

BOLETÍN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

24-25-26 / 2006 / 07/08



BOLETÍN
del Museo
Arqueológico Nacional

24-25-26 / 2006-2007-2008



Portada
Dishekel hispano-cartaginés, hacia 237 a.C.
Tesoro de Mazarrón (Murcia), 1861
Inv. MAN 1993/67/1556 y 1993/67/1557

Diseño y maquetación
Raúl Areces y Luis Carrillo

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

Museo Arqueológico Nacional
Serrano, 13
Tel.: 915 777 912
Fax.: 914 316 840
E-mail: angela.franco@mcu.es



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

© Del texto y las imágenes: los respectivos autores

NIPO: 551-09-033-9
ISSN: 0212-5544
Depósito Legal: M-16820-1983

Imprime: IMPRESA



MINISTERIO
DE CULTURA

Ángeles González-Sinde
Ministra de Cultura

Mercedes E. del Palacio Tascón
Subsecretaria de Cultura

José Jiménez
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Directora

Dra. Dña. Rubí Sanz Gamo

Consejo de redacción

Dra. Dña. Paloma Cabrera Bonet
Dra. Dña. Carmen Cacho Quesada
Dra. Dña. Ángela Franco Mata
Dra. Dña. Ángela García Blanco
Dña. Carmen Mañueco Santurtún
Dra. Dña. Carmen Pérez Díe
Dra. Dña. Alicia Rodero Ríaza
Dr. D. Salvador Rovira Llorens
D. Félix Jiménez Villalba
Dña. Carmen Marcos Alonso
Dña. Virginia Salve Quejido

Cómite Científico

María Belén Deamos
Universidad de Sevilla
Marta Campo
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
Teresa Chapa Brunet
Universidad Complutense, Madrid
José Manuel Cruz Valdovinos
Universidad Complutense, Madrid
Colette du Fresné-Tassé
Universidad de Montreal
José Manuel Galán
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Mauro S. Hernández Pérez
Universidad de Alicante
Carmen Lacarra Duca
Universidad de Zaragoza
Juan Carlos Moreno García
Centre National de la Recherche Scientifique, Paris
Victor Nieto Alcaide
Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid
Eloisa Pérez Santos
Universidad Complutense, Madrid
Domingo Plácido
Universidad Complutense, Madrid
Mario Torelli
Università di Perugia
Julio Torres
Casa de la Moneda

Secretaria

Dra. Dña. Ángela Franco Mata

Homenaje a Carmen Alfaro Asins

In memoriam

La edición de este número del *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* se produce en un tiempo lleno de acontecimientos y de cambios. El 9 de junio de 2005 falleció en Madrid la Dra. Carmen Alfaro Asins, que fue Jefe del Departamento de Numismática y Medallística. Poco después Dña. Carmen Marcos y la Dra. Ángela Franco Mata, verdadera *alma mater* de este *Boletín*, propusieron que este número fuera dedicado a su memoria. Carmen Alfaro, en su periodo de formación universitaria, caminó de la mano del Profesor Fernando Gimeno, artífice de una ejemplar vocación hacia el patrimonio numismático, y de quienes la antecedieron en la responsabilidad del Gabinete Numismático (desde Basilio Sebastián Castellanos a María Luz Navarro), heredó el importantísimo peso histórico que le acompaña desde su creación en 1711. Su profesionalidad le movió a indagar sobre los avatares del Gabinete a lo largo de más de dos siglos, a reordenarlo, y a llenar su vida de desvelos no solo para incrementar las colecciones, sino también para situarlas en primera línea de las europeas. En sus últimos tiempos dedicó un esfuerzo sobrehumano a la celebración del *XIII Congreso Internacional de Numismática*, que tan sabiamente preparó desde el M.A.N. junto con Carmen Marcos y Paloma Otero; después fue la inquietud por la publicación de las Actas, que salieron a la luz cuando ella ya estaba ausente, y esta preocupación fue pareja al diseño de cómo ella y su equipo deseaban que fuera el Gabinete Numismático del Museo. A Carmen Alfaro nuestra gratitud y nuestro reconocimiento.

El *Boletín* emprende una nueva etapa sin olvidar la ya iniciada en 1983 cuando fue creado por el empuje del Dr. Eduardo Ripoll Perelló, entonces Director del Museo Arqueológico Nacional, fallecido el día 28 de marzo de 2006. Hacia él dirigimos nuestra mirada de agradecimiento pues entre su importante legado intelectual ha dejado el de esta publicación periódica, un órgano de expresión en el que dar a conocer cuantos aspectos se desprenden de los bienes que conserva el Museo, una iniciativa ciertamente impagable. Su ausencia afecta también a toda la arqueología española, deudora con él en tantos aspectos de la Prehistoria, especialmente del Arte Rupes-tre. Y aquí permítame el lector recordar al Dr. Antonio Beltrán Martínez, quien también nos dejó en un día de 2006. Los dos fueron antorchas en el estudio de esa parcela de la investigación prehistórica, y sus conversaciones, debates, e intercambios de opiniones han contribuido muy poderosamente a trazar un brillante camino para ese campo del patrimonio. Entre nuestros recuerdos está también el Padre Cristóbal Beni, de labor infatigable en la Biblioteca del Museo, y Carmen Gasset que formó parte del Patronato.

Este número abre un tiempo que se presenta desde una perspectiva múltiple. Ciñéndonos al *Boletín*, he de señalar que en primer lugar incorpora un equipo asesor formado por prestigiosos investigadores, así nos sumamos al modo de hacer de otras revistas científicas pero, sobre todo, realizamos un ejercicio de apertura hacia otros profesionales involucrados en el desarrollo del conocimiento, de una manera simbólica representados por los asesores invitados. Formar parte de los equipos de una revista conlleva la tarea de tener que leer y opinar sobre los originales presentados, algo que no suele estar acompañado de gratitudes, pero también la satisfacción de colaborar en su desarrollo. Así pues nos congratulamos de tener entre nosotros a los doctores María Belén Deamós, Marta Campo, Teresa Chapa Brunet, José Manuel Cruz Valdovinos, Colette du Fresné-Tassé, José Manuel Galán, Mauro Hernández Pérez, Carmen Lacarra Ducay, Juan Carlos Moreno García, Victor Nieto Alcaide, Eloisa Pérez Santos, Domingo Plácido y Julio Torres.

En segundo lugar el *Boletín* se estructura en tres secciones fundamentales. La primera, está dedicada a la investigación, el más importante objetivo desde su creación, solo que hemos estimado que los temas a tratar sean los relacionados con los contenidos del Museo, y no únicamente con los objetos que forman parte de sus colecciones. Esta es una orientación fundamental en esta etapa, a ello nos ha animado la propia representatividad de las colecciones del M.A.N. que abarcan el ámbito peninsular e insular español, y también otros espacios europeos y mediterráneos. Somos conscientes de la complejidad de esta nueva andadura, pues el Museo custodia un amplísimo elenco de piezas que abarcan desde la Prehistoria hasta Época Moderna, convergiendo muchos intereses investigadores en torno a la arqueología y a la historia del arte, y si bien es cierto que existen otras revistas especializadas de temática más monográfica, no olvidamos que este *Boletín* nace precisamente desde el seno de un museo al que, por el propio carácter que le otorga su titularidad, le interesan todos aquellos aspectos relacionados con la investigación y la metodología. La segunda, sección está dedicada a la museología desde la perspectiva de los profesionales que trabajan en los museos, cuyas experiencias, planteamientos y soluciones, o a veces dudas e incógnitas, constituyen una parte muy importante en la vida de estas instituciones. Aquí se unirán cuestiones muy diversas como la museografía, la difusión, la documentación, la conservación y la restauración, etc. Si la experiencia del Museo Arqueológico Nacional es tremendamente rica en este sentido también lo es la de otros museos, con los que queremos compartir unas páginas que han de ser un foro para el pensamiento y la experiencia museológica. En tercer lugar el *Boletín*, como es habitual en sus páginas, dedica un apartado a las recensiones de otras publicaciones científicas.

Finalmente, este número del *Boletín* sale a la luz cuando el Museo Arqueológico Nacional ha cumplido 140 años desde su creación el 20 de marzo de 1867. Es cierto que lo normal es celebrar centenarios o cincuentenarios, para ello solo habrá que esperar diez años pero, mientras, no queremos dejar de manifestar con satisfacción la larga y fructífera historia del Museo, así como las aportaciones que desde el mismo y gracias a sus profesionales ha habido en relación con las disciplinas que le atañen, incluida la museología. Esos años constituyen un equipaje inmejorable para afrontar un futuro inmediato lleno de novedades, y llegan en el momento en el que se perfilan una de las más importantes remodelaciones de sus espacios y una concepción del mismo acorde con los tiempos actuales.

Rubí Sanz Gamo
Directora del Museo Arqueológico Nacional

Índice

Investigación	11
¿Qué me pongo? Adornos personales sobre soportes de origen orgánico en el Neolítico y Calcolítico del Sureste peninsular <i>Ruth Maicas Ramos</i>	13
El Cañamar y Prado Arroyo: cogotianos y soteños explotando un mismo espacio económico <i>Juan F. Blanco García</i>	33
Últimos descubrimientos en la tumba saíta n.º 14 del yacimiento arqueológico de Oxirrinco (El-Bahnasa), Egipto: habitación n.º 4 <i>Esther Pons Mellado</i>	45
La lucha del héroe contra el monstruo marino: recepción de motivos orientalizantes en el mundo griego <i>Cayetana Johnson</i>	53
Nuove osservazioni numismatiche sul dinasta licio Ddenêwele <i>Novella Vismara</i>	67
LEG-X: contromarca inedita di area mesico-tracica apposta su un'emissione bronzea (asse? di Claudius?) di produzione ausiliaria <i>Rodolfo Martini</i>	73
Moneda china antigua en el Museo Arqueológico Nacional. I. Monedas con forma de objetos <i>Julio Torres</i>	77
Datos sobre el tesorillo tardorromano de monedas de El Pedregal (Chantada, Lugo) <i>Yolanda Álvarez González, Luis Francisco López González, Ignacio Montero Ruiz y Salvador Rovira Llorens</i>	99
El pavimento de la iglesia visigoda de Burguillos del Cerro (Badajoz) <i>Isabel Arias Sánchez y Luis Balmaseda Muncharaz</i>	109
Tesoros del país de Wa. La serie de Doce Monedas Dinásticas japonesas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid <i>Irene Seco Serra</i>	121
Un ripostiglio di x secolo dal territorio aretino <i>Franca Maria Vanni y Ermanno A. Arslan</i>	135

La explotación andalusí de los metales preciosos: los trabajos a bocamina	141
<i>Paula Grañeda Miñón</i>	
El tesorillo del Castillo de Lucena	155
<i>Rafael Frochoso Sánchez</i>	
Cabezada de la «novia de Serón»	173
<i>Ángela Franco Mata</i>	
Algunas pruebas de medallas españolas desconocidas en la Real Academia de la Historia	185
<i>Martín Almagro–Gorbea</i>	
Una nueva medalla de Bartolomé Maura en el Museo Arqueológico Nacional	197
<i>Isabel Panizo Arias</i>	
Vestir dinero. Monedas y adorno personal en las colecciones del Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico	203
<i>M^a Antonia Herradón Figueroa</i>	
Museología	215
El Gabinet Numismàtic de Catalunya en el marco del Museu Nacional d'Art de Catalunya: exhibición y gestión de las colecciones	217
<i>Marta Campo</i>	
El Museo Arqueológico Nacional en el ámbito internacional: los Congresos Internacionales de Numismática y la Comisión Internacional de Numismática	223
<i>Carmen Marcos Alonso, Paloma Otero Morán y Paula Grañeda Miñón</i>	
Tres álbumes de improntas y fotografías de monedas halladas en Palencia, pertenecientes a la colección Martínez Santa–Olalla del Museo Arqueológico Nacional: descripción formal y estado de conservación	237
<i>Carmen Fernández Fernández y Virginia Salve Quejido</i>	
Tres álbumes de improntas y fotografías de monedas halladas en Palencia, pertenecientes a la colección Martínez Santa–Olalla del Museo Arqueológico Nacional: descripción de los hallazgos	249
<i>Paloma Otero Morán</i>	
Haciendo de juglares: un taller de literatura medieval en el Museo Arqueológico Nacional	263
<i>Josemi Lorenzo Arribas</i>	
La Red de Museos estatales. Una Red de grandes profesionales	277
<i>Marina Chinchilla Gómez</i>	
Recensiones	287
Normas para la publicación de originales	291

Investigación

¿Qué me pongo? Adornos personales sobre soportes de origen orgánico en el Neolítico y Calcolítico del Sureste peninsular

Resumen

Los objetos de adorno pueden considerarse elementos frecuentes entre los materiales arqueológicos. Parecen ser piezas muy sencillas, pero desconocemos el alcance de su significado. A través del estudio de las colecciones de la Cuenca de Vera, así como de otros yacimientos del Sureste, nos aproximaremos a la valoración de estos objetos.

Palabras clave. Adornos, Neolítico, Calcolítico, Sureste de la Península Ibérica, Industria ósea.

Abstract

Ornamental objects are common components of Neolithic and Chalcolithic assemblages from archaeological sites. They seem to be very simple objects, but are we really sure about their significance? The study of retrieved materials from Cuenca de Vera and other Iberian southeast sites have shown us other possibilities for their social valuation.

Keys words. Ornaments, Neolithic, Chalcolithic, Iberian Southeast, Bone industry.

En el seno de cualquier sociedad, el significado del «adorno» va más allá del concepto estético de su primera acepción. Como identificador social puede servir para remarcar las diferencias de edad, de

sexo o de «estatus» de un grupo humano o de éste respecto a otros grupos próximos. Pero además, el adorno puede tener un valor profiláctico, religioso o de medida de cambio, pudiendo dar lugar a sistemas de compensación que garantizan una política de convivencia intergrupala. Así pues, representa una complejidad mucho mayor de lo que el término «adorno» sugiere en primer lugar.

Un tema tan interesante como es la complejidad que lleva a convertimos en «hombres modernos» se basa precisamente en desarrollo del pensamiento abstracto, plasmado en aspectos como la religión, el lenguaje, el pensamiento simbólico, el arte, etc. En este sentido, la existencia de adornos se interpreta como una prueba de ese proceso de progresiva complejidad en el desarrollo de nuestra mente y conducta social. Será durante el Paleolítico Superior cuando el adorno alcance un desarrollo pleno, pero su existencia constatable se remonta al Paleolítico Medio y en este sentido, los últimos estudios proponen una antigüedad de 75000 años para los primeros datos de adornos conocidos. Se trata de gasterópodos perforados procedentes de Sudáfrica (Errico *et alii*, 2005).

En la Prehistoria de la Península Ibérica, podemos contar con un porcentaje muy pequeño de aquellos elementos que se englobarían en el amplio marco de los elementos de adorno. No conservamos apenas restos de vestimentas, plumería, cordeles, etc. y desconocemos aspectos tan importantes como debieron ser maquillaje y tatuaje, aspectos solo excepcionalmente detectables por un pequeño número de

evidencias indirectas (Maicas, 2006). Además, hay que tener en cuenta que sólo identificamos una pequeña parte de los adornos con que debieron contar las sociedades prehistóricas.

Hueso, concha, asta y marfil son las materias más abundantes en nuestro registro, pero no las únicas. Otras materias proporcionarían también un buen número de adornos personales sobre cuero, madera, plumas, semillas, resinas, etc.

Los datos sobre la industria ósea de Andalucía son contradictorios por el momento y lo mismo sucede con el subconjunto de los adornos (Rubio, 1993: 45). La información relativa al Sureste, es por ahora incompleta; nuestro estudio basado principalmente en el área de la Cuenca de Vera, presenta un panorama más rico cualitativa y cuantitativamente en las fases atribuibles al Calcolítico, en lo que se refiere a los elementos de adorno, pero porcentualmente más alto en las fases neolíticas (Maicas, 2005).

Repasaremos aquí los materiales de origen orgánico que responderían a esta clasificación de ornamentos, atendiendo al grado de transformación. Así pues, dicho recorrido empezaría por escafópodos, bivalvos y gasterópodos recogidos en las playas y utilizados directamente sin transformación y podría finalizar en la peineta de Los Millares, una pieza de marfil, incisa y pintada. Esencialmente, como ya indicara M^a D. Jara, los objetos de adorno se resumirán en perforados y laminares (1992: 22).

Bivalvos perforados

Uno de los adornos más abundante es el colgante sobre valva lisa. En este conjunto, el soporte más habitual es el realizado sobre *Glycymeris* o «almendra de mar», como también lo es en el conjunto de la Península (Moreno, 1995). La utilización de la almendra de mar se documenta ya en el Paleolítico Medio (Barandiaran, 1967: 342 y Taborin, 1974: 105) y en los yacimientos del área estudiada pervive ampliamente entrada la Edad del Bronce. Su utilización crece a partir del Neolítico, especialmente en el arco mediterráneo y en Suiza (Álvarez Fernández, 2005: 362). En los casos de identificación precisa, corresponden a *Glycymeris glycymeris* (Linneo, 1758), *Glycymeris bimaculata* (Poli, 1795) y *Glycymeris violacescens* (Lamarck, 1819).

El natis se perfora con facilidad por diversos agentes naturales y por ello su

utilización directa es muy frecuente en los conjuntos estudiados. No obstante, la perforación intencional es sencilla y rápida (Maicas, 2005), por lo que las diferencias de uso entre las conchas trabajadas intencionalmente y las piezas de fortuna no debieron ser importantes.

En cualquier caso, no siempre es fácil diferenciar perforaciones naturales de las intencionales. Muchas veces, los ejemplares perforados intencionalmente no muestran trazas de trabajo al haber sufrido un pulimento de uso muy fino; lo que resulta lógico ya que este tipo de pulido es propio del roce con tejidos y cuero (Bonnardin, 2003: 103).

En Levante son numerosas en el Neolítico I y IIB descendiendo su número en el horizonte campaniforme (Pascual, 1998: 131), pero siempre más escasas que en el Sureste.

Un segundo grupo de Bivalvos perforados sería el realizado sobre valvas rugosas, en este caso mucho menor en cuanto al número de ejemplares documentado. En este aparato se incluyen *Cerastoderma glaucum* (Poiret, 1789) y *Acanthocardia tuberculata* (Linneo, 1758), dos ejemplares similares entre sí y más conocidas como «cardium». La perforación y/o abrasión se localiza en el natis, excepcionalmente se han observado perforaciones intencionales en el centro de la valva, atribuidas esencialmente a otros usos, al menos en el Sureste (Maicas, 2006).

Brazaletes

Se consideran brazaletes las piezas anulares rígidas, a diferencia del término pulsera, más correcto para designar adornos formados por varias cuentas o colgantes.

Las valvas perforadas conocidas como brazaletes de pectúnculo, se realizaron como destaca Cauwe sobre una de las mayores conchas mediterráneas, *Glycymeris bimaculata* (2003: 18). Tienen forma de corona circular o elíptica y obtienen por abrasión del dorso de la valva o bien por combinación de técnicas de presión, percusión y abrasión. La mayoría fueron recogidas de los depósitos naturales marinos, documentándose algunos casos en los que toda la superficie está perforada por litófagos, como sucede en los conjuntos de Palacés (Maicas, 2005).

Aparecen en el Neolítico Antiguo y perduran hasta el Bronce Medio, presentando una distribución eminentemente costera como ya observó Pericot (1935:



Figura 1. Cerastoderma perforada. (Churuletes sep. 1, Purchena).



Figura 2. Conus con perforación en habitación. (Almizaraque, Cuevas de Alanzora).

Figura 3. Columbella con perforación en habitación. (Almizaraque, Cuevas de Alanzora).



Figura 4. Luria con doble perforación. (Almizaraque, Cuevas de Alanzora).

Figura 5. Paso del lazo de suspensión en una Luria actual con el dorso rebajado.

129–150), pero con importantes penetraciones hacia el interior.

Las medidas observadas son variables, pero se viene aceptando el término brazalete para diámetros superiores a los 4 cm, con medias en torno a los 6 cm y máximos de 10 cm.

Por debajo de esta medida, nos encontraríamos ante anillos, pero estos no se conocen en el Sureste. Aunque contamos no obstante con una pieza similar a ellos procedente del Llano de la Lámpara (Purchena). Se trata de una «arandela» de nacar con forma discoidal, realizada posiblemente sobre *Unio* sp. La sección plana no permitiría su uso como anillo, dada la mayor proximidad de los dedos en su unión a la mano, más que en el pulgar, por lo que debe tratarse de otro tipo de adorno, pero su estado de conservación no permite asegurarlo. Una pieza similar se localiza en la Cova de la Barcella (Borrego *et alii*, 1992: n.º 64) y en Próximo Oriente se conocen piezas similares sobre *Pinctada margaritifera* (madreperla) (Ba-Yosef, 1997: fig. 6.3).

Los brazaletes de concha se documentan en el Sureste peninsular en fases Neolíticas, perdurando en el Calcolítico y Bronce. Fuera de la Península, la importancia concedida a este adorno, lleva a desarrollar un comercio de brazaletes de concha conocido desde el Neolítico Antiguo (Karali, 2005: 95).

En el Sureste, se constata una mayor presencia funeraria y neolítica. Dos grandes conjuntos por el número de piezas proporcionado como son Garcel y Almizaraque, ambos yacimientos de habitación, muestran claras diferencias a este respecto, frente a la notable presencia de estas piezas en Garcel, destaca su escasez en Almizaraque.

El valor concedido a estos objetos lleva a su reutilización tras su fractura, mediante la realización de perforaciones que unirían los fragmentos regularizados para formar un brazalete articulado. En el Sepulcro del Barranc de Fabra en Amposta (Tarragona), se recuperaron las 3 piezas de un brazalete articulado lo que permite reconstruir la pieza completa (Llovera, X. *et alii*, 1991: 45). Posteriormente, en contextos argáricos, los fragmentos son anchos, simétricos, con extremos apuntados y secciones planas, por lo que es más probable un uso como colgantes.

La combinación de técnicas y grados de transformación ofrece múltiples variaciones morfológicas, sin que estas respondan a una intencionalidad diferenciadora, ya que estos brazaletes responderían a fabri-

caciones no estandarizadas a manos de productores múltiples y no especializados.

Gasterópodos perforados

En el conjunto estudiado, hemos documentado diversos tipos de perforados simples sobre gasterópodos. Entre ellos tenemos tanto ejemplares recogidos ya con perforación, como piezas perforadas intencionalmente.

Los *Conus mediterraneus* (Bruguière, 1792) es una especie venenosa de forma bicónica y tamaño no superior a 6 cm. Se documentan en todo el arco mediterráneo con preferencia por niveles asignables a un Neolítico Medio y Final.

La abrasión marina como agente perforante suele ser lo más frecuente para la utilización de este gasterópodo. Su ápice se desgasta con facilidad, dejando un conducto natural que permite el paso del lazo de suspensión. Pese a ello, en ocasiones y motivado, seguramente, por un deseo de variar el sentido de suspensión de la pieza, se realiza una segunda perforación en habitación, generalmente mediante percusión.

La *Columbella rustica* (Linneo, 1758) es una especie morfológicamente similar a la anterior con un tamaño que no supera los 2 cm (Jordá Pardo, 1982: 94). Se localiza en yacimientos peninsulares durante todo el Neolítico, Calcolítico y Bronce. En el Valle del Ebro son especie dominante (Rodanés, 1987: 154), como también en Levante dentro de los conjuntos malacológicos del Neolítico I (Pascual, 1998: 131–132). Como en el caso anterior, son numerosas como en todo el arco mediterráneo por su distribución natural.

Un pequeño desgaste del ápice no permite en este caso el paso de la cuerda, por lo que a diferencia de lo observado con los cónidos, en la *Columbella* es preciso realizar una perforación mayor o bien practicar la perforación en habitación. También puede eliminarse la columela interior del molusco, pero éste es un tratamiento no documentado en la muestra observada.

Otro de los soportes frecuentemente utilizados es la *Cypraea* o *Luria lurida* (Linneo, 1758). Numerosa en los conjuntos mayores, como es el caso de Los Millares o Almizaraque, pero situada no obstante a bastante distancia de los anteriores. La técnica más usada para su perforación es la abrasión, pero también se observan algunas perforaciones por percusión o presión.



Figura 6. *Cassis* con perforación (Churuletes, sep. 1, Purchena)

Figura 7. Brazaletes sobre *Glycymeris* sp. (Palaces, Zurgena).



Figura 8. Pieza para brazaletes articulados sobre *Glycymeris* sp. (Buena Arena sep. 2, Purchena).

Estas conchas siguen siendo una de las más usadas como elemento de adorno aún en nuestros días. Tradicionalmente se les atribuye un valor simbólico relacionado con la fecundidad y una de sus denominaciones *cypraea moneta* expresa su carácter como elemento de cambio en distintas sociedades y por ello, ha llegado incluso a ser imitada (Alfaro, Marcos y Otero, 2001: 24 y 40).

En los yacimientos estudiados, encontramos algún ejemplo de perforación única como es el caso de Millares 5; pero los esquemas de perforación son predominantemente biforados, con disposiciones laterales, transversales o diagonales respecto al eje longitudinal de la concha. Excepcionalmente se observa una eliminación total del dorso de la pieza, como es el caso de una luria de la sepultura 3 de Loma de la Atalaya (Purchena), donde

se recurriría a una sujeción como la que se observa en la fig. 5.

La *Trivia europaea mediterranea* (Risso, 1826) es un gasterópodo de pequeño tamaño (entre 10 y 15 mm) caracterizado por sus estrías transversales. La perforación se realiza esencialmente por percusión o presión, siendo en todos los casos estudiados, doble; localizándose en el vértice y próximo a la base, en el eje longitudinal de la concha.

Marginella (Lamarck, 1799) es otra especie cuyo pequeño tamaño (entre 0,4 y 0,6 cm de longitud máxima) condiciona la elaboración. Presenta tanto una como dos perforaciones. Su presencia en el conjunto estudiado es muy escasa, pero debido a su pequeño tamaño y a las condiciones de las excavaciones antiguas, es muy posible una importante pérdida a este respecto.



Figura 9. Lúnula perforada. (Buena Arena sep. 2, Purchena).

Se localizan en yacimientos próximos a la actual Murcia, así como en Levante, donde *Marginela* y *Trivia* son dominantes en los conjuntos de Neolítico IIB (Pascual, 1998: 132).

Los restos de *Thais baemastoma* (Linneo, 1767) son escasos y su utilización se produce a partir de las fracturas y erosiones naturales. En estos gasterópodos se observa la recogida de individuos con una intensa abrasión marina. Se localizan en diversos ámbitos, siempre en bajos porcentajes. Se documentan en diversos puntos de Andalucía y Levante, así como en Francia y Norte de África (Goñi, 2004: 202).

Cassis undulata (Gmelin, 1791) se ha documentado en una sola estructura (Churuletes 1 de Purchena), pero a diferencia de las anteriores, en buen estado

de conservación, pese a su mayor fragilidad. Presenta una única perforación por percusión en el labio interno. Otras se han localizado en conjuntos levantinos en niveles de Neolítico I (Pascual, 1998: 131). Para momentos posteriores *Cassis undulata* trabajada por percusión se ha descrito para los materiales del Cerro del Cuchillo en Almansa, Albacete (Barciela, 2004: 563).

En el aprovechamiento del valor estético de la concha de los moluscos como elemento ornamental, un aspecto que hoy no podemos observar con claridad es el relativo al color de estos objetos, factor sin duda importante en este terreno (Ruano, Moreno y Pellús, 1996: 111). Posiblemente un intento por potenciar o modificar el color de las conchas sea el que explique la adición de sustancias sobre las superficies, como parece ser el caso de resinas y en algunas ocasiones de ocre.

El carácter del ocre sobre la industria ósea atiende a diversas funciones, una de ellas sería la de potenciar el valor estético de la pieza, sin merma del valor simbólico que se concede a este tipo de sustancias en diferentes ámbitos.

En la superficie externa de algunas conchas de Los Millares, Almizaraque y de Terrera Ventura se ha observado una cubierta de color ámbar. La hemos localizado tanto sobre *Glycymeris sp.* como sobre *Conus mediterraneus*, si bien, las características de uno y otro caso pudieran no ser las mismas. Aún no pudiendo contar por el momento con análisis químicos que permitan identificar con exactitud la naturaleza de las sustancias añadidas o conservadas en la superficie de estos objetos, es interesante indicar algunas observaciones al respecto. Parece tratarse de una resina en ocasiones cuarteada y parcialmente desprendida, que constituye en el caso de los gasterópodos, una cubierta uniforme. La situación únicamente en el exterior de las conchas, permite suponer un carácter no práctico, si bien desconocemos otros paralelos que puedan ayudar a determinar el propósito de esta película de barniz.

Colgante sobre conchas recortadas o lúnulas

Fragmentos de valva de *Glycymeris sp.* de formas curvas y redondeadas, con secciones de tendencia plana generalmente se conocen en contextos desde el Neolítico Antiguo hasta el Campaniforme. En su mayoría presentan una perforación excén-



Figura 10. Cuenta sobre *conus*. (Almizaraque 16, Cuevas de Alanzora).



Figura 11. Cuentas discoidales. (Jautón sep. 3, Purchena).



Figura 12. Cuentas segmentadas. (Jautón sep. 5, Purchena).



Figura 13. Cuentas segmentadas. (Jautón sep. 5, Purchena).



trica, aunque en algún caso se observan perforaciones centradas (Rincón de Cantoria).

Junto a estas piezas pueden aparecer otros fragmentos de bivalvos fracturados y sometidos a un intenso proceso de abrasión marina, que podrían considerarse materia prima para la elaboración de estos adornos, si bien se documentan también en contextos funerarios, lo que dificulta la comprensión de este objeto.

Colgante de imitación de canino atrofiado de ciervo o colgante de lágrima

La forma globular de estos dientes, podría explicar su predilección en diferentes contextos, llegando a ser imitados desde el Paleolítico (Maudet, 2002: 49). Encontramos ejemplos del canino de ciervo transformado en colgante ente los de Cueva Jabonera (Totana, Murcia); pero en el Sureste es más frecuente la presencia de imitaciones en concha.

Se recuperaron entre los objetos encontrados fuera de las sepulturas de El Argar (Siret y Siret, 1890: lám. 25.29). Son frecuentes en el Neolítico andaluz de las cuevas, y en Levante desde el Neolítico IA (Pascual, 1998: 144). En diversos puntos del Mediterráneo (Bernabó Brea: 1956: lám. XLIV.17 n.º 5), así como en la cultura de Tisza del Neolítico húngaro y

en el centro de Francia, en la región de Cerny (Chilardi, *et alii*, 2004: 87).

En algunos contextos se ha podido determinar su asignación predominantemente femenina (Chilardi, *et alii*, 2004: 87); desgraciadamente este aspecto no puede precisarse en los enterramientos del Sureste.

Colgante sobre colmillo de jabalí

Se trata de piezas hendidas y perforadas sobre placas obtenidas de caninos de suidos. La perforación es en ocasiones doble, como en Cucador 9 (Cantoria), posiblemente por la rotura de la primera.

En Levante se localizan algunos ejemplos (Pascual, 1998: 134), así como en cuevas de Granada y Málaga (Teruel, 1986: 18), en los Sepulcros de fosa catalanes (Muñoz, 1965: 34), en el Valle del Ebro (Rodanés, 1987: 151). Fuera de la península habría que mencionar los del sur de Francia, donde la perforación no sólo se observa en el extremo proximal y donde se documentan incluso piezas de imitación (Camps-Fabrer, 1991: IV.1.4, fig. 1). Se concentra en el Neolítico Pleno (Goñi, 2004: 202), aunque en el Sureste pervive en momentos posteriores.

Colgantes de adscripción geométrica

Los colgantes que han recibido una transformación que hace difícil o imposible reconocer el soporte, se clasifican atendiendo a su forma general: rectos, curvos, cónicos, elípticos, triangulares, trapezoidales, apuntados según la clasificación de la Commission de Nomenclature (Camps-Fabrer, H. 1991). En este grupo, aparentemente más elaborado volvemos en realidad a enfrentarnos a la simplicidad de las formas y tratamientos que nos llevan a observar fenómenos de sincretismo, como ejemplo podemos citar el colgante triangular de Almizaraque, localizado en los yacimientos estudiados, tanto como entre los indios de las praderas de Norteamérica o en el África de nuestros días. Presentan perforaciones cilíndricas (realizadas en posición perpendicular a la pieza) y lisas propias de punzones metálicos, en torno a 2 mm de diámetro.

Colgante recto

Se trata de piezas diferentes entre sí, unificadas por una forma general rectangular sobre un soporte laminar con una perforación excéntrica. Se han obtenido por ranurado, raspado, abrasión y pulido. Son piezas facetadas, con secciones muy delgadas (entre 0,2 y 0,4 cm) y presentan perforación por rotación bifacial con desgaste propio de un lazo de suspensión. Como paralelos más próximos pueden citarse los murcianos (Jara, 1992: fig. 5.65). Estos colgantes son propios tanto del Neolítico Final, como del Calcolítico y Edad del Bronce (Bargue, 1982: 40 y 44), si bien parecen más abundantes en el Calcolítico, momento en el que se centrarían también las piezas del Sureste.

Colgante apuntado

En Almizaraque localizamos un colgante apuntado o triangular, con dos perforaciones realizadas con un instrumento metálico, que como hemos comentado más arriba puede documentarse en contextos muy diversos.

Otras piezas similares en el área próxima podemos encontrar en Blanquizarés de Lebor (Arribas, 1956: fig. 51.6) y en la Cueva de los Tiestos (Molina Burguera, 2003: fig. 43); así como más alejado el de la Cueva de L'Or, realizado sobre colmillo de jabalí (Pascual, 1998: 139).

Colgante de perforación elevada

Piezas perforadas de sección plana y perforación sobre el eje longitudinal del

objeto hemos documentado hasta el momento en la sepultura 1 de la Encantada, en Almizaraque y en el Cerro de las Canteras (Vélez Blanco, Almería). En Millares 16 y 18 (según la numeración de Siret), dos piezas de perforación elevada y base redondeada presentan también este sistema de sujeción. En este caso más próximos a nuestros actuales botones.

Piezas similares se documentan en Levante y fuera de la península son frecuentes en los túmulos ingleses, donde se asocian a cerámica campaniforme (Pascual, 1998: 149); más escasos en Francia, con ejemplos como el del hipogeo de Grillón (Vaucluse), (Beyneix, 2003: 154).

Su carácter de colgante o botón es difícil de determinar por el momento. Piezas similares se utilizan actualmente en bisutería como cierres combinados con una arandela o anilla, pero también podrían cerrar lazadas de cuero o incluso ojales.

En conjunto, los colgantes facetados presentan cierta variedad dentro de la sencillez de las formas documentadas y su escasez numérica. Se definen por la presencia de un elemento de suspensión y será el estudio pormenorizado de las características morfológicas y huellas de uso, los que determinen su utilización, ya que no todos son necesariamente adornos.

Cuenta

Las cuentas se definen por la presencia de una perforación central (Bargue, 1982), su división se determinada una vez más, por el grado de transformación.

Cuenta sobre vértebra de pez

Las cuentas sobre vértebra de pez presentan transformaciones mínimas, normalmente limitadas a una leve regularización exterior. Se conocen como elementos de adorno desde el Paleolítico Superior y en el Sureste se documentan en los distintos periodos de la Prehistoria reciente.

En áreas próximas, se documentan tanto en Murcia (Jara, 1992: 32), como en Levante (Pascual 1998: 126). En el Valle del Ebro se centran en el Eneolítico (Rodanés, 1987: 145) y en yacimientos del interior, se han documentado recientemente en La Tarayuela (Soria) (Rojo *et alii*, 2005: 206). Suelen corresponder a contextos funerarios, si bien en nuestra zona los encontramos en el ámbito doméstico.



Figura 14. Botón de perforación en V tipo tortuga (Almizaraque 39).

Cuenta sobre gasterópodo

Las fracturas y abrasiones naturales, pueden dar lugar a verdaderas cuentas con forma de cúpula sobre el área apical de algunos gasterópodos, especialmente *Conus sp.* Como en el caso anterior, se observan en el registro desde el Neolítico a la Edad del Bronce.

Su distribución, como es de esperar, tiene un marcado sesgo costero, siendo escasas en el área granadina y situándose en Levante, con preferencia, en las primeras fases del Neolítico. (Pascual, 1998: 115–118).

Escafópodo

Los colmillos de elefante (*Antalis / Dentalium*) se utilizan como cuentas de collar desde el Magdaleniense Inferior (Altuna, 1985) hasta época histórica. Su frecuente utilización se explica en el aprovechamiento directo de la concha, con leves modificaciones por abrasión marina o intencional. Otras veces se produce un aserrado que da lugar a cuentas cilíndricas o anulares.

Algunos ejemplares aparecen ensartados unos dentro de otros, posiblemente por su utilización en un mismo lazo de suspensión.

Presenta una amplia repartición por el arco mediterráneo, desde los contextos próximos del Levante peninsular (Pascual, 1998: 121) a yacimientos del Próximo Oriente (Pardo, 2001: 39). Asimismo se documentan en yacimientos alejados de la costa (Álvarez, Harzhauser y Vera-Peláez, 2005: 311–316).

Cuentas de adscripción geométrica

Un segundo grupo de cuentas, como en el caso de los colgantes engloba las cuentas de adscripción geométrica, producto de una mayor transformación del soporte utilizado.

Las cuentas cilíndricas, anulares y elípticas se realizan sobre diáfisis de mesomamíferos. El grado de elaboración varía de unas a otras, desde las realizadas



Figura 15. Varilla de sección circular de la Rambla de Huechar.



Figura 16. Alfiler sobre metapodio hendido de La Encantada (Cuevas de Almanzora).

sobre diáfisis de lagomorfo por supresión de las epífisis, hasta las ranuradas a lo largo de una diáfisis de mamífero de talla media. Entre el Neolítico y la Edad del Cobre se produce una disminución progresiva de la longitud de las cuentas tubulares (Goñi, 2004: 199).

Las **cuentas segmentadas**, serían una variante de las cilíndricas, con ranurados que no llegan a escindir los segmentos preparados. En el Sureste se documentan siempre en contextos funerarios, con distintos grados de desgaste, lo que permite pensar en tiempos de uso diferentes. Ello es lógico en un conjunto funerario, si suponemos que formaban parte de las piezas usadas en vida por cada individuo.

Las **cuentas discoidales** presentan un alejamiento mayor del soporte de partida. En nuestra zona hay que destacar el hallazgo realizado por los hermanos Siret en la Cueva de los Tollos (Mazarrón, Murcia) (Siret y Siret, 1890), donde se encontraron cuentas en distintas fases de elaboración. Estudios posteriores han permitido conocer bastante bien el proceso de elaboración seguido con estas cuentas (Navarrete y Capel, 1979; Goñi *et alii*, 1999: 165; Barciela, 2004: 561-563).

La uniformidad en el diámetro de las cuentas discoidales, nos permite pensar en pulimentos conjuntos. Encontramos tanto perforaciones cilíndricas y lisas propias de punzones metálicos, como perforaciones bipolares con estrías internas, propias de perforadores de sílex en las piezas mayores.

Las cuentas discoidales se documentan en el Sureste desde contextos de Neolítico antiguo y pese a las dificultades que entraña cualquier precisión cronológica en el seno de estos conjuntos, podemos aceptar su continuidad a lo largo de toda la secuencia propuesta.

Las realizadas en concha parecen dominantes y las revisiones actuales insisten en este sentido (Barciela, 2004: 560). Si bien, sin un análisis químico es imposible asegurarlo en los casos menores,



Figura 17. Alfiler de La Encantada (Cuevas de Almanzora).

dada la compleja distinción entre caliza, concha y huevo de avestruz. La identificación de huevo de avestruz en la muestra estudiada se limita a fragmentos informes que pueden corresponder a materia



Figura 18. Peineta de marfil (Los Millares, sepultura 12).

almacenada para su transformación y a pequeñas cuentas asignadas a este material en diversas sepulturas de Los Millares (Arribas, 1977). Para dichos materiales, los únicos análisis realizados hasta el momento, parten de los estudios encargados por Siret a principios de siglo (Maicas, 2005).

Botones

Los botones son incluso hoy, además de un objeto práctico, un elemento de adorno; pero además sabemos que botones fabricados en la actualidad como tales, se utilizan como cuentas de collar; su localización en algunos yacimientos, permite

pensar que también puedo ser ese el caso en el pasado.

Botones longitudinales

Entre los botones simples de disposición longitudinal, encontramos dos variantes a las que da lugar la utilización de un sistema de perforación o de ranurado. El primer caso se documenta en Almizaraque en una pieza similar a un botón en «V» de Campos. (Siret, 1891: lám. 56.16; Deramaix, 1992) pero sin este tipo de perforación. Otras piezas de características similares se localizan en yacimientos portugueses y del interior de la Meseta. En Francia también pueden observarse algunos paralelos en Provenza (Camps-Fabrer, 1991: IV.3.6, fig. 6.2 y 6.9).

Otra variante la constituyen piezas con estrangulamiento mesial y extremos romos. Objetos similares se documentaron en Los Blanquizaes de Lebor (Arribas, 1956), la Grotta de Cascaes y en Troya (Leisner, 1943).

Botón de perforación en «V»

Los botones de perforación en «V» corresponden a morfologías y materias diversas pero tienen en común el tipo de perforación que se realiza sobre la pieza. Es un tipo ampliamente difundido por la Europa Occidental, siendo en la Península Ibérica muy rico tanto en número, como en variantes (Uscatescu, 1992: 16-17).

Las piezas se obtienen de bloques prismáticos, seccionados y abrasionados para posteriormente efectuar las perforaciones mediante instrumental metálico. Se conocen 6 variantes principales: casquete esférico, cónicos, prismáticos, tortuga, piramidales y Durfort, a los que habría que añadir el ya mencionado de forma cilíndrica documentado en Campos (Deramaix, 1992: 82, fig. 11). En el área estudiada, parecen corresponder tanto al Calcolítico campaniforme, como campaniforme, con penetraciones en la Edad del Bronce.

Se han planteado diversas hipótesis para el uso de estas piezas, siendo la función de botón o la meramente ornamental, las más aceptadas, ya que la frecuente fractura de los puentes parece corresponder a la fricción continuada de un elemento flexible.

Alfileres y varillas

El estudio pormenorizado de los apuntados de hueso, permite separar objetos muy diferentes considerados iguales en un primer momento y englobados en la

categoría genérica de «punzones». En líneas generales será el acabado que reciban estas piezas, sus proporciones (longitud frente a espesor y anchura), huellas de uso y contexto de aparición los factores principales que determinen el carácter de cada objeto, presentando, a tenor de ellos, variaciones apreciables.

Los alfileres son en su mayoría apuntados facetados, pero se documentan también otras categorías, como serían por ejemplo, las piezas hendidas de base articular sobre metapodios distales, dado que la conservación de uno de los dos cóndilos del hueso, configura la «cabeza» o área destacada que define el alfiler. Los hendidos de cóndilo articular, coinciden en sus medidas con los alfileres y varillas y han sido documentados en el área circundante como alfileres de cabeza (Cueva Sagrada, Ayala, 1990: 77-86). Piezas cortas, entre 5,4 y 9 cm, pueden interpretarse como alfileres fracturados o desgastados reaprovechadas mediante un reavivado de la punta.

Otro caso similar encontramos entre algunos hendidos de base trabajada, con acabados lustrados y tratamientos que aun permitiendo reconocer el canal medular, hacen que éste sea prácticamente aplanado y con medidas muy próximas a las de los facetados laminares.

A diferencia de los alfileres, las varillas no presentan ningún elemento resaltado que pueda configurar una «cabeza», pero presentan proporciones y tratamientos muy similares a ellos. Estas piezas tienen carácter universal y una amplia cronología que arranca del Paleolítico.

El grupo de apuntados facetados, se caracteriza por un más alto grado de transformación que dificulta o imposibilita reconocer el soporte elegido. Pese a lo cual lo más habitual debió ser el uso del área frontal de la diáfisis de tibia y laterales de metapodios de ovicáprido y cérvido; aunque en algunos casos puede observarse la utilización de costillas para realizar láminas muy delgadas. Dada la fracturación de estas piezas, uno de los valores métricos más utilizado para su caracterización es el grosor, que en el caso de las piezas estudiadas se sitúa entre 0,2 y 0,4 cm.

Varillas de sección plana

Las varillas de sección plana presentan laterales paralelos o convergentes, con un rango de medidas que alcanza los 16 cm de longitud. Presentan secciones uniformes, con grosores medios de 0,3 cm y acabados muy cuidados con pulimento



Figura 19. Cubierta parcialmente desprendida sobre conus perforado (Almizaraque).

regular. Son muy abundantes tanto en el Sureste como en la costa atlántica y en Levante, con penetraciones hacia el interior. Con fuerte presencia desde el Neolítico Final y principalmente Calcolítico.

Varillas de sección redondeada (circular, semicircular o elíptica)

Se trata de piezas afectadas por una elevada fracturación, con bordes laterales que permanecen paralelos salvo en una pequeña zona distal.

Las varillas son frecuentes en el área de Purchena (Llano de la Lámpara, Churuletes, etc.), donde documentamos ejemplares bastante largos (la sepultura 2 de la Rambla de Huechar de Gádor, proporcionó una pieza de 22 cm de longitud para un diámetro de 0,7 cm), si bien la presencia de piezas cortas de fuerte inflexión distal y cambios de coloración, permite pensar en frecuentes reafilados.

Las varillas de sección semicircular o elíptica pueden responder a ejemplares menos cuidados que las circulares.

Varillas de sección poligonal y triangular

Estos tipos plantean serios problemas de frontera, máxime cuando nos encontramos ante una mayoría de fragmentos mesiales. Sólo conservamos una pieza completa, que además pudo ser reavivada ya que puede considerarse bastante corta para estos subtipos. Las varillas de sección irregular podrían corresponder a piezas inacabadas o de peor calidad artesanal.

La distribución de estas piezas por la Península parece focalizada, como en otros casos observados, en el cuadrante

Sureste de la Península y en el estuario del Tajo, pero falta suficiente información para el resto del territorio.

Las varillas están realizadas principalmente en hueso, aunque también se conocen sobre marfil, en especial en Los Millares, si bien no siempre es fácil la identificación de estas piezas.

Los alfileres de cabeza se ordenan atendiendo a la morfología específica de dicha cabeza. En el Sureste encontramos alfileres de abanico, de cabeza segmentada, de cabeza redondeada y con escotaduras. Aparecen tanto en contextos de habitación, como funerarios. Se documentan desde el Neolítico Final con un mayor desarrollo en el Calcolítico, lo que también ocurre en Levante, donde desaparecen en el horizonte campaniforme.

Alfileres de abanico

Son piezas apuntadas con el extremo contrario desarrollado en forma de paleta abierta. En este apartado se han incluido piezas con un desarrollo diferente, desde las formas similares a un abanico abierto a otras más cerradas y por ello muy próximas a algunas varillas planas.

Se concentran en fases calcolíticas tanto en el Sureste, como en otras áreas de Andalucía, Levante y fachada atlántica. Son frecuentes en yacimientos franceses siendo a veces consideradas como copias de prototipos metálicos (Camps-Fabrer, 1991: IV.11.2; Beyneix, 2003: 105).

Alfileres de escotaduras

Se trata de un conjunto de varillas en las que la cabeza queda definida por la presencia de incisiones en el extremo proximal. La fracturación de estas piezas hace difícil su clasificación. Algunas han sido consideradas como ídolos y otras sabemos que corresponden en realidad a lengüetas redondeadas. Estas piezas corresponden una vez más a múltiples variantes, lo que determina un conjunto heterogéneo. En algunos ejemplares la cabeza está bien definida aun siendo pequeña, pero en otras las escotaduras parecen responder a un fin práctico y no ornamental. En estas últimas se aprecia un acusado desgaste que redondea los perfiles de estas escotaduras, reflejando un roce continuado que lima los bordes dando lugar a perfiles sinuosos. Este desgaste podría relacionarse con una función textil, usándose las escotaduras para enrollar el hilo con más facilidad. Se encuentran piezas similares realizadas sobre madera en ambientes palafíticos, donde se relacionan con carretes de hilo.

En el Sureste podemos encontrarlas en Almizaraque, La Encantada, Loma de la Torre, Zájara, Llano de la Atalaya, Murciélagos de Lubrín, Blanquizares de Lébor, Cerro de la Virgen de Orce, Terrera Ventura y en Los Millares. En Murcia encontramos numerosos ejemplos recogidos en el estudio de García del Toro (1986: 157-164).

Alfileres de cabeza segmentada

Son varillas de sección circular con una cuenta segmentada inserta o formando parte de la estructura. Se localizan en el estuario del Tajo, Levante, Murcia y Granada.

Las piezas descritas por Gratiniano Nieto para el Sureste (Llano de Media Legua, Churuletes 1 Jautón 5, Liniales 9, Las Peñicas 2, Cruz de Tío Cogollero 12 y 13, Llano de la Teja 21 y 22, Los Castellones 22, Loma de la Manga y Blanquizares de Lébor), están hoy en su mayoría «desmontadas», no siendo posible remontarlas y contando con un mayor número de cuentas segmentadas del descrito y lo mismo sucede con los alfileres de cabeza lisa documentados en Los Millares (Nieto, 1959). A tenor de las huellas observadas en algunas cuentas y de la documentación directa del Archivo Siret, pensamos que muchas fueron utilizadas como tales y no como parte de un alfiler.

Alfileres de cabeza redondeada

Los alfileres de cabeza redondeada presentan un menor grado de elaboración y en algún caso presentan un posible uso como pequeña espátula (Media Legua). Corresponden esencialmente a contextos precampaniformes.

La utilización de estos alfileres y varillas como adornos de cabeza se basa en interpretaciones de motivos rupestres y en la localización de estos alfileres junto al cráneo en diversos enterramientos de la Cultura de los Sepulcros de Fosa y de La Pastora, la Cueva Sagrada de Lorca o del Túmulo de La Sima (Soria) (Rojo *et alii*, 2005: 115). El uso de alfileres de cabeza está bien documentado en otros periodos, como es el caso de las numerosas *acus crinales* del mundo romano, con diversos adornos como remate.

En otros casos se ha señalado su posible uso como alfileres de ropa, dada su documentación en enterramientos ubicados en el área correspondiente a la espalda del individuo (Pardo, 2001: 41). En este sentido, una primera observación podría atender al grado de aguzamiento

de la punta. Hay alfileres tan afilados que difícilmente pueden ser utilizados para la cabeza sin que ello entrañe un riesgo para el portador, o cuando menos serían útiles para atravesar un tejido y sujetarlo. Hemos estudiado algunas piezas de estas características tanto en el Sureste como en yacimientos del interior de la Península, observando que estos alfileres aguzados son piezas poco regularizadas, quizá por ese carácter eminentemente práctico.

Peines y peinetas

Peines y peinetas prehistóricos se documentan tanto en madera, como en hueso y marfil. Se realizan preparando en primer lugar una superficie plana por abrasión (Camps-Fabrer *et alii*, 1991: IV.12; Stordeur, 1980: 112), para posteriormente marcar los dientes mediante un ranurado bifacial.

Fuera de Los Millares, se documentan en el área del Alto Almanzora en La sepultura 5 del grupo de El Jautón (Leisner y Leisner, 1943: 70). Se trata de un pequeño fragmento de hueso, cuya reconstrucción es imposible pero permite la identificación de la pieza como tal.

La pieza sin duda más destacada es el famoso «ídolo-peine» de Los Millares (sep. 12), realizado en marfil. Fue estudiado y dibujado por L. Siret quien opinaba que se realizó con 2 placas de marfil ensambladas. Esta es la pieza más elaborada de los peines conocidos en la península. A una rica decoración incisa, se suma el empleo de dos colorantes (rojo y negro) conservados parcialmente. Fue dado a conocer por Georg y Vera Leisner (1943, fig. 6.45) a partir de la monografía de Luis Siret sobre Los Millares. Otros peines del Sureste serían los localizados en Millares en las sepulturas 40 y 74, así como en la Cueva de la Mujer y Cueva Alta de Montefrío (Soler, 2002: 52). Ya en el Bronce Medio se conservan los ejemplares de Fuente Álamo, Oficio y Argar.

Paralelos próximos se localizan en Levante y en el Valle del Ebro en distintas fases de la Prehistoria Reciente. Fuera de la Península se documentan en Alemania, Francia, e Italia (Camps-Fabrer *et alii*, 1991: IV.12); siendo más frecuentes en Próximo Oriente y Egipto (Pardo, 2004: 111). Los peines de hueso surgen en el Neolítico final (Stordeur, 1980: 111) perdurando hasta finales de la Edad del Bronce.

La utilización de estos objetos es generalmente aceptada en relación al cuidado

y adorno del pelo, basándose en la morfología de los objetos más completos, en las representaciones de peinados en los ídolos calcolíticos, en pinturas rupestres, documentación etnográfica, etc. (Castro Curel, 1988: 247).

Discusión

En la industria ósea del Sureste, hueso y concha se disputan la máxima representatividad en cuanto a la utilización de materia prima. La concha parece ser la materia más utilizada durante las fases asignables al Neolítico (Maicas, 2005), si bien su presencia sigue siendo significativa incluso en las sepulturas de Los Millares. Su utilización se considera mayoritariamente ornamental si bien ésta no es única ya que la existencia de perforaciones en una concha no puede hacer que deba identificarse directamente como un adorno (Maicas, 2005 y 2006). Dada la inadecuación para el consumo de algunas especies, pero sobre todo, la presencia de abrasión marina y la acción de litófagos sobre las conchas, sabemos que estas piezas se recogieron con un interés alejado de los usos alimenticios en muchos yacimientos de la Prehistoria Reciente peninsular.

Por su parte el hueso se concentra, en lo que a elementos de adorno se refiere, en el grupo de apuntados (varillas y alfileres) y en menor medida en cuentas tubulares. El resto de los elementos de adorno sobre hueso presenta una escasa representación.

Asta y marfil son elementos menos frecuentes en los conjuntos estudiados. Por el momento no conocemos en el Sureste, ningún objeto de atribución ornamental realizado en asta. En marfil tenemos documentados 34 objetos, de los que la mayoría corresponden a elementos de adorno. No obstante, esta es una materia que plantea numerosos problemas de identificación, dada la fragmentación de la muestra estudiada y el alto grado de transformación de la misma.

También se documenta la utilización de dientes, pero en este caso sólo conocemos el empleo de defensas de jabalí para la elaboración de colgantes.

La cáscara de huevo se avestruz se utilizó para la confección de pequeñas cuentas discoidales, numerosas en el yacimiento de Los Millares, si bien en la Cuenca de Vera, su presencia puede considerarse únicamente testimonial (Maicas, 2005).

Otras materias son mucho más escasas, como es el caso del coral, conocido como materia prima para la elaboración de adornos en Próximo Oriente (Pardo Mata, 2001: 39), pero prácticamente inexistente fuera de allí. Los restos de esta materia eran desconocidos en la Prehistoria de la Península Ibérica, hasta los recientes hallazgos catalanes (Bosch y Estrada, 2006). En el Sureste podemos documentar su existencia a partir de los materiales de la «Casa 30» de Almizaraque donde hemos localizado varios fragmentos de coral tanto blanco como rosado, pero a diferencia de las cuentas de collar de Gavá, no tenemos indicios de elaboración. Su obtención sería probablemente la recolección en las playas y tendría tal vez un carácter casual, dada su escasa presencia, pero hay que destacar que se ha encontrado únicamente en esta casa 30 que corresponde al principal centro de localización de oculados en el yacimiento, sin que no obstante podamos establecer una relación segura entre unos y otros (Maicas, 2005).

El ámbar se documenta, además de en Los Millares, en la «casa 41» de Almizaraque. La mala conservación de estos restos no permite identificar el objeto realizado con esta materia, pero es probable que se tratase de una cuenta. Este material llamó la atención de Luis Siret y propició la realización de los primeros análisis del mismo (Maicas, 2005).

Entre las técnicas documentadas en los elementos de adorno del Sureste, la más utilizada es la abrasión. También se puede mencionar el empleo de percusión y ranurado, así como lógicamente, la combinación de diferentes técnicas sobre un mismo objeto (Papi, 1989). En el caso de algunos alfileres, se observan tratamientos muy cuidados en los que se utilizan procesos de hervido que proporcionan un brillo intenso. La uniformidad y precisión de la perforación indican el empleo de taladros con puntas de sílex y de punzones metálicos.

Por lo que respecta a la valoración de estos elementos en el seno de sus sociedades, podríamos comenzar diciendo que el aumento que sufren las industrias malacológicas desde el Epipaleolítico, ha sido interpretado como reflejo de un aumento de las relaciones comerciales, pero también se ha defendido como síntoma de un progresivo aumento de la complejidad y desigualdad social (Janetski, 2005: 148-158).

La valoración de los objetos de adorno, dependerá de la identificación social

de su carácter, de la calidad del trabajo, de su tamaño y muy especialmente de la naturaleza de la materia que le sirve de soporte, definiendo así objetos de prestigio como bienes raros, exóticos y procedentes de lugares remotos. Materias difíciles de obtener y por ello de adquisición limitada (Siklosi, 2004).

Los bivalvos y gasterópodos perforados así como los *dentalium* al ser recolectados directamente, muchas veces sin sufrir mayor transformación, podrían tener una menor apreciación dada su disponibilidad pero a este respecto hay que tener en cuenta dos aspectos: su ubicación espacial y su carácter de elemento seleccionado. No todos los moluscos disponibles en el medio y susceptibles de ser utilizados son transportados al lugar de habitación o depositados en la sepultura. Hay una valoración previa que decide el sentido de la recogida y ésta puede estar motivada por la disponibilidad de unas especies frente a otras (Barciela, 2004: 561), si bien esto no es siempre así, ya que la distribución de especies en relación a su utilización en el Sureste, no parece ser tan directa.

Por otro lado, hay que llamar la atención sobre la fuerte presencia de estos elementos en yacimientos alejados de la costa. Los objetos de concha están presentes en 26 (30 según datos de Flores) de las 35 estructuras documentadas en el Alto Almanzora. En ocasiones la representatividad de estos soportes sobre el total de la industria ósea y sobre el conjunto del ajuar, puede considerarse muy significativa (Maicas, 2005). Si bien es cierto que el río supondría un buen camino para la relación entre las distintas comunidades, esta importante presencia abogaría por una notable valoración social de estos ítems. Lo que desde luego no es excepcional en el Sureste, ya que en otros yacimientos de reciente excavación, como Ca L'Oliaire (Berga, Barcelona) a unos 100 km del mar, nos dan una idea de dicha valoración, puesto que en una fosa con un único enterramiento femenino con fechas 4040–3680 cal. B.C., se recuperaron 18 de estos brazaletes (10 en un brazo y 8 en otro) (Martín, 2005: 136). En el Neolítico de Próximo Oriente se interpreta ya la existencia de redes de intercambio de conchas marinas (Pardo, 2001: 39; Bar-Yosef, 1997) que también se han sugerido en distintos puntos de Europa (Bonnardin, 2003: 101) e igualmente pueden plantearse en el caso de la Península Ibérica (Rubio, 1993: 50).

No obstante, podemos suponer, que los objetos realizados sobre materias «no exóticas» estarían al alcance de todos los miembros de la comunidad, como también defiende Taborin para sociedades de cazadores-recolectores (2005: 154). De ser así y teniendo en cuenta que los porcentajes de representatividad de estos objetos respecto al total de la industria ósea y respecto al conjunto global de materiales, son más altos en el Neolítico que en períodos posteriores, (descenso también apreciado en yacimientos de excavación reciente, como los estudiados por el equipo de la Universidad de La Laguna) podemos estar ante un índice mayor de igualdad entre las sociedades neolíticas, frente a las posteriores. En este sentido, sería muy interesante conocer la distribución de adornos que se observa entre los miembros enterrados en contextos funerarios, pero desgraciadamente, las características de la colección estudiada no permiten individualizar individuos y ajuares.

Los elementos de adorno de ámbitos funerarios, sin llegar a los casos documentados en Francia (Bonnardin, 2003) presentan patrones de desgaste que permiten hablar de piezas amortizadas en su conjunto, aunque existen algunas piezas con un marcado perfil funerario, como es el caso de las cuentas segmentadas.

El tiempo invertido en la confección de un objeto superfluo también juega un papel importante en su valoración, si bien estos parámetros están muy alejados de nuestras circunstancias actuales. Es muy difícil acceder a un conocimiento como este, pero aún así podemos apuntar algunos indicios. Así, por ejemplo, las cuentas discoidales son más abundantes en piedra que en concha, siendo estas últimas más fáciles de trabajar y se necesitan 120 de estas cuentas con un espesor de 3 mm, para formar un collar de una sola vuelta (Barge y D'anna, 1982: 201). Estos datos convertirían a las cuentas discoidales en un producto, cuando menos, costoso.

Es muy posible que existiesen «talleres» para la elaboración de ornamentos de concha, tanto de brazaletes (Karali, 2005: 96) como de cuentas de collar o gasterópodos perforados. Estos talleres son una realidad en Egipto y en Próximo Oriente (Andrews, 1990; Pardo Mata, 2001: 45), pero aún se apuntan timidamente en otras áreas. En el caso de Vera la presencia de concentraciones de *conus* y *columbellas* en Almizaraque permite valorar la posibilidad de que estas transformaciones intencionales estu-

viesen concentradas. Es precisamente el número de *Conus* sp. de Wadi Jibba (a diferencia de otros yacimientos de su entorno) uno de los factores que lleva a Bar Yosef a considerar la existencia de un taller de cuentas en este lugar (1997: 106). Desde los hallazgos de Siret en Los Toyos (Siret y Siret, 1890) se han ido documentando diversos lugares para la fabricación de elementos de adorno que en su mayoría, constituyen pequeños talleres de carácter doméstico y poco especializado (Pascual, 2005: 284).

Los adornos de las sociedades prehistóricas, nos aproximan al nivel tecnológico desarrollado en su elaboración, al grado de desahogo económico, a ciertos

rasgos de su organización social, a valores estéticos, a la existencia de redes comerciales, pero son muchos los aspectos fundamentales que permanecen ocultos a nuestras lecturas de estos objetos. Se nos escapa el significado concreto que una de estas piezas podía tener para el observador conocedor del código transmitido. Pese a la aparente simplicidad de estas piezas, lo cierto es que no podemos identificar el objeto que constituía un mero adorno, del portado como fetiche o incluso del símbolo de esclavitud y de este modo no podemos conocer en que medida uno de nuestros antepasados era libre de pensar, como hacemos nosotros, ¿qué me pongo?

Bibliografía

ALFARO, C.; MARCOS, C. y OTERO, P. (2001): *Dinero exótico. Una nueva colección del Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, E. (2005): *El ajuar del túmulo de la Tarayuela (Ambrona, Soria). Estudio de los moluscos*, en Rojo, M.; Kunst, M.; Garrido, R.; García, I. y Morán, G. *Un desafío a la eternidad: Tumbas monumentales del Valle de Ambrona*, Memorias Arqueología en Castilla y León, Junta de Castilla y León. Universidad de Valladolid, Instituto Arqueológico Alemán.

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, E., HARZHAUSER, M. y VERA-PELÁEZ, J. L. (2005): Estudio de los escafópodos (*mollusca, scaphopoda*) de la «tumba calero» de la Peña de la Abuela, Soria. En Rojo, M.; Kunst, M.; Garrido, R.; García, I. y Morán, G. *Un desafío a la eternidad: Tumbas monumentales del Valle de Ambrona*. Memorias Arqueología en Castilla y León, Junta de Castilla y León, Universidad de Valladolid, Instituto Arqueológico Alemán.

ANDREWS, C. (1990): *Ancient Egyptian Jewellery*. British Museum Publications, Londres

ARRIBAS, A. (1956): El Ajuar de las cuevas sepulcrales de los Blanquizares de Lébor (Murcia), *Memoria de los Museos Arqueológicos provinciales*, siglos XII–XIV.

AYALA, M^a M. (1990): Estudio preliminar del ritual funerario Calcolítico en la comarca de Lorca, Murcia, *Zephyrus*, XLIII: 77–86.

BARANDIARAN, I. (1967): Sobre tipología y tecnología del instrumental óseo paleolítico, *Caesaraugusta*, 29–30: 77–79.

