir y acercar el apasionante mundo de la arqueología al público.

Bibliografía

- DORADO ALEJOS, A. (2014): «La experimentación arqueológica como herramienta vehicular orientada a la mejor comprensión de la Prehistoria y la Arqueología», *Arqueología y Territorio*, n.º 11, pp. 171-180.
- GROMER, K. (2016): *The Art of Prehistoric Textile Making. The development of craft traditions and clothing in Central Europe*. Viena: Natural History Museum Vienna.
- (2017): «Textile products, consumers and producers in the Hallstatt Culture», *Origini: Preistoria e protostoria delle civiltà antiche*, n.º 40.
- MORER, J.; BELARTE, M. C.; SANMARTÍ, J., y SANTACANA, J. (1999): «El laboratori d' arqueologia experimental del Vendrell (Baix Penedès). Primers resultats», *Pyrenae*, n.º 30, pp. 123-145.
- MORGADO, A., y BAENA PREYSLER, J. (2011): «Experimentación, Arqueología experimental y experiencia del pasado en la Arqueología actual», *La investigación experimental aplicada a la Arqueología*. Granada: Universidad de Granada, pp. 21-28.
- NOVILLO LÓPEZ, M. A.; COSTA ROMÁN, O.; BARRIENTOS FERNÁNDEZ, A.; PERICACHO GÓMEZ, F. J.; ARIGITA GARCÍA, A., y SÁNCHEZ CABRERO, R. (2018): «Gamificación: Un recurso para la motivación y la fidelización en los museos», *Clío: History and History Teaching*, n.º 44, pp. 170-181.
- ORTIZ-COLÓN, A.; JORDÁN, J., y AGREDAL, M. (2018): «Gamificación en educación: una panorámica sobre el estado de la cuestión», *Educação e Pesquisa: Revista da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo*, n.º 44, p. 74.

¹³ Datos aportados por Proyecto Arqueo.

- RODRÍGUEZ-CORRAL, J., y FERRER ALBELDA, E. (2018): «Teoría e Interpretación en la Arqueología de la Muerte», *Spal*, n.º 27 (2), pp. 89-123.
- VELÁZQUEZ RAYÓN, R.; CONDE RUIZ, C., y BAENA PREYSLER, J. (2004): «La Arqueología Experimental en el Museo de San Isidro. Talleres didácticos para escolares», *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, n.º 13, pp. 3-17.
- WHITE, T., y FOLKENS, P. (2005): *The Human Bone Manual*. USA: Elsevier Academic Press.

Comunicar en tiempos de coronavirus: la estrategia del Museo Arqueológico Nacional

Communicate in times of coronavirus: Museo Arqueológico Nacional's strategy

Estrella Martín Castellano (estrella.martin@cultura.gob.es)

Pilar Arias Arias (Pilar.arias.3@gmail.com)

Área de Comunicación. Museo Arqueológico Nacional (España)

Resumen: Actualmente la comunicación digital es un aspecto fundamental para los museos e instituciones culturales, pero es necesario integrarla en la estructura global de la institución y abordarla de una forma estratégica. El cierre que los museos han vivido durante el confinamiento ha supuesto una situación excepcional en la que la comunicación *online* y las redes sociales han cobrado gran protagonismo. Ha sido un momento para volcarse en ellas, pero también para reflexionar y sacar conclusiones con las que mejorar la forma en que comunicamos. Este artículo pretende dar a conocer la estrategia de comunicación seguida por el Museo Arqueológico Nacional (MAN) durante el confinamiento y tras su posterior reapertura, así como analizar los resultados obtenidos con esta y abordar las conclusiones extraídas y lecciones aprendidas durante este intenso periodo de trabajo.

Palabras clave: Redes sociales. Comunicación. Estrategia digital. Web 2.0. Museos. Difusión cultural.

Abstract: Nowadays, digital communication is a fundamental aspect for museums and cultural institutions, but it must be integrated into the overall structure of the institution and tackled in a strategic way. The closure of museums during the lockdown has been an exceptional situation in which online communication and social media have taken on a leading role. It's been a time to focus on them but also to reflect and draw conclusions to improve the way we communicate. This article aims to present the communication strategy followed by the Museo Arqueológico Nacional (MAN) during the confinement and after its reopening, as well as to analyze the results obtained with it and expose conclusions and lessons learned during this intense working period.

Keywords: Social media. Communication. Digital strategy. Web 2.0. Museums. Cultural diffusion.

Introducción

Si en las últimas décadas del siglo xx el museo pasó de ser un lugar para intelectuales a convertirse en una institución mucho más abierta y social, invitando a toda la sociedad a franquear sus puertas (Mateos, 2012), en las dos primeras décadas del xxi esta revolución hacia lo social no ha hecho más que incrementarse. Ahora no solo ha abierto sus puertas físicas sino también las virtuales y más allá de invitar a la sociedad a traspasar sus barreras, promueve que esta forme parte de su idiosincrasia.



En esta transformación, el papel comunicativo del museo ha tenido un protagonismo fundamental, dando cabida entre los canales tradicionales de comunicación a las nuevas herramientas de la web 2.0 o web social.

Actualmente nadie duda de la importancia que tiene el uso de las redes sociales (en adelante RR. SS.) en los museos e instituciones culturales. Queda demostrado que Internet es el hábitat natural de las nuevas generaciones (Fundación Telefónica, 2019; Ortega-Mohedano *et alii*, 2020) y que los más jóvenes utilizan las RR. SS. como principal vía de comunicación y acceso a la información (Fox, y Duggan, 2013; Yuste, 2015).

Pero el reconocimiento de este hecho no siempre lleva consigo el desarrollo de una estrategia digital de comunicación adecuada que englobe todos los medios empleados por los museos (redes sociales, webs, blogs, mailing, etc.). Desde 2008 los museos españoles comenzaron su andadura en las RR. SS., siendo los museos científicos coruñeses y el Museo del Prado (Gómez-Vílches, 2012) los primeros en adentrarse en este nuevo universo. Durante los primeros años, fueron varios los estudios que analizaron la comunicación digital en los museos detectando deficiencias en la forma de plantearla (Gómez-Vílches, 2012). Mostraban cómo en la mayoría de los casos, la comunicación digital de los museos carecía de estrategia y planificación (Dosdoce, 2011; Badell, 2015), ponían en evidencia una excesiva unidireccionalidad en los mensajes transmitidos (Dosdoce, 2011) y un uso de las redes como meros tablones de anuncios (del Río Castro, 2011).

Sin embargo, en los últimos años la comunicación de los museos ha evolucionado hacia un diálogo mucho más participativo e inclusivo en el que la voz del usuario ha adquirido una gran importancia (Caerols *et alii*, 2017; Viñarás, y Caerols, 2016). Todo ello ha ido acompañado de la aparición de nuevas redes con unas características cada vez más participativas, como Instagram o TikTok (González, 2020). Este cambio continuo y frenético refleja la imperante necesidad de que la comunicación de los museos viva en constante actualización para conseguir llegar al público y que los museos formen parte de su imaginario colectivo.

La situación vivida recientemente con el cierre de los museos debido a la crisis sanitaria no solo es un claro ejemplo de esta necesidad, sino que además ha situado más que nunca a las RR. SS. de los museos en el punto de mira. Se podría decir que, durante un periodo de tiempo, los museos prácticamente han dejado de existir en su componente física para trasladarse por completo al mundo virtual. Esto ha servido para poner a las RR. SS. en el lugar que les corresponde, constatar su efectividad como medio de comunicación y reflexionar sobre el uso que los museos hacen de ellas (Gutiérrez, 2020).

Las RR. SS. de los museos en tiempos de coronavirus

El confinamiento experimentado entre los meses de marzo y junio de 2020 ha supuesto un reto para el sector de la cultura. Son muchas las instituciones que dieron un vuelco a sus iniciativas y se lanzaron a la búsqueda de alternativas digitales para poder continuar con su actividad de cara al público. Hemos visto conciertos a través de directos de Instagram, obras de teatro retransmitidas por YouTube y numerosas conferencias en formato *webinar*, entre otras propuestas. Las enormes posibilidades que ofrecen Internet y las redes sociales han permitido que la actividad cultural no se paralizase y fuera más accesible que nunca (Duprat, 2020; Hernando, 2020).

En una situación así, las RR. SS. pasaron a ser las principales protagonistas para instituciones que, como los museos, se encontraban cerradas al público. El 50 % de los museos de todo el mundo aumentó su actividad en las RR. SS. (ICOM, 2020) y en Europa lo hizo el 70 % de los museos (NEMO,

2020). Además, durante las primeras semanas de confinamiento el consumo de RR. SS. se incrementó hasta un 55 % en España (Sánchez, 2020). Han sido muchas las iniciativas surgidas en las redes de los museos de España y de todo el mundo. Con ellas no solo se ofrecían diferentes herramientas *online* (visitas virtuales, publicaciones, etc.), sino que aportaban nuevos contenidos para mantener activos a sus seguidores. Durante el confinamiento, los museos nos han propuesto convertirnos en sus obras imitando cuadros míticos (Museo Getty)¹, juegos de preguntas, imágenes para colorear o para hacer papiroflexia (Ferreira, 2016), e incluso recetas inspiradas en obras o épocas históricas (Museo Nacional de Arte Romano).

Lo excepcional de la situación vivida ha servido para impulsar el uso de las RR. SS. y otras herramientas digitales en muchas instituciones, haciéndonos reflexionar sobre la necesidad de incluirlas en la estrategia general del museo y mantener a largo plazo el nivel de dedicación e implicación experimentado. Como apuntaba Evelio Acevedo, director gerente del Museo Thyssen: «Ahora es necesario abordar un ejercicio de reflexión para aprovechar todas las conclusiones de nuestra precipitada experiencia. Aplicar una cultura digital en nuestra manera de trabajar no consiste sólo en colgar cosas en la web. Es un modelo que requiere de un cambio cultural en la organización» (Gallardo, 2020).

La estrategia de comunicación del Museo Arqueológico Nacional

El cierre del Museo tuvo lugar el 12 de marzo de 2020 y fue una situación inesperada en la que la necesidad de adaptarse a las nuevas circunstancias en muy poco tiempo fue crucial. Se vivió un cambio de paradigma que hubo que aceptar y afrontar en cuestión de horas para conseguir que el Museo continuase funcionando y ofreciendo, en la medida de lo posible, sus servicios a la sociedad.

Actualmente contamos con la suerte de tener una infinidad de posibilidades para seguir conectados con el público gracias a las nuevas tecnologías, Internet y las redes sociales. Aunque el MAN siempre ha tenido en cuenta la importancia de la comunicación digital, las circunstancias especiales que se estaban viviendo con motivo de la crisis de la COVID-19 obligaban a ir más allá de lo que se venía haciendo hasta el momento. De un día para otro, el Museo solo existía para el público en su formato virtual y solo podíamos hacerles llegar nuestra actividad mediante herramientas digitales. Por tanto, fue necesario incrementar el esfuerzo dedicado a la comunicación *online* y plantear una estrategia digital y de contenidos en RR. SS. adaptada a las circunstancias.

La idea principal a la hora de enfocar la estrategia de comunicación durante el cierre fue mantener la actividad del Museo, adaptándola en la medida de lo posible al formato digital, y conseguir que los usuarios siguieran sintiendo cerca al Museo. Así nació el *hashtag* #MANsiempreCerca, un concepto que ha agrupado todas las iniciativas llevadas a cabo en las RR. SS. del MAN durante el confinamiento. Bajo este emblema, la estrategia de comunicación pretendía cumplir los siguientes objetivos:

- Ofrecer herramientas que permitieran visitar el Museo desde casa y acceder a los conocimientos que aporta una visita física.
- Sustituir, en la medida de lo posible, las actividades presenciales del Museo por contenidos en RR. SS.
- Ofrecer una imagen humana y cercana del Museo a los usuarios.
- Hacer partícipes a los usuarios de las diferentes iniciativas y crear un sentimiento de comunidad digital.

¹ Museo Getty. Perfil de Twitter. Disponible en: <https://twitter.com/GettyMuseum/status/1242845952974544896> [Consulta: 2 de octubre de 2020].

El diseño de esta estrategia tenía que llevarse a cabo de forma rápida y eficaz, por lo que fue imprescindible establecer criterios que permitieran plantear actuaciones asequibles desde el punto de vista económico, técnico y personal, pero que resultasen interesantes para los usuarios y aportasen valor a su día a día, cumpliendo con los objetivos de difusión cultural del Museo. De esta forma, se decidió aprovechar aquellos recursos digitales que ya estaban disponibles en el Museo para darles difusión y utilizarlos a la hora de ofrecer contenidos a los usuarios. Entre ellos encontramos:

- *MAN virtual*². Visita virtual del Museo creada en 2017 en colaboración con Samsung.
- *Guía multimedia*. Aplicación gratuita para *smartphones* y *tablets* que funciona como audioguía multimedia. Recientemente es posible acceder a sus contenidos también desde el ordenador³.
- *MAN Aula virtual*⁴. Plataforma creada en 2019 en colaboración con Samsung destinada a los docentes y escolares. Suma al contenido que ya ofrece la visita virtual herramientas didácticas adaptadas a diferentes niveles académicos.
- Visitas virtuales de exposiciones temporales anteriores.
- Proyectos de digitalización 3D de diferentes conjuntos de piezas, fruto de proyectos de investigación, que se encuentran disponibles en la plataforma *Sketchfab*.

A estos contenidos se sumaron también otros materiales didácticos que ya estaban creados y que eran utilizados en actividades como talleres o visitas autónomas en familia, pues a pesar de que no se encontraban digitalizados y colgados en la web, resultaba relativamente sencillo adaptarlos a un formato *online* empleando diferentes herramientas y aplicaciones, una tarea en la que ha sido fundamental la ayuda y colaboración del Dpto. de Difusión del Museo.

Dentro de los recursos disponibles en la comunicación *online*, las RR. SS. son el método más directo y que mayor interacción permite con los usuarios, por lo que el trabajo en ellas ha sido de vital importancia. Durante todo este tiempo se ha ampliado el contenido ofrecido, aumentando la frecuencia de publicación y diseñando nuevas iniciativas. Con ellas se ha buscado adaptar las temáticas a la realidad que se estaba viviendo, mostrar una cara más cercana del Museo y conseguir una mayor interacción con los usuarios, implicándoles e invitándoles a hacer cosas. Sin duda, esta situación ha sido una nueva oportunidad para generar contenidos diferentes y para crear vínculos con nuestra audiencia.

A continuación, se expone un listado de las iniciativas y líneas de contenido que fueron diseñadas para cubrir de contenido las RR. SS. durante el periodo de cierre del Museo:

Herramientas digitales. Fue fundamental, sobre todo para los primeros días tras el cierre del Museo, contar con las herramientas digitales ya existentes en el MAN (la visita virtual, la guía multimedia, etc.), pues sirvieron para paliar, en cierta medida, el cierre y compensar de alguna manera a los usuarios o posibles visitantes que se hubieran visto afectados. Se realizaron varias publicaciones en RR. SS. para dar difusión a estas herramientas a lo largo del confinamiento con el objetivo de que los seguidores conocieran las opciones que tenían para poder disfrutar del Museo desde casa.

Material didáctico y educativo. La institución recibe a lo largo del año numerosas visitas de escolares y de alguna manera se quería seguir ofreciendo dicho servicio. Por una parte, se colgaron

² MAN virtual. Disponible en: <<https://manvirtual.es/>>. [Consulta: 3 de octubre de 2020].

³ Guía Multimedia. Proyecto creado y desarrollado por el Dpto. de Difusión. Disponible en: <<http://www.man.es/man/mandigital/guiaweb.html>>. [Consulta: 3 de octubre de 2020].

⁴ MAN Aula virtual. Proyecto creado y desarrollado por el Dpto. de Difusión. Disponible en: <<https://manaulavirtual.es/>>. [Consulta: 3 de octubre de 2020].

en la web materiales utilizados en talleres (fichas para completar, dibujos para colorear, etc.) para que estuvieran a disposición del público desde casa⁵. También se adaptaron otras actividades, como los juegos históricos que el Museo ofrecía en talleres presenciales. Para ello, se diseñaron los tableros que se subieron a la web para que los usuarios los imprimiesen o dibujasen en casa, además de elaborar vídeos explicativos con las normas de cada juego⁶, tarea para la cual se trabajó en colaboración con el Dpto. de Difusión. Por otro lado, se crearon nuevos recursos didácticos, como un recortable de la Dama de Elche⁷, o puzles con piezas de la colección. Para esta última iniciativa, el Museo creó una cuenta en la plataforma *online* jigsawplanet.com, donde desde el 29 de marzo ha colgado un nuevo puzle cada semana.

La pieza favorita de... Uno de los objetivos marcados en la estrategia de comunicación diseñada, fue conseguir mostrar a través de las RR. SS. un Museo más humano y cercano. Para ello fue primordial contar con la colaboración de los diferentes departamentos y profesionales que trabajan en él. Dentro de esta línea, se planteó una iniciativa en la que algunos de sus trabajadores comentaban en un vídeo su pieza favorita de la colección. Con ello se pretendía poner cara a quienes se encontraban trabajando para el Museo desde sus casas, ofreciendo al mismo tiempo información sobre las piezas de una forma mucho más personal y diferente a la habitual. Se realizaron un total de 12 vídeos con compañeros de varios departamentos⁸.

Visitas comentadas. Una de las principales actividades que se realizan en el Museo son las visitas guiadas. Como iban a estar suspendidas durante mucho tiempo, se ofreció una alternativa a estas. Contando de nuevo con la colaboración de algunos de los profesionales del Museo, se realizaron pequeñas visitas comentadas a conjuntos expositivos dentro de la exposición permanente, como la Vitrina CERO, la vitrina dedicada a Los Millares o la que nos habla de la religiosidad de los pueblos célticos. Estas visitas fueron compartidas en RR. SS. y también en el canal de YouTube del Museo⁹.

InterpretaMAN. Otro de los objetivos marcados fue incentivar la participación de los usuarios, más allá de la interacción con las publicaciones a través de comentarios o *likes*. Se tuvo en cuenta la situación en la que la sociedad se encontraba, con un tiempo de ocio mucho mayor de lo habitual y con la necesidad de emplearlo dentro en casa, por lo que el ofrecer cosas diferentes para hacer fue una línea a seguir. Se propuso en Instagram la iniciativa *#InterpretaMAN* en la que se animaba a los seguidores del Museo a reinterpretar diferentes piezas de este, desde la Bicha de Balazote, hasta la diosa Isis o la famosa Dama de Elche. Los usuarios enviaban sus creaciones a través de historias o publicaciones en las que etiquetaban a la cuenta del MAN. Desde el perfil oficial del Museo, se compartían dichas obras y en la Museum Week se utilizó uno de los temas propuestos (*#culturaEnCuarentenaMW*) para agradecer a todos los participantes la implicación demostrada a través de un vídeo que recopilaba algunas de sus creaciones¹⁰.

Retos. Otra de las formas de interactuar con los usuarios fue a través de los retos de preguntas que planteaba el Museo. Si bien esta iniciativa ya se venía desarrollando con cierta frecuencia desde la creación del perfil del MAN en Instagram, se retomó durante el confinamiento y se diseñaron nuevas temáticas de retos, realizándose un total de siete sesiones entre los meses de marzo y julio. Estos retos se llevan a cabo en Facebook e Instagram a través de su función de historias (fig. 1) y en Twitter mediante encuestas en un hilo.

⁵ <http://www.man.es/man/actividades/familias-infantiles/hazlo-en-casa.html>. [Consulta: 22 de febrero 2021].

⁶ <http://www.man.es/man/educacion/recursos/juegos.html>. [Consulta: 26 de septiembre de 2020].

⁷ Diseñado por María Pineda, alumna en prácticas del Departamento de Comunicación. Disponible en: <http://www.man.es/dam/jcr:5cef6f6d-a82d-43e2-8a12-f07a5510ff1c/recortable-3d-dama-elche.pdf>. [Consulta: 26 de septiembre de 2020].

⁸ <https://www.instagram.com/manarqueologico/guide/la-pieza-favorita-de/17934272539474012/>. [Consulta: 22 de febrero de 2021].

⁹ Museo Arqueológico Nacional. *Religiosidad céltica. Visita comentada a la exposición permanente*. Canal de YouTube. <https://youtu.be/-Lf8qdQ1zM4>. [Consulta: 26 de septiembre de 2020].

¹⁰ <https://business.facebook.com/MANArqueologico/videos/2318343281801596/>. [Consulta: 26 de septiembre de 2020].



Fig. 1. Ejemplo de uno de los retos lanzados a través de historias de Instagram y Facebook.

Recomendaciones de lecturas. Se plantearon diferentes publicaciones en las que se recomendaban algunas de las revistas, monografías o artículos que el MAN tiene a disposición del público en su página web.

Temas vinculados a la actualidad. Se prestó atención a las circunstancias y peculiaridades de la situación que se estaba viviendo, aprovechando temas que estuvieran teniendo repercusión para aportar contenido relacionado con ellos desde la perspectiva de las colecciones del Museo. Así, se dedicó una publicación al personal sanitario a través de una serie de instrumentos médicos de la Antigua Roma¹¹, se aprovechó para hablar de los objetos cotidianos que nos han acompañado en nuestros hogares a lo largo de la historia o incluso de la importancia del pan en el antiguo Egipto, siguiendo la moda surgida en torno a la preparación de este alimento durante el confinamiento.

Dentro de todas las iniciativas llevadas a cabo en redes sociales durante el periodo de cierre del Museo, cabe destacar algunas por estar ligadas a actividades cuyo componente presencial siempre ha sido primordial y, por tanto, ha sido más complejo poder diseñar alternativas virtuales a estas:

Cómo mantener viva una exposición temporal cerrada al público

Cuando el Museo se vio obligado a cerrar sus salas, la exposición temporal «Las artes del metal en al-Ándalus» quedó interrumpida. Si bien finalmente se pudo prorrogar, en la estrategia de comunicación

¹¹ <https://twitter.com/MANArqueologico/status/1240353650813341702> [Consulta: 26 de septiembre de 2020].

debíamos cubrir todas las posibilidades y, por ello, era necesario ofrecer contenidos relacionados con la exposición temporal que pudieran servir para satisfacer a aquellas personas que se habían quedado con el deseo de visitarla. De esta forma, se decidió continuar con la campaña de comunicación que ya se había diseñado previamente para la exposición y a ello se sumó la realización de una visita comentada en YouTube¹² a cargo del comisario de la muestra, Sergio Vidal (conservador jefe del Departamento de Antigüedades Medievales).

Un Día Internacional de los Museos a Museo cerrado

El día y la noche de los museos son sin duda dos de los eventos más importantes que tienen lugar en todo el año. Por eso, desde el Área de Comunicación y el Dpto. de Difusión del Museo Arqueológico Nacional se quiso hacer algo especial y diferente para dichas fechas.

Para la noche de los museos se diseñó un *scape room* virtual a través de Twitter bajo el *hashtag* #NocheEnElMAN. La idea planteada consistía en pasar una velada virtual en la que los usuarios se encontraban encerrados en el Museo y debían encontrar la manera de salir de él. En los días previos a la fecha marcada, se lanzó un tuit a modo de invitación a participar en la actividad. Además de publicarla en el perfil de Twitter del MAN, la invitación se envió por mensaje privado a diferentes tuiteros y cuentas culturales, con el objetivo de animarles a seguir de cerca la iniciativa y conseguir así una mayor difusión y visibilidad.

El sábado 16 de mayo a las 22:30 h dio comienzo la #NocheEnElMAN, un *storytelling* a lo largo de un hilo de Twitter¹³ en el que se fueron insertando diferentes pistas (puzles, anagramas o laberintos, entre otras) que los usuarios debían resolver para poder adivinar quién era el personaje secreto tras cuyo retrato se encontraba la llave que les llevaba a la salida. La actividad se llevó a cabo en tiempo real, siguiendo las reacciones de los participantes y continuando con la historia a medida que iban resolviendo las pistas hasta llegar al final, contando con una duración total de 1 h 30 minutos. Fueron muchos los usuarios que siguieron la iniciativa en directo, pero también podía disfrutarse *a posteriori* siguiendo el hilo en el perfil del Museo. Sin duda, la originalidad de la propuesta y la difusión que numerosos tuiteros culturales hicieron de ella, fueron parte de las claves del éxito que tuvo esta iniciativa.



Fig. 2. Cartel diseñado con motivo del Día Internacional de los Museos, a partir del propuesto por el ICOM. Diseño de María Pineda, alumna en prácticas del Área de Comunicación.

¹² Museo Arqueológico Nacional. *Las artes del metal en al-Ándalus. Visita virtual comentada por el comisario Sergio Vidal*. Canal de YouTube. Disponible en: <<https://youtu.be/QaP5QxvRtbs>>. [Consulta: 26 de septiembre de 2020].

¹³ <https://twitter.com/MANArqueologico/status/1261585955665969153> [Consulta: 26 de septiembre de 2020].

Por otro lado, para la celebración del Día Internacional de los Museos se creó un apartado específico en la web donde se recogían diferentes propuestas relacionadas con el tema propuesto por el ICOM para la celebración de dicha fecha «Museos por la igualdad: diversidad e inclusión». El Dpto. de Difusión preparó tres cápsulas de vídeo que abordaban el tema de la diversidad en diferentes culturas a lo largo de la historia: «Diversidad étnica y cultural en el Antiguo Egipto», «Género y sexualidad en la Grecia Antigua» y «La diversidad religiosa en la Hispania Romana». Estos tres vídeos iban acompañados por un juego de preguntas con el que poner a prueba los conocimientos adquiridos¹⁴. Además, para las RR. SS. se realizó un diseño especial del cartel propuesto por el ICOM en el que los personajes, además de reflejar la diversidad de la sociedad actual, escondían algunas de las piezas más conocidas del Museo (fig. 2). Se publicó a modo de juego, proponiendo a los usuarios que comentasen las piezas que conseguían identificar.

Una oportunidad de colaboración entre museos

El cierre de los museos ha conllevado el poder dedicar mucho más tiempo a las redes sociales, no solo a estar presentes en ellas a través del contenido programado, sino a estar conectados en tiempo real, contestando comentarios y mensajes, o participando en retos o propuestas lanzadas por otras instituciones. Esto ha tenido como consecuencia el acercamiento entre diferentes museos, constituyendo una comunidad *online* entre todos. Así, por ejemplo, para la Museum Week todos los museos estatales participamos en un hilo conjunto en Twitter en el que se exponían algunas piezas que nos vinculaban con otros museos, utilizando el hashtag #JuntosMW¹⁵.

La comunicación en la reapertura del Museo

La situación vivida con motivo de la crisis sanitaria no solo ha supuesto un esfuerzo durante el periodo de cierre, sino que también ha implicado replantear la forma de visitar el Museo y por supuesto idear cómo comunicar la reapertura y mantener una estrategia de comunicación *online* adaptada a la nueva realidad de la institución.

Antes de la reapertura se estuvo trabajando en adaptar la visita al Museo, siguiendo todas las medidas de seguridad necesarias e indicadas por el Ministerio de Cultura y Deporte. En paralelo, se diseñó la estrategia de comunicación de la reapertura, planteando los objetivos y el mensaje que se deseaba transmitir al público. Dentro de los objetivos marcados en esta nueva estrategia, destacan:

- Transmitir al público una sensación de seguridad en la visita.
- Fomentar la visita autónoma o de grupos reducidos.
- Ofrecer materiales que permitan complementar la visita y ampliar la información durante esta o con posterioridad.
- Adaptar, en la medida de lo posible, algunas actividades que antes se realizaban de manera presencial al formato *online*, para seguir ofreciendo este servicio.
- Promocionar la visita a la exposición temporal «Las artes del metal en al-Ándalus», que volvía a abrir sus puertas.

Teniendo en cuenta estos objetivos y la necesidad de que el visitante encontrase fácilmente toda la información que pudiera necesitar antes de su visita, se coordinó la información aportada

¹⁴ <http://www.man.es/man/actividades/actividades-extraordinarias/historico-extraordinarias/2020/20200518-dia-museos.html>. [Consulta: 22 de febrero de 2021].

¹⁵ <https://twitter.com/NuestrosMuseos/status/1260480105786245121>. [Consulta: 3 de octubre de 2020].

en redes sociales y en la página web. Se creó un apartado especial en el que se detallaban todas las normas a seguir durante la nueva visita al Museo, desde la obligatoriedad del uso de mascarillas y de mantener la distancia de seguridad, hasta enlaces directos a la descarga de la app *Guía multimedia* o la recomendación de reservar la entrada *online*¹⁶. Toda esta información también se transmitió a través de las RR. SS. con un breve vídeo¹⁷ que recogía todas las medidas y recomendaciones necesarias, con el objetivo de transmitir confianza en el Museo y seguridad en la visita.

Al igual que durante el cierre se utilizó el *hashtag* #MANsiempreCerca, en esta ocasión se empleó #VuelveAlMAN para incentivar la vuelta del público a las salas del Museo. Bajo este *hashtag*, se realizaron diferentes publicaciones con imágenes de los primeros visitantes o incluso un vídeo con un mensaje de Andrés Carretero, director del MAN¹⁸, con el objetivo de transmitir confianza y seguridad y animar a la ciudadanía a volver al Museo. A esta difusión en RR. SS. se sumó el envío a los medios de comunicación de una nota de prensa y la atención a algunos medios durante el primer día de apertura.

Una de las medidas de seguridad adoptadas en la visita fue la reducción del aforo y durante los primeros meses de apertura solo se permitieron visitas individuales o en grupos reducidos. Por ello, dentro de la estrategia de comunicación se diseñaron acciones para fomentar la visita autónoma y complementarla. Siguiendo esta línea, se dio difusión a la aplicación gratuita del Museo, que ofrece una gran cantidad de contenidos para ampliar la información al visitante. También se adaptaron al formato digital dos de las fichas interactivas (diseñadas por el Dpto. de Difusión) que se ofrecían habitualmente en el Museo para la visita en familia (*¿Por qué es famosa la Dama de Elche?* y *Caminando hacia ti... desde la Prehistoria*), utilizando una presentación interactiva creada a través de la plataforma *genial.ly*¹⁹.

Otra de las iniciativas planteadas para fomentar y complementar la visita autónoma fue el lanzamiento de dos listas de reproducción en Spotify. La música es una poderosa herramienta que puede ayudar a evocar épocas pasadas y transportarnos a ellas, aportando una dimensión mucho más sensorial al recorrido por el Museo. Por el momento, se ha creado una lista vinculada a las salas de protohistoria del MAN (*Sonidos de la protohistoria*) y otra a la exposición temporal «Las artes del metal en al-Ándalus», pero está previsto ir ampliando la experiencia sonora a otras salas.

Aunque el Museo ya se encontraba abierto al público, las actividades que normalmente se venían ofreciendo (conferencias, visitas guiadas, talleres, etc.) seguían suspendidas. Por ello, en la medida de lo posible, se planteó adaptar algunas de ellas al formato *online*. Así, un evento tan importante para el Museo como las Jornadas Europeas de Arqueología se ha celebrado en esta ocasión en formato digital. Los departamentos de Difusión, de Protohistoria y Colonizaciones y el Área de Comunicación trabajaron mano a mano para sacar adelante un programa de actividades relacionadas con la arqueología que incluyó entrevistas en formato podcast, cápsulas de vídeo y un taller de tejeduría, un *webinar* en el que se habló de la realidad de la profesión de arqueólogo o juegos de preguntas²⁰.

Para celebrar el Día Internacional de las Redes Sociales (30 de junio), el Área de Comunicación preparó una serie de encuentros con profesionales de la comunicación de otros museos estatales

¹⁶ <http://www.man.es/man/visita/visita-recomendaciones.html>. [Consulta: 27 de septiembre de 2020].

¹⁷ <https://business.facebook.com/MANArqueologico/videos/731086077694243/>. [Consulta: 27 de septiembre de 2020].

¹⁸ <https://business.facebook.com/MANArqueologico/videos/858342834576386/>. [Consulta: 27 de septiembre de 2020].

¹⁹ <https://twitter.com/MANArqueologico/status/1272106860330582016>. [Consulta: 27 de septiembre de 2020].

²⁰ <http://www.man.es/man/actividades/actividades-extraordinarias/historico-extraordinarias/2020/20200619-jornadas-arqueologia.html>. [Consulta: 27 de septiembre de 2020].



Fig. 3. Cartel con la programación del encuentro «¿Cómo comunicamos? Los museos y las RRSS a debate».

(fig. 3) que se retransmitieron en el canal de YouTube del MAN²¹. La intención de estos encuentros entre museos fue reflexionar sobre lo que significa trabajar en la comunicación de un museo, sobre la manera en la que lo estamos haciendo y también compartir experiencias entre compañeros y con el público que nos sigue.

Más allá de estas actividades, el Museo ha continuado trabajando para potenciar este tipo de iniciativas digitales que, independientemente de las circunstancias vividas, contribuyen a conformar una presencia digital sólida de la institución. Así, por ejemplo, se han planteado algunas actividades que han sido desarrolladas mediante directos de Instagram. Una de ellas es la adaptación de la tradicional visita comentada a la pieza del mes, que desde octubre de 2020 se viene realizando a través directos en Instagram que después son subidos a los canales de IGTV y de YouTube del Museo. Por otro lado, durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 2020 se planteó un ciclo de representaciones históricas ligadas a la religión en la antigua Roma que también fue retransmitido en directo desde Instagram. Por último, muchas de las conferencias que programa el Museo se han trasladado al formato digital y han sido estrenadas directamente en YouTube.

Análisis de resultados

A continuación se comentan brevemente los principales resultados obtenidos con las estrategias de comunicación seguidas durante el cierre del Museo y en la reapertura de este, además de analizar los datos de algunas de las iniciativas que mejor acogida han tenido en redes sociales. Para la obtención de esta información se han empleado herramientas como *Google Analytics*, *Metricool* y las propias que estas ofrecen las RR. SS. desde sus plataformas.

²¹ https://www.youtube.com/playlist?list=PLSTkYuU6iPdmTsWZy9J_47bdIKyX6CujF



Fig. 4. Número de usuarios y sesiones en la web del MAN desde febrero hasta finales de julio de 2020. Fuente: Google Analytics.