BARCIELA, V. (2004): Los elementos de adorno sobre soporte malacológico de El Cerro de El Cuchillo (Almansa, Albacete): una aproximación tecnológica, Hernández, L. y Hernández, M. (ed) *En tierras valencianas y zonas limítrofes*, pp. 559–564.

BARGE, H. (1982): *Les perles pendeloques à crochet en os. Reconstitution expérimentale*, en Camps-Fabrer, H. (ed) *L'Industrie de l'os néolithique et de l'âge du Métaux*, II, París.

BARGE, H. y D'ANNA, A. (1982): Les parures des statues-menhirs. *Industrie de l'os néolithique et de l'âge des métaux*, II. Paris, pp. 195–218.

BAR-YOSEF, D. (1997): *Neolithic shell Bead production in Sinal*. Journal of archaeological Science, 24/2, pp. 97–112.

(2005): (ed.): *Archaeomalacology. Molluscs in former environments of human behaviour*. Proceedings of 9th Conference of International Council of Archaeozoology, Durham, August 2002, Oxbow Books.

BEYNEIX, A. (2003): *Traditions funéraires néolithiques en France méridionale*. 6000–2200 avant J. C. ed. Errance.

BERNABÓ BREA, L. (1946–1956): *Gli scavi nella caverna delle Arene Candide*, Instituto Internazionale di Studi Liguri, Génova–Bordighera.

BORREGO, M.; SALA, F. y TREJIS, J. (1992): *La «Cova de la Barçella» (Torremanzanas, Alicante)*, Catálogo de fondos del Museo Arqueológico (IV), Diputación Provincial de Alicante.

BOSCH, J.; ESTRADA, A. y JUAN-MUNS, N. (1999): *L'aprofitament de recursos faunístics aquàtics, marins i litorals durant el Neolític a Gavà (Baix*

Llobregat), III Congrès del Neolític a la Península Ibèrica, Universitat de València, Saguntum, extra-2: pp. 77-83.

BOSCH, J. y ESTRADA, A. (2006): *Elementos de adorno neolíticos fabricados sobre coral procedentes de las Minas prehistóricas de Gavà (Baix Llobregat, Barcelona)*, Preactas del IV Congreso del Neolítico Peninsular, Alicante Noviembre 2006.

BONNARDIN, S. (2003): La parure funéraire des 6^e y 5^e millénaires avant J. C. dans le Bassin parisien et la plaine du Rhin supérieur: traces d'usage, fonctionnement et fonction des objets de parure. Chambon, P y Leclerc, J. (dir) *Les pratiques funéraires néolithiques avant 3500 av. J. C. en France et dans les régions limitrophes. Table ronde Société Préhistorique Française*. Mémoire XXXIII: pp. 99-114.

CAMPS-FABRER, H. (ed) (1991): *Objets de Parure*. Fiches typologiques de l'industrie osseuse préhistorique. Commission de Nomenclature sur l'industrie de l'os préhistorique. Publications de L'Université de Provence.

CAUWE, N. (2003): *Un age d'argent. Premiers agriculteurs et premiers métallurgistes dans le Sud-Est de l'Espagne. La collection «Stret» des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Treignes, Guides Archeologiques du Malgre-Tout.

CASTRO CUREL, Z. (1988): Peines prehistóricas peninsulares, *Trabajos de Prehistoria*, 45: pp. 243-258.

CHILARDI, S.; GUZZARDI, L.; JOVINO, M. R. y RIVOLI, A. (2005): The evidence of Spondylus ornamental objects in the central Mediterranean sea, en BAR-YOSEF, D. (ed.): *Archaeomalacology. Molluscs in former environments of human behaviour. Proceedings of 9th Conference of International Council of Archaeozoology*, Durham, August 2002, Oxbow Books.

DERAMAIX, I. (1992): *La collection Stret à Bruxelles*. Musée royaux d'art et d'histoire, Bruxelles.

D'ERRICO, F.; HENSHILWOOD, C.; VANHAEREN, M. y NIEKERK, K. VAN (2005): *Nassarius kraussianus* shell beads from Blombos Cave: evidence for symbolic behaviour in the Middle Stone Age. *Journal of Human Evolution*, 48: pp. 3-24.

GARCIA DEL TORO, J. R. (1986): *Las llamadas varillas de hueso de los enterramientos humanos colectivos del Eneolítico del Levante español: tipología morfo-técnica e hipótesis funcional*. *El Eneolítico en el País Valenciano*, Actas del Coloquio (Alcoy, Alicante), pp. 157-164.

GÓMEZ RAMOS, P. (1992): La dimensión social del adorno en las sociedades de cazadores-recolectores. *Revista de Arqueología* n.º 138, pp. 14-23.

GOÑI, A., RODRÍGUEZ, A., CAMALICH, M^a D., MARTÍN SOCAS, D. y FRANCISCO, M^a I. (1999): *La tecnología de los elementos de adorno personal en materias minerales durante el Neolítico Medio. El ejemplo del poblado de Cabecicos Negros (Almería)*, Actas del II Congrès del Neolític a la Península Ibèrica. Universitat de València, Valencia Abril 1999, Saguntum extra 2, pp. 163-170.

GOÑI, A. (2004): *Elementos de adorno personal*. Martín Socas, D.; Cámalich Massieu, M^a D. y Gonzalez Quintero, P. (ed) *La Cueva del Toro (Sierra de El Torcal, Antequera-Málaga). Un modelo de ocupación ganadera en el territorio andaluz entre el VI y II milenios A.N.E.*, pp. 197-213.

JANETSKI, J. C. (2005): *Shifts in Eptpaleolithic marine shell exploitation at Wadi Mataba, southern Jordan*, en BAR-YOSEF, D. (ed.): *Archaeomalacology. Molluscs in former environments of human behaviour. Proceedings of 9th Conference of International Council of Archaeozoology*, Durham, August 2002, Oxbow Books, pp. 148-158.

JARA ANDÚJAR, M^a D. (1992): *La industria ósea en Murcia: Objetos de adorno eneolíticos*, *Verdolay* n.º 4: pp. 21-38.

JORDÁ PARDO, J. (1982): *La malacofauna de la Cueva de Nerja II. Los elementos ornamentales*, *Zephyrus*, XXXIV-XXXV: pp. 89-98.

KARALI, L. (2005): *Shells from Prehistoric sites of Northern Greece*, en BAR-YOSEF, D. (ed.): *Archaeomalacology. Molluscs in former environments of human behaviour. Proceedings of 9th Conference of International Council of Archaeozoology*, Durham, August 2002, Oxbow Books, pp. 91-98.

LEISNER, G. y LEISNER, V. (1943): *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel: Der Süden*. Berlín.

LLOVERA, X., GRANADOS, O. y CARRETE, J. M. (1991): *Les joies de la Prehistòria*, Barcelona.

LUJÁN, A. (2004): Consideraciones sobre el aprovechamiento de restos malacológicos durante la Edad del Bronce en el Levante peninsular. En Hernández Alcaraz, L. y Herández Pérez, M. (ed), *En Tierras valencianas y zonas limítrofes*, pp. 91-97.

MAICAS, R. (2005): *Industria ósea y funcionalidad: Neolítico y Calcolítico en el Sureste de la Península Ibérica*, Tesis doctoral, UNED.

(2006): *Objetos de concha: algo más que adornos en el Neolítico de la Cuenca de Vera (Almería)*. Preactas IV Congreso de Neolítico de la Península Ibérica, Alicante Noviembre 2006.

MARTÍN, A., MARTÍN, J., VILLALBA, P. y JUAN-TRESERRAS, J. (2003): *Ca l'Ollaire (Berga, Barcelona) un asentamiento neolítico en el umbral del IV milenio con resi-*

- duos de sal y de productos lácteos, *III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica*, pp.175–185.
- MAUDET, M. (2002): Les objets de parure en matières dures animales du paléolithique supérieur des régions cantabriques (Espagne). Patou–Mathis, M.; Cattelain, P. Y Ramseyer, D. (coord.) *L'Industrie osseuse pré et protohistorique en Europe. Approches technologiques et fonctionnelles*, pp. 43–51.
- MORENO, R. (1995): Análisis arqueomalacológicos en la Península Ibérica. Contribución metodológica y biocultural, *Complutum*, 6, pp. 353–382.
- MUÑOZ, A. M^a (1965): *La cultura catalana de los sepulcros de fosa*. Instituto de Arqueología y Prehistoria, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- NAVARRETE, M^a S. y CAPEL, J. (1979): *El material no cerámico de la Cueva del Agua del Prado Negro (Iznalloz, Granada)*, *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 4.
- NIETO, G. (1959): Colgantes y cabezas de alfiler con decoración acanalada: su distribución en la Península Ibérica, *Archivo de Prehistoria Levantina*, VIII, pp. 125–144.
- NOAIN, M^a J. (1995): El adorno personal del neolítico peninsular. Sus contenidos simbólicos y económicos, *I Congreso del Neolítico a la Península Ibérica, Gava–Bella-terra. Rubricatum I*, pp: 271–278.
- PAPÍ RODES, C. (1989): Los elementos de adorno–colgantes en el Paleolítico superior y epipaleolítico: pautas para su estudio tecnológico. *Trabajos de Prehistoria*, 46, pp. 47–63.
- PASCUAL BENITO, J. L. (1998): *Utillaje óseo, adornos e ídolos neolíticos valencianos*. Servicio de Investigación Prehistórica. Serie de Trabajos Varios n.º 95, Valencia.
- (2005): Los talleres de cuentas de *Cardium* en el Neolítico peninsular. *Actas del III Congreso de Neolítico de la Península Ibérica*, Santander, 2003, pp. 277–286.
- PARDO MATA, P. (2001): El adorno personal en el Neolítico del Próximo Oriente. *Boletín de la Asociación española de amigos de la Arqueología*, 41, pp. 37–56.
- PÉREZ ARRONDO, V. y LÓPEZ DE CALLE, C. (1986): *Aportaciones al estudio de las culturas eneolíticas en el Valle del Ebro I: Elementos de adorno*, Instituto de Estudios Riojanos, Historia 3, Logroño.
- PERICOT, L. (1935): Sobre algunos objetos de ornamento del Eneolítico del Este de España. *Anuario del cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos. Homenaje a Mérida*, III, pp. 129–150.
- RODANÉS, J. M^a. (1987): *La Industria ósea prehistórica en el Valle del Ebro*. Colección Arqueología y Paleontología. Serie Arqueología Aragonesa. Monografías, Diputación General de Aragón, Zaragoza.
- RUANO, E., MORENO, R. y PELLUS, P. (1996): Collares de La Algaída: Ofrendas a un Santuario Gaditano. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 36, pp. 107–133.
- RUBIO, I. (1993): La función social del adorno personal en el Neolítico de la Península Ibérica. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 20, pp. 27–58.
- SIKLÓSI, Zs. (2004): Prestige goods in the Neolithic of the Carpathian Basin. *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hung.* 55, pp. 1–62.
- SIRET, H. y SIRET, L. (1890): *Las primeras edades del metal en el Sudeste de España*, Barcelona.
- SIRET, L. (1891–2001): *La España Prehistórica*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Granada.
- SOLER, J. (2002): Cuevas de inhumación múltiple en la Comunidad valenciana. *Biblioteca Archaeologica Hispana* 17. MARQ Serie mayor 2, Real Academia de la Historia, Museo Arqueológico Provincial de Alicante.
- STORDEUR, D. (1980): La fabrication des peignes doubles en os de chameau a Damas (Syrie). Stordeur, D. (dir) *Objets en os. Historiques et actuels*, pp. 111–120.
- TABORIN, I. (1974): La parure en Coquillage de l'Épipaléolithique au Bronze Ancien. *Gallia Prehistoire*, 17 Fasc. 1 y 2, pp. 101–179.
- (1993): Traces de façonnage et d'usage sur les coquillages perforées. *Traces et fonction: les gestes retrouvés*. Colloque de Liège, Erault, 50, pp. 255–267.
- (2005): El adorno: lenguaje del cuerpo, en Arias, P. y Ontañón, R. (ed.) *La materia del lenguaje prehistórico. El arte mueble paleolítico de Cantabria en su contexto*, pp. 151–160.
- TERUEL, M^a S. (1986): Objetos de adorno en el Neolítico de Andalucía Oriental. Síntesis tipológica. *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 11, pp. 9–26.
- USCATESCU, A. (1992): *Los Botones de perforación en «V» en la Península Ibérica y Las Baleares durante la Edad de los Metales*. Foro. Arqueología, proyectos y publicaciones.

El Cañamar y Prado Arroyo: cogotianos y soteños explotando un mismo espacio económico¹

Juan F. Blanco García
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

El objetivo de este trabajo es presentar dos nuevos yacimientos localizados en el sur del valle del Duero, de signo cultural muy diferente –del horizonte Cogotas I el de El Cañamar y de Soto de Medinilla el de Prado Arroyo–, pero que por encontrarse situados uno junto al otro son bien ilustrativos de cómo sus respectivos ocupantes han estado practicando economías muy similares, lo cual evidencia, una vez más, que quizá sea en el terreno económico en el único en el que existen apreciables similitudes entre cogotianos y soteños.

Palabras clave. Bronce Final, Hierro I, cultura de Cogotas I, cultura de Soto de Medinilla, Valle del Duero, organización económica.

Summary

The aim of this paper is to present two new settlements localized on south of the Duero Valley, which are of very different cultural horizons: El Cañamar is a typical Cogotas I settlement, a culture of Late Bronze Age, and Prado Arroyo, belonging to the «Soto de Medinilla culture», basically of the First Iron Age. Both show, one more time in this area, that it is in the economic aspects in which the two cultures radically contraries are more homogeneous.

Key Words. Late Bronze Age, First Iron Age, Cogotas I culture, Soto de Medinilla culture, Duero Valley, Economy.

Las diferencias culturales que existen entre el mundo de Cogotas I y el del Soto de Medinilla, aún siendo muy notables en conjunto, algo que resulta innegable, lo son más en unos aspectos que en otros, y en unas zonas del valle del Duero más que en otras. Uno de los aspectos en los que esas diferencias no sólo no fueron tan extremas, sino que se produjo una manifiesta continuidad, lo encontramos en la metalurgia del bronce, como bien se viene señalando reiteradamente por parte de diversos estudiosos (Delibes y Val, 1990: 90; Delibes y Romero, 1992: 238; Romero y Jimeno, 1993: 183; Delibes y Fernández, 1999: 182; Jimeno, 2001: 142; Delibes 2000–01: 298; *Id.*, 2004: 226), que sigue siendo de neta filiación atlántica. El económico es otro, más, si cabe, en las tierras que se extienden al sur del citado río en su tramo medio. La contraposición ganaderos de Cogotas I / agricultores cerealistas del Soto que desde hace tiempo ya no es más que una trasnochada construcción que únicamente sirve para señalar un momento concreto en la historia de la investigación del primer milenio a. C. en el valle del Duero, en una de las áreas en las que más carece de sentido es en la de los atomizados humedales de las campiñas meridionales del referido valle. Como ejemplo representativo, uno de tantos como existen, en estas páginas dedicadas a la memoria de Carmen analizaremos el caso de dos poblados diacrónicos, sólo separados por un arroyo, que explotaron el mismo entorno medioambiental, pues mientras el más antiguo de ellos, el de El Cañamar, fue levantado por gentes adscribibles a la *cultura* de Cogotas I en un momento indeterminado que se situaría entre mediados del siglo XI a. C. y finales

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación Ref. n.º 06/0001/2003 de la Dirección General de Investigación de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid. Por otra parte, agradecemos al Servicio Territorial de Cultura de Segovia de la Junta de Castilla y León las pertinentes autorizaciones y las facilidades que se nos han dado para consultar los materiales de los dos yacimientos que aquí presentamos y que se encuentran depositados en el Museo Provincial de Segovia.

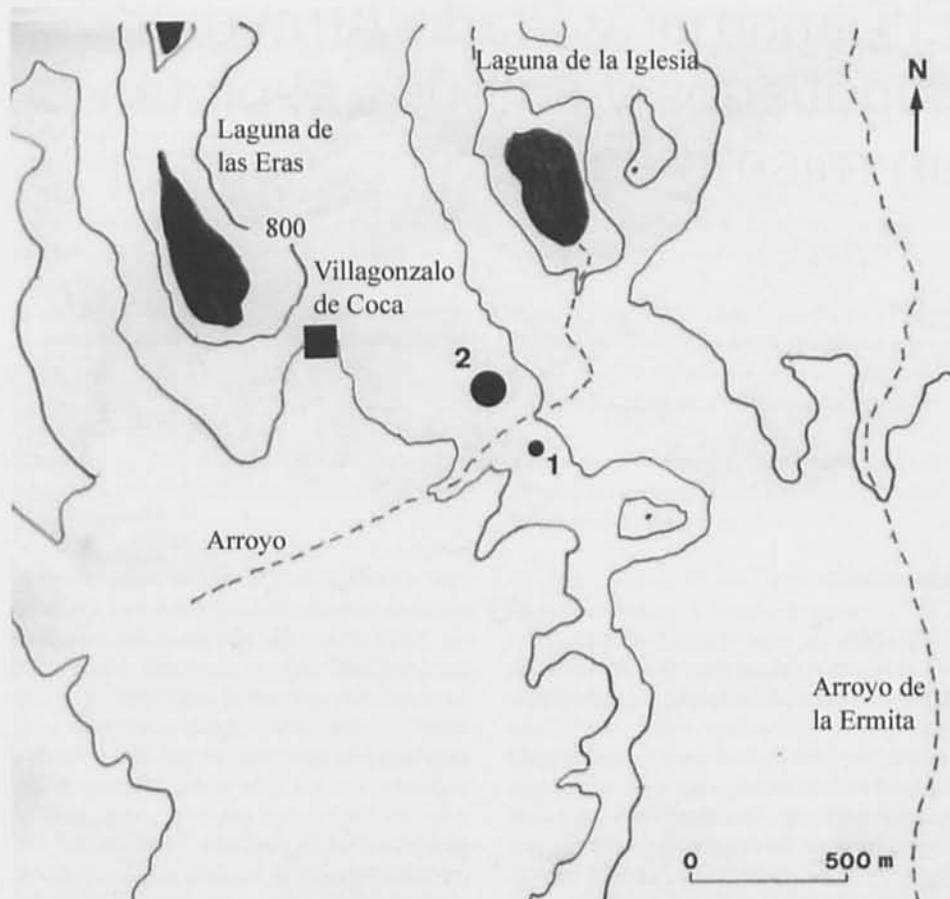


Figura 1. Localización de los yacimientos de El Cañamar y Prado Arroyo (calco de la Hoja n.º 428-IV, Coca, del M.T.N.E., E. 1:25.000, ed. por el I.G.N. en 1999).

del IX a. C., el de Prado Arroyo estuvo ocupado por soteños, tal vez en más de un periodo de ocupación pero dentro de cronologías que se situarían entre mediados o finales del siglo IX a. C. y finales del siglo V a. C. Desconocemos el hiato temporal que medió entre el abandono del poblado cogotiano y las primeras cabañas soteñas que se levantaron al otro lado del referido arroyo, pero da la impresión de que debió de ser considerable. El análisis externo de cada enclave y del medio natural en el que ambos se localizan, este último como resto fósil susceptible de permitir una aproximación a su perfil arqueológico-económico (Vicent García, 1991), son nuestras únicas pistas a seguir puesto que en ninguno de ellos se han llevado a cabo excavaciones por el momento. Esta última circunstancia —con la consiguiente carencia de análisis faunísticos, polínicos, antracológicos, paleocarpológicos, etc.—, es la que nos impide, como nos hubiera gustado, concretar las seguras diferencias de orientación económica que existirían entre los pobladores de cada uno de estos enclaves.

El asentamiento de El Cañamar está situado a unos 800 m al sureste del núcleo urbano de Villagonzalo de Coca,

en las coordenadas $41^{\circ} 11' 43''$ de latitud Norte y $4^{\circ} 34' 08''$ de longitud Oeste, según la Hoja n.º 428 (Olmedo) del M.T.N.E., escala 1:50.000 (editada por el I.G.N., 1988, en 2ª ed.), a 809 m.s.n.m., sobre terrenos arenosos y abundante piedra procedente del desmantelamiento de rañas plio-cuaternarias poco compactas (Fig. 1, 1). A pesar de que los datos que de él tenemos tienen su origen en trabajos de prospección, todo parece indicar que estamos ante un pequeño «campo de hoyos» de signo Cogotas I avanzado en el que es posible que se produjera un único momento de ocupación si tenemos en cuenta la homogeneidad de las cerámicas que ha entregado. Se encuentra emplazado al borde de una línea de suaves altizanos amesetados que destacan una media de 20/23 m respecto a la rica vega de tierras aluvionales que a lo largo de su flanco oriental se extiende, lo cual hace que la visibilidad que desde él se tiene en esta dirección sea muy amplia, pues alcanza nada menos que hasta los páramos de Íscar por el noreste y el macizo metamórfico de Santa María la Real de Nieva por el sureste. Por contra, esa visibilidad es bastante escasa en sentido oeste al ser terrenos ondulados con ten-



Figura 2. Vista aérea cenital de la zona de los yacimientos (Foto 428 F 15 del vuelo español).

dencia ascendente. El topónimo deriva de las juncáceas que crecen a lo largo de un pequeño arroyo –nacido en un manantial ubicado al norte del yacimiento–, que es el elemento físico que lo separa del otro yacimiento que aquí consideraremos, el de Prado Arroyo. Dos extensas lagunas localizadas al norte del mismo –la de Las Eras y la de La Iglesia– completarían el perfil medioambiental del paraje, un típico humedal de los muchos que existen en las campiñas meridionales del Duero (Fig. 1).

Si bien en la superficie del yacimiento no se observa de forma nítida zona negruzca alguna que destaque entre las arenas gruesas y los abundantes cantos rodados que constituyen el medio geológico natural, en las fotografías aéreas sí se puede reconocer al menos la zona central del asentamiento (Fig. 2), a pesar de lo cual resulta arriesgado tratar de concretar la extensión que pudiera haber tenido este «campo de hoyos» –debido a que ha estado plantado de viñas–, y más aún intentar aproximarnos al número posible de hoyos. Entre los materiales cerámicos visibles en la superficie sí que se encuentran, sin embargo, algunos fragmentos irregulares de barro que han estado

expuestos a fuegos accidentales y muestran improntas de palos y ramas, de lo que se deduce que podrían haber pertenecido al manteado de las estructuras aéreas de habitación, a las cabañas.

Los materiales recogidos en este enclave son abundantes y significativos, destacando, lógicamente, los cerámicos (Fig. 3). Se trata de fragmentos que pertenecen a recipientes cocidos seguramente en horneras, bajo atmósferas reductoras irregulares tal como indica que las coloraciones sean pardas y negruzcas. Están algo erosionados, como es habitual en materiales expuestos a las inclemencias del tiempo y en un medio sedimentario areno-pedregoso, pero resultan bien reconocibles en cuanto a sus formas y decoraciones. Aunque la mayor parte de los fragmentos recogidos carecen de decoración, los pertenecientes a vasos decorados delatan claramente la filiación cultural del asentamiento, estando presentes como técnicas ornamentales la incisión, el boquique, la excisión y el acanalado. Respecto a las formas, predominan las de borde exvasado, sobre todo los cuencos. El único vaso que da forma completa es una ollita de perfil sinuoso con el cuello destacado y sin decoración alguna (Fig. 3, 1) del que

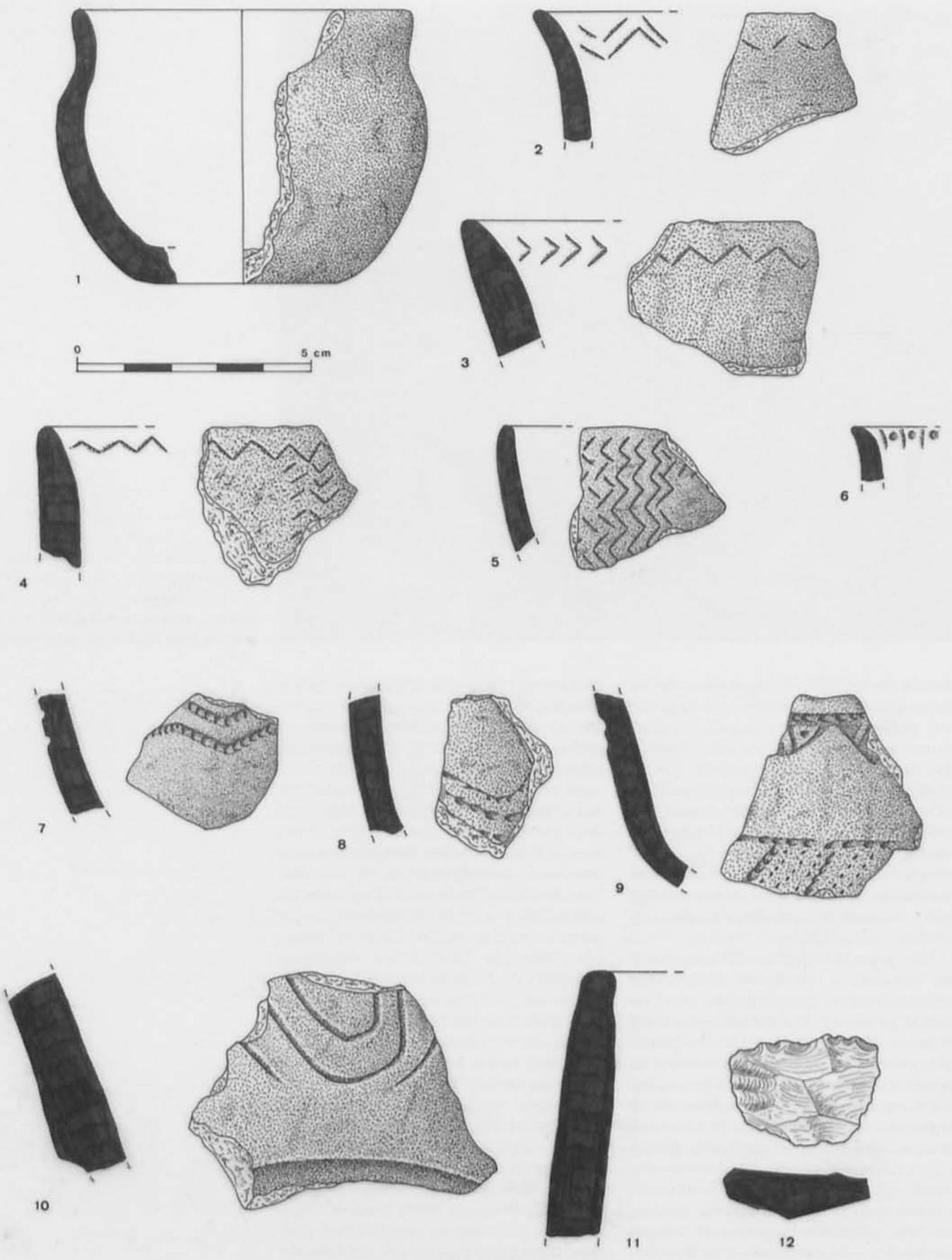


Figura 3. Materiales arqueológicos de El Cañamar.

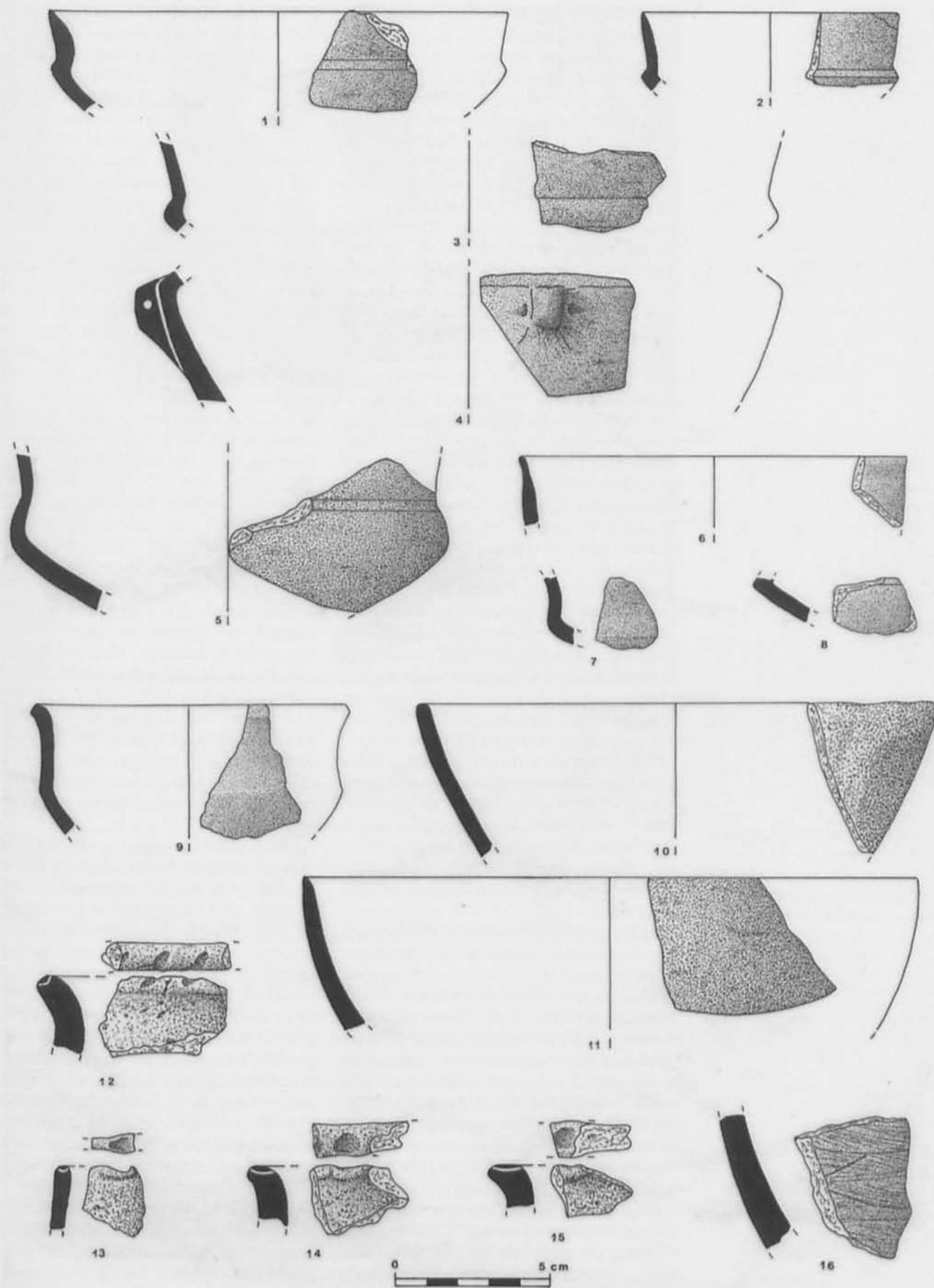


Figura 4. Materiales arqueológicos de Prado Arroyo.

encontramos paralelos, entre otros lugares, en La Requejada de San Román de Hornija (Delibes, Fernández y Rodríguez, 1990: 96, fig. 12, 4, con decoración incisa e impresa), en el yacimiento madrileño de Perales del Río (Blasco, Calle y Sánchez, 1991: 104, fig. 37, 325 y 128, fig. 52, sup. central) o en Tapado da Caldeira (Jorge, 1980: est. 17, 1). A diferencia de los cubiletes de las tres estaciones citadas, las superficies del segoviano no han recibido ningún tratamiento de calidad, por lo que se le podría considerar como «producto común o de cocina». De su misma calidad técnica existen otros fragmentos, lógicamente, que contrastan con el cuidado puesto en las vasijas decoradas. En estas últimas, las decoraciones incisas formando espiguilla son numerosas. Aparecen organizadas bien en frisos bien en cortinas verticales, a veces combinadas con líneas horizontales de zig-zag, sencillas o dobles (Fig. 3, 2-5), o con puntos impresos (Fig. 3, 6). Como es habitual, en algunos casos se decora tanto el exterior del vaso como el borde interno. Esta forma de ornamentar algunos vasos mediante espiguilla podrían hacernos pensar en la posible existencia en el enclave de un momento de ocupación anterior al propuesto, a la fase *formativa* de Cogotas I, pero teniendo en cuenta el evidente predominio de las decoraciones de boquique y excisión, por un lado, que las espiguillas en cuestión ya adolecen de cierto descuido de ejecución y no son tan abigarradas como las del Bronce Medio, por otro, y, en tercer lugar, que no resulta en absoluto rara la convivencia de excisión y boquique con espiguilla incisa, mejor nos parece esta última como pervivencia en la *plenitud* de Cogotas I de las clásicas de tipo Cogeces.

El boquique lo tenemos constatado en tres fragmentos cerámicos pertenecientes a otros tantos cuencos. Las composiciones de las que formaron parte son: líneas horizontales (Fig. 3, 9), líneas múltiples paralelas pero en zig-zag (Fig. 3, 7), y las denominadas «guirnalda», realmente arcos paralelos entre sí colgados de una o varias líneas horizontales (Fig. 3, 8 y 9). En el primero de los fragmentos referidos el boquique se combina con los puntos impresos y la excisión, lo que nos indica una cronología ciertamente avanzada dentro de Cogotas I. El motivo exciso está formado por una serie de triángulos («puntas de sierra», «dientes de lobo») con pequeñas zonas en reserva en el centro y todos ellos colgados de una línea de boquique.

Las incisiones circulares y paralelas entre sí (casi acanaladuras) con las que se decora uno de los fragmentos parecen responder a un motivo de guirnalda (Fig. 3, 10), si bien el esquema se presta a otras posibilidades interpretativas. A ciencia cierta no sabemos si irían combinadas con otras técnicas decorativas o no, pero observamos cómo debajo de las mismas aparece un estrechamiento de la pasta (o un grueso canal), de anchura que nos resulta desconocida, y que no permite saber si pertenece a la estructura formal del mismo o es parte constitutiva de la decoración del recipiente. No son muy habituales decoraciones como esta en contextos de la *plenitud* de Cogotas I, pero en estaciones en las que las colecciones cerámicas recuperadas son amplias sí que suelen estar presentes, como puede verse, entre otras, en La Requejada (Delibes, Fernández y Rodríguez, 1990: 95, fig. 11, 6), La Calzadilla (Balado, 1989: 32, fig. 6, 396), Los Tolmos de Caracena (Jimeno Martínez, 1984: 168, 1431 y 1432), Los Villares de Pinilla de Toro (Martín Valls y Delibes, 1975: 459, fig. 9, primero de la tercera línea), o, ya al sur del Sistema Central, en Arenero de Soto (Martínez Navarrete y Méndez Madariaga, 1983: 209, fig. 14, 31) y Perales del Río (Blasco, Calle y Sánchez, 1991: 104, fig. 37, 339; 112, fig. 44, 340; 113, fig. 45, 458; y tipo 11c de fig. 55). La técnica parece ser una alternativa al boquique, pues una vez rellenas estas acanaladuras de pasta blanca o roja produciría el mismo efecto cromático.

Los materiales pétreos recogidos en este yacimiento han sido muy escasos: un fragmento de cuarcita abarquillado perteneciente quizá a un molino y una «pieza de hoz» (Fig. 3, 12). Este último es el único elemento que hemos podido documentar en el Museo Provincial. Es trapezoidal, de sílex blanco, con seis retoques en la arista transversal, muestra una excelente «pátina de cereal» y es de las pocas piezas de este tipo que se conocen en el occidente segoviano, lo cual nada de extraño tiene si por un momento reparamos en lo escasa que, en general, se vuelve la industria lítica en la etapa de *plenitud* de Cogotas I (Blasco Bosqued, 2004: 577).

Al otro lado del arroyo arriba citado se encuentra el poblado soteño de Prado Arroyo, un establecimiento de nueva planta relativamente bien delimitado: por el norte se extiende casi al Camino del Prado de las Brujas; por el este, hasta una



Q

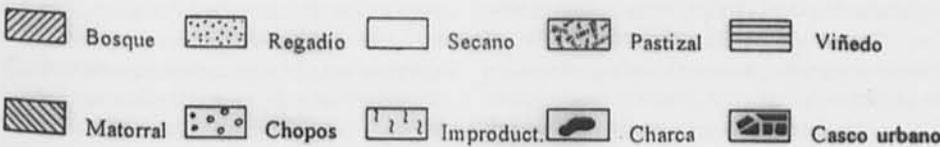


Figura 5. Aprovechamiento actual del entorno de El Cañamar y Prado Arroyo en un radio de 1 km (calco actualizado de la Hoja n.º 428 16-17, *Olmedo*, del *Mapa de Cultivos y Aprovechamientos*, E. 1:50.000, Mem. de 1989. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1990).

suave línea de cumbres desde la que se obtienen amplias perspectivas hacia oriente; por el sur, llega hasta las laderas del referido arroyo, al otro lado del cual está El Cañamar; y por el oeste limita con una nave industrial cuya construcción puede que afectara a una parte del yacimiento (Fig. 1, 2 y Fig. 2). El punto central viene señalado por las coordenadas $41^{\circ} 11' 50''$ de latitud Norte y $4^{\circ} 34' 16''$ de longitud Oeste, según la Hoja n.º 428 (Olmedo) del M.T.N.E., escala 1:50.000 (editada por el I.G.N., 1988, en 2ª ed.), y su altitud se sitúa a 808 m.s.n.m.

En un medio geológico idéntico al de El Cañamar, pueden verse con suma faci-

lidad varias zonas de tierras muy ennegrecidas cuyo origen está en el arrasamiento de niveles de habitación y de la zona más elevada de un número indeterminado de «hoyos». El arado ha sido el principal responsable de que en la actualidad ocupen una amplia superficie estas zonas negruzcas, pero aún así, se puede adivinar que éste es uno de los mayores yacimientos soteños de su área. Para tener una idea del espacio que abarca es necesario colocarse a cierta distancia y en una posición algo más elevada que la que permite la estatura del observador. Sólo así, y cuando todo el terrazgo está sin sembrar, puede verse cómo aunque

▪ A la *villa* pertenece, p. ej., el capitel de mármol que corona el pilar-surtidor del abrevadero municipal de Villagonzalo (Blanco García, 1997b: 390, fig. B. 1).

en algunos lugares estas grandes «manchas» llegan a tocarse, constituyen, con toda seguridad, diferentes núcleos de «hoyos». Basándonos en que solamente se constatan en ellos materiales adscribibles a la *cultura* de Soto de Medinilla, tanto a su *fase formativa* como a la de *plenitud* –y algunos que otros elementos tardorromanos y medievales que se explican por la cercanía de una *villa* y de la Ermita de Ntra. Sra. de Neguillán–, es posible que unos grupos de «hoyos» pertenezcan a aquella fase y otros a ésta, lo que nos conduciría a pensar en la posibilidad de que este espacio hubiera sido utilizado en diferentes momentos entre los siglos IX a v. a. C. Tampoco podemos descartar una continuidad poblacional, con diferentes grupos de cabañas habitadas simultáneamente y a lo largo de mucho tiempo. Lo que no parece probable es que alguno de esos grupos pudiera tener su origen en deposiciones funerarias de cremación.

Al ser quizá resultado de un probable proceso acumulativo, externamente el de Prado Arroyo es uno de los poblados soteños más extensos de cuantos se documentan en el occidente segoviano –tendría entre 0,5 y 2,0 has–, si bien de menores dimensiones que el que se levantó en Coca, concretamente en el terrazgo de Los Azafranales. Son muy abundantes en él los restos cerámicos (Fig. 4), los fragmentos irregulares de barro quemado en los que han quedado impresas marcas de ramajes y los trozos de molinos de granito. Además de estos materiales, sabemos que hace un tiempo se recogió aquí un fragmento de hacha pulimentada con el filo partido. La variedad formal de cuencos bruñidos con carena (y pseudocarena) es significativa de la importancia que pudo haber tenido el enclave durante la etapa *formativa* del Soto (Fig. 4, 1–9), aunque no debemos olvidar que éstos siguieron fabricándose y usándose en la *de plenitud*, ya de manera menos frecuente. El único elemento de prensión documentado hasta ahora en estos vasos antiguos es una orejeta perforada horizontalmente (Fig. 4, 4). Los cuencos hemisféricos también están presentes en Prado Arroyo, pero los más abundantes son los fragmentos pertenecientes a partes indefinidas del cuerpo de vasos medianos y grandes.

El Soto *pleno* aparece también abundantemente representado en este yacimiento (Fig. 4, 12–20). Fragmentos de grandes vasijas de almacén decorados en bordes y hombros con digitaciones y unguilaciones, además de algún que otro

escobillado, son las decoraciones que hasta el momento se han podido constatar. Es muy arriesgado hacer una aproximación a la incidencia de cada una de las dos fases soteñas únicamente a partir del material cerámico recogido en superficie, por lo que necesariamente nos tenemos que quedar en la mera presentación de las características generales del yacimiento.

Es una realidad constatada una y otra vez el hecho de que en casi todos los yacimientos del noroeste segoviano en los que se documentan restos de las fases plena y avanzada de Cogotas I existen, y con mayor presencia, materiales adscribibles a las gentes de Soto de Medinilla (Blanco García, e. p.). Realmente, se puede decir que se trata de yacimientos soteños –donde la etapa *formativa* siempre está representada– en los que suelen comparecer algunos, siempre escasos, materiales cogotianos, situación que resulta muy común también en el sureste vallisoletano (Quintana López y Cruz Sánchez, 1996) y en las comarcas llanas del centro y norte de Ávila (Fabián, 1999: 173), al fin y al cabo áreas todas ellas constituyentes de una misma entidad geográfica y cultural. Sin embargo, en El Cañamar y Prado Arroyo esta circunstancia no se produce. El primero es íntegramente cogotiano y el segundo, situado a menos de 200 m al norte de aquél, netamente soteño, lo cual resulta poco corriente en el Valle del Duero y, además, nos permite plantearnos una serie de cuestiones en torno a estas dos culturas arqueológicas tan diferentes de las que aquí sólo tocamos una: la económica. Para empezar, la localización de ambos asentamientos en puntos tan cercanos nos obliga a suponer la explotación por parte de una comunidad de agricultores y ganaderos soteños del mismo entorno que antes había mantenido a un grupo de gentes de excisión y boquique. Esto evidencia, una vez más, y de la misma manera a como se viene observando desde hace tiempo en otras zonas del valle del Duero tales como las de Zamora, Palencia o el interfluvio Pisuegra–Duero, cómo la explotación del territorio por parte de cogotianos y soteños no fue tan diferente como hace unas décadas se creía, al menos en las campiñas meridionales del Duero y en todas aquellas áreas ricas en humedales. El caso que hemos elegido de dos poblados pertenecientes a culturas tangencialmente opuestas en casi todo pero con el denominador común de explotar económicamente idéntico medio natural no es

un *unicum*, ni aquí ni en otras comarcas. Recuérdese, por citar sólo dos ejemplos, cómo en tierras de Zamora junto al poblado cogotiano de Los Villares (Pinilla de Toro) se levantó tiempo después otro soteño de tamaño bastante más grande (Martín Valls y Delibes, 1975: 458–461), o, más cerca aún de nosotros y de mayor interés por mejor conocido, el del asentamiento de San Pedro Regalado (Palol, 1963) junto al mismo Soto de Medinilla (con la bibliografía anterior, Delibes, Romero y Ramírez, 1995; Romero y Ramírez, 1996 y 2001). Esa radical ruptura que se observa en cuanto a los lugares de emplazamiento de cogotianos y soteños en algunas zonas de la Submeseta Norte (p. ej. en la palentina Cuenca de La Nava: Rojo Guerra, 1987: 416 y figs 1 y 3), en otras no se produce y, desde luego, en las campiñas meridionales se encuentra bastante atemperada. En lo que sí debió de existir diferencia, y lo que explicaría que Prado Arroyo sea bastante mayor que El Cañamar, fue en el distinto grado de intensidad con el que llevaban a cabo la explotación del agro, pues si, en general, en toda esta zona meridional del Duero los establecimientos soteños son más extensos y consistentes que los cogotianos –de lo que se deduce mayor número de residentes en aquéllos que en éstos–, posiblemente ello se debiera al desarrollo de una serie de mejoras en las técnicas de explotación del campo (abonado, barbecho, quizá algo de regadío...), tal como diversos autores vienen señalando para otras áreas (Esparza Arroyo, 1990: 123; Delibes, 1995: 129), pero que siguen siendo más razonablemente intuitivas que fehacientemente demostradas.

La fértil vega de la que, a buen seguro, obtendrían los recursos de subsistencia los cogotianos y soteños que en El Cañamar y Prado Arroyo, respectivamente, se asentaron, se dispone de norte a sur, está recorrida longitudinalmente por el cauce hoy seco del arroyo de la Ermita (paralelo aquí al Voltoya), posee un alto contenido en materia orgánica su suelo y altimétricamente se sitúa a 786/789 m.s.n.m. El nivel freático en toda ella está a sólo 4/5 m de profundidad, lo que unido a la riqueza edáfica hace que en estos momentos los de regadío sean los cultivos más extendidos en ella. En la actualidad se aprovecha el 90% del terreno inmediato a ambos yacimientos, dentro del radio de 1 km (3,14 km²), siendo el 10% restante espacios construidos, improductivos o lacustres (Fig. 5). Las superficies de pastos no ocupan hoy más

que el 5%, pero estos han mermado considerablemente no a causa de la ampliación de los cultivos de secano, como ocurre en otras zonas, sino de los de regadío. Aquéllos ocupan en la actualidad el 43% del espacio analizado, mientras los de regadío se extienden nada menos que por el 29% del mismo, aumentando además este último progresivamente. Los terrenos de regadío, esto es, los de mayor calidad, se localizan, por un lado, al norte del yacimiento, entre éste y la ermita de Ntra. Sra. de Neguillán, y por otro, al este, en una amplia vega prácticamente plana recorrida por el referido arroyo. Es de esta segunda zona de la que se obtiene un control visual de gran amplitud, con lo que desde el poblado resulta fácil la vigilancia de los hipotéticos cultivos que en ella se desarrollaran. No obstante, la mayor parte de esta rica vega queda fuera de ese artificial kilómetro de radio. A viñedos y explotaciones forestales sólo se dedican el 12% y el 1%, respectivamente. Seguramente el espacio arbolado fue mucho mayor durante el primer milenio a. C., pero de aquellos bosques (que debían de ser clareados, sobre todo de encinas) hoy no queda casi nada en las cercanías de estos yacimientos. Como últimos testigos de los mismos pueden verse aún algunos pies de encina muy destalados en puntos en los que la labranza no ha podido extenderse. También en tiempos pasados los prados debieron de ser extensos aquí, pues todavía hoy ciertas zonas deprimidas junto al arroyo de la Ermita permanecen sin roturar por la amenaza que supone el que la persistente humedad pudra lo sembrado. Puede que lo que ahora vemos como un paisaje eminentemente agrario en tiempos prehistóricos fuera de carácter más ganadero, con abundante matorral y monte alto en los espacios libres de agua, tal como recientemente se ha observado en el poblado abulense relativamente cercano de Guaya (Misiego *et alii*, 2005: 216).

Una vez más, en El Cañamar y Prado Arroyo concurren los tres elementos básicos que vemos en multitud de asentamientos protohistóricos de tamaños mediano y pequeño: una vega susceptible de ser puesta en cultivo así como amplios terrenos de pastos, relativo buen dominio visual del territorio de explotación económica y, en tercer lugar, disponibilidad de recursos hídricos. En ambos se han priorizado las ventajas económicas sobre las defensivas. Solamente los núcleos de dimensiones grandes llegarían a conformarse como tales debido a la pre-

sencia de un cuarto elemento: la fácil defensa natural del solar en el que se asientan, a la postre lo que a muchos de ellos les convertiría posiblemente en cabeceras poblacionales respecto de los

medianos y pequeños y a más de uno en destacado centro poblacional de la Segunda Edad del Hierro como lo fue Coca, por citar el ejemplo más cercano a nuestros dos yacimientos.

Bibliografía

BALADO, A. (1989): *Excavaciones en Almenara de Adaja: el poblamiento prehistórico*. Valladolid.

BLANCO GARCÍA, J. F. (1997): Aproximación a la *Cauca* del Bajo Imperio, en R. TEJA y C. PÉREZ (eds.) *Congreso Internacional 'La Hispania de Teodosio'*, vol. 2, pp. 377-393, Salamanca.

(e. p.), *El poblamiento de finales de la Edad del Bronce y del Hierro Antiguo en la provincia de Segovia*, Madrid.

BLASCO BOSQUED, M^a C. (2004): Hacia una definición del Horizonte Cogotas I: algo más que un estilo cerámico, en L. HERNÁNDEZ ALCARAZ y M. S. HERNÁNDEZ PÉREZ (eds.) *La Edad del Bronce en Tierras Valencianas y Zonas Limítrofes*, pp. 567-583. Alicante.

BLASCO BOSQUED, M. C., CALLE, J. y SÁNCHEZ, M. L. (1991): Yacimiento del Bronce Final y época romana en Perales del Río (Getafe, Madrid), *APE*, 1, pp. 37-147. Madrid.

DELIBES, G. (1995): El amanecer de la Historia, en A. GARCÍA SIMÓN (ed.) *Historia de una Cultura. Castilla y León en la Historia*, pp. 77-131, Valladolid.

(2000-01): Del Bronce al Hierro en el valle medio del Duero: una valoración del límite Cogotas I-Soto de Medinilla a partir de las manifestaciones de culto, *Zephyrus*, LIII-LIV, pp. 293-309, Salamanca.

DELIBES, G. y DEL VAL, J. (1990): Prehistoria reciente zamorana: del Megalitismo al Bronce, en *Actas del Primer Congreso de Historia de Zamora*. T. II, *Prehistoria e Historia Antigua*, pp. 53-100, Zamora.

DELIBES, G. y FERNÁNDEZ, J. (1999): Calcolítico y Bronce en el piedemonte meridional de la Cordillera Cantábrica: un marco de referencia para los objetos de metal de la Colección Fontaneda, en G. DELIBES, J. MANZANO, E. FONTANEDA y S. ROVIRA (eds.) *Metalurgia de la Edad del Bronce en el Piedemonte Meridional de la Cordillera Cantábrica. La Colección Fontaneda*, (Arqueología en Castilla y León. Monografías, 3), pp. 153-186, Zamora.

(2000): La trayectoria cultural de la Prehistoria reciente (6400-2500 BP) en la Submeseta Norte española: principales hitos de un proceso, en V. OLIVEIRA JORGE (ed.) *3º Congreso de Arqueología*

Peninsular. Actas, vol. 4. *Pré-História Recente da Península Ibérica*, pp. 95-122, Porto.

DELIBES, G., FERNÁNDEZ, J. y RODRÍGUEZ, J. A. (1990): Cerámica de la plenitud de Cogotas I: el yacimiento de San Román de Hornija (Valladolid), *BSAA*, LVI, pp. 64-105, Valladolid.

DELIBES, G. y ROMERO, F. (1992): El último milenio a. C. en la Cuenca del Duero. Reflexiones sobre la secuencia cultural, en M. ALMAGRO-GORBEA y G. RUIZ ZAPATERO (eds.), *Paleoetnología de la Península Ibérica*, *Complutum*, 2-3, pp. 233-258. Madrid.

DELIBES, G., ROMERO, F., FERNÁNDEZ, J., RAMÍREZ, M^a L., MISIEGO, J. C. y MARCOS, G. J. (1995a): *El tránsito Bronce Final-Primer Hierro en el Duero Medio. A propósito de las nuevas excavaciones en El Soto de Medinilla (Valladolid)*, *Verdolay*, 7, pp. 145-158. Murcia.

DELIBES, G., ROMERO, F. y RAMÍREZ, M. L. (1995): El poblado 'céltico' de El Soto de Medinilla (Valladolid). Sondeo estratigráfico de 1989-90, en G. DELIBES, F. ROMERO y A. MORALES (eds.) *Arqueología y Medio Ambiente. El Primer Milenio A. C. en el Duero Medio*, pp. 149-177. Valladolid.

DELIBES, G., ROMERO, F., SANZ, ESCUDERO, Z. y SAN MIGUEL, L. C. (1995b): Panorama arqueológico de la Edad del Hierro en el Duero medio, en G. DELIBES, F. ROMERO y A. MORALES (eds.) *Arqueología y Medio Ambiente. El Primer Milenio A. C. en el Duero Medio*, pp. 49-146. Valladolid.

(2004): La impronta Cogotas I en los dólmenes del occidente de la Cuenca del Duero o el mensaje megalítico renovado, en *Los Enterramientos en la Península Ibérica durante la Prehistoria Reciente Mainake*, XXVI, pp. 211-231, Málaga.

DELIBES, G. y ROMERO, F. (1992): El último milenio a. C. en la cuenca del Duero. Reflexiones sobre la secuencia cultural, en M. ALMAGRO-GORBEA y G. RUIZ ZAPATERO (eds.), *Paleoetnología de la Península Ibérica*, *Complutum*, 2-3, pp. 233-258. Madrid.

DELIBES, G. y VAL, J. DEL (1990): Prehistoria reciente zamorana: del Megalitismo al Bronce, *Primer Congreso de Historia de Zamora*. T. II, *Prehistoria e Historia Antigua*, pp. 53-100, Zamora.

- ESPARZA ARROYO, A. (1990): La Edad del Hierro en Zamora, en *Primer Congreso de Historia de Zamora*. T. II, *Prehistoria e Historia Antigua*, pp. 101-126. Zamora.
- (1995): La Primera Edad del Hierro, en J. C. ALBA LÓPEZ (coord.) *Historia de Zamora*. T. I, *De los Orígenes al Final del Medievo* (coord. por G. Delibes), pp. 101-149, Zamora.
- FABIÁN, J. F. (1999): La transición del Bronce Final al Hierro I en el sur de la Meseta Norte. Nuevos datos para su sistematización, *TP*, 56, n.º 2, pp. 161-180, Madrid.
- JIMENO, A. (1984): *Los Tómos de Caracena (Sorta). Campañas de 1977, 1978 y 1979. Nuevas bases para el estudio de la Edad del Bronce en la zona del Alto Duero*. (Excavaciones Arqueológicas en España, 134), Madrid.
- (2001): El modelo de trashumancia aplicado a la cultura de Cogotas I, en M. RUIZ-GÁLVEZ (coord.) *La Edad del Bronce, ¿Primera Edad de Oro de España? Sociedad, economía e ideología*, pp. 139-178, Barcelona.
- JORGE, S. O. (1980): A Estação arqueológica do Tapado da Caldeira (Baiao), *Portugalia*, 1, pp. 29-50, Porto.
- MARTÍN VALLS, R. y DELIBES, G. (1975), Hallazgos arqueológicos en la provincia de Zamora (II), *BSAA*, XL-XLI, pp. 445-476, Valladolid.
- MARTÍNEZ NAVARRETE, M. I. y MÉNDEZ MAIARIAGA, A. (1983): Arenero de Soto. Yacimiento de fondos de cabaña del horizonte Cogotas I, *EPAM*, 2, pp. 183-254. Madrid.
- MISIEGO, J. C., MARCOS, G., MARTÍN, M. A., SANZ, F. J. y VILLANUEVA, L. A. (2005): Guaya (Berrocalejo de Aragón, Ávila): reconstrucción de la vida y economía de un poblado en los albores de la Edad del Hierro, en A. BLANCO, C. CANCELO y A. ESPARZA (eds.), *Bronce Final y Edad del Hierro en la Península Ibérica. Encuentro de Jóvenes Investigadores*, pp. 207-228, ed. digital, Salamanca.
- PALOL, P. de (1963): Notas para la sistematización de la Primera Edad del Hierro en Castilla la Vieja. Los silos del Barrio de San Pedro Regalado de Valladolid, en *A Pedro Bosch-Gimpera en el Septuagésimo Aniversario de su Nacimiento*, pp. 135-150, México.
- QUINTANA LÓPEZ J. y CRUZ SÁNCHEZ, P. J. (1996): Del Bronce al Hierro en el centro de la Submeseta Norte (Consideraciones desde el Inventario Arqueológico de Valladolid), *BSAA*, LXII, pp. 9-78, Valladolid.
- ROJO GUERRA, M. A. (1987): Asentamientos prehistóricos en la Cuenca de La Nava: estudio de sus relaciones, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*. T. I, *Arte, Arqueología e Historia Antigua*, pp. 409-416, Valladolid.
- ROMERO, F. y JIMENO, A. (1993): El Valle del Duero en la antesala de la Historia. Los grupos de Bronce Medio-Final y Primer Hierro, en M. ALMAGRO-GORBEA y G. RUIZ ZAPATERO (eds.), *Los Celtas: Hispania y Europa*, pp. 175-222, Madrid.
- ROMERO, F. y RAMÍREZ, Mª L. (1996): La cultura del Soto. Reflexiones sobre los contactos entre el Duero medio y las tierras del sur peninsular durante la Primera Edad del Hierro, en M. A. QUEROL y T. CHAPA (eds.) *Homenaje al Profesor Manuel Fernández-Miranda*, vol. I, *Complutum*, Extra 6.I, pp. 313-326, Madrid.
- (2001a): La cultura del Soto. Reflexiones sobre los contactos entre el Duero medio y las tierras del sur peninsular durante la primera Edad del Hierro, en Mª A. QUEROL y T. CHAPA (eds.) *Homenaje al Prof. Manuel Fernández-Miranda*, vol. I, *Complutum*, Extra 6, I, pp. 313-326. Madrid.
- (2001b): Sobre el 'celtismo' de la 'cultura' del Soto, *BSAA*, LXVII, pp. 49-80, Valladolid.
- VICENT GARCIA, J. M. (1991): Fundamentos teórico-metodológicos para un programa de investigación arqueogeográfica, en P. LÓPEZ (ed.) *El Cambio Cultural del IV al II Milenios a. C. en la Comarca Noroeste de Murcia*, pp. 31-79, Madrid.

Últimos descubrimientos en la tumba saíta n.º 14 del yacimiento arqueológico de Oxirrinco (El-Bahnasa), Egipto: habitación n.º 4

Esther Pons Mellado
Museo Arqueológico Nacional

Resumen

La habitación n.º 4 de la tumba Saíta n.º 14 del yacimiento arqueológico de Oxirrinco (El Bahnasa), Egipto, es sin duda, una de las más interesantes tanto a nivel arqueológico como histórico. La gran cantidad de objetos hallados en ella: vasos canopos y jarras de piedra y fayenza, recipientes cerámicos, estatuillas de bronce de Osiris, y la disposición de éstos, junto al muro Oeste y a lo largo de éste, evidencian una estancia claramente destinada a ofrendas.

Palabras clave. Arqueología, Época Saíta, Tumba, Ofrendas, Osiris, Oxirrinco (El Bahnasa, Egipto).

Abstract

The room No. 4 of the tomb No. 14 of the Archaeological Site of Oxyrhynchus (El Bahnasa), Egypt, is one of the most interesting both in archaeological and in historical terms. The great quantity of funerary objects found: stone canopic jars, clay pottery, bronze sculptures of Osiris, and their position prove that it is a room designated for offering.

Key words. Archaeology, Saite Period, Tomb, Offerings, Osiris, Oxyrhynchus (El Bahnasa, Egypt).

El yacimiento arqueológico de Oxirrinco (El-Bahnasa), la antigua Per-Medyed, se encuentra situado a unos 180 kms al sur de El Cairo, en la provincia de Minia. Fue la capital del Nomo XIX del Alto Egipto y su importancia vino determinada en gran

medida por su emplazamiento geográfico, que lo situaba en una de las principales vías de acceso a los oasis del desierto occidental, y por las ventajas de un puerto fluvial en el Bahr Yusef, un brazo del Nilo.

Las primeras noticias de época moderna que tenemos de este yacimiento nos vienen de la mano de Vivant Denon¹, miembro de la Expedición Científica de Napoleón Bonaparte, que publicó algunos grabados sobre la arquitectura antigua de Oxirrinco. Entre ellos hay que destacar una enorme columna dedicada a Focas, emperador del Imperio de Oriente.

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX los papirólogos Grenfell y Hunt², llevaron a cabo un estudio arqueológico de la zona, levantando planos de las tumbas del Imperio Nuevo, época Ptolemaica y época romana. Los dibujos definitivos de estos planos fueron publicados por Darbishire en 1908, inspirándose en los croquis de estos dos papirólogos³.

A partir de la Primera Guerra Mundial y como consecuencia de la construcción del ferrocarril comenzaron a realizarse los primeros saqueos en Oxirrinco, hasta que a comienzos de los años veinte arqueólogos como Petrie⁴ y Breccia⁵, iniciaron diversos trabajos arqueológicos cuyo fin era salvaguardar el importante patrimonio histórico de esta zona.

En 1982, el entonces Servicio de Antigüedades de Egipto, se hizo cargo de este yacimiento. En 1992 se constituyó una Misión Mixta integrada por la Universitat de Barcelona y el Servicio de Antigüedades de Egipto, actualmente Consejo Superior de Antigüedades.

Desde entonces se está trabajando en dos grandes sectores: a) La Necrópolis

¹ VIVANT, D., *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte, pendant les campagnes du général Bonaparte*, París, 2ª ed. 1989, p. 90, lám. 31.

² El trabajo lo realizaron entre 1897 y 1907. Además, ambos localizaron cientos de miles de papiros en Oxirrinco escritos en la gran mayoría en griego, y en menor medida en latín, copto y árabe.

³ VINCENT, D., *The Oxyrhynchus Papyri*, París, 1908, pp. 13-17.

⁴ WILLIAM FLINDERS, P., *Tombs of the Courtiers and Oxyrhynchus*, Londres, 1925, pp.12-18, lám. 35-47.

⁵ BRECCIA, E., *Egitto Greco e Romano*, Nápoles, 1940, pp. 104-116.



Figura 1. Vista general de la Tumba n.º 14.

* Padró Parcerisa, Josep Resumen de los trabajos arqueológicos y de restauración llevados a cabo por la Misión Arqueológica de Oxirrínco 1992–2002 (Minisa Egipto), *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español. Excavaciones Arqueológicas en el exterior 3*, Madrid, pp. 111–118; Padró Parcerisa, Josep *et alii*, Campaña 2001–2002 en Oxirrínco (El-Bahnasa, Egipto), *Aula Orientalis*, Sabadell, 2002, pp. 47–161; Padró Parcerisa, Josep *et alii*, Darreres intervencions al Jaciment d' Oxirrinc (El-Bahnasa, Egipte), *Tribuna d'Arqueologia 2000–2001*, Barcelona, 2004, pp. 331–349; Padró Parcerisa, Josep *et alii*, El món religiós d' Oxirrinc a la llum de les darreres excavacions a El Bahnasa, provincia de Minia, Egipte, *Tribuna d'Arqueologia 2000–2001*, Barcelona, 2005, pp. 182–202.

† Durante los dos primeros años de trabajo se extrajeron de esta zona una gran cantidad de bloques de piedra caliza de aspecto rectangular, que nos hicieron pensar que en su momento debió de ser una estructura de gran envergadura, tal y como al

noroccidental que cubre un amplio marco cronológico que va desde época Saíta hasta época bizantina y b) el Santuario–Necrópolis destinado al dios Osiris de época Ptolemaica⁶.

En los años 1996 y 1998 se llevaron a cabo en la Necrópolis noroccidental diversas prospecciones electromagnéticas que determinaron alteraciones en una zona del terreno, la cual comenzó a excavar en el año 2001. Es en este lugar donde se ha encontrado la Tumba n.º 14.

Se trata de una construcción funeraria de época Saíta (dinastía xxvi, 664–525 a.C.) de grandes dimensiones (foto 1)⁷, construida con bloques de piedra de aspecto rectangular⁸, con un total de 11 habitaciones, siendo la estancia n.º 4⁹, una de las más importantes e interesantes tanto a nivel arqueológico, debido a la gran cantidad de objetos hallados en ella, como histórico, ya que la disposición de dichos objetos nos hace pensar en una sala destinada a ofrendas.

Esta habitación, de unos quince metros cuadrados aproximadamente, conserva sólo los primeras cuatro o cinco hiladas

de los muros Sur, Este y Oeste, habiendo perdido todo el Norte, y es muy posible que el techo fuese de losas de piedra de gran tamaño, aunque por desgracia nada de esto ha llegado hasta nosotros. Bajo los muros encontramos los restos de cimentación construidos también con bloques de piedra.