Si nos fijamos en el gráfico de la figura 4, que nos muestra datos de la web desde febrero hasta finales de julio de 2020, podemos ver cómo el número de usuarios y sesiones se redujo drásticamente tras el anuncio del cierre del Museo. Entre los días 14 y 19 de marzo el número de usuarios y sesiones experimenta un repunte considerable, coincidiendo con las publicaciones realizadas en RR. SS. promocionando la visita virtual, volviendo a caer drásticamente después de dichas fechas. Para entender este descenso en el número de visitas a la web, es importante tener en cuenta el uso que la mayoría de los usuarios hacen de ella. Si analizamos el comportamiento de los usuarios de la web en los meses previos al confinamiento (fig. 5a) podemos comprobar que las páginas más visitadas fueron, además de la *home* o página principal, las destinadas a información sobre tarifas, accesos y horarios, así como las relativas a las actividades del Museo. Se deduce, por tanto, que la página web es empleada como un sitio en el que buscar información de forma previa a la visita, por lo que es totalmente comprensible que, al estar el Museo cerrado, descendiese el número de usuarios que consultaron la web.

Si por el contrario nos fijamos en las páginas más visitadas durante los tres primeros meses de confinamiento, podemos comprobar cómo los usuarios que visitaron la web mostraron interés hacia otros contenidos (figura 5b). En primer lugar se encuentra la *home*, pero justo después encontramos la sección dedicada a la visita virtual. También aparecen entre los 10 primeros puestos otras páginas como el catálogo cronológico o la que enlaza con el contenido de la *Guía multimedia*.

Tras la reapertura del Museo, entre las páginas más vistas encontramos la sección dedicada a las recomendaciones de visita, que ocupa el segundo lugar, solo por detrás de la *home* o página de bienvenida. Podemos observar (fig. 6) que entre los meses de junio y agosto recibió un total de 24 114 visitas²² y 19 676 vistas únicas²³.

Analizaremos, a continuación, los datos obtenidos por algunas secciones concretas dentro de la web del Museo, comenzando con el apartado más visitado durante el confinamiento: el que

²² Contabiliza la cantidad total de veces que se ha visto una página en el sitio web.

²³ Es el recuento de los diferentes navegadores que han accedido a nuestra web independientemente de las visitas que generen. Un mismo navegador que visite la web varias veces en un período de tiempo concreto generaría una visita única.

Página	Número de visitas a páginas	Número de páginas vistas únicas	Promedio de tiempo en la página	Entradas	Porcentaje de rebote	Porcentaje de salidas
	588.147 % del total: 100,00 % (588.147)	446.594 % del total: 100,00 % (446.594)	00:01:05 Media de la vista: 00:01:05 (0,00 %)	159.979 % del total: 100,00 % (159.979)	41,95 % Media de la vista: 41,95 % (0,00 %)	27,20 % Media de la vista: 27,20 % (0,00 %)
1. www.man.es/man/home.html	93.831 (15,95 %)	67.918 (15,21 %)	00:00:44	64.423 (40,27 %)	19,79 %	25,00 %
2. www.man.es/man/visita/tarifas.html	36.541 (6,21 %)	30.454 (6,82 %)	00:01:34	11.450 (7,16 %)	56,65 %	44,30 %
3. www.man.es/man/visita/accesos.html	29.253 (4,97 %)	22.166 (4,96 %)	00:00:32	2.201 (1,38 %)	37,06 %	13,62 %
4. www.man.es/man/actividades/agenda.html	23.078 (4,06 %)	16.087 (3,60 %)	00:00:48	3.379 (2,11 %)	29,63 %	15,46 %
5. www.man.es/man/visita/horarios.html	22.128 (3,76 %)	18.456 (4,13 %)	00:00:57	4.790 (2,99 %)	55,19 %	35,78 %
6. www.man.es/man/exposicion/exposiciones-temporales/artes-metal.html	18.553 (3,15 %)	15.576 (3,49 %)	00:02:27	7.643 (4,78 %)	77,37 %	56,40 %
7. www.man.es/man/exposicion/exposicion-permanente.html	17.285 (2,94 %)	12.906 (2,89 %)	00:00:37	841 (0,53 %)	44,65 %	13,72 %
8. www.man.es/man/museo/el-man.html	17.131 (2,91 %)	13.071 (2,93 %)	00:00:38	1.119 (0,70 %)	45,16 %	15,24 %
9. www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico.html	14.435 (2,45 %)	9.330 (2,09 %)	00:00:24	1.259 (0,79 %)	19,01 %	8,74 %
10. www.man.es/man/visita/grupos.html	7.421 (1,26 %)	5.685 (1,27 %)	00:00:27	622 (0,39 %)	30,13 %	8,31 %

Página	Número de visitas a páginas	Número de páginas vistas únicas	Promedio de tiempo en la página	Entradas	Porcentaje de rebote	Porcentaje de salidas
	195.605 % del total: 100,00 % (195.605)	143.906 % del total: 100,00 % (143.906)	00:01:27 Media de la vista: 00:01:27 (0,00 %)	54.100 % del total: 100,00 % (54.100)	35,89 % Media de la vista: 35,89 % (0,00 %)	27,66 % Media de la vista: 27,66 % (0,00 %)
1. www.man.es/man/home.html	24.311 (12,43 %)	17.801 (12,37 %)	00:01:02	16.446 (30,40 %)	26,86 %	32,81 %
2. www.man.es/man/exposicion/manvirtual.html	10.397 (5,32 %)	8.705 (6,05 %)	00:04:35	5.131 (9,48 %)	37,00 %	67,97 %
3. www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico.html	9.526 (4,87 %)	6.363 (4,42 %)	00:00:33	2.253 (4,16 %)	20,28 %	16,26 %
4. www.man.es/man/museo/el-man.html	6.462 (3,30 %)	4.824 (3,35 %)	00:00:51	1.278 (2,36 %)	28,31 %	18,21 %
5. www.man.es/man/exposicion/exposicion-permanente.html	6.400 (3,27 %)	4.685 (3,26 %)	00:00:39	916 (1,69 %)	15,85 %	12,69 %
6. www.man.es/man/visita/accesos.html	5.124 (2,62 %)	3.936 (2,67 %)	00:00:47	1.032 (1,91 %)	20,51 %	17,00 %
7. www.man.es/man/actividades/agenda.html	4.363 (2,23 %)	3.351 (2,33 %)	00:01:07	820 (1,52 %)	34,08 %	23,72 %
8. www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico/prehistoria.html	4.283 (2,19 %)	2.268 (1,58 %)	00:01:50	752 (1,39 %)	26,70 %	21,67 %
9. www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico/prehistoria.html	4.088 (2,09 %)	2.144 (1,49 %)	00:01:15	634 (1,17 %)	31,12 %	22,60 %
10. www.man.es/man/exposicion/recorrido-guia-multimedia.html	3.277 (1,68 %)	2.789 (1,94 %)	00:01:34	741 (1,37 %)	28,28 %	33,99 %

Fig. 5. **A.** (Arriba): Páginas más visitadas en la web durante los meses de enero y febrero de 2020. **B.** (Abajo): Páginas más visitadas en la web desde el 12 de marzo hasta el 31 de mayo de 2020. Fuente: Google Analytics.

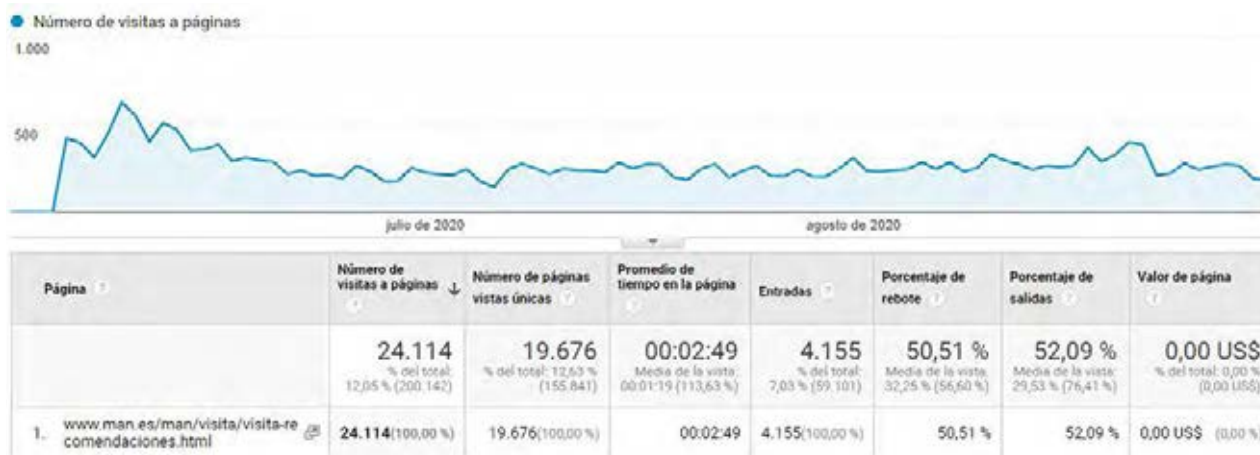


Fig. 6. Visitas recibidas en la página de recomendaciones de visita desde julio hasta finales de agosto de 2020. Fuente: Google Analytics.

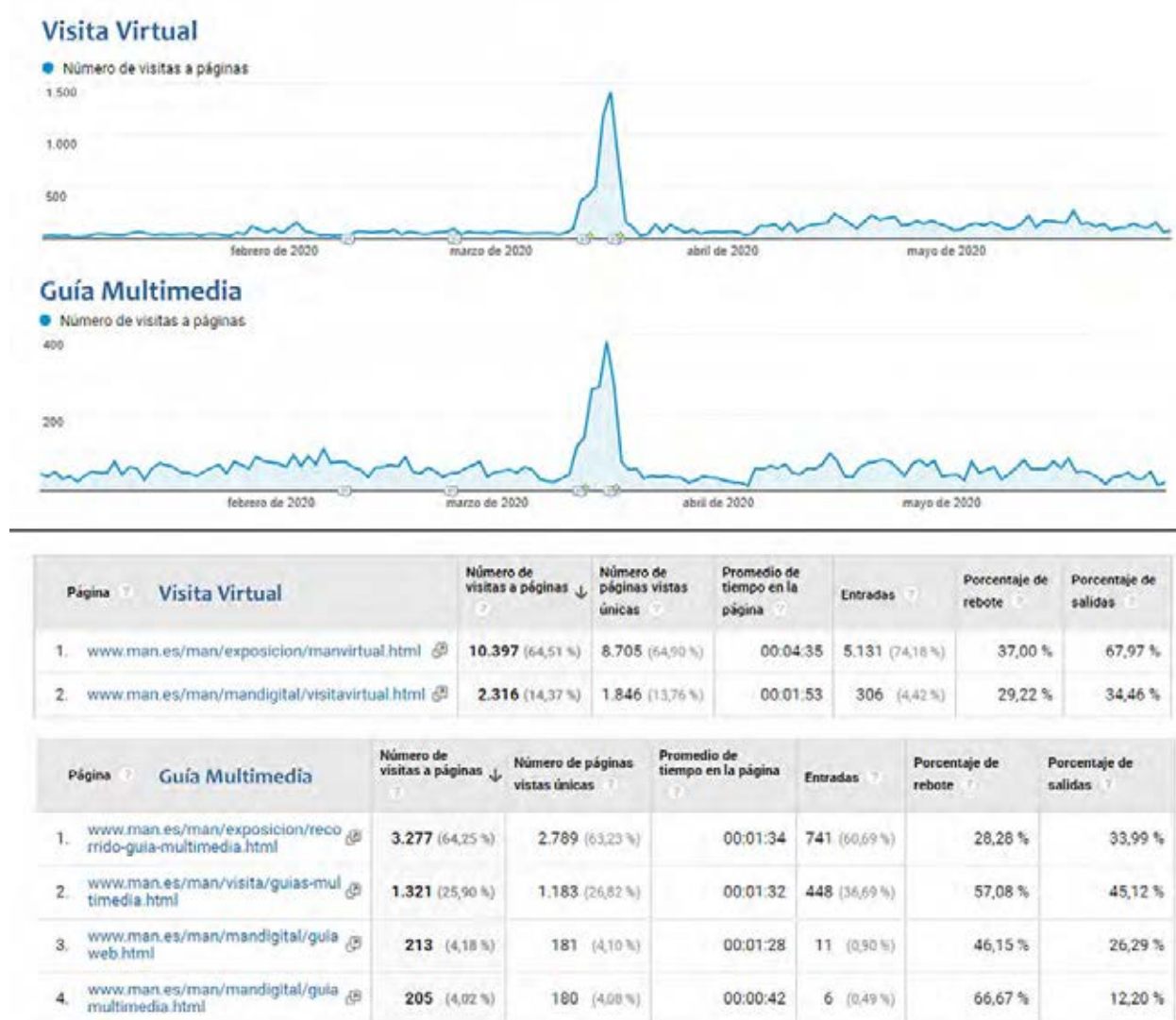


Fig. 7. **A.** (Arriba): Visitas a los apartados de MAN virtual y Guía Multimedia en la web entre el 1 de enero hasta el 31 de mayo. **B.** (Abajo): Tabla de datos de las visitas a MAN Virtual y Guía Multimedia entre el 12 de marzo y el 31 de mayo de 2020. Fuente: Google Analytics.

enlaza con la visita virtual. A ella se puede acceder desde dos apartados: *exposición>visita virtual* y *MAN digital>visita virtual*, (esta última creada durante el confinamiento para potenciar los recursos digitales del Museo). Desde el 12 de marzo hasta finales de mayo entre ambos apartados acumularon 12 713 visitas a páginas y 10 551 vistas únicas (fig. 7b). Si además prestamos atención al gráfico (fig. 7a), que muestra la evolución en el número de visitas a la página desde el 1 de enero hasta el 31 de mayo, vemos que tras el pico experimentado en los días posteriores al cierre del Museo (con el que se alcanzaron 1331 visitas en un solo día), el número de visitas contabilizadas es ligeramente superior a las que tuvieron lugar en los meses de enero y febrero.

Lo mismo ocurre con el acceso al contenido de la *Guía Multimedia* para PC. Puede accederse a ella a través del apartado *exposición>Guía Multimedia Web* (creado el 26 de enero de 2020), a través de *visita>Guía multimedia* y a través de *MAN digital>Guía Multimedia Web* (creado el 12 de abril). Del 12 de marzo al 31 de mayo, entre todos estos apartados acumulan un total de 5016 visitas y 4333 vistas únicas (fig. 7b). Si nos volvemos a fijar en la figura 7a, que muestra la evolución de visitas entre enero y mayo, vemos que de nuevo experimenta un pico en los días posteriores al cierre del Museo y que remonta a principios de abril, coincidiendo con la publicación en RR. SS. de dicho recurso (1 de abril) y manteniéndose desde entonces con un nivel de visitas similar a las recibidas durante los meses anteriores al confinamiento.

En el caso del recurso *MAN Aula virtual*, el nivel de incidencia ha sido menor, habiendo recibido un total de 459 visitas y 379 vistas únicas desde el cierre del Museo hasta el 31 de mayo.

Si nos centramos ahora en las cifras obtenidas en las RR. SS. del Museo, en la figura 8 podemos apreciar que el crecimiento en el número de seguidores no ha sido igual en las tres redes. En Facebook, como ya venía siendo habitual en meses anteriores, se ha mantenido un crecimiento leve pero constante, sin que se haya experimentado ningún incremento especial durante los meses de confinamiento. En Twitter pasa algo parecido, aunque el incremento es un poco mayor. Sí se puede observar que hay un ligero repunte en esta red que coincide con el mes de mayo, momento en el que se lanza una de las iniciativas que mayor éxito tuvo en esta plataforma: la *#NocheEnElMAN*, con motivo de la noche de los museos (16 de mayo). Instagram es sin duda la red que más seguidores ha acumulado y, si bien esta tendencia ya se venía demostrando en los meses anteriores, debido además a que la cuenta del MAN se creó recientemente (julio de 2019), el gráfico muestra cómo durante los meses de abril, mayo y julio, el aumento de seguidores estuvo por encima de la línea de tendencia que estaba siguiendo el crecimiento de esta red.

Si analizamos los datos de algunas de las iniciativas que mejor acogida han tenido, podemos apreciar un buen nivel de interacción por parte de los usuarios. Los vídeos en los que los trabajadores del MAN comentaban su pieza favorita han sido de las iniciativas más valoradas por los seguidores del Museo en las tres redes. En el gráfico (fig. 9a) podemos observar que Facebook e Instagram han generado un nivel de interacción²⁴ mayor que Twitter. En cuanto al número de reproducciones (fig. 9b), estas varían mucho entre los diferentes vídeos, si bien todas superan las 1000 reproducciones.

Un caso especial dentro de las iniciativas llevadas a cabo en redes sociales fue la *#NocheEnElMAN* realizada en Twitter. A día de hoy, solo el tuit inicial del hilo cuenta con 1222 «me gusta» y más de

²⁴ Para valorar las interacciones se han tenido en cuenta las principales acciones que permite cada red a los usuarios: en Facebook las diferentes opciones de reacción («me gusta», «me encanta», etc.) las reacciones, los comentarios y las veces que se ha compartido la publicación; en Twitter, los «me gusta», retuits y respuestas o comentarios; en Instagram los «me gusta», comentarios y las veces que la publicación ha sido guardada o enviada por mensaje privado.