La estancia estaba cubierta por arena del desierto, bastante fina y de color ocre–claro, y cuando se comenzó a excavar llamó poderosamente la atención la escasez de restos arqueológicos que se iban encontrando en ella. Apenas algunos fragmentos de cerámica de pasta y superficie en color rojizo, y desde luego ningún sarcófago completo o fragmentado, tal y como sí habíamos encontrado en otras habitaciones.

Sin embargo, más o menos a un metro de profundidad, y junto al muro Oeste, levantado con bloques de piedra bien tallados y pulimentados, empezaron a aparecer los primeros objetos: un vaso canopo de piedra de unos 25 cm de altura y una jarra de unos 33 cm de altura, y de similares características, aunque ésta



Figura 2a. Muro Oeste. Vasos y jarras de piedra, cerámica y fayenza.



Figura 2b. Jarra de piedra con dos asas simétricas.



Figura 2c. Jarra de fayenza.

final ha resultado ser. También, y a medida que íbamos bajando nos encontramos con numerosos fragmentos de tapas y cajas de sarcófagos de piedra de época Saíta, que al igual que los bloques de piedra, estaban caídos y removidos.

* Muy posiblemente la piedra con la que se construyeron las tumbas de la Necrópolis Saíta provienen de las canteras de Minia. Ver Goyon, Jean Claude, *et alii*, *La construcción faraónica del Medio Imperio a l'epoca grieco-romana. Context et principes technologiques*, París, 2004, pp. 66-67.

9 Descubierta en noviembre en la campaña del año 2005.

10 Este tipo de objetos ya nos habían aparecido en otras habitaciones, aunque no en tanta cantidad, de esta misma tumba.

11 Kelley, Allyn, *The pottery of Ancient Egypt. Dynasty I to Roman Times*, Toronto, 1976, Lám. 86.1; 87.1.



Figura 3. Modelo de vasos canopos de alabastro.



Figura 4. Nueve vasitos de ofrendas de piedra.

presentaba dos asas simétricas, una de ellas algo fragmentada, y un borde recto y plano.

A medida que íbamos excavando fueron apareciendo numerosos objetos dispuestos a lo largo del muro Oeste. Junto a estos dos objetos mencionados había otro vaso canopo, muy parecido al anterior, así como una jarra de fayenza de color verde claro, de unos 17 cm de altura, con abundantes desconches, y dos asas simétricas, aunque de una de ellas sólo se conservaba el arranque.

Junto a este conjunto de piezas aparecieron trece pequeños platos planos de cerámica, de superficie y pasta color rojizo, propios de época Saíta (dinastía xxvi), de 7 a 11 cm de diámetro¹⁰, así como algunos recipientes, también de pequeño tamaño de aspecto globular y de superficie y pasta color rojizo, de unos 7 cm de altura (foto n.º 2 a-c)¹¹.

En el extremo Sudoeste del muro Oeste de esta habitación apareció un modelo de alabastro de cuatro vasos canopos, toscamente tallados, de unos 10 cm de altura.



Figura 5. Tres ladrillos de fundación de cerámica.



Figura 6. Recipiente de barro con numerosas estatuillas de Osiris de bronce.

ra, dispuestos sobre una base rectangular de unos 15 cm de longitud (foto 3).

Los trabajos de excavación continuaron a lo largo de todo el muro Oeste y en dirección Norte, apareciendo numerosos objetos, que reforzaban aún más la idea de que esta habitación era una estancia dedicada a ofrendas.

Por un lado, se encontraron nueve vasitos de libación de piedra de aspecto troncocónico de unos 4.5 cm de altura (foto 4); tres modelos de ladrillos de fundación de cerámica, de aspecto cuadrado

de unos 4.5 cm de longitud (foto 5), así como dos amuletos de piedra oscura representando un pez y un corazón *ib*, y otro, de fayenza color verde claro representando un Dyed de Osiris.

Junto a éstos, se halló un recipiente de barro no cocido, de aspecto globular, en cuyo interior había depositado un conjunto de cincuenta figuras de bronce del dios Osiris, de aspecto momiforme, con los brazos cruzados sobre el pecho, sosteniendo el cetro y el flajelo, y tocado con la corona Atef, el Uraeus sobre la



Figura 7. Habitación de ofrendas n.º 4.

¹² También era ingeniero y arquitecto. Dirigió los trabajos de Karnak desde 1895 hasta 1917, año en el que murió prematuramente.

¹³ Réveillac, Gérard y Azim, Michel *Karnak dans l'objectif de Georges Legrain*, París, 2004, pp. 29-34.

¹⁴ Descubierta en el año 2003.

¹⁵ Descubiertas en el año 2005. La n.º 6 estaba prácticamente intacta y en su interior conservaba todo el ajuar funerario.

¹⁶ Descubiertas en el año 2004, aunque los trabajos de excavación no han finalizado hasta el año 2006.

frente, e incluso, en algún caso, las dos astas de buey (foto 6).

Las medidas de estas figuras oscilaban entre los 7 y 15 cm de altura, estando prácticamente todas completas, aunque bien es verdad que el estado de conservación de algunos de ellos era deficiente. La limpieza de estos sacó a la luz restos de pan de oro en su superficie.

Pero, en el interior de este recipiente no solo había este importante e interesante conjunto de estatuillas del dios Osiris, sino que también, se hallaron otro tipo de objetos de bronce como una corona de Uraeus con un apéndice de hierro de sujeción en el centro con restos de pan de oro, y de unos 7 cm de altura, un adorno (quizá perteneciente a esta corona) de tres Uraeus, dos de ellos con disco solar, y la parte izquierda de una corona de Atef de unos 10 cm de altura.

Los estudios realizados hasta el momento sobre este tipo de hallazgo no nos han permitido encontrar paralelo

alguno en Egipto, sí bien es verdad que en 1903 el egiptólogo y arqueólogo, del templo de Amón en Karnak, Georges Legrain¹², descubrió en la *Cachette* de Karnak, en el patio que lleva este mismo nombre, un total de unos 20.000 objetos, de los que unos 17.000 eran estatuas, y de éstas unas 10.000 lo eran de bronce, y muchas con la representación del dios Osiris¹³.

Finalmente, en la esquina Noroeste de esta habitación se encontró una jarra de cerámica completa, de aspecto cónico y superficie y pasta color rojizo, también característica de la época Saíta (dinastía xxvi).

Es evidente, a tenor de todo lo aparecido en esta habitación, y de la disposición de todos los objetos, junto al muro Oeste y a lo largo de éste, que estamos hablando de una sala destinada a ofrendas (foto 7), y relacionada directamente con las cámaras funerarias halladas junto a ésta como son las habitaciones 2¹⁴, 5 y 6¹⁵, 7 y 8¹⁶.

Bibliografía

- BRECCIA, E. (1940): *Egitto Greco e Romano*, Nápoles.
- DARBISHIRE, V. (1908): *The Oxyrhynchus Papyri*, París.
- VIVANT, D. (1989): *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte, pendant les campagnes du général Bonaparte*, París, 2ª ed.
- GOYON, J. C., *et alii* (2004): *La construcción faraónica del Medio Oriente a la época greco-romana. Contexto y principios tecnológicos*, París.
- KELLEY, A. (1976): *The pottery of Ancient Egypt. Dynasty I to Roman Times*, Toronto.
- PADRÓ PARCERISA, J., Resumen de los trabajos arqueológicos y de restauración llevados a cabo por la Misión Arqueológica de Oxirincó 1992-2002 (Minia, Egipto), *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español. Excavaciones Arqueológicas en el exterior* 3, Madrid.
- _____ *et alii* (2002): Campaña 2001-2002 en Oxirincó (El-Bahnasa, Egipto), *Aula Orientalis*, Sabadell.
- _____ *et alii* (2004): Últimas intervenciones al Jciment d' Oxirincó (El-Bahnasa, Egipte), *Tribuna d'Arqueologia 2000-2001*, Barcelona.
- _____ *et alii* (2005): El món religiós d' Oxirincó a la llum de les darreres excavacions a El Bahnasa, província de Minia, Egipte, *Tribuna d'Arqueologia 2000-2001*, Barcelona.
- PETRIE, W. F. (1925): *Tombs of the Courtiers and Oxyrhynchus*, Londres.
- RÉVEILLAC, G. y AZIM, M. (2004) *Karnak dans l'objectif de Georges Legrain*, París.

La lucha del héroe contra el monstruo marino: recepción de motivos orientalizantes en el mundo griego

Cayetana Johnson
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

En el presente artículo se hace un estudio comparativo del tema de la lucha del héroe contra el monstruo marino. Por un lado se encuentra la Épica babilonia de Gilgamesh y la familia acuática de la sagrada ciudad de Eridu, y, por otro, la traducción y actualización del tema a través de las pruebas o Trabajos del héroe griego Heracles.

Ambos mundos conciben la búsqueda de la Inmortalidad a través de un viaje al Más Allá. El viaje heroico tendrá su destino en la sagrada isla de Dilmún en el lado babilonio y en el Jardín de las Hespérides por parte griega. Pese a las similitudes, también hay que destacar notables diferencias, debidas a las concepciones religiosas de los dos pueblos.

Palabras clave. Monstruo marino, Nereo, Naru, Tritón, Inmortalidad, Heracles, simbolismo, Eridu, Ea, Gilgamesh, Trita, Loto, Palmeta, Granada, escatología, Árbol de la Vida.

Abstract

In the present paper, the topic of the hero's fight against the sea monster is compared. On one hand, it is found the babilonian Epic of Gilgamesh and the aquatic family of the holy city of Eridu, on the other, the interpretation and up-dating of the topic through the Works of the greek hero, Heracles.

Both worlds conceive the search for Immortality thru a voyage across the sea towards the Otherworld. The heroic journey will have its destination in the sacred island of Dilmun on the babilonian side,

and the Garden of the Hesperides on the greek one.

Although very similar, great differences have been pointed out, due to the religious conceptions of both peoples.

Key words. Sea Monster, Nereus, Naru, Triton, Immortality, Heracles, symbolism, Eridu, Ea, Gilgamesh, Trita, Lotus, Palm, Pomegranate, eschatology, Tree of Life.

En 1999 ingresó en el Museo Arqueológico Nacional la colección Várez Fisa. Estaba compuesta por 136 vasos griegos, entre los cuales destaca un ánfora ática de figuras negras por la singularidad del tema iconográfico representado en una de sus caras: la lucha de Heracles contra Tritón¹. En este trabajo queremos analizar este motivo de la imaginería ateniense, su origen y sus conexiones con el mundo oriental. El estudio comparativo del tema de la lucha del héroe contra el monstruo marino en Oriente y en Grecia nos conducirá al motivo de la búsqueda de la inmortalidad a través del viaje al Más Allá y nos permitirá adentrarnos en el simbolismo de las imágenes de los seres híbridos griegos y su deuda con las concepciones míticas y religiosas orientales.

Descripción

N.º 63.

Ánfora con la lucha de Heracles y Tritón.

Nº Inv.: 1999/99/59.

Altura: 30,5 cm; diámetro de la boca: 14,8 cm; diámetro del pie: 11,2 cm;

Cerámica. Técnica de figuras negras.

Ática.

Hacia 530 a. C.

¹ Olmos, R.: «Ánfora con la lucha de Heracles y Tritón», en P. Cabrera (ed): *La colección Várez Fisa en el Museo Arqueológico Nacional*. Ministerio de Cultura, Madrid, 2003, pp. 190-192.

* Vermeule, Emily, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Los Angeles, 1981, p. 279.

† Burke, Edmund, *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London, 1757.

‡ Burn, Lucilla, *Greek Myths*, London, 1991.

§ Ferécides, FGrH3, F16a.

Cara A: Escena formada por los personajes protagonistas del tema. El héroe griego Heracles agarra fuertemente al monstruo marino llamado Tritón. Cual ejercicio de lucha «cuerpo a cuerpo», Heracles enlaza sus brazos alrededor del torso del monstruo y las piernas alrededor de la cintura en claro gesto inmovilizador.

Heracles va vestido con túnica y la característica piel de león; una espada envainada le ciñe la cintura.

Tritón lleva el cabello largo y barba, siguiendo el modelo oriental. Luce torso de varón que remata en una musculosa cola de pez serpenteante de cintura hacia abajo, llena de escamas y resaltada por un bordeado blanco imitando la parte inferior de los peces.

Los ojos muy abiertos de ambos personajes indican la sorpresa y la tensión de la acción. Ayuda a crear impresión de movimiento y agitación los brazos extendidos de Tritón y los delfines saltarines.

En el cuello del ánfora, cierra la escena prodigiosa una doble cadena de palmetas y lotos, la cual se interrumpe en la cara B; otra cadena de lotos enmarca la parte inferior de la pieza, prolongándose por la parte posterior.

Bajo las asas, el adorno de cuatro palmetas en cruz con lotos separa la cara A de la cara B y cierra la escena de Heracles y Tritón.

El monstruo marino

Esta bella y sencilla ánfora, adquirida por el Museo Arqueológico Nacional en 1999, está decorada con uno de los temas más populares de la época del gobierno de los tiranos en el Ática. La lucha de Heracles con Tritón nos invita a sumergirnos en un mundo de gran complejidad a la hora de interpretar su significado y su lenguaje simbólico. La utilización de este tema a través de la iconografía, nos obliga a pensar en el empleo de unos códigos continuamente actualizados que, o bien reflejan las creencias del individuo, sus anhelos, sus ritos, o bien podían ser utilizados para justificar alguna situación política y social nuevas. La utilización del monstruo marino es uno de los motivos que mejor van a expresar estos *equilibrios* entre la esfera religiosa y el mundo de la propaganda política.

Los temas del mar, y el monstruo marino en particular, siempre han sido una gran fuente de inspiración. El mundo de las superficies y de las profundidades acuáticas era una continua manifestación de lo

inesperado, expresado a través de un medio plagado de criaturas, invisibles en ocasiones y mudas la mayor parte de las veces, circunstancias que, inevitablemente, las convertían en seres de magnífica carga poética², haciendo que los bardos y los artistas pudieran transmitir lo sublime a través de sus creaciones, ya que la naturaleza se va a manifestar por medio de “las cosas que son inmensas, oscuras, terribles, amenazadoras, las cuales suscitan sentimientos que revitalizan y elevan la mente”³.

El monstruo llamado Tritón, protagonista iconográfico del ánfora, nos lleva a explicar la existencia de semejantes seres híbridos del mar, los cuales, a pesar de su formidable aspecto, nos estaban hablando de una generosa teología común a todo el Mediterráneo. El aspecto monstruoso del mar tendrá un contrapeso fundamental en las familias acuáticas que de modo tan rotundo se asomaron a la superficie para manifestar su carácter benevolente y protector tan conocido entre las grandes civilizaciones antiguas de la India, Mesopotamia y Grecia. Estas familias iban a ser el paradigma de la bondad, mostrando el lado amable y grandioso de los dioses. En las aguas primordiales que los híbridos del mar contemplaron no había lugar para la abominación, ya que todo era sagrado. Eran el origen y la sabiduría de la humanidad, convirtiéndose en mitos culturales por derecho propio.

El trasunto del episodio del encuentro de Heracles con Tritón era más popularmente conocido con otro protagonista: nos referimos a la figura de Nereo, presente en las representaciones del mismo tema entre los siglos VII-VI a.C. La lucha del héroe contra este monstruo considerado como *Haliós Geron* o Anciano del Mar, forma parte del grupo de pruebas consideradas *liminales* en la estructura de los *Trabajos*⁴, liminales en tanto que van a provocar la apoteosis del héroe. La prueba en cuestión, según el relato de Ferécides⁵, era apoderarse de las manzanas sagradas de la inmortalidad del Jardín de las Hespérides, jardín que, en la mentalidad escatológica de los antiguos griegos, estaba localizado en los límites del Océano, límites considerados infranqueables para el resto de los mortales.

Nereo es el venerable hombre-pequeño que indica a Heracles el camino a seguir para llegar a su destino, el Jardín de las Hespérides. Al igual que los otros monstruos marinos, Nereo conoce la misteriosa vía de acceder al paraíso, ya que en estas criaturas híbridas están contenidas todas las fuentes de vida, la memoria

ancestral que dio origen a la humanidad así como el gran secreto de la muerte. El mar se convierte en sinónimo de tránsito, por tanto son nuestros mejores aliados en tan magnífico viaje.

El mismo episodio encontramos en otro monstruo llamado Proteo⁶, considerado también *Halios Geron*. Con él, el héroe Menelao encontrará la respuesta a su ansiada búsqueda de Inmortalidad. Pero al mismo tiempo son seres escurridizos, dato que nos ayuda a entender el gesto de fuerza empleado por Heracles en esta ánfora, al más puro estilo de lucha libre tan practicado en la palestra. Monstruos de semejante categoría no podían dar de manera fácil los contenidos de su sabiduría ancestral. Rasgo común a todos ellos es la especial resistencia a la información liminal: tanto Nereo como Proteo experimentan múltiples transformaciones físicas con la finalidad de escapar del curioso que se atreve a violentarlos. Dichas metamorfosis en león, serpiente, fuego, agua, responden a la naturaleza proteica de estos híbridos del mar, contenedor de todas las posibilidades de vida. Ante la urgente necesidad del héroe, que necesita saber que su muerte no es el olvido, el Anciano del Mar niega toda información, por lo que el héroe debe actuar empleando la fuerza física. La negativa de Nereo y Proteo de desvelar esos caminos misteriosos a nuestro parecer no era fruto de un egoísmo natural, ya que contradice la naturaleza protectora de los seres del mar hacia los hombres; lo que entendemos es que el deseo de alcanzar el paraíso, y, por extensión, el conocimiento ancestral más puro, no podía hacerse sin una preparación previa, una iniciación.

Pero aún hay más, ya que la identidad del monstruo marino de este episodio ofrece no pocas dificultades entre los autores literarios y los artistas. De igual modo que reconocemos en esta ánfora al monstruo Tritón, la pregunta surge cuando hay fuentes que nos hablan de Halios Geron y Nereo como protagonistas de tan singular combate.

No hay duda acerca de la existencia de estos seres en la época más antigua del Mediterráneo. Por lo que sabemos, la figura de Nereo es la que fue reconocida por el mitógrafo Apolodoro de manera definitiva como el dios rival de la lucha con Heracles:

«Las Ninfas, las cuales eran hijas de Zeus y Themis, le mostraron a Heracles Nereo. Heracles le sor-

prendió mientras estaba durmiendo y le agarró firmemente según iba cambiando de forma; no le soltó hasta que Nereo dijera dónde estaban las Manzanas y el Jardín de las Hespérides»⁷.

Sin embargo, también existían junto a Nereo otros seres acuáticos más conocidos debido a su carácter autóctono, y entre estos seres prehelénicos se encontraban el propio Anciano del Mar y Tritón, a veces confundiendo el nombre entre ambos⁸: el primer nombre se refería a un ser ancestral, un auténtico patriarca del mar, que podía ser entendido como un título de cortesía; el segundo nombre, el de Tritón, va a ser la traducción al mundo griego del no menos ancestral Trita de la India, el que ayuda a rescatar al Sol de su muerte al ponerse en occidente, ayudando a los hermanos Asvin de los textos sagrados del Rig Veda (trasunto de los hermanos Cástor y Pólux griegos) en su viaje por las aguas de la muerte para que la luminaria *resucite* y dé comienzo un nuevo día⁹.

Según otra opinión¹⁰, parece ser que Halios Geron era el más vetusto de todas las criaturas del mar, y, debido a su prestigio, no fue raro que los nuevos seres que iban surgiendo en la conciencia mítica y en la imaginación literaria, como Nereo, Proteo y Forcis recibieran tal epíteto, para resaltar su imagen venerable y darles categoría. La expresión de esta confusión entre los distintos monstruos se ve reflejada en el relato de los Argonautas:

«Ellos apresuraron a Jasón para que matara a la mejor de las ovejas y se lo ofreciera al dios con alabanzas. Jasón rápidamente seleccionó una, la elevó en ofrenda y la degolló sobre la proa, rezando con estas palabras: 'Dios del Mar, tú que te has aparecido a nosotros en las costas de estos mares, tanto si las Señoras del Agua Salada te conocen como dios-prodigio con el nombre de Tritón, o de Forcis, o como Nereo, te pedimos que seas favorable a nosotros y que nos permitas un feliz regreso»¹¹.

Apolodoro, para justificar la presencia de estos nuevos seres, explica que la propia capacidad de Halios Geron de metamorfosis le hizo convertirse en Tritón, Nereo, Proteo, aunque en el estadio final

⁶ Homero, *Odisea* 4, p. 349.

⁷ Apolodoro, *Biblioteca* 2, p. 114.

⁸ Glynn, R., *Heracles, Nereus and Triton: a study of Iconography in Sixth Century Athens*, AJA 85, 1981.

⁹ Sakamoto Goto, *Asvin and Nasya in the Rig Veda*, Tohoku University, 2005.

¹⁰ Luce, S.B., *Heracles and the Old Man of the Sea*, AJA 26, 1922.

¹¹ Apolonio de Rodas, *Argonautica* 4, 1593.

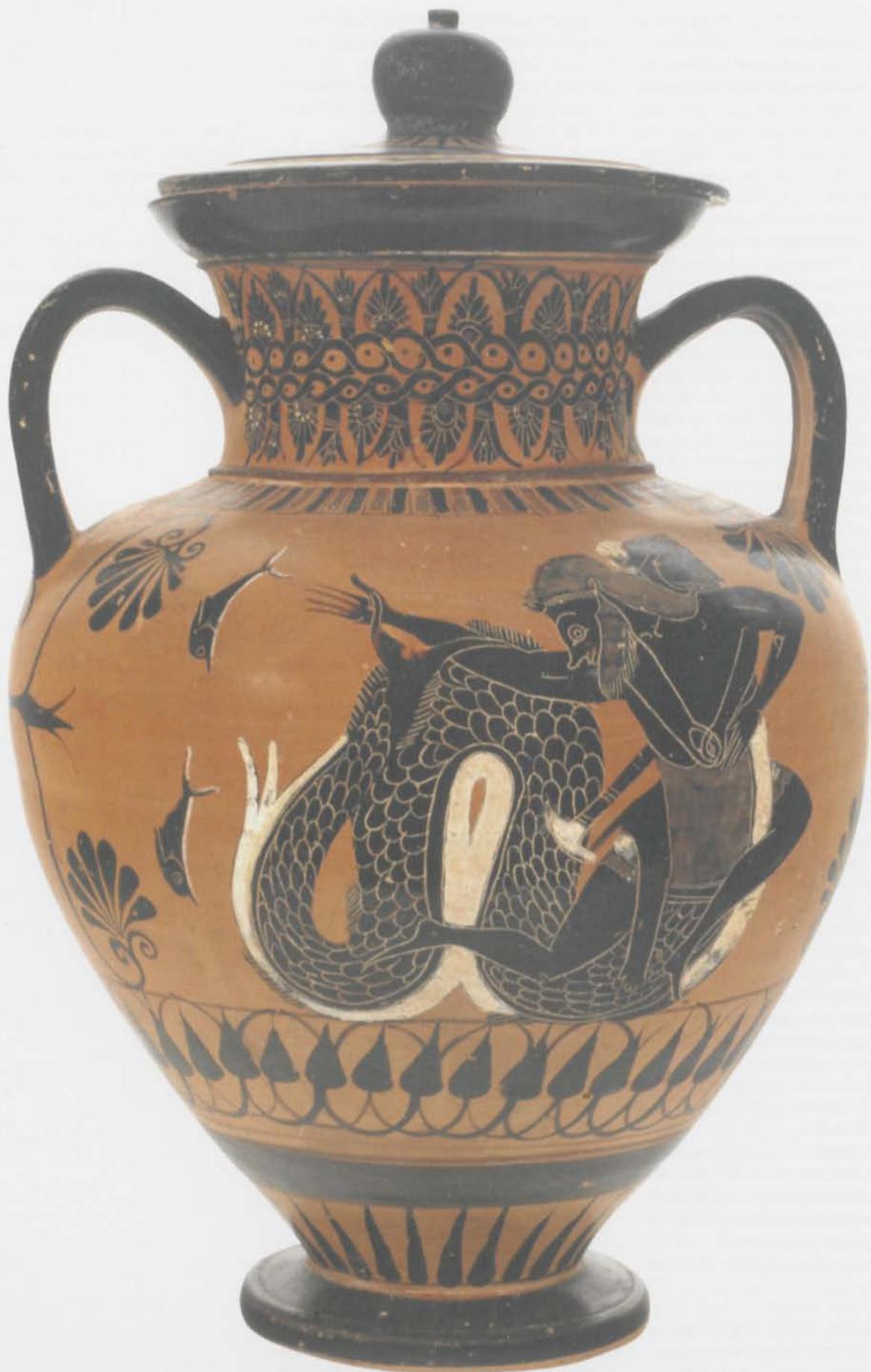






Figura 1. El dios babilonio Ea con agua brotando de sus hombros y peces fluyendo, acompañado de su ministro bifrente Ushmu. Detalle del sello del escriba llamado Adda. Período Acadio-2500 a.C.



Figura 2. Ea en su hogar acuático o abzu recibiendo la visita del dios del sol Shamash (los rayos solares brotan de sus hombros). Dibujo de sello procedente de Ur. Período Acadio-2500 a.C., British Museum.

el nombre de Halios Geron sólo fuera utilizado para referirse a Nereo, tendencia que ya venía percibiéndose desde Homero, el cual puso a Halios Geron como padre de las Nereidas sin mencionar expresamente el nombre del nuevo dios¹².

Pero también debemos hacer otra propuesta: la opción filológica. Sabiendo que las fuentes de Halios Geron y Tritón son muy antiguas y teniendo en cuenta que la figura de Nereo se incorporó en algún momento de elaboración de mitos, la filología nos va a ayudar a desvelar un probable origen extranjero del dios Nereo, ya que la forma del nombre no parece griega sino procedente de una raíz semítica.

La familia acuática de Mesopotamia

Siguiendo a W. Burkert¹³ y a M. C. Astour¹⁴, la base del nombre de Nereo se encuentra en la palabra semítica *naru*, en lengua hebrea *nabar*, la cual significa «río». Este Nereo es el que ponemos en relación con la no menos magnífica familia acuática de la ciudad santa de Eridu, en la desembocadura de los grandes ríos Tigris y Éufrates.

La familia de Eridu comparte con sus homólogos griegos el poderoso simbolismo de las aguas de la vida y de la muerte. La cosmogonía babilonia va a estar íntimamente ligada a un elemento que también es contemplado como un mundo misterioso y terrorífico, al mismo tiempo exuberantemente fértil. En el imaginario semítico, el mar va a estar poblado de seres, que por su vinculación tan estrecha con la naturaleza, van a adoptar todas las formas misteriosamente posibles gracias a la fertilidad mitológica de los semitas.

Al igual que los monstruos griegos, la contraparte babilonia asentada en Eridu va a representar el aspecto benevolente del mar, aun con sus secretos y misterios. Es el grupo liderado por el señor acuático Ea y el señor celeste Anu el que derrota a la monstruosa progenie de la Señora del Caos acuático Tiamat, la cual representaba cosmológicamente el Abismo incivilizado, donde no había justicia ni orden. La emancipación de Ea trajo consigo la civilización, la justicia, la medicina, el conocimiento más elevado. En la mentalidad de los antiguos babilonios, la concepción del origen de la vida bajo los contenidos despóticos de Tiamat no podía entenderse. La escuela teológica de

Eridu va a marcar una nueva distinción, una nueva formulación de los orígenes del universo desde las aguas primordiales. Ea y su familia van a mostrar a la humanidad el aspecto amable y grandioso de los dioses; gracias a ella, se produjo la restauración del orden cósmico y la irrupción de lo sagrado. Con la confrontación cósmica, los babilonios no sólo daban explicación sobre el origen de la cultura y la civilización sino que también daban explicación a los orígenes del Mal y la muerte terrible. Si a Tiamat le correspondían las aguas de la Muerte, a Ea le correspondía el título de *Señor de las Aguas de la Vida*, uno de sus epítetos favoritos entre los babilonios.

Esta faceta de combatientes del Mal es la que más va a impresionar el alma humana en tanto que así se le alivia al encontrar respuestas a la pregunta de por qué suceden cosas malas. En consecuencia, el panteón religioso encabezado por el dios Ea (Enki en la versión sumeria) formará un magnífico equipo encargado de los ritos de exorcismo, ritos solicitados con frecuencia en tanto que cualquier hecho portentoso era interpretado como un ataque contra el individuo o contra la colectividad. Era tal el prestigio de esta magia, que los textos asociados al rito se conservaron durante mucho tiempo, llegando a hacerse versiones bilingües en los templos más importantes de Mesopotamia¹⁵.

Como patronos de la magia blanca, las familias acuáticas de la antigüedad conocían las fórmulas necesarias sobre la vida y la muerte, de ahí que estuvieran directamente relacionadas con la medicina. Sin embargo, su poder no podía resucitar a los muertos ya que la ley establecía un principio y un final para el resto de los mortales. Donde sí eran eficaces era en otras formas de *resurrección*, consistente en apartar determinados accidentes como las enfermedades, la locura, la pérdida de patrimonio, etc. los cuales eran considerados ataques directos de demonios, brujas o espíritus errantes en busca de paz. El mal que conseguía *matar en vida* no era una consideración abstracta, sino algo concreto y físico.

Así, en la ciudad de Eridu se dio toda una casta sacerdotal encargada de los rituales de exorcismo, los cuales se organizaban en distintas horas del día y de la noche, elevando una plegaria constante con la firme voluntad de conjurar el posible ataque maligno.

Los ritos más importantes de exorcismo eran los llamados *Namburbi*¹⁶, o rituales

¹² Homero, *Ilíada* I, 538; XVIII, 141; XX, 107; XXIV, 562.

¹³ Burkert, Walter, *The Orientalizing Revolution*, Massachussets, 1995.

¹⁴ Astour, M. C., *Hellenosemitica*, 2ª ed., Leiden, 1967.

¹⁵ Sanmartín, J. y Serrano, J. M., *Historia Antigua del Próximo Oriente*, 3ª ed., Madrid, 2004.

¹⁶ Caplice, R., *The Akkadian Namburbi Texts*, Los Angeles, 1974.

de liberación, dirigidos a conjurar los grandes ataques de demonios. Tenía cinco fases, en las cuales el afectado (o la ciudad entera) era rigurosamente limpiado y afeitado, siendo rodeada la víctima con un círculo sagrado hecho con harina, *zísurru* en lengua acadia. Se preparaban ofrendas específicas y alimentos a las divinidades acuáticas, las cuales eran tanto masculinas como femeninas: las mujeres de las familias del mar se caracterizaban por tener un gran papel protagonista nada dependientes de sus consortes y progenitores.

En la fase final del rito de exorcismo, hacía acto de presencia el dios Naru, el cual recibía el epíteto de «Río Creador»; era el asistente más importante del dios Ea, cuyo prestigio se debía a los grandes ríos mesopotámicos dadores de vida, los cuales habían configurado el país. Es más, un himno¹⁷ que se conserva a este dios nos dice que la propia morada de Ea se construyó sobre este gran Naru. En los ritos de exorcismo es a través del Gran Río como el maligno es expulsado y liquidado. En consecuencia, no nos parece extraña la apropiación de tan magnífico ser cuyo poder sobre el mal es inmenso y definitivo a la hora de entender su incorporación en la mitografía y mitología prehelénica.

El héroe en busca de la inmortalidad

En más de una ocasión, relatos de un hombre legendario de fuerza extraordinaria debieron llegar a Grecia procedentes del Oriente Medio. Este héroe arquetípico recibía el nombre de *lahmu* en lengua semítica, cuya raíz significa 'luchar'. El *lahmu* era representado iconográficamente con cabellos largos y matando a un león, casi siempre con el torso descubierto para mostrar una buena musculatura, expresión de su fuerza. El candidato griego que mejor podía representar el prototipo oriental no era otro que Heracles. El ciclo de los *Trabajos* tendrá, en consecuencia, sus paralelos orientales, donde se observarán varias analogías en las pruebas individuales del héroe, cuya culminación consistía en la adquisición de la Inmortalidad.

Desde el Próximo Oriente podemos rastrear al héroe bíblico Sansón y al famoso protagonista de la épica babilonia Gilgamesh. Tanto Heracles como Sansón y Gilgamesh tienen una fuerza sobrenatural que les hace matar a un león con sus

propias manos, no logran ser derrotados por enemigo alguno, y tienen por padres a un ser divino. En el caso de Sansón¹⁸, la madre no logra concebir un hijo en su matrimonio, por lo que eleva plegarias a Yahweh, el cual envía un mensajero con la noticia de que tendrá un hijo que liberará al pueblo de Israel del yugo filisteo. El mensajero no es ni más ni menos que el propio Yahweh encubierto, ya que, al ser preguntado, se niega a revelar su nombre «porque es maravilloso».

Al igual que Sansón, Gilgamesh también tiene un progenitor divino, aunque en su caso es una madre, no un padre. Mata a un león y se viste con su piel en sus aventuras por el mundo. Emprende un viaje para matar a un monstruo que habita en el Bosque de los Cedros, y para ello recurre a la ayuda de un compañero, que le ayudará en más de una empresa. Así sucede con Heracles, el cual es asistido en algunos de sus trabajos por Iolao. El acompañante de Gilgamesh se llama Enkidu, y con él Gilgamesh mata al monstruo Huwawa (Humbaba en la versión acadia), el guardián del Bosque de los Cedros, uno de los árboles considerados sagrados para la familia acuática de Eridu. La muerte del guardián trae la desgracia de Enkidu, el cual enferma y muere.

En las tablillas IX al XI de la Épica tenemos el relato del viaje de Gilgamesh en su búsqueda de la Inmortalidad¹⁹. Desesperado y triste por la muerte de su amigo, el héroe emprende el viaje que le llevará hasta Utnapishtim, personaje cuyo paralelo se encuentra en el Noé de la Biblia. Al ser el superviviente del Gran Diluvio, nadie mejor que él para ayudar a Gilgamesh a superar su propia mortalidad. Utnapishtim le cuenta cómo escapó del Diluvio, y al pedirle Gilgamesh el secreto de la Inmortalidad, Utnapishtim le reta a no dormir. El héroe falla (se queda dormido durante siete días) y Utnapishtim le ofrece como alternativa la eterna juventud, otra forma de *inmortalidad*, indicándole el lugar donde se encuentra la planta mágica que tiene tal propiedad. Este tema tendrá su versión griega en las manzanas doradas que crecen del árbol sagrado del Jardín de las Hespérides, el cual está custodiado por una gran serpiente.

Sin embargo, donde el paralelismo se expresa en toda su dimensión es en la idea de viaje a un lugar distante, lugar asociado a un paraíso donde se encuentran los Bienaventurados que han superado la muerte.

¹⁷ Bottéro, J. y Kramer, S. N., *Cuando los dioses hacían de hombres*, p. 498, Madrid, 2004:

«¡Tú, Río Divino, eres el creador de todo!
Cuando los grandes dioses excavaron tu lecho,
Pusieron la prosperidad en tus orillas,
Y Ea, el rey del Apsu, en tu subsuelo
Edificó su morada:
Él te recompensó con el Arrebato, con el
Resplandor,

Con el Terror,
E hizo de ti un Diluvio irresistible».

¹⁸ Jueces 13,2-25.

¹⁹ Jastrow, M. *The Religion of Babylonia and Assyria*, London, 1898.



Figura 3. Halios Geron o Nereo en la lucha con Heracles. Dibujo de un lécito boecio del siglo VI a.C. Museo del Louvre, París.

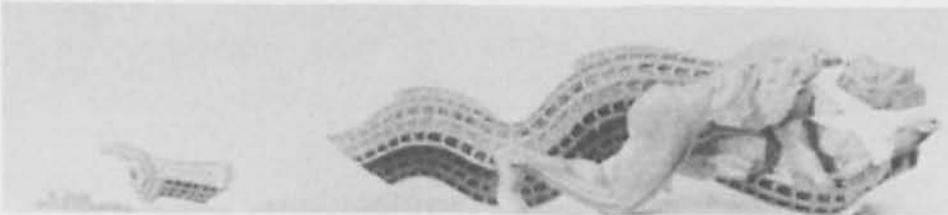


Figura 4. Detalle de la lucha de Heracles y Tritón, procedente del frontón del antiguo Templo de Atenas, el Hekatompedón. Museo de la Acrópolis, Atenas.

En Mesopotamia, la sagrada isla de Dilmún será la contraparte helénica del Jardín de las Hespérides, lugar a donde debe dirigirse Heracles en busca de su preciada inmortalidad. Es en esta isla donde habita el legendario Utnapishtim con su esposa, los únicos mortales en ser elevados a la categoría de inmortales al ser transportados en vida a este lugar sagrado gracias a los buenos auspicios del gran dios Ea. El nombre de Utnapishtim tiene especial relevancia pues significa 'El que encontró la Vida'. Para coger la planta de la juventud (la cual tiene el elocuente nombre de «El hombre viejo se ha convertido en hombre joven») que le ha indicado Utpanishtim, Gilgamesh debe sumergirse en el mar, imagen clara de un *katapontismós*, o la acción de precipitarse en el mar, símbolo de la redención de pecados y de la limpieza ritual. Así es la acción de Heracles, acción que ponemos en paralelo con la narrada en la Épica de Gilgamesh, no sin hacer notar alguna variación en la estructura, algo diferente. Donde el *katapontismós* del héroe babilónico se realiza una vez agotado el viaje hacia el territorio liminal, el que realiza Heracles es precisamente para extraer del

gran Nereo que duerme en las profundidades la información privilegiada, el camino hacia las Hespérides. Además, en el relato babilónico no tenemos referencia del uso de la fuerza física, en todo caso, sí la fuerza desesperada de la voluntad. Esto es debido a que en la conciencia religiosa de los antiguos semitas no se podía entender la confrontación con los dioses porque tanto el hombre como la divinidad formaban una sociedad *natural* que se expresaba a través de la familia y la nación²⁰. La aventura de Gilgamesh termina cuando pierde la planta *pharmakon* de la juventud al dejarla en la orilla ya que una serpiente se la arrebató (la cual experimenta de inmediato un cambio de piel por otra nueva) originando gran pesar en nuestro héroe. La resignación de Gilgamesh ante el fracasado intento de ser inmortal no hace más que reflejar la idea semítica, ciertamente pesimista, de que si se intentaba romper determinados límites naturales –la inmortalidad– se producía el desequilibrio cósmico y la ruptura social en consecuencia. No se puede escapar de la muerte. Con Heracles la situación cambia, y la traducción al mundo griego del tema de la búsqueda de

²⁰ Robertson Smith, William, *The Religion of the Semites*, 3^o ed., London 1927.



Figura 5. Dibujo del original procedente de un hydria del 530 a.C. atribuido al pintor del Vaticano. La escena representa la lucha de Heracles contra Tritón en primer plano; detrás, a la derecha, están el Anciano del Mar o Nereo (cabello blanco) con su esposa Doris, y a la izquierda, el emergente dios Olímpico Poseidón, tridente en mano, con su esposa Amfitrite. En el hombro de la pieza está representada la apoteosis del héroe. Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, USA.

la inmortalidad va a traer aires nuevos en tanto que el final de sus *Erga* va a suponer la apoteosis del héroe, ya que decide no someterse al designio del destino.

La actualización del mito

Volviendo al ánfora de nuestra exposición, la aparición de Tritón sustituyendo a Nereo como el nuevo monstruo marino que combate contra Heracles no hace más que introducirnos en un nuevo planteamiento del mito: vamos a encontrarnos con la superación de los antiguos significados de forma voluntaria y consciente para dar paso a una nueva formulación que nada tiene que ver con la original²¹.

Ya hemos visto cómo el antiguo Halios Geron fue adaptándose progresivamente en los nuevos *halios geron* los cuales pasaron a ser llamados Proteo, Forcis o Nereo, siendo la figura de Nereo la que va a quedar fijada como el protagonista antagónico del relato del combate que sostiene Heracles en su ansiada aventura hacia el Jardín de las Hespérides.

Nereo tiene su primera manifestación iconográfica como Halios Geron en unos pocos vasos áticos datados entre el 590 y el 580 a. C.²², aunque ya tenía una existencia reconocida en el siglo VII a. C. como monstruo mitad hombre-mitad

pez, de cabeza calva y luciendo alas. Su imagen híbrida va a sufrir un cambio entre el 560 y el 550 a. C. a favor de un cuerpo plenamente antropomorfo, producto probablemente de la evolución artística ática que busca la humanización del cuerpo de estos seres; es en este periodo cuando se está haciendo notar la presencia del nuevo monstruo marino, realizándose el salto conceptual a través de Tritón, el cual, a diferencia de Nereo, carece de fuente literaria que justifique su presencia. Tal cambio se observa también en el frontón del antiguo templo de la diosa Atenea en la Acrópolis, el llamado Hekatompedón, donde la sustitución va a reflejar los cambios conceptuales e iconográficos fruto de los cambios políticos y sociales que se estaban dando en el siglo VI a.C.²³. El mensaje político de los atenienses va a ser el verdadero trasunto de estas reelaboraciones del mito. En la elaboración del simbolismo político parece ser que tuvo una gran importancia los hechos históricos de la victoria naval de Atenas, con el tirano Pisístrato al frente, sobre la ciudad de Mégara, alrededor del 565 a.C.²⁴. Esta circunstancia política es aprovechada oportunamente, a nuestro parecer, en la también oportuna evolución teológica en dirección olímpica que sufren los antiguos mitos, donde las relaciones antiguas de parentesco se han diluido en las con-

²¹ Darby, A., *Sarcophagi and Symbolism*, AJA 50, n.º 1, 1946.

²² Pipili, M. *Nereus*, LIMC, Zurich, 1981

²³ Pilléis Howe, Th., *Thematic Unity in the Hekatompedon Sculptures*, AJA 59, n.º 4, 1955.

²⁴ Boardman, J., *Heracles, Pisistratos and sons*, RA, 1972.

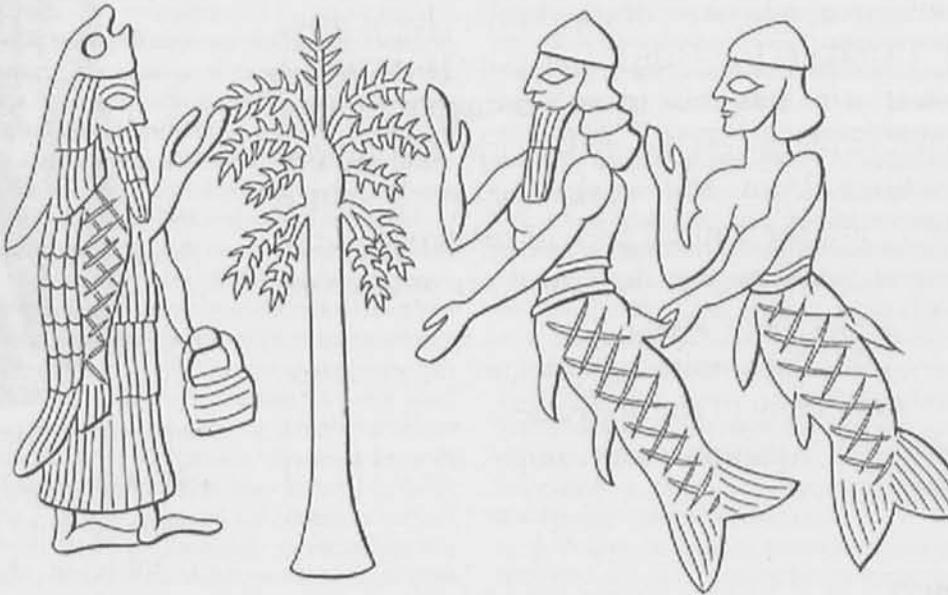


Figura 6. Arriba: detalle del relieve monumental procedente del palacio del rey asirio Sargón II (reinó entre 721–705 a.C.) en Dur-Sharrukin, actual Khorsabad. Abajo: Árbol de la Vida flanqueado por un *Apkallu* o uno de los Siete Sabios que forman parte del cortejo del dios Ea, acompañado por seres acuáticos. Detalle de un sello del período Neo-Asirio (883–612 a. C.).

ciencias de las gentes haciendo que el mitógrafo elabore nuevas líneas de filiación divina. Así, el vetusto Tritón va a convertirse en el hijo del dios Poseidón, curiosamente el rival de la diosa Atenea. La victoria de Atenas sobre Mégara no hace más que reflejar la victoria y la derrota de los nuevos y antiguos dioses, rivales entre sí, a través de sus héroes: si Heracles era el amado de la diosa, Tritón lo era de Mégara por ser hermanastro de Megareo, el héroe epónimo de la ciudad.

El cambio político-religioso reflejado en la lucha Heracles–Tritón se vería reforzado por su única presencia como mito en el siglo VI, ya que cae en el olvido en el siglo V.

Con este nuevo espíritu de los tiempos, el monstruo va a rejuvenecer dado el nuevo papel de hijo, y, como tal, la lucha del patrón de los *epheboi*, Heracles, con un monstruo en plenitud de energía, en pleno vigor físico, quedaba más heroica en la propaganda política del tirano

²⁵ Boardman, id. *RA*, 1972: *Nereus at heart was not bad*.

²⁶ Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, p. 239, Vol. II, 2ª ed., México D.F. 1998.

²⁷ Durkheim, É., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, pp. 50, 201, 314, 623. Paris 1912.

²⁸ Cassirer, E., id, p. 245.

²⁹ Burkert, W., *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Los Angeles, 1982.

³⁰ Sayce, A., *Origin and Growth of the Religion of the Ancient Babilonians*, Oxtord, 1887.

Pisístrato que la lucha contra un anciano como Nereo, el cual no era realmente considerado como un ser malvado²⁵, algo que nos sirve para comprender por qué el monstruo no muere en estos episodios singulares.

Pero debemos añadir más. Con la derrota, los atenienses estaban destacando una nueva idea, el desarrollo de una nueva sociedad urbana expresada a través de la *polis*, porque «en el mito toda la realidad natural se expresa en el lenguaje de la realidad social-humana y viceversa»²⁶, es decir, no se pueden explicar los mitos desde un punto de vista puramente naturalista. ¿Acaso los atenienses estaban anticipando las modernas ideas sociológicas de entender las religiones? Nos parece muy sugerente la explicación de Émile Durkheim al respecto. Según el sociólogo francés, la religión debe ser concebida como expresión de una realidad objetiva si aspira a alguna especie de realidad interna. Esta realidad no es física sino social, y es el grupo social el que determina la forma de la mitología y de la religión²⁷. La singularización de Heracles a través de la coacción del monstruo va a ser la singularización de Atenas en su nueva formulación político-social. La utilización del monstruo marino en su nueva versión *crítica* también nos lleva a considerar uno de los significados tradicionales de los seres del mar, que era precisamente el de la elevación de los más desfavorecidos o los que se encontraban humillados: la elevación heroica traía en paralelo la elevación o apoteosis de la diosa en este caso, hecho que podemos asociar con aquellos otros episodios en los cuales el sacrificio de un dios o varios traía como consecuencia el nacimiento o la aparición de un nuevo orden, interpretado como tránsito hacia otra realidad. La mentalidad griega que subyace en el comportamiento del héroe nos revela al hombre individual, sujeto de la acción y el sufrimiento²⁸. El combate con el monstruo marino nos habla de barreras que caen, haciendo que los dioses sean arrastrados a la esfera de la existencia personal. Aquí se descubre, procedente de las profundidades, el antiguo mensaje del monstruo, aquel que, generosamente, nos habla de superación de miedos, de búsqueda de conocimiento y de renacimiento, en definitiva, el deseo de un hombre y mundos nuevos, expresados en la actitud de un héroe, Heracles, que ya no mira hacia atrás entre la perplejidad y el terror del encuentro prodigioso sino que lo hace de frente, por haber sabido

superar la crisis y trascender las fronteras del Más Allá²⁹. Creando un espacio escatológico, la escena de nuestra ánfora se cierra con las cuatro palmetas y lotos dispuestas en forma de cruz como expresión de los límites de la *eschatia* y delfines saltarines dispuestos a acudir en ayuda de su señor o, quizás, del héroe en la nueva formulación, puesto que el delfín lleva sobre sí el magnífico simbolismo de la salvación, la transformación y el amor. La creación de este espacio no podía encontrar su mejor expresión en la utilización de unos motivos que son comunes en todo Oriente.

Simbolismo oriental

Árboles sagrados encontramos en varias leyendas. En Mesopotamia, el árbol de la palma estaba estrechamente relacionado con la ciudad sagrada de Eridu. Considerado Árbol de la Vida, compartía simbolismo con otro gran árbol, el cedro, dato que nos ayuda a entender la presencia de los dos árboles del bíblico Jardín del Edén.

Eran magníficos árboles que hundían sus raíces en el Inframundo y sus ramas llegaban hasta los aposentos de los dioses del Cielo, convirtiéndose en el imaginario semítico en la Madre de todos los Árboles³⁰. Al nutrirse de las aguas primordiales que rodeaban a los tristes habitantes del Mundo de los Muertos, el corazón de estos árboles llevaba grabados los nombres de Ea y su familia. En consecuencia, los árboles de Eridu tenían fama legendaria en los textos mágicos, especialmente en los ritos de exorcismo, nada extraño dada la reputación de tan magníficos seres. La palmera era muy importante en la región, ya que se aprovechaba bien su fruto; de sus dátiles se hacía un vino, el *siris*, el cual se sabía que alegraba el corazón de los hombres. Además de sus aplicaciones «paganas», también eran muy utilizados los dátiles en medicina. La presencia de ambos árboles en la esfera religiosa va a explicar el desarrollo de la creencia babilonia en el Árbol de la Vida y en el Árbol del Conocimiento, ya que las dos concepciones simbolizan las cualidades esenciales del dios Ea, la Vida y la Ciencia, el conocimiento de todos los secretos y de toda la magia que sirven de ayuda a la humanidad y que los sacerdotes de Eridu guardaban tan celosamente. Pero aún más, la estructura iconográfica de las palmetas en cuatro en la presente ánfora podría no ser casual, dado que, de acuerdo al gusto babilonio por la gema-

tría, el número cuatro era el número sagrado del dios Ea y la ciudad de Eridu²¹, por tanto, no se trataría de un mero relleno, sino que contendría un significado explícito. De hecho, el número cuatro representado en sumerograma tiene la forma de un tridente, otro de los símbolos representativos de esta familia como arma que combate el mal y motivo frecuente en la familia acuática griega.

Refuerza el simbolismo de la palmeta otro motivo vegetal: el loto con los capullos entreabiertos. Flor muy conocida en el Oriente Próximo, en China y Japón también, su simbolismo nos transmite la idea de nacimiento primordial, según las bellas palabras de Heinrich Zimmer: «*Cuando la divina sustancia de la vida está a punto de irrumpir en el universo, brota de las aguas cósmicas un loto de mil pétalos de oro puro, radiante como el sol*»²².

No es por azar que la flor de loto sea simultáneamente símbolo de pureza y creatividad primordial y, teniendo en cuenta que los seres acuáticos son creadores y que su creación es limpia, pura y benefactora, en Grecia y en Italia va a aparecer, además, como símbolo de resurrección en contextos funerarios.

Culmina en ascenso el remate de la granada en la tapa, el fruto de la muerte: fecundidad, abundancia, generosidad, amor, son también los significados de la granada. Cuando Hades, el rey del Inframundo griego, dio a Perséfone una granada tras el rapto, estaba condenándola a permanecer con él cuatro meses al año. El mito explica la muerte de los meses correspondientes al otoño e invierno, y el posterior renacimiento de la primavera y el verano.

Pongámonos ahora en el punto de vista del espectador: al contemplar el ánfora, todos los motivos iconográficos no serían nada a no ser que se fusionen en su mente los contenidos simbólicos, en el caso de la presente ánfora, los sentimientos de creación y pureza, uno, procedente de los símbolos vegetales del loto, los árboles primordiales y la granada, el otro, por la propia actividad de los seres acuáticos. Por tal razón sería pertinente recordar las claves interpretativas del arte indio, explicados por Abiandranath Tagore en su obra, en el cual explica que el arte Indio sitúa los elementos iconográficos buscando provocar la afinidad de sentimientos en el espectador. En este sentido: «*mientras el hombre occidental adopta una postura de desafío de la naturaleza, el indio se integrará en ella tratando de adaptarse al orden universal*»²³.

Donde las creencias sobre el más allá y la incógnita que suscita la existencia del mal se sigan dando, se hace inevitable el magnífico intercambio y apropiación de códigos simbólicos, tanto desde el punto de vista mítico-religioso como desde el punto de vista filosófico. A través de la imagen, el simbolismo encuentra una definitiva vía de comunicación, quizás la más elocuente entre pueblos de gran diversidad lingüística. La riqueza de la familia acuática de Oriente es rotunda, y su traducción al mundo griego no hace más que aumentar el amor y la generosidad que los híbridos del mar suelen mostrar hacia los desfavorecidos. No podía ser otro que con el héroe más querido y sufrido: Heracles.

²¹ Nemet-Nejat, Karen Rhea, *Daily Life in Ancient Mesopotamia*, p.83, Massachusetts, 2002.

²² Zimmer, H., *Mitos y símbolos de la India*, p. 93, 3ª ed., Madrid, 2001.

²³ García Ormaechea, C., *El arte indio*, en *Historia del Arte* 16, n.º 46, Madrid, 2002.

Bibliografía

Mesopotamia

- BLACK, J. and GREEN, A. (1992): *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, Austin.
- COLLON, D. (1995): *Ancient Near Eastern Art*, Los Angeles.
- DALLEY, S. (1992): *Myths from Mesopotamia: Creation, Flood, Gilgamesh and Others*, 2ª ed., New York.
- KEEL, O. (1986): *Gods, Goddesses and the Images of God*, Basilea.
- POSTGATE, J. N. (1992): *Early Mesopotamia: Society and Economy at the Dawn of History*, New York.
- READE, J. (2000): *Mesopotamia*, London.
- SAGGS, H. W. F. (1989): *Civilization before Greece and Rome*, New Haven.
- SAYCE, A. H. (1887): *Origin and growth of the religion of the Ancient Babylonians*, Oxford.
- STROMMINGER, E. (1964): *The Art of Ancient Mesopotamia*, London.
- VON SODEN, W. (1994): *The Ancient Orient: An introduction to the study of the Ancient Near East*, Grand Rapids.

Grecia

- BOARDMAN, J. (1964): *The Greeks Overseas*, London.
- BURKERT, W. (1983): *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek sacrificial ritual and myth*, Los Angeles.
- CASSIRER, E. (1998): *Filosofía de las formas Simbólicas*, Vol. II, 2ª ed., México D.F.
- DODDS, E. R. (1951): *The Greeks and the Irrational*, Los Angeles.
- FARNELL, L.R. (1921): *Greek Hero Cults and ideas of Immortality*, Oxford.
- GIRARD, R. (1977): *Violence and the Sacred*, Baltimore.
- GORDON, R. L., (ed.) (1981): *Myth, religion and society*, London.
- GUTHRIE, W. K. C. (1950): *The Greeks and their Gods*, Methuen.
- LA BARRE, W. (1970): *The ghost Dance: the Origins of Religion*, New York.
- MARINATOS, S. and HIRMER, M. (1960): *Crete and Mycenaea*, London.
- NILSSON, M. P. (1932): *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Los Angeles, 1932.
- PARKER, R. (1983): *Miasma, pollution and purification in early Greek Religion*, Clarendon.

Nuove osservazioni numismatiche sul dinasta licio Ddenēwele*

Novella Vismara
Civici Musei Pavia

Nel 1706 E. Spaheim, nella terza edizione del volume *Dissertatione de usu et prestantia numismatum antiquorum*¹, presentò quella che a suo parere rappresentava una delle monete più antiche note, effigiante il re lidio Atys con, sul D., un berretto frigio, ed il monogramma del suo nome sul R. (figura 7); l'esemplare rimase a lungo al centro dell'attenzione critica degli studiosi dell'epoca in quanto secondo alcuni il monogramma andava ricondotto ad Aliatte, anch'esso sovrano della Lidia, e non ad Atys². La corretta area di produzione venne riconosciuta nel 1855, nell'ambito del primo studio sulla monetazione licia, quando venne l'esemplare venne riprodotto in un disegno in una tavola con altre monete di Ddenēwele³. Si deve al Six l'attribuzione definitiva della moneta, che, lo ricordiamo, è anepigrafe, a Ddenēwele⁴ e proseguendo con l'analisi lo studioso olandese si avvide di un aggancio di conio che connetteva⁵ una moneta di Ddenēwele e con una di Erbbina, in due emissioni della città di Telmessus, che pensò essere la zecca di Ddenēwele⁶. La presenza del Khātawata⁷ quale simbolo⁸ sulla moneta, inoltre, diede a Six il pretesto per una prima discussione relativa al suo significato⁹. Nonostante l'abbondante letteratura¹⁰ relativa alla moneta, non gli è stata ancora accordata l'attenzione critica che merita, così come al signore Ddenēwele.

Sull'esemplare, al D., è effigiata la testa di Ddenēwele (figura 1a), con lineamenti resi in modo fisiognomico¹¹, la tiara liscia calzata: rispetto agli altri ritratti con la tiara noti¹², la realizzazione si caratterizza per la presenza di una sorta di cornice che, a guisa di banda che corre lungo l'orlo della tiara stessa, circonda il volto del signore e si perde sugli zigomi. Non è

immediato comprendere di cosa si tratti, verosimilmente tracce di una complessa pettinatura di capelli e barba, quale compare su una moneta di Kherēi¹³ (figura 8), mentre è meno probabile che si tratti della banda di stoffa che compare in un'altra serie monetale ed è annodata dietro la testa¹⁴: infatti, come ha dimostrato J. Zahle¹⁵, la decorazione è aggiunta sopra il copricapo e non è parte di esso.

Qualunque sia la foggia, l'impiego dello specifico copricapo ha un innegabile senso politico: la regione, pur se facente parte dell'Impero persiano, registrava una significativa presenza di Atene e di Sparta, elemento che verosimilmente denuncia un tentativo di aumentare la propria autonomia dall'autorità centrale del Gran Re¹⁶, come l'uso del piede attico nella monetazione, con emissioni a partire dal 470/460 a.C. circa, potrebbe dimostrare¹⁷. L'adozione, sulle monete licie¹⁸, della tiara persiana, quindi, quale copricapo del signore effigiato¹⁹, connota chiaramente le emissioni in questione, per quanto riguarda gli aspetti iconografici, come afferenti all'area persiana, sia che l'elemento sia da interpretare alla stregua di un indice della sottomissione dei signori lici al Gran Re o, per lo meno, di un'obbedienza formale, spiegazione che mi pare la più plausibile, sia che, al contrario, desideri evidenziare la pariteticità tra il re persiano ed il signore licio.

Il conio di D. dell'esemplare (1) è lo stesso impiegato per altre quattro serie monetali di Ddenēwele²⁰:

(2) la prima (figura 2), con al R., «testa d'Atena e la legenda Ddenēwele», senza simboli sussidiari, né sul D., né sul R.;

(3) la seconda (figura 3), sempre con al R. «testa d'Atena», ma caratterizzata

* Dedico questo piccolo contributo a Carmen: penso che l'avrebbe incuriosita questa moneta, specie per i suoi aspetti epigrafici e collezionistici.

¹ Venne stampata a Londra.

² A riguardo si veda N. Vismara, Lo sviluppo delle metodologie della scienza numismatica e la scoperta di una nuova area di produzione monetale: il caso dell'identificazione della emissioni della Lycia in epoca arcaica, *Proceedings of the 5th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East (5-8 April 2006)*, Madrid (in corso di stampa).

³ Ch. Fellows, *Coins of ancient Lycia before the reign of Alexander*, London 1855, tav. XVII, 1.

⁴ J.-P. Six, Monnaies lyciennes, *Revue Numismatique* 1887 (estratto), p. 60, n.° 210.

⁵ Cfr. *infra*.

⁶ Six, *op. cit.*, pp. 69, 65. In realtà Six identifica quale zecca Erbbina, di cui legge il nome come Trebenna, e come dinasta Telmessus, di cui trascrive in nome licio quasi correttamente, come Telebeis: all'epoca, infatti, persistevano problemi nella lettura dei segni lici e nella comprensione del significato delle parole, come continua ad accadere tutt'ora. A Six va il grande merito d'aver riconosciuto nei nomi presenti sulle monete anche quelli di individui e non solo di luoghi come si riteneva all'epoca.

⁷ Cfr. *infra*.

⁸ Per il problema dei simboli alfabetici e lineari cfr. O. Carruba, Appendice lessicale, in N. Vismara, *Monetazione arcaica della Lycia. III, le prime emissioni del Vedri. Le serie di θα, della città di θιβάνυωά (Simena), di Zagaba (Lagba), di Zémuri (Limyra), e di Πρ (Aperlai) e le emissioni federali di Ιτε e di Τε*, Milano (Glaux 6) 1996, pp. 222-224.

⁹ Six, *op. cit.*, pp. 62 e 93.

¹⁰ La moneta venne anche pubblicata in E. Babelon, *Traité des Monnaies grecques et romaines. II. Description historique*. II, Paris, 1910, coll. 295-296, n.° 412, ed infine J. Zahle, scheda 81, in *Götter. Heroen. Herrschen in Lykien*, Wien 1990, p. 175. Una breve citazione si trova anche in O.

Mørkholm-J. Zahle, The Coinages of the Lycian Dynasts Kheriga, Kherëi and Erbbina, *Acta Archaeologica* 47 (1976), p. 64, n.° 25 group IV; B. Weisser, Herrscherbild und Münzporträt in Kleinasien, *Historisches Museum der Pfalz* 80 (2006), n.° 31 (*non vid.*).

¹¹ A riguardo si veda N. Vismara, Ritratti umani o teste divine nellamonetazione arcaica della Lycia: manifestazione della podestà d'imperio od espressione del sentimento religioso?, *Transœu-phratène* 30 (2005), pp. 173-181.

¹² Cfr. Vismara, *op. cit.* 2005.

¹³ *Sylloge Nummorum Graecorum, The Royal Collection of Coins and Medals. Danish National Museum. Supplement Acquisition 1942-1996* Copenhagen 2003, n.° 452.

¹⁴ N. Vismara, *Monetazione arcaica delle Lycia. II. La collezione Winsemann Falghera*, Milano (Glaux 3) 1989, n.° 178.

¹⁵ J. Zahle, Persian satraps and Lycian dynast. The evidence of the diadems, (a cura di T. Hackens e R. Weiller), *Actes du 9^{ème} Congrès International de Numismatique (Berne 1979)*, Louvain-La-Neuve-Luxembourg 1982, pp. 105-107.

¹⁶ Per la struttura dell'impero persiano si veda P. Briant, *Historie de l'empire perse. De Cyrus à Alexandre*, Paris 1996, pp. 713-778.

¹⁷ Sui problemi relativi la struttura pondometrica della regione si veda N. Vismara, Problemi pondometrici della monetazione arcaica della Lycia. Una visione d'insieme, C. Alfaro, C. Marcos, P. Otero (a cura di) *XIII Congreso Internacional de Numismática (Madrid 2003)*, Madrid 2005, pp. 307-316.

¹⁸ In seguito anche in altre regioni verrà operata una scelta simile e sarà riprodotto il satrapo della regione: cfr. Zahle, *op. cit.*, 1982.

¹⁹ Kuprili e Kheriga si presentano elmati alla greca a riguardo Vismara, *op. cit.* 2005, figg. 4-5.

²⁰ In calce si trova un breve catalogo con una moneta per ogni tipo citato: per le caratteristiche tecniche degli esemplari vi si rimanda. I singoli esemplari sono identificati con il numero che occupano nelle illustrazioni.

²¹ A riguardo si veda Carruba, *op. cit.*

²² Carruba, *op. cit.*, pp. 219-222.

²³ Il dibattito sull'esistenza e sull'uso dei punzoni nell'antichità, è ampio: a riguardo dell'uso di questa tecnica per produrre il conio in questione, vorrei sottolineare come, alla stregua delle esperienze medievali molto meglio note (cfr. A. Finetti, *Numismatica e tecnologia. Produzione e valutazione della moneta nelle società del passato*, Roma, 1987) devo indicare la perfetta sovrapposibilità del perlinato, elemento che non può essere presente in un punzone insieme agli altri elementi della moneta.

²⁴ O. Carruba-N. Vismara, Spigolature d'epigrafia numismatica per la Lycia arcaica: il caso di Utewé, Wéte o Wéute, in: *Annotazioni Numismatiche* 39 (2000), pp. 898-202.

²⁵ J. Spier, Lycian Coins in the Decadrachm hoard,

dalla presenza, sotto il collo, di un simbolo alfabetico²¹ (illustrazione A), che è stato interpretato come allusione alla carica di «puñamadi»²²;

(4) la terza (figura 4), sul D., davanti al volto di Ddenëwele, il simbolo alfabetico del «puñamadi» (illustrazione B), mentre sul R. si ripete il tipo della testa d'Atena in elmo attico senza simboli;

(5) la quarta (figura 5) ha sul D. aggiunto anche un secondo simbolo alfabetico, il «Khñtawata» (illustrazione C) (lo stesso che compare nella moneta che stiamo analizzando (figura 2b)) quale simbolo accessorio del R., collocato dietro la testa di Ddenëwele.

L'aggancio di conio tra gli esemplari (1-2-3) appare evidente: unica questione stabilire la successione relativa delle emissioni e, in mancanza di elementi tecnici che lo permettano in maniera univoca, una possibile soluzione andrà ricercata nella combinazione con i rovesci ed in altre considerazioni di ordine generale. Al contrario, l'aggancio di conio tra gli esemplari (4-5) può apparire a prima vista problematico, proprio per la presenza in (4) ed in (5) dei due simboli alfabetici sopra ricordati, e per l'aspetto morfologico diverso delle due monete, più fresca di conio (5): in realtà, come appare evidente con l'attenta analisi degli esemplari, le variazioni sono dovute alle continue e successive lavorazioni effettuate sul conio stesso, che portarono in un primo tempo (4) all'incisione di un simbolo alfabetico, «puñamadi», ed in un secondo momento (5), all'aggiunta di un ulteriore simbolo alfabetico, il «Khñtawata» e ad una revisione generale del conio, che cancellò alcuni segni dell'usura e ne vivacizzò particolari, quali la barba e la forma dell'occhio. Un simile profondo rimaneggiamento per la coniazione di (5) ha alterato l'aspetto generale del conio e delle monete, ma non la loro struttura profonda, e quindi la possibilità riconoscere l'unicità tra (4-5): ad una osservazione più attenta, ad esempio, si può notare l'identica posizione della tiara rispetto al perlinato, l'uguale rapporto volumetrico volto-tiara. In alternativa, per giustificare simili analogie, si dovrebbe pensare all'impiego di un punzone finito che comprendesse anche il perlinato, con cui siano stati realizzati i diversi coni, ma tale oggetto per ragioni tecniche non pare potesse esistere²³: quindi l'ipotesi dell'unico conio rimaneggiato è l'unica plausibile spiegazione. In Lycia, l'abitudi-

ne di continuare ad impiegare uno stesso conio, aggiungendovi particolari diversi è, per altro, alquanto ben documentata: basti ricordare alle emissioni di Wéute²⁴, dove la legenda viene aggiunta su un conio ormai completamente distrutto, oppure i diversi esempi citati dallo Spier²⁵.

L'impiego di un unico conio di D., per (1-5) dimostra, inoltre, la perizia necessaria per realizzare un conio in cui gli elementi del ritratto risultassero convincenti, ed a riguardo è sufficiente confrontare una seconda emissione relativa alla serie con il solo simbolo (B) sul D. (figura 6): in questo caso si ha la sensazione di osservare una sorta di caricatura invece che un ritratto di un signore licio, con le linee del volto trattate in modo grottesco invece che con l'aspetto fisiognomico di (1-5). Per far fronte a tale insufficienza tecnica, evidentemente era più semplice realizzare la rutinaria testa d'Atena, si scelse verosimilmente di aggiungere i simboli al conio, riutilizzandolo a tempo indeterminato. Per rendere la tipologia più aderente alle nuove necessità di comunicazione politica, il conio venne aggiornato: la sequenza dei rimaneggiamenti del D. propone anche una possibile lettura della carriera politica di Ddenëwele, il quale, dopo aver iniziato a battere moneta, ritenne di dover precisare con quale autorità esercitasse il diritto²⁶.

Sul R. dell'esemplare dibattuto (figura 1b) compare invece il più importante tra i simboli lessicali impiegati nella monetazione licia: si tratta dell'estrema linearizzazione dell'abbreviazione, per non parlare di monogramma o simbolo lineare, del termine licio «Xñtawata» (*governo, comando*)²⁷; ben documentato in funzione di simbolo sussidiario²⁸, al contrario in qualità di tipologia monetale di R. fino ad oggi è testimoniato solo in un'emissione di Kherëi, coniata a Tlos (figure 9-10): non si tratta dello stesso conio di R., anche se vi sono tracce di ritocco sulla moneta di Ddenëwele²⁹, ciò nonostante, in relazione all'eccezionalità del pronunciamento politico operato dai due signori e sebbene il simbolo lineare alluda ad una carica pubblica e potrebbe essere coniato in una qualsiasi zecca licia³⁰, mi pare verosimile ritenere che anche la serie monetale di Ddenëwele sia stata coniata dalla zecca di Tlos. Proprio il conio di D. dell'emissione di Kherëi citata (figura 9) è stato impiegato anche in un'emissione di Ddenëwele per la serie con sul R. «Eracle con leontea calzata»³¹.



A B C

Figura 1. Testa di Ddenéwele a d., in tiara persiana / Khñtawata. Berlino MS (8,29 g). Figura 2. Testa di Ddenéwele a d., in tiara persiana / Testa elmata di Atena ddene F ele Bank Leu 20 (18.v.1978), n.º 140 (8,35 g). Figura 3. Simile al precedente; al R., sotto al collo d'Atena; diversa spezzatura della leggenda; simbolo (illustrazione A). SNGAul., 4180 (8,34 g). Figura 4. Simile al precedente, ma nel campo, a d., simbolo (illustrazione B); nessun simbolo alfabetico sul R. Oslo, Mintmuseum (8,31 g). Figura 5. Simile al precedente, ma nel campo, a s., anche simbolo (illustrazione C). Wien KH, 18.698 (8,16 g). Figura 6. Simile al n.º 4, ma conio di D. diverso. S. Hunter, *Der Thissafernes-Fund*, in AA.VV., *Greek Numismatic and Archaeology, Essays in Honour of Margaret Thompson* [a cura di O. Mørholm e N. M. Waggoner], Wetteren 1979, n.º 8 (8,31g). Figura 7. Ritratto di «Atys» / Monogramma di Atys E. Spanheimii, *Dissertatione de usu et prestantia numismatum antiquorum*, Londinii 1706, p. 18. Figura 8. Sul R., testa di Kerēi, in tiara persiana laureata. Copenhagen NM (= SNGCop.Supl., n.º 452) (8,41 g). Figura 9. Testa d'Atena in elmo attico / Khñtawata. SNGAul., n.º 417 (8,04 g). Figura 10. Testa d'Atena in elmo attico / Khñtawata *tlawe Kherei*. Paris, BnF (= Babelon, *op. cit.*, n.º 358) (1,85 g).

[a cura di I. Caradice], *Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires, The Ninth Oxford Symposium on coinage and Monetary History*, BAR 343, Oxford 1987, pp. 29–37.

²⁴ A riguardo cfr. *infra*.

²⁵ O. Carruba, *Dynasten und Städte sprachliche und sonstige bemerkungen zu den namen auf den lykischen Münzen*, AA.VV., *Akten des II. Internationalen Lykien-symposions (Wien, 6–12 Mai 1990)*, Band I [a cura di J. Borchhardt e G. Dobesch], Wien (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophische–Historische Klasse Denkschriften 231 Band–Ergänzungsbanden zu den Tituli Asiae Minoris nr. 17) 1993, pp. 11–12.

²⁶ Cfr. Vismara, *op. cit.* 1989, per alcuni esempi.

²⁷ Legate verosimilmente alla lunga storia collezionistica dell'esemplare dato che sono tese a rendere la forma del Khñtawata più simile a quella di un monogramma AT di alessandrina memoria.

²⁸ Ad esempio, venne aggiunto sul conio in un'emissione di Kheriga a Phellus: Vismara, *op. cit.* 1989, n.° 132.

²⁹ Vismara, *op. cit.* 1989, n.° 179. Per la sequenza interna a Ddenēwele di questo conio si veda S. Hurter, *Der Thissaphernes-fund*, AA.VV., *Greek Numismatic and Archaeology, Essays in Honour of Margaret Thompson* [a cura di O. Mørkholm e N. M. Waggoner], Wetteren 1979, pp. 97–108, nn.14–15. La serie era stata precedentemente attribuita a Telmesso: cfr. Mørkholm–Zahle, *op. cit.* 1976, p. 57.

³⁰ Vismara, *op. cit.*, 1989, p. 247 nota 391 e p. 249 nota 395.

³¹ Mørkholm–Zahle, *op. cit.* 1976, p. 57.

³² Cfr. *supra*.

³³ In Vismara, *op. cit.* 1989, nota 395 avevo avuto modo di attribuire a Ddenēwele anche il simbolo lineare *diskeles*: alla luce della revisione delle serie del signore operata in questa occasione, ho espunto, per ragioni stilistiche la serie, anepigrafe e con il solo *diskeles* (*Sylloge Nummorum Graecorum. Deutschland. Sammlung v. Aulock. Lykien*. 10. Heft. Nr. 4041–4476, Berlin 1964, n. 4192).

³⁴ Mørkholm–Zahle, *op. cit.* 1976, p. 57 enfatizzano l'impiego del tipo della Testa d'Eracle in questa zecca: in realtà, verificando anche l'andamento degli agganci di conio e lo stile delle realizzazioni non è impossibile avanzare l'ipotesi che tale tipologia sia stata impiegata con una certa continuità anche Kadyanda (Cfr. Raimond–Vismara, *Res Antiqua IV*, in corso di stampa).

³⁵ J. Borchhardt, *Die Grabstiftung des Xudara in der westlichen Chora von Lymira*, JOAI 71 (2002), p. 22, fig. 1 senza commento, forse da cercarsi in J. Borchhardt–H. Eichner–M. Pesditschek–P. Ruggendorfer, *Archäologisch–sprachwissenschaftliches Corpus der Denkmäler mit lykischer Schrift*, *AnzWien* 134 (1997–1999), p. 98 ss. *non vid.*

³⁶ N. Vismara, *Ripostigli d'epoca pre-ellenistica (VI–IV sec. a.C.) con monete della Lycia arcaica:*

Le informazioni storiche sulla carriera politica del signore licio Ddenēwele sono scarse e possono essere rapidamente riasunte: documentato epigraficamente solo dalle monete³⁷, condivide un conio di D. con Erbbina³⁸ ed uno con Kherēi³⁹ e nelle proprie emissioni impiega i due simboli alfabetici del puñamadi (illustrazione A–B) e del «Khñtawata» (illustrazione C)⁴⁰. In relazione proprio della tipologia monetale è stata avanzata l'ipotesi che Ddenēwele abbia coniato nella zecca di Telmesso⁴¹, ma l'analogia tipologica tra la serie monetale di Kherēi e l'emissione qui discussa, oltre che alla sequenza di agganci di conio, rende più probabile che la zecca, od una delle zecche attive per il signore licio, sia da identificare in Tlos. Inoltre, secondo una ricostruzione proposta dal Brochhardt⁴², Ddenēwele sarebbe inquadrabile in una linea dinastica diversa ed autonoma da quella degli Arpagidi, della quale sono membri Kherēi e Erbbina: sebbene la presente non sia la sede idonea, foss'anche per ragioni bibliografiche, per poter approfondire l'ipotesi avanzata dal Brochhardt, le relazioni dei conii evidenziano come in ogni caso l'area d'influenza di Ddenēwele sia sovrapposta a quella degli Arpagidi. Per quanto riguarda la provenienza delle monete, oltre a quella collezionistica di cui l'esemplare illustrato è certo un ottimo esempio, abbiamo poche informazioni certe, dato che quelle archeologica/territoriale in sostanza limitate alla notizia della presenza di diciannove monete di Ddenēwele rinvenute nel Tissaphernes Fund, complesso monetale la cui chiusura è databile alla fine del V secolo a.C.⁴³.

Poter quindi porre in sequenza cronologica alcune emissioni monetali così significative dal punto di vista dell'apparato tipologico e simbolico, quali quelle illustrate, è quindi di grande importanza dal punto di vista storico oltre che numismatico. Ddenēwele conia una prima serie (figura 1a–b), con al D. il proprio ritratto⁴⁴ e sul R., il simbolo della propria autorità, il «Khñtawata»⁴⁵: la serie è anepigrafe, in quanto verosimilmente il nome personale sarebbe apparso forse ridondante ovvero eccessivo⁴⁶, anche in considerazione della tipologia impressa sul D.; a questa prima emissione ne segue una seconda, con sul R. «testa d'Atena» (2), tipologia piuttosto diffusa nell'area licia nell'ultimo quarto del V secolo a.C. ed infine una terza, caratterizzata dalla presenza del simbolo alfabetico del puñamadi sul R. (3); in seguito il simbolo alfabetico del «puñamadi» viene ripreso sul D. di un'al-

tra emissione (4) e successivamente affiancato al «Khñtawata» (5), in modo che tutte le cariche politiche di Ddenēwele risultino chiare ed affermate.

Il comportamento di Ddenēwele, che precisa i termini della propria autorità impiegando una combinazione di simboli e tipologie, ed in seconda battuta l'apparato epigrafico, è piuttosto diffuso nel mondo licio: oltre al caso di Vekhssere e di Kinakha, forse i meglio conosciuti da questo punto di vista⁴⁷, possiamo citare quello di Kherēi, che proprio nell'emissione con sul R. il «Khñtawata» consegna al solo apparato simbolico il compito di identificare il proprio ruolo politico, in quanto lo statere è anepigrafe (figura 9), mentre, come nel caso di Ddenēwele, l'indicazione dell'autorità emittente e della zecca è affidata alla sola frazione. Quindi Ddenēwele ricoprì un ruolo di rilievo almeno in Tlos, se non in più città⁴⁸, e che sia stato detentore di una forma di «comando» è ribadito anche in un'altra serie monetale, caratterizzata dalla presenza, sul D., della «testa d'Atena» con davanti al volto il «Khñtawata», mentre sul R., compare la testa d'Ercole con leoneta calzata⁴⁹. In questo caso il conio di D. viene impiegato anche da emissioni a nome di Erbbina, secondo una sequenza che vede le monete di Ddenēwele precedere quelle di Erbbina⁵⁰.

L'aggancio di conio esistente tra la moneta di Kherēi e quella di Ddenēwele e quello tra l'esemplare di Ddenēwele e quello di Erbbina, deve indurre a riflettere su quanto si è soliti pensare di quest'ultimo signore, noto per i numerosi ed importanti documenti epigrafici che ci ha lasciato: Erbbina, muovendo dalla Caria avrebbe riconquistato il territorio che gli spettava quale eredità dal padre Kheriga, distruggendo suo zio/fratellastro Kherēi e conquistando le città di Xanthos, Telmessus e Pinara⁵¹. Ddenēwele si inserisce, quindi in questa trama politico-militare ed è destinato a modificarne, se non le linee generali –Erbbina conquista la valle dello Xanthos–, almeno i particolari: Kherēi non è il solo ad essere sconfitto militarmente e non aveva ricevuto/usurpato tutto il potere da/di Kheriga. Il nuovo quadro politico che si ottiene è piuttosto complesso e per semplificarlo non è sufficiente addurre la motivazione che certo Ddenēwele non ha rivestito l'importanza di Kherēi⁵², perché potremmo interrogarci con quali parametri misurare la rilevanza di un signore licio, quando Erbbina, personaggio del quale possediamo indubitabilmente la maggiore mole di testimonianze epigrafi-

che ed una delle maggiori dal punto di vista archeologico⁴⁸, osservato in un'ottica numismatica sembra giocare un ruolo di scarsa rilevanza, avendo coniato ben poche emissioni monetali, ridotte, alle attuali conoscenze, a sole due serie, una delle quali condivisa con Ddenēwele (cfr. *supra*) ed una con Artumpara⁴⁹.

Conviene forse ritornare ad una visione generale della documentazione e cercare di comprendere quale potesse essere l'esatto significato dell'affermazione di Gergis/Kheriga(?) «[Gergi...] egli distrusse e donò come parte del regno ai suoi consanguinei»⁵⁰. Si trattava di una divisione di potere intesa come successione dinastica; oppure, almeno ad un primo livello, di una partizione territoriale di tipo 'feudale',

con incarichi analoghi svolti contemporaneamente da più persone in luoghi diversi; ovvero responsabilità diverse in uno stesso luogo, con privilegi analoghi, tra i quali quello di battere moneta(?) Senza porre in dubbio l'esistenza di un signore «principale», di un satrapo per chiamarlo alla persiana, che magari rispondeva direttamente all'autorità della Prima satrapia, entità politica della quale era parte anche la Lycia, oppure al Gran re stesso: quest'ultima ipotesi sembra più aderente alla configurazione della realtà politica della regione come sembra essere desumibile dall'indagine dalle monete licio nel loro insieme, e che l'emissione di Ddenēwele qui presentata contribuisce a confermare con un'ulteriore testimonianza.

aspetti e problemi di distribuzione e di circolazione. Catalogo dei ritrovamenti di LYCIA(?) 1972 e LYCIA 1973(?), Milano 1999, pp. 100–101).

⁴⁸ In posizione di maggior rilievo quindi rispetto al R. dove d'abitudine l'appone Kherai.

⁴⁹ In linea teorica, il conio non è di alcun aiuto in questo caso, sarebbe possibile anche che l'emissione con il Kntawata sia la seconda di questa serie: ma mi pare poco verosimile l'interruzione della sequenza della testa d'Athena.

⁵⁰ Neanche Kherai in (8) appone in proprio nome.

⁴⁸ N. Vismara, *Monetazione arcaica della Lycia. I. Il dinasta Wekhsere I*, Milano (Glax 2) 1999, p. 74, n.° 48 e tipo IX ad esempio e N. Vismara, Considerazioni sulle emissioni della Lycia Arcaica a nome di Xinaxa, in: AA.VV., *Travaux de numismatique grecque offerts à Georges Le Rider*, Wetteren 1999, pp. 369–374 per il caso di Khinaka.

⁴⁹ Non vi sono elementi che inducano a ritenere che Ddenewele abbia controllato più che qualche città Tlos, e Kadyanta/Telmesso, anche se il simbolo del punamadi si trova sulle emissioni di due città orientali Lagbe e Aperlai (cfr. Vismara, *op. cit.* 1996, p. 158–159).

⁵⁰ Si tratta di un caso d'assimilazione ed a riguardo Vismara, *op.cit.* 2002.

⁴⁸ Mørholm-Zahle, *op. cit.* 1976, p. 57.

⁴⁹ A riguardo, con un quadro che rimanda anche ad una parte della bibliografia precedente sull'argomento si veda A. G. Keen, *Dynastic Lycia. A Political History of the Lycians & Their Relations with Foreign Powers, c. 545–362 b.C.*, Leiden–Boston–Köln 1998, pp. 143–144 ed anche D. Asheri, *Fra ellenismo e iranismo*, Bologna 1983, pp. 168–169 in particolare.

⁵⁰ J. Zahle, *Herrscherporträts auf Lykische Münzen*, AA.VV., *Götter. Heroen. Herrscher in Lykien*, Wien 1990, pp. 55.

⁴⁸ A riguardo si veda anche Asheri, *op. cit.*, in genere.

⁴⁹ Mørholm-Zahle, *op. cit.* 1976, p. 57.

⁵⁰ Per la traduzione cfr. Asheri, *op. cit.*, p. 168.

LEG·X: contromarca inedita di area mesico-tracica apposta su un'emissione bronzea (asse? di Claudius?) di produzione ausiliaria

Rodolfo Martini
Civiche Raccolte Numismatiche, Milan

Riassunto

Si presenta una contromarca imperiale romana inedita, proveniente dall'area della Moesia-Thracia: per la prima volta un reperto numismatico attesta la presenza della *legio X Gemina*, o di parti di essa, stanziata nella parte terminale del *limes* danubiano, mentre in precedenza era nota solo la presenza del corpo militare in Pannonia. La lettura del numerale della contromarca proposta sembra in grado di riaprire la questione dell'interpretazione del tipo pannonico X, per l'ipotesi del MacDowall, oppure XI, seconda l'ipotesi del Kos. L'esemplare consente di allargare al basso Danubio l'area interessata alle contromarche emesse dall'amministrazione militare romana durante le vicende della Guerra civile del 68–69 d. C., verosimilmente con particolare riferimento al confronto tra i sostenitori di Otho e quelli di Vitellius.

Resumen

Se presenta una contramarca romana imperial inédita, procedente del área de Moesia-Tracia. Es la primera vez que una pieza numismática atestigua la presencia de la *legio X Gemina*, o de parte de ella, establecida en la frontera del *limes* danubiano, anteriormente sólo conocida en Pannonia. La propuesta de lectura del numeral de la contramarca parece reabrir la cuestión de la interpretación del tipo pannónico X, según la hipótesis de MacDowall, o bien XI, según la hipótesis de Kos. El ejemplar permite extender al bajo Danubio el área de difusión de las contramarcas emitidas por la administración militar romana durante los aconteci-

mientos de la Guerra Civil del 68–69 d. C., probablemente referidas al enfrentamiento entre los seguidores de Otón y los de Vitelio.

1. Premessa

In seguito alla pubblicazione dei primi due volumi riguardanti le emissioni contromarcate provenienti dall'area delle provincie romane della Pannonia, della Moesia e della Thracia¹, la raccolta del materiale ha portato alla documentazione un esemplare con una contromarca in precedenza non censita e verosimilmente pertinente alla **LEG(io) X (Gemina)**. La moneta, la cui provenienza mesica è pressoché certa, attestando una tipologia in precedenza non nota, consente sia di rivedere alla luce di nuovi elementi critici la questione dell'attribuzione della contromarca **X** (barrata) (= *Legio X Gemina*), nella versione del MacDowall², ovvero della **XI** (= *Legio XI Claudia Pia Fidelis*), secondo l'ipotesi del Kos³, sia di confermare, con ulteriore documentazione, la quantità e la qualità delle relazioni, non solo monetali, che intercorsero durante tutto il I secolo d.C. tra le finitime aree provinciali della Pannonia e della Moesia-Thracia⁴.

2. La moneta

L'esemplare era parte di un gruppo di monete provenienti dall'area della Moesia, apparso sul mercato antiquario di Monaco di Baviera, che, grazie alla cortesia di un collezionista privato tedesco, ho avuto l'opportunità di visionare nel giugno del 2001 e di riprodurne per scansio-

¹ R. Martini, *Monete romane imperiali contromarcate di bronzo dall'area delle province della Moesia e della Pannonia di I secolo d. C.*, Volume 1. Parte 1. *Tipologia delle contromarche*. Parte 2. *Catalogo del materiale (censimento delle monete dalla Moesia e dalla Thracia e delle contromarche dall'area pannonica)*. Parte 3. *Monete ausiliarie e falsificazioni* (= da qui, *Moesia 1*), Milano (Collezioni Numismatiche 2) 2002 e R. Martini, *Monete romane imperiali contromarcate di bronzo dall'area delle province della Moesia e della Pannonia di I secolo d.C.*, Volume 2. Parte 1. *Cronologia relativa delle contromarche*. Parte 2. *Catalogo del materiale (censimento delle monete dalla Moesia e dalla Thracia e delle contromarche dall'area pannonica)*. Addenda I. Parte 3. *Produzione monetale e delle contromarche* (= da qui, *Moesia 2*), Milano (Collezioni Numismatiche 3) 2003.

² D.W. MacDowall, *Two Roman Countermarks of A.D. 68*, in: *The Numismatic Chronicle XX* (1960), pp. 103–112.

³ R. Kos, A. Šemrov, *Roman Imperial Coins and Countermarks on the 1st Century (Augustus B Traianus)*, Ljubljana (Situla 33–The Collection of the Numismatic Cabinet of the National Museum) 1995.

⁴ Ho già avuto modo di sottolineare le strette correlazioni monetarie tra le regioni della Pannonia, da un lato, e della Moesia e della Thracia, dall'altro (cfr. *Moesia 1*, pp. 56–59, nn. 352–395 e *Moesia 2*, pp. 35–38, nn. 134–173), che vedevano il numerario in uso e contromarcato nella prima area spostarsi per effetto della circolazione in ambito mesico-tracico e qui subire un'ulteriore operazione di contromarcatura. Il materiale numismatico raccolto, in via pressoché esclusiva limitato a dupondi tresviri augustei di produzione ausiliaria e/o locale, ha evidenziato il confronto tra i tipi pannonici della **CAE** e della **P·P** (seniori) e quelli mesici della **AVG**, della **TI CAE** e, sebbene con minor frequenza, della **TI·C·A** (recenziori), in una situazione che ha sempre registrato in posizione di sottotipo le contromarche pannoniche rispetto a quelle di area

mesico-tracica (cfr. al riguardo, R. Martini, Emissioni bronzee e circolazione in età giulio-claudia (monete centrali, ausiliarie e barbariche): l'impiego e la diffusione delle contromarche, in: *Actas XIII Congreso Internacional de Numismática (Madrid 2003)*, Volume I, Madrid 2005, pp. 1013-1020).

⁶ Per la preliminare discussione sui livelli produttivi delle monete imperiali bronzee di epoca giulio-claudia, si veda R. Martini, *Caesar Avgvstvs. Collezione Veronelli di monete di bronzo: catalogo critico. Monetazione dell'epoca tardo-repubblicana, emissioni della riforma della zecca di Roma, coniazioni ufficiali orientali ed occidentali, serie provinciali, produzioni para-monetali (falsificazioni coeve(?)-tessere numerali trionfali-nvni plvmbi-nvni interpolati-monete incuse), monete postume a nome del Divus Augustus*, Milano (Glaux Serie Speciale II) 2001, pp. 395-396; *Moesia 1*, pp. 224-226; *Collezione Pangerl. Contromarche imperiali romane (Augustus-Vespasianus)*. (*The Pangerl Collection. Catalog and Commentary on Countermarked Roman Imperial Coins*) (= da qui, *Pangerl*), Milano (Nomismata 6) 2003, pp. 205-229 ed anche *Moesia 2*, pp. 93-104 ed anche da ultimo, Emissioni tresvirali di Augustus della zecca di Roma: monete centrali, ausiliarie e barbariche dall'area della Moesia-Thracia. Note preliminari, in: *Actas XIII Congreso Internacional de Numismática (Madrid 2003)*, Volume I, Madrid 2005, pp. 715-726.

⁷ Tra gli altri esempi, cfr. *Moesia 1*, pp. 151-192, nn. 2496-3866 e *Moesia 2*, pp. 66-80, nn. 843-1353, esemplari tutti caratterizzati dalla presenza della contromarca **TI·C·A** in posizione isolata.

⁸ Numerosi esemplari delle serie a nome di Claudius, pur se con censimento rivolto alle sole monete contromarchate, sono stati già censiti dall'area mesica (cfr. *Moesia 1* e *Moesia 2*).

⁹ Per un quadro generale della storia della legione, da ultimo, S.J. Malone, *Legio XX Valeria Victrix. Prosopography, archaeology and history*, British Archaeological Reports S1491, Oxford 2006.

ne alcune monete. Si trattava di un nucleo di 2.216 esemplari contromarchati, tutti in scadente stato di conservazione e vistosamente quanto ripetutamente puliti, sia con attacchi chimici, sia con azioni meccaniche, appartenenti per la stragrande maggioranza ad emissioni imperiali di produzione ausiliaria (imitativa e/o degradata)⁵, con contratte inserzioni di coniazioni di zecche provinciali, ridotte, per le monete chiaramente intelleggibili, ad otto esemplari di bronzo della Thracia, emessi a nome di Rhoemetalces ed Augustus ed a soli due esemplari di epoca greca, entrambi da attribuire, sebbene con qualche perplessità dovuta alla conservazione, alle coniazioni pre-imperiali della zecca di Odessus.

La moneta con la contromarca **LEG·X** non conserva i resti di alcuna porzione delle leggende e delle figurazioni, se non per delle labili tracce di una testa(?), volta a d.(?), sul lato che è stato individuato come il diritto dell'esemplare, ed è assimilabile ad un tipo di emissioni contromarchate specifico dell'area del *limes* orientale danubiano, tutte quante caratterizzate da un livello di estrema consumazione⁶:



Figura 1

D. [—] B Tracce di testa(?)
R. [—] B Illeggibile; al centro contromarca **LEG·X**
Æ; 8,23g; imm 27,5; (?)h; RIC,1, indeterminabile; figure 1-2

Il peso, piuttosto elevato in relazione allo scadente stato di conservazione, sembrerebbe indicare che all'atto della coniazione l'esemplare non appartenesse ad una produzione degradata quanto piuttosto ad un'emissione ausiliaria, se non proprio centrale, e che solo in seguito agli effetti della circolazione (antica) e delle reiterate pulizie (moderne) abbia assunto l'attuale aspetto di tondello liscio e completamente illeggibile. La stato di conservazione non consente di individuare a quale emissione la moneta afferisse: con una certa sicurezza la forma del tondello, ma soprattutto la sua accentuata sottigliezza, consentono di ipotizzare che

si trattasse di un esemplare delle serie imperiali imperiali e non di un'emissione provinciale; l'ampia dimensione dell'esemplare sembra suggerire una pertinenza cronologica alla seconda metà del periodo giulio-claudio, con molta probabilità un asse delle emissioni di Claudius, serie monetali queste ultime per altro presenti in grande copia nella circolazione dell'area mesico-tracica, sia di produzione centrale, quanto di emissione ausiliaria e degradata, con frequenza contromarchate⁷.

3. La contromarca

Nel giugno del 2000, precedentemente alla visione dell'esemplare, avevo ricevuto informazioni verbali da un collezionista, durante una permanenza in Sofia, riguardanti un ritrovamento di monete bronzee di I secolo d.C., avvenuto in prossimità del sito dell'antica Abritus (odierna Razgrad), per altro in alcun modo registrato, dove sarebbero state rinvenute, verso la fine degli anni '60, tra gli altri oggetti archeologici, anche tre(?) (o quattro?) monete, contromarchate con una



Figura 2

tipologia del tutto inedita, ovvero sia **LEG(io) XX**. Nonostante le ricerche condotte con l'aiuto dei colleghi del Museo Nazionale di Storia e di altri collezionisti, all'epoca non fui in grado né di documentare alcun esemplare in questione, né di stabilire con maggior precisione il numero complessivo delle monete ritrovate e neppure quale fosse il tipo di emissioni che era stato interessato all'operazione di contromarcatura. La notizia di una testimonianza della *Legio XX Valeria Victrix* in area mesica, nella seconda metà dell'epoca giulio-claudia, suscitava alquanto perplessità, in primo luogo in ragione della dislocazione storica della legione, la quale, in seguito alla campagna militare di Claudius nel 43 d. C., restò di stanza in Britannia per tutto il I secolo d. C., anche durante le convulse fasi della guerra civile del 68-69 d. C.⁸.

Si trattava con tutta probabilità di una scorretta lettura di una o più contromarche del tipo LEG-X, mal interpretate ed identificate come LEGXX: un elemento a favore di quest'ipotesi è il disegno dell'epigrafia della contromarca degli esemplari rinvenuti ad Abritus che il collezionista, a memoria, mi schizzò su di un foglietto e che egli a suo tempo aveva avuto modo di visionare. L'aspetto della sequenza delle lettere era alquanto particolare, con forma grafica LEGXX, senza interpunzioni tra le due parti della legenda, dove la prima X del numerale XX era in grafia ridotta rispetto alla seconda, in contrasto con quest'ultima della stessa dimensione delle prime tre lettere LEG. La figura 2, l'ingrandimento della contromarca, evidenzia tra la lettera G e la prima X le tracce di un segno inciso, certo non sufficientemente ampio per poter essere confuso con una seconda lettera X, ma di dimensioni abbastanza grandi per poter ingenerare l'errore di lettura, trasformando il tipo LEG-X, con interpunzione centrale, in LEGXX. Inoltre la conservazione non buona degli esemplari ritrovati B come ricordava il collezionista B, alla stregua della consunzione della moneta presentata in questa sede, associata all'energica pulizia subito dalla superficie delle monete all'atto del rinvenimento, sono elementi in grado di confortare l'ipotesi dell'errore di lettura.

La moneta illustrata testimonia senza ombra di dubbio l'esistenza di una seconda contromarca della *Legio X Gemina* in area danubiana⁹, sebbene la conservazione e la pulizia, oltre che la riproduzione per scansione a bassa risoluzione, ne rendano l'aspetto alquanto poco originale. In ogni caso, pur se non perfettamente intelleggibile, è ragionevole ipotizzare che tra la terza lettera G ed il numerale X l'incisore antico abbia avuto l'intenzione di collocare un segno di interpunzione.

4. La cronologia

L'attestazione di una seconda contromarca della *Legio X Gemina* in area danubiana orientale riporta all'attenzione la questione

dell'integrazione lessicale del tipo X, se da intendere come numerale X barrato (MacDowall) oppure come XI (Kos)¹⁰, discussione che avevo già sinteticamente affrontato, accogliendo, in mancanza di elementi cogenti, l'interpretazione più recente, ovvero sia quella proposta dal Kos¹¹, a favore della lettura (*Legio*) XI (*Claudiana*), sebbene la presenza dell'unità militare nell'area danubiana fosse seniore, in piena età di Claudius, rispetto a quella delle contromarche che appariva recenziore, nel periodo della guerra civile del 68-69 d. C. Questa seconda contromarca mi sembra possa rappresentare un importante elemento che consente di spostare l'ago della bilancia a favore di quanto formulato dal MacDowall, ovvero sia (*Legio*) X (*Gemina*), ipotesi che troverebbe quindi ulteriore riscontro, confermando la pertinenza dell'operazione di contromarcatura ipotizzata dallo studioso inglese all'epoca della guerra civile del 68-69 d. C., periodo nel quale sembra verosimile collocare anche la produzione di questo secondo tipo lessicale LEG-X.

Contromarche della *Legio X Gemina* sono alquanto frequenti in Hispania, se non per numero assoluto quanto meno per tipologie attestate, area dalla quale il contingente militare mosse alla volta della Pannonia verso la fine del regno di Nero, territorio dove continuava a stazionare durante l'epoca della guerra civile. Se il tipo (*Legio*) X (*Gemina*), pubblicato dal MacDowall¹², deve essere ricondotto ad area panonica, con l'ipotesi territoriale accolta dal Kos¹³ ed ulteriormente convalidata con elementi critici aggiuntivi, pur se a favore dell'integrazione (*Legio*) XI (*Claudiana*), la pertinenza territoriale della contromarca LEG(io) X (*Gemina*) qui presentata, e fino ad ora censita in un solo esemplare¹⁴, potrebbe essere individuata in quell'ampia zona di confine non meglio identificabile, situata tra la provincia della Pannonia e quella della Moesia, dalla cui circolazione provengono le monete imperiali contromarcate con i tipi panonici della CAE e della P-P, in posizione di sotto-tipo di quelle mesiche AVG, TI·C·Æ e TI·C·A¹⁵.

⁹ Cfr. Kos, *op. cit.* 1995, pp. 59-62.

¹⁰ Cfr. Pangerl, pp. 139-140, con il riassunto dello stato della questione.

¹¹ Cfr. Kos, *op. cit.* 1995, pp. 61-62.

¹² Cfr. MacDowall, *art. cit.* 1960, pp. 109-111.

¹³ Cfr. Kos, *op. cit.* 1995, pp. 61-63.

¹⁴ La presunta provenienza da Abritus di un numero non meglio specificato di esemplari (tre? quattro?), verosimilmente da attribuire a questa tipologia, sebbene la descrizione verbale non sia consonante (cfr. *supra*) non è in grado di fornire alcun elemento utile alla discussione, almeno fino a quando le informazioni verbali non saranno meglio documentate.

¹⁵ Cfr. *supra*, nota 4.

Moneda china antigua en el Museo Arqueológico Nacional.

I. Monedas con forma de objetos

Julio Torres
Museo Casa de la Moneda

Resumen

Se presenta la colección de monedas con forma de pala y cuchillo del Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Incluye 12 cuchillos antiguos, 6 palas antiguas y 3 cuchillos y 7 palas de época Xin, además de 6 piezas dudosas. El autor hace una introducción a la moneda china antigua y una clasificación de las piezas que presenta.

Abstract

The collection of spade and knife coins of the Museo Arqueológico Nacional, Madrid, is presented in this paper. The set includes 12 old knives (pre-imperial), 6 old spades and 3 knife and 7 spades from Xin dynasty. There are also 6 doubtful pieces. The author makes an introduction to the old Chinese currency and a classification of the pre-imperial and Xin pieces.

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid posee una notable colección de moneda china¹ entre la que existe un conjunto de 34 piezas de las fabricadas con forma de objetos de la vida cotidiana en miniatura, concretamente palas o azadas y cuchillos: 12 cuchillos antiguos, 6 palas antiguas y 3 cuchillos y 7 palas de época Xin, además de 6 piezas dudosas o inventadas, una de las cuales es un colgante de piedra. Nos ha parecido un buen vehículo para dar a conocer este pequeño inventario parcial el volumen que el Museo dedica a recordar científicamente a Carmen Alfaro, quien, en sus últimos años, y junto

con Carmen Marcos y Paloma Otero, preparó dos exposiciones y sendos catálogos en los que se trataba de todo tipo de objetos que han actuado en algún momento de la historia como dinero, y entre ellos las primeras monedas chinas². En esta primera entrega nos ocuparemos de la moneda pala y de la moneda cuchillo, y catalogaremos también las piezas objetiformes de tiempos de Wang Mang, relacionadas formal y conceptualmente con las anteriores, aunque cometemos con ello un anacronismo, pues esas piezas deberían ser estudiadas junto a monedas redondas contemporáneas suyas³.

La historia de la China Antigua

Antes de empezar a hablar del modo en que los hombres que han poblado el actual territorio de China introdujeron el uso del dinero y la moneda y de cómo lo organizaron, conviene reseñar el modo en que los chinos periodizan su propia historia. Para ellos el tiempo no se divide, como para el mundo occidental, en dos mitades simétricas, sino que se va clasificando en periodos sucesivos. Lógicamente los periodos más antiguos, faltos de documentación contemporánea y de restos arqueológicos, quedan envueltos en la leyenda y, por tanto, sus límites temporales son difusos. La historia de China se ha escrito hasta hace muy poco partiendo solamente de textos escritos, que, afortunadamente, se conservan desde tiempos bastante remotos. La aportación de la arqueología ha sido prácticamente nula hasta mediados del siglo XX (THIERRY 1997:24 ss.). Las sucesivas épocas se conocen, por lo general, con el nombre de la dinastía dominante si la había. Los periodos más antiguos son⁴:

¹ Aunque toda la colección está pendiente de una revisión con criterios actuales, puede verse información sobre su procedencia en SECO 2005.

² *Dinero exótico. Una nueva colección del Museo Arqueológico Nacional* (Madrid, 2001) y *Esto es dinero. De los orígenes al euro* (A Coruña, 2001).

³ La idea para la realización de este trabajo surgió mientras catalogaba la colección de piezas similares a estas del Museo Casa de la Moneda, (TORRES 2008). Como en el momento de entregar los trabajos resultaba imposible saber cuál de ellos vería la luz con anterioridad, algunas partes de la introducción son comunes a ambos.

⁴ Las fechas de los primeros periodos son tan inciertas que resulta difícil que dos autores diferentes coincidan. Tomo éstas fechas de GERNET (2005:601).

1. Xia: 2207–1765 a.C. Período legendario.
2. Shang: hasta 1122 a. C. Existen testimonios arqueológicos de esta etapa.
3. Zhou: hasta 770 a. C. Zhou del Oeste, luego Zhou del Este hasta 256 a.C. A partir del año 828 las fechas comienzan a ser seguras. Subperiodos de la época Zhou:
 - 3.1. Período de Primavera y Otoños: 722–481 a.C.
 - 3.2. Período de los Reinos Combatientes: 453–222 a.C.
4. Qin: 221–206 a. C.
5. Han del Oeste: 206 a. C.–9 d.C.
6. Xin (Wang Mang): 9–25 d.C.
7. Han del Este: 25–220.

THIERRY (1997:22), partiendo de un análisis más moderno de los hechos históricos, propone una periodización del final de la época Zhou diferente de la tradicional que acabamos de ver. Durante las Primaveras y Otoños y los Reinos Combatientes, periodos en los que circula la mayor parte de las monedas presentadas aquí, se habrían sucedido las siguientes etapas históricas:

1. Continuidad de la sociedad feudal: 771–ca 550.
2. Luchas territoriales y de clase: hasta ca 400.
3. Reformas políticas y económicas, legismo: hasta ca 350.
4. Guerras por el poder central y unificación: hasta 221.

THIERRY (1997:69 y ss.) desarrolla y razona otra periodización ligeramente distinta. No obstante, Thierry se pliega a la convención y utiliza en su obra la terminología tradicional.

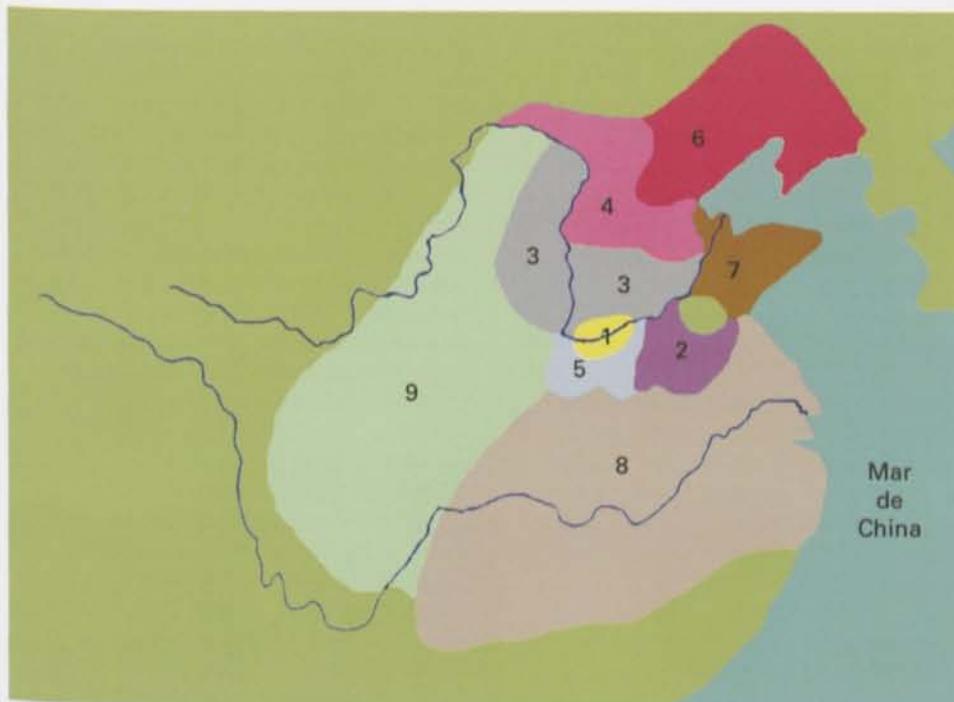
Gran parte de los acontecimientos que han conformado la cultura china tuvieron lugar durante el largo espacio de tiempo que se conoce como dinastía Zhou, entre ellos el nacimiento de la moneda metálica, precedido durante los siglos VII–VI a.C. de un proceso de conceptualización del valor de la moneda independiente del valor intrínseco, que se fundamenta en la larga experiencia en el uso monetario de las conchas cauris (THIERRY 1997:34 ss.; THIERRY 2001). El territorio controlado por los Zhou, originarios del oeste de China, era inmenso, y comprendía diversos estados vasallos, algunos de los cuales comenzaron a aumentar su poderío a partir del siglo IX a.C. y a concentrar en torno a ellos a otros más pequeños. Por tanto, la cronología de ciertos hechos históricos no coincide en unos estados y en otros, y la vida de los estados a veces se extiende a uno y otro lado de las divisiones cronológicas establecidas por los estudiosos. Salvando las distancias y las dimensiones, podemos comparar el territorio chino de esa época con el territorio europeo medieval, en el que se producían hechos monetarios y económicos más o menos coincidentes, pero no siempre a la vez en todos los estados, y también hubo realidades históricas, como los pueblos germánicos o el Imperio de Oriente, que comenzaron su andadura en la Edad Antigua y continuaron en la Edad Media. China no fue nominalmente un imperio hasta la unificación realizada en 221 a.C. por el rey Zheng de la dinastía Qin, que, tras imponerse a los otros Reinos Combatientes, comenzó a gobernar con el título de Primer Emperador, Shi Huangdi. Dentro de la disparidad de criterios cronológicos e incluso acerca del origen de las piezas entre unos autores y otros, las monedas que aquí presentamos pertenecen a los periodos tradicionales 3.1, 3.2 y 6.

Conviene aportar algunos datos acerca de la estructura política del territorio chino durante la época de los Reinos Combatientes, es decir, enumerar al menos cuáles eran estos reinos, que emitían monedas propias, aunque la fabricación y el uso real de la moneda no se correspondía con las divisiones políticas, sino con regiones naturales que compartían el mismo tipo de costumbres y tradiciones (THIERRY 1997:69 ss.). Quedaba un resto del territorio real Zhou (1)⁶ y de los ducados de Song (2), Zheng y Wei. El ducado de Jin se había dividido en tres reinos, conocidos como los Tres Jin: Zhao (4), Wei⁶ (3) y Han (5). En la periferia de los Tres Jin estaban los reinos de Zhongshan (entre Zhao y Yan), Yan (6), Qi (7), Chu (8) y Qin (9).

Una dificultad de cualquier estudio sobre historia y cultura chinas es la lengua, dificultad insalvable para quienes no la conocen en el caso de la gran cantidad de bibliografía que, lógicamente, sólo se ha publicado en chino, y que, incluso sabiendo chino, sería difícil de conseguir. Para las obras traducidas existe aun otro obstáculo lingüístico, el de la duplicidad de métodos de transliteración del chino, el Wade–Giles, utilizado hasta los años ochenta del siglo XX, y el pinyin que, con el impulso de las autoridades chinas, se viene imponiendo desde entonces. En este trabajo utilizaremos el *pinyin*, salvo para las referencias bibliográficas transcritas en Wade–Giles. Pido de antemano dis-

⁶ La numeración corresponde a la indicada en el Mapa 1.

⁶ Hay un ducado y un reino Wei. THIERRY 1997:27 los distingue colocando una tilde sobre la i del ducado Wei.



Mapa 1. Mapa de China durante el periodo de los Reinos Combatientes. 1. Zhou; 2. Song; 3. Wei; 4. Zhao; 5. Han; 7. Qi; 8. Chu; 9. Qin.

culpas por los posibles errores en el paso de un sistema a otro cuando ha sido necesario.

Introducción a la moneda china antigua⁷

El uso monetario de conchas cauri (*bet*) está atestiguado en China desde los tiempos de la legendaria dinastía Shang, aunque se trataba de un producto importado directa o indirectamente de zonas marítimas lejanas (WANG: 25, 55–56 y 66–69). Las conchas recibían todos los usos que caracterizan a las monedas propiamente dichas, incluida su tesaurización. Hacia finales del periodo Shang se fabricaban ya cauris de bronce, es decir, los primeros objetos elaborados específicamente para actuar como dinero. Sus inscripciones todavía no han sido descifradas. Se utilizaron desde el Neolítico hasta el siglo III a.C. (finales del período de los Reinos Combatientes: THIERRY 1997:22).

Hacia el siglo VII o VI a. C., fechas muy cercanas a la aparición de la moneda en Occidente, aparecen en China monedas metálicas con forma de objetos cotidianos: palas y cuchillos. Las primeras monedas chinas carecían, por tanto, de una de las características propias de la mayoría de las monedas convencionales, el ser más o menos redondas. Imitaban la forma, aunque a tamaño de miniatura, de objetos que antes habían sido utilizados como medida de valor en el intercambio

de mercancías: palas y cuchillos reproducidos en varias formas y tamaños. Algunas de estas piezas se fabricaron sin inscripciones, pero lo normal fue que se incluyeran signos alusivos a sus lugares de fabricación y a su valor, relacionado estrechamente con unidades de peso coetáneas. Aunque tradicionalmente se consideraba el año 221 a.C. como el de la aparición de la moneda redonda, hoy se considera, con el apoyo de la arqueología, que el reino Qin ya emitía *banliang* desde el siglo IV a. C., antes de la unificación monetaria (THIERRY 1997:23). La moneda redonda de bronce con un agujero central perduró en China hasta el siglo XX d.C.

Una parte de la leyenda de las monedas pala y cuchillo lo constituye el nombre de la ciudad emisora, pero uno de los problemas de este tipo de monedas es que algunos nombres fueron utilizados contemporáneamente por varias ciudades (WANG, pp. 19–20). También aparecen nombres de unidades de peso utilizadas para piezas de metal, o incluso para pesar específicamente el bronce. Estas unidades de peso darían lugar a los nombres de las propias monedas. Un tercer elemento en las inscripciones de las piezas son los numerales que indican cantidades y equivalencias.

Cuando tratamos de moneda occidental hablamos casi sin temor a equivocarnos, de acuñar moneda para referimos a su fabricación y emisión. Sin embargo, cuando nos acercamos a la moneda china no

⁷ Una introducción accesible, aunque muy resumida, a la moneda china en SIERRA (2000) y SIERRA (2001).

podemos utilizar ese verbo, puesto que la mayor parte de la moneda china, y en todo caso la más antigua, era fundida. Los moldes eran de arcilla cocida o de arena y, en principio, servirían para un solo uso, aunque los propios moldes podrían ser fabricados en serie, recurriendo a las propias piezas o a moldes intermedios como punzones para imprimir las improntas en la arcilla (THIERRY 1986: 39; THIERRY 1997: *passim*; THIERRY 2003: *passim*; KAPLAN 1997, AE07: 5–6). La mayor curiosidad técnica la aportan las monedas pala de cabeza hueca, precisamente porque en el hueco del mango conservan restos de la arcilla del molde, lo que indica que serían fundidas en moldes verticales y no horizontales. El metal utilizado era el bronce, es decir, aleaciones con base de cobre.

cuchillo, *dao bi*. En la época de los Reinos Combatientes las monedas pala siguen un proceso de estilización. Los tres Jin (Wei, Han y Zhao), situados en la llanura central, utilizaron tanto palas como cuchillos. Aparece el segundo gran tipo, las «palas de cabeza plana», *ping shou bu bi*, que han sido emitidas con más de cien nombres de ciudades distintas. En algunas de ellas se aprecia la existencia de un sistema monetario que remite a un sistema de pesos previo, así como equivalencias entre unos sistemas y otros (THIERRY 1986: 2–3).

Tipos

Anteriores al siglo IV a. C.

1. Pala de cabeza hueca (*Kong shou bu bi*). Se estima que las primeras con uso no agrícola son de la época final del periodo Shang, pero las *kong shou bu bi* se fechan en tiempos de los Zhou del Este (segunda mitad del periodo Zhou). Pocos caracteres (marca de ceca) o ninguno; se han censado más de 210 inscripciones diferentes. En la colección del MAN no se encuentra ningún *kong shou bu bi*. THIERRY 1997: 49 ss., en función de su forma y su datación, las clasifica en cuatro tipos de bronce y un quinto de plata:

I. Tempranas, de hombros horizontales (periodo medio de Primavera y Otoños: segunda mitad del siglo VII a siglo VI a.C.).

I.A. Grandes. Parece que circularon sólo en el territorio real, aunque podrían haber sido emitidas también en otros feudos centrales (ver TORRES 2008, pieza 1).

I.B. Pequeñas.

II. De hombros caídos (ver TORRES 2008, pieza 2). Grandes (A), medianas (B) y pequeñas (C). Feudos de Lushi, Sanchuan y Wu (sur de China). Periodo medio y final de Primavera y Otoños: siglo VI y principios del V a.C.; más recientes las pequeñas.

III. De hombros elevados y pies puntiagudos. Cuatro módulos: muy grandes, grandes, medianas y pequeñas, las primeras y las últimas anepígrafas. Zona centro-norte de China hacia el último tercio del siglo VII a.C.

IV. Tardías de hombros horizontales. Pequeñas, pocos tipos. Territorio real de los Zhou. Del inicio de los Reinos Combatientes (453–338 a.C.).

* La tipología y ordenación de las piezas, tanto de las palas como de los cuchillos, sigue la clasificación de THIERRY 1997 y THIERRY 2003, que es la obra más reciente que he podido consultar.

Moneda pala o azada*

Independientemente de la etimología del término chino *bu* (WANG: 94 ss.), la moneda pala, *bu bi*, se suele denominar en francés 'houe' o 'bêche', y en inglés 'spade' o 'shovel'. El *bu* chino es un instrumento a mitad de camino entre la pala y la azada, algo así como una azada con estructura de pala. En español, aparte de pala o azada, se han denominado 'moneda camisa' quizá por un cruce entre el significado original en chino y la forma ligeramente antropomorfa de las piezas, que permite describirlas, como haremos más abajo, hablando de cabeza, hombros y pies.

Parece que estas monedas ocupan un tercer escalón dentro de la evolución iniciada con las palas efectivamente utilizadas en el trabajo cotidiano. Los investigadores suponen que hubo un paso intermedio o quizá paralelo en que cierto tipo de palas conservadas, demasiado pequeñas y frágiles para el trabajo y demasiado grandes para el uso monetario, podrían haber tenido un uso ritual. Empiezan a tener inscripciones referidas a pesos y lugares hacia los siglos VII o VI a.C., lo que las acredita ya como verdaderas monedas (KAPLAN 1997, AE07: 4–5). Las primeras palas monetarias fueron las «palas de cabeza hueca», *kong shou bu bi*, que aparecen en la época de Primavera y Otoños. En el momento en que el poder central Zhou desaparece, la moneda pala evoluciona de un modo diverso en cada uno de los estados emergentes situados en la llanura central que deciden adoptarla. En ese mismo momento los estados del nordeste comienzan a utilizar la moneda del tipo

- V. De plata fina y de plata baja (tres tipos diferentes, hallados en dos únicos yacimientos), con una datación que puede fluctuar entre los siglos VI y III a.C.

Periodo de los Reinos Combatientes:
453–222 a.C.

2. Pala de cabeza plana (*Ping shou bu bi*). Suelen llevar inscripciones complejas que comprenden la marca de ceca y datos metrológicos. Existía un sistema de valores relacionados con los pesos de cada reino.

2.1. Palas de los Tres Jin con arco entre los pies y hombros redondos o cuadrados (emitidas en feudos de Han y Wei). Llevan indicaciones toponímicas y de valor. Thierry clasifica dos tipos, A y B, que se distinguen por su espesor y peso y por las formas. Circularon en las zonas donde fueron emitidas. Algunas de sus inscripciones aluden a una unidad de peso llamada *jin*, que, en el caso de corresponderse con el peso de estas piezas, tendría unos 14 gramos⁹, y se emitían múltiplos y divisores (raros). Algunas expresan también la equivalencia con otras denominaciones (*lie* o *huan*¹⁰, ver piezas 6–8). Los pesos medios de los tres valores están entre 28–27 g, 15–13 g y 7 g. Las grandes de Anyi (Wei) se emitieron entre finales del siglo V y el tercer cuarto del IV a.C., las pequeñas pueden ser posteriores a 352 a. C. Las palas de Daliang (Wei) debieron de ser emitidas después de las de Anyi, las de tipo B expresan su valor en *dang*¹¹, posiblemente una unidad local, y también con equivalencias en *lie*. La valoración de las piezas por su peso o contenido metálico sería extraña a la concepción tradicional de la moneda china, y específica de esta zona (ver TORRES 2008, piezas 3–9; en la colección del MAN hemos considerado imitaciones de estas las piezas A–D).

2.2. Palas tardías de los Tres Jin (mediados del siglo IV hasta 221 a.C.). Su tipología es variada: a) pies puntiagudos y hombros rectos (en algún caso elevados), en dos tamaños y pesos; b) pies y hombros cuadrados, con una

tipología muy definida en la que se inscriben los signos toponímicos; c) pies, hombros y cabeza redondos, muy escasas, en dos tamaños y pesos; y d) palas de tipo C con tres perforaciones en cabeza y pies, en dos tamaños y pesos (ver piezas 4–8).

2.3. Palas de Yan. Semejantes a las de los Tres Jin, pequeñas, con hombros elevados y reversos característicos. Posiblemente del siglo III a. C. Muy escasas.

2.4. Palas de Chu. Dos tipos: a) alargadas y grandes *fu qian dang jin* (10 cm/30–35 g), y b) pequeñas *si qian dang jin* (4 cm/7 g)¹². Sus leyendas están mal descifradas todavía, pero parecen ser expresiones de valor/peso. La lectura del anverso respondería a un *jin* de unos 32,5 g, y las pequeñas serían cuartos de las grandes, pero por los reversos podría tratarse de piezas con equivalencias en cauris de bronce, con los que compartieron circulación (ver pieza 18).

Resumiendo, en lo que se refiere a tipología, podemos establecer los siguientes tipos de *ping shou bu bi*:

- a) forma de la cabeza
 - redondeada (Zhao)
 - triangular o rectangular (Zhao, Wei, Han, Yan, Chu)
- b) forma de los hombros
 - redondeados (Zhao, Wei, Han)
 - en ángulo recto o elevados (Zhao, Wei, Han, Yan, Chu)
- c) forma de los pies
 - redondeados (Zhao, a veces con tres agujeros, Wei, Qin)
 - cuadrados (Zhao, Wei, Han, Yan, Chu)
 - angulosos (Zhao)

Como puede verse, las *ping shou bu bi* de la colección del MAN, de los tipos 2.2 y 2.4, se complementan con las de tipo 2.1 de la colección del Museo Casa de la Moneda (TORRES 2008), que son de arco entre pies cuadrados, hombros redondeados y cabeza triangular, casi la mitad se leen con la cabeza hacia abajo, y una de ellas (TORRES 2008, pieza 9) tiene un agujero en la cabeza.

Dinastía Xin: 9–25 d.C.

3. Palas tardías (*Huo bu*). Emitidas por Wang Mang (dinastía Xin) poco después del cambio de era, cuando ya se había generalizado la moneda redonda. Parecen estar inspiradas en las

⁹ Posteriormente, primero en el estado de Qin y más tarde en el imperio, el *jin* sería un conjunto de 16 *liang*, y el *liang* un conjunto de 24 *zhu*. Pero este *jin*, conocido como 'libra china', pesaba unos 254 gramos (AMANDRY 2001, s.v. *jin* y *liang*). En la actualidad un *jin* equivale a medio kilogramo.

¹⁰ De esta unidad de peso se sabe poco aparte de su mención en estas piezas (v. AMANDRY 2001, s.v. *lie*).

¹¹ Vale lo dicho en la nota anterior para el *lie* (v. AMANDRY 2001, s.v. *dang*).

¹² La lectura de estos caracteres del anverso, especialmente del primero de ellos (*fu* y *si*), está discutida tanto en las grandes como en las pequeñas. Para Thierry *fu qian dang jin* significaría «moneda-pala que corre en todas partes y vale un *jin*», mientras que *si qian dang jin*, la inscripción del divisor, indicaría que «cuatro (*si*) monedas-pala valen un *jin* (una de las grandes)» (v. THIERRY 1997:157 ss. y núm. 376; AHCC:3, núm. 4).

palas grandes alargadas *fu qian dang jin* de Chu (2.4.a). Hay de dos tipos:

- 3.1. Palas de la tercera reforma: piezas de 10 tamaños con valores entre 100 y 1000 zhu (ver piezas 22–24, y nota 25 *infra*).
- 3.2. Palas de la cuarta reforma, *huobu*: equivalentes a 25 *huoquan*, la moneda redonda base de esta misma emisión (ver piezas 25–28).

Moneda cuchillo

La moneda cuchillo, *dao bi*, toma su forma de utensilios antes utilizados en la vida cotidiana, bien como cuchillos caseiros o de trabajo agrícola o bien como armas (WANG 1951: 145). Aparece en los reinos Qi, Yan y en zonas vecinas del norte y del este desde los siglos VI o V a.C., es decir, uno o dos siglos más tarde que las primeras monedas pala. Es un lugar común asociar la imitación del cuchillo con pueblos nómadas y ganaderos y la imitación de la pala con pueblos sedentarios agrícolas. El cuchillo de imitación seguramente no pasó por la etapa de objeto ritual, como se supone que sucedió con las palas (KAPLAN 1997, AE07: 5). Los primeros cuchillos monetarios parece que fueron los de tipo puntiagudo (*jianshou dao*), de la época de Primavera y Otoño (siglos VI–V a.C.). Para algunos autores los cuchillos más tempranos fueron los grandes del reino Qi (*Qi dao*), del tipo de los núms. 12–17, llegando a proponerse el siglo IX o incluso XI a. C. como fecha de inicio, pero para otros estos cuchillos fueron los más tardíos, en torno a finales del siglo V y hasta el siglo III a. C. (vid. WANG 1951: 146 y ss., y THIERRY 1997: 124 ss.; ambos autores revisan las posturas de autores anteriores). Las inscripciones de los *qidao*, como las de las *bubi*, se refieren a pesos y nombres de lugar e indicaciones de valor (THIERRY 1986: 3). Los cuchillos más recientes son los emitidos por Wang Mang a principios de la era cristiana (ver piezas 19–21).

Tipos

Características generales: todos tienen tres partes en una sola pieza, la hoja, el mango y una anilla en el extremo del mango. El borde del mango y la hoja suele estar marcado por un filete o listel en relieve que lo recorre. El interior del mango está recorrido por una o dos líneas que van de la anilla a la hoja.

Anteriores al siglo IV a.C.

1. Cuchillos puntiagudos, con suave curvatura. Diversas clasificaciones según autores. Thierry establece cuatro tipos (vid. THIERRY 1997: 61 ss.). Siglos VI–IV a. C. (Ver piezas 1–3).

Periodo de los Reinos Combatientes: 453–222 a. C.

2. Cuchillos de Zhao y de Zhongshan: dorso recto y punta casi plana. Unos 13 cm y entre 10–13 g (Ver TORRES 2008, pieza 14).
3. Cuchillos de Yan: conocidos tradicionalmente como cuchillos *ming*. Curva o ángulo entre el mango y la hoja, aunque los hay casi rectos. Unos 14 cm y unos 16 g. Thierry los denomina cuchillos *yi*, en función de una lectura diferente del carácter de su anverso. Yi fue la capital de Yan desde ca 360 hasta principios del siglo III a. C. Thierry, siguiendo a otros autores, distingue en tipo y cronología cuatro tipos de *yi dao*, el primero de los cuales enlaza con el tipo IV de cuchillos puntiagudos de Yan. (Ver piezas 9–11).
4. Cuchillos de Qi: grandes y pesados; seis variedades. (Ver piezas 12–17). Son fabricados en el reino de Qi, que antes había utilizado cauris naturales y manufacturados. Wang y Thierry los sitúan en etapas cronológicas opuestas, el primero los considera los más antiguos (principios del siglo IX a. C.) y el segundo entre los más recientes (a partir de finales del siglo V a. C.). Otros autores los han hecho remontar hasta el siglo XI a.C. El desacuerdo reside en la interpretación en un sentido u otro del último o dos últimos caracteres, *fa bua* en la interpretación de THIERRY 1997: 24 ss. Algunos llevan el nombre del reino y otros (entre los más antiguos) el de la ciudad emisora, en nuestro caso An Yang y Jimo. Los más recientes, los *Qi fan bang zhang fa bua*, de seis caracteres, se habrían acuñado hacia el año 279. En este caso las diferencias interpretativas surgen en torno al segundo carácter. Los que leen *zao* (creación) o *jian* (establecimiento) en vez de *fan* (restauración), remontan su fabricación a fechas más antiguas, aunque no todos a la misma. La pieza número 17 es un rarísimo (probablemente falso) cuchillo de 9 caracteres, que mezcla los tres topónimos posibles (ver nota 19).

Dinastía Xin: 9-25 d. C.