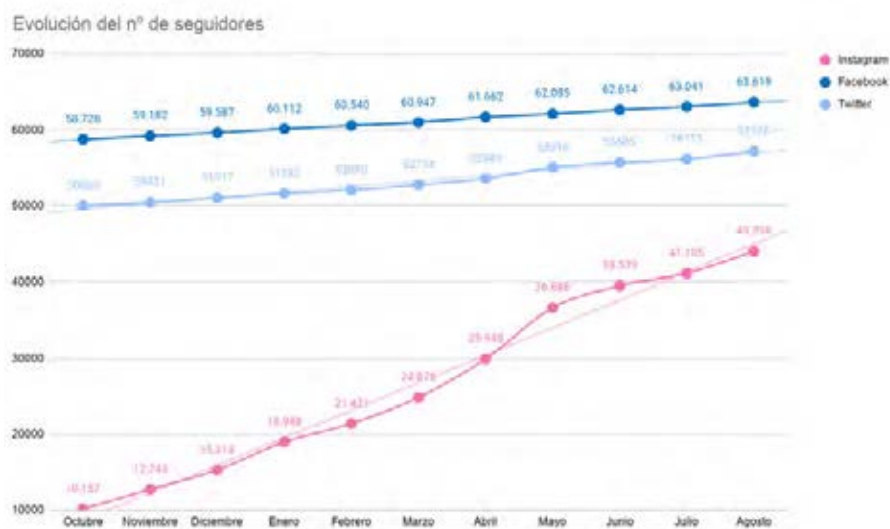
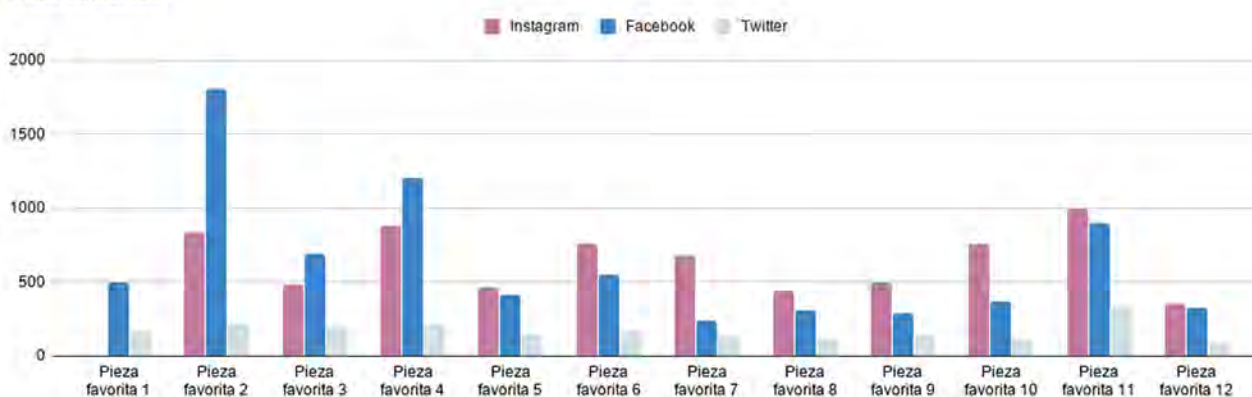


Fig. 8. Evolución del número de seguidores en los perfiles de Facebook, Twitter e Instagram desde octubre de 2019 hasta agosto de 2020.

Interacciones



Reproducciones

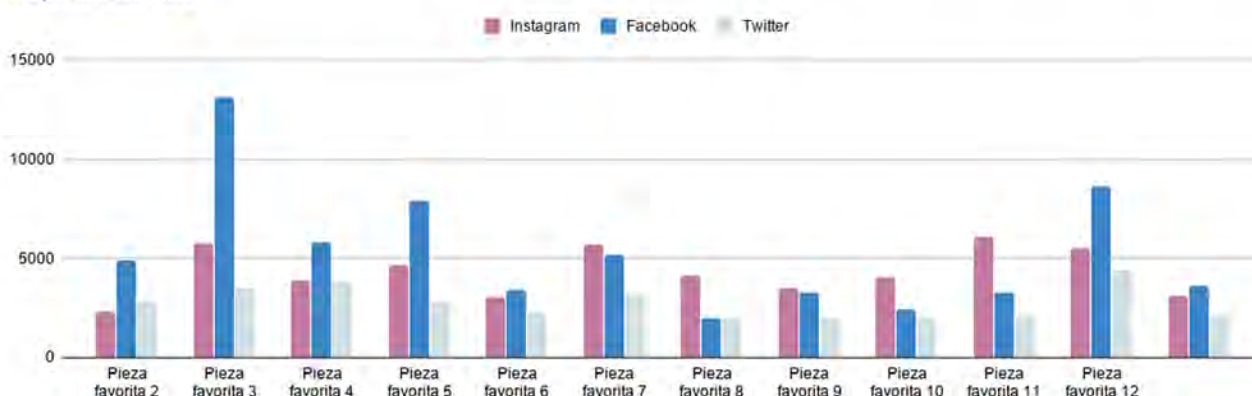


Fig. 9. **A.** (Arriba): Nivel de interacción de los usuarios con los vídeos de «Mi pieza favorita» en las diferentes RR. SS. (*Para valorar las interacciones se han tenido en cuenta las principales acciones que permite cada red a los usuarios: en Facebook las diferentes opciones de reacción («me gusta», «me encanta», etc.) las reacciones, los comentarios y las veces que se ha compartido la publicación; en Twitter, los «me gusta», retuits y respuestas o comentarios; en Instagram los «me gusta», comentarios y las veces que la publicación ha sido guardada o enviada por mensaje privado). **B.** (Abajo): Número de reproducciones de cada vídeo en las diferentes RR. SS.



Fig. 10. Evolución de nuevos suscriptores diarios en YouTube durante los meses de noviembre de 2019 y julio de 2020. Fuente: YouTube Studio.

600 retuits, además de numerosos comentarios repartidos por los 24 tuits que conforman el hilo (el tuit final reúne más de 100 comentarios). Como se ha comentado anteriormente, la originalidad de la propuesta y el hecho de haberla compartido previamente con tuiteros relevantes en el ámbito de la cultura, fueron las claves del éxito y de la buena acogida por parte de los usuarios.

Por último, haremos una breve mención sobre la evolución de los datos de YouTube. Si analizamos la figura 10, en la que se muestran los nuevos suscriptores entre los meses de noviembre de 2019 y julio de 2020, podemos ver que aproximadamente a partir de marzo-abril la tendencia en el número de nuevos suscriptores diarios ha aumentado ligeramente. Además, se aprecian algunos picos que coinciden con las fechas de publicación de algunos de los vídeos realizados durante el confinamiento, como una de las visitas comentadas a vitrinas o, coincidiendo con el pico más alto, el encuentro de museos con motivo del Día Internacional de las Redes Sociales.

Conclusiones

El cierre del Museo y las circunstancias particulares que lo rodearon convirtieron durante un tiempo a las RR. SS. en el principal instrumento para llegar al público. Este periodo de tiempo ha servido no solo para recapacitar sobre la importancia que la comunicación digital tiene para la institución, sino también para reflexionar sobre los recursos que necesita, el trabajo que implica y sobre si es adecuado el modo en el que se está llevando a cabo.

Después de valorar y analizar las acciones llevadas a cabo en el plan de comunicación desarrollado durante el confinamiento y tras la reapertura del Museo, queda confirmado algo que ya sabíamos pero que no siempre es fácil poner en práctica: la necesidad de que la comunicación del Museo gire en torno a una estrategia digital global con unos objetivos bien definidos. Solo partiendo de esa base es posible diseñar contenidos coherentes y orientados a conseguir transmitir su misión. Así, la estrategia de comunicación diseñada para cubrir el cierre del Museo no solo ha permitido cumplir los objetivos planteados, ofreciendo al público alternativas para disfrutar del MAN en casa, sino que también ha contribuido a continuar con el ritmo de crecimiento de la comunidad digital, viéndose incluso incrementado en algunos casos como en Instagram y más levemente en Twitter y YouTube.

Por otro lado, también se ha evidenciado la importancia de generar contenidos de calidad para las redes sociales. Estas deben ocupar el lugar que merecen como canales de comunicación y contar con los recursos y el tiempo de dedicación necesarios para poder construir un contenido bien trabajado en todos los sentidos. Los usuarios responden de forma muy positiva cuando se les ofrece material original y de calidad.

Sin duda, si algo ha quedado claro durante este tiempo respecto a la comunicación del Museo es la necesidad de abordarla como una responsabilidad común de todos los trabajadores. El trabajo en equipo ha sido fundamental para sacar adelante las diferentes acciones propuestas y ha servido para concienciar a otros sectores del Museo de la importancia de participar en ella de forma activa.

De igual forma, este periodo de reflexión nos ha llevado a valorar la capacidad de utilizar las redes sociales de una forma más abierta y comunitaria, buscando la colaboración y actuaciones conjuntas con otras instituciones culturales y otros agentes dedicados a la difusión de la cultura en el ámbito digital. Esta idea de comunidad digital se extiende también a los usuarios, cada vez más interesados en ser no solo partícipes, sino protagonistas de los contenidos transmitidos por los museos (Forteza, 2012).

Bibliografía

- BADELL, J. (2015): «Los museos de Cataluña en las redes sociales: resultados de un estudio de investigación», *Revista interamericana de bibliotecología*, vol. 38, n.º 2, pp. 159-164. Disponible en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=179038631007>>. [Consulta: 20 de septiembre de 2020].
- DUPRAT, A. (2020): «Museos y pandemia», *Question/Cuestión, Informe Especial Incidentes III, IICom (Instituto de Investigaciones en Comunicación)* [en línea]. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/103240/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [Consulta: 20 de septiembre de 2020].
- DEL RÍO CASTRO, J. (2011): «Museos y redes sociales, más allá de la promoción», *REDMARKA*, vol. 3, n.º 22, pp. 111-123. Disponible en: <cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1605>. [Consulta: 20 de septiembre de 2020].
- CAEROLS-MATEO, R.; VIÑARÁS-ABAD, M., y GONZÁLEZ-VALLES, J. (2017): «Redes sociales y museos: análisis de la campaña en Twitter para el Día Internacional de los Museos y Noche de los Museos», *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 72, pp. 220-234. Disponible en: <<http://www.revistalatinacs.org/072paper/1162/12es.html>>. [Consulta: 20 de septiembre de 2020].
- DOSDOCE (2011): *Análisis de las conexiones de museos y centros de arte en las redes sociales* [en línea]. Disponible en: <http://www.dosdoce.com/upload/ficheros/noticias/201111/estudio_de_las_conexiones_entre__museos_en_las_redes_sociales.pdf>. [Consulta: 21 de septiembre de 2020].
- FERREIRA, M. (2020): «3 Museos españoles y las redes sociales durante la COVID-19», *UnirRevista* [en línea]. Disponible en: <<https://www.unir.net/humanidades/revista/noticias/museos-y-redes-sociales-covid19/549205015279/>>. [Consulta: 20 de septiembre de 2020].
- FORTEZA OLIVER, M. (2012): «El papel de los museos en las redes sociales», *Biblios*, n.º 48, pp. 31-40.
- FOX, S., y DUGGAN, M. (2013): «Health online 2013», *Pew Research Center* [en línea]. Disponible en: <<https://www.pewresearch.org/internet/2013/01/15/health-online-2013/>>. [Consulta: 20 de septiembre de 2020].
- FUNDACIÓN TELEFÓNICA (2019): *Sociedad digital en España 2019*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- GALLARDO, V. (2020): «La nueva era de los museos: del comisario al community manager», *El Mundo* [en línea]. Disponible en: <<https://www.elmundo.es/cultura/2020/06/08/5ecf88f2fc6c83c3408b45e4.html>>. [Consulta: 10 de septiembre de 2020].
- GÓMEZ VÍLCHEZ, S. (2012): «Museos españoles y redes sociales», *Telos: cuadernos de comunicación e innovación*, n.º 90, pp. 79-86. Disponible en: <<https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero090/museos-espanoles-y-redes-sociales/>>. [Consulta: 15 de septiembre de 2020].
- GONZÁLEZ, I. (2020): «TikTok se cuela en los museos más famosos del mundo: así puedes visitarlos», *El Español* [en línea]. Disponible en: <https://www.elespanol.com/omicrono/software/20200425/tiktok-cuela-museos-famosos-mundo-puedes-visitarlos/484702169_0.html>. [Consulta: 1 de octubre de 2020].
- GREVTSOVA, I. (2020): *Impacto del confinamiento en los museos. A partir de los informes de UNESCO, ICOM y NEMO. Digital Heritage & Culture* [en línea]. Disponible en: <<https://irinagrevtsova.com/impacto-del-confinamiento-en-los-museos-a-partir-de-los-informes-de-unesco-icom-y-nemo/>>. [Consulta: 20 de septiembre de 2020].

GUTIÉRREZ USILLOS, A. (2020): «Enredándonos en las redes», *Museo Nacional de Antropología. Antropología para momentos críticos*, n.º 5 [en línea]. Disponible en: <<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:ce1efe0a-77cd-48d0-9a88-b72b96d3bc4d/andre-s-gutie-rrez-enredados-en-las-redes.pdf>>. [Consulta: 20 de septiembre de 2020].

HERNANDO, S. (2020): «La cultura monta planes para no salir de casa», *El País* [en línea]. Disponible en: <<https://elpais.com/cultura/2020-03-13/la-cultura-tambien-se-queda-en-casa-a-traves-de-internet.html>>. [Consulta: 20 de septiembre de 2020].

ICOM (2020): *Informe Museos, profesionales de los museos y COVID-19* [en línea]. Disponible en: <<https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf>>. [Consulta: 20 de septiembre de 2020].

MATEOS RUSILLO, S. (2012): *Manual de comunicación para museos y atractivos patrimoniales*. Gijón: Ediciones Trea.

NEMO (2020): *Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe. Final Report* [en línea]. Disponible en: <https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_Corona_Survey_Results_6_4_20.pdf>. [Consulta: 20 de septiembre de 2020].

ORTEGA-MOJEDANO, F.; GARCÍA-MARTÍN, I., y PÉREZ-PELÁEZ, M. (2020): «Comunicación y Educación en los Museos, espacios de interacción en la Zona de Desarrollo Próximo en España», *Revista Education in the Knowledge Society*, n.º 21, pp. 13-16.

SÁNCHEZ, J. (2020): «El uso de redes sociales en España aumenta un 55% en la pandemia de coronavirus», *ABC* [en línea]. Disponible en: <https://www.abc.es/tecnologia/redes/abci-redes-sociales-espana-aumenta-55-por-ciento-pandemia-coronavirus-202003241257_noticia.html> [Consulta: 25 de septiembre de 2020].

VIÑARÁS ABAD, M., y CAEROLS MATEO, R. (2016): «#5Museos: un caso de éxito sobre la oportunidad de las redes sociales para generar engagement», *Revista Internacional de Relaciones Públicas*, vol. 6, n.º 12, pp. 169-190. Disponible en: <<http://revistarelationespublicas.uma.es/index.php/revrrpp/article/view/411/240>>. [Consulta: 20 de septiembre de 2020].

YUSTE, B. (2015): «Las nuevas formas de consumir información de los jóvenes», *Revista de estudios de juventud*, n.º 108, pp. 179-191. Disponible en: <http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/46/publicaciones/revista108_completa_0.pdf>. [Consulta: 1 de octubre de 2020].

Vitrina CERO. «Cuando los elefantes caminaban por Madrid»

ZERO Showcase. «When elephants walked in Madrid»

Juan Antonio Martos Romero (juanantonio.martos@cultura.gob.es)
Dpto. de Prehistoria. Museo Arqueológico Nacional (España)

Resumen: El espacio museográfico Vitrina CERO permite presentar al público piezas e ideas no contempladas en la exhibición permanente. En esta ocasión se ha pretendido poner el foco de atención en los debates que en torno a la investigación del paleolítico en la cuenca del río Manzanares han surgido en los últimos años. A su paso por Madrid el valle del río Manzanares conservó la mayor concentración de yacimientos paleolíticos de Europa. La expansión y crecimiento de la ciudad a lo largo del siglo xx provocó su desaparición. Colecciones como las del Museo Arqueológico Nacional, compuestas por miles de piezas recogidas en varias decenas de yacimientos, algunos tan relevantes como San Isidro, nos acercan a un mundo perdido.

Palabras clave: Museografía. Paleolítico. Achelense. Paleolítico medio. Río Manzanares.

Abstract: The Museo Arqueológico Nacional space called ZERO Showcase allows to present pieces associated with contents that are not included in the permanent exhibition and facilitates the communication to the museum visitors of archaeological research results. On this occasion it has been focused on the recent debates generated in the field of the palaeolithic research carried out in the Manzanares basin. The valley of the river Manzanares as it passes through Madrid once boasted the largest concentration of palaeolithic sites in Europe. However, they disappeared as the city spread and grew over the course of the 20th century. Today we can catch glimpses of that lost world in collections like those at the Museo Arqueológico Nacional, which contain thousands of artefacts retrieved from several dozen different sites, including such relevant ones as San Isidro.

Keywords: Museography. Palaeolithic. Acheulean. Middle paleolithic. Manzanares river.

Planteamiento

Vitrina CERO es un espacio museográfico interesante por varios motivos. Permite exhibir al público piezas de nuestras colecciones que permanecen habitualmente fuera de la exposición permanente, en las áreas de reserva, y al mismo tiempo abre la posibilidad de dar entrada a temáticas que, o bien no han recibido atención en el discurso científico que vertebra la exposición permanente, o esta ha sido limitada y puntual.

Con estas claves nos propusimos atraer la mirada de los visitantes del Museo Arqueológico Nacional (en adelante MAN) hacia los hallazgos de faunas y restos líticos procedentes de una de





Fig. 1. Vitrina CERO. «Cuando los elefantes caminaban por Madrid». (Foto: Comunicación y prensa-MAN).

las concentraciones más grandes de yacimientos paleolíticos de Europa: las terrazas pleistocenas del río Manzanares a su paso por la región de Madrid. Los fondos del MAN cuentan con unas ricas colecciones procedentes de intervenciones arqueológicas realizadas en casi un centenar de yacimientos, fruto de los trabajos que diferentes investigadores llevaron a cabo en esta cuenca desde finales del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX. Las colecciones de yacimientos tan significativos para la historia de la investigación del paleolítico en España como San Isidro (Santonja, y Vega, 2002; Pelayo, y Gozalo, 2013; Martos, 2017) o de las intervenciones de arqueólogos señalados como José Pérez de Barradas, Paul Wernert o Julio Martínez Santa Olalla (Santonja, y Vega, 2002 y 2008) se fueron incorporando a los fondos del MAN a lo largo de ese período bajo diferentes avatares y condiciones (Cacho, y Martos, 2002).

Este espacio museográfico (fig. 1) nos daba la oportunidad de poner en valor dichos fondos desde una perspectiva científica al colocarlos bajo el foco de los principales debates que en torno a la investigación del paleolítico inferior en el área del Manzanares se vienen desarrollando en las últimas décadas (Santonja *et alii*, 2001 y 2011; Rubio-Jara *et alii*, 2002 y 2016; Rubio-Jara, 2011; Santonja, y Vega, 2008; Rubio-Jara, y Panera, 2019). Por otra parte, aportaba visibilidad a algunas de las líneas de investigación que se vienen desarrollando dentro del departamento de Prehistoria del MAN con participación de uno de sus miembros en un proyecto concedido por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (<http://www.man.es/man/estudio/proyectos-investigacion/prehistoria/comportamiento-pleistoceno.html>), que complementa a uno de los programas internos que el citado departamento coordina en colaboración con investigadores externos (<http://www.man.es/man/estudio/programas-internos/prehistoria.html>).



Figs. 2 y 3. Piezas seleccionadas para el espacio expositivo Vitrina CERO. «Cuando los elefantes caminaban por Madrid».(Foto: Comunicación y prensa-MAN).



Fig. 4. Concentración de yacimientos paleolíticos en el entorno de la actual calle Antonio López. (Modificado del servicio de cartografía topográfica y temática de la Comunidad de Madrid).

2. Objetivos

La selección de piezas a exponer pretendía acercar al público a un mundo hoy desaparecido, el de los homínidos y faunas del Pleistoceno medio que habitaron el entorno del Manzanares hace unos 400 000 años (figs. 2 y 3). No solo se trataba de evocar en cierta medida ese mundo en la imaginación del visitante acudiendo a recursos como la espectacularidad de algunas piezas o la búsqueda de un título y unos textos e ilustraciones sugerentes, sino de recalcar que el conocimiento que de ese pasado tenemos nos llega a través de las colecciones y fundamentalmente de la investigación que en torno a ellas se hace.

La concentración de yacimientos paleolíticos que existió en las terrazas de este río a su paso por Madrid ha desaparecido en la actualidad ante el avance urbano de la ciudad, en crecimiento desde mediados del siglo xx, borrando un paisaje que podía haber adquirido la condición de Patrimonio de la Humanidad (fig. 4). Este desarrollo urbano, que dificulta nuevas excavaciones realizadas con parámetros científicos actuales, convierte el estudio de fondos como los del MAN en la principal vía de investigación del pasado paleolítico de la región. Es cierto que la práctica totalidad de estos fondos proceden de intervenciones que no se realizaron con los estándares científicos que ahora manejamos, lo que limita en gran medida la información que de ellos podemos obtener. No obstante, recientes trabajos de georreferenciación de estos yacimientos en la secuencia de terrazas pleistocenas del Manzanares (Rubio-Jara, y Panera, 2019) permiten acercarnos a las colecciones del MAN con perspectivas renovadas. La posibilidad de situar series líticas de colecciones como las de San Isidro, Transfesa, Oxígeno, Santa Elena, Los Pinos, entre otras, en el sistema de terrazas del Manzanares proporciona por primera vez un cuadro geocronológico válido para estos conjuntos que recorre todo el Pleistoceno, desde el Paleolítico inferior al superior, e implica a diferentes especies de homínidos, ambientes y comunidades de faunas con las que estos interactuaron en ocasiones. Permite a su vez, contextualizar con ciertas garantías los estudios tecnológicos de estas series en una interpretación regional de tecnocomplejos como el Achelense de la cuenca media del Tajo.

El espacio Vitrina CERO. «Cuando los elefantes caminaban por Madrid», pretendía reunir piezas procedentes de las diferentes terrazas reconocidas en las márgenes del Manzanares, pero con especial

Yacimiento	Terraza	Pieza	Cronología
San Isidro	+ 25/30 m	Hendedor Bifaz	MIS 11-9
Arenero de Arriaga	TCB	Mandíbula <i>Bos primigenius</i> Maxilar y molar <i>Palaeoloxodon antiquus</i>	MIS 8-6
Arenero de Oxígeno	TCB	Metatarso <i>Equus caballus</i> Metacarpo <i>Megaloceros matritensis</i> Metatarso <i>Bison priscus</i> Vértebra <i>Bos/Bison</i> Bifaz	MIS 8-6
Arenero de Pedro Jaro	TCB	Cuerna <i>Dama</i> sp. Fragmento fémur <i>Stegonotragus</i> sp.	MIS 8-6
Arenero del Manzanares	–	Mandíbula <i>Megaloceros matritensis</i>	MIS 8-6?
Tejar de Don Joaquín	+ 18/20 m	Lasca	MIS 8-6
Vaqueras del Torero	+ 18/20 m	Lasca	MIS 3-2
López Cañamero	+ 8 m	Hendedor	MIS 2
Tejar del Portazgo	+ 8m	Raederia	MIS 2

Tabla 1. Selección de piezas expuestas con georreferenciación de los yacimientos y posible cronología (a partir de Rubio-Jara, y Panera, 2019).

atención a las que contienen agregados arqueofaunísticos achelenses procedentes de las terrazas de +25/30 m (MIS 11-9) y +18/20 m (MIS 8-6) (tabla 1). La georreferenciación correcta de una parte de los yacimientos conservados en el MAN en estas terrazas (Rubio-Jara, y Panera, 2019) permite introducir con una perspectiva renovada las colecciones del MAN en el debate científico sobre el Achelense de la región.

Series como las de San Isidro (fig. 5) o Transfesa (terrazza +25/30 m) caracterizadas por la presencia de macroutillaje elaborado sobre grandes lascas de sílex, siendo el uso hegemónico del sílex en la cuenca del Manzanares una singularidad en la tradición achelense de la península ibérica (Santonja, y Pérez-González, 2010; Santonja, y Villa 2006), pueden insertarse ahora en la dinámica del denominado *Large flake acheulean* de afinidad africana (Sharon, 2010), y permiten establecer por tanto conexiones entre el achelense africano y el de la península ibérica (Rubio-Jara *et alii*, 2016). Conjuntos como los de Oxígeno (fig. 6), Santa Elena o Los Pinos, posicionados en la denominada Terraza Compleja del Butarque (CTB) o del Manzanares (TCM) (Goy *et alii*, 1989; Silva, 2003; Uribelarrea, 2008) permiten ahora explorar la posibilidad de una coexistencia en la región de dos diferentes tradiciones tecnológicas/culturales representadas por la evolución de este achelense de afinidad africana, por un lado, y, por otro, de las industrias de lascas en el denominado Paleolítico medio antiguo (Santonja, 2020).

Un último punto sobre el que se buscaba atraer la atención de los visitantes es la estrecha conexión que en esta región se detecta entre homínidos y elefantes. El hallazgo de restos de elefantes junto a piezas líticas es frecuente en las terrazas del Manzanares (Yravedra *et alii*, 2019) (fig. 7). Aunque no siempre es posible determinar si existió una intervención de los homínidos sobre elefantes u otras faunas del tipo de caza o carroñeo, sí que se ha podido determinar en ocasiones actividades relacionadas con su consumo (Yravedra *et alii*, 2010). En todo caso la existencia de estos agregados arqueofaunísticos en diferentes terrazas del Pleistoceno del Manzanares nos permite plantear que esa estrecha conexión entre elefantes y homínidos fue extensa en el tiempo e implicó a diferentes especies humanas encuadradas en los taxones heidelbergensis y neandertal (Santonja *et alii*, 2001; Panera *et alii*, 2014).



Fig. 5. Hendedor sobre lasca procedente del yacimiento de San Isidro. El empleo de grandes lascas de sílex para elaborar morfotipos característicos del achelense africano, como los hendedores, permite plantear conexiones entre el achelense de la península ibérica y el continente africano muy posiblemente a través del Estrecho de Gibraltar. (Foto: Ángel Martínez Levas-MAN).



Fig. 6. Bifaz de sílex con configuración frontal y bilateral generalizada procedente del yacimiento de Oxígeno. (Foto: Ángel Martínez Levas-MAN).



Fig. 7. Maxilar y molar de *Palaeoloxodon antiquus* procedente del yacimiento de Arriaga. (Foto: Ángel Martínez Levas-MAN).

El espacio museográfico Vitrina CERO. «Cuando los elefantes caminaban por Madrid», se inauguró el 14 de enero de 2020 y tenía previsto su período de exposición hasta marzo del mismo año. Sin embargo, las circunstancias relacionadas con la pandemia de COVID-19 condicionaron en parte el acceso a esta por el público. Esta coyuntura motivó la publicación en el canal YouTube del MAN de una iniciativa (<https://www.youtube.com/watch?v=Eiq4Ek9spRA&t=62s>) dirigida a explicar los contenidos y objetivos de esta Vitrina CERO.

Agradecimientos

Sin la colaboración, apoyo y trabajo de mis compañeros en el departamento de Prehistoria del MAN, Eduardo Galán y Ruth Maicas, la creación y diseño de este espacio museográfico no habría sido posible, gracias a ambos. A José Yravedra Sainz de los Terreros de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) le debo la ayuda en la correcta interpretación de los taxones y elementos anatómicos de las faunas expuestas. A Jan van der Made del Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN) debo agradecerle sus aclaraciones sobre los restos de cérvidos. A Susana Rubio-Jara y Joaquín Panera del

Centro Nacional de Investigación sobre la Evolución Humana (CENIEH) sus acertadas sugerencias fruto de nuestras conversaciones sobre la investigación del paleolítico en la cuenca del Manzanares. A todos ellos gracias por su desinteresada colaboración.

Los datos sobre los que se sostiene el discurso científico de este espacio museográfico se han generado en el marco del proyecto PGC2018-093612, concedido por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, coordinado por los IP Susana Rubio-Jara y José Yravedra Sainz de los Terreros.

Bibliografía

- CACHO, C., y MARTOS, J. A. (2002): «Colecciones paleolíticas de Madrid en el Museo Arqueológico Nacional», *Bifaces y elefantes. La investigación del Paleolítico Inferior en Madrid*, Edición de J. Panera y S. Rubio-Jara. Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid. Zona Arqueológica, 1, pp. 382-407.
- GOY, J. L.; PÉREZ-GONZÁLEZ, A., y ZAZO, C. (1989): *Cartografía y Memoria del Cuaternario y Geomorfología, Hoja de Madrid (559)*. Mapa Geológico de España. Escala 1:50.000. 2.^a Serie (MAGNA). IGME. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Industria. Madrid.
- MARTOS, J. A. (2017): «San Isidro y la temprana institucionalización del Paleolítico en el Museo Arqueológico Nacional: carta de José Amador de los Ríos al Ayuntamiento de Madrid», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 36, pp. 69-88.
- PANERA, J.; RUBIO-JARA, S.; YRAVEDRA, J.; BLAIN, H.-A.; SESÉ, C., y PÉREZ-GONZÁLEZ, A. (2014): «Manzanares Valley (Madrid, Spain): A good country for Proboscideans and Neanderthals», *Quaternary International*, 326-327, pp. 329-343.
- PELAYO, F., y GOZALO, R. (2013): «Confirming human antiquity: Spain and the beginnings of prehistoric archaeology», *Complutum*, 24 (2), pp. 43-50.
- RUBIO-JARA, S. (2011): *El paleolítico en el valle del río Manzanares (Madrid). Caracterización geoarqueológica de depósitos pleistocenos y estudio tecnoeconómico de la industria lítica*. (Tesis Doctoral inédita). Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- RUBIO-JARA, S., y PANERA, J. (2019): «Unravelling an essential archive for the European Pleistocene. The human occupation in the Manzanares valley (Madrid, Spain) throughout nearly 800.000 years», *Quaternary International*, 520, pp. 5-22. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2018.08.007>
- RUBIO-JARA, S.; PANERA, J.; MARTOS, J. A.; SANTONJA, M., y PÉREZ-GONZÁLEZ, A. (2002): «Revisión crítica y síntesis del Paleolítico de los valles del Manzanares y Jarama», *Bifaces y elefantes. La investigación del Paleolítico Inferior en Madrid*. Edición de J. Panera y S. Rubio-Jara. Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid. Zona Arqueológica, 1, pp. 338-355.
- RUBIO-JARA, S.; PANERA, J.; RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE, J.; SANTONJA, M., y PÉREZ-GONZÁLEZ, A. (2016): «Large flake Acheulean in the middle of Tagus basin (Spain): middle stretch of the river Tagus valley and lower stretches of the rivers Jarama and Manzanares valleys», *Quaternary International*, 411, pp. 349-366.
- SANTONJA, M. (2020): «Achelense y Paleolítico medio antiguo en la península ibérica ¿Evolución tecnológica o diferentes orígenes?», *Actualidad de la investigación arqueológica en España I (2018-2019). Conferencias impartidas en el Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por A. Carretero y C. Papí. Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 137-157.
- SANTONJA, M., y PÉREZ-GONZÁLEZ, A. (2010): «Mid-Pleistocene Acheulean industrial complex in the Iberian Peninsula», *Quaternary International*, 223-224, pp. 154-161.
- SANTONJA, M.; PÉREZ-GONZÁLEZ, A.; VEGA, L. G., y RUS, I. (2001): «Elephants and Stone artifacts in the Middle Pleistocene terraces of the Manzanares river (Madrid, Spain)», *The World of Elephants*. Proceedings of the I International Congress (Roma), pp. 597-601.
- SANTONJA, M.; PÉREZ-GONZÁLEZ, A.; VEGA, L. G., y URIBELARREA, D. (2011): «La evolución de las ideas sobre el paleolítico en Madrid», *Actas de las quintas jornadas de Patrimonio Arqueológico en la Comunidad de Madrid*. Coordinado por R. Pérez, F. J. Pastor y R. Rodríguez. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, pp. 27-60.

- SANTONJA, M., y VEGA, L. G. (2002): «La investigación del valle del Manzanares (1862-1975) en el contexto del Paleolítico español», *Bifaces y elefantes. La investigación del Paleolítico Inferior en Madrid*. Edición de J. Panera y S. Rubio-Jara. Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid. Zona Arqueológica, 1, pp. 243-275.
- (2008): «Pérez de Barradas en la investigación del Paleolítico del Valle del Manzanares», *Arqueología, América, Antropología, José Pérez de Barradas 1897-1981*. Madrid: Museo de los Orígenes. Casa de San Isidro, pp. 45-61.
- SANTONJA, M., y VILLA, P. (2006): «The Acheulean of Western Europe», *Axe Age. Acheulean Toolmaking from Quarry to Discard*. Edición de N. Goren-Inbar y G. Sharon. London: Equinox, pp. 429-478.
- SHARON, G. (2010): «Large flake Acheulian», *Quaternary International*, 223-224, pp. 226-233.
- SILVA, P. G. (2003): «El valle inferior del Manzanares (Cuenca de Madrid, España)», *Volumen en Homenaje a D. Manuel Hoyos*. Estudios Geológicos, 59, pp. 107-131.
- URIBELARREA, D. (2008): *Dinámica y evolución de las llanuras aluviales de los ríos Manzanares, Jarama y Tajo, entre las ciudades de Madrid y Toledo*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias Geológicas. Departamento de Geodinámica, 396 pp.
- YRAVEDRA, J.; DOMÍNGUEZ-RODRIGO, M.; SANTONJA, M.; PÉREZ-GONZÁLEZ, A.; PANERA, J.; RUBIO-JARA, S., y BAQUEDANO, E. (2010): «Cut marks on the Middle Pleistocene elephant carcass of Áridos 2 (Madrid, Spain)», *Journal of Archaeological Science*, 37 (10), 2469-2476. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2010.05.007>
- YRAVEDRA, J.; RUBIO-JARA, S.; PANERA, J., y MARTOS, J. A. (2019): «Hominis and Proboscideans in the Lower and Middle Palaeolithic in the Central Iberian Peninsula», *Quaternary International*, 520, pp. 140-156. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2017.12.002>.