5. *Yidao* o *jincuodao*. Cuchillos Emitidos por Wang Mang (dinastía Xin) durante su primera reforma monetaria en 7 d. C., cuando ya se había generalizado la moneda redonda. Duraron dos años. Incorporan una cabeza redonda con agujero cuadrado parecida a las monedas redondas y con una inscripción sobredorada. Valía 5000 wuzhu (ver piezas 20-21).
6. *Qidao*. Cuchillos de la misma emisión anterior (primera reforma de Wang Mang) con valor de 500 wuzhu. No llevan inscripción dorada (ver pieza 19).

- Dimensiones en milímetros y peso en gramos. Si sólo se da una dimensión, corresponde a la mayor (largo o alto)
- Anv.: Descripción del anverso
- Rev.: Descripción del reverso
- Referencias bibliográficas. Una cifra precedida de dos puntos (:) se refiere a una página, precedida de coma (,) se refiere a un número de catálogo y/o de ilustración.

**Moneda cuchillo
puntiaguda *Jianshou dao***

1 (fig. 1) (roto y despuntado)

Inv.: 2007/97/01

Longitud: 144,7 mm (tiene la punta rota)

Diámetro exterior de la anilla: 17,2 mm

Peso: 13,79 g (6,32 + 7,47)

Anv.: signo *liu* (seis)

Rev.: anepígrafo

THIERRY 1997, 89? (Tipo IV)

Catálogo

Estructura de la ficha:

- Número de pieza (figura)
- Número de inventario



Figura 1



Figura 2



Figura 3



**Moneda pala de pies
puntiagudos *Jian zu bu***

4 (fig. 4)
Inv.: 2000/77/4
Longitud: 52,2 mm, 5,89 g
Anv.: ilegible. Podría ser el tipo COOLE
4:197, de Xieshan¹³
Rev.: anepígrafo o ilegible

5 (fig. 5)
Inv.: 2000/77/35
Longitud: 57 mm, 5,78 g
Anv.: ilegible (rasgos)
Rev.: ilegible (rasgos)

2 (fig. 2)
Inv.: 2007/97/2
Longitud: 155,7 mm; Diámetro exterior de
la anilla: 18,7 mm; Peso: 13,76 g
Anv.: anepígrafo
Rev.: anepígrafo
THIERRY 1997, 86–87 (Tipo III, pero ligera-
mente más curvado)

3 (fig. 3) (roto)
Inv.: 2007/97/3
Longitud: 161 mm; Diámetro exterior de
la anilla: 18,3 mm; Peso: 16,33 g
Anv.: trazas de un signo semejante al *Yi*
de los cuchillos *Yi dao* (ver núms. 9–11).
En la parte superior hay un carácter poco
legible dibujado con tinta
Rev.: anepígrafo

¹³ También podría tratarse del topónimo *Lie* de THIERRY 1997, 110, o del topónimo *Liang* de THIERRY 1997, 169 ss. y WANG 1951, lám. XXIII, 3–4, pero estas palas de Liang son de pies cuadrados.

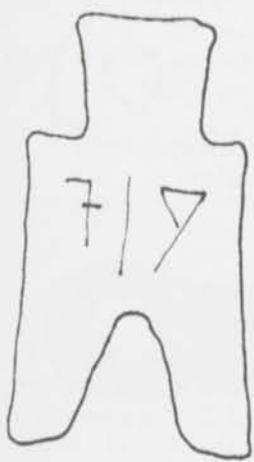


Figura 4



Figura 5

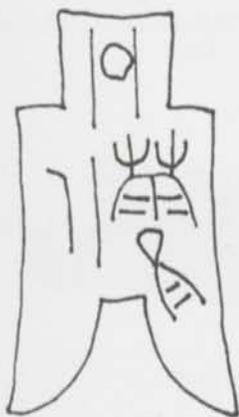


Figura 6

6 (fig. 6)

Inv.: 2007/97/4

Longitud: 51,7 mm, 10,16 g¹⁴

Anv.: a la derecha signo *pu* sobre signo *wu*, a la izquierda signo *buo*¹⁵

Rev.: tres rayas verticales

COOLE 4, 4871, nuestro ejemplar con la cabeza agujereada

Moneda pala de pies cuadrados *Fang zu bu*

7 (fig. 7)

Inv.: 2007/97/5

Longitud: 46,4 mm, 4,47 g

Anv.: topónimo *Lin*

Rev.: tres líneas, la central vertical, las

¹⁴ Por la relación entre tamaño y peso, con respecto a las dos anteriores y a las publicadas por THIERRY 1997, y por su estado, podría tratarse de una imitación o una invención.

¹⁵ Traducción de Coole: «Moneda de mi [ciudad] de Putian».



Figura 7

laterales oblicuas, convergentes hacia arriba

THIERRY 1997, 134; PATALAS 1965:30 (lámina 8, P 5 y lámina 10, P 12)¹⁶

Moneda pala de formas redondeadas Yuanzubu

8 (fig. 8)

Inv.: 2007/97/6

Longitud: 51,8 mm. 12,21 g

Anv.: signos *zhou* y *ping*

Rev.: signo *zhang* sobre signo *er* (dos)¹⁷
 PATALAS 1965:30 (lámina 8, P 8), atribuye este tipo a la ciudad de Pingzhou, en el estado de Jin, no describe el reverso; COOLE 3, 4385 afirma que había al menos diez ciudades con el nombre de Pingzhou, y duda de la autenticidad de esta pieza.

Moneda cuchillo en ángulo de Yan Ming dao o Yi dao

9 (fig. 9)

Inv.: 2007/97/7

Longitud máxima: 86,5 mm; la pieza está recortada por el mango y probablemente también por la hoja, ha perdido la anilla, pero ha sido horadada en lo que queda del mango. Peso: 8,88 g

Anv.: topónimo *Yi* o *Ming*¹⁸

Rev.: *zuo* (izquierda)

THIERRY 1997, 225 ss.

10 (fig. 10) Roto

Inv.: 2007/97/8

Longitud máxima: 137,5 mm; Diámetro exterior de la anilla: 14,8 mm; Peso: 14,12 g

Anv.: topónimo *Yi* o *Ming*

Rev.: ilegible

THIERRY 1997, 225 ss.

11 (fig. 11) Roto en hoja y anilla

Inv.: 2007/97/9

Longitud máxima: 131,4 mm; Peso: 12,82 g

Anv.: topónimo *Yi* o *Ming*

Rev.: ilegible

THIERRY 1997, 225 ss.

Moneda cuchillo grande de Qi Daobi

12 (fig. 12)

Inv.: 2000/77/33

Longitud máxima: 179,5 mm; Diámetro exterior de la anilla: 24,8 mm; Peso: 46,59 g

Anv.: restos de signos *Qi fa bua* (moneda oficial de Qi)

Rev.: signos *san* (tres) [*shi* (diez)] *gong?* (trabajo, jornada) o *tu?* (tierra)

THIERRY 1997, 339 y 342 (anverso) y 335 o 342 (reverso); COOLE 5, 6185 ss. o 6245 o 6274 ss.



Figura 8

¹⁶ PATALAS 1965:30 (lámina 8, P 5 y lámina 10, P 12) y COOLE 2:196 ss., siguiendo una interpretación tradicionalmente mantenida, leen el signo del anverso como Guan, y atribuyen piezas de pies puntiagudos con este signo a la ciudad de Guanzhong, en el estado de Jin, actual Shenxi o Shaanxi. PATALAS 1965:31 (lámina 10, P 12), poco después, lo interpreta, en una pala de pies cuadrados semejante a la nuestra, como la ciudad de Zhongguan, en el estado de Qing (*sic*). La ciudad de Lin, en cambio, pertenecía al estado de Zhao. Ver más detalles en THIERRY 1997:209, núm. 138.

¹⁷ El signo superior podría ser el numeral *san* (tres) que junto con *er* (dos) daría 32.

¹⁸ Sobre la lectura y atribución de estos cuchillos puede verse TORRES 2008, o la propia obra de THIERRY 1997:106 ss. y 229 ss.



Figura 9

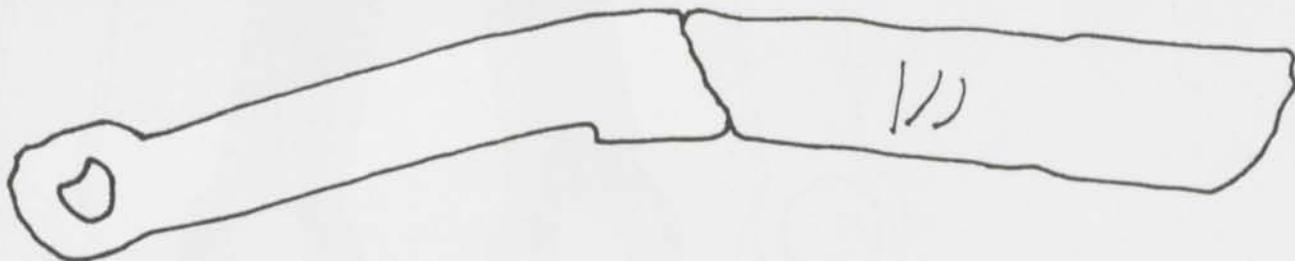
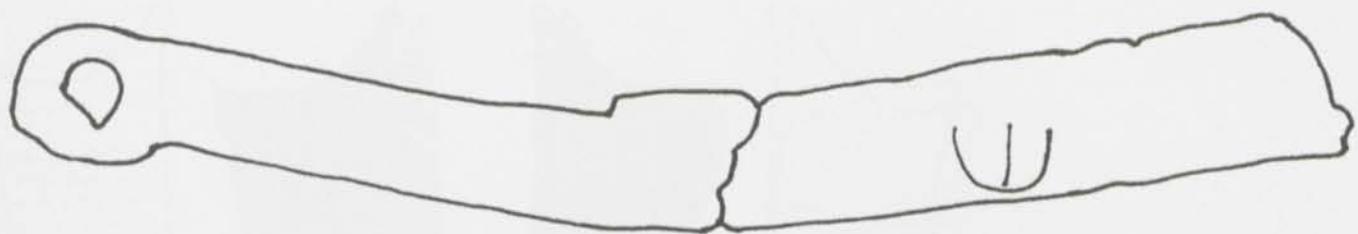


Figura 10



Figura 11



Figura 12

13 (fig. 13) *An Yang Wu Zi Dao* (cuchillo de An Yang de cinco caracteres)
 Inv.: 2007/97/10
 Longitud máxima: 179,2 mm; Diámetro exterior de la anilla: 27,25 mm; Peso: 51,98 g
 Anv.: *An Yang Zhi Fa Hua* (moneda oficial de An Yang)
 Rev.: *sanshi hua* (treinta hua)
 THIERRY 1997, 338

14 (fig. 14) *Ji Mo Wu Zi Dao* (cuchillo de Ji Mo de cinco caracteres)
 Inv.: 2007/97/11
 Longitud máxima: 182 mm; Diámetro exterior de la anilla: 27,1 mm; Peso: 52,16 g
 Anv.: *Ji Mo Zhi Fa Hua* (moneda oficial de Ji Mo)
 Rev.: *sanshi* (treinta) *ri* (sol, día)
 COOLE 5, 6533 ss.

15 (fig. 15) *Ji Mo Wu Zi Dao*
 Inv.: 2007/97/12
 Longitud máxima: 192 mm; Diámetro exterior de la anilla: 27,8 mm; Diámetro interior de la anilla: mm. Peso: 49,08 g
 Anv.: *Ji Mo Zhi Fa Hua*
 Rev.: *sanshi* (treinta) *tu* (tierra)
 COOLE 5, 6586

16 (fig. 16) *Ji Mo Wu Zi Dao*
 Inv.: 2007/97/13
 Longitud máxima: 140,25 mm; Diámetro exterior de la anilla: 21,25 mm; Peso: 30,47 g
 Anv.: *Ji Mo Zhi Fa Hua*
 Rev.: *sanshi* (treinta) *hua*
 COOLE 5, 6519



Figura 13

17 (fig. 17)

Inv.: 2007/97/14

Longitud: 175,15 mm; Diámetro exterior de la anilla: 26,5 mm; Peso: 51,21 g

Anv.: signos *Qi, Ji, An Yang, fan bang, zhang? fa hua*¹⁹

Rev.: *sanshi* (treinta) *fa* (ley) *chang* (prosperidad)

THIERRY 1997, 336 y 337 (reverso)

Moneda pala grande de Chu

18 (fig. 18)

Inv.: 2007/97/15

Longitud: 101,2 mm. 36,34 g

Anv.: *Fu Qian Dang Jin* o *Pei Qian Dang Jin* (moneda corriente o grande con valor de 1 jin)

Rev.: *Sbi Huo* (diez buo)

Tipo: THIERRY 1997, 376 (*Fu Qian Dang Jin*); AHCC:3, núm. 4 (*Pei Qian Dang Jin*)²⁰; COOLE 7, 10781 ss.

Piezas del reinado de Wang Mang (7 a.C.– 25 d.C.)²¹

Moneda cuchillo de la primera reforma monetaria de Wang Mang *Qi dao*

19 (fig. 19)

Inv.: 2007/97/16

Longitud: 70,1 mm; Diámetro exterior de la anilla: 26,3 mm; Peso: 16,71 g

Anv.: en la anilla *Qi?*²² *Dao* (cuchillo convencional?), en la hoja *wu bai* (500)

Rev.: anepigrafo

¹⁹ Esta secuencia de 9 caracteres es rara en un cuchillo *zhi fa hua*, o *daobi*. Lo normal son de 3, 4, 5 y 6 caracteres. Por otra parte, extraña también la alusión simultánea a los topónimos *Qi, Ji* y *An Yang*. Sin embargo, su aspecto, peso y tamaño es de auténtico. COOLE 5 describe algunos tipos de más de 6 caracteres, pero ninguno coincide con este.

²⁰ El primer carácter ha sido objeto de diversas interpretaciones. De las aquí propuestas, la lectura *Pei* puede ser un topónimo, una ciudad del estado de Chu, o el adjetivo 'grande'; la lectura *fu* significa «de circulación general».

²¹ Como ya hice en un trabajo anterior (TORRES 2008) incluyo las piezas con forma de objeto de época de Wang Mang por seguir un criterio tipológico, aunque cronológicamente estas piezas se insertan dentro de una larga serie de monedas redondas.

²² No es el signo habitual en los ejemplares conocidos. Ver dibujo en fig. 19.



Figura 14

THIERRY 2003, 427-430; PATALAS 1965 (lámina 12, b1); COOLE 7, 9875 ss.
Jin Cuo Dao o Yi Dao Ping Wu Qian

20 (fig. 20)
Inv.: 2007/97/17
Longitud: 74,2 mm. 19,47 g
Anv.: en la anilla *Yi dao*²³ (1 cuchillo), en la hoja *Ping wu qian* (que vale 5000)
Rev.: anepígrafo
THIERRY 2003, 431; PATALAS 1965 (lámina 12, b2); COOLE 7, 9902 s.

21 (fig. 21)
Inv.: 2007/97/18
67,5 mm. 13,11 g
Anv.: en la anilla *Yi dao*²⁴ (1 cuchillo), en la hoja *Ping wu qian* (que vale 5000)
Rev.: anepígrafo
THIERRY 2003, 431; PATALAS 1965 (lámina 12, b2); COOLE 7, 9902 s.

Moneda pala del *baohuo*zhi (tercera reforma monetaria de Wang Mang)

22 (fig. 22)²⁵
Inv.: 2007/97/19
Longitud: 36,3 mm. 6,01 g
Anv.: *Xubu siba*²⁶ (Pala escolar de 400)
Rev.: anepígrafo
THIERRY 2003, 47, núm. 4; COOLE 7, 9998 ss.

23 (fig. 23)
Inv.: 2007/97/20
Longitud: 58,35 mm. 11,12 g
Anv.: *Dabu beng²⁷ qian* (de derecha a izquierda, de arriba a abajo) (pala grande que vale 1000)
Rev.: anepígrafo
THIERRY 2003, 442-444; PATALAS 1965 (lámina 12, a2); COOLE 7, 9946 ss.

²³ Caracteres sin dorar.

²⁴ Caracteres sin dorar.

²⁵ Esta pala y las dos siguientes pertenecen a un sistema de diez (de valores entre 100 y 1000) cuya pieza superior era la *Dabu heng qian* (núms. 23 y 24) que valía 1000. Cada valor recibía un nombre relacionado con la edad o con el cuerpo humano: pequeña (*xiao*), menuda (*yaol*), joven (*yu*), escolar (*xu*), adolescente (*cha*), mediana (*zhong*), robusta (*zhuang*), cadete (*di*), siguiente (*ci*) y grande (*da*).

²⁶ El signo para 4 (*si*) son dos signos *er* o cuatro signos *l* superpuestos.

²⁷ Trazos redondeados. AHCC:11, núm. 4, lee este carácter como *Huang*.



Figura 15

24 (fig. 24)

Inv.: 2007/97/ 21

Longitud: 57,65 mm. 18,36 g

Anv.: *Dabu beng²⁸ qian* (de derecha a izquierda, de arriba a abajo) (pala grande que vale 1000)

Rev.: anepígrafo

THIERRY 2003, 442-444; PATALAS 1965 (lámina 12, a2); COOLE 7, 9946 ss.

Moneda pala *Huobu* (cuarta reforma monetaria de Wang Mang)

25 (fig. 25)

Inv.: 2007/97/22

Longitud: 58,8 mm. 15,42 g

Anv.: *Huobu* (de derecha a izquierda)

Rev.: anepígrafo

THIERRY 2003, 445-448²⁹; PATALAS 1965 (lámina 12, a3); COOLE 7, 9929 ss.

26 (fig. 26)

Inv.: 2007/97/23

Longitud: 54,9 mm. 13,95 g

Anv.: *Huobu* (de derecha a izquierda)

Rev.: anepígrafo

THIERRY 2003, 445-448³⁰; PATALAS 1965 (lámina 12, a3); COOLE 7, 9929 ss.

27 (fig. 27)

Inv.: 2007/97/24

Longitud: 55 mm. 14,41 g

Anv.: *Huobu* (de derecha a izquierda)

Rev.: anepígrafo

THIERRY 2003, 449-450³¹; PATALAS 1965 (lámina 12, a3); COOLE 7, 9929 ss.

28 (fig. 28)

Inv.: 2007/97/25

Longitud: 55,4 mm. 15,53 g

Anv.: *Huobu* (de derecha a izquierda)

Rev.: anepígrafo

²⁸ Trazos cuadrados. AHCC:11, núm. 4, lee este carácter como *Huang*.

²⁹ La curva de los trazos interiores de *bei* es muy leve.

³⁰ La curva de los trazos interiores de *bei* es muy leve.

³¹ Trazos interiores de *bei* rectos.



Figura 16

THIERRY 2003, 449–450²²; PATALAS 1965 (lámina 12, a3); COOLE 7, 9929 ss.

Rev.: anepígrafo.
Tipo COOLE 2, 1203; THIERRY 1997, 163

Dudosas e imitaciones

A (fig. A)
Inv.: 2007/97/26
Longitud: 59,5 mm. 18,59 g
Anv.: de derecha a izquierda y de arriba abajo, en estilo sigilar: Col. 1: *Liang* sobre *Xin*; col. 2: *Jin* sobre *Wu* sobre *Sbi*; col. 3: *Dang* sobre *Lie*²³.
Rev.: anepígrafo.
Tipo COOLE 2, 1203; THIERRY 1997, 163

C (fig. C)
Inv.: 2007/97/28
Longitud: 56,6 mm. 19,06 g
Anv.: como la anterior
Rev.: Anepígrafo.
Tipo COOLE 2, 1203; THIERRY 1997, 163

B (fig. B)
Inv.: 2007/97/27
Longitud: 56,6 mm. 21,89 g
Anv.: como la anterior

D (fig. D)
Inv.: 2007/97/29
Longitud: 57,6 mm. 19,28 g
Anv.: como la anterior
Rev.: Anepígrafo.
Tipo THIERRY 1997, 163 (los signos) y 166–168 (la forma)

²² Trazos interiores de *bei* rectos.

²³ *Liang xin jin wushi dang lie*, «nuevo jin de Liang, 50 valen 1 lie», 1/50 o 2/100 de lie.



Figura 17

E (fig. E)

Inv.: 2007/97/30

Longitud: 53 mm. 14,62 g

Anv.: signos sin identificar

Rev.: signos sin identificar

F (fig. F)

Inv.: 2007/97/31

Longitud: 30,8 mm. 8,95 g

Anv.: *Huo bu* (de derecha a izquierda)

Rev.: signos sin identificar

Objeto de piedra trabajada. Tipo de anverso imitando el de los *buobu* de época de Wang Mang, pero con trazos angulosos



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



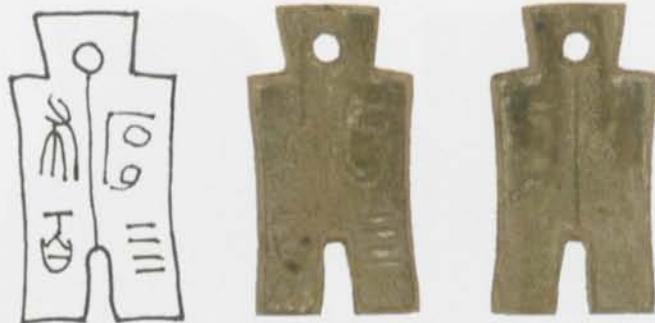


Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura A



Figura B



Figura C





Figura D



Figura E



Figura F

Resumen metroológico

Núm.	Tipo	mm	g
1	Cuchillo puntiagudo roto	144,7	13,79
2	Cuchillo puntiagudo	155,7	13,76
3	Cuchillo puntiagudo roto	181	18,33
4	Pala de pies puntiagudos	52,2	5,89
5	Pala de pies puntiagudos	57	5,78
6	Pala de pies puntiagudos	51,7	10,16
7	Pala de pies cuadrados	46,4	4,47
8	Pala de formas redondeadas	51,8	12,21
9	Cuchillo de Yi o Ming	86,5	8,88
10	Cuchillo de Yi o Ming roto	132,5	14,12
11	Cuchillo de Yi o Ming roto	131,4	12,82
12	Cuchillo de Qi	179,5	46,59
13	Cuchillo de Qi	179,2	51,98
14	Cuchillo de Qi	182	52,16
15	Cuchillo de Qi	192	49,08
16	Cuchillo de Qi	140,25	30,47
17	Cuchillo de Qi	175,15	51,21
18	Pala grande de Chu	101,2	36,34
19	Cuchillo Qi dao de Wang Mang	70,1	16,71
20	Cuchillo Yi dao de Wang Mang	74,2	19,47
21	Cuchillo Yi dao de Wang Mang	67,5	13,11
22	Pala de Wang Mang (sibai)	36,3	6,01
23	Pala de Wang Mang (heng qian)	58,35	11,12
24	Pala de Wang Mang (heng qian)	57,65	18,38
25	Pala de Wang Mang (huo bu)	58,8	16,42
26	Pala de Wang Mang (huo bu)	54,9	13,95
27	Pala de Wang Mang (huo bu)	55	14,41
28	Pala de Wang Mang (huo bu)	55,4	15,53
A	Pala de Da Liang	59,5	18,59
B	Pala de Da Liang	56,6	21,89
C	Pala de Da Liang	56,6	19,06
D	Pala de Da Liang	57,6	19,28
E	Pala sin identificar	53	14,82
F	Huo bu de piedra	30,8	8,95

Bibliografía

AHCC: *A history of Chinese currency (16th century BC–20th century AD)* 1983, s.l..

ALFARO, C.; MARCOS, C.; OTERO, P. (2001): *Dinero exótico. Una nueva colección del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid.

_____ (2001): *Esto es dinero. De los orígenes al euro*, A Coruña.

AMANDRY, M. (dir.) (2001): *Dictionnaire de Numismatique*, Paris.

COOLE, A. B. *Encyclopedia of Chinese coins*, 7 vols. Publicados en diversos años y lugares. Se cita el número del volumen seguido de la página o el número de ilustración.

GERNET, J. (2005): *El mundo chino*, Barcelona. Primera edición francesa de 1972.

KAPLAN, E. H. (1997): *Chinese economic history from Stone Age to Mao's Age*, tomado de la página web del autor www.ac.wvu.edu/~kaplan/ (noviembre 2008)

Money. A History (1997): London.

PATALAS, W. (1965): *Chinesische Münzen*, Braunschweig.

SECO, I. (2005): «Estudio preliminar de la colección de moneda china y japonesa del Museo

Arqueológico Nacional de Madrid», en *XIII Congreso Internacional de Numismática. Madrid–2003. Actas –Proceedings–Actes*, tomo II, pp. 1669–1675, Madrid.

SIERRA, B. (2000): *Dinero chino. Monedas y billetes*, Valladolid.

SIERRA, B. (2001): «El dinero chino en el Museo Oriental. Real Colegio de PP. Agustinos, Valladolid», *I Congreso Internacional de Museología del Dinero. Madrid–España 18–22 octubre 1999*, pp. 275–281, Madrid.

THIERRY, F. (1986): *Administration des Monnaies et Médailles. Les collections monétaires. Monnaies d'Extrême Orient. I. Chine*, Paris.

_____ (1997): *Monnaies chinoises. I L'Antiquité préimpériale. Catalogue*, Paris.

_____ (2001): «La fiduciaire idéale à l'épreuve des coûts de production: Quelques éléments sur la contradiction fondamentale de la monnaie en Chine», *Revue Numismatique* 157, pp. 131–152.

_____ (2003): *Monnaies chinoises. II Des Qin aux Cinq Dynasties. Catalogue*, Paris.

TORRES, J. (2008): «Moneda china en el Museo Casa de la Moneda. I. Monedas con forma de objetos», *Numisma* 251, pp. 9–38..

WANG, Y.-CH. (1951): *Early Chinese coinage*, New York.

Datos sobre el tesoro de monedas de El Pedregal (Chantada, Lugo)

Yolanda Álvarez González
Luis Francisco López
González
Terra-Arqueos*
Ignacio Montero Ruiz
Instituto de Historia**
Salvador Rovira Llorens
Museo Arqueológico Nacional***

Resumen

Se presentan los datos sobre el contexto de aparición del Tesoro Tardorromano de monedas de bronce de El Pedregal, descubierto a raíz de unas obras de canalización. Se ha realizado un estudio sobre una pequeña muestra entre las monedas mejor conservadas de las más de 10.000 monedas que lo componían, identificando la cronología y el metal empleado. En los análisis de composición se ha utilizado la técnica no destructiva de espectrometría por fluorescencia de rayos X.

Abstract

The paper deals with the archaeological context of the hoard of Late Roman bronze coins found in El Pedregal after some public works. The hoard contains more than ten thousand coins. A small group chosen among the better preserved coins has been studied to define the chronology and the metal used. Non-destructive x-ray fluorescence (XRF) spectrometry was used for elemental analysis.

1. El descubrimiento y su contexto

Durante los trabajos realizados en el año 1991 para instalar las nuevas conducciones de agua de la población de Quintá de Agrade, y al abrir una zanja se descubrió un conjunto numeroso de monedas de bronce. Las monedas se repartieron entre vecinos y visitantes, aunque gracias a la actuación de las autoridades se recuperaron 2.426 monedas de entre los vecinos

de Quintá de Agrade, número que no se aproxima ni a la cuarta parte de las estimaciones hechas sobre el número total de piezas del tesoro. El descubrimiento motivó la realización de una intervención de urgencia planteada a través de una prospección intensiva sobre la zona del hallazgo para delimitar la posible extensión del yacimiento, y la realización de una serie de sondeos arqueológicos con el objetivo de contextualizar y definir el tesoro.

El tesoro se localizó en la superficie de un yacimiento romano, llamado «El Pedregal». Este se sitúa en la margen derecha del río Miño, concretamente en la cabecera del río Asma, integrado en un paisaje de pie de monte, próximo al Monte de Faro, conformado por vegas amplias y penillanuras de condiciones muy favorables para la explotación de recursos agropecuarios (Fig. 1).

En total se realizaron ocho sondeos que pusieron al descubierto la existencia de un asentamiento de tipo villa, de época romana tardía, con una ocupación del siglo IV d.C., de carácter rural y asociado a actividades agropecuarias. Los restos excavados pertenecen a espacios de diferentes dependencias asociadas en algunos casos a elementos de características domésticas, como el ocupado por un hogar (construido con ladrillos), mientras que otros conservan restos de solados para mosaicos de los cuales se conservan únicamente sectores del *latericio*.

Respecto a la estratigrafía, el yacimiento conservaba poca potencia a excepción del sector norte, donde se excavó, en los momentos finales de la intervención, un sondeo sobre un aterrazamiento a mayor altura, con una potencia de unos 2,60 m. En este sondeo (n.º 7), además de los res-

* Terra-Arqueos S.L. C/ Fuente del Obispo, 4. 32002-Ourense.

** Instituto de Historia, CSIC. C/ Serrano, 13. 28001-Madrid.

*** Museo Arqueológico Nacional. C/ Serrano, 13. 28001-Madrid.



Figura 1. Localización general del Tesorillo de El Pedregal (Chantada, Lugo).

tos pertenecientes a la ocupación principal del poblado datada en el siglo IV d.C., a la que se corresponde un habitación cuadrangular con paramentos de 1 m de potencia, se documentó un nivel de incendio y restos de un estrato superior con materiales dispersos de la misma tipología que los asociados a las estructuras del nivel inferior. Estos datos revelan la existencia de un segundo nivel de ocupación romano del yacimiento, posterior al siglo IV d.C., de carácter residual.

La excavación en la zona concreta donde apareció el tesoro puso al descubierto la existencia, al igual que en los demás sondeos, de restos del poblado romano. Aparecieron muros, argamasa, zanjas y algunos hoyos excavados en la roca de base. Destaca, por su relación con el tesoro, la aparición de un pequeño agujero en la tierra cortado por la zanja que hizo la pala mecánica. En este hueco y hacia su lado Este, se documentaron abundantes monedas en un nivel intacto, así como fragmentos cerámicos con concreciones de cobre, incluso en un caso un fragmento con una moneda pegada. Indica todo ello que las monedas se encontraban en el interior de una olla, y que fue colocada en este hoyo excavado en el suelo arenoso que conforma la roca de base.

Las monedas registradas en la excavación proceden la mayoría de ellas de la zona de la zanja, pertenecientes al conjunto del tesoro. Las monedas que formaban parte del conjunto que se encontraba dentro de la olla presentan un estado de

conservación bastante bueno, algunas alteradas por sulfuros y carbonatos y a veces pegadas unas a otras. Las documentadas en el entorno pero fuera del contenedor, presentan un estado mucho peor que las anteriores, algunas están totalmente carbonatadas y son ilegibles.

En total se recuperaron en la excavación, 1.031 monedas, de las cuales 851 proceden del nivel revuelto, y 180 de niveles intactos. Además de estas monedas también se documentaron 59 fragmentos de bastante entidad y más de 60 esquilas más pequeñas¹.

2. Estudio y descripción de las monedas

Dado el elevado número de monedas y el deficiente estado de conservación en una gran parte de ellas, se decidió realizar un muestreo aleatorio de 25 de ellas entre las mejor conservadas de las recuperadas en la excavación y de las 8 monedas que nos fueron entregadas por particulares al acabar la excavación. El estudio de esas veinticinco monedas, ha permitido establecer el marco cronológico del ocultamiento y del yacimiento romano. La fecha más antigua se sitúa en el año 324 d.C., y la más moderna en el año 402 d.C., y por lo tanto el siglo IV es la franja cronológica en la que se encuadran, perteneciendo la mayoría de ellas, quince en concreto, al segundo cuarto, seis al tercero, y cuatro al cuarto. Respecto a los centros emisores, Arelate,

¹ El tesoro actualmente se encuentra en el Museo Provincial de Lugo.

Arlés, Cycicus, Heraclea, Nicomedia, Roma y Siscia, han sido los identificados.

Los emperadores que aparecen en las monedas son: Constantino I, Constancio II, Constante, Valentiniano I, Valente, Teodosio y Arcadio.

Estos datos deben considerarse aproximativos, ya que las monedas estudiadas suponen un porcentaje mínimo del total de las recuperadas.

Catálogo descriptivo de las monedas (Figs. 2 y 3)

N.º 1.

Procedencia: excavación.

Anverso: ... CONSTANTINVS... Busto a la derecha con casco.

Reverso: ... Dos victorias. Altar en el centro.

Ceca: Ind.

Cuños: 18 h.

Valor: [?] (diámetro: 18,5 mm; grosor 1,5 mm)

Data: 324-330

Análisis: n.º PA3562

N.º 2.

Procedencia: excavación.

Anverso: FLIVL CONSTANS Busto a la derecha con diadema de rosetas

Reverso: GLOR IAEXERC ITUS Dos soldados. En el centro un estandarte.

Ceca: Ind.

Cuños: 12 h.

Valor: [?] (diámetro: 16 mm; grosor 1 mm)

Data: 335-341

Análisis: n.º PA3563

N.º 3.

Procedencia: donación de particular.

Anverso: DN VALENTINIANUS PFAVG Busto a la derecha con diadema de rosetas.

Reverso: SECVRITAS REIPUBLICAE Victoria de pie.

Ceca: (SMNB) Nicomedia.

Cuños: 16 h.

Valor: AE3 (diámetro: 16 mm; grosor 1,25 mm)

Data: 364-365 (LRBC II 2325-30)

Análisis: n.º PA3564

N.º 4.

Procedencia: donación de particular.

Anverso: CONSTANTINVS IVNNOBC Busto a la derecha con diadema de rosetas.

Reverso: GLOR IAEXERC ITUS Dos soldados. En el centro dos estandartes.

Ceca: ESTS

Cuños: 12 h.

Valor: [?] (diámetro: 17 mm; grosor 1,5 mm)

Data: 324-335

Análisis: n.º PA3565

N.º 5.

Procedencia: donación de particular

Anverso: DN VALENS PFAVG Busto a la derecha con diadema de rosetas.

Reverso: SECVRITAS REIPUBLICAE Emperador de pie y de frente. Cabeza a la izquierda y mano izquierda levantada.

Ceca: (OF I/CON *) Arlés.

Cuños: 12 h.

Valor: [?] (diámetro: 19,5 mm; grosor 1,25 mm)

Data: 367-375 (LRBC II 524)

Análisis: n.º PA3576

N.º 6.

Procedencia: excavación

Anverso: DN VALENS PFAVG. Busto a la derecha con diadema de rosetas.

Reverso: SECVRITAS REIPUBLICAE Victoria de pie. Cabeza a la izquierda

Ceca: Ind.

Cuños: 13 h.

Valor: [?] (diámetro: 17,5 mm; grosor 1,5 mm)

Data: 364-378

Análisis: n.º PA3578

N.º 7.

Procedencia: excavación

Anverso: ... TINUS... Busto a la derecha con diadema de rosetas.

Reverso: ... Dos soldados. Estandarte en el centro

Ceca: Ind.

Cuños: 18 h.

Valor: [?] (diámetro: 14,5 mm; grosor 1,5 mm)

Data: 335-341

Análisis: n.º PA3579

N.º 8.

Procedencia: excavación.

Anverso: DN CONSTANTIVS PFAVG Busto a la derecha con diadema de rosetas.

Reverso: FELTEMP REPARATIO Escena de lucha

Ceca: Ind

Cuños: 16 h.

Valor: [?] (diámetro: 15,5 mm; grosor 1 mm)

Data: 355-360

Análisis: n.º PA3602

N.º 9.

Procedencia: excavación.

Anverso: CONSTANT... Busto a la derecha con diadema de rosetas.

Reverso: TORIHADO... Dos victorias de pie llevando coronas de laurel.

Ceca: Ind.

Cuños: 15 h.

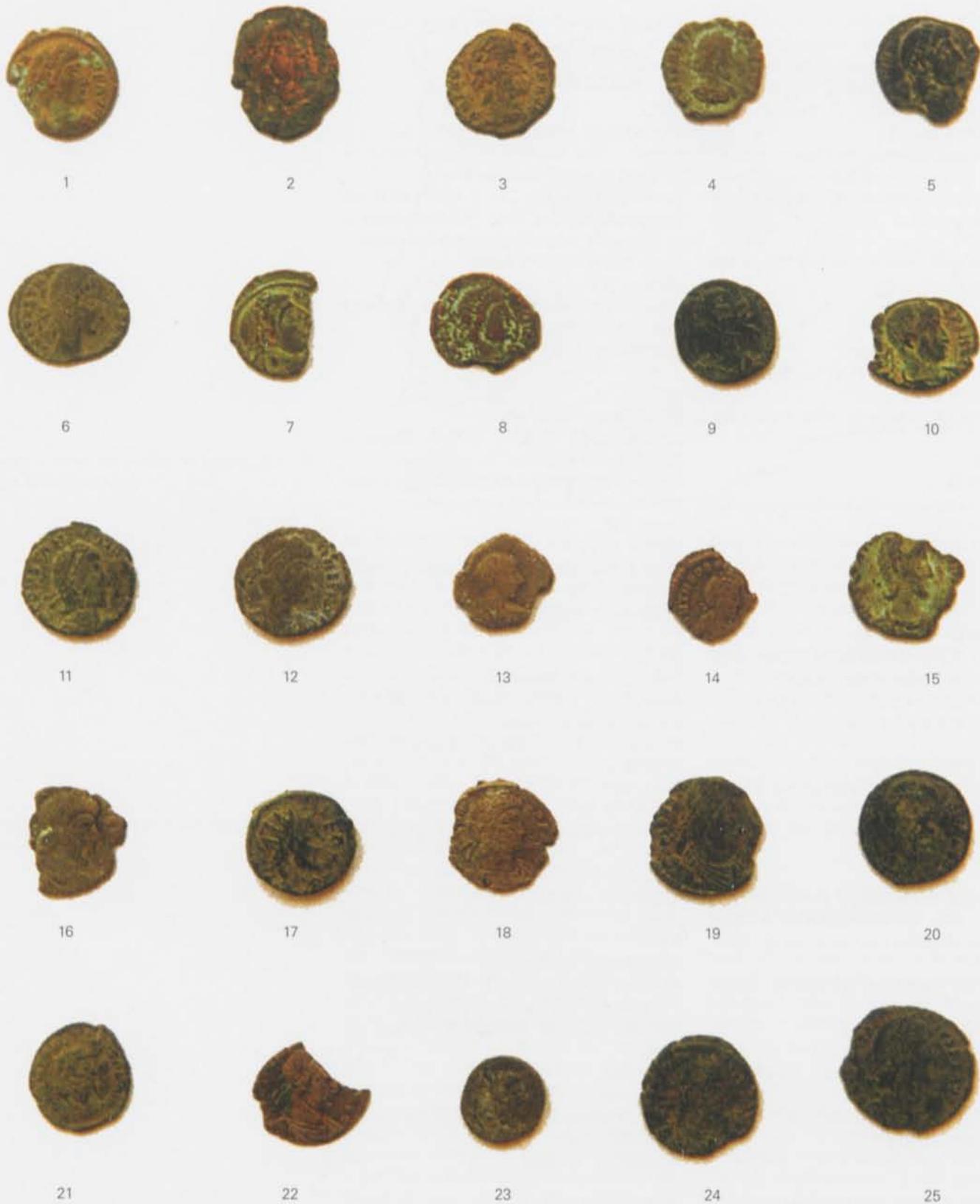


Figura 2. Anverso de las 25 monedas estudiadas



Figura 3. Reverso de las 25 monedas estudiadas.

Valor: [?] (diámetro: 14,5 mm; grosor 1,5 mm)
Data: 337-346
Análisis: n.º PA3603

N.º 10.
Procedencia: excavación.
Anverso: DN CONSTANTIVS PFAVG
Busto a la derecha con diadema de rosetas.
Reverso: FELTEMP REPARATIO Escena de lucha.
Ceca: (... Laurel) Roma?
Cuños: 19 h.
Valor: AE3 (diámetro: 18 mm; grosor 1,5 mm)
Data: 355-360
Análisis: n.º PA3604

N.º 11.
Procedencia: excavación
Anverso: ... NSV... Busto a derecha con diadema de rosetas
Reverso: VOT XX MULT XXX Corona de laurel.
Ceca: Ind.
Cuños: 12 h.
Valor: AE4 (diámetro: 14,5 mm; grosor 1,5 mm)
Data: 383
Análisis: n.º PA3605

N.º 12.
Procedencia: excavación.
Anverso: ONT .EODOSIVS OVA. Busto a derecha con banda
Reverso: VOT XV MULT XX Corona de laurel.
Ceca: (CONC) Arlés.
Cuños: 13 h.
Valor: AE4 (diámetro: 14 mm; grosor 1,25 mm)
Data: 378-383. (LRBC II 552)
Análisis: n.º PA3606

N.º 13.
Procedencia: excavación.
Anverso: CONS...SPA.V. Busto a la derecha con diadema
Reverso: VICTORIAE... Dos victorias llevando coronas de laurel:
Ceca: (SIS) Siscia.
Cuños: 12 h.
Valor: [?] (diámetro: 15,5 mm; grosor 1,25 mm)
Data: 341-346 (LRBC 785-801)
Análisis: n.º PA3608

N.º 14.
Procedencia: excavación
Anverso: ... CONSTANT... Busto a la derecha con banda.
Reverso: GLOR IAEXERC ITUS Dos soldados. Dos estandartes en el centro
Ceca: Ind.

Cuños: 12 h.
Valor: [?] (diámetro: 18,5 mm; grosor 1,25 mm)
Data: 335-341
Análisis: n.º PA3609

N.º 15.
Procedencia: excavación.
Anverso: ... Busto a derecha.
Reverso: ... NR Emperador de pie mirando a derecha.
Ceca: (SMHA) Heraclea.
Cuños: 12 h.
Valor: [?]
Data: 324-335 (LRBC 865-933)
Análisis: n.º PA3610

N.º 16.
Procedencia: excavación.
Anverso: CONSTANS PI.VC Busto a la derecha con banda.
Reverso: VICTORIAE DDAVGGQNN Dos victorias de pie llevando coronas de laurel
Ceca: (.RP) Roma
Cuños: 17 h.
Valor: [?] (diámetro: 14 mm; grosor 1,25 mm)
Data: 341-346 (LRBC 628-649)
Análisis: n.º PA3611

N.º 17.
Procedencia: excavación
Anverso: NARCADIUSPA.. Busto a la derecha con banda.
Reverso: IAAVCCC. Victoria de pie mirando a izquierda.
Ceca: Ind.
Cuños: 12 h.
Valor: [?] (diámetro: 12 mm; grosor 1,5 mm)
Data: 394-402
Análisis: n.º PA3612

N.º 18.
Procedencia: excavación.
Anverso: ... Busto a derecha con banda.
Reverso: VOT X MULT XX Corona de laurel.
Ceca: Ind.
Cuños: 18 h.
Valor: AE4 (diámetro: 13 mm; grosor 1,25 mm)
Data: 383 (LRBC 2552-62)
Análisis: n.º PA3613

N.º 19.
Procedencia: excavación.
Anverso: ROMA URBS Busto a la izquierda con casco.
Reverso: GLOR IAEXERC ITUS Dos soldados. Estandarte no centro.
Ceca: (SMHA) Heraclea.
Cuños: 18 h.
Valor: [?] (diámetro: 11,5 mm; grosor 1,25 mm)
Data: 335-341 (LRBC 934-954)
Análisis: n.º PA3614

N.º 20.
Procedencia: excavación.
Anverso: ... ROMA Busto a izquierda con casco.
Reverso: ... La loba y Rómulo y Remo.
Ceca: (.P) Roma?
Cuños: 18 h.
Valor: [?] (diámetro: 16,5 mm; grosor 1,5 mm)
Data: 330-341
Análisis: No tiene.

N.º 21.
Procedencia: excavación
Anverso: DK CON... Busto a derecha.
Reverso: VN MA Mujer de pie mirando a derecha.
Ceca: (SMKA) Cycicus.
Cuños: 18 h.
Valor: [?] (diámetro: 18 mm; grosor 1,5 mm)
Data: 324-330 (LRBC 1158-1167)
Análisis: PA3577.

N.º 22.
Procedencia: excavación.
Anverso: FLIVL CONSTANS AVG Busto a la derecha con banda.
Reverso: GLOR IAEXERC ITUS Dos militares. En el centro un estandarte.
Ceca: (SCON) Arelate.
Cuños: 12 h.
Valor: [?] (diámetro: 15 mm; grosor 1,25 mm)
Data: 330-341
Análisis: No tiene.

N.º 23.
Procedencia: excavación.
Anverso: FLIVL CONSTANS HOD Busto a la derecha con banda.
Reverso: GLOR IAEXERC ITUS Dos soldados. Estandarte no centro.
Ceca: (SMKI) Cycicus.
Cuños: 18 h.
Valor: [?] (diámetro: 16 mm; grosor 1,25 mm)
Data: 335-339 (LRBC 1261-1298)
Análisis: No tiene.

N.º 24.
Procedencia: excavación.
Anverso: DNFL CONSTANS AVG Busto a la derecha con banda.
Reverso: GLOR IAEXERC ITUS Dos militares. En el centro un estandarte.
Ceca: Ind.
Cuños: 12 h.
Valor: [?] (diámetro: 16 mm; grosor 1,25 mm)
Data: 335-341
Análisis: No tiene.

N.º 25.
Procedencia: excavación.
Anverso: DN CONSTANTIVS PCFAVG Busto a derecha con banda.

Reverso: ... REPARATIO Escena de lucha.
Ceca: (SMKB) Cycicus.
Cuños: 16 h.
Valor: [?] (diámetro: 15,5 mm; grosor 1,25 mm)
Data: 346-361
Análisis: No tiene.

3. Análisis de composición

Se realizaron análisis cuantitativos a 20 de estas monedas mediante la técnica no destructiva de espectrometría por fluorescencia de rayos x (XRF) con el equipo del IPHE dentro del marco del proyecto «Arqueometalurgia de la Península Ibérica». Las características técnicas que lo definen son: fuente de excitación constante con rayos gamma procedentes de una cápsula con ^{241}Am (de 500 años de vida media); intensidad de 20 milicurios; detector de Si (Li) alimentado con -1000 voltios y área del detector de 80 mm², con ventana de berilio de 0,025 mm de espesor. Los tiempos de adquisición se fijaron en 500 s. Las composiciones de los análisis se expresan en tanto por ciento en peso.

La composición de estas monedas nos permite definir el predominio de utilización de aleaciones plomadas con bajo contenido de estaño. Ciñéndonos a criterios estrictamente numéricos tendríamos en seis casos una aleación de cobre-plomo (Sn < 1%), y el resto deberían considerarse bronce plomados. Sin embargo, tan solo 5 monedas superan el umbral del 2 % Sn, y de ellas solo una es una verdadera aleación ternaria (Cu-Sn-Pb) en la que el estaño supera el contenido de plomo. Esta es la moneda más antigua de todas ellas. En consecuencia, lo que caracteriza la composición de estas monedas es que se trata de aleaciones de cobre con plomo y presencia residual de estaño (Fig. 4).

Disponemos de algunas otras monedas romanas del siglo IV analizadas que nos confirman esta tendencia. En el caso de las de las de Puente de Colloto (La Granda, Asturias) ninguna supera el 1 % Sn (Rodríguez Otero 1994) y en la moneda de Teodosio de la Dehesa de la Oliva (Patones, Madrid) tampoco se alcanza ese límite (Montero y Sejas 2003-2004). Las monedas del tesoro de Viminacium (Serbia) (Drca 2001) fechadas entre el 337 y 395 d.C. presentan también mayoritariamente contenidos bajos de estaño: solo el 25 % de las monedas supera el 2% Sn y únicamente el 2% de ellas rebasa el 5 % Sn, siendo habituales en todas ellas por-

Nº	NUM_ANALIS	Cronología	Fe	Ni	Cu	Zn	As	Ag	Sn	Sb	Pb
1	PA3562	324-330 dC	0,19	0,07	66,7	nd	nd	1,398	20,6	0,135	10,9
2	PA3563	335-341 dC	0,10	0,23	71,8	nd	nd	0,302	1,79	0,063	25,9
3	PA3564	364-365 dC	0,10	0,19	87,0	nd	nd	0,057	0,21	0,063	12,4
4	PA3565	324-335 dC	0,12	0,24	93,3	nd	nd	0,661	1,58	0,091	4,0
5	PA3576	365-375 dC	0,09	nd	76,0	nd	nd	0,182	1,39	0,101	22,4
6	PA3578	364-378 dC	0,06	nd	64,8	nd	nd	0,047	0,27	0,083	36,0
7	PA3579	335-341 dC	0,15	nd	83,1	nd	nd	0,749	2,36	0,09	13,6
8	PA3602	355-360 dC	0,15	nd	76,8	nd	nd	0,374	1,23	0,109	21,3
9	PA3603	337-346 dC	0,10	nd	70,9	nd	nd	0,415	1,16	0,062	26,4
10	PA3604	355-360 dC	0,14	nd	78,6	nd	nd	0,334	0,78	0,067	20,1
11	PA3605	383 dC	1,71	nd	66,1	nd	nd	1,315	2,42	0,139	26,3
12	PA3606	378-383 dC	0,13	nd	91,5	nd	nd	0,203	0,35	0,123	7,6
13	PA3608	341-346 dC	0,65	nd	88,3	nd	nd	0,486	1,75	0,12	8,7
14	PA3609	335-341 dC	0,32	0,25	73,1	nd	nd	0,484	4,51	0,103	21,2
15	PA3610	324-335 dC	0,13	nd	71,0	nd	nd	0,26	0,63	0,326	27,7
16	PA3611	341-346 dC	0,12	nd	62,7	nd	nd	0,238	1,64	0,07	35,3
17	PA3612	394-402 dC	0,06	0,25	57,4	nd	nd	0,17	1,01	0,199	40,9
18	PA3613	383 dC	0,08	nd	93,4	nd	nd	0,135	0,09	0,033	6,2
19	PA3614	335-341 dC	0,97	nd	93,9	nd	nd	1,238	1,09	0,069	2,7
21	PA3577	324-330 dC	0,75	nd	70,9	nd	nd	0,06	6,32	0,185	21,8

centajes altos de plomo (> 5 % Pb). Sin embargo los análisis del tesorillo de la zona del Bierzo estudiado por Abad (1994) y compuesto por monedas de Crispo y Constantino I datadas entre el 320 y 325 d.C. revelan que en ese periodo la presencia de estaño en el metal es algo más elevada (todas las monedas contienen valores entre el 2 y 7 % Sn).

A nivel comparativo puede señalarse que las monedas de base cobre, excluidas las que se alean con cinc, de los siglos I y II d.C., son o bien cobres puros o aleacio-

nes de bronce plomadas en los que el contenido de estaño suele superar el 5 % (Rovira 2006: 618), con una pequeña proporción de bronce binarios Cu-Sn. En la figura 5 se representan las monedas analizadas dentro del proyecto de arqueometalurgia separadas por cronología. En ella se aprecia claramente la diferente tendencia de las monedas del siglo III y primer cuarto del IV d.C., en relación con las de los tres últimos tercios del siglo IV a la que pertenecen mayoritariamente las monedas del tesoro de El Pedregal.

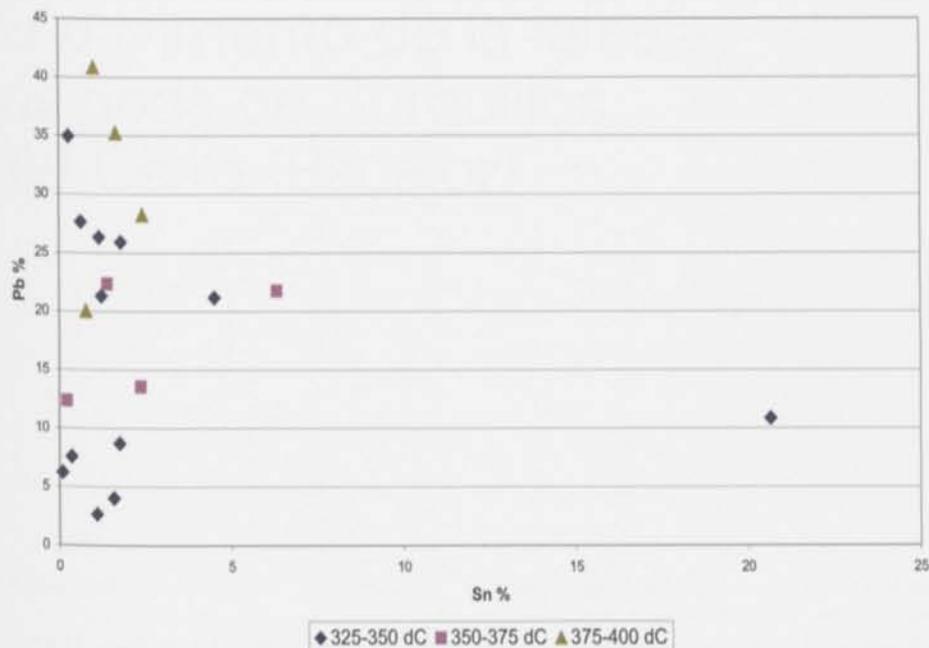


Figura 4. Distribución por rango cronológico según los contenidos de Sn y Pb de las Monedas de El Pedregal.

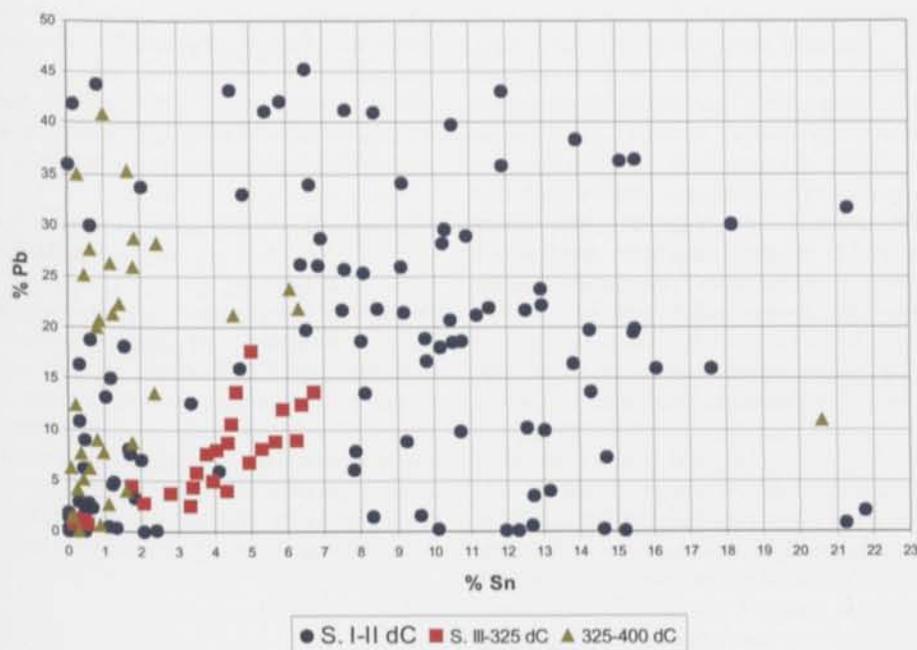


Figura 5. Distribución por rango cronológico según los contenidos de Sn y Pb de las monedas analizadas en el Proyecto de Arqueometalurgia de la Península Ibérica.

Bibliografía

DRCA, B. (2001): *A board of iv and v century roman coins from Viminacium*. National Museum, Belgrade. Monographs vol. 13.

MONTERO RUIZ, I. y SEJAS DEL PIÑAL, G. (2003-2004): «Metales de la Dehesa de la Oliva (Patones)». *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 43: pp. 171-179.

RODRÍGUEZ OTERO, V. (1994): «El puente romano de Colloto (Asturias)». *Zephyrus*, XLVI: 233-254.

ROVIRA LLORENS, S. (2006): «Estudio metalográfico». En M^a Paz García y Bellido (coord.): *Los campamentos romanos en Hispania (27 a.C.-192 d.C.). El abastecimiento de moneda*. Vol. II: 607-621. Anejos de Gladius, 9. CSIC, Madrid.

El pavimento de la iglesia visigoda de Burguillos del Cerro (Badajoz)

Isabel Arias Sánchez
Luis Balmaseda Muncharaz
Museo Arqueológico Nacional

Resumen

En estas páginas revisamos la donación de objetos procedentes de la iglesia visigoda de Burguillos, entre los que destacan las losetas con ornamentación en relieve hecha a molde, y otras con decoración incisa; exponemos los diferentes tipos compositivos y distinguimos entre los objetos hallados en 1897 y los que en realidad ingresaron después en el Museo.

Résumé

Au cours de ces pages nous révisons la donation d'objets provenant de l'église wisigothe de Burguillos, parmi lesquels on peut noter les carrelages aux reliefs ornementaux moulés et les autres aux décorations hachées; nous exposons différents types et faisons la distinction entre les objets trouvés en 1897 et ceux qui en réalité sont rentrés plus tard au Musée.

La muestra abierta en Toledo para conmemorar el XIV centenario del nacimiento de San Ildefonso, en la que se exhibe un conjunto de baldosas procedentes del templo de Burguillos, brinda la ocasión para volver a considerar los datos que se conservan de las ruinas y los objetos donados al MAN por su propietario.

El hallazgo de las ruinas

«Monumento mal conocido»¹, por su hallazgo casual al preparar la cimentación de una casita de labor fue documentado por M. R. Martínez en 1898. Los sillares y

mampuestos del viejo edificio sirvieron para la construcción de la nueva obra «que quedó dentro del área de la que fue iglesia»², y las ruinas quedaron destruidas.

M. R. Martínez era correspondiente de la Real Academia de la Historia, residente en Jerez de los Caballeros, distante de Burguillos 18 km, en cuyo término poseía fincas su familia³. Muy aficionado a la arqueología, recorrió varias veces las tierras burguillesas inventariando yacimientos, despoblados e inscripciones y llegó a reunir una colección de antigüedades⁴. Publicó sus investigaciones en el Boletín de la Academia con el título *Inscripciones romanas de Burguillos*⁵; tres de ellas proceden del casco de la población (o al menos se conservan en sus casas), y las nueve restantes fueron halladas en fincas de los alrededores, distantes del núcleo entre uno y seis km. Ya en este artículo, uno de los yacimientos que menciona es la tierra de *Matapollito*, situada a 4 km al oeste de la población, y los objetos allí encontrados, especialmente la inscripción de la cruz de bronce. Promete ir personalmente al lugar para dar cuenta detallada a la Academia, propósito que cumplió con diligencia, pues en el mismo volumen del Boletín aparece el otro artículo centrado en la basílica y sus hallazgos⁶. Hay que diferenciar, pues, este yacimiento de los restantes que dieron inscripciones romanas.

En medio de la finca *Cerca de Matapollito* existía una colina, en cuya cima quedaba un montón de materiales constructivos antiguos, con los que su dueño, D. Siro García de la Mata comenzó en noviembre 1897 a levantar una casita de labor y dio origen al hallazgo del templo visigodo. A la vista de los restos constructivos y cimientos que eran

¹ C. Godoy, *Arqueología y liturgia. Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*. Universidad de Barcelona, 1995, p. 277.

² M. R. Martínez, «Basílica del siglo VII en Burguillos». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 32 (1898), pp. 353-363; fechado en el mes de Marzo de 1898.

³ M. R. Martínez, «Inscripciones romanas de Burguillos». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 32 (1898), p. 188, fechado en el mes de Diciembre de 1897.

⁴ Según se desprende de la copia de una carta dirigida a D. Siro García de la Mata.

⁵ Vol. 32 (1898), pp. 182-196.

⁶ M. R. Martínez, «Basílica...» pp. 353-363.

- ⁷ P. de Palol, *Arqueología cristiana de la España romana. Siglos IV-VI*. Madrid-Valladolid, 1967, pp. 161-165. La longitud máxima del espacio interior de los brazos era de 1,2 (E-O) y de 1,3 m (N-S)
- ⁸ Martínez inadvertidamente trastoca las dimensiones N-S con las de E-O.
- ⁹ Cuando llegó Martínez las sepulturas ya estaban destruidas y las lajas amontonadas en el recinto. De las características informaron los obreros.
- ¹⁰ J. R. Mélida, años después afirma taxativamente que los objetos fueron hallados en una de las sepulturas que contenía dos cráneos: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz, II. Texto*. Madrid, 1926, p. 51.
- ¹¹ Véase L. J. Balmaseda y C. Papí, «Cruces, incensarios y otros objetos litúrgicos de épocas paleocristiana y visigoda en el Museo Arqueológico Nacional». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 16 (1998), pp. 119-142; estudio de la cruz en pp. 122-125. Martínez se llevó la cruz a Jerez para documentarla y solicitar ayuda del P. Fita en el desciframiento de la inscripción. A los pocos días la devolvió al propietario de la finca D. Siro García.
- ¹² Señala que la C tiene la misma forma que la figura en la inscripción de la cruz de bronce.
- ¹³ Sus dimensiones eran 18 cm de lado y 3 cm de grosor.
- ¹⁴ Tenían 25 cm de altura.
- ¹⁵ P. de Palol, *Arqueología...*, pp. 99-101. Una corta mención, acompañada de dos figuras que reproducen la planta general de los recintos y la de la piscina bautismal, figura en H. Schlunk y Th. Hauschild, *Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*. Mainz am Rhein, 1978, p. 45 y figs. 22 y 27.
- ¹⁶ Ver nota 10.
- ¹⁷ Expediente 1916/34 y Libro de Donaciones, fol. 108.

visibles escalonados en las faldas de la colina, deduce Martínez que el templo pertenecería a un *pagus* o aldea cristianizado. Según el croquis que dibuja, el templo propiamente dicho era un recinto rectangular orientado, de 11 (E-O) x 8,5 m (N-S) de espacio útil, precedido por el O de otro de idénticas dimensiones N-S y de unos 5 m (E-O), a modo de *nartex* o vestíbulo. El informante no pudo precisar más el muro de cierre occidental porque quedaba debajo de un gran montón de tierra apilado por los albañiles. Sin duda en él se abriría el acceso desde el exterior, quizá guardando simetría con el practicado en el muro medianero entre *nartex* y templo. En el ángulo sudoriental del *nartex* habían excavado una piscina bautismal tetralobulada, estudiada por P. de Palol⁷. Un tercer recinto adosado por el S al templo estaba formado por las prolongaciones del muro de cierre oriental y del medianero con el *nartex*; tenía, pues, la misma medida E-O y era algo mayor (9,5 m) en la de N-S⁸. Ocupando la mitad occidental de este espacio se hallaron trece sepulturas construidas con muretes de mampostería y cubiertas con lajas de pizarra⁹. Probablemente, el jarrito de barro blanco entero, otros fragmentos de vasijas, el cuchillo y otros fragmentos de hierro y uno de vidrio, hallados en el recinto, procedan del ajuar de las sepulturas¹⁰.

En el espacio destinado a templo se halló en primer lugar la cruz incompleta de bronce con la inscripción +OFFS/TEFAN /V/SCLISIE/SECINI/ANISI (*Offeret Stefanus ecclisie sanctae crucis in Ianistis*)¹¹. Por las argollas que conserva en los extremos de los tramos superior e inferior, y se prolongarían por eslabones de cadena, se deduce que formaría parte de un objeto pendiente, probablemente una gran lámpara.

Prosiguiendo en busca de suelo firme, a 1,5 m de profundidad dieron los albañiles con el pavimento de la iglesia formado por losetas de barro cocido romboidales, articuladas entre sí mediante unos listones, también de barro. Tanto losetas como listones presentaban su superficie ornada con dibujos en relieve de cuatro diseños diferentes, todos moldeados. En la zona central, escribe Martínez en su informe, «había una estrella formada por seis baldosas dibujadas a mano y bastante toscamente», con trazos rectos y sinuosos, bordeada la composición por listones más estrechos, ornados con pequeñas rosetas moldeadas «como las que se ven en algunas baldosas del

fondo». En el ángulo de unión de cada baldosa de la composición estrellada había una letra; el informante pudo salvar tres de las baldosas conteniendo las letras E, S y C que se atreve a interpretar como E(cclesia) S(anctae) C(rucis)¹². Debajo del pavimento apareció el suelo firme.

También cita entre los hallazgos en aquel recinto «un fragmento de mármol blanco y fino, casi cuadrado»¹³, que el autor cree que debió pertenecer a la ara del altar, y dos trozos semicilíndricos, también de mármol¹⁴.

A la vista del escaso número de sillares allí amontonados en comparación con el volumen de los mampuestos, deduce Martínez que los muros de la iglesia debieron construirse con mampostería reforzada con sillares en las esquinas y la portada. Contrasta con tan recia construcción la pobreza de materiales que muestran los cimientos de las casas de las laderas del cerro, que, alrededor de su iglesia constituían el *pagus de Ianist*.

P. de Palol menciona¹⁵ la iglesia de Burguillos dentro del capítulo «Construcciones de transición» y pone su planta en relación con el edificio de Las Tamujas (Malpica de Tajo, Toledo), aula rectangular de 26 x 13,3 m, precedida de otros dos recintos desiguales, aunque su carácter de iglesia no está del todo acreditado, al no haber sido excavado su interior.

La donación de objetos de Burguillos al Museo Arqueológico Nacional

Hasta aquí el resumen de los datos consignados en el informe de M. R. Martínez sobre los hallazgos, realizado escasos meses después. Transcurridos dieciocho años, en 1916, J. R. Mélida, muy vinculado a la arqueología extremeña y autor del Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz, donde recoge las antigüedades de Burguillos¹⁶, visitó en la villa a D. Siro García de la Mata, propietario de la *Cerca de Matapolito*, en cuyo poder estaban muchos de los objetos allí aparecidos. Tras examinarlos, el ilustre Director del MAN le rogó los donase a esta institución, y D. Siro aceptó la propuesta con hondo sentido patriótico, reunió otras baldosas que conservaban temporalmente amigos y conocidos suyos y efectuó la donación¹⁷.

Los objetos que ingresaron en el Museo el 13 de mayo de 1916 fueron los siguientes: una cruz de bronce con inscripción, un vaso de barro, algunos objetos de hie-

ro y una serie de baldosines de barro con relieve.

Sobre la cruz ya se ha aludido más arriba; en cuanto al vaso de barro se trata de un jarro completo que vio Martínez y describe como de 23 cm de alto, «de barro blanquecino con algunas leves manchas rojizas, como si hubiera sido pintado»¹⁸. Mérida coincide en su descripción y habla de un jarrito de barro blanco con una faja pintada de barro¹⁹. Igualmente Mérida se refiere a un cuchillo de hierro con mango formado por cachas de hueso de 45 cm de longitud, a una hoja como de sierra, de hierro, con una espiga la medio para ajustarla a otra pieza o mango de 19 cm de longitud, y finalmente a un rastriador a modo de tridente con su espiga de hierro, de 14 cm de longitud²⁰. Creemos que la enumeración de estas piezas es una explicación donde concreta aquellos fragmentos de hierro ingresados según el inventario del Museo²¹. A la serie de baldosines de barro con relieve ingresados nos referiremos después como propósito principal de estas páginas.

De los objetos consignados por Martínez hallados entre las ruinas no formaron parte de la donación: el fragmento de mármol blanco (posiblemente parte de un ara), los dos trozos semicilíndricos de mármol, que él consideraba pertenecientes a un pedestal, una pequeña hoja en forma de segur, y un pedacito de vidrio²².

El pavimento de la iglesia

El ingreso más numeroso de piezas homogéneas lo constituye el conjunto de baldosas romboidales, la mayoría decoradas a molde, que según M. Pérez Villamil ascendió a 36 ejemplares²³. Entendemos que Pérez Villamil se refiere a ejemplares completos o casi completos tanto de baldosas como de listones, puesto que, según la revisión efectuada en la actualidad, las primeras ascienden a treinta²⁴ y los segundos a seis²⁵. Pérez Villamil sin embargo no contabilizó los fragmentos tanto de losetas como de listones, de los que se conservan en el Museo, indudablemente de la misma procedencia y donación, diez fragmentos de losetas²⁶ y cuarenta y seis fragmentos de listones²⁷.

En un tiempo indeterminado se fabricaron numerosas reproducciones de listones en yeso coloreado seguramente para completar la disposición de un conjunto de elementos del pavimento que se mostraba en las salas del Museo.

Esta muestra sufrió aumentos y disminuciones en las distintas remodelaciones padecidas por el Museo, hasta que en 1976 se advirtió el robo de un fragmento que sin duda completaría una de las baldosas. A partir de este momento el conjunto se retiró de las salas de exposición y quedó guardado en los almacenes con las piezas restantes.

Una primera publicación, según nuestros conocimientos, es el breve artículo de L. Fariña²⁸ en el que estudia los diferentes grupos de ladrillos visigóticos con decoración en relieve. Los agrupa por temas ornamentales asociando los ladrillos de Burguillos en el primer grupo, que aglutina a aquellos en los que predomina una ornamentación simplemente geométrica. Contemporáneo a este autor, en el volumen III de la Historia de España dirigida por R. Menéndez Pidal, J. Ferrandis alude brevemente a los ladrillos romboidales empleados «para decorar el zócalo o la solería de la capilla visigoda de Burguillos (Badajoz)»²⁹. Finalmente Palol³⁰ al tratar de la decoración escultórica en cerámica de época paleocristiana y visigoda, cita de pasada los ladrillos romboidales del pavimento de la Iglesia de Burguillos, de cuyo estudio prescinde porque su función y temática son diferentes a los ladrillos moldeados y epigrafiados procedentes de la Bética, que son el objetivo principal de su estudio. En efecto, estos últimos poseen una ornamentación más variada y con símbolos cristianos, como crismones, delfines e incluso escenas bíblicas; además contienen epigrafía alusiva a nombres de obispos. Son en realidad placas de revestimiento, muchas de ellas de techumbre, a juzgar por las bandas lisas laterales que apoyaban sobre las viguetas de madera y su origen se cree norteafricano. Estas piezas han sido repetidamente estudiadas con aportaciones novedosas por varios autores³¹.

Estudio de las piezas

Como se ha dicho con anterioridad se trata por una parte de baldosas de forma romboidal cuyas dimensiones oscilan entre 36 y 37 cm de alto, entre 22 y 25 cm de ancho y entre 3 y 4 cm de grosor. En el estudio del conjunto de baldosas de la Iglesia de Burguillos hemos distinguido una serie de grupos a partir de una primera división según la técnica utilizada en su decoración. A partir de esta primera división se distinguen en el primer grupo tres tipos con caracteres ornamentales

¹⁸ Martínez, M.R. «Basílica...», p. 357.

¹⁹ El certificado de inventario del expediente, da al jarro de barro el n.º de inv. (5)7480. En la actualidad se identifica con el n.º de inventario 62.266.

²⁰ J. R. Mérida, *Catálogo...*, II, p. 51.

²¹ En la actualidad no están identificados entre los objetos guardados en las Salas de Reserva del Museo.

²² Martínez, M.R. «Basílica...», pp. 356-358.

²³ Extensa nota de M. Pérez Villamil transcrita inserta en J.R. Mérida, *Museo Arqueológico Nacional. Adquisiciones de 1916. Notas descriptivas*, Madrid, 1917, p. 12.

²⁴ N.º de inv.: 1916/34/1 a 28, 32 y 36.

²⁵ N.º de inv.: 1916/34/45 a 48, 50 y 51.

²⁶ N.º de inv.: 1916/34/29 a 41.

²⁷ N.º de inv.: 1916/34/62 a 104. Los n.º 62 a 64 están completados por dos fragmentos.

²⁸ L. Fariña Couto, «Notas sobre motivos ornamentales visigóticos: el ladrillo con relieves», *BSAA*, 6, (1939-1940), pp. 205-210.

²⁹ J. Ferrandis, «Artes decorativas visigodas», en R. Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España*, vol. III. España visigoda, 414-711 d.C., Madrid 1940, p. 658, fig. 451.

³⁰ P. de Palol, «Arqueología...», p. 256.

³¹ Véase por ejemplo en uno de los últimos trabajos en A. U. Stylow «¿Salvo Imperio?. A propósito de las placas ornamentales con la inscripción IHC 197=432», en *Singilis*, Año II, n.º 2, 1996, pp. 19-31 con bibliografía anterior.

- N.º inv. 1916/34/4, 25, 27, 28. Atribuimos a este grupo aunque con dudas por presentar un mal estado de conservación, que hace incomprendible la decoración, los siguientes ejemplares: n.º inv. 1916/34/1, 14 y el fragmento n.º inv. 1916/34/37.
- N.º inv. 1916/34/3, 10, 11, 26 y 38.
- N.º inv. 1916/34/2.
- N.º inv. 1916/34/5 y 8.
- N.º inv. 1916/34/21, 22, 24, 32 (que completa el ladrillo con el fragmento n.º inv. 1916/34/33) y 36 y los fragmentos n.ºs inv. 1916/34/30, 34, 35 y 39. Atribuimos a este grupo, aunque con dudas el n.º inv. 1916/34/13.
- N.º inv. 1916/34/31.
- N.º inv. 1916/34/23.
- N.º inv. 1916/34/9, 16, 18, 19 y los fragmentos 40 y 41.
- N.º inv. 1916/34/17.
- N.º inv. 1916/34/15.
- N.º inv. 1916/34/12.
- N.º inv. 1916/34/6.
- N.º inv. 1916/34/7.
- Ver nota 25.

diferentes y unos subgrupos en los que el esquema decorativo es similar con alguna variedad. Nuestra propuesta tipológica es la siguiente:

A. Ladrillos con decoración a molde (Láminas I-V)

A. I. Con rombo central de cuyos ángulos parten vástagos que rematan en puntas lanceoladas, excepto uno de los mayores que remata en una gran hoja de borde aserrado. Otros vástagos más pequeños nacen del centro de los lados del rombo y rematan en las mismas puntas lanceoladas³² (Fig. 1.1).

A. I. 1. Presentan series de ondulaciones incisas en los bordes³³.

A. I. 2. El rombo central, el vástago y la hoja tienen perfiles subyacentes³⁴.

A. I. 3. Ofrecen las características de los subgrupos anteriores con la particularidad de presentar un círculo impreso sobre el rombo central posterior al moldeado³⁵.

A. II. (Fig. 1.2) Con rombo central algo más pequeño que en el grupo anterior con vástagos que salen de los cuatro ángulos (más largos los que salen hacia los ángulos agudos del ladrillo) con par de hojas esquemáticas dispuestas de manera que conforman dos medias lunas; dichos vástagos rematan en la consabida punta lanceolada. De la parte central de cada uno de los lados del rombo parten otros vástagos más pequeños, que prolongados formarían un aspa, adornados con motivos vegetales similares e igual remate³⁶.

Este tipo puede considerarse de los más sugestivos y sin duda de gran plasticidad entre los ladrillos de pavimento decorados. Dentro de este grupo queremos llamar la atención sobre un fragmento de un ejemplar con una característica rara como es la presencia de un tramo de cruz patada impresa³⁷, aunque entendamos que por ello no forme un subgrupo dentro de esta tipología.

A. II. 1. Presentan series de ondulaciones incisas en los bordes³⁸.

A. III. (Fig. 1.3) Con círculo central del que parten hacia los ángulos vástagos rectos que rematan en un motivo vegetal de tres hojas, siendo mayores los centrales. Los vástagos que van hacia los ángulos agudos del ladrillo romboidal son más largos, a fin de rellenar el espacio. De estos vástagos salen simétricos a derecha

e izquierda unos brotes vegetales más pequeños³⁹.

A. III. 1. Con ondulaciones incisas en los bordes⁴⁰

A. III. 2. Muestran estampillados por toda la superficie y sin orden aparente de pequeños cuños circulares en forma de estrella⁴¹.

A. III. 3. Presentan el mismo esquema que el grupo general pero más simplificado, con el círculo central mayor y sin las parejas de brotes pequeños de los vástagos más largos⁴².

B. Ladrillos con decoración incisa (Lámina V)

B. I. (Fig. 1.4) Con líneas incisas digitadas que se cruzan en el centro: una vertical y otra horizontal que abarcan los cuatro ángulos del ladrillo romboidal y forman la cruz y otras dos líneas cruzadas también en el centro y con las anteriores que forman un aspa. Sobre el centro un amplio círculo⁴³.

B. II. (Fig. 1.5) Decoración realizada mediante una incisión a caña; junto al borde presenta un amplio trenzado irregular de dos cabos, formado cada cabo por cuatro incisiones; en el centro y con la misma técnica presenta una especie de molinillo o rueda giratoria. A uno de los lados un trazado en forma de cruz. Entre los ángulos menores del ladrillo se describe una línea curva incisa posteriormente⁴⁴.

En cuanto a los listones⁴⁵ (Fig. 1.6) todos presentan el mismo tema decorativo de roleos vegetales con brotes que ocupan los campos y con dimensiones que oscilan entre 24 y 25 cm de longitud, entre 2.5 y 3 cm de ancho y las mismas dimensiones para el grosor.

Reflexiones a modo de conclusión

Podemos preguntarnos sobre la disposición de tal variedad decorativa en el suelo de un templo tan pequeño. Martínez, nuestra única fuente de información, describe las baldosas que en composición estrellada ornaban el centro del aula. Reproducimos su misma observación: *«Hacia el centro de ella había una*

estrella formada por seis baldosas dibujadas a mano y bastante toscamente (como si mano impedita hubiera trazado con un clavo, en crudo, las líneas rectas y onduladas de estos dibujos)*⁶. En el croquis que adjunta figura la composición de las seis baldosas en punteado: las inferiores destruidas por los obreros y en las tres restantes de la parte superior cada una de las letras E, S y C incisas en el ángulo de unión⁷. Ninguna de éstas baldosas ingresó en el Museo. En cambio por su descripción puede pensarse que su ornamentación sería análoga a la del Tipo B. II de nuestra propuesta.

Dice además Martínez que existían entre las baldosas de la estrella y las demás del fondo, otros listones, más estrechos que los numerosos y uniformes en su decoración ingresados en el Museo, que se ornaban con «pequeñas rosetas» hechas a molde, como las que se ven en algunas baldosas del fondo. Este tipo de baldosas con pequeñas rosetas y los listones con idéntica decoración están ausentes por completo en la donación.

Ignoramos si la variedad de tipos decorativos guardaban un cierto orden distributivo en el pavimento o se disponían aleatoriamente.

El estilo de la decoración adopta pautas esquemáticas más acusadas en los tipos A. I y A. II algo más naturalistas en el tipo A. III y en el ornamento de los listones. Tal simultaneidad temporal de motivos esquemáticos y otros más clásicos no es rara en la ornamentación de época visigoda; tanto en escultura como en objetos de orfebrería pueden verse temas naturalistas al lado de otros complicados y «caprichosos». La disposición de la decoración en la superficie romboidal es la acostumbrada, en la que se parte de un tema centralizado con prolongaciones hacia los espacios triangulares. Este esquema invitaba a utilizar una temática vegetal en la que mediante tallos y hojas se rellenaba todo el espacio. En escultura tenemos un paralelo en una pieza triangular de mármol procedente de la Iglesia de San Pedro de la Mata (Toledo) conser-

vada en el Museo de Santa Cruz de la ciudad. En ella puede verse un nudo central formado por una lazada de cuatro pétalos que abarca cuatro tallos rematados en grandes palmetas dispuestas en los ángulos y en la zona central inferior.

La gran hoja de contorno aserrado del tipo A. I despierta una cierta reminiscencia de lo que luego será el *bom* en la estética islámica. Y por otra parte, la disposición de elementos vegetales en el interior de marcos romboidales son muy frecuentes en la decoración sasánida cuyos motivos cubren gran parte de las bóvedas y muros en torno al aula central de Santa Sofía⁸.

El motivo decorativo que adorna los listones es el clásico roleo serpeante con derivaciones ocupando los campos circulares. También existen paralelos en la escultura decorativa, sobre todo en los frisos toledanos, cuya forma alargada se adecuaba a recibir tales composiciones; un desarrollo semejante al de los listones por su simplicidad muestra un fragmento de friso que se hallaba empotrado en 1975 en uno de los muros exteriores de la iglesia de Arisgotas, (Toledo)⁹.

Queda subrayar la rareza que supone la conservación y posterior donación de un número considerable y homogéneo de losas de pavimento de época visigoda y la utilización de ornatos en relieve para decorar el suelo de un templo que se supone muy frecuentado, con la consecuencia del pronto deterioro de los relieves. Quizá la construcción de un área cementerial al sur de la iglesia tenga que ver con la salvaguardia del pavimento. La utilización del subsuelo de los templos para enterramientos era normal en época visigoda a pesar de la prohibición del canon 18 del Concilio I de Braga; los suelos, generalmente de *opus signinum*, se rehacían fácilmente en la zona superior que había sido destruida por el enterramiento. Quizá la fragilidad y estética del pavimento de Burguillos causó la elección de un área de enterramientos diferente pero anexa al edificio sacro, para evitar precisamente el deterioro de aquel.

* M. R. Martínez, «Basílica...», p. 355.

⁶ Véase páginas anteriores.

⁷ Véase Cyril Mango, *Materials for the study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, 1962, Láms. 20, 29 y 30.

⁸ L. J. Balmaseda, *Arte ornamental arquitectónico visigodo en la provincia de Toledo*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, Madrid, fig. con los tipos de frisos de Arisgotas (Tipo I).

⁹ Queremos agradecer la colaboración en la documentación fotográfica a nuestros compañeros Bárbara Culubret, Raúl Areces y Juan Díaz.

Fecha de entrega: 2 de Febrero de 2007⁹⁰

Tipo A1





Subtipo A.I.1



Subtipo A.I.3



Subtipo A.I.2

Tipo A.II



Subtipo A.II.1



Lámina III



Tipo A.III



Subtipo A.III.1



Subtipo A.III.2



Subtipo A.III.3



Subtipo B.I



Subtipo B.II

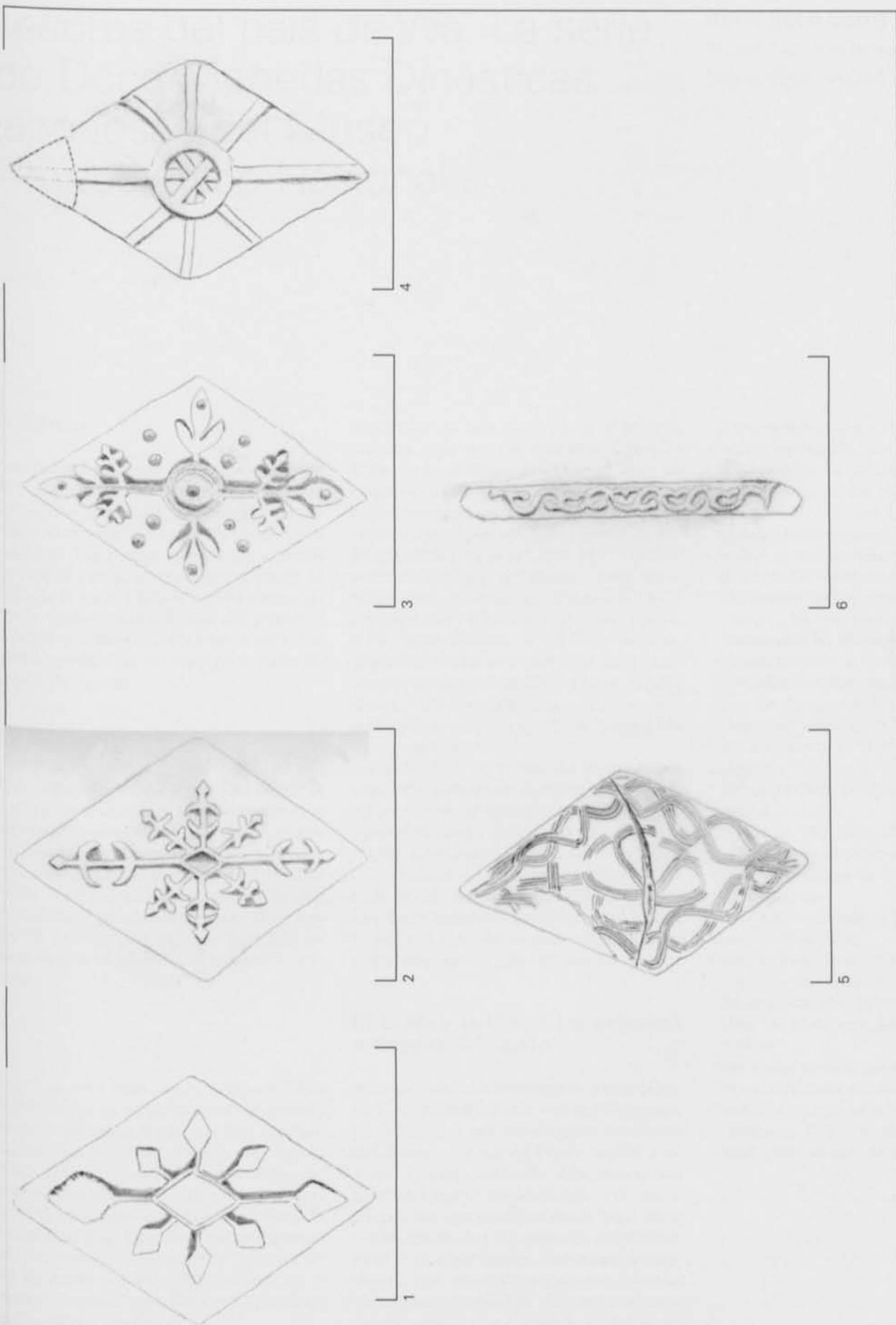


Figura 1

Tesoros del país de Wa. La serie de Doce Monedas Dinásticas japonesas del Museo Arqueológico Nacional¹

Irene Seco Serra²
Museo Nacional de Arqueología
Subacuática. ARQUA

Resumen

Este trabajo presenta una serie completa de las llamadas «Doce Monedas Dinásticas» japonesas, conservada en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional. Las piezas, que se datan entre los siglos VIII y X, constituyen hasta la fecha la primera emisión estatal continuada de piezas numismáticas del Japón, y resultan por tanto de enorme interés histórico, además de ser muy poco habituales en Occidente.

Summary

This paper presents a complete series of the Japanese currency known as «Twelve Dynastic Coins», housed at the National Archaeological Museum (Spain). These coins, dated between the 8th and 10th centuries, are the first known continued emissions of the Japanese State. Their historical interest can only be matched by their degree of rareness in Eastern collections.

Corría el año 1868 cuando Miguel Lobo, *brigadier* de la Armada, donó la primera moneda japonesa de la que hay constancia en los libros de registro del Museo Arqueológico Nacional³. Pero habría que esperar aún diecinueve años más para que se formara el núcleo de la actual colección numismática de Extremo Oriente. La espera, sin embargo, merecería la pena. El día 15 de enero del año 1887 entraron en el Museo Arqueológico Nacional casi cinco mil monedas japonesas⁴.

Se trataba de una parte de la colección reunida por el diplomático Eduardo Toda, que desempeñó durante años el cargo de Cónsul de España en Egipto y posteriormente en el Japón. Entre otros objetos, como por ejemplo muchas de las antigüedades egipcias que hoy pueden verse en las salas del Museo, Toda recopiló piezas ptolemaicas, griegas, celtas y romanas, pero también americanas y asiáticas; estas últimas, a su vez, incluían amuletos, medallas y monedas antiguas y modernas procedentes de China, Japón, Corea, Vietnam, Tailandia, y de los asentamientos coloniales en Hong Kong y los estrechos malayos⁵.

Dentro del conjunto de monedas y amuletos japoneses comprados a Toda merece especial atención un conjunto de pequeñas piezas de cobre, cuyo aspecto frágil y a veces erosionado no da en principio idea de su importancia histórica. Se trata de una serie completa de las llamadas «Doce Monedas Dinásticas» del Japón, la primera emisión continuada de piezas numismáticas del País del Sol Naciente.

El Cielo y la Tierra: las primeras monedas del Japón

Aunque los descubrimientos arqueológicos han permitido conocer el poblamiento de las islas japonesas desde los inicios del período Jomon en el año 10.000 a.C. y las crónicas asiáticas dan noticia del reino del Japón desde el siglo I de nuestra era, los japoneses vivieron largo tiempo sin necesidad de moneda, empleando para el trueque bienes materiales perecederos. Por ejemplo, según las crónicas chinas, en el año 239 d.C. la emperatriz Himiko envió una embajada a China; sus

¹ Antes de nada, hay que señalar algo que nunca hubiéramos deseado tener que escribir. Este trabajo quiere ser un homenaje, pequeño pero no por ello menos sentido, a la memoria de la Dra. Carmen Alfaro, sin cuya iniciativa y entusiasmo nunca se hubiera iniciado. Ojalá hubiera podido llegar a ver sus resultados; que no se olvide su dedicación por haberlo promovido.

Quisiéramos también expresar nuestro agradecimiento a los miembros del Departamento de Numismática del Museo Arqueológico Nacional. Gracias asimismo al Dr. Shinichi Sakuraki, de la Universidad de Shimonoséki, y a Masato Shizume, del Instituto de Estudios Monetarios del Japón, así como al Dr. Mark Blackburn, del Museo Fitzwilliam, y al Dr. Joe Cribb, del Museo Británico.

² Museo Nacional de Arqueología Subacuática, ARQUA.

³ Entrada de 1868: 07/05: «Donación de D. Miguel Lobo, brigadier de la Armada. Monedas de Asia Oriental: 1 moneda de bronce de Japón, cuyo valor se ignora».

⁴ Total: 4.928 monedas: 41 piezas de oro, 123 de plata y 533 de cobre.

⁵ Inicio de la entrada de 1887: 15/01: «Compra de la colección de antigüedades egipcias de D. Eduardo Toda. Total: 55 monedas de oro, 882 de plata, 13.773 de cobre, 385 de otras clases y 66 billetes».

⁶ Para una aproximación general a la historia japonesa y a los episodios y personajes a los que se hará alusión a lo largo de este trabajo véanse e.g. Reischauer, 1970, y la clásica obra de Sansom, 1958 y 1961; también Sansom, 1962.

legados, sin embargo, no portaban dinero, sino telas y esclavos.

Esta situación se mantuvo hasta la época comprendida entre finales del siglo VII e inicios del s. VIII, cuando Fujiwara no Kamatari dio un golpe de estado. La nueva familia dominante, el clan Fujiwara, mantendría el control del gobierno hasta el siglo XIII, si bien los emperadores siguieron en el trono de manera nominal, desempeñando funciones sacras y representativas. El primer Fujiwara reformó las leyes y estableció un novedoso sistema de impuestos sobre la tierra inspirado en la administración china de la dinastía Tang. En este marco reformista, potenciado por el descubrimiento de las minas de cobre de la provincia de Musashi⁷, vieron la luz las monedas más antiguas del Japón.

Tipológicamente las nuevas monedas japonesas siguieron el modelo chino, como ocurrió en general en todo el



Figura 1. Moneda china *Banliang* de la colección del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Diámetro: 31 mm; peso: 14,23 g. (Imagen: cortesía del MAN).

Extremo Oriente. Este modelo chino es el iniciado por las antiguas piezas denominadas *Banliang*, atribuidas tradicionalmente al tiempo de Qin Shi Huang, el primer emperador Qin (221–207 a.C.), para quien se hicieron los famosos guerreros de terracota de Xi'an (figura 1).

El nombre de estas monedas significa 1/2 *liang*, y alude a su peso, que corresponde teóricamente a la mitad de la unidad conocida como *liang*, equivalente a unos 16 gr. Son piezas redondas de bronce, con un agujero cuadrado central, y aunque según se desprende de los últimos descubrimientos, ya existían antes de la subida al trono de Qin Shi Huang⁸, su fama se debe a que fueron utilizadas por el emperador para su unificación monetaria, que puso fin a la enorme diversidad de monedas locales, entre las que se incluían cuchillos, azadas, perlas, anillos y conchas⁹. El tipo monetario centralizado por Qin Shi Huang combina la forma redonda y la cuadrada, o lo que es lo mismo, el Cielo y la Tierra. Su morfología habría de mantenerse con escasa variación durante los próximos dos mil años¹⁰, y algunos templos aún lo utilizan en la actualidad para fabricar amuletos y recuerdos¹¹.

Así pues, este modelo chino de moneda redonda con orificio central cuadrado es

el que adoptaron las primeras monedas japonesas, que, como suele ser habitual en Asia, no están acuñadas, sino fundidas a molde. La primera serie continuada de emisiones forma lo que se conoce con el nombre de las «Doce Monedas Dinásticas» o *Kocho Ju Ni Sen*. Se trata de doce piezas de cobre producidas de forma sucesiva y directamente inspiradas en las monedas chinas *Kai Yuan Tong Bao* (en japonés *Kaigen Tsubo*), emitidas casi noventa años antes por los Tang. Las Doce Monedas Dinásticas estuvieron en circulación hasta el 958, por lo que su período de vida está comprendido entre las eras japonesas Nara (710–794) y Heian (794–1185).

La corte del Príncipe Radiante: el marco histórico y cultural

El período Nara toma su nombre de la nueva capital del país, a la que se trasladó la corte dos años después del golpe de estado de los Fujiwara. Este cambio de residencia del gobierno no era sino un paso más dentro de la emulación del modelo chino de los emperadores Tang, que algunos años antes habían inaugurado a su vez su flamante capital en Chang'an. La inspiración china también hizo florecer las artes en el país, y en el año 752 el emperador Shomu inauguraba el templo Todai de Nara o Todaiji, que es todavía hoy el edificio de madera más grande del mundo¹².

La importancia del Todaiji en la historia de la arquitectura japonesa es incalculable; no lo es menor en sus diversos ámbitos la de las múltiples obras de arte que para él se realizaron. En el interior de la sala principal del Todaiji se custodia el Gran Buda de Nara, una colosal imagen de bronce del buda Vairocana de casi quince metros de alto. Es quizá el máximo exponente de la destreza en el trabajo de los metales adquirido en la época, aunque en los museos no faltan piezas más pequeñas y menos famosas pero también de excelente calidad, como la urna cineraria de bronce con acabado a torno y superficie sobredorada que puede verse en la figura 2. Casi no hace falta decir que estos nuevos y mejorados conocimientos se aplicaron también a la fabricación de moneda, si bien, al contrario de lo que sucedió en otros ámbitos de la toréutica, la calidad de las piezas numismáticas sufrió con el tiempo un paulatino declive, como se verá más abajo.

La reforma administrativa a la que se aludió antes frenó el antiguo poder de

⁷ En la zona de la actual Tokio.

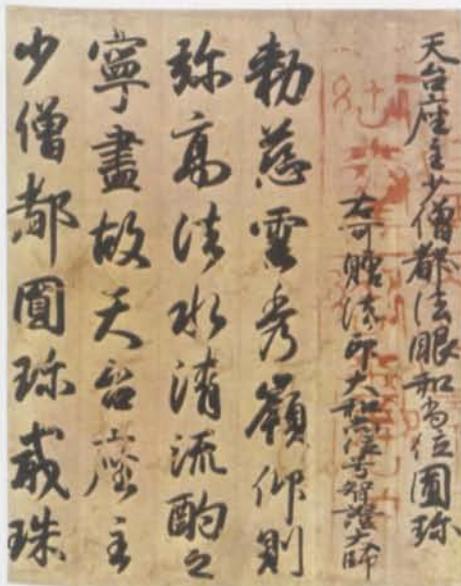
⁸ Sierra, 2000, pp. 11–12.

⁹ Sobre la moneda china anterior a Qin Shi Huang véase por ejemplo el clásico estudio de Wang, 1951.

¹⁰ VV. AA., 1983, 8.

¹¹ Williams, 1997, 135.

¹² 47,34 x 57,01 x 50,48 m. Tras haber sufrido diversas destrucciones y reconstrucciones (1180, 1567), el edificio actual se erigió en 1708, siendo un tercio menor que el templo original de mediados del siglo VIII.



los clanes locales, y durante algún tiempo convirtió el país en un estado razonablemente unitario, en el que las tierras eran redistribuidas cada cinco años y los terratenientes pagaban impuestos proporcionales al tamaño y producción de su latifundio. Los impuestos debían abonarse en la recién estrenada moneda metálica, que era también empleada por el gobierno para retribuir a sus funcionarios. Además, el uso de grandes cantidades de la nueva moneda podía llegar a proporcionar un rango en la corte.

Aún siendo teóricamente equitativo, el sistema de tasas resultaba sin embargo a menudo excesivamente oneroso para los pequeños agricultores, y muchos campesinos abandonaron sus tierras para convertirse en jornaleros. Con el tiempo, las grandes familias consiguieron exenciones tributarias y la propiedad permanente de sus tierras; así fracasó la reforma de la era Nara, para dar paso a una verdadera edad feudal, el período Heian.

El Japón Heian supuso la madurez sociopolítica y cultural del país frente al período de aprendizaje a partir de los modelos chinos que se había desarrollado durante la era anterior. Ya no se trataba sólo de copiar lo que llegaba del continente, sino de asimilarlo y adaptarlo, creándose así un marco específicamente japonés; la ruptura de relaciones oficiales con China en el 894 es buen exponente de esta nueva mentalidad.

La estructura política del Japón Heian se basaba en un gobierno central dominado aún por la familia Fujiwara, que comenzó controlando el país mediante funcionarios enviados a las provincias. La capital volvió a trasladarse para estable-

cerse esta vez en Kioto, donde unas tres mil personas constituían la llamada «corte del refinamiento» alrededor del emperador y la emperatriz, que seguían detentando el poder absoluto y sagrado de forma teórica.

En el aspecto literario destaca especialmente la aparición de los sistemas silábicos de escritura *hiragana* y *katakana* frente a las adaptaciones del *kanji* o al uso directo del chino a los que hasta entonces se había recurrido. Se alcanzó de este modo una verdadera edad de oro de la literatura japonesa, con obras del calibre del *Genji Monogatari*, la Historia del Príncipe Radiante. No faltan durante la era Heian grandes maestros de caligrafía, como el gran Ono no Michikaze, cuya obra «Rescripto imperial para el monje Enchin» reproducimos en la figura 3. Como se verá después, muchos de estos famosos calígrafos prestaron su arte a la producción de moneda.



Figura 2. Urna funeraria de bronce dorado del período Nara; mediados del siglo VIII. Museo Nacional de Tokio. (Imagen: Giuganino et al. 1990, 76).

Figura 3. Rescripto imperial para el monje Enchin, por el maestro calígrafo de la era Heian Ono no Michikaze (844–966). Museo Nacional de Tokio. (Imagen: Giuganino et al. 1990, 79).

También la pintura rompió con los cánones clásicos chinos para convertirse en un verdadero arte nacional o *Yamato-e*; rollos, manuscritos, biombos y puertas sirven de soporte a escenas de sutil armonía cromática, que emplean una característica perspectiva de techo descubierto. No hay que olvidar tampoco las expresivas esculturas y las máscaras de madera, los bellos vasos de cerámica esmaltada y los exquisitos trabajos de laca *maki-e* con polvo de oro y plata, o las piezas que combinan taraceas de oro y nácar o laca con hilos de metal precioso. Naturalmente, toda esta eflorescencia artística estaba centrada en la corte imperial y en quienes detentaban el poder, ya fuera de forma nominal o efectiva.

Así, la corte Heian se nos presenta como un reducto de elaborada distinción que se aleja poco a poco del resto de la sociedad, y que va cediendo parcelas de poder a los

Figura 4. Dama japonesa de la Corte Heian, ilustración moderna. (Imagen: primera página del *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu, adaptado e ilustrado en 1989 por Ko Tsuboi en Tokio).

¹³ El más famoso de estos diarios es sin duda el Libro de la Almohada o *Makura no Soshi* de Sei Shonagon. Véase la excelente edición de Morris, 1991, complementada por una breve pero jugosa introducción y varios cientos de notas explicativas que iluminan diversos aspectos de la vida en la corte Heian a los que se hace alusión a lo largo del libro, así como por varias tablas cronológicas, índices y mapas, y dibujos referentes a ropajes, disposición externa e interna de las viviendas, tipos de carruajes, juegos y cartas, e instrumentos musicales.

¹⁴ Extrañamente para el punto de vista occidental, que construye sus edificios en piedra para que duren eternamente, en el Japón medieval la impermanencia acabó por convertirse en condición indispensable de belleza. Las cosas no se creaban para durar, sino para ser renovadas. Se constituyó así la base de toda una estructura conceptual que en muchos aspectos aún perdura en el Japón actual, donde el conjunto sagrado de Ise se sigue destruyendo y reconstruyendo periódicamente, y las flores más apreciadas son las que menos tiempo permanecen en las ramas.

¹⁵ O también *Wado Kaiho*, para los que se inclinan a pensar que el último *kanji* no es una variante de CHIN sino una abreviatura de HO (el significado de ambos es de todos modos similar). Al final de este trabajo se incluye una tabla (Cuadro I) con las diferentes transcripciones de cada uno de los nombres de las monedas dinásticas que pueden encontrarse en la bibliografía especializada.

¹⁶ *Wado* es también el nombre de la era en la que comienzan a producirse las monedas, y que comprende el intervalo temporal desarrollado entre los años 708 y 715.

¹⁷ VV. AA., 1995, 14.

¹⁸ Al final de este trabajo se incluye el catálogo de las 21 piezas que componen la colección de Monedas Dinásticas del Museo Arqueológico Nacional, y al que remitimos para datos concretos como pesos y medidas.

¹⁹ Según algunos autores se trata de una emisión de aniversario realizada en 1708 para conmemorar los mil años de la primera moneda japonesa, aunque la diferencia entre ambas emisiones (y la mejora de calidad de las segundas) suele atribuirse a la llegada de artesanos chinos a la ceca de Nara en el año 720 (Jacobs y Vermeule, 1972, 10).

²⁰ Además, los análisis muestran que las *Wado Kaichin* del Tipo I o «Viejo» presentan mayor cantidad de cobre puro que las del tipo II o «Nuevo» (Fuji, *The First Coins in Japan*, 1).



jefes de las grandes casas locales, hasta su definitiva ingestión en el nuevo sistema. Es un mundo cerrado, dominado por el ceremonial palaciego, cuyos miembros se juzgan según su capacidad para valorar las artes y tomar parte en ellas; un mundo de caballeros desocupados que se entretienen en torneos poéticos y de damas de largos cabellos que escriben diarios llenos de sensibilidad¹³ (figura 4). Un mundo, en suma, ajeno a la situación general de los habitantes del país, y sobre el que planea la sombra del *Mono no Aware*, es decir, la identificación con el devenir de la Naturaleza y el triste sentimiento de la impermanencia terrena¹⁴.

De este modo, la refinada corte de Kioto, centrada en su fastuoso ritual y abandonada en manos de los Fujiwara, fue perdiendo poder de forma progresiva en favor de los aristócratas militares locales, guerreros que se mantuvieron más o menos subordinados a la capital hasta el siglo XII. El deterioro del gobierno central acabó por hacer que los señores feudales prefiriesen unirse entre ellos para hacer frente a problemas comunes antes que esperar las decisiones de una corte demasiado alejada de su modo de vida, formándose así de nuevo verdaderos clanes, cuya principal fuente de prestigio, paradójicamente, comenzó siendo el grado de estrechez de sus relaciones con la familia imperial. Entramos así en el período jalonado por las luchas entre los dos famosos clanes Taira y Minamoto, cuyos protagonistas llegaron a convertirse en materia de leyenda. Pero cronológicamente todos estos episodios escapan ya al período de tiempo comprendido por nuestra serie de monedas.

Longevidad, abundancia y noble paz: las Doce Monedas Dinásticas

Cada una de las Doce Monedas Dinásticas tiene su propio nombre, que corresponde al de los ideogramas japoneses o *kanji* escritos en su superficie. Las monedas sólo presentan escritura en el anverso, mientras que los reversos son siempre anepígrafos. Los *kanji* se leen en el sentido de las agujas del reloj comenzando por arriba; es decir, primero el *kanji* superior, después el de la zona derecha, a continuación el de la parte inferior, y por último el de la izquierda. A menudo, los ideogramas fueron trazados a pincel por famosos calígrafos de la época para luego ser fielmente reproducidos sobre las monedas.

Wado Kaichin

La moneda inicial de la serie, es decir, la primera moneda de una serie continuada emitida en el Japón, responde al nombre de *Wado Kaichin*¹⁵, que significa «tesoro inicial de cobre de Wa»¹⁶. El País de Wa no es sino uno de los antiguos nombres casi míticos del Japón, de modo que los *kanji* de esta moneda remiten a la identidad nacional, como no deja de ser lógico si tenemos en cuenta que se trata de la primera pieza numismática de una serie del Estado. A pesar de su nombre, las *Wado Kaichin* de fecha más temprana no fueron de cobre sino de plata, y se pusieron en circulación en mayo del 708; tres meses después comenzarían a producirse las piezas de cobre¹⁷. Durante los años 708 y 709 la ceca de Nara emitió monedas de ambos metales, pero después se mantuvo sólo la emisión de cobre.

El Museo cuenta sólo con una de estas monedas¹⁸, concretamente con un ejemplar de cobre del tipo II o «Nuevo»¹⁹, y del subtipo conocido como *Nogi Wado* (figura 5). El tipo II de *Wado*

Kaichin se distingue porque la zona superior del tercer *kanji* (KAI) está cerrada, mientras en las piezas del tipo I o «Viejo» se halla abierta²⁰. El subtipo *Nogi Wado*, por su parte, se diferencia por tener los trazos oblicuos del primer *kanji* (WA) de distinta longitud. Los ideogramas de la *Wado Kaichin* se atribuyen a la mano de Fujiwara Yogyo, miembro de la poderosa familia gobernante, pero también destacado calígrafo.



Figura 5. *Wado Kaichin*, MAN VII-22-1.

Como casi todas las piezas dinásticas del Museo, esta moneda *Wado Kaichin* se encontraba anudada con un cordoncillo de color rojo anaranjado a una etiqueta. Estas etiquetas son de un papel de gran calidad, de tacto casi apergaminado, y están recortadas de un libro religioso cristiano escrito en inglés. En algunas pueden leerse fragmentos de frases y en otras se adivina la imagen de un sol. Al final de estas páginas se incluye a modo de apéndice una lista de las frases legibles (Cuadro II).

Las caras en blanco de las etiquetas fueron aprovechadas para escribir a plumilla una serie de cifras a primera vista misteriosas, pues no equivalen al número total de monedas de cada tipo. En realidad, se corresponden con los números de las figuras de un librito publicado en el año 1880 por William Bramsen y que, en inglés, lleva por título "Las monedas del Japón. Parte Primera: las monedas de cobre, plomo y hierro emitidas por el gobierno central"²¹. La biblioteca del Museo Arqueológico Nacional cuenta con un ejemplar de este libro, del que sin duda se sirvió el primer catalogador de las monedas, quizá por haberlo adquirido él mismo. Este estudioso es probablemente D. Francisco Bermúdez de Sotomayor, a quien por sus conocimientos de lenguas orientales apodaban sin malicia "el chino" sus compañeros del Museo. Bermúdez de Sotomayor trabajó con las colecciones del antiguo Monetario desde 1841, cuando aún no se custodiaban en el edificio actual, y se trasladó con ellas al nuevo Museo, del que sería director desde 1881 hasta su muerte en 1886²².

Mannen Tsuho

En el año 760, bajo el emperador Junnin, comenzó a emitirse la segunda moneda dinástica, la *Mannen Tsubo*, o "moneda en circulación de los diez mil años"²³. Una de las nuevas monedas de cobre equivalía a diez de las anteriores. Al mismo tiempo se acuñaron también piezas semejantes en oro y plata, pero parece que nunca llegaron a emplearse como medio legal de intercambio; sólo se conoce un ejemplar de oro, que se encontró durante unas obras en el templo Saidai de Nara en 1794, y hoy se halla en la colección particular de la casa imperial. Algo similar ocurre con las piezas de plata que han sobrevivido: todas salvo quizá una son probablemente copias posteriores²⁴.

Algo más habituales en los museos son las piezas de cobre, como las que posee el Museo Arqueológico Nacional. La colec-

ción cuenta con dos ejemplares de esta segunda moneda dinástica: uno del tipo llamado *Ogata Mannen* y otro del denominado *Yokoten Mannen* (figura 6). La del tipo *Ogata Mannen* se distingue porque el trazo más pequeño del segundo *kanji*, NEN, se dispone de forma oblicua. Sin embargo, en la del tipo *Yokoten Mannen* el trazo es perpendicular a los otros. Los *kanji* de la *Mannen Tsubo* fueron quizá obra de otro destacado calígrafo, Kibi no Mabi, poeta, viajero, estudioso de la literatura china, y tradicional inventor del silabario *katakana*.



Figura 6. *Mannen Tsuho*. MAN VII-22-3.

Jingu Kaiho

A pesar del valor oficial de las nuevas piezas, la gente era consciente de que el cambio de diez antiguas monedas *Wado Kaichin* por una *Mannen Tsubo* era abiertamente desfavorable, pues la nueva moneda no era en absoluto de mejor calidad que la antigua. De este modo se produjo un ingente atesoramiento de las viejas *Wado*, lo que provocó una grave carestía de numerario en circulación. De ahí que el gobierno, cuando todavía estaba en uso la *Mannen Tsubo*, decidiera emitir una nueva moneda: la tercera de la serie, llamada *Jingu Kaiho* ("moneda inicial de [la era] Jingu"²⁵), producida en el 765 bajo el reinado de la emperatriz Shotoku, y como la anterior, con un valor fijado de uno a diez respecto a las primeras emisiones del 708.

El Museo Arqueológico posee cuatro monedas *Jingu Kaiho*. Una no tiene ningún rasgo distintivo especial (figura 7). Otra es de la clase llamada *Ogata Jingu*, caracterizada por la disposición perpendicular de la mitad izquierda del segundo *kanji* (GO/GU), y porque la zona superior del tercer *kanji* (KAI) está abierta. Muy similar pero algo más pequeña es otra de las monedas del Museo, que podemos calificar por tanto de tipo *Kogata Jingu*. Por último, hay también una pieza *Riki Jingu*, en la que la zona superior del tercer *kanji* (KAI) está cerrada, y el trazo izquierdo de la mitad derecha del segundo *kanji* (GO/GU), asoma por encima del trazo horizontal superior.



Figura 7. *Jingu Kaiho*. MAN VII-22-7.

²¹ *The Coins of Japan. Part I: The Copper, Lead and Iron Coins Issued by the Central Government*. Este librito es, tal y como consta en su portada, una reedición mejorada del artículo publicado en agosto de 1880 por Bramsen en el *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens*.

²² Marcos, 1993, 43 y 62.

²³ La expresión *mannen* (literalmente «diez mil años») equivale, incluso en japonés contemporáneo, a «eterno» o «ininterrumpido»; así por ejemplo en el término *mannen yuki* («nieves perpetuas»). El último *kanji* de la *Mannen Tsuho*, HO, que aparece en los nombres de todas las monedas dinásticas salvo quizá en el de la primera, puede traducirse indistintamente como «tesoro» o como «moneda».

²⁴ Jacobs y Vermeule, 1972, 11.

²⁵ La era Jingu o Tempyo Jingo se desarrolló entre los años 765 y 767.

Ryuhei Eiho

A pesar de la introducción de la nueva moneda *Jingu Kaibo*, el gobierno no consiguió frenar el fenómeno de atesoramiento de las viejas *Wado Kaichin*, y finalmente hubo de promulgar un edicto en el año 772 en el que se reconocía la paridad de las tres primeras monedas dinásticas. Veinticuatro años más tarde, se decretó el fin del uso y la desaparición física de estas tres primeras series y se emitió una nueva moneda a fin de estabilizar el sistema.

Esta cuarta pieza dinástica fue fundida en el año 796 d.C. Se la conoce como *Ryubei Eibo* («perdurable moneda de la noble paz»), y es algo más pequeña que sus inmediatas antecesoras. Las dos monedas *Ryubei Eibo* del Museo Arqueológico son del tipo *Hiku Ei* (figura 8), que se distingue porque el tercer



Figura 8. *Ryuhei Eiho*. MAN VII-22-8.

Figura 9. *Fuju Shimpo*. MAN VII-22-9.

Figura 10. *Jowa Shoho*. MAN VII-22-11.

Figura 11. *Chonen Daiho*. MAN VII-22-12.

²⁶ Seco, 2005.

²⁷ O bien a la del emperador Kammu, durante cuyo reinado se produjo la pieza.

²⁸ Lanzaco, 2001, 273. Para la vida y obra de los maestros Kukai y Saicho véase por ejemplo el estudio monográfico de Grapard, 1978. La tradición atribuye a Kukai la creación del silabario *hiragana*. Como señalan Jacobs y Vermeule, 1972, 14, su fama es tal que todavía en japonés moderno, para indicar que «el mejor escribano echa un borrón» se usa la expresión *Kobo Daishi mo fude no ayamari*, es decir, «hasta Kobo Daishi tuvo algún fallo caligráfico» (versión más culta, por cierto, del popular *saru mo ki kara ochiru*, «hasta los monos se caen de los árboles»).

²⁹ O también al emperador Saga.

³⁰ Otras fuentes sin embargo señalan al emperador Nimmyo.

kanji (EI) es comparativamente corto en relación a su anchura. Una de ellas fue presentada en el estudio preliminar de la colección de moneda china y japonesa del Museo en el XIII Congreso Internacional de Numismática celebrado en Madrid en 2003²⁶.

Los *kanji* de la *Ryubei Eibo* se atribuyen por tradición a la mano del mismísimo Kobo Daishi²⁷. El maestro Kukai, también llamado Kobo Daishi (774-895), fue el fundador de la escuela budista Shingon. Monje, calígrafo, poeta, sabio y escultor, es para los japoneses «un genio universal de la cultura»²⁸, y sin duda el personaje más famoso y polifacético de todos los que prestaron su caligrafía a la producción monetaria de las eras Nara y Heian.

Fuju Shimpo

También al pincel de Kobo Daishi²⁹ se atribuyen los ideogramas que aparecen sobre la siguiente moneda dinástica, la *Fuju Shimpo* («divina moneda de abundancia y longevidad»), emitida en el año 818 durante el reinado del emperador Saga.

La pieza de la colección del Museo (figura 9) es concretamente una *Shimesu Fuji*, caracterizada por el punto que se observa sobre la línea horizontal superior del primer *kanji* (FU), así como por la forma particular



que adopta la mitad izquierda del tercer *kanji* (SHIN).

Jowa Shoho

Las dos monedas escritas por el maestro Kukai habrían de mantener el sistema monetario durante los siguientes veintidós años. Llegó el momento, sin embargo, en que se hizo necesaria una nueva emisión para revitalizar el numerario circulante, y vio la luz la sexta moneda dinástica, la *Jowa Shobo* («próspera moneda de [la era] Jowa»), producida en el 835 bajo el emperador Nimmyo. Esta vez no se mantuvo la paridad, y volviendo a la vieja normativa, se decretó que una de las nuevas monedas equivaliera a diez de las antiguas, cambio que seguiría estableciéndose a partir de ahora cada vez que se emitiera una nueva moneda, con el consiguiente malestar de la población.

El calígrafo que trazó los *kanji* de la *Jowa Shobo* fue probablemente Sugawara Kiyokimi, renombrado escritor de la corte Heian. Las monedas se emitieron en dos tamaños, grande y pequeño; las dos piezas con las que cuenta el Museo Arqueológico (figura 10) son del tipo *Futsu Jowa*, es decir, el más pequeño y corriente.

Chonen Daiho

Sólo habían transcurrido tres años desde la última emisión monetaria cuando el gobierno introdujo la séptima moneda dinástica: la *Chonen Daibo* o «gran moneda de muchos años». Los ideogramas de la nueva pieza se atribuyen, como en el caso de la *Wado Kaichin*, a un miembro de la familia que controlaba el poder: Fujiwara Yoshiaki³⁰.

En la colección del Museo hay dos de estas monedas: una del tipo *Ogata Chonen* (figura 11) y otra de la clase *Futsu Chonen*. La primera de ellas se distingue por la terminación en ángulo hacia la izquierda de la parte superior del tercer *kanji* (DAI). La segunda, por su parte, presenta también esta terminación en el *kanji* DAI, pero es de menor tamaño, y la forma de trazar los otros ideogramas es más fluida, lo que se aprecia particularmente bien en el primero (CHO).



Nyoyaku Shimpō

El año 859 vio la aparición de la octava moneda de la serie, la *Nyoyaku Shimpō* o «divina moneda de abundante beneficio». La pieza se emitió durante el reinado del emperador Seiwa, y estaría en uso durante los diez años siguientes. Los ideogramas de la *Nyoyaku Shimpō* fueron tal vez escritos por Kasuga Otsugu.



La única moneda de esta clase en la colección del Museo (figura 12) es del tipo *Ogata Taiji*, la emisión de mayor tamaño y la más rara, que se distingue además por la

forma de trazar la parte izquierda del tercer *kanji* (SHIN).

Jogan Eiho

Todavía estaba en el trono el emperador Seiwa cuando en el 870 se emitió la siguiente moneda: la *Jogan Eiho* o «perdurable moneda de [la era] Jogan». Como en el caso de la *Wado Kaichin* y la *Chonen Daibo*, el calígrafo que trazó los ideogramas de la *Jogan Eiho* era un miembro de la familia Fujiwara: Fujiwara Ujimichi.

En cuanto a la moneda en sí, es una de las de peor calidad de toda la serie de monedas dinásticas, y sólo se produjo una serie (denominada por los estudiosos japoneses *Futsu Jogan*, es decir *Jogan* «normal» u «ordinaria»), a la que obviamente

corresponde la única pieza con la que cuenta la colección del Museo (figura 13).

Kampyo Daiho

Veinte años más tarde, durante el reinado del emperador Uda, se pondría en circulación la décima moneda de la serie: la *Kampyo Daiho* o «gran moneda de [la era] Kampyo». Sus ideogramas han sido atribuidos al propio emperador Uda y también a Fujiwara Ujimine, aunque parece más probable que fueran obra del famoso Sugawara Michizane.

La pasión por la caligrafía le venía de familia a Michizane, pues era nieto de Sugawara Kiyokimi, el autor de los *kanji* de la *Jowa Shobo*. Gran estudioso de la literatura china, llegó a ser Ministro Menor del Estado, pero una conspiración cortesana

alentada por los Fujiwara hizo que se le desterrase a la alejada isla de Kyushu. Aún así su fama era tal que a su muerte acabó convertido en una especie de semidiós de la escritura.



La pieza del Museo (figura 14) es del tipo *Fatsu Dai*, en el que el trazo horizontal del tercer *kanji* (DAI) es más largo en relación al resto del ideograma que en los otros dos tipos de esta moneda.

Engi Tsuho

La undécima y penúltima moneda dinástica, la

Engi Tsuho o «moneda en circulación de [la era] Engi», fue emitida en el año 907 bajo el emperador Daigo, a cuya mano se otorga la caligrafía. El Museo posee tres de estas piezas, todas del tipo «ordinario» o *Futsu Engi*, algo más pequeño que el otro tipo conocido de esta moneda (figura 15).



Kengen Daiho

A pesar de la progresiva disminución de tamaño de las monedas y de la falta crónica de piezas en circulación, el sistema aguantó aún otros cincuenta años. Sería en el 958, bajo el emperador Murakami, cuando se emitiera la última de las Doce Monedas Dinásticas, la *Kengen Daiho* o «gran moneda del origen de los cielos», que sólo estaría en circulación tres años.

El ejemplar que posee el Museo (figura 16) es del tipo *Sekkaku Kengen*, que se distingue por tener ideogramas pequeños y muy separados del borde de la moneda. Estos ideogramas fueron trazados por Aho Muneyuki, después de que, según se dice, varios destacados calígrafos de la época rechazaran vincular su arte a la producción de piezas de tan baja calidad.



Figura 12. *Nyoyaku Shimpō*. MAN VII-22-14.

Figura 13. *Jogan Eiho*. MAN VII-22-15.

Figura 14. *Kampyo Daiho*. MAN VII-22-16.

Figura 15. *Engi Tsuho*. MAN VII-22-17.

Figura 16. *Kengen Daiho*. MAN VII-22-20.

El ocaso de las Doce Monedas Dinásticas y su presencia actual en las colecciones numismáticas

Resulta interesante comprobar que prácticamente todos los nombres de las piezas dinásticas³¹ hacen alusión a conceptos temporales de duración o de comienzo, y también remiten a la idea de la moneda como algo precioso, que aporta riqueza y beneficio. No parece sino que tales nombres se escogieron para luchar, siquiera de forma simbólica, contra el gran problema de la progresiva pérdida de valor del numerario Nara y Heian, que hacía que las "monedas de diez mil años" y las "perdurables monedas" tuvieran después de todo una vida bastante limitada³².

Como puede apreciarse comparando los pesos y medidas de las piezas del catálogo, las monedas de la serie fueron haciéndose cada vez más pequeñas y de peor calidad. La sexta moneda de la serie sólo pesaba la mitad que la primera, y a partir de la octava, el metal que las componía tenía sólo la mitad de cobre, o incluso menos (muchas de las duodécimas y últimas eran prácticamente de plomo con una pequeña parte de cobre).

A pesar de los decretos que estipulaban que diez monedas antiguas equivalieran a una nueva, la disminución de la cantidad de metal puro en las monedas hizo que el poder adquisitivo de las piezas descendiera muy notablemente: a principios del siglo VIII, con una moneda de cobre podían comprarse dos kilos de arroz; sin embargo, a mediados del siglo IX, una moneda no daba para más de 20 gramos del cereal³³. Así, el pueblo japonés acabó por negarse a usar las monedas oficiales. Según las crónicas históricas de la época, al poco de ponerse en circulación la última de las Doce Monedas Dinásticas, el gobierno pidió a ochenta monjes budistas de quince templos que rezaran durante siete días consecutivos para que la gente volviera a confiar en la moneda estatal. Pero este último recurso también falló, y en el año 960 toda producción de moneda por parte del gobierno Heian fue suspendida³⁴.

Durante casi dos siglos, los japoneses volvieron al trueque a la antigua usanza y emplearon seda, arroz y metal en bruto para los intercambios³⁵. A partir del siglo XII, sin embargo, la revitalización del pequeño comercio hizo que la gente demandara de nuevo moneda metálica, y ante la incapacidad del gobierno para dar una respuesta adecuada, se recurrió a importar ingentes cantidades de moneda

china. Con el tiempo, los señores feudales acuñaron también imitaciones de estas monedas importadas, así como numerario privado. El uso indefinido de las monedas chinas y la baja calidad de muchas copias hizo que la gente acabara seleccionando sartas de piezas «buenas» y devaluara las deterioradas, en la práctica conocida como *ertzeni* («selección»). Los débiles gobiernos centrales prohibieron hasta la saciedad esta selección particular, pero no consiguieron evitarla.

Esta situación duró hasta la victoria de Sekigahara el 15 de septiembre del año 1600 por parte de Tokugawa Ieyasu, que ponía fin a la guerra civil desatada a la muerte del anterior caudillo Hideyoshi. Con el grueso del país bajo su dominio, el nuevo y potente gobierno Tokugawa decidió volver a centralizar la moneda. Aunque el *Taiko* Hideyoshi había dado ya algunos pasos en ese sentido, no fue tarea fácil, y llevó más de treinta años. Pero finalmente se consiguió hacer desaparecer las sartas de monedas chinas antiguas y modernas y las copias de los señores feudales.

Desplazadas por el nuevo numerario Tokugawa, las gastadas monedas chinas y las copias locales fueron siendo retiradas de la circulación para acabar fundidas, desechadas, o, en menor medida, compradas por coleccionistas y más tarde por los museos de nuestros días. La misma suerte habían corrido siglos atrás las Doce Monedas Dinásticas, acuñadas una vez para orgullo de la radiante corte de Kioto, y hoy expuestas en unos pocos museos.

La colección del Museo Arqueológico, como se ha ido viendo, cuenta a veces con una sola moneda de cada tipo, pero en otras ocasiones posee dos, tres o más. El gráfico que se incluye al final de estas páginas (Cuadro IV) compara el número de piezas de cada clase dentro de la colección del Museo con el grado de rareza asignado a cada una de las Doce Monedas Dinásticas en el siglo XIX³⁶. Ambos valores se corresponden aproximadamente; las diferencias más acusadas, como la escasa representación de *Jogan Eibo* y *Kampyo Daibo* en la serie del Museo en relación a su relativa abundancia general en las colecciones de la época, se deben probablemente a lo exiguo de la muestra.

A causa de la antigüedad de su emisión, de la progresiva pérdida de calidad de las piezas, y de la política de retirar cada cierto tiempo los tipos anteriores, las series completas de las *Kocho Ju Ni Sen* son poco comunes, y muchos impor-

³¹ Salvo el más neutro de la *Engi Tsuho*, que se limita a indicar el nombre la era en que fue emitida.

³² Hecho que, dicho sea de paso, no se debía al reconocido gusto japonés por la impermanencia como cualidad artística al que se aludió más arriba, sino a la incapacidad del gobierno para controlar los recursos mineros y producir piezas de calidad en un país cada vez más disgregado. Al final de estas páginas se incluye un cuadro que recoge los conceptos presentes en los nombres de las monedas (Cuadro III).

³³ VV. AA. 1995, 16.

³⁴ VV. AA. 1995, 16.

³⁵ El trueque, de todos modos, nunca había desaparecido aunque existiera moneda metálica, pues la economía del Japón medieval no estaba realmente monetizada (Jacobs y Vermeule, 1972, 15).

³⁶ Según Bramsen, 1880.

tantes museos europeos no cuentan siquiera con una sola de estas monedas³⁷. El Museo Arqueológico Nacional posee así pues una colección excepcional, que

ojalá pueda algún día mostrarse al público para dar a conocer mejor las luces y las sombras de la lejana y fascinante Edad Media japonesa.

³⁷ La moneda más antigua de la colección del Gabinete Numismático de Francia es una *Kanei Tsuho* del siglo xvii (Thierry, 1986b). Las piezas más tempranas del Museo Fitzwilliam de Cambridge se datan en el siglo xvi (Sakuraki y Blackburn, 2001). La excepción es el Museo Británico, que, como el MAN, posee la serie completa de las Doce Monedas Dinásticas, y cuenta incluso con una *Wado Kaichin* de plata.

Catálogo

Doce Monedas Dinásticas (serie completa)
Nota: todas las piezas son de cobre y presentan reversos anepígrafos. Los asteriscos indican que la moneda aparece reproducida en las figuras.

*Wado Kaichin**

Año de emisión: desde 708 d.C. (prob. c. 720 d.C.).

Anverso: Alrededor de orificio central cuadrangular, *kanji* WA DO KAI CHIN («Tesoro inicial de cobre de Wa [=Japón]»).

Medidas: diámetro: 24 mm. Peso: 3,80 g.
N.º de Inventario: VII-22-1

Observaciones: Tipo *Nogi Wado*. Caligrafía atribuida a Fujiwara Yogyo. Desgaste en el borde. Gota de lacre o pintura roja en el reverso. En etiqueta antigua: 1 a 4.
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K2. Bramsen (1880), p. 3, fig. 2.

Mannen Tsubo

Año de emisión: 760 d.C.

Anverso: Alrededor de orificio central cuadrangular, *kanji* MAN NEN TSU HO («Moneda en circulación de los diez mil años»).

Medidas: diámetro: 26 mm. Peso: 4,94 g.
N.º de Inventario: VII-22-2

Observaciones: Tipo *Ogata Mannen*. Caligrafía atribuida a Kibi no Mabi. Desgaste en toda la superficie. En etiqueta antigua: 5 a 7. Anudada con la siguiente.
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K3. Bramsen (1880), p. 4, fig. 5.

*Mannen Tsubo**

Año de emisión: 760 d.C.

Anverso: Como anterior.

Medidas: diámetro: 24 mm. Peso: 4,39 g.
N.º de Inventario: VII-22-3

Observaciones: Tipo *Yokoten Mannen*. Caligrafía atribuida a Kibi no Mabi. Desgaste en toda la superficie, sobre todo en la zona del *kanji* izquierdo. Restos de papel pegados en el reverso. Anudada con la anterior.

Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K3. Bramsen (1880), p. 4, fig. 7.

Jingu Kaibo

Año de emisión: 765 d.C.

Anverso: Alrededor de orificio central

cuadrangular, *kanji* JIN GU KAI HO («Moneda inicial de [la era] Jingu»).

Medidas: diámetro: 25,5 mm. Peso: 5,86 g.

N.º de Inventario: VII-22-4

Observaciones: Tipo *Ogata Jingu*. Tono dorado. En etiqueta antigua: 8 a 14. Anudada con las tres siguientes.

Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K4. Bramsen (1880), p. 4, fig. 8.

*Jingu Kaibo**

Año de emisión: 765 d.C.

Anverso: Como anterior.

Medidas: diámetro: 24,5 mm. Peso: 3,69 g.