Una Vitrina CERO sobre cerámicas sociales: la introducción del torno alfarero en la península ibérica a través del yacimiento de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila)

A ZERO Showcase about social ceramics: the introduction of the potter's wheel in the iberian peninsula through Las Cogotas site (Cardeñosa, Ávila)

Esperanza Manso Martín (esperanza.manso@cultura.gob.es)

Dpto. de Protohistoria y Colonizaciones. Museo Arqueológico Nacional (España)

Juan Jesús Padilla Fernández (juanjesuspadillafernand@gmail.com)

Dpto. de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Salamanca (España)

Susana de Luis Mariño (susana.deluis@cultura.gob.es)

Alicia Roderó Ríaza (alicia.rodero@cultura.gob.es)

Dpto. de Protohistoria y Colonizaciones. Museo Arqueológico Nacional (España)

Resumen: La investigación sobre las piezas cerámicas procedentes de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila), y conservadas en el Museo Arqueológico Nacional, ha generado nuevo conocimiento sobre la tecnología cerámica (en concreto sobre la introducción del torno en la península ibérica) y sobre el ámbito social de la Edad del Hierro en el occidente de la Meseta. Las conclusiones de dicho estudio se difundieron a través de una Vitrina CERO y los conocimientos sobre la temática se ampliaron en unas jornadas asociadas. Se presentan aquí las conclusiones de dicho estudio y los resultados de las actividades citadas.

Palabras clave: Tecnología cerámica. Edad del Hierro. Museo Arqueológico Nacional. Museografía. Vettones.

Abstract: The research of the ceramic objects coming from Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila, Spain), preserved in the Museo Arqueológico Nacional, generate new knowledge about the ceramic technology (mainly about the entrance of the potter's wheel in the iberian peninsula) and the vettón social sphere. The study conclusions were spread through a Zero showcase and the knowledge of the matter was increased in some associated conferences. We present here the conclusions of that study and the results of the cited activities.

Keywords: Ceramic technology. Iron Age. Museo Arqueológico Nacional. Museography. Vettons.



Introducción

Las excavaciones del castro y la necrópolis de Las Cogotas (Cardenosa, Ávila) por Juan Cabré se convirtieron en una de las grandes intervenciones arqueológicas realizadas en un yacimiento vettón a finales de los años veinte y principios del treinta del siglo xx. Dichas excavaciones proporcionaron una importante cantidad de materiales de la Edad del Hierro que hoy se conservan en el Dpto. de Protohistoria y Colonizaciones del Museo Arqueológico Nacional (en adelante MAN). Entre ellos destacan las piezas cerámicas, objetos que han sido investigados recientemente (Padilla, 2018) y a cuyo análisis se ha añadido la aportación científica generada gracias a las últimas intervenciones arqueológicas realizadas en este mismo yacimiento. Dicho estudio ha revelado cuestiones tecnológicas que aportan información sobre el ámbito social vettón, revelando cuestiones clave sobre la introducción del torno cerámico en la península ibérica.

La importancia del conocimiento generado a partir de esta investigación supuso la actualización en la catalogación de las piezas estudiadas. Para difundir toda esta información se organizó la Vitrina CERO «De 0 a 140 revoluciones por minuto: la introducción del torno en la península ibérica» y las jornadas asociadas «Cuando las cerámicas hablan. El poder de la tecnología para interpretar las sociedades del pasado».

A continuación contextualizaremos las piezas procedentes de Las Cogotas conservadas en el MAN, resumiremos las conclusiones de la investigación sobre los objetos cerámicos, y aportaremos información acerca de la Vitrina CERO y de las Jornadas asociadas que contribuyeron a su difusión.

El castro de Las Cogotas y las excavaciones de Juan Cabré

El yacimiento de Las Cogotas se encuentra ubicado a orillas del río Adaja en el término de Cardenosa, de cuya población dista unos seis kilómetros. Su nombre se debe a la forma redondeada de las dos cabezas de berrocales de granito, separadas a su vez por un collado, situadas en la cima de la acrópolis. Sus hallazgos arqueológicos que se remontan a la segunda mitad del siglo xix, fueron muy difundidos en la bibliografía específica sobre el tema (Cabré, 1930: 10-13; Álvarez-Sanchís, 1999: 17-20; Barril; Manso, y Galán, 2005: 35; Padilla, 2018: 42-47), por lo que, para evitar reiteraciones pasaremos a hablar directamente de las excavaciones sistemáticas realizadas en el yacimiento, en la segunda década del siglo xx.

Las excavaciones oficiales en Las Cogotas comenzaron en el verano de 1927, fueron llevadas a cabo por el arqueólogo Juan Cabré, personaje sobradamente conocido por su gran aportación a la arqueología española de la primera mitad del siglo xx. Su extensa labor abarca desde la Prehistoria hasta inicios de la Edad Media, destacando sobre todas ellas las colecciones de arqueología ibérica y de la Edad del Hierro de la Meseta.

Las excavaciones se iniciaron en el castro y se desarrollaron durante tres campañas (1927 a 1929). En las dos primeras campañas (1927 y 1928) se excavaron las murallas tanto de la acrópolis, como las del segundo recinto con sus entradas correspondientes y dieciocho viviendas, algunas de las cuales proporcionaron ajueres de gran riqueza. También se levantó el plano general del castro, tarea que acometió Emilio Camps Cazorla, colaborador de Cabré en el Centro de Estudios Históricos (Cabré, 1930: 20).

En 1929, se realizó el estudio de los materiales tratando de establecer una cronología del asentamiento, así como su identificación con una cultura concreta. Para Cabré existían dos períodos históricos diferentes: uno más antiguo fechado en el Bronce final y otro más reciente que correspondía



Fig. 1. Castro de Las Cogotas (Ávila). Vista de un sector de las murallas y de los berrocales de granito. (Foto: Juan Jesús Padilla Fernández).

a la Segunda Edad del Hierro, pero ambos materiales aparecían mezclados, hecho que dificultaba una seriación estratigráfica. Hipótesis modernas apuntan a una posible ruptura de los suelos de las viviendas de la Edad del Hierro, hasta alcanzar los fondos de cabaña de la Edad del Bronce (Ruiz-Zapatero, 2004: 196; Padilla, 2018: 50). Los resultados de estas tres campañas de excavación del castro, se recogen en la Memoria redactada por Juan Cabré, publicada en 1930 (fig. 1).

En el castro destaca la existencia de dos recintos amurallados: en el más alto (acrópolis) se han localizado viviendas rectangulares, algunas adosadas a la muralla, en disposición escalonada. El segundo recinto, descendía por la ladera ocupando la planicie y, en un principio, se pensó que era el lugar exclusivamente destinado para encerrar el ganado. En las excavaciones llevadas a cabo por Gonzalo Ruiz Zapatero (entre 1986 y 1990) en colaboración con el Museo de Ávila, destaca el hallazgo de restos de un alfar de cerámica, hecho que llevó a modificar la interpretación sobre este segundo recinto, que pasó a considerarse un espacio de «uso colectivo e industrial» (Padilla, 2018: 65-66), sin descartar la función como lugar para encerrar el ganado.

Las Cogotas está considerado como un paradigma en el estudio de la cultura de los vettones, su valoración se incrementa al ser el primero en el que se realizaron excavaciones arqueológicas aplicando una metodología sistemática, aunque presenta importantes limitaciones analizadas desde la perspectiva contemporánea. Estudios y excavaciones más recientes, insisten en que la Memoria de Cabré adolece de profundidad en el estudio de los contextos, para centrarse en la presentación de los materiales, cuyas fotografías y dibujos han sido calificados de «excepcionales» (Ruiz-Zapatero, 2004: 199; Padilla, 2018: 51).

La excavación de la necrópolis se llevó a cabo en una única campaña iniciada el día 20 de junio de 1930, localizándose en el lugar conocido con el nombre de Trasguija, ubicada en las cercanías de la entrada principal del recinto de la acrópolis (Cabré, y Cabré, 1932: 11). En ella también colaboraron los restauradores del MAN, Luis Pérez Fortea como capataz y José García Cernuda, quien se ocupó de las piezas de cerámica más complejas.

Su estructura, dividida en cuatro zonas, tiene un total de 1613 tumbas de cremación, fechadas en la Segunda Edad del Hierro. El ajuar básico consiste en una urna cineraria, tapada por una laja de piedra o por un cuenco de cerámica. En los casos más notables, el ajuar se enriquece con materiales de armamento, adornos y otra serie de complementos. Todo ello documentado por la información gráfica, tanto de las cerámicas como de los ajuares metálicos, que aparecen recogidos en la Memoria, publicada en 1932.

En la redacción de la Memoria tuvo una colaboración más que notable la figura de Encarnación Cabré Herreros, hija de Juan Cabré, quien también colaboró en la excavación del castro. Cabré destaca su labor como autora de los dibujos de las cerámicas, de los ajuares metálicos a tamaño natural y también de las plantas de las sepulturas (Cabré, y Cabré, 1932: 6-7), entre los que sobresalen las tipologías singulares de algunas piezas de armamento, que serían tratadas en estudios monográficos posteriores.

La excavación del entorno del yacimiento, se completó con la intervención de una única campaña en 1931, en el cercano yacimiento de El Castillo, también en Cardeñosa.

Los materiales de Las Cogotas conservados en el Museo Arqueológico Nacional

La primera referencia a materiales vettones en el MAN la encontramos en el primer catálogo del Museo, redactado por Juan de Dios de la Rada y Delgado (jefe de la Sección Primera del Museo), publicado en 1883. En él se recogen los materiales de la Sección Primera, en donde se mencionan tres verracos descritos como «cerdos colosales», dos de ellos proceden de Ávila, sin especificar yacimiento concreto, ni cuál fue su fuente de ingreso. También se mencionan cinco cerámicas de «Cardeñosa (Ávila)» (Rada, 1883: 96 y 319). En un principio fueron consideradas esculturas ibéricas y como tal aparecen expuestas en las salas del MAN. A partir de los resultados de las excavaciones de Las Cogotas, serán consideradas como una de las manifestaciones más señeras de la cultura vettona. Su tipología y función originaron diversas interpretaciones, que han quedado perfectamente definidas en el completo estudio realizado por Jesús Álvarez Sanchís (1999) y más recientemente por G. Manglano (2018).

Pero sin duda, la presencia vettona en el MAN se debe a la figura indiscutible de Juan Cabré, personaje muy ligado a la trayectoria del Museo, como arqueólogo, investigador y su propia relación laboral durante un período corto de tiempo. A él se deben el ingreso de numerosas e importantes colecciones de materiales fruto de sus excavaciones, entre las que destacaremos las de época ibérica del sur y valle del Ebro y las celtibéricas, vettonas y célticas de ambas Mesetas, todas ellas custodiadas en el Dpto. de Protohistoria y Colonizaciones (Barril, 2004: 123, 126-128).

Los materiales de Las Cogotas ingresaron en el MAN entre los años 1930-31, siendo director del Museo Francisco Álvarez-Ossorio. El ingreso aparece publicado en el *Libro de Adquisiciones del MAN* donde se recoge un listado de materiales clasificados por la materia en que están fabricados y su función (1933: 7). Según cuenta el propio Cabré: «[...] Todas las semanas, mientras duraron las excavaciones oficiales de Las Cogotas, la Dirección efectuaba un viaje a Madrid, llevándose consigo y a mano lo más interesante que se había descubierto en la respectiva semana [...]» (Cabré, y Cabré, 1932: 8). Una vez allí, los materiales pasaban a manos de los restauradores anteriormente mencionados (Barril; Manso, y Galán, 2005: 40).

En los primeros años, estos materiales aparecen expuestos junto a los celtibéricos de la Meseta oriental, sin destacar ninguna pieza en concreto. Será después de la Guerra Civil, con motivo de

la instalación del llamado «Museo Breve» (1940) cuyo contenido dio lugar a una guía titulada *Resumen de Arqueología española*, cuando por primera vez veamos expuestos los materiales vettones y celtibéricos perfectamente diferenciados, concretamente en la sala II dedicada a la Segunda Edad del Hierro.

Será en la reforma de los años setenta cuando alcanzarán la relevancia que les corresponde, ubicándose en las salas VI a IX. Los materiales de Las Cogotas junto con los de La Osera (otro gran yacimiento vetton también excavado por Cabré) aparecían expuestos en la sala VIII. En el año 2005, el Dpto. de Protohistoria llevó a cabo una remodelación de toda la cartelería y de una buena parte de los materiales de las vitrinas ubicadas en las distintas salas de la exposición permanente del Museo y que alcanzaron también a las colecciones vettonas (fig. 2). Y así permanecerán hasta el año 2008, fecha en que se desmonta toda la exposición permanente del Museo para iniciar la gran reforma del siglo XXI, que se inauguró el día 31 de marzo de 2014 (fig. 3).



Fig. 2. Montaje de la vitrina con materiales del castro de Las Cogotas, en los años setenta. (Archivo fotográfico del Museo Arqueológico Nacional).



Fig. 3. Vitrina del museográfico actual (sala 14, vitrina 8) con el ajuar de la sepultura 605 de la necrópolis de Las Cogotas y materiales del castro, en el lateral izquierdo. (Foto: Doctor Sombra).

La importancia de la cultura vettona ha ido *in crescendo*, como lo demuestran varias de las exposiciones que sobre el tema han tenido lugar a comienzos del siglo **xxi**, aquí destacaremos dos exposiciones realizadas, con materiales del MAN, que tuvieron como escenario el Torreón de los Guzmanes en Ávila. La primera de ellas inaugurada en 2005, con el título: «El descubrimiento de los vettones. Los materiales del Museo Arqueológico Nacional», se centró en diferentes aspectos para dar a conocer la importancia de esta cultura en el mundo prerromano. La segunda exposición se denominó: «Ecos del Mediterráneo. El mundo ibérico y la cultura vettona», celebrada en 2007 (9 de marzo a 15 de julio), ponía de manifiesto las relaciones entre los pueblos vettones y otros pueblos peninsulares coetáneos.

En la actual exposición permanente del MAN, las colecciones de Protohistoria y Colonizaciones se estructuran en ocho salas ubicadas en la planta 1 del Museo, numeradas de la 10 a la 17. Su presentación se articula en períodos culturales en los que los materiales se han contextualizado en torno a tres temas: la vida cotidiana (poblados con sus estructuras de hábitat, las actividades que se llevaban a cabo en ellos, el espacio doméstico, su estructura, ajuares domésticos), la muerte (que se materializa en las necrópolis con sus diversos tipos de tumbas y de enterramientos y la composición de sus ajuares) y vida religiosa (sus lugares destinados al culto, así como los elementos votivos más característicos). Todo ello nos lleva a comprender cómo eran, cómo estaban estructurados socialmente así como las relaciones que existían entre los diferentes pueblos que habitaban la península en aquel momento.

No queremos dejar de apuntar que los resultados que se obtuvieron de las excavaciones de este yacimiento, y su posterior publicación, se han considerado un referente en la arqueología española y constituyen también la base sobre la que se asientan las características que hacen de los vettones una cultura peculiar que la distingue de otras coetáneas que también se desarrollaron en la península ibérica, sobre todo en ambas mesetas.

La introducción del torno en la península ibérica a través de las piezas de Las Cogotas conservadas en el Museo Arqueológico Nacional

El yacimiento arqueológico de Las Cogotas dispone de un registro material cerámico único. Los restos de su taller alfarero y la enorme variedad y diversidad tipológica cerámica encontrada, tanto en sus contextos domésticos como funerarios, lo convierten en el enclave pretérito perfecto para llevar a cabo planteamientos que creen en el papel social de los objetos. Con una ocupación prácticamente ininterrumpida desde la Edad del Bronce, este asentamiento permite la configuración de aproximaciones tecnológicas holísticas que son capaces de superar el concepto clásico de tipo y crean visiones sociales sincrónicas y diacrónicas de conjunto. Hasta ahora, la tradición académica ha centrado su atención en estudiar los rasgos morfo-tipológicos con el objetivo de establecer seriaciones cronológicas y listados de culturas asociados a una serie de conjuntos cerámicos estancos. En este sentido, la puesta en práctica de lecturas tecnológicas en clave antropológica permite ir más allá e indagar en otras cuestiones, tales como la introducción del torno en la península ibérica y los procesos de complejidad social que van emparejados a esta.