N.º de Inventario: VII-22-7

Observaciones: Anverso irregular debido a un pequeño defecto de fundición. Gota de lacre o pintura roja en el reverso. Anudada con la anterior y las dos siguientes.

Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K4. Bramsen (1880), p. 4, fig. 11.

Jingu Kaibo

Año de emisión: 765 d.C.

Anverso: Como anterior.

Medidas: diámetro: 25 mm. Peso: 3,32 g.

N.º de inventario: VII-22-5

Observaciones: Tipo *Riki Jingu*. Desgaste en el borde. Gota de lacre o pintura roja en el reverso. Anudada con las dos anteriores y la siguiente.

Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K4. Bramsen (1880), p. 4, fig. 12.

Jingu Kaibo

Año de emisión: 765 d.C.

Anverso: Como anterior.

Medidas: diámetro: 25 mm. Peso: 3,11 g.

N.º de Inventario: VII-22-6

Observaciones: Tipo *Kogata Jingu*. Superficie corroída por cloruros. Concreciones terrosas en reverso. Anudada con las tres anteriores.

Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K4. Bramsen (1880), p. 4, fig. 9.

*Ryubei Eibo**

Año de emisión: 796 d.C.

Anverso: Alrededor de orificio central cuadrangular, *kanji* RYU HEI EI HO («Perdurable moneda de la noble paz»).

Medidas: diámetro: 25 mm. Peso: 3,31 g.

N.º de Inventario: VII-22-8

Observaciones: Tipo *Hiku Ei*. Caligrafía atribuida al emperador Kammu / Kobo Daishi. Tono dorado. En etiqueta antigua: 15 a 21; 14 (tachado).
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K5. Bramsen (1880), p. 4, fig. 18.

Ryubet Eibo

Año de emisión: 796 d.C.
Anverso: Como anterior.
Medidas: diámetro: 20 mm. Peso: 3,23 g.
N.º de Inventario: VII-21-3
Observaciones: Tipo *Hiku Ei*. Caligrafía atribuida al emperador Kammu / Kobo Daishi. Sin etiqueta. D. 16901. BI/n 8797/2-3
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K5. Bramsen (1880), p. 4, fig. 18. Seco (2005), fig. 3.

Fuju Sbtimpo*

Año de emisión: 818 d.C.
Anverso: Alrededor de orificio central cuadrangular, *kanji* FU JU SHIN PO («Divina moneda de abundancia y longevidad».)
Medidas: diámetro: 22 mm. Peso: 4,08 g.
N.º de Inventario: VII-22-9
Observaciones: Tipo *Sbtimesu Fuju*. Caligrafía atribuida al emperador Saga / Kobo Daishi. Restos de tono dorado. En etiqueta antigua: 22 a 25.
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K6. Bramsen (1880), p. 4, fig. 24.

Jowa Sbobo*

Año de emisión: 835 d.C.
Anverso: Alrededor de orificio central cuadrangular, *kanji* JO WA SHO HO («Próspera moneda de [la era] Jowa».)
Medidas: diámetro: 19,5 mm. Peso: 2,79 g.
N.º de Inventario: VII-22-11
Observaciones: Tipo *Futsu Jowa*. Caligrafía atribuida a Sugawara Kiyokimi. Restos de lacre o pintura roja en el reverso. En etiqueta antigua: 26 y 27. Anudada con la siguiente.
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K7. Bramsen (1880), p. 4, fig. 27.

Jowa Sbobo

Año de emisión: 835 d.C.
Anverso: Como anterior.
Medidas: diámetro: 21 mm. Peso: 2,49 g.
N.º de Inventario: VII-22-10
Observaciones: Tipo *Futsu Jowa*. Caligrafía atribuida a Sugawara Kiyokimi. Superficie corroída por cloruros. Anudada con la anterior.
Bibliografía: Como anterior.

Chonen Daibo*

Año de emisión: 848 d.C.
Anverso: Alrededor de orificio central cuadrangular, *kanji* CHO NEN DAI HO («Gran moneda de muchos años».)
Medidas: diámetro: 20 mm. Peso: 2,83 g.
N.º de Inventario: VII-22-12
Observaciones: Tipo *Ogata Chonen*. Caligrafía atribuida al emperador Nimmyo / Fujiwara Yoshiaki. Tono dorado. En etiqueta antigua: 28 á 30. Anudada con la siguiente.
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K8. Bramsen (1880), p. 5-6, fig. 28.

Chonen Daibo

Año de emisión: 848 d.C.
Anverso: Como anterior.
Medidas: diámetro: 19,5 mm. Peso: 1,96 g.
N.º de Inventario: VII-22-13
Observaciones: Tipo *Futsu Chonen*. Caligrafía atribuida al emperador Nimmyo / Fujiwara Yoshiaki. Desgaste en toda la superficie, sobre todo en la zona del *kanji* izquierdo. Dos pequeñas gotas de lacre o pintura roja en reverso. Anudada con la anterior.
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K8. Bramsen (1880), p. 5-6, fig. 30.

Nyoyaku Sbtimpo*

Año de emisión: 859 d.C.
Anverso: Alrededor de orificio central cuadrangular, *kanji* NYO YAKU SHIN PO («Divina moneda de abundante beneficio».)
Medidas: diámetro: 20,5 mm. Peso: 3,16 g.
N.º de Inventario VII-22-14
Observaciones: Tipo *Ogata Taiji*. Caligrafía atribuida a Kasuga Otsugu. Leve presencia de cloruros en anverso. Sin etiqueta.
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K9. Bramsen (1880), p. 6, fig. 31.

Jogan Eibo*

Año de emisión: 870 d.C.
Anverso: Alrededor de orificio central cuadrangular, *kanji* JO GAN EI HO («Perdurable moneda de [la era] Jogan».)
Medidas: diámetro: 24 mm. Peso: 1,70 g.
N.º de Inventario: VII-22-15
Observaciones: Tipo *Futsu Jogan*. Caligrafía atribuida a Fujiwara Ujimichi. Perforación por desgaste. En etiqueta antigua: 33.
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K10. Bramsen (1880), p. 6, fig. 33.

Kampyo Daibo*

Año de emisión: 890 d.C.
Anverso: Alrededor de orificio central cuadrangular, *kanji* KAN PYO DAI HO

(«Gran moneda de [la era] Kampo»).
Medidas: diámetro: 19 mm. Peso: 2,80 g.
N.º de Inventario VII-22-16
Observaciones: Tipo *Fatsu Dai*. Caligrafía atribuida al emperador Uda / Sugawara Michizane / Fujiwara Ujimine. Superficie corroída por cloruros. En etiqueta antigua: 34 á 38; a lápiz: 10.
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K11. Bramsen (1880), p. 6, fig. 34.

Engi Tsubo*

Año de emisión: 907 d.C.
Anverso: Alrededor de orificio central cuadrangular, *kanji* EN GI TSU HO («Moneda en circulación de [la era] Engi»).
Medidas: diámetro: 18 mm. Peso: 3,33 g.
N.º de Inventario: VII-22-17
Observaciones: Tipo *Futsu Engi*. Caligrafía atribuida al emperador Daigo. En etiqueta antigua: 39 y 40. Anudada con las dos siguientes.
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K12. Bramsen (1880), p. 6, fig. 40.

Engi Tsubo

Año de emisión: 907 d.C.
Anverso: Como anterior.
Medidas: diámetro: 18 mm. Peso: 2,08 g.
N.º de Inventario: VII-22-18

Observaciones: Tipo *Futsu Engi*. Caligrafía atribuida al emperador Daigo. Muy erosionada. Anudada con la anterior y la siguiente.

Bibliografía: Como anterior.

Engi Tsubo

Año de emisión: 907 d.C.
Anverso: Como anterior.
Medidas: diámetro: 17 mm. Peso: 1,96 g.
N.º de Inventario: VII-22-19
Observaciones: Tipo *Futsu Engi*. Caligrafía atribuida al emperador Daigo. Anudada con las dos anteriores.
Bibliografía: Como anterior.

Kengen Daiho*

Año de emisión: 958 d.C.
Anverso: Alrededor de orificio central cuadrangular, *kanji* KEN GEN DAI HO («Gran moneda del origen de los cielos»).
Medidas: diámetro: 18 mm. Peso: 2,32 g.
N.º de Inventario: VII-22-20
Observaciones: Tipo *Sekkaku Kengen*. Caligrafía atribuida a Aho Muneyuki. En etiqueta antigua: 41 á 43.
Bibliografía: Jacobs y Vermeule (1972), p. 83, K13. Bramsen (1880), p. 6, fig. 42.

Cuadro I. Variantes de los nombres de las Doce Monedas Dinásticas

Transcripciones alternativas		
Moneda	Primer término	Segundo Término
<i>Wado Kaichin</i>	—	<i>Kaiho</i>
<i>Mannen Tsuho</i>	<i>Man'nen</i>	—
<i>Jingu Kaiho</i>	<i>Jingo</i>	—
<i>Ryuhei Eiho</i>	<i>Riuhei</i>	—
<i>Fuju Shimpō</i>	—	<i>Shinpo, Jimpo, Jinpo</i>
<i>Jowa Shoho</i>	<i>Showa</i>	—
<i>Chonen Daiho</i>	—	<i>Taiho</i>
<i>Nyoyaku Shimpō</i>	<i>Nyoeki, Nioyaku, Nioeki, Myoeki, Shinpo, Jimpo, Jinpo Myoyaku, Mioyaku, Mioeki</i>	—
<i>Jogan Eiho</i>	<i>Jokan, Jogwan</i>	—
<i>Kampyo Daiho</i>	<i>Kanpyo, Kanpei, Kampei, Kwampeï</i>	<i>Taiho</i>
<i>Engi Tsuho</i>	—	—
<i>Kengen Daiho</i>	—	<i>Taiho</i>

Nota: a veces los nombres se transcriben con las sílabas separadas (por ejemplo: Wa-do-kai-chin, Ken-gen-dai-ho). Es frecuente que se coloquen signos de alargamiento sobre algunas vocales.

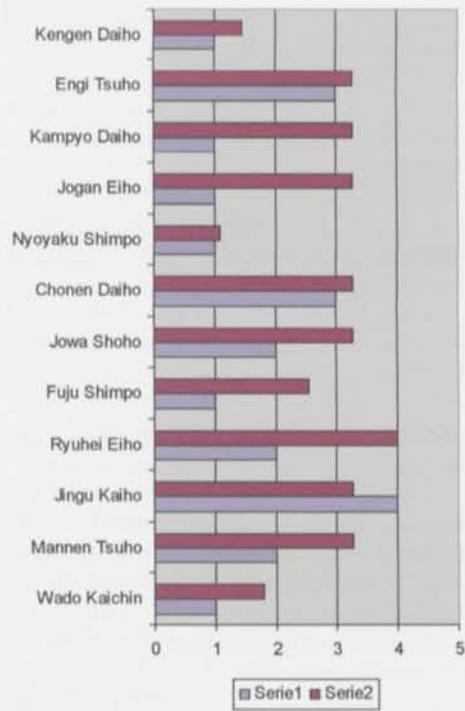
Cuadro II. Fragmentos impresos legibles en las etiquetas antiguas anudadas a las monedas dinásticas del Museo Arqueológico Nacional

Etiqueta	Frase
<i>Mannen Tsuho</i>	<i>The Glorified [...] "They lived and reigned with [...]"</i>
<i>Fuju Shimpō</i>	<i>Note 39. The [...]niel Heavens.</i>
<i>Jowa Shoho</i>	<i>Daniel's last week [...] the Son [...] David, the [...] have set MY KIN [...] thou art A PRIEST for [...] the Lord thy God will raise amidst of thee, of [...].</i>
<i>Chonen Daiho</i>	<i>[i.] e. Antichrist, confirm [...]oken in the midst of thlee [...] the things which are [...] which are not seen [...].</i>
<i>Jogan Eiho</i>	<i>Israel Restored.</i>
<i>Engi Tsuho</i>	<i>Millen[nium?].</i>

Cuadro III. Conceptos presentes en los nombres de las Doce Monedas Dinásticas

Concepto	Inicio	Duración	Riqueza
Moneda	<i>Wado Kaichin</i>	<i>Mannen Tsuho</i>	<i>Wado Kaichin</i>
	<i>Jingu Kaiho</i>	<i>Ryuhei Eiho</i>	<i>Fuju Shimpō</i>
	<i>Kengen Daiho</i>	<i>Fuju Shimpō</i>	<i>Jowa Shoho</i>
		<i>Chonen Daiho</i>	<i>Nyoyaku Shimpō</i>
		<i>Jogan Eiho</i>	<i>Kampyo Daiho</i>
			<i>Kengen Daiho</i>

Cuadro IV. Número de monedas de la colección del Museo Arqueológico Nacional en relación al grado de rareza asignado por los coleccionistas del siglo XIX



Serie 1: N.º de monedas de la colección del MAN.

Serie 2: Grado de rareza asignado en el siglo XIX.

Bibliografía

- BRAMSEN, W. (1880): *The Coins of Japan. Part I: The Copper, Lead and Iron Coins Issued by the Central Government*, Londres – Nueva York – Yokohama.
- GIUGANINO, A, TAMBURELLO, A y OKADA, Jo (1990): *Tokio, Museo Nacional*, Enciclopedia de los Museos, Barcelona.
- GRAPARD, A.G. (1978): «Patriarchs of Heian uddhism: Kukai and Saicho», Hyoe, M. y Harper, T. (ed): *Great Historical Figures of Japan*, Tokyo.
- JACOBS, N. y VERMEULE, C. C. (1972): *Japanese Coinage*, Nueva York.
- LANZACO SALAFRANCA, F. (2001): *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Valladolid.
- MARCOS, A. (1993): «De Gabinete a Museo», VV. AA.: *Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional. Tres siglos de historia*, Madrid, 21–99.
- MORRIS, I. (1991): *The Pillow Book of Sei Shonagon*, Columbia University Press.
- PAINE, R. T. y SOPER, A. (1955): *The Art and Architecture of Japan*, Londres.
- REISCHAUER, E. O. (1970): *Japan. The History of a Nation*, Nueva York.
- SAKURAKI, S. y BLACKBURN, M. (2001): «Japanese coins in the Fitzwilliam Museum, Cambridge», *Sbimonoseki City University Review* 45.2, 21–33.
- SANSOM, G. B. (1958): *A History of Japan to 1334*, Stanford.
- _____ (1961): *The History of Japan: 1334–1615*, Stanford.
- _____ (1962): *Japan, a Short Cultural History*, Londres.
- SECO SERRA, I. (2005): «Estudio preliminar de la colección de moneda china y japonesa del Museo Arqueológico Nacional de Madrid», *Actas del XIII Congreso Internacional de Numismática*, tomo II, Madrid, 1669–1675.
- SIERRA DE LA CALLE, B. (2000): *Dinero chino: monedas y billetes*, Cuadernos del Museo Oriental 7, Valladolid.
- THIERRY, F. (1986a): *Les collections monétaires: monnaies d'Extrême Orient. I: China*, París.
- _____ (1986b): *Les collections monétaires: monnaies d'Extrême Orient. I: Vietnam*, Japon, París.
- VV. AA. (1983): *A History of Chinese Currency (16th Century BC – 20th Century AD)*, Hong Kong.
- VV. AA. (1995): *Kahet Hakubutsukan, Nihon Ginko Kinyu Kenkyujo / Currency Museum, Institute for Monetary and Economic Studies*, Tokyo.
- WANG, YÜ-Ch'üan (1951): *Early Chinese Coinage*, Numismatic Notes and Monographs no. 122, The American Numismatic Society, Nueva York.
- WILLIAMS, J. (ed) (1997): *Money: A History*, British Museum Press, Londres.

Véanse también los artículos de Noriko Fujii sobre las *Wado Kaichin* («The First Coins in Japan») y de Motoko Kumano sobre las Doce Monedas Dinásticas («Ancient Copper Coins») dentro de la serie de trabajos de historia monetaria japonesa reproducidos en la página del Museo del Instituto de Estudios Monetarios y Económicos del Banco Nacional del Japón: http://www.imes.boj.or.jp/cm/english/htmls/feature_gra.htm

Un ripostiglio di X secolo dal territorio aretino

Franca Maria Vanni
Consulente Numismatico per la
Soprintendenza ai Beni Artistici di
Arezzo
Ermanno A. Arslan
Socio Corrispondente dell'Accademia
Nazionale dei Lincei

Riassunto

Viene segnalato un ripostiglio ritrovato in Toscana nel 1776, con 119 Denari in argento del x secolo. Viene proposta la documentazione derivata dallo spoglio delle carte di Gian Francesco Gamurrini, nell'archivio della Fraternita di Arezzo. Il complesso è stato segnalato anche da A. Saccocci e Giulio Ciampoltrini, in base a diversi documenti ritrovati nella biblioteca delle Gallerie degli Uffizi. Si rimanda quindi alla loro pubblicazione, limitandosi alla citazione del Gamurrini, che così elenca le monete: < n. 22 di Berengario; n.68 di Ugone e Lotario della zecca di Pavia; n.4 di Berengario II e Adalberto [sempre della zecca di Pavia]; n. 14 di Ottone I [della zecca di Pavia] e n. 11, sempre di Ottone I [della zecca di Lucca]. Ci si concentra quindi nella segnalazione di un secondo ripostiglio, donato nel 1892 dal Gamurrini al Museo della Fraternita dei laici di Arezzo. Le monete, oggi presso il Museo d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo, vennero recuperate nel 1891 nella località Bagnoro-Campo della Giostra, a tre chilometri a sud di Arezzo, sito che ha restituito anche altri documenti del medesimo orizzonte cronologico, in questa sede discussi. Il ripostiglio consiste in sette denari della zecca di Pavia: un esemplare di Lotario II a legenda *cristiana religio*; uno di Berengario ed Adalberto del tipo *rex/papia*; due dell'età di Ottone I imperatore e Ottone II re d'Italia a legenda *otto plus rex*; due di Ottone II; uno di Ottone III a legenda *hterctus*. Le emissioni vanno dal 945 al 1002, con composizione analoga a quella del gruzzolo di via Galli Tassi a Lucca e di quello citato del 1776. La segnalazione del complesso di Bagnoro,

interessante in particolare per la presenza delle monete di Pavia, ho suggerito la compilazione di un repertorio, aggiornato al 2007, dei ritrovamenti di moneta del x secolo in Toscana (e in Lunigiana).

Resumen

Se presenta un tesoro hallado en Toscana en 1776, con 119 dineros de plata del siglo x. Se relaciona la documentación precedente del examen de las cartas de Gian Francesco Gamurrini, en el archivo de la Fraternita de Arezzo. El conjunto ha sido presentado también por A. Saccocci y G. Ciampoltrini, a partir de diferentes documentos encontrados en la biblioteca de las Gallerie degli Uffizi. Por tanto, se remite a su publicación limitándonos a la cita de Gamurrini, que presenta las monedas de la siguiente forma: < n. 22 di Berengario; n. 68 di Ugone e Lotario della zecca di Pavia; n.4 di Berengario II e Adalberto [ambos de la ceca de Pavia]; n. 14 di Ottone I [ceca de Pavia] e n. 11, sempre di Ottone I [ceca de Lucca]. Así pues, nos centramos en un segundo tesoro, donado en 1892 por Gamurrini al Museo della Fraternita de Arezzo. Las monedas se encuentran hoy día en el Museo d'Arte Medievale i Moderna della Giostra, a 3 km al sur de Arezzo, lugar que ha proporcionado también otros documentos del mismo horizonte cronológico que tratamos aquí. El tesoro consiste en siete dineros de la ceca de Pavia: uno de Lotario II con la leyenda *cristiana religio*, otro de Berengario y Adalberto del tipo *rex/papia*, dos de la época del emperador Otón I y de Otón II, rey de Italia, con la leyenda *otto plus rex*; dos de Otón II, uno de Otón III con la leyenda *hterctus*. Las

emisiones abarcan desde 945 a 1002, con una composición similar a la del depósito de *via Galli Tassi* en Lucca y del ya citado de 1776. El conjunto de Bagnoro, particularmente interesante por la presencia de las monedas de Pavía, ha aconsejado la presentación de un repertorio, actualizado con fecha de 2007, de los hallazgos de moneda del siglo x en Toscana (y en Lunigiana).

Il mondo culturale di Arezzo, nel periodo compreso tra la seconda metà del xix ed il primo decennio del secolo successivo, fu dominato dalla figura di Gian Francesco Gamurrini. Archeologo ed esperto filologo, per gli incarichi che ricoprì, tra i quali Direttore dei Musei di Antichità delle Gallerie di Firenze e Commissario degli Scavi dell'Umbria e dell'Etruria, ebbe la possibilità di compiere indagini sia entro la città di Arezzo che nel territorio, i cui risultati furono resi noti in numerosi lavori che rimangono ancora oggi il punto di partenza per chi voglia affrontare uno studio della città in età romana e, in misura molto minore, medievale.

Nel suo archivio, depositato dagli eredi presso il Museo Archeologico di Arezzo¹, sono conservati appunti e disegni, fatti molto spesso direttamente sul luogo, che rivelano con quale accuratezza descrivesse gli oggetti recuperati avendo cura di annotarne anche il luogo di ritrovamento.

E' proprio il dato di provenienza con il quale completava la descrizione delle monete nei suoi appunti, comprese le coniazioni *de'secoli bassi*, come egli chiamava le monete medievali, che fa intuire l'intenzione dello studioso di raccogliere materiale per la pubblicazione, purtroppo non portata a termine, di un repertorio dei ritrovamenti monetali in territorio aretino.

Nel suo archivio è conservata una carta che recita: *Da una informazione fatta nel 22 Agosto 1776 a S.A. Pietro Leopoldo si desume, che un contadino aveva trovate 119 monete del Secolo x, di cui è questa precisa indicazione.*

*N. 22 di Berengario; n. 68 di Ugone e Lotario della zecca di Pavía; n. 4 di Berengario II e Adalberto [sempre della zecca di Pavía]; n. 14 di Ottone I [della zecca di Pavía] e n. 11, sempre di Ottone I [della zecca di Lucca]*².

Nell'appunto manca l'indicazione del luogo di provenienza: poiché il ritrovamento aveva attirato l'attenzione del Gamurrini, è sembrato lecito pensare che

esso potesse essere avvenuto in territorio aretino.

Il ripostiglio segnalato dal Gamurrini doveva essere l'oggetto di questa comunicazione.

Per uno strano caso però, contemporaneamente alle ricerche che si effettuavano ad Arezzo per l'individuazione della provenienza, due altri studiosi, Giulio Ciampoltrini ed Andrea Saccocci, avevano l'opportunità di studiare e pubblicare lo stesso tesoretto sulla base di documenti ritrovati nella biblioteca delle Gallerie degli Uffizi. Alla loro pubblicazione perciò rimandiamo per la descrizione ed i risultati acquisiti³.

In questa sede invece verrà presentato un altro ripostiglio, sempre di x secolo, rinvenuto nei dintorni di Arezzo.

Nel 1822 il Rettore della Fraternita dei Laici, un'istituzione religiosa aretina fondata nel 1262 e ancora oggi esistente, aveva messo a disposizione un locale di proprietà di questo Ente per la costituzione di un Museo, affidato alla cura di un illustre erudito, Sebastiano Fabroni, in modo da raccogliervi *tutti gli oggetti trovati nella città e nel comune* con l'intento di formare una collezione *che facesse onore ad Arezzo e fosse utile ad illustrare la storia della città*⁴.

Nel 1892 Gian Francesco Gamurrini ne divenne il Direttore. A questo museo egli donò molti reperti, antichi ed altomedievali, rinvenuti durante gli scavi a cui partecipò direttamente o effettuati nei terreni di sua proprietà.

L'esattezza delle descrizioni unite al luogo di provenienza, indicata nei vecchi inventari del Museo della Fraternita, hanno permesso di individuare un piccolo ripostiglio, successivamente passato al Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo, dove oggi si conserva, composto da sette denari della zecca di Pavía, così suddivisi per autorità emittente: un esemplare di Lotario II a legenda *cristiana religio*; un esemplare di Berengario ed Adalberto del tipo *rex/papia*; due esemplari dell'età di Ottone I imperatore e Ottone II re d'Italia a legenda *otto plus rex*; due esemplari di Ottone II; un pezzo di Ottone III a legenda *htercius*.

¹ Sulla figura del Gamurrini G. SALVATORI, Gian Francesco Gamurrini in *Nuova Antologia*, 16 febbraio 1924, pp. 321-333; da ultimo S. FATTI, *La mia privata libreria. Gianfrancesco Gamurrini tra archeologia e bibliografia e bibliofilia*, Arezzo, 1994.

² Archivio Gamurrini, *Arezzo e dintorni*. Studi vari 179, fasc. 9, carta sciolta.

³ A. Saccocci, Il ripostiglio dall'area «Galli Tassi» di Lucca e la cronologia delle emissioni pavese e lucchese di x secolo, in *Boll. Num.* 36-39 (2001-2002), 2004, pp. 167-204: p. 169 e *passim*; G. CIAMPOLTRINI-E. ABELA-S. BIANCHINI, Lucca. Un contesto con monete del x secolo dall'area dell'ex ospedale Galli Tassi, in *Boll. Num.* 36-39 (2001-2002), 2004, pp. 153-166; A. DE GASPERI, La moneta nel medio Valdarno Inferiore: osservazioni sulla circolazione monetaria tra Lucca e Pistoia fra alto- e bassomedioevo, in *AMed XXX*, 2003, pp. 557-568: p. 560; A. SACCOCCHI 2004, Il ripostiglio di monete, in *Archeologia a Pieve e Nievole. Dalla basilica sita loco Neure alla pieve romanica*, a cura di G. CIAMPOLTRINI e E. PIERI, Pisa 2004, pp. 71-82: pp. 72-73; E. A. ARSLAN, Le monete, in *Indagini preliminari nella chiesa dell'abbazia altomedievale di San Caprasio ad Aulla (MS)*, in *AMed XXXIII*, 2006, *passim*. Ora in *Repertorio dei ritrovamenti di moneta Altomedievale in Italia (489-1002)*, Testi, Studi, Strumenti 18, CISAM, Spoleto 2005, n. 7505 (con *Aggiornamenti*, da richiedere a eraslan@tin.it o da scaricare da www.ermannoarlsan.eu).

⁴ Cfr. S. FABRONI, *Notizie storiche sull'origine e progresso del Museo della Fraternita dei laici di Arezzo*, Arezzo, 1885, p. 3; A. ANTONIELLA, *L'Archivio della Fraternita dei laici di Arezzo*, Arezzo, 1989 (Introduzione al I volume della *Serie Inventari e cataloghi Toscani*, 26).

Catalogo

Lotario II (945–950)

Denaro

D/ (+) *blotiariure* in campo monogramma di Lotario entro cerchio perlinato

R/ (+) (+) *riiti sanja re* in campo *pa/pia*

Bibl: CNI IV, p. 476, 2

1. N.° Inv.: 17576 / 1,37 g / Ø: 18 mm.

Berengario II e Adalberto re (950–61)

Denaro

D/*[ber]ncariu* in campo *rex* entro cerchio perlinato

R/ (+) *albe[rtu] re* in campo *pa/pia*

Bibl: CNI IV, p. 477, 4

1. N.° Inv.: 17584 / 1,33 g / Ø: 18,6 mm.

Ottone I imperatore e Ottone II re d'Italia (962–67)

Denaro

D/ (+) *ibper[ator]* in campo *o/t t/o* entro cerchio perlinato

R/ [+ *otto plus re*] in campo *pa/pia*

Bibl: variante CNI IV, p. 479, 4 (con ▼ sotto *pia* sul rovescio)

1. N.° Inv.: 17580 / 1,08 g / Ø: 17,7 mm.

Denaro

D/ (+) *ibper[ator]* in campo *o/t t/o* entro cerchio perlinato

R/ [+ *otto plus re*] in campo *pa/pia/▼*

Bibl: CNI IV, p. 479, 10

2. N.° Inv.: 17577 / 1,07 g / Ø: 17 mm.

Ottone II (973–988)

Denaro

D/ (+) *imperator* in campo *o/t t/o* entro cerchio perlinato

R/ + *inclita civi ta* (in nesso) in campo *pa/pia*

Bibl: CNI IV, p. 480, 2

N.° Inv.: 17578 / 1,21 g / Ø: 19 mm.

Denaro

D/ (+) *imperator* in campo *o/t t/o* entro cerchio perlinato

R/ (+) *inclita civi ta* (in nesso) in campo *pa/p t/a*

Bibl: CNI IV, p. 480, 1

2. N.° Inv.: 17581 / 1,18 g / Ø: 18 mm.

Ottone III (996–1002)⁶

Denaro

D/ (+) *hterctus* (coricata) in campo *o/t t/o*

R/ (+) *imperator* in campo *pa/p t/a*

Bibl: CNI IV, p. 481, 12

1. N.° Inv.: 17579 / 1,35 g / Ø: 17,8 mm.

Il ripostiglio proviene dal Bagnoro-Campo della Giostra, una località a tre chilometri a sud di Arezzo.

Secondo la descrizione fornita dal Gamurrini il *campo della giostra sta nel quercieto sopra a val di Colle in cima al poggio*⁶. Ovvero nel passaggio dal versante aretino a quello della valle Tiberina.

Dagli appunti che ha lasciato apprendiamo che, durante i lavori per la Ferrovia Arezzo-Fossato, nel 1891, al campo della Giostra fu scoperto *in mezzo a resti di un fabbricato un pozzo assai largo col corpo ad anfora; la sua bocca era in travertino con le impiombature*⁷.

L'esplorazione permise il recupero, negli strati più in superficie, di vari materiali tra cui diversi boccali integri, alcuni dei quali con la bocca a becco, tre secchi di rame con manico in ferro, un uncino, tre piombetti a forma di campana, alcuni tasselli di piombo. Il Gamurrini giudicò questi oggetti, ed in particolare i boccali, di età altomedievale⁸. Purtroppo fino ad ora non è stato possibile rintracciare i reperti ceramici e metallici rinvenuti, che furono donati al museo di Arezzo, secondo quanto asserito dal Gamurrini. La divisione secondo sommi criteri cronologici dei materiali del Museo della Fraternita, operata nell'immediato dopoguerra, tra il museo archeologico e quello medievale e moderno, ha reso difficili le indagini. La datazione degli oggetti elencati dal Gamurrini rimane quindi incerta.

Migliore sorte invece è toccata al ripostiglio. Una volta immesso nelle collezioni della Fraternita, il redattore dell'inventario si prese cura di annotare accanto a ciascun esemplare: *Bagnoro-Campo della giostra 1891*.

Gamurrini effettuò, in anni diversi, vari scavi in questa località rendendone noti i ritrovamenti⁹, ma l'unico sito indagato che, nel 1891, abbia restituito materiale alto medievale è il pozzo prima citato; pertanto, anche se mancano le associazioni con gli altri materiali, coincidendo le date ed il luogo, è lecito pensare che il tesoretto sia stato rinvenuto proprio nel pozzo.

Le monete che lo compongono infatti sono prive di quelle incrostazioni tipiche degli esemplari rimasti lungamente a diretto contatto con il terreno e presentano una

⁶ In questa sede viene accettata per le emissioni a leggenda *hterctus* la datazione proposta da F. DUMAS-DUBOURG, *Le Trésor de Fécamp et le monnayage en France Occidentale pendant la seconde moitié du x^e siècle*, Paris 1971. Prima del 996 infatti Ottone III non era stato ancora dichiarato imperatore; poiché detto titolo compare nella leggenda del rovescio queste monete dovettero essere emesse necessariamente dopo tale data.

⁷ Doc. 37.

⁸ Doc. 46.

⁹ Doc. 48.

¹⁰ cfr. G. F. GAMURRINI, *Arezzo-Nuove scoperte di antichità dentro e fuori l'abitato*, in *Notizie Scavi*, 1898, pp. 375–381, in particolare pp. 380–381.

¹⁰ Per la circolazione delle emissioni della zecca di Pavia nel X e XI secolo in Italia cfr. A. ROVELLI, *Il denaro di Pavia nell'Alto Medioevo (VIII-XI secolo)* in *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, II, 1995, pp. 71-90.

¹¹ I ritrovamenti segnalati al febbraio 2007 in *Repertorio* 2005 (con *Aggiornamenti*) sono 18.

¹² *Repertorio* 2005, n. 7540. E. DE MINISCI-A. MOLINARI A. *et alii*, I nuovi scavi sulla collina del Pionta ad Arezzo: una cittadella vescovile tra alto e bassomedioevo. Notizie preliminari, in *AMed* XXX, 2003, pp. 329-330 (Ottolino/Lucca).

¹³ *Repertorio* 2005, n. 7583. ARSLAN 2006, *op.cit.*

¹⁴ *Repertorio* 2005, n. 7614. G. GAMURRINI, III, Loro-Ciuffenna. Di un tesoretto di monete lucchesi scoperto in una tomba della diruta chiesa di S. Miniato, in *Notizie Scavi*, 1894, pp. 309-312: p. 311.

¹⁵ *Repertorio* 2005, n. 7655. F. M. VANNI, *La Garfagnana. Storia e Monete*, Lucca, 1998, p. 35; G. ROSSI, La circolazione monetaria in Garfagnana fra il XII e la prima metà del XV secolo: la documentazione archeologica, in *La Garfagnana dall'epoca comunale all'avvento degli Estensi*, Modena 1998, pp. 361-400: p. 372; L. GIOVANNETTI, Catalogo, in *Storia e archeologia del Castello di Gorfigliano (Minucciano, Lucca), campagna 1999*, in *AMed* XXVII, 2000, pp. 168-169; DE GASPERI 2003, *op.cit.*, p. 560.

¹⁶ *Repertorio* 2005, n. 7675. SACCOCCI, 2004, «Galli-Tassi», p. 170; A. SACCOCCI, Tra est ed ovest: circolazione monetaria nelle regioni alpine fra VIII e IX secolo, in *Revue Numismatique*, 161, 2005, pp. 103-121: p. 114 e nota 63 («denaro con pseudo-legende, di XI secolo»: lo stesso?), p. 121.84.



Figura 1. Lotario II. Denaro n.° 1. N.° Inv. 17576.



Figura 2. Berengario II e Adalberto re. Denaro n.° 1. N.° Inv. 17584.



Figura 3. Ottone I, Imperatore e Ottone II re d'Italia. Denaro n.° 1. N.° Inv. 17580.



Figura 4. Ottone I, Imperatore e Ottone II re d'Italia. Denaro n.° 2. N.° Inv. 17577.



Figura 5. Ottone II, Imperatore e Ottone II re d'Italia. Denaro n.° 2. N.° Inv. 17577.



Figura 6. Ottone II. Denaro n.° 2. N.° Inv. 17581.



Figura 5. Ottone III. Denaro n.° 1. N.° Inv. 17579.

omogeneità nello stato di conservazione che fa propendere per una giacitura in un luogo riparato, come ad esempio un contenitore, che potrebbe essere stato uno dei boccali citati. Questa ipotesi è confortata anche dalle piccole fioriture di metallo che si trovano su una sola faccia (il dritto) di un denaro (Inv. 17577) dell'epoca di Ottone I e Ottone II. Tali fioriture infatti si verificano quando la superficie della moneta è stata a contatto con materiale ceramico che, essendo di argilla, è sensibile all'umidità. Questa infatti produce sulle pareti del vaso caratteristiche infiorescenze che si trasmettono sul metallo che vi si trova a contatto.

Le emissioni presenti nel ripostiglio hanno un'escursione cronologica di cinquantasette anni, dal 945 al 1002. La composizione è analoga a quella di altri due ripostigli rinvenuti in Toscana, cui già si è accennato: il gruzzolo di via Galli Tassi a Lucca e quello, noto da una carta del 1776, proveniente da una località non precisata della regione (cfr. sopra).

In tutti particolare rilevanza percentuale ha la moneta di Pavia, che è estremamente diffusa in tutta l'area centro settentrionale¹⁰, essendo Pavia la zecca ufficiale che batteva il circolante del *Regnum Italicum*. In Toscana sono noti, oltre i ripostigli appena citati (Galli-Tassi, Toscana 1766, Arezzo-Campo della Giostra), ormai molti rinvenimenti inquadrabili nell'ambito del X secolo, purtroppo talvolta con insufficienti indicazioni circa il tipo, la zecca e i contesti¹¹:

- Arezzo, Colle del Pionta. Denaro AR Ottone/Lucca¹².
- Aulla (MS), San Caprasio. Scavi 2004-2005. Denaro AR Ugo di Provenza/Venezia (?); Denaro AR Berengario II e Adalberto Re d'Italia/Pavia (950-961; CNI IV, p. 476-477, nn. 1-7, Tav. XI,7); due denaro AR Ottone I e II di Sassonia Imperatore/Pavia (962-967) (CNI IV, p. 478, n. 1 ss.); due Denaro AR Ottone III/Pavia (996-1002) (CNI IV, p. 481, n. 3 ss.)¹³.
- Capolona, San Martino a Caliano Soprarno (AR). In tomba gruzzolo con trentina denari in argento lucchesi del tempo degli Ottoni verso la fine del 1000¹⁴.
- Colle La Formicola, Valle del Serchio (LU) (a pochi Km a Nord di Pieve Fosciana). denaro AR Lucca X secolo¹⁵.
- Filattera in Lunigiana (MS). Denaro di Berengario II e Adalberto/Pavia (950-961)¹⁶.
- Firenze 1748 (prima del). In tomba

- denaro AR Rodolfo/Pavia (MEC 1, 1023; 922-926), denaro AR Ugo e Lotario/Pavia (MEC 1, 1025; 931-947), penny AR Æthelstan (re del Wessex, del 924-939). Al R/ si ha leggenda *abba/+++/m●n* (con linea superiore di abbreviazione)¹⁷.
- Firenze, dintorni, 25.8.1775. Denaro AR Ottone I/Pavia (D/ *+im perator* in c. *o/it/o R/ +avgv s* (coricata) *tv s* (coricata) in c. *pa/pia*)¹⁸.
 - Gorfigliano, Minucciano (LU), Ospedale di S.Nicolaio di Tea. Denaro AR Ottone III/Pavia¹⁹.
 - Gronda di Luscignano (MS). Moneta IX-X secolo: Denaro AR Ottone II/Pavia (Vanni) o Lucca (Saccocci)²⁰.
 - Luni (SP). In ritrovamenti sparsi: Denaro AR Ottone I e II/Lucca; ? denaro AR Ottone I-II-III/Pavia; ? denaro AR Berengario I/Pavia; denaro AR Ugo II e Giuditta di Toscana/Lucca (970-1002),²¹ Alla terrazza antistante l'*antiquarium* denaro AR Ottone II o III/Milano.²²
 - Monte Libero (MS). Denaro AR Ottone III/Pavia (?) (983-1002)²³.
 - Pieve Fosciana (Garfagnana) (LU). Denaro AR Ottone II/Pavia (?) (973-983)²⁴.
 - Pisa, Territorio. Denaro AR Ugo Marchese di Toscana/Lucca (969-990)²⁵.
 - Pistoia, Piazza del Duomo. «denaro frammentario probabilmente carolingio dei sec. X-XI: leggende indecifrabili; tipi, da una parte dentro un tondino, dall'altra croce sormontata da un triangolo» (Pellegrini); monete lucchesi AR X secolo in scavi del XVIII secolo (?)²⁶.
 - Santa Maria a Monte (PI), loc. Montecalvoli. Denaro AR Ottone²⁷.
 - Scarlino (GR). Denaro AR Ottone II/Lucca/*ottoptusrex* (967-983)²⁸.
 - Siena, Territorio. Moneta IX-X secolo: denaro AR Ugo il Grande (960 ca), con *dearitto*²⁹.
 - Travalle (FI), Loc. Castellaccio, 1972. Gruzzolo con *folis* AE Leone VI; *folis* AE Costantino VII; denaro AR Ugo e Lotario/Pavia (931-947; CNI, IV, 8); denaro AR Ottone/? (per Saccocci 2005 è di Lotario/Pavia da solo)³⁰.

Come si può osservare in base alla distribuzione dei ritrovamenti, la documentazione pavese si concentra soprattutto nella parte nord e occidentale della Toscana (Province di Massa, Lucca, Pisa, Pistoia e Firenze, con l'aggiunta della sola Luni per la Provincia di La Spezia, in Liguria), mentre la restante parte della

regione, fino ad ora, non sembra aver restituito emissioni della città lombarda. Ulteriori ricerche e pubblicazioni riusciranno forse a completare il quadro, a cominciare dal ripostiglio di Bagnoro che costituisce, allo stato attuale degli studi, l'estremo limite meridionale della penetrazione della moneta pavese in Toscana.

La valle del Bagnoro fu intensamente frequentata fin dall'antichità. E' attestata infatti l'esistenza di fonti sacre di epoca etrusca e di sacelli, alcuni dei quali legati al culto della maternità e dei bambini³¹. Mentre la fase di età romana è documentata da resti di *balnea* che lo stesso Gamurrini scoprì nei terreni della villa che possedeva in questa zona, il passaggio dall'età antica a quella altomedievale è testimoniato da reperti, databili al VII-VIII secolo, recuperati durante gli scavi effettuati, tra il 1995 ed il 1998, nel sito della chiesa di san Michele Arcangelo. Tali materiali, uniti a toponimi come Godiola, Sala e ad una tomba longobarda, rinvenuta nel 1881 presso la chiesa di San Cosimo sul Monte Lignano, caratterizzata da un ricco corredo funerario³², rivelano la frequentazione del sito in epoca longobarda, se non ostrogota.

Per quanto riguarda i secoli X e XI, le testimonianze invece sono molto scarse. Oltre il materiale architettonico della Pieve di santa Eugenia, evidenziato dai restauri del 1968³³, desta particolare interesse il sepolcreto messo in luce nei pressi della Chiesa di San Michele Arcangelo; da esso provengono parte di un'olla non rivestita ad impasto grigio e un frammento a *vetrina sparsa*; ambedue, per confronti rispettivamente con esemplari di area pisana e di Prato³⁴ e con pezzi di area abruzzese, sono databili tra X e XI secolo³⁵. Il frammento a vetrina sparsa era pertinente ad una brocchetta con orlo estroflesso ed alto collo simile a quelle trovate nel pozzo e disegnate dal Gamurrini. Purtroppo le informazioni lasciateci da questo studioso circa lo scavo del pozzo si limitano ai disegni di alcuni oggetti recuperati che, in mancanza di un riscontro materiale, non sono sufficienti per tentare di delineare le caratteristiche del complesso insediativo nel quale inserire il pozzo e i reperti in esso recuperati.

A testimonianza dei materiali altomedievali rinvenuti nello scavo, resta comunque questo tesoretto che, oltre a costituire uno dei pochi ripostigli di X secolo ritrovati in Toscana, fornisce un ulteriore contributo alla conoscenza del sito del Bagnoro in epoca altomedievale.

¹⁷ *Repertorio* 2005, n. 7685. *Notti Coritane*, vol. V, notte XXIV, 9.7.1748, p. 88, con tavola con disegno delle tre monete e annotazione riportata negli Atti e Deliberazioni (Ms 450, Biblioteca del Comune e dell'Accademia, Cortona, p. 63). F. M. VANNI, Ritrovamento monetale da Firenze in un manoscritto settecentesco, in *Temporis Signa II*, 2006.

¹⁸ *Repertorio* 2005, n. 7695. Bibl. Gallerie Uffizi, Firenze, Ms 463-Catalogo Bencivenni, p. 120, n. 6.

¹⁹ *Repertorio* 2005, n. 7703. L. GIOVANNETTI *et alii*, Schede 1997-98, (LU, Minucciano) Tea, Ospedale di S.Nicolaio. 1998, in *AMed* XXV, 1998, pp. 152-153; GIOVANNETTI 2000, *op. cit.*; SACCOCCI 2004, «*Galli Tassi*», *op. cit.*, p. 170; DE GASPERI 2003, *op. cit.*, p. 560.

²⁰ *Repertorio* 2005, n. 7705. C. DAVITE, Scavi e ricognizioni nel sito rurale tardo antico di Gronda (Luscignano-Messa Carrara), in *AMed* 1988, pp. 397-406: p. 404; SACCOCCI 2004, «*Galli Tassi*», *op. cit.*, p. 175.

²¹ *Repertorio* 2005, n. 3380.

²² *Repertorio* 2005, n. 3383. *L'antica città di Luna. Lavori in corso...* a cura di A.M. DURANTE, La Spezia, 2001, p. 59 e p. 61.

²³ *Repertorio* 2005, n. 7755. R. RICCI, in N. GALLO, Osservazioni su un insediamento scomparso, in *Annuario Civ.Bibl.di Massa*, 1887-1888 (in stampa nel 1994); R.T. RICCI, Saggio di una trattazione sulle tipologie e la circolazione monetaria nell'area lunense e massese dall'età carolingia alla fine del XIV secolo, in *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche Provincie Modenesi*, s. XI, XV (1993), pp. 103-115: p. 115; SACCOCCI, 2004, «*Galli Tassi*», *op. cit.*, p. 170.

²⁴ *Repertorio* 2005, n. 7757. G. CIAMPOLTRINI-P. NOTINI-G. ROSSI, Aspetti della cultura materiale in Garfagnana tra XII e XIII secolo. Un contesto da Pieve Fosciana, in *La Garfagnana dai Longobardi alla fine della Marca Canossana*, Modena 1996, p. 296 ss.: p. 323-324; F. M. VANNI, *La Garfagnana. Storia e monete*, Lucca 1998, p.35; SACCOCCI 2004, «*Galli Tassi*», *op. cit.*, p. 170.

²⁵ *Repertorio* 2005, n. 7773. G. CORDERO DI SAN QUINTINO, *Della zecca e delle monete degli antichi Marchesi della Toscana*, Vol. XI, *Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca*, Lucca 1860, p. 103; SACCOCCI 2004, «*Galli Tassi*», *op. cit.*, p. 175.

²⁶ *Repertorio* 2005, n. 7775. G. PELLEGRINI, I. Pistoia, in *Notizie Scavi*, 1904, pp. 241-270: p. 262; G. CAPECCHI, Vecchi ritrovamenti archeologici: uno «scavo» settecentesco in Piazza del Duomo a Pistoia, in *Bull. St. Pistoiese* LXXXI, 1979, pp. 73-82; DE GASPERI 2003, *op. cit.*, p. 560: cita dubitativamente.

²⁷ *Repertorio*, 2005, n. 7825. G. F. FRANCESCHINI, in *Castelfranco di Sopra illustrato*, G. CIAMPOLTRINI e G. MANFREDINI cur., Pisa 1980.

²⁸ *Repertorio*, 2005, n. 7835. A. ROVELLI, Le monete del Castello di Scarlino. Materiali per lo studio della circolazione monetaria nella Toscana meridionale, in *Annali Ist.It. Numismatica* 43, 1996, pp. 225-251; SACCOCCI 2004, «*Galli Tassi*», *op. cit.*, p. 175 (al 973-983/1002?).

- *Repertorio* 2005, n. 7838. F. M. VANNI, *Arezzo, San Donato. Le Monete*, Firenze 1997.
- *Repertorio* 2005, n. 7850. L. TONDO, Rinvenimento numismatico da Travalle, in *AMed*.5, 1978, pp. 526–528; Saccocci 2004, «*Galli Tassi*», *op. cit.*, p. 170; Saccocci 2005, *Tra est e ovest*, *op. cit.*, p. 115 con nota 68 e p. 121 con nota 86.
- M. SCARPELLINI TESTI, La valle del Bagnoro nell'antichità. Presenze etrusche e romane, in *Quaderni della Chimera*, 1996, pp. 11–47: p. 19.
- Doc. 49: notizia di una tomba con oggetti di età longobarda trovata a Lignano, sotto la chiesa di S. Cosimo, nel 1881 (circa), a fossa con avanzi di copertura a lastre, larga alle spalle e ristretta ai piedi (manomessa), con frammenti di ferro forse appartenenti a morso di cavallo, la parte arcuata di uno sperone in ferro con ageminature d'argento e ottone, ornamenti d'umbone di scudo in rame dorato e bottone (SCARPELLINI TESTI, 1996, *op. cit.*, p. 44). La segnalazione è particolarmente importante in quanto documenta l'unico dato archeologico affidabile nella zona pertinente al periodo longobardo.
- Cfr a tale proposito C. CORSI MIRAGLIA, Strutture altomedievali aretine rinvenute nell'ultimo quindicennio, in *Arezzo e il suo territorio nell'Alto Medioevo, Atti del Convegno, Arezzo, 22–23 ottobre 1983*, Cortona 1984; C. CORSI MIRAGLIA, *Arezzo (Fraz. Bagnoro). Pieve di S. Eugenio*, in *Architettura in terra d'Arezzo, I restauri dei Beni Architettonici dal 1975 al 1984*, vol. I, *Arezzo–Valdichiana–Valdarno*, Firenze 1985, pp. 88–105.
- Per i confronti per la ceramica S. BRUNI, *Pisa. Piazza Dante. Uno spaccato della storia pisana. La campagna di scavo 1991*, Pontedera 1993, p. 435.
- E. DE MEDICIS, Primi risultati dello scavo in località Bagnoro (Arezzo), in *Temi e metodi di Archeologia medievale. Ricerche sul territorio, la città, l'edilizia*, Roma 1999, p. 239.

La explotación andalusí de los metales preciosos: los trabajos a bocamina

Paula Grañeda Miñón
Museo Arqueológico Nacional

Resumen

En al-Andalus, el laboreo en las minas presenta una gran complejidad, ya que en él queda integrado frecuentemente un conjunto de procesos a bocamina, ajenos al propio sistema de explotación, pero imprescindibles para el aprovechamiento de los metales que se quieren beneficiar. En este sentido, este artículo pretende abordar el estudio de los trabajos a pie de mina que fueron llevados a cabo en las explotaciones andalusíes de oro y plata. Para ello se recurre a la información aportada por las fuentes documentales medievales, a los resultados obtenidos por la Arqueología Experimental y a las conclusiones derivadas de los trabajos de campo en minados argentíferos y auríferos.

Summary

The working at the mine appoints a great complexity in al-Andalus, and frequently integrates an ensemble of bung-hole processes, extraneous to the mine system, but essential to the profit of the metals. In this sense, this article is intended to approach the study of the works outside the mine which took place in the golden and silver andalusian mines. The author recurs to the information proffered by the medieval documents, to the results obtained by the Experimental Archaeology and to the conclusions deduced from the archaeological works in mines of gold and silver.

Palabras clave

Minería, bocamina, metales preciosos, trituración, cribado, lavado, tostación, licuación, copelación, amalgamación, cementación, Al-Andalus.

Key words

Mining, bung-hole, precious metals, crushing, jiging, washing, toasting, liquation, cupellation, amalgamation, cementation, Al-Andalus.

Cuando a finales del siglo XIX los arqueólogos comienzan a interesarse por la minería histórica, se inicia una importante corriente de investigación enfocada a la búsqueda de antiguos enclaves extractivos y técnicas metalúrgicas tradicionales. No obstante, estos estudios se centraron, casi exclusivamente, en el período clásico. En efecto, la transformación que se apreciaba en la organización y naturaleza de la producción minera bajoimperial y la ausencia de un corpus documental coetáneo eran consideradas como pruebas de la decadencia que había experimentado esta actividad durante toda la Edad Media, en general, y en la etapa andalusí, en particular. De este modo, y aunque ningún especialista en este campo negaba la presencia de labores extractivas en al-Andalus, se cuestionaba frecuentemente la trascendencia de esta actividad y se tendía a minimizar la capacidad tecnológica, la rentabilidad económica o el volumen de mineral beneficiado en época hispanomusulmana.

Este panorama ha cambiado sustancialmente en los últimos años, empezando a observarse en los recientes trabajos de temática minera una intensa preocupación por el análisis crítico de las fuentes

documentales y arqueológicas andalusíes, así como un creciente interés por la comprensión global de los procesos minero-metalúrgicos, tanto por los desarrollados en las explotaciones como por los realizados en los centros de transformación. En este sentido, nuestro artículo pretende abordar una fase de estos procesos: la de los tratamientos llevados a cabo en los alrededores de la propia mina¹.

Efectivamente, las descripciones que autores como al-Kotobi, Idrīsī, al-Himyārī e Ibn Faḍl Allāh al-'Umarī hacen de las minas de mercurio del Ubāl (Arjona, 1982:223; Fagnan, 1924:108; Al-Himyārī: 33; Idrīsī: 206) reflejan la presencia de explotaciones que efectuaban los tratamientos iniciales del mineral a pie de mina con el propósito de optimizar al máximo la producción de los metales de gran demanda. Entre estas habituales labores a bocamina se incluían la trituración, la criba, la concentración por lavado, la tostación y la fundición.

En la mayoría de las ocasiones era preciso, además, separar el metal de los contaminantes que formaban parte del material de origen. Estos procedimientos podían realizarse en centros especializados, lo que posibilitaba el tratamiento simultáneo de grandes cantidades de mineral procedentes de una extensa zona minera. Sin embargo, el traslado de los estériles y del combustible encarecía la producción y hacía necesaria la instalación de una importante infraestructura. De esta manera, y con el fin de ahorrar costes, el mineral también podía ser sometido a sencillas técnicas metalúrgicas y de ensaye en las proximidades de algunas minas.

Por desgracia, todos estos procesos dejan escasas evidencias identificables y, en general, resultan difíciles de rastrear en el registro arqueológico, dada la simplicidad y sucesiva reutilización de sus elementos. Debe tenerse en cuenta, además, el considerable expolio que ha sufrido este patrimonio minero-metalúrgico, destruido o, como en el caso de los escoriales, reaprovechado tras la reapertura de los minados en el siglo pasado. Para completar, por tanto, la información proporcionada por los trabajos de campo llevados a cabo en las explotaciones islámicas de oro y plata, ha sido imprescindible acudir a la Arqueología Experimental y a las fuentes documentales medievales, tanto cristianas como andalusíes y orientales. Todas ellas nos han permitido determinar los sucesivos tratamientos que recibía el mineral a pie de mina en época andalusí.

I. Trituración

La fase de trituración implica un importante avance en la técnica minera, ya que se ha comprobado que el mineral así tratado se refina con mayor eficacia en el horno y, al eliminar una gran parte de la ganga, puede ser concentrado con más facilidad. Permite, además, un ahorro considerable en el combustible utilizado en las labores de fundición, puesto que se ha demostrado que si una carga de mineral en bruto requiere un gasto de madera equivalente al 20% de su peso, su trituración reduce la cantidad hasta el 5% (Conophagos, 1989:97; Fernández, 1989: 160; Sánchez Gómez, 1982:296).

Esta importante etapa de preparación del mineral comenzaba en el interior de la mina. Allí, el minero fracturaba la roca para su cómodo traslado al exterior, tal y como prueban los restos encontrados en las explotaciones argentíferas marroquíes de Jebel Aouam, datadas entre el siglo II H/viii d.C. y el siglo VIII H/xiii d.C. (Rosenberger, 1964:33).

No obstante, y una vez afuera, el mineral debía ser triturado más cuidadosamente. De este modo, los minerales de plata, según Al-Hamdānī, eran golpeados hasta alcanzar el tamaño de una nuez (*zabīb*) (Al-Hamdānī: 46). El oro, por el contrario, se molía en un grano más fino, sobre todo si procedía de venas cuarcílicas. En el *al-Jamābir*, del 432-441 H/1041-1049 d.C., al-Bīrūnī propone un tratamiento especial para las menas auríferas. Éstas deberían ser pulverizadas con molinos giratorios (*tawābīn*) o, mejor aún, con el *mašājīn*, conjunto de piedras ajustadas a un eje que se movían por medio del agua, de tal manera que el martillo pétreo golpeaba verticalmente:

«El oro puede presentarse mezclado con ganga como si hubiera sido fundido con ella, de manera que necesita ser triturado. Algunos molinos (tawābīn) rotativos pueden pulverizarlo, aunque la trituración mediante el mašājīn es más correcta, y produce un resultado bastante más refinado. Se dice, incluso, que esta trituración vuelve al oro más rojo, lo que –si esto es verdad– resulta más bien extraño y sorprendente. Los mašājīn consisten en varias piedras fijadas a unos ejes instalados sobre el agua corriente, (...).» (Al-Bīrūnī, en Al-Hassan y Hill, 1984:972)

¹ El presente artículo se ha extraído de la Tesis Doctoral que, con el título *La explotación andalusí de los metales preciosos: el caso de la plata en Córdoba* y bajo la dirección del Dr. Alberto Canto García, se defendió el 26 de octubre de 1999 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

Aunque el ingenio ya se conocía en época clásica, la aplicación de la fuerza hidráulica en tareas mineras es una innovación islámica altomedieval, posible gracias al árbol de levas, que transformaba el movimiento rotatorio en vertical. El invento, del siglo III-IV H/IX-X d.C. (Cima, 1992:222; Córdoba, 1996:319; Al-Hassan y Hill, 1988:242-244; Hill, 1991:25; 1993:215; Reynolds, 1984:32-33), estaba compuesto por un eje en el que se insertaba una serie de salientes (álabes o levas) unidos a unas ruedas verticales (ruedas de paletas hidráulicas, de impulso superior o inferior). Al girar el eje propulsor, los álabes se elevaban; al soltarse el saliente del engranaje giratorio, caían los martillos sobre el mineral.

La trituración podía ser realizada por medios mecánicos, como los anteriormente descritos, aunque lo más frecuente era recurrir a los métodos manuales: los percutores y los molinos de mano. Los primeros se manejaban golpeando en vertical; los segundos se hacían resbalar fuertemente, con un movimiento de vaivén, sobre una superficie dura que actuaba de mortero.

II. Cribado

Tras la trituración venía la fase de cribado, llevada a cabo con el fin de que los granos que iban a ser lavados posteriormente mostraran un tamaño homogéneo. El mineral podía ser tamizado en cedazos, confeccionados en mimbre o en tela (Forbes, 1964, VII:225). En la minería tradicional de Tafilat (Marruecos), este proceso también se realiza lanzando al viento el material triturado (Rosenberger, 1970:63). De esta manera, el aire aleja las partículas finas, dejando al pie las más gruesas.

III. Lavado

El siguiente paso, el lavado, persigue la concentración del mineral por gravimetría. Para efectuar esta operación se necesita que la roca haya sido previamente cribada, en un grosor que varía según la pureza del mineral y el modo en que éste está mezclado con la ganga (Conophagos, 1989:96; Sánchez Gómez, 1989:52). El tratamiento se fundamenta en el hecho de que las partículas de metal son más densas que las de ganga, por lo que, sometida la mezcla a una corriente de agua, ésta arrastrará los elementos más

ligeros, mientras que los más pesados quedarán depositados en el fondo.

En pleno siglo IV H/X d.C., la operación es citada de la siguiente manera por Al-Hamdānī:

«El mineral se arranca del pozo en el que se sabe que abunda, (...). Entonces es lavado en una cubeta de madera, dividida por un tabique en dos partes, formando medio cuadrado en dos lados. Algunas veces (la cubeta) se compartimenta en tres partes, dejando una cuarta libre. (...) No obstante, cuando se usa para tierra muy fina, los compartimentos se enlazan y se transforman en dos lados de un triángulo.» (Al-Hamdānī: 44).

La utilización de artesas de madera, como indica el texto, explica la pérdida de este material arqueológico, sometido, además, a una actividad muy degradante. No obstante, este proceso también pudo efectuarse con elementos pétreos, igual que en el período clásico (Forbes, 1964, VII:225). B. Rosenberger (1964:34) sugiere, incluso, el uso de canales con pieles o retamas en el fondo, tal y como describen Ibn Jurdabiš, en el siglo III H/IX d.C., y Nāsir al-Dīn Tūsī, en el siglo VII H/XIII d.C., para el lavado de los minerales auríferos de Transoxiana (Uzbekistán) (Allan, 1979:7).

El agua para el lavado provenía, generalmente, de cursos naturales cercanos (*«El agua procede de arroyos»* (Al-Hamdānī:44)), ya que, como indica al-Qazwīnī (siglo VII H/XIII d.C.), la operación siempre se realizaba a pie de mina (Rosenberger, 1964:62).

IV. Tostación

La fase de tostación permite separar el metal de los elementos volátiles con los que se encuentra combinado químicamente. El proceso consiste en calentar el material en contacto con el aire a una temperatura inferior a la del punto de fusión del metal y de la ganga, para alcanzar una enérgica oxidación de los sulfuros y producir, de este modo, una transformación química del mineral. Para ello, es necesario sustituir el azufre u oxígeno del mineral por otro elemento. El más adecuado es el carbono, obtenido a partir del carbón vegetal empleado en la combustión. El calor origina, en un segundo momento, la descomposición de los carbonatos en óxido metálico y en gas carbónico,

que son eliminados fácilmente (Derry y Williams, 1977:168).

La reducción del mineral a pie de mina ahorraría costes, no sólo por el traslado del peso muerto de la ganga, sino también por el acarreo del combustible preciso para las labores de calcinación (Montero, 1994:297). Además, el hecho de que en esta operación no se requirieran estructuras de grandes dimensiones facilitaba su ejecución en los alrededores de la mina.

En efecto, para llevar a cabo este proceso era suficiente el simple amontonamiento en capas alternas de combustible y mineral, o el uso de sencillos hornos de solera, o bien la excavación de hoyos (*bowl-furnaces*), practicados en las laderas de las colinas y situados en una posición conveniente para obtener un tiro forzado y aprovechar el viento como sistema natural de oxidación y evacuación de los humos nocivos (Calvo, 1964:20). Si se optaba por levantar una construcción, ésta estaba fabricada en arcilla y piedras, que eran reutilizadas cuando el horno se deterioraba después de una vida relativamente corta. Debían constar, básicamente, de un tiro vertical aireado, con varios orificios para sacar el metal y la escoria (Bazzana y Cressier, 1989:48-49; Sánchez Gómez, 1982:297). Hornos de este tipo, de planta circular y apenas 1 m de diámetro, funcionaban hace algunas décadas en diversos puntos de Marruecos (Rosenberger, 1964:34; 1970:63), y aún permanecen activos en Irán y Afganistán (Allan, 1979:29-30). Al-Hamdānī los describió así en el siglo IV H/x d.C.:

«El borno se sitúa en un lugar conveniente, con un respiradero en la parte trasera y un tanque en la delantera. Entonces, el respiradero se bloquea. Esta abertura es la que suministra aire al borno. El borno está equipado con uno o dos pares de fuelles, según su tamaño y la cantidad de elementos con los que cuenta. Se trata de un simple fuelle de herrero, hecho de columnas (?) (ašrāf) y cuero. En el fondo del borno se coloca una capa de madera de mimosa (sūd), otra de mineral, otra de madera, y así sucesivamente, basta que se alcanza el techo. Algunas veces, la pesada madera de mimosa es mezclada con un material más ligero, formado por resina de acacia y madera de enebro, que (arde) más fácilmente y mejora el proceso [es

más adecuado para extraer lo que está dentro del mineral]. Después se prende fuego. Se asignan dos hombres fuertes para activar los fuelles móviles mencionados anteriormente. Uno y otro se van sustituyendo, trayendo rápidamente madera para los fuelles durante toda la noche, tan pronto como el fuego comienza a apagarse. Para un par de fuelles se necesitan dos hombres y para dos pares de fuelles, cuatro. A menudo, entre los dos pares de fuelles y el borno se construye un muro que los separa del humo, ya que el vapor del plomo (usrubb) tiene efectos nocivos para el cerebro.

Cuando la mezcla del interior del borno ha descendido, se ha ablandado y se ha convertido en una masa simple, como la masa del hierro, se enfría. Para ello, se abre el respiradero trasero, de manera que todo el plomo (rašās) cae al tanque y se transforma en lingotes» (Al-Hamdānī: 47-48).

V. Procesos metalúrgicos

Los metales nativos podían ser empleados tal y como se extraían del subsuelo o de los placeres aluviales; si contenían aleaciones naturales, éstas proporcionaban, además, una curiosa coloración o unas cualidades técnicas apropiadas a la labor que se pretendía abordar. En el caso de los cloruros, su refinado consistía en una sencilla tostación de la mena. No obstante, en la mayoría de las ocasiones era necesario separar el metal precioso de los contaminantes que formaban parte del material de origen. Para ello, el mineral se sometía a diferentes procesos metalúrgicos. Dado que el presente artículo se centra en la explotación de los metales preciosos, nos detendremos en aquellas técnicas que afectan directamente a la plata y al oro.

*Plata

La plata solía obtenerse como subproducto del cobre y del plomo, a partir de las tradicionales técnicas de licuación y copelación. Junto a ellas, y dentro de los métodos empleados en el mundo musulmán para la separación del plomo y la plata, hay que mencionar, también, el proceso Pattinson y la amalgamación.

Para aislar la plata de las menas cupríferas se procedía a su licuación (Agricola,

1556:491 y ss.; Allan, 1979:38; Biringuccio, 1540:157-158; Calvo, 1964:22; Derry y Williams, 1977:182-183; Forbes, 1964, VIII:229-230 y 232-233; 1979:42-43). Este proceso se basa en la tendencia a la concentración, dentro de una masa fundida, de los metales con más bajo punto de fusión. Aprovecha dos principios metalúrgicos: la capacidad del plomo para captar metales preciosos y la inmiscibilidad del cobre y el plomo (apenas se disuelven el uno en el otro cuando se funden juntos). Por tanto, si el cobre contiene plata en solución y se funde con suficiente cantidad de plomo (un 75%, aproximadamente), éste extrae el metal precioso hasta que se satisface lo que hoy se denomina coeficiente de reparto. El cobre queda sólido, en forma de cuerpo poroso, en el centro de la masa fundida y es recuperado por medio de la filtración o la decantación. De esta manera, el plomo, enriquecido en plata, se disocia de la escoria de cobre y puede ser sometido al proceso de copelación, como veremos posteriormente.

El método aparece mencionado en las fuentes cristianas del siglo v-vi H/xi-xii d.C. (Theophilus, Libro III:139, n.º 1 y 144-145, cap. 67), aunque su explicación tiene tal grado de sofisticación, que refleja un período previo de ensayos y pruebas. En efecto, se describe con anterioridad en el *Rutbat al-Hakīm*, importante manual de alquimia atribuido al matemático y astrónomo Abūl-Qāsim Maslama ibn Amad al-Farādī al-Magrīfī (mediados del siglo iv H/x d.C.-398 H/1007 d.C.), aunque redactado por sus discípulos en el 448 H/1056 d.C. Junto al comportamiento de los cuerpos metálicos y sus características, en él se enseñan las reacciones de los metales desde el punto de vista artesanal, capítulo en el que se incluyen los rudimentos de la licuación (Toll, 1970:134; Vernet, 1986:77). Posteriormente, *Kašf al-Asrār*, de Ibn Ba'ra (siglo vii H/xiii d.C.), y *Al-Dawa al-Muštābika fī dawābit dār al-sikka*, obra de Alī ibn Yūsuf al-Hakīm Abū l-Hasan (segunda mitad del siglo viii H/xiv d.C.) (Bachmann, 1993:490-491; Tylecote, 1976:76; Vallvé, 1980:211) recogerán un tratamiento similar, en el que la mena argentífera era introducida en el crisol con un cuarto de bórax vidriado y plomo. Con ayuda del horno de carbón se conseguía la plata al cabo de dos o tres horas.

Sin embargo, el procedimiento más habitual para la obtención de la plata era el de la copelación (*tjlās, isfā*), que permitía aislar el metal noble del plomo. Este sistema era ya conocido en Asia Menor

durante la primera mitad del III milenio a.C. (Forbes, 1964, VIII:239), aunque su difusión en los centros mineros del ámbito mediterráneo occidental no se llevó a cabo hasta los siglos viii-vi a.C. (Fernández, 1989:160). En la Península Ibérica, la propagación de esta técnica se produce en el Bronce Final avanzado (Montero, Rovira y Gómez, 1995:100-101).

Exceptuando las escuetas referencias bíblicas y aristotélicas, las primeras descripciones de la copelación surgen entre los siglos iii a.C. y i d.C., en las obras de los escritores latinos Polibio, Estrabón, Dioscórides y Plinio (Agricola, 1556:464-466, n.º 26; Bachmann, 1993:493).

La tradición clásica perdura en la literatura medieval cristiana a través de manuales como el *Diversarum artium Schedula*, del monje Theophilus (Libro III:96-97, cap. 23). No obstante, en la mayoría de estos tratados se aprecia una gran influencia árabe.

Entre los autores musulmanes destaca Abū Mūsa Yābir ibn Hayyān al-Sūfī (Kufah, 103 H/721 d.C.-200 H/815 d.C.), más conocido por el sobrenombre latino de Geber, al que se le atribuye la primera explicación científica de la copelación. Es cierto que su enorme prestigio hizo que en Occidente se le otorgaran erróneamente algunos descubrimientos científicos y que sus escritos sólo se han conservado a partir de tardías traducciones latinas (siglo xiii d.C.), pero parece lógico suponer que el método usado en el mundo islámico no presentara grandes diferencias respecto al empleado por los romanos y que la pervivencia del procedimiento metalúrgico en la época moderna (Agricola, 1556:464-483; Arfe, 1572:Libro Primero, fols. 8b-9 y 12-13; Rodríguez, 1911:235-245) pasara por la consolidación y perfeccionamiento de la técnica durante la Edad Media. De hecho, existe constancia de la aparición en al-Andalus (Sierra de Cartagena) de un nuevo tipo de horno, de cuba y tiro natural, relacionado con la obtención de la plata (Gálvez, 1934:294), así como de la especialización de ciertos metalurgos (*sabbakun*) en las labores de copelación (Al-Hassan y Hill, 1988:248).

La copelación requiere una serie de pasos. El primero de ellos consiste en calcinar la galena, triturada y lavada, a unos 800°C-1200°C. Durante la fusión, el azufre que contiene el mineral argentífero se escapa en forma de dióxido, mientras que el plomo se recoge en el fondo del horno. El producto logrado es, en realidad, óxido de plomo y plata asociado a

ciertos elementos, como antimonio, arsénico, cobre y estaño. Es necesario, por tanto, eliminar dichas impurezas antes de proceder a la extracción de la plata. Para ello se vuelve a fundir el plomo en un horno, exponiendo la superficie a una corriente de aire (Allan, 1979:18; Fernández, 1989:160; Forbes, 1964, VIII:227-231; Gálvez, 1934:259; Mohen, 1992:222-223; Silva, 1992:36; Smith, 1979:64-65; Tylecote, 1990:54; Tylecote y Merkel, 1985:11). En los pequeños hornos localizados en la Sierra de Cartagena la corriente de aire se establecía por aspiración, con ayuda de una chimenea colocada en altura y comunicada con la cuba por medio de canales. Con esta oxidación se creaba una serie de residuos, que sobrenadaban en el metal y eran despumados cada cierto tiempo. El resultado final era una mezcla de plomo y plata (régulo), limpia de cualquier otra clase de sedimento y lista para ser desargentada por medio de la copelación.

La copelación separaba una aleación binaria formada por un metal noble (plata) y otro innoble. La disociación se producía por fusión en un medio oxidante y en presencia de plomo. Básicamente, la técnica aprovecha una propiedad física de la aleación plomo-plata, según la cual la sucesiva fundición y enfriamiento de dicha aleación origina cristales de plomo puro y una solución remanente enriquecida en plata. El sistema, por tanto, no sólo permitía obtener plata a partir de minerales, sino que también podía ser empleado en el refinado del metal precioso (Arfe, 1572:Libro Primero, fols. 12-13; Theophilus, Libro III:96-97, cap. 23).

El método más sencillo consistía en colocar el régulo en una copela (*rūbās*) y someterlo a la acción del fuego (1.063°C) en una atmósfera oxidante (Allan, 1979:18; Antón, 1841:229; Fernández, 1989: 160-161; Forbes, 1964, VIII:238-239; Hernández, 1907:291). La copela tiene la capacidad de resistir la corrosión causada por la oxidación del metal menos noble y de absorber dichos óxidos, dejando libre la plata. De este modo, parte del plomo es retenido por la copela y parte se desprende en forma de óxido fundido y recristalizado (*litargirio*) que, una vez retirado, será reducido para extraer de él el plomo intacto.

El litargirio aparece en las fuentes clásicas (Plinio) y, bajo la denominación de «espuma de plata», en las *Etimologías* de San Isidoro (Oroz y Marcos, 1983, II:305). También es mencionado (*murtak*) por al-Maqqarī cuando señala cómo la copelación fue introducida en al-Andalus por

el maestro Zīryab (Allan, 1979:18; Imāmuddin, 1981:164). Al-Hamdānī (siglo IV H/x d.C.) explica el concepto de la siguiente manera:

«Cuando se enfría, uno toma el plomo y lo separa de lo que queda en el horno, amontonando las partículas de plomo allí mismo, o lo lava, mojándolo en el exterior (...). Entonces, se recogen las cenizas de acacia o de enebro, se criban con un cedazo, se ablandan con agua y se someten a un proceso de refinado. Se colocan en el horno las cenizas y una vasija [la copela], asentándola bien con una piedra. El plomo se introduce en la vasija, y un par de fuelles, como los fuelles usados para la fundición, se sujetan sobre ella. (...) El plomo se consume y se transforma en litargirio. Cuando todo el plomo se ha consumido, y la plata permanece en medio del litargirio, el metalurgo humedece un trapo y lo pone sobre la copela. Esto la enfría. Después, derrama agua sobre todo ello. Entonces, deja a un lado el litargirio, y extrae la plata del centro.» (Al-Hamdānī: 47-48).

La copela solía adoptar una forma de cono truncado y estaba confeccionada con un tercio de ceniza (pasta de huesos calcinados amasados con agua, llamada *gāb*) y dos tercios de yeso o cal. No obstante, y como se percibe en el texto de al-Hamdānī, la misma función podía llevarla a cabo un recipiente cerámico al que se le hubiera añadido una cierta cantidad de huesos o cenizas. Esto explica la escasez de pruebas arqueológicas que conservamos para esta fase. En ocasiones, el uso de copelas sólo puede ser deducido por la existencia en el yacimiento de muestras de cal con sedimentos de metales nobles o por la ausencia de restos óseos de cocina, lo que no siempre aparece reflejado en las memorias de excavación. Sin una analítica detallada, las vasijas con escorias adheridas han podido ser catalogadas como restos de fundición, sin aventurar su relación con la metalurgia del plomo argentífero.

Con este procedimiento, la pérdida de plata era mínima. Como comenta Abū Dulaf en *Al-Risālat al-Tāntya* (339 H/950 d.C.) (Allan, 1979:17), por cada *mann* de litargirio de los depósitos de plata de Alarān (Irán) se conseguía medio *dāniq* de plata; es decir, 1 g de plata por cada

3,12 kg de litargirio retirado. Esto representa un 0,03% de pérdida, cifra similar al 0,02% calculado para la época helenística y al 0,01% para la romana (Forbes, 1979:44).

Además, la copelación se efectuaba bajo un estricto control que aseguraba, por medio de diversos ensayos, la pureza del producto final. En la literatura árabe se pueden encontrar citas que hacen referencia a las diversas comprobaciones usadas para determinar las cantidades de plomo y plata comprendidas en la mezcla. La cifra se da en dirhams por *masla* (50 *rails*), a razón de 3,12 g de plomo en 25 kg masa (Al-Hassan y Hill, 1988:247). G. Agricola (1556:487, n.º 41) sostiene que en un *bes* de plata «había sólo una *dracma de impurezas*», lo que equivale a decir que en 64 partes de plata, sólo una correspondía a sustancias contaminantes. Esto proporciona una calidad en torno al 99% de plata, estimando los contenidos del 95%-97% como indicadores de una copelación poco cuidadosa.

Experimentos actuales han aportado ejemplos que mostraban un 97,8%-97,9% de metal precioso, índices no superiores al 1% de plomo e insignificantes impurezas residuales (cobre y bismuto, principalmente). Los porcentajes inferiores al 95% de plata se consideran representativos de aleaciones intencionadas (Forbes, 1964, VIII:230-231; Tylecote y Merkel, 1985:12), lo que da idea de la eficacia de este tratamiento.

Para separar la plata del plomo, en el mundo medieval se difundieron, también, los principios básicos del denominado **proceso Pattinson** (Forbes, 1979:44): si la galena argentífera se funde, los cristales que se forman durante su posterior enfriamiento son de plomo. Al retirar esos cristales, por tanto, el líquido resultante se enriquece en plata. El tratamiento puede ser repetido hasta que la mezcla contenga la cantidad de plomo que se desee. Sin embargo, la menor eficacia de este método, en comparación con el sistema de la copelación, le convirtió en un experimento reservado a alquimistas y científicos.

En cuanto a la **amalgamación** de la plata, descrita en *De Pirotechnia* por el italiano V. Biringuccio (1540:142 y 384), sabemos que fue utilizada de forma masiva en Nueva España hacia el 1550-1560 d.C. (González, 1831:411-412). No obstante, las nociones básicas se conocían en Europa desde época romana, como lo demuestran las referencias de Plinio y Vitrubio. El sistema consistía en mezclar la

mena nativa o clorada con sal, un álcali (pirita de cobre tostada), agua y mercurio. El exceso de mercurio que no había sido absorbido por el cloro se amalgamaba con la plata. Posteriormente, esa amalgama era destilada en retortas de hierro, el mercurio recuperado y la plata recogida como residuo (Agricola, 1556:297-300, n.º 12; Antón, 1841:229; Forbes, 1964, VIII:173-174 y 232-233; Sánchez Gómez, 1989:310-318; Theophilus, Libro III: 110-114, caps. 35-38; Vilchis y Arias, 1992: 100). Un procedimiento idéntico es usado por los alquimistas medievales cristianos (Theophilus, Libro III:112, cap. 36) e islámicos (Toll, 1970:135) y su práctica se descubre en numerosas representaciones del gótico. No pasaron de ser, sin embargo, entretenimientos eruditos a pequeña escala, puesto que la ausencia de un incremento descomunal en la demanda de plata no favorecía el perfeccionamiento de un método útil, sobre todo, en el beneficio de minerales de bajo contenido en metal precioso. Además, el proceso, aunque reducía el consumo de madera, precisaba de una mayor inversión, ya que requería la compra de mercurio y una gran pericia técnica².

*Oro

En al-Andalus, el oro era obtenido del lecho de los ríos, de los cuarzos auríferos, de yacimientos sulfurosos y de minerales de cobre.

Las pepitas de los placeres fluviales podían fundirse tras su cribado, sin necesidad de trabajos previos. A veces se sometían a procesos de amalgamación o concentración para retirar los minerales pesados que pudieran haberse adherido a las partículas de oro (Sánchez-Palencia y Pérez, 1989:22).

En el caso de los cuarzos auríferos, era preciso un tratamiento preliminar que eliminase los estériles y la ganga del mineral. Para ello se procedía a lavar la muestra en agua hirviendo o con ácidos y sales (Vallvé, 1996:58). Uno de estos tratamientos fue citado por un anónimo autor norteafricano del siglo VIII H/xiv d.C., director de la Casa de la Moneda de los sultanes benimerines de Fez:

«Se metían en un crisol refractario, fabricado con yeso y huesos, las arenas y cuarzos auríferos. Se ponía el crisol en un horno alimentado con carbón de leña y se utilizaba un soplete para elevar la temperatura. Cuando llegaba el momento de la fundición se añá-

² La plata suele estar recubierta de una pátina de óxido o carbonato, lo que impide que se produzca el contacto directo entre el mercurio y el metal precioso (Hausberger, 1997:46-48; Puche, Mazadiago y Martín, 1996:90; Sánchez Gómez, 1982:297-298; Vilchis y Arias, 1992:84).

día bórax vidriado (šabira), plomo y jabón. Del mineral que contenía oro se introducían en el crisol diez partes y del bórax, plomo y jabón, una o poco más. La operación duraba medio día con el fin de que el bórax fundido disolviera los óxidos metálicos de la escoria formando boratos neutros.» (Vallvé, 1996:57).

Después de varias condensaciones y nuevos lavados, el oro quedaba libre de impurezas (Vallvé, 1996:58) y listo para ser sometido a procesos de amalgamación.

Para beneficiar el oro de los minerales sulfurados y, en general, de cualquier mena filoniana, se usaba el sistema de la amalgamación (*al-magma* o *amal-al-gam*). El método, conocido desde épocas helenísticas, fue ampliamente desarrollado por los musulmanes y permitió la puesta en explotación de yacimientos despreciados anteriormente (Lombard, 1974:242).

No existen pruebas concluyentes que demuestren la aplicación de la amalgamación en frío, sistema empleado en Hispanoamérica durante el siglo XVI d.C. (Agricola, 1556:297-298; Biringuccio, 1540:3830384) y consistente en remover al aire libre la mezcla formada por oro, mercurio, sal común y sulfato de cobre o piritita ferrocobrizada (magistral). Tampoco se ha podido comprobar la utilización de otro de los procedimientos clásicos de amalgamación, basado en la deposición del oro sobre unas láminas de cobre revestidas de mercurio y en su posterior destilación en retortas de hierro (Forbes, 1964, VIII:232; Gálvez, 1934:320).

El proceso de amalgamación, tal y como era conocido en época andalusí, consistía en mezclar el mineral aurífero, finamente pulverizado, con cierta cantidad de mercurio en una pieza de cuero, que se retorció hasta que el mercurio que no se había mezclado con el oro (*jawza*) exudaba a través de la misma (Allan, 1979:7; Forbes, 1964, VIII:232; Al-Hassan y Hill, 1988:246-247; Hill, 1993:215; Toll, 1970:129 y 132). El resto del mercurio se evaporaba al fuego (proceso denominado *ta'riq*), quedando el oro como residuo. El metal precioso así obtenido era *dabab zi'bai* o *dabab muzabbaq* y estaba totalmente libre de impurezas:

«Si (el oro) tiene partículas diseminadas, como antimonio, es necesario extraerlas con mercurio.

Esto se consigue colocando el mineral pulverizado en un plato, y esparciendo sobre él mercurio, en cantidad doble a la del mineral y con suficiente agua como para cubrirlo todo. Después, se amontona todo en una vasija de arcilla, semejante al plato anterior, hasta que se está seguro de que el mercurio ha cubierto las partículas y las ha consumido. Entonces, se hace pasar todo a través de un trapo basto. La mayor parte del mercurio se va, pero el oro permanece con otra parte del mercurio formando una masa compacta. Esto se tuesta hasta que el mercurio se evapora.» (Al-Hamdānī: 45).

«Después de haber sido triturado o molido, el mineral de oro es limpiado de las piedras que contiene, y luego mezclado y comprimido con mercurio en un trozo de cuero hasta que el mercurio exuda por los poros del cuero; el resto del mercurio es retirado mediante el fuego.» (Al-Birūnī, en Al-Hassan y Hill, 1984:972).

«(...) porque los habitantes de este último país (África Occidental) reúnen sus fragmentos de oro, los mezclan con mercurio, y meten la mezcla en medio de un fuego de carbón, de manera que el mercurio se evapora y no queda más que una masa de oro fundido y puro.» (Idrīsī, en Lombard, 1974:202, n.º 4).

Al-Hamdānī (Allan, 1979:7-8) distinguía dos maneras diferentes de ejecutar el *ta'riq*. En la primera, la mezcla de oro y mercurio era fundida en un gran crisol (*būtaq*) con carbón; de esta manera, los contaminantes permanecían en la parte inferior. En la segunda, se usaba un crisol pequeño; la escoria subía a la superficie en forma de espuma (*qalimiāyi zar*) y, así, podía ser eliminada con un fundente como el bórax o, simplemente, despumada.

Ibn Ba'ra ofrece otra versión del proceso, ya en el siglo VII H/XIII d.C., en la que el mercurio se recuperaba por destilación:

«La mezcla terrosa que contiene residuos se pesa, se mezcla con mercurio y se sumerge en una vasija llena de agua. Cuando se retira el agua de la vasija, la mezcla terrosa se elimina, mientras

que el residuo precioso, mezclado con mercurio queda en el fondo. Entonces se prensa con un pergamino de modo que el mercurio es filtrado a través de los poros del pergamino. El residuo precioso, con restos de mercurio pegados, se pone en un contenedor especial lleno con cascotes. El contenedor se coloca en una jarra de agua. Cuando se expone al fuego el mercurio que queda se condensa en la jarra, dejando el metal precioso puro.» (Esparcia, 1997:66).

Ibn Ba'ra, al igual que al-Hamdānī, Theophilus (Libro III:110–120, caps. 35, 37 y 49) y G. Agricola (1556:243), emplea el agua para limpiar la amalgama antes de someterla a la acción del fuego. Este paso permitía que la reacción química se produjera de modo más rápido y perfecto (Gálvez, 1934:320).

Respecto a los minerales cupríferos, para separar el oro del cobre se procedía a unir la mena con plomo, para, posteriormente, licuar la mezcla, tal y como hemos detallado en el caso de la plata. Sabemos que el procedimiento era ya aplicado por los romanos hacia el siglo I a.C. (Al-Hassan y Hill, 1988:247), aunque fue descrito por primera vez en la obra de Theophilus (Libro III:146, cap. 69).

*Oro/plata

Con el propósito de aislar el oro de la plata se utilizaba la cementación salina y el proceso del azufre. La Arqueología Experimental ha demostrado que ambos sistemas son extremadamente eficaces y eliminan una gran cantidad de residuos secundarios (Healy, 1993:195).

El origen del proceso químico denominado método de sal o cementación salina (*tabaj* o *tas'id*) parece remontarse a finales del III milenio a.C., en Egipto (Allan, 1979:8; Ramin, 1977:130). Los testimonios arqueológicos y numismáticos indican que este sistema era conocido en Sardes (Anatolia occidental) desde el siglo VI a.C. Desde allí se difundió al mundo griego y, en época helenística, al ámbito mediterráneo. Entró en la Península Ibérica por las costas levantinas en el siglo IV a.C., gracias a la influencia de los colonizadores orientales (Montero y Rovira, 1991:18–19).

La cementación aprovecha la capacidad que tienen algunos cuerpos de transferirse sus propiedades (Allan, 1979:8; Forbes, 1950:159–160; 1964, VIII:175–176). Para efectuar el proceso bastaba con añadir al mineral sal y algún agente reductor

(*dawā*), como la paja o el carbón de leña, y calentarlo posteriormente. La sal atacaba a la plata, formando cloruros de plata que eran absorbidos por las paredes del crisol, la arcilla o las tejas que, en ocasiones, se agregaban. De este modo, quedaba liberado el oro o *turāb al-dāhab*:

«El oro malo es fundido, después la masa se hace derretir con tierra salina, cerámica pulverizada y cenizas ardientes.» (Al-Hamdānī: 45).

Mientras que Theophilus aconsejaba la proporción de una medida de sal por cada dos de carbón (Theophilus, Libro III:108–109, cap. 33), la receta de Kāšānī (siglo VIII H/XIV d.C.) se componía de una parte de sal, dos de ladrillo y cuatro de arcilla. Después de 3 días de tratamiento se obtenía el metal precioso (*zar taft*) (Allan, 1979:8).

Para separar el oro de la plata también se podía emplear el proceso del azufre, innovación musulmana que constituye el primer procedimiento de tipo electrolítico que se conoce. El método, descrito por al-Hamdānī y recogido posteriormente por Theophilus (Libro III:147, cap. 70), consiste en calentar el mineral aurífero con arcilla y un componente sulfúrico, como la piritita (sulfato de hierro), el alumbre (sulfato doble de alúmina y potasa) o la antimonita (sulfuro de antimonio). Estos elementos son agentes oxidantes muy enérgicos, que atacan de manera natural a la plata y la transforman en sulfuro de plata negra (*al-zāj al-abyad al-martakī*). De esta manera, y mientras que el oro es expulsado como residuo, el sulfuro argentífero es absorbido y estabilizado por los silicatos de las paredes del crisol y, por tanto, la plata puede ser recuperada mediante su copelación con plomo, como ya hemos explicado anteriormente (Ramin, 1977:133).

Junto a estos procedimientos, el mundo islámico aportó también otra novedad en la disociación del oro y la plata. El método se basaba en el uso de ácido nítrico, tal y como explica Geber en el siglo VIII–IX d.C. (Al-Hassan y Hill, 1988:247). Sin embargo, este tratamiento no es mencionado por ningún otro autor árabe o persa (Allan, 1979:9), lo que hace dudar sobre su atribución a fechas tan tempranas y sugiere la posibilidad de que sea un añadido posterior de los copistas que manejaron su obra.

VI. Técnicas de ensaye

Una vez separado el metal precioso de los contaminantes no deseados era necesario ensayar el producto obtenido para comprobar su calidad y, por tanto, la riqueza del yacimiento metalogenético. Las pruebas más sencillas podían ser llevadas a cabo en el mismo lugar del descubrimiento, como reflejan algunas de las ilustraciones del *Lapidario* de Alfonso X el Sabio, en las que se aprecia la presencia de una figura que, de pie y a espaldas del minero, examina cuidadosamente el mineral extraído (Alfonso X El Sabio: 21b y 46b).

Las operaciones de este tipo efectuadas sobre el oro (*'yār*) y la plata (*pālūdān*) cuentan con una larga tradición, dada la importancia que estas materias primas tenían en la fabricación de monedas. No resulta extraño, por tanto, que aparezcan ya citadas en el *Rutbat al-Hākīm* de mediados del siglo v H/xi d.C. (Allan, 1979:9; Toll, 1970:134-135) y que el *Lapidario* alfonsino, aunque escrito hacia el 648-678 H/1259-1279 d.C., recoja antiguas obras andalusíes de esta temática (Alfonso X El Sabio: 13-16).

*Plata

La pureza de la plata se comprobaba por el sistema ya descrito de la copelación. De acuerdo con Ibn Ba'ra, también se podía examinar al fuego (Toll, 1970:133). Si la plata se volvía negra, significaba que estaba adulterada:

«El ensaye de la plata consiste en limarla hasta cierto punto y exponerla al fuego. Si su color cambia o se vuelve negro, la plata está adulterada. Si el color no cambia, la plata es pura.» (Ibn Ba'ra, en Ehrenkreutz, 1953:438).

*Oro

La pureza del oro era verificada por diversos métodos, entre los que destaca la llamada piedra de toque, el sistema de densidad-peso específico, la velocidad de solidificación y la cementación salina.

La *piedra de toque* (*al-mihakk*) era un elemento clásico para comprobar la pureza del oro y sus aleaciones. A pesar de su antigüedad y amplio conocimiento, la piedra se consideraba una maravilla (*ajāb*) de la naturaleza (Fahd, 1978:131), por lo que en raras ocasiones encontramos una descripción pormenorizada y científica de la misma y su funcionamiento. Aparece citada en la obra de

al-Hamdānī, a mediados del siglo iv H/x d.C., y en un tratado árabe de principios del siglo vii H/xiii d.C.: el *Kašf al-Asrār al-'Ilmiya bi Dār ad-Darb al-Misriya*, escrito por Ibn Ba'ra (Ehrenkreutz, 1953:434; Toll, 1970:130-133). Ibn Ba'ra, especialista del refinado del oro en la ceca egipcia durante el mandato del sultán ayyubí al-Kāmil, indica que:

«Si encuentras oro desconocido deberías ensayarlo con las agujas de toque. Y el color de este oro después de calentado, cuando se compara con el de las agujas, te revela el valor real del metal ensayado.» (Esparcia, 1997:65).

La piedra de toque es, en realidad, la *Lapis Lydius* (lidita), un esquistosilíceo de color negro. Su tonalidad resulta importante, ya que los experimentos efectuados por A. H. Westwood, del Birmingham Assay Office, han demostrado que, cuanto más oscura es la piedra, mayor fiabilidad presentan sus resultados (Healy, 1993: 234-235 y 246, n.º 45). Dentro de la Península Ibérica, los mejores ejemplares se localizan en la provincia de Guadalajara (Galán y Mirete, 1979:258-261); fueron éstos, por tanto, los más buscados entre los mineros y metalurgos andalusíes.

La piedra funcionaba por fricción. El lado en uso se pulía hasta quedar totalmente plano, con el propósito de evitar una reacción anómala en la superficie de contacto. Del mismo modo, se procuraba que esa cara ofreciera un aspecto opaco, para facilitar el efecto adherente del proceso. La comparación entre el metal a ensayar y el metal-patrón (*rubā'iy*), de calidad contrastada, se realizaba directamente. El metal conocido, en forma de aguja, se frotaba sobre la piedra de toque e, inmediatamente después, se hacía lo mismo con el metal de ensaye, lo más cerca posible del lugar donde se había probado el primero. La operación se repetía con el juego de agujas (constituido, según Ibn Ba'ra, por 18 piezas de diferente composición), hasta que las marcas dejadas por uno y otro metal eran totalmente iguales. Su eficacia dependía, por tanto, de la amplitud de la gama de metales y aleaciones-tipo con la que se confrontaba la muestra. El procedimiento perduró hasta la Edad Moderna (Agricola, 1556:252-260) e, incluso, continúa empleándose en la actualidad (Forbes, 1964, VIII:171; Healy, 1993:234-236 y n.º 45), aunque perfeccionado con la utilización de reactivos, como el ácido nítrico o el

ácido clorhídrico, que decoloran las marcas de frotación, estableciendo, así, la pureza del metal.

El nivel de precisión de este sistema es sorprendentemente alto, pudiendo detectar aleaciones auríferas con un mínimo de 50%-75% de oro. De hecho, los modernos análisis de activación neutrónica proporcionan unos resultados muy similares a los obtenidos por este método, siendo algo más dispares en el caso de los actuales procedimientos químicos (Healy, 1993: 235; Oddy y Schweizer, 1972:176-180):

MUESTRA	PIEDRA DE TOQUE	ACTIVACIÓN NEUTRÓNICA	ANÁLISIS QUÍMICOS
1	> 90	91,6	95,57-98,47
2	< 30	28,0	21,10-22,99
3	65,5	67,5	64,27-64,40
4	58,5	58,8	58,30-58,70

El sistema de densidad-peso específico fue empleado expresamente como ensaye del mineral a partir de la publicación, en el siglo VII H/XIII d.C., del *Liber Archimedés de ponderibus*. También aparece mencionado por al-Hakim Abū-l-Hasan (siglo VIII H/XIV d.C.), aunque, según sus palabras, seguía en este punto antiguas enseñanzas del maestro al-Qarāfi (siglo VII H/XIII d.C.).

El método permitía calcular en qué cantidad se presentaba el elemento secundario de una aleación binaria, siempre y cuando se conociera la densidad exacta del metal precioso (Smith, 1979:66-68; Toll, 1970:135). Ofrecía, por tanto, una fiabilidad menor a la de los otros procedimientos.

El tercero de ellos consistía en cronometrar la velocidad de solidificación del oro tras haber sido fundido en el horno (Al-Hassan y Hill, 1988:247). El color y dureza que adquiría el metal precioso sometido a la acción del fuego servía, además, como indicador de la calidad del mismo. Si mantenía su color, era oro puro; si se volvía más blanco, contenía plata; si alcanzaba un tono rojizo y mayor dureza, cobre o estaño; si se ennegrecía y ablandaba, plomo (Healy, 1993:233).

El último de los sistemas empleados para probar la pureza del oro derivaba de la cementación salina, explicada anteriormente. Según el *Rubāt al-Hakim* (siglo V H/XI d.C.), retomado por Ibn Ba'ra (siglo

VII H/XIII d.C.), el metal se colocaba en capas alternas, junto a una mezcla terrosa formada por azufre, sal y ladrillo machacado. La mezcla se disponía en unas cubetas, selladas con arcilla, y se metía en el horno durante una noche. El componente terroso absorbía los elementos contaminantes, dejando el oro refinado (Ehrenkreutz, 1953:428; Ramin, 1977: 131).

Conclusiones

Aunque no se haya encontrado, hasta el momento, ningún tratado sobre minería que podamos adscribir al mundo andalusí ni documentos islámicos que ofrezcan una visión general del tema, la pervivencia de técnicas romanas en etapas modernas, las referencias minero-metalúrgicas en las obras medievales cristianas, las representaciones iconográficas y, sobre todo, los descubrimientos arqueológicos y las descripciones que algunos autores árabes realizan de las labores norteafricanas y orientales han permitido rastrear los conocimientos tecnológicos de la época y establecer el panorama que debían presentar las labores hispanomusulmanas a pie de mina.

Entre estas explotaciones era posible encontrar minados en los que, con el propósito de optimizar al máximo la producción de los metales de gran demanda, como el oro y la plata, se efectuaban algunos tratamientos iniciales del mineral a bocamina: trituración, criba, concentración por lavado y tostación. Estos procedimientos suelen dejar escasas evidencias en el registro arqueológico, dada la simplicidad de los elementos usados y la sucesiva reutilización de los mismos.

En la mayoría de las ocasiones era preciso, además, separar el metal de los contaminantes que formaban parte del material de origen. Para ello, el mineral se sometía también a sencillas técnicas metalúrgicas. La realización de estos procesos en centros especializados posibilitaba el tratamiento simultáneo de grandes cantidades de mineral. Sin embargo, el traslado de los estériles y del combustible encarecía la producción y hacía necesaria la instalación de una importante infraestructura. No resulta improbable, por tanto, que las labores de fundición y ensaye se concluyeran en las proximidades de la mina, siempre y cuando las condiciones físicas (facilidad de ventilación y evacuación de humos, abundancia de carbón vegetal, accesibilidad de la región) y socio-económicas (proximidad a vías principales de comunicación, atrac-

ción y demanda de núcleos metalúrgicos) del entorno minero así lo aconsejasen.

Todos los procedimientos realizados a pie de mina reflejan un extenso y profundo conocimiento de las características geomorfológicas de los minerales y del comportamiento de los metales preciosos durante los procesos de transformación. De hecho, muchos de estos tratamientos responden únicamente al deseo de mejorar y optimizar las posteriores fases metalúrgicas a las que serían sometidos los productos finales.

Bibliografía

AGRICOLA, G. (1556): *De re metallica. Translated from the first latin edition of 1556*. Traducción de H. C. Hoover y L. H. Hoover, Nueva York, 1950.

ALPONSO X EL SABIO: *Primer Lapidario del Rey Alfonso X el Sabto. Edición facsímil del códice b.I.15 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Serie Códices artísticos, 5*, Madrid, 1982.

ALLAN, J. W. (1979): *Persian Metal Technology. 700-1300 AD*, Londres.

ANTÓN VALLE, N. (1841): *El minero español. Descripción de los puntos de la Península donde existen criaderos de toda clase de metales*, Madrid.

ARFE Y VILLAFANE, J. de (1572): *Quilatador de la plata, oro y piedras*. Edición facsímil de A. Bonet Correa, Madrid, 1976.

ARJONA CASTRO, A. (1982): *Anales de Córdoba musulmana (711-1008)*, Córdoba.

BACHMANN, H.-G. (1993): «The Archaeometallurgy of silver», en R. Francovich (ed.), *Archeologia delle attività estrattive e metallurgiche. V Ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in Archeologia (Certosa di Pontignano (SI)-Campiglia Marittima (LI), 9-21 Settembre 1991)*, Quaderni del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti, Sezione Archeologica, Università di Siena, n.º 32-33; pp. 487-495.

BAZZANA, A. y CRESSIER, P. (1989): *Shalsh/Saltés (Huelva). Une ville médiévale d'al-Andalus*, Madrid.

BIRINGUCCIO, V. (1540): *De la Pirotechnia*. Traducción de C. S. Smith y M. T. Gnudi, Massachusetts, 1966.

CALVO, F. A. (1964): *La España de los metales. Notas para una Historia*, Madrid.

CIMA, M. (1992): «Pôle extractifs et métallurgiques du versant italien des Alpes», *Les techniques minières de l'Antiquité au XVIII^e siècle. Actes du Colloque*

No observamos que la base tecnológica de las labores a bocamina, asentada y heredada de las fases prerromana y romana, experimentara importantes innovaciones en el largo periodo investigado. A pesar de ello, apreciamos que el tratamiento de los metales preciosos mostraba, respecto al de otros metales, rasgos muy revolucionarios, ya que sólo el oro y la plata eran capaces de compensar los riesgos y gastos iniciales que cualquier novedad conlleva.

International sur les ressources minières et l'histoire de leur exploitation de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle, Strasbourg, 1988. 113^e Congrès National des Sociétés Savantes: pp. 215-246.

CONOPHAGOS, C. E. (1989): «Quelques considerations generales sur les procedes de concentration pendant l'antiquite et sur leur evolution», *Minería y Metalurgia en las antiguas civilizaciones mediterráneas y europeas*, Tomo II: pp. 96-106.

CÓRDOBA DE LA LLAVE, R. (1996): «Innovación tecnológica y desarrollo industrial en la Península Ibérica durante la Edad Media», *Actas de las I Jornadas sobre Minería y Tecnología en la Edad Media Peninsular*: pp. 317-346.

DERRY, T. K. y WILLIAMS, T. I. (1977): *Historia de la Tecnología. Tomo I: Desde la Antigüedad hasta 1750*, Madrid.

EHRENKREUTZ, A. S. (1953): «Extracts from the Technical Manual on the Ayy bid Mint in Cairo. The Manuscript of Ibn Ba'ra», *Bulletin of the School and African Studies*, XV, parte 3: pp. 423-447.

ESPARCIA, M^a R. (1997): «La fabricación de la moneda», en T. Ibráhim y A. Canto García (Coords.), *Moneda andalusí en la Alambra*: pp. 61-74.

FAGNAN, E. (1924): *Extraits inédits relatifs au Magreb (Géographie et Histoire)*, Argel.

FAHD, T. (1978): «Le merveilleux dans la faune, la flore et les minéraux», *L'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval*: pp. 117-165.

FERNÁNDEZ JURADO, J. (1989): «La metalurgia de la plata en época tartésica», *Minería y metalurgia en las antiguas civilizaciones mediterráneas y europeas*, Tomo I: pp. 157-165.

FORBES, R. J. (1950): *Metallurgy in Antiquity: a Notebook for Archaeologists and Technologists*, Leiden.

- ____ (1964): *Studies in Ancient Technology*, Leiden. 9 Vols.
- ____ (1979): «Metallurgy», en C. Singer, E. J. Holmyard, A. R. Hall y T. I. Williams (Dirs.), *A History of technology*, Tomo II (The Mediterranean civilizations and the Middle Ages c.700 B.C. to c.A.D. 1500): pp. 41-80.
- GALÁN HUERTOS, E. y Mirete Mayo, S. (1979): *Introducción a los minerales de España*, Madrid.
- GÁLVEZ CAÑERO, A. de (1934): «La metalurgia de la plata y del mercurio. Bosquejo histórico», *Revista Minera, Metalúrgica y de Ingeniería*, LXXXV: pp. 257-259, 270-271, 293-295, 306-308, 319-322, 353-355 y 389-390.
- GONZÁLEZ, T. (1831): «Carta de Agustín de Sotomayor á S.M. sobre la orden que se ha de tener en descubrir minas y el modo de beneficiarlas. 20 de Abril de 1573», *Noticia histórica documentada de las célebres minas de Guadalcanal, desde su descubrimiento en el año 1555, hasta que dejaron de labrarse por cuenta de la Real Hacienda*: pp. 405-415. 2 Vols.
- AL-HAMIDĀNĪ: «Sources of gold and silver in Islam according to al-Hamidāni (10th century A.D.)». Traducción de D. M. Dunlop. *Studia Islamica*, VIII, 1957: pp. 29-49.
- AL-HASSAN, A. Y. y HILL, D. R. (1984): «Technique minière», *E.I.*, V: pp. 971-975, voz *Ma'ādn*.
- ____ (1988): *Islamic technology. An illustrated history*, Cambridge.
- HAUSBERGER, B. (1997): *La Nueva España y sus metales preciosos. La industria minera colonial a través de los libros de cargo y data de la Real Hacienda, 1761-1767*, Madrid.
- HEALY, J. F. (1993): *Minière e metallurgia nel mondo greco e romano*, Roma.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1907): «Los martillos de piedra y las piedras con cazoleta de las antiguas minas de cobre de la Sierra de Córdoba», *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, VII: pp. 279-292.
- HILL, D. R. (1991): «Ingeniería mecánica del Islam medieval», en N. García Tapia (Dir.), *Historia de la Técnica. Libros de Investigación y Ciencia. Scientific American*: pp. 22-28.
- ____ (1993): *Islamic Science and Engineering*, Edimburgo.
- AL-HIMYARĪ: *Kitāb ar-rawd al-Mi'tār*. Traducción de M.ª P. Maestro González. Col. Textos Medievales, 10, Valencia, 1963.
- IDRISI: *Geografía de España*. Edición facsímil de A. Ubieta Areta. Col. Textos Medievales, 37, Valencia, 1974.
- IMAMUDDĪN, S. M. (1981): *Muslim Spain. 711-1492 A.D. A Sociological Study*, Leiden.
- LOMBARD, M. (1974): *Les métaux dans L'Ancient Monde du V au XI siècle*, Col. Civilisations et Sociétés, 38, París.
- MOHEN, J.-P. (1992): *Metalurgia Prehistórica. Introducción a la paleometalurgia*, Barcelona.
- MONTERO RUIZ, I. (1994): *El origen de la metalurgia en el Sureste peninsular*, Almería.
- MONTERO RUIZ, I. y ROVIRA LLORENS, S. (1991): «El oro y sus aleaciones en la orfebrería prerromana», *Archivo Español de Arqueología*, LXIV, n.º 163-164: pp. 7-21.
- MONTERO RUIZ, I., ROVIRA LLORENS, S. y GÓMEZ RAMOS, P. (1995): «Plata argárica», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 35: pp. 97-106.
- ODDY, W. A., SCHWEIZER, F. et al. (1972): «A Comparative Analysis of Some Gold Coins», en E.T.Hall y D.M.Metcalf (eds.), *Methods of Chemical and Metallurgical Investigation of Ancient Coinage*: pp. 171-182.
- OROZ RETA, J. y MARCOS CASQUERO, M. (1983): *San Isidoro. Etimologías. Edición bilingüe*. Traducción de J. Oroz Reta y M. Marcos Casquero, Madrid, 1983. 2 Vols.
- PUCHE, O. y AYARZAGÜENA, M. (1997): «Ingenieros de minas y arqueólogos en el siglo XIX. La huella de Prado. Homenaje a Casiano de Prado (1797-1866) en el bicentenario de su nacimiento», *Boletín Geológico y Minero*, CVIII, fasc. 3: pp. 295-330.
- RAMIN, J. (1977): *La technique minière et métallurgique des Anciens*, Col. Latomus, 153, Bruselas.
- REYNOLDS, T. S. (1984): «Raíces medievales de la revolución industrial», en N. García Tapia (Dir.), *Historia de la Técnica. Libros de Investigación y Ciencia. Scientific American*: pp. 29-38.
- RODRÍGUEZ MOURELO, J. (1911): «La copelación, según antiguas recetas», *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid*, X: pp. 235-245 y 323-332.
- ROSENBERGER, B. (1964): «Autour d'une grande mine d'argent du Moyen Age marocain: le Jebel Aouam», *Hesperis-Tamuda*, V: pp. 15-77.
- ____ (1970): «Les anciennes exploitations minières et les anciens centres métallurgiques du Maroc (2e partie)», *Revue de Géographie du Maroc*, 18: 59-102.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, J. (1982): «La introducción del procedimiento de extracción de plata por medio del mercurio (procedimiento del patio) en España», *Actas del II Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias*, Tomo III: pp. 293-302.

- ____ (1989): *De minería, metalurgia y comercio de metales. La minería no férrica en el Reino de Castilla. 1450-1610*, Salamanca, 2 Vols.
- SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J. y PÉREZ GARCÍA, L. C. (1989): «Los yacimientos auríferos de la Península Ibérica. Posibilidades de explotación en la Antigüedad», *El oro en la España prerromana*, Monográfico de Revista de Arqueología: pp. 16-23.
- SILVA, L. da (1992): «O cadinho de ourives de prata do silo n.º 5 de Mértola. Proposta de análise», *Arqueologia Medieval (Campo Arqueológico de Mértola)*, 1: pp. 35-37.
- SMITH, C. S. (1979): «Metallurgy and Assaying», en C. Singer, E. J. Holmyard, A. R. Hall y T. I. Williams (Dirs.), *A History of technology*, Tomo III (From the Renaissance to the Industrial Revolution c.1500-c.1750): pp. 27-71.
- THEOPHILUS: *On divers arts. The treatise of Theophilus*. Traducción de J. G. Hawthorne y C. S. Smith, Chicago, 1963.
- TOLL, C. (1970): «Minting Technique according to Arabic Literary Sources», *Orientalia Suecana*, 19-20: pp. 125-139.
- TYLECOTE, R. F. (1976): *A History of Metallurgy*, Londres.
- ____ (1990): *The Prehistory of metallurgy in the British Isles*, Londres.
- TYLECOTE, R. F. y MERKEL, J. F. (1985): «Experimental smelting techniques: achievements and future», en P. T. Craddock y M. J. Hughes (Dirs.), *Furnaces and Smelting Technology in Antiquity*: pp. 3-20.
- VALLÉ BERMEJO, J. (1980): «La industria en al-Andalus», *Al-Qantara*, I: pp. 209-241.
- ____ (1996): «La minería en Al-Andalus», *Actas de las I jornadas sobre Minería y Tecnología en la Edad Media Peninsular*: pp. 56-64.
- VERNET GINÉS, J. (1986): *La Ciencia en al-Andalus*, Sevilla.
- VILCHIS, J. y ARIAS, V. (1992): *Ciencia y técnica entre Viejo y Nuevo Mundo. Siglos XV-XVIII*, Barcelona.

El tesorillo del Castillo de Lucena

Rafael Frochoso Sánchez
Sociedad Iberoamericana de Estudios
Numismáticos. SIAEN

El Museo Arqueológico de Córdoba tiene en sus fondos numismáticos una rica colección de monedas andalusíes, siendo el estudio completo de uno de los tesoriillos, el del Castillo de Lucena, ref. MACO 23.327/1-53, registrado el 20 de febrero de 1963, el trabajo que presentamos a continuación.

Según consta en las actas del *III Jarique de Numismática Hispano-Árabe* celebrado en Madrid en diciembre de 1990, en la comunicación de D. Alejandro Marcos y doña Ana M^a. Vicent, sobre los tesoriillos del Museo Arqueológico de Córdoba, el del castillo de Lucena se descubrió casualmente durante las obras municipales para la construcción de un mercado frente al castillo de Lucena¹.

El tesorillo fue donado al Museo Arqueológico de Córdoba por el señor alcalde de la ciudad, D. Miguel Álvarez de Sotomayor en nombre del Excmo. Ayuntamiento de Lucena y lo componen:

1. Un acetre de bronce o azófar, que se dice contenía el tesoro.
2. Muchas cuentas de oro bajo que ahora están ensartadas formando varios collares.
3. 2.327 monedas salvo error, entre dinares, quirates, fracciones y fragmentos.

En el estudio realizado, el total ha sido de 1945 monedas de las cuales 40 son dinarines y fragmentos de dinar, 1.799 quirates y 106 medios quirates.

¹ Marcos Pous, A. y Vicent Zaragoza, A.M. Los tesoriillos de moneda hispano-árabe del Museo Arqueológico de Córdoba. *Actas del III Jarique de Numismática Hispano-Árabe*. Madrid 1993.



Acetre

El acetre que contenía el tesoro es un calderillo pequeño de bronce o azófar de 165 mm de altura y con el asa levantada suma otros 73 mm, su diámetro mayor es de 180 mm y la boca de llenado tiene un diámetro interior de 115 mm. Con un reborde hacia el exterior de 8 mm, de pestaña.

La base es plana con 125 mm de diámetro y el conjunto tiene un perfil cerrado con ligera carena, siendo una forma poco común en la etapa medieval.

Los asideros de 21 mm de altura llevan un taladro de 6,5 mm desde donde arranca el asa de extremos vueltos hacia arriba, en su decoración se observan en la zona de sección cuadrada unos dibujos incisos semejantes a brotes de tallos.



Figura 2. Acetre y detalle del borde superior.

En la parte superior, debajo de la boca de llenado lleva una faja epigrafiada en todo su contorno de 35 mm de altura, limitada entre dos bandas lisas y otra inferior con una greca. La zona central entre adornos de ataurique lleva una inscripción en caracteres nesjies que ocupa todo el contorno con la petición «Deseo obtener la salud por el contenido».

En la zona inferior del cuerpo hay dos roturas antiguas y algunos golpes producidos probablemente en el momento del hallazgo, los óxidos producidos por la descomposición del bronce durante el tiempo que estuvo oculto, han llegado a afectar a algunas monedas a las que se ha adherido imposibilitando en algunos casos su lectura.

Cuentas de collar

Una parte del hallazgo, lo compone un conjunto de cuentas de collar esféricas de oro bajo trabajadas en chapa de pequeño espesor que se han enfilado en varios collares para su exposición en el Museo.

El mayor de ellos tiene tres vueltas, es de esferas lisas sin decoración, las hay de varios diámetros y algunas presentan abolladuras y deformaciones.

En otros dos collares mas pequeños las cuentas cilíndricas llevan una esmerada labor de filigrana y como detalle hemos añadido la foto de una de las cuentas no ensartadas indicativa del esmerado trabajo de orfebrería.





Figura 3. Collares y detalle de una cuenta.

nen alrededor de 10mm de diámetro en las fotos se han reproducido con 15 mm.

Fragmentos de dinar y dinares

Al- Mu'Tadid 433 al 461 H.
(1042 al 1069 d.C.)

Fragmentos de dinar en los que se lee parcialmente en la IA al - ḥāyib // Ismā'il y en la IIA al - Mu'tadid bi-llāh, corresponden por lo tanto a monedas del tipo Vives 891¹ (439 H) - V. 893 (440 H) - V. 895 (441 H) - V. 897 (442 H) - V. 900 (444 H.) y V. 903 (445H.) de la ceca de al-Andalus (Sevilla).

Solamente la ref. n.º 33 la podemos clasificar por poderse leer en ella parte de la fecha año: 43(?) siendo entonces 439 H. ya que con Isma'il las monedas están comprendidas entre los años 439 y 448 H.

Los dinarines al llevar los mismos nombres, están acuñados dentro del espacio de tiempo anteriormente indicado y su referencia según Vives es V. 901.

¹ Sáenz-Díez, J. I. Oro hispano-árabe en el Museo Arqueológico de Córdoba. *III Jarique de Numismática Hispano-Árabe*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1993. pp.164-176.

² Vives y Escudero, A. Monedas de las dinastías árabe-españolas. Madrid 1893

Monedas

Las monedas de oro son fragmentos de dinar y dinarines, ya fueron descritas por Juan Ignacio Sáenz-Díez², no obstante vamos a presentarlas nuevamente ordenadas por los diferentes reinados, manteniendo las referencias de dicho trabajo revisado y ampliado.

Las monedas de plata son quirates y medios quirates, en general están en buen estado, no obstante una parte de ellas al igual que sucede con las de oro, al no haber sido limpiadas, conservan los óxidos y adherencias que dificultan su clasificación, por este motivo no se han podido identificar el 8,5% de las monedas de plata.

Las fotos incluidas a veces no están claras debido fundamentalmente a las oxidaciones superficiales que impiden la visión nítida de la superficie y por lo tanto sus detalles, habiéndose incluido las fotos de las monedas más representativas y en mejor estado ampliando su tamaño para mejor identificar sus contenidos, como ejemplo, los quirates que tie-

N.º	Pieza	Referencia
N.º 31	fragmento 0,9 g	MAECO 23327/1
N.º 33	fragmento 1,0 g	MAECO 23327/4
N.º 43	ddinarín sin orlas	MAECO 23327/21
N.º 44	dinarín sin orlas 0,60 g	MAECO 23327/22
N.º 45	dinarín sin orlas 1,18 g	MAECO 23327/23
N.º 46	dinarín sin orlas 1,12 g	MAECO 23327/24

N.º 43. Dinarín sin orlas en el que se lee en la IA al-ḥāyib // Muḥammad y en la IIA al-Mu'tadid bi-llāh. MAECO 23327/21.

Es por tanto una acuñación realizada entre los años 433 y 459 H. que se corresponden con el dinar V. 908 y el dinarín V. 920.

N.º	Pieza	Referencia
N.º 32	fragmento de dinar 0,8 g	MAECO 23327/2

N.º 32. 0,8 grs. 14,5 x 16 mm. MAECO 23327/2. Fragmento de dinar en el que aparece en la IA el nombre de al-Zāfir encima de la P.F. y en la IIA solo figura el nombre de Hišām II como en todas las monedas de al-Mu'tadid.

Estos datos se ajustan a los dinares acuñados entre los años 456 y 461, ref. Vives 922 y V. 924 al V. 929.



Figura 4. Fragmento n.º 33



Figura 5. Fragmento n.º 31



Figura 6. Fragmento de dinarín n.º 43



Figura 7. Fragmento n.º 32

Al-Mu'tamid 461 al 484 H.
(1069 al 1091 d.C.)

N.º	Pieza	Referencia
N.º 25	dinar casi completo de 3,5 grs.	MAECO 23327/15
N.º 26	fragmento de dinar de 3,2 g	MAECO 23327/26
N.º 28	fragmento de dinar de 2,2 g	MAECO 23327/40
N.º 30	fragmento de dinar de 1,8 g	MAECO 23327/20

En estas monedas aparece en la IA el nombre de al-Rašid y en la IIA el de al-Mu'tamid, partiendo de estos datos vemos que son acuñaciones realizadas entre los años 470 y 476 H. en Medina Sevilla que se corresponden con las referencias Vives 954 al 957. En el fragmento n.º 26 se lee Medina Sevilla año 4, sería por tanto 474 H.

El fragmento de dinar de 1,8 g y 19 x 20 mm (N.º 30) lleva escrito en la IA el nombre de al-Ma'mun en el que se lee la ceca de (Medina) Córdoba, y parte de la fecha (4)78, las monedas de estas características (V. 975 al 977 entre los años 473 al 479 H), en este caso sería el año 478 H. (1085 d.C.), que no está en Vives.



Figura 8. Dinar n.º 25



Figura 9. Fragmento n.º 26



Figura 10. Fragmento n.º 28



Figura 11. Fragmento n.º 30

N.º	Pieza	Referencia
N.º 27	fragmento de dinar de 2,4 grs.	MAECO 23327/17. Tipo Vives 954
N.º 29	fragmento de dinar de 2,1 grs.	MAECO 23327/19. Tipo Vives 954
N.º 35	fragmento de dinar de 1,6 grs.	MAECO 23327/7
N.º 36	fragmento de dinar de 0,9 grs.	MAECO 23327/8

En estas monedas se lee en la IA el nombre de al-Rašīd y con este dato solo podemos indicar que su acuñación fue realizada entre los años 470 y 484 H. (1077 al 1091 d.C.).



Figura 12. Fragmento n.º 27

N.º	Pieza	Referencia
N.º 34	fragmento de dinar	MAECO 23327/5
N.º 47	dinarín sin orlas de 1,1 g / 15 mm ø	MAECO 23327/26
N.º 48	dinarín sin orlas de 1,2 g	MAECO 23327/27
N.º 49	dinarín sin orlas de 0,96 g	MAECO 23327/25
N.º 50	dinarín sin orlas de 1,40 g	MAECO 23327/30
N.º 51	dinarín sin orlas de 0,82 g	MAECO 23327/34
N.º 52	dinarín sin orlas de 1,4 g / 13 mm ø,	MAECO 23327/35
N.º 53	dinarín sin orlas de 0,68 g / 11 mm ø	MAECO 23327/37
N.º 54	fragmento de dinarín sin orlas de 0,61 g / 12 mm ø	MAECO 23327/18
N.º 55	dinarín sin orlas con fuertes oxidaciones de 1,7 g / 14 mm ø	MAECO 23327/41

Fragmento de dinar y dinarines en los que se lee encima de la P.F. el nombre de al-Rasid y debajo el de al-Ma'mūn; en la IIA el de al-Mu'tamid.

Su acuñación según las referencias de Vives para estas monedas (V. 975 – V. 976 y V. 977) fue realizada en Córdoba entre los años 473 y 479 H. (1080 al 1096 d. C.).

Entre todas las monedas del tesoro hay un pequeño bloque de óxidos que estuvo adherido a una moneda de este grupo, de su estudio se deduce que se formó sobre la IIA del dinarín N.º 52, actualmente está desprendido y se puede leer parte de la inscripción (en espejo), detalle que se ve en las fotos adjuntas de ambos.



Figura 13. Dinarín n.º 47



Figura 14. Dinarín n.º 51

Figura 15. Óxido desprendido del dinarín n.º 52 y la moneda

N.º	Pieza	Referencia
N.º 56	dinarín sin orlas	MAECO 23327/29 (posible)
N.º 57	dinarín sin orlas de 0,8 g	MAECO 23327/31
N.º 58	dinarín sin orlas de 0,88 g / 12 mm ø	MAECO 23327/32
N.º 59	dinarín sin orlas de 1 g / 12 mm ø	MAECO 23327/33
N.º 60	dinarín sin orlas de 0,74 g / 12 mm ø	MAECO 23327/36
N.º 61	dinarín sin orlas de 0,83 g / 12 mm ø	MAECO 23327/39
N.º 62	dinarín sin orlas de 0,87 g / 12 mm ø	MAECO 23327/41
N.º 63	dinarín sin orlas de 1,44 g / 13 mm ø	MAECO 23327/28
N.º 64	dinarín sin orlas de 0,6 g / 11,5 mm ø	MAECO 23327/38
N.º 37	fragmento de dinar de 0,8 g	MAECO 23327/10
N.º 39	fragmento de dinar de 0,6 g	MAECO 23327/12

Estos dinarines llevan en la IA debajo de la P.F. el nombre de al-Rašid que aparece en los dinares de al-Mu'tamid entre los años 470 y 484 H. (1077 y 1091 d.C.) y llevan la referencia V. 958.

El dinarín sin orlas N.º 63 lleva en la IA el nombre de 'Aḍad al-Dawla y en la IIA el de al-Mu'tamid 'alā-Allāh por lo que su acuñación se realizaría entre los años 467 y 469 H. (1074 al 1077 d.C.) y el oro conocido es de la ceca de Córdoba.

El N.º 64 lleva en la IA escrito el ḥayib // Siray al-Dawla por lo cual su acuñación corresponde al periodo entre los años 461 y 466 H. (1068 al 1074 d.C.).

El fragmento N.º 37 está sin identificar. En cuanto al N.º 39 es de ceca al-Andalus, a nombre de Hisām II.



Figura 16. Dinarín n.º 60



Figura 17. Dinarín n.º 61



Figura 18. Dinarín n.º 63



Figura 19. Dinarín n.º 64





Figura 20. Fragmento n.º 37



Figura 21. Fragmento n.º 39



N.º	Pieza	Referencia
N.º 38	fragmento de dinar	MAECO 23327/11
N.º 40	fragmento de dinar	MAECO 23327/6
N.º 41	fragmento de dinar	MAECO 23327/9
N.º 42	fragmento de dinar	MAECO 23327/3

Fragmentos de dinar almorávides

**Yūsuf ben Tašfīn 480–500 H.
(1087–1106 d.C.)**

N.º 41 (1,8 g y 26 x 12 mm). En la IA lleva escrito en dos líneas al-amir Yūsuf ben Tašfīn (n.º 3 Medina⁴) y en la IIA ... Valencia año 497 (la unidad está dudosa).

⁴ Medina Gómez A. *Monedas Hispano-musulmanas*. Toledo 1992 p. 326.

**‘Alī ben Yūsuf 500–537 H.
(1106–1143 d.C.)**

El N.º 40 (1,6 g y 16 x 14 mm). es un fragmento de dinar que lleva parcialmente

escrito en las dos líneas inferiores de la IA AMĪR ALMUSLIMĪN ‘ALI BEN YŪSUF (N.º 8 Medina) por lo tanto son acuñaciones realizadas entre los años 500 y 522 H. (1106 y 1128 d.C.) y al leer la ceca de Valencia y parte de dos de las unidades se limita la fecha al 502 ó 512 H.

El N.º 38 (0,8 g y 12 x 9 mm) no es identificable debido a su tamaño.

En cuanto al N.º 42 (1,6 g y 16 x 13 mm) según las inscripciones de la IA, solamente vemos que se trata de un fragmento de dinar del modelo 8 de Medina por lo tanto fue acuñado por ‘Alī ben Yūsuf entre el 500 y 522 H.



Figura 22. Fragmento de dinar n.º 41



Figura 23. Fragmento de dinar n.º 40



Figura 24. Fragmento n.º 38



Figura 25. Fragmento n.º 42

Quirates de 'Alī ben Yūsuf

Sin nombrar príncipe heredero
500–522 H. (1106–1128 d.C.)

N.º	Pieza	Referencia
V. 1684	1 quirate de ceca Ceuta	
V. 1685	2 medios quirates de ceca Sale ¿?	
V. 1701	6 quirates	



Figura 26. V. 1684



Figura 27. V. 1685



Figura 28. V. 1701

'Alī ben Yūsuf y el príncipe heredero
 Sir 522–533 H. (1128–1138 d. C.)

N.º	Pieza
V. 1767	1 quirate
V. 1768	29 quirates (1 con 2 perforaciones); 25 monedas pesan 24,2 g
V. 1770	48 medios quirates con una estrella en la IIA; 43 monedas pesan 20,5 g
V. 1770	1 medio quirate con un círculo y punto en la IIA.
V. 1771	1 quirate
V. 1774	2 quirates con adorno floral 20 C
V. 1774	3 quirates con adorno floral 20 D
V. 1774	1 quirates con adorno floral 20 E
V. 1774	1 quirates con adorno floral 20 I (nuevo).



Figura 29. V. 1767



Figura 30. V. 1768



Figura 31. 1/2 Quirate V. 1770



Figura 32. V. 1770



Figura 33. V. 1771



Figura 34. V. 1774 C



Figura 35. V.1774 D



Figura 36. V. 1774 E



Figura 37. V. 1774 I

Vives 1774	20.A*	20.B*	20.C*	20.D*	20.E*	20.F*	20.G*	20.H*	20.I*
IA									
IIA									

Tabla de diferentes adornos en V. 1774

N.º	Pieza
V. 1775	686 quirate
V. 1777	2 quirates
V. 1778	7 quirates
LUCENA 1	1 quirate

V. 1775. 686 quirates; 100 monedas pesan 96,8 g.

Se observan diferentes cuños en este conjunto de monedas encontrando las diferencias principalmente en el número de puntos incluidos en la parte inferior de la IIA.

V. 1777. 2 quirates.

V. 1778. 7 quirates de ceca Ceuta, hay 3 cuños distintos, diferenciados por los adornos de ambas áreas.

LUCENA 1. 1 quirate. La IA tiene la inscripción como V. 1771, y la IIA según V. 1704, es por lo tanto una nueva referencia al llevar diferente distribución de leyendas.



Figura 38. V. 1775



Figura 39. V. 1775



Figura 40. V. 1777



Figura 41. V. 1778



Figura 41A. V. 1778



Figura 41B. V. 1778



Figura 42. Quirate nuevo



'Alī Ben Yūsuf y el príncipe heredero
Tašfin 533–537 H. (1138–1143 d.C.)

N.º	Pieza
V. 1812	1 quirate
V. 1815	42 medios quirates; 13 monedas pesan 6,3 g
V. 1815	2 medios quirates con diferente adorno en la 1A
V. 1820	4 quirates. Se incluye tabla con las nuevas variantes de los adornos*
V. 1822	14 quirates

* R. Frochoso. Nuevas aportaciones de quirates almorávides. *Numisma* n.º 243 año 1999, pp. 7 a 23. La tabla ha sido ampliada con los nuevos datos de las monedas de este tesoro.

VIVES 1820	22.I*	22.J*	22.K*	22G	22H
IA					
IIA					



Figura 43. V. 1812



Figura 44. V. 1815, 2 medios quirates con diferente adorno en la IA



Figura 45. V. 1820 K



Figura 46. V. 1820 H



Figura 47. V. 1820 G



Figura 48. V. 1822

Nº	Pieza
V. 1824	59 quirates con adorno floral 22; 10 monedas pesan 9,6 g
V. 1824	9 quirates con adorno floral 22A
V. 1824	1 quirates con adorno floral 22 B
V. 1824	2 quirates con adorno floral 22 C
V. 1824	2 quirates con adorno floral 22 M (nuevo)
V. 1824	5 quirates con adorno floral 22 N (nuevo)
V. 1824	1 quirates con adorno floral 22 O (nuevo)
V. 1824	1 quirates con adorno floral 22 P (nuevo)
V. 1824	2 quirates con adorno floral 22 Q (nuevo)
V. 1824	6 quirates con adorno floral 22 L (nuevo)
V. 1824	1 quirates con adorno floral 22 R (nuevo