El análisis técnico de las cerámicas de este yacimiento que se conservan en el MAN ha puesto de manifiesto que el modelado de los tipos formales asociados al grupo cultural de Cogotas II guarda relación con el uso de la energía cinética. En este gran cajón de sastre tipológico puede atisbarse cómo, en un momento dado de la Edad del Hierro, los ejemplares de este grupo asociados preferentemente a funciones de consumo empiezan a fabricarse no solo mediante la trasposición interna y paralela de finos rollos de colombinos, sino a través de un sistema que se sustenta en la necesidad de crear fuerza centrífuga. A causa de la extrapolación generalizada al pasado de pautas tecnológicas de

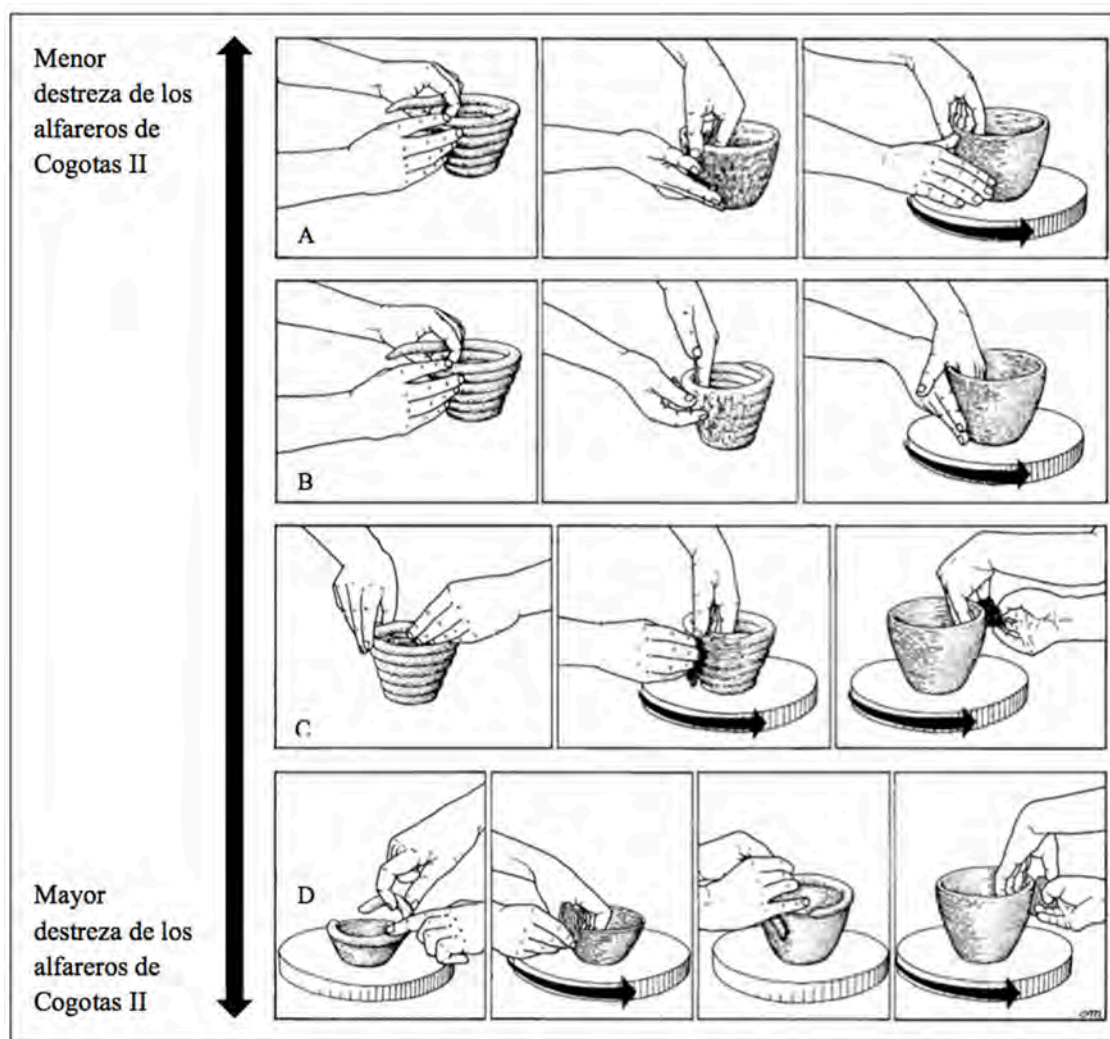


Fig. 4. Esquema de los distintos métodos de modelado a torno con colombinos (modificado a partir de Roux, y Courty, 1998).

fabricación cerámica típicas del torno rápido de pie, todavía apreciables en zonas rurales de la península ibérica (García-Heras, 2005; Perlín, 2005; Padilla, 2011; Gorgues, y Benavente, 2012; Sánchez-Climent, 2016), y la dificultad que conlleva el avistamiento macro y micro de las trazas que certifican la evidencia de leves rotaciones continuas, las cerámicas de Cogotas II se habían clasificado recurrentemente como piezas elaboradas a mano. No obstante, el panorama técnico parece ser bien distinto, a la par que complejo. A pesar del fuerte bruñido metálico de la gran parte de los fragmentos cerámicos de Cogotas II conservados, en ellos se han atisbado varias marcas relacionadas con el modelado que recuerdan a las referenciadas macroscópicamente por Valentine Roux y Marie Agnès Courty (1998), Agnès Gelbert (1997) y Caroline Jeffra (2011) en sus estudios arqueológicos experimentales. La evidencia de estas señales revela una adquisición progresiva de las mecánicas técnicas que tienen que ver con la generación de energía cinética. Es decir, dentro del entramado de cerámicas adscritas a Cogotas II que poseen signos de rotación pueden distinguirse cuatro grupos diferentes en función de la cantidad de fuerza centrífuga empleada para su manufactura (figs. 4 y 5):

- Grupo A. Integrado por piezas modeladas mediante la aplicación de acciones no supeditadas en su totalidad al desarrollo de energía cinética –método 1–. En este caso, se creaban rollos de arcilla similares y se unían manualmente a partir de la ejecución de presiones internas tras haber sido dispuestos en cabalgadura interna. La diferencia respecto a las operaciones netamente manuales radica en el manejo de estrategias de rotación para terminar de establecer



Fig. 5. Recipientes modelados haciendo uso de energía cinética pertenecientes a los grupos A (método 1) MAN/33437; B (método 2) MAN /35498; C (método 3) MAN /35539; y D (método 4) MAN /1989/24/18. Las fotografías de detalle del interior muestran de forma clara las líneas horizontales paralelas tan características del modelado a torno. Las líneas y flechas rojas marcan la orientación de los rollos de colomino y su deformación por estiramiento, así como las fracturas horizontales post-cocción generadas por estos en las piezas cerámicas.

el acabado de las formas deseadas. Así lo demuestra la detección de finas líneas paralelas y horizontales –casi imperceptibles– distribuidas en torno a las superficies interna y externa de los restos cerámicos analizados. Desde criterios puramente tecnológicos, podría decirse que la apariencia de estos vasos es muy parecida a la propia de los que se hacían solo aplicando métodos manuales. No en vano, estos procedimientos seguían siendo los protagonistas del 90 % de las tareas de modelado (p. ej., MAN/33437).

- Grupo B. Conformado por recipientes levantados a partir de la trasposición manual interna de colombinos y la reproducción de energía cinética para confeccionar la forma y su aspecto final –método 2–. En esta ocasión, las huellas superficiales del uso de fuerzas de rotación son más perceptibles y las paredes de las piezas más delgadas, como consecuencia del estiramiento regular y motriz de los rollos de arcilla desde la base hasta la boca. A su vez, en las matrices se observan trazas que se asemejan a una sucesión de olas irregulares, surgidas estas por la flexión incipiente de los colombinos utilizados. Aun así, el resultado formal sigue siendo bastante semejante a las producciones determinadas por la aplicación exclusiva de secuencias manuales. La mayor parte de las instrucciones técnicas desempeñadas no demandaban la energía cinética como fuente principal (p. ej., MAN/35498).
- Grupo C. Compuesto por aquellos ejemplares en los que las actividades manuales se reducían únicamente a la fabricación y disposición ordenada de colombinos –método 3–. La unión y el alargamiento de estas piezas, así como la aplicación de las posiciones de mano que acababan otorgando su carácter formal definitivo, se ponían en práctica con la ayuda de energía cinética. Las trazas horizontales y paralelas a nivel de superficie aparecen bien grabadas. Además, en la parte interna suelen ser habituales ciertas marcas curvas que reflejan la torsión experimentada por los rollos de arcilla después de haber sido ligados y transformados por impulsos concéntricos de rotación. Sus perfiles regulares y equilibrados son también una señal característica de estos fragmentos, los cuales, podrían confundirse a simple vista con otros elaborados íntegramente en un torno rápido de pie y haciendo uso de gestos técnicos distintos. Aun así, la apreciación frecuente de fracturas horizontales y pequeñas cámaras de aire coincidentes con los puntos de unión de los colombinos, al igual que la identificación de matrices repletas de líneas onduladas por compresión, prueban la realización de estas prácticas mixtas, donde las acciones conectadas con la generación de energía cinética suponen la mitad del tiempo invertido en el trabajo de modelar (p. ej., MAN/35539).
- Grupo D. Constituido por las piezas que eran modeladas aplicando en exclusiva fuerza centrífuga –método 4–. Las formas definitivas se desarrollaban a partir de la transformación inmediata de los rollos de arcilla que se producían al efecto. Esto quiere decir que el ejercicio de cada uno de los gestos implicados en el proceso de modelado conllevaba, al mismo tiempo, la ejecución de una serie de técnicas diseñadas preferentemente para producir ondas de rotación cinética. Desde aproximaciones traceológicas, la instrucción de dichas actuaciones ocasiona marcas técnicas similares a las descritas para el grupo C. Es muy común distinguir líneas paralelas y horizontales diseminadas por la totalidad de la superficie de los recipientes, trazas de torsión concentradas en las bases y en los bordes, fracturas horizontales bien definidas y matrices compactas con huellas leves de ondulación y cámaras de aire paralelas a las zonas de empalme. De igual modo, el empleo continuado de energía cinética origina formas estilizadas, de secciones delgadas, uniformes, simétricas y de poca densidad (p. ej., MAN/1989/24/18).

En relación con el grado de habilidad percibido en cada uno de estos grupos cabe decir que es directamente proporcional a la influencia que la energía cinética tiene en el conformado de las piezas. De forma puntual, se introdujeron modos de manufactura cerámicos alternativos que reclamaban la combinación de las técnicas manuales ya existentes con otras nuevas, supeditadas a la creación de movimientos motrices. Por tanto, la constatación de distintos niveles de pericia técnica

en las cerámicas de Cogotas II conservadas en el MAN es bastante frecuente, como consecuencia del periodo de adaptación que los agentes productores necesitarían para incorporar e interiorizar estos nuevos aprendizajes.

Las herramientas utilizadas para generar energía cinética en Las Cogotas fueron dos y estas difieren claramente de los tradicionales tornos rápidos de pie aún activos en talleres alfareros en transición a la modernidad que perviven en determinados contextos rurales (Padilla, en prensa). La primera de ellas estaba catalogada en los fondos del MAN, dentro de un lote genérico de industria ósea encontrado en las inmediaciones de una de las tres puertas del segundo recinto del yacimiento de Las Cogotas, con los siguientes números de inventario 1989/41/3279 y 1989/41/3306. Se compone de dos partes, un tipo de base a modo de trípode y un mástil vertical fijo, que fueron realizadas mediante el recorte minucioso de la cornamenta de un ciervo joven. Posiblemente, sean los primeros vestigios arqueológicos a escala peninsular que atestigüen la creación de tornetas para modelar cerámica, al menos desde la Edad del Hierro. Es cierto que no hay constancia material de la hipotética plataforma giratoria superior con la que se produciría la fuerza centrífuga necesaria, pero la distinción de grietas verticales y paralelas orientadas hacia los puntos de apoyo evidencia que tanto el trípode como el mástil estuvieron sometidos a presiones fuertes y continuas ejercidas desde arriba. La segunda de estas herramientas sería un torno bajo de rueda movido con la mano o con la ayuda de un bastón. De esta solo se tiene constancia de la denominada como «parte durmiente», un bloque semicircular de granito que presenta un orificio central y que fue encontrado partido en dos y embutido en una plataforma de arcilla durante las excavaciones que dejaron al descubierto en Las Cogotas un área de trabajo alfarero de más de 300 m² a finales de los ochenta (Mariné, y Ruiz-Zapatero, 1988; Álvarez-Sanchís, 1999; Padilla *et alii*, 2018) (figs. 6 y 7).



Fig. 6. Restos de la torneta encontrados en Las Cogotas. Mástil: MAN/1989/41/3279; base: MAN/1989/41/3306.



Fig. 7. Tornos bajos de rueda. Arriba, izq.: placa corintia en la que se observa a un alfarero pintando cerámica (Hasaki, 2013). Arriba, dcha.: tornos documentados en el Cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real) (Fernández Maroto, 2013). Abajo, dcha.: estructura de torno encontrada en el alfar de Las Cogotas. Abajo, izda.: simulación del funcionamiento de la rueda de torno del alfar de Las Cogotas (Ilustración de Diego Ortega Alonso).

Es probable que los recipientes torneados de Cogotas II, adscritos a los grupos A y B, se modelaran partiendo del empleo de una torneta sin superar las 50 revoluciones por minuto (rpm), mientras que los que pertenecen a los grupos C y D se elaboraran en tornos bajos de rueda alcanzando aproximadamente las 130 (rpm). Las trazas de manufactura referentes al levantado indican una experimentación endógena constante para crear nuevos aprendizajes alfareros, que sirvieran para emular técnicas y producciones cerámicas exógenas ligadas con la adquisición de determinadas etiquetas sociales. Bajo esta premisa podría decirse que la introducción de los sistemas de rotación en el ámbito alfarero de Las Cogotas no habría estado únicamente condicionada por cuestiones funcionales y económicas. Desde el punto de vista técnico, la incorporación de la energía cinética como recurso para modelar recipientes cerámicos enlazaría también con los procesos sociales que desde el inicio de la Edad del Hierro intentan agudizar la individualidad y las separaciones intra e intergrupales. La instauración de contextos sociales cada vez más jerarquizados exigiría la fijación de posiciones de poder en todos los ámbitos de la cultura, sin dejar el trabajo alfarero al margen. Quizás, las personas que detentaban el poder, bajo el compromiso de hacerse cargo de la agenda social y política de sus comunidades, plantearan la necesidad de controlar las actividades artesanales para continuar promoviendo y reforzando sus criterios de desigualdad.



Fig. 8. Fotografía del montaje final de la Vitrina CERO «De 0 a 140 revoluciones por minuto: la introducción del torno en la península ibérica». Foto: Ángel Martínez Levas. Museo Arqueológico Nacional.

El discurso expositivo de la Vitrina CERO

Partiendo de la investigación realizada por Juan Jesús Padilla (2018), y comentada en el apartado anterior, desde el Dpto. de Protohistoria y Colonizaciones se decidió adaptar las conclusiones al formato de Vitrina CERO que desde octubre de 2017 viene desarrollando el Museo Arqueológico Nacional. Esto dio lugar a la titulada «De 0 a 140 revoluciones por minuto: la introducción del torno en la península ibérica», que estuvo expuesta desde el 8 de octubre de 2019 hasta el 12 de enero de 2020¹. En otra publicación (Rodero *et alii*, en prensa) ya explicamos las características y origen de esta iniciativa museográfica y detallamos, tanto la museología presente en esta Vitrina CERO dedicada a las cerámicas sociales, como la adaptación del trabajo de investigación al campo museográfico. Para no repetir este análisis, y esperando que sirva como complemento del artículo indicado, incluimos aquí los textos e ilustraciones (elaboradas por D. Ortega Alonso) que aparecieron en la exposición. En ella, los textos siempre se distribuyen entre el espacio del llamado «tótem», la trasera de la vitrina y las cartelas que acompañan a las piezas y se sitúan cerca de aquellas a las que hacen referencia (en este caso, fueron un total de nueve). Condicionados por el escaso espacio expositivo (aproximadamente, 2,30 x 0,85 metros), los recursos deben ser limitados y los textos deben ser cortos, sintéticos, didácticos y adaptados a todo tipo de público sin perder el rigor científico, teniendo en cuenta que esta vitrina siempre incluye su versión en español y en inglés. Aportamos aquí únicamente la versión española y citamos los números de inventario de las piezas a las que cada cartela iba a asociada². Una visión general de la vitrina puede observarse en la figura 8.

¹ <http://www.man.es/man/exposicion/vitrina0/20191007-torno.html>.

² Las fichas de catalogación de dichas piezas pueden consultarse, buscando por número de inventario, en el portal CER.ES: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MAN>.

Totem:**«DE 0 A 140 REVOLUCIONES POR MINUTO: LA INTRODUCCIÓN DEL TORNO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA**

Estudios recientes convierten Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila) en un yacimiento clave para analizar la introducción efectiva del torno en la Hispania prerromana. El análisis tecnológico revela la utilización de instrumentos alternativos al torno de pie para modelar los recipientes cerámicos: la torneta o el torno bajo de mano. Además, estas investigaciones han permitido documentar una evolución de la fabricación cerámica dependiendo de la velocidad de rotación o fuerza centrífuga empleada y el grado de habilidad percibido. También revelan que dichas piezas están siempre realizadas a partir de rollos de arcilla».

Trasera:

«Las nuevas investigaciones se han basado en la revisión de los materiales cerámicos procedentes de las excavaciones realizadas por Juan Cabré Aguiló en Las Cogotas entre 1927 y 1930, conservados en este Museo.

Dichos estudios se complementan con la información proporcionada por el descubrimiento, en los años 80 del siglo xx, de un área de más de 300 m² dedicada a la producción de cerámica a torno. Desde entonces, este espacio alfarero prerromano se configura como el más completo a escala peninsular.

La introducción del torno tuvo que ver con cuestiones funcionales y económicas pero, seguramente, también sociales. Puede que la creciente jerarquización social iniciada en el s. vi a. C. fuese la principal causante del cambio en el sistema de producir recipientes cerámicos. Además, todo parece indicar que las mujeres siguieron fabricando cerámica a mano, mientras que los hombres se incorporaron a la producción a torno». (Las imágenes e ilustraciones utilizadas pueden verse en la figura 8).

Cartelas:**«1. Vaso fabricado a mano (1989/24/693)**

Siglos v-ii a. C.

Vaso realizado mediante la superposición de rollos de arcilla.

2. Vasos fabricados a 15-30 revoluciones por minuto (33437 y 1989/24/231)

Siglos v-iv a. C.

La torneta se emplea para conseguir el acabado de las formas deseadas. Decoración inciso-impresa «a peine».

3. Vasos fabricados a 30-75 revoluciones por minuto (35498 y 1989/41/2383)

Siglo iv a. C.

Se combina la utilización de los rollos de arcilla a mano y la producción de energía cinética para crear la forma y su aspecto final. Decoración con acanaladuras y círculos inciso-impresos.

4. Vasos fabricados a 75-110 revoluciones por minuto (35539 y 35581)

Siglos iv-iii a. C.

El trabajo a mano se reduce exclusivamente a la disposición de los rollos de arcilla. Las trazas horizontales y paralelas producidas por la rotación se reflejan bien grabadas en las paredes de la superficie. Decoración inciso-impresa.

5. Vasos fabricados a 110-140 revoluciones por minuto (1989/24/18, 35540, 35519 y 1989/24/68)
Siglos III-II a. C.
El rollo de arcilla se eleva a gran velocidad para conseguir la forma deseada. A partir de este momento se introducen formas nuevas, con pies, asas de cesta y decoraciones pintadas en las superficies.
6. Trípode de torneta (1989/41/3306 y 3279)
Siglos V-II a. C.
Fabricado a partir de la cornamenta de un ciervo. Se identifica como el modelo más antiguo documentado en la península ibérica de este tipo de sistema de rotación. Podría ser el reflejo de la consolidación de un mundo en el que la producción cerámica empezaba a concebirse como una tarea de prestigio solo capaz de ser desempeñada por maestros artesanos.
7. Pella de barro, alisador, machacador y punzón (1989/41/1796, 1989/41/976, 1989/41/984 y 1989/41/1119 respectivamente)
Siglos V-II a. C.
Elementos relacionados con el proceso de producción cerámico: la pella de barro a partir de la que se hacían los rollos de arcilla para conformar el vaso; la herramienta para alisar las superficies; el machacador para corregir errores o el punzón para realizar decoraciones. Su lugar de hallazgo, en las viviendas del yacimiento, muestra que la fabricación cerámica también se daba en los espacios domésticos.
8. Modelos decorativos con huellas dactilares (1989/41/3094 y 1989/41/3087)
Siglos V-II a. C.
Fragmentos de cerámica a mano (izquierda) y a torno (derecha) con decoración solar inciso-impresa realizada mediante estampado frontal con la yema del dedo índice.
Posiblemente la diferencia de tamaño en esta decoración se deba a la persona encargada de realizarla. La huella más pequeña pertenecería a una mujer, mientras que la mayor sería de un hombre.
9. Juguetes (1999/113/1, 2, 3)
Siglos V-II a. C.
Reproducciones a pequeña escala de recipientes cerámicos de la Edad del Hierro. Encontrados tanto en contextos domésticos como de trabajo especializado, hacen referencia a la secuencia de aprendizaje que niñas y niños experimentaban desde edades muy tempranas.
(Las cartelas n.ºs 2, 3, 4 y 5 se acompañaban del dibujo correspondiente a los modos indicados en la figura 4. Un ejemplo de ello puede observarse en la figura 9. Además, hubo ilustraciones que se vincularon a las piezas de la manera que se indica en la figura 10).

Seminario «Cuando las cerámicas hablan. El poder de la tecnología para interpretar las sociedades del pasado»

Coincidiendo con la presentación de la Vitrina CERO, el Dpto. de Protohistoria y Colonizaciones tiene la costumbre de organizar una Jornada que sirva para dar a conocer la propia vitrina, además de incidir en el aspecto que en ella se trata, bien mediante una conferencia o una mesa redonda.

En este sentido, vinculada a la Vitrina CERO «Centenario de la declaración de Monumento Histórico Artístico de la cámara sepulcral de la necrópolis ibérica de Toya. 1918-2018» (10 de abril-junio de 2018), se celebró una Jornada (10 de mayo de 2018) que incluyó el acto institucional con representantes de la de la Diputación de Jaén, del Ayuntamiento de Peal de Becerro (Jaén), Junta

4. Vasos fabricados a 75-110 revoluciones por minuto

Siglos IV-III a. C.

El trabajo a mano se reduce exclusivamente a la disposición de los rollos de arcilla. Las trazas horizontales y paralelas producidas por la rotación se reflejan bien grabadas en las paredes de la superficie. Decoración inciso-impresa.

4. Vessels turned at 75–110 revolutions per minute

4th–3rd century BC

Only the arrangement of the clay coils was done by hand. The parallel horizontal marks made by the wheel's revolving motion are clearly visible on the vessel walls. Incised-impressed decoration.



Fig. 9. Ejemplo de cartela en la que se muestra el texto y la asociación con parte de la ilustración publicada por Roux, y Courty, 1998.

Ilustraciones (D. Ortega Alonso) que acompañan a las cartelas y piezas:

A) Vinculada a las piezas de la 1 a la 5

B) Vinculada a las piezas 7, 8 y 9



A



B

Fig. 10. Ilustraciones elaboradas por D. Ortega Alonso que formaron parte de la Vitrina CERO y su vinculación con los textos (cartelas) y piezas incluidas.

de Andalucía y de la Universidad de Jaén, además de la conferencia a cargo de los profesores Juan Pedro Bellón Ruiz (Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén) y Susana González Reyero (Instituto de Historia CCHS-CSIC) con el título «Juan Cabré Aguiló y la Cámara de Toya. 100 años de discursos arqueológicos e imágenes»³.

Posteriormente, vinculada a la Vitrina CERO «De 0 a 140 revoluciones por minuto: la introducción del torno en la península ibérica» (8 de octubre de 2019-12 de enero de 2019), se organizó un seminario el 14 de noviembre de 2019 gracias al patrocinio de la Universidad de Granada (Dpto. de Prehistoria y Arqueología y la Cátedra Iberoamericana de Estudios sobre Patrimonio e Industrias Culturales), que llevó por título «Cuando las cerámicas hablan: El poder de la tecnología para interpretar las sociedades del pasado»⁴. La intención del seminario, igual que la de la Vitrina CERO, fue dar a conocer las más recientes investigaciones sobre la fabricación de la cerámica a torno, su introducción en la península ibérica y su evolución en la Edad del Hierro.

Tras la pertinente presentación a cargo de Carmen Marcos, subdirectora del Museo, dio comienzo el turno de conferencias:

- Valentine Roux (directrice de Recherche. Maison de Préhistoire et Technologie, CNRS, Francia) impartió la conferencia «Ceramic technology and ethnoarchaeological regularities: how to reveal past social dynamics». En ella, explicó sus estudios en Tell Arqa, (Líbano) III milenio B.C. y comparó diversos parámetros de su producción cerámica con comunidades de Kenia, India y Ecuador.
- Manuel Calvo Trías (profesor titular del Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes de la Universitat de les Illes Balears) trató el tema de «Etnoarqueologías, cerámicas y arenas sociales. Una aproximación al conocimiento tecnológico y social de las comunidades a través del estudio de la cerámica desde la Etnoarqueología». Tras la explicación de las diversas vertientes de la etnoarqueología, expuso cómo tratar el análisis de diversas producciones cerámicas y la metodología empleada.
- Juan Jesús Padilla Fernández (investigador del Dpto. de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid) realizó una exposición titulada «Cerámicas de la Edad del Hierro: cerámicas sociales» en la que destacó las diferencias cronológicas, tipológicas y de fabricación entre Cogotas I, II y III.
- Gadea Cabanillas de la Torre (conservatrice du Patrimoine, Ministère de la Culture, Service Régional de l'Archéologie, Francia, UMR 8546 CNRS-ENS) impartió la conferencia «Del diseño a la tecnología social: lo que la técnica del estampillado sobre cerámica nos revela sobre la Edad del Hierro de Europa occidental». En ella sintetizó los resultados científicos de una investigación exhaustiva llevada a cabo sobre esta técnica, poniendo en relación la península ibérica con el resto de Europa.
- Jesús Álvarez Sanchís (profesor titular del Dpto. de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid) se centró en el tema de «Identidad en la Edad del Hierro: El significado de las cerámicas con decoración a peine en el mundo vetón». En ella, se hizo hincapié en la caracterización de las cerámicas a peine y su expansión geográfica, así como se reflexionó acerca de su vinculación a las comunidades que las fabricaban y consumían.
- Manuel García Heras (científico titular del Instituto de Historia, Dpto. de Historia del Arte y Patrimonio, Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. Especialista en arqueometría cerámica) desarrolló «La disciplina arqueométrica y su importancia en la investigación de

³ <http://www.man.es/man/actividades/cursos-y-conferencias/anteriores/2018/20180510-toya.html>.

⁴ <http://www.man.es/man/actividades/congresos-y-reuniones/congresos-anteriores/2019/20191114-jornada-tecnicas-ceramica.html>.

las sociedades del pasado a través de la cerámica». Basada en tratar los distintos sistemas de análisis arqueométricos a aplicar en materiales cerámicos, se centró en presentar cómo las cerámicas «no solo hablan, sino que también suenan», proponiendo como estudio de caso los análisis de las trompetas numantinas.

- Alberto Dorado Alejos (técnico de laboratorio del Dpto. de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada) presentó «Las primeras producciones a torno de la península ibérica. Una revisión arqueométrica de los materiales hallados en Cuesta del Negro y Llanete de los Moros», en la que se centró en explicar los resultados que este tipo de análisis desveló sobre la posible procedencia exógena de las piezas o su modo de fabricación.

Queremos aprovechar estas líneas para agradecer a todos los conferenciantes su disponibilidad a participar en el seminario desde el primer momento.

Conclusiones

El objetivo de la realización de esta vitrina ha sido triple. En primer lugar, recordar la importancia que el yacimiento arqueológico de Las Cogotas tiene para comprender la realidad social propia del occidente peninsular ibérico hace más de dos mil años. En segunda instancia, dar visibilidad a un marco teórico y metodológico que defiende la estrecha relación entre personas y objetos y asume la tecnología como un mecanismo adecuado para obtener pistas fiables acerca de la sociedad que la genera. En tercer lugar, mostrar que la introducción del torno en la península ibérica no fue tan sencilla y lógica como ha sido interpretada. Se trata de un proceso endógeno muy complejo y vertebrador, que no solo podría vincularse con cuestiones económicas y funcionales. Presumiblemente, este iría más allá y conectaría con el desarrollo de comunidades organizadas socialmente a partir de una autoridad fijada por la habilidad y la experiencia práctica y, por ende, cada vez más individualizadas en las que la producción y tenencia de piezas torneadas otorgaría estatus y poder.

Bibliografía

- ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. R. (1999): *Los Vettones*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- BARRIL VICENTE, M. (2004): «Juan Cabré y el Museo Arqueológico Nacional», *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica documental*. Edición de Juan Blánquez Pérez y Belén Rodríguez Nuere. Madrid: Instituto de Patrimonio Histórico Español. Universidad Autónoma de Madrid. Museo de San Isidro, pp. 123-139.
- BARRIL, M.; MANSO, E., y GALÁN, E. (2005): «Los vettones en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional», *Catálogo de la exposición El descubrimiento de los vettones. Los materiales del Museo Arqueológico Nacional*. Ávila: Diputación Provincial de Ávila, pp. 33-46.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1930): *Excavaciones en Las Cogotas, Cardeñosa (Ávila) I. El Castro*. Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, n.º 110, pp. 2-115.
- CABRÉ AGUILÓ, J., y CABRÉ HERREROS, E. (1932): *Excavaciones en Las Cogotas, Cardeñosa (Ávila) II. La Necrópoli*. Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, n.º 120, pp. 5-156.
- GARCÍA HERAS, M. (2005): «La tecnología cerámica», *Celtíberos: Tras la estela de Numancia*. Coordinado por J. I. de la Torre Echávarri y A. Chaín Galán. Soria: Diputación de Soria, pp. 359-366.
- GELBERT, A. (1997): «De l'élaboration au tour au tournage sur motte: difficultés motrices et conceptuelles», *Techniques et culture*, 30, pp. 1-23.
- GORGUES, A., y BENAVENTE, J. A. (2012): «Organisation du travail et technologie potière dans les ateliers ibériques tardifs du Mas de Moreno (FozCalanda, Teruel): Bilan provisoire des recherches (2005-2011)», *Actas II Congreso Internacional Iberos del Ebro*. Coordinado por M. C. Belarte, J. A. Benavente, L. Fatás, J. Diloli, P. Moret, y J. Noguera. Tarragona: ICAC, pp. 273-290.

- HASAKI, E. (2013): «Craft Apprenticeship in Ancient Greece. Reaching beyond the Masters», *Archaeology and apprenticeship. Body knowledge, identity, and communities of practice*. Edición de W. Wendrich. Arizona: uap, pp. 171-202.
- JEFFRA, C. (2011): *The Archaeological Study of Innovation: An Experimental Approach to the Pottery Wheel in Bronze Age Crete and Cyprus*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Exeter.
- MANGLANO VARCÁNGEL, G. (2018), *Los verracos vettones. Orígenes, litologías, entronque popular, procedencia y dispersión natural en el territorio español*. Madrid: Publicaciones UAM.
- MARINÉ ISIDRO, M., y RUIZ ZAPATERO, G. (1988): «Nuevas Investigaciones en Las Cogotas. Una aplicación del 1 % Cultural», *Revista de Arqueología*, 84, pp. 46-53.
- PADILLA FERNÁNDEZ, J. J. (2011): «El alfar de Las Cogotas (Cardenosa, Ávila): Una mirada etnoarqueológica y experimental», *Arqueología y Territorio*, 8, pp. 115-128.
- (2018): *Identidades, cultura y materialidad cerámica: Las Cogotas y la Edad del Hierro en el Occidente de Iberia*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid.
- (en prensa): «Etnoarqueología de la modernidad. El fin de la producción cerámica preindustrial en Bailén (Jaén)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 33.
- PADILLA FERNÁNDEZ, J. J.; RUIZ ZAPATERO, G., y ÁLVAREZ SANCHÍS, J. R. (2018): «Algo más que un taller cerámico de la II Edad del Hierro: El alfar de Las Cogotas (Cardenosa, Ávila)», *Algo más que galbos y cacharros. Etnoarqueología y experimentación cerámica*. Edición de E. Alarcón García, J. J. Padilla Fernández, L. Arboledas Martínez, y L. Chapon. Menga. Revista de Prehistoria de Andalucía. Monográfico 04, pp. 217-230.
- Patronato del Museo Arqueológico Nacional (1933): *ADQUISICIONES en los años 1930 y 1931, siendo directores generales de Bellas Artes D. Manuel Gómez-Moreno y D. Ricardo de Orueta y Director del Museo Don Francisco Álvarez-Ossorio*. Madrid.
- PERLINES BENITO, M. R. (2005): «La presencia de cerámica a torno en contextos anteriores al cambio de milenio. Propuesta para su estudio», *El Periodo Orientalizante. Actas III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida. Protobistoria del Mediterráneo Occidental*. Edición de S. Celestino y J. Jiménez Ávila. Mérida y Madrid: CSIC, pp. 477-489.
- RADA Y DELGADO, J. DE LA (1883): *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional. Sección Primera*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- RODERO RIAZA, A.; DE LUIS MARIÑO, S., y MANSO MARTÍN, E. (2020): «La Vitrina CERO dedicada al patrimonio cerámico de Las Cogotas (Cardenosa, Ávila) y la importancia de la museografía en la difusión de la ciencia en el Museo Arqueológico Nacional», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 30, pp. 283-303.
- ROUX, V., y COURTY, M. A. (1998): «Identification of Wheel-Fashioning Methods: Technological Analysis of 4th-3rd Millennium BC Oriental Ceramics», *Journal of Archaeological Science*, 25, pp. 747-763.
- RUIZ-ZAPATERO, G. (2004): «La construcción de la “Cultura de Las Cogotas”», *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica documental*. Edición de Juan Blánquez Pérez y Belén Rodríguez Nuere. Madrid: Instituto de Patrimonio Histórico Español. Universidad Autónoma de Madrid. Museo de San Isidro, pp. 195-219.
- SÁNCHEZ-CLIMENT, A. (2016): *La cerámica celtibérica meseteña: tipología, metodología e interpretación cultural*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid.

INVIATI DIES XXXI
PATER



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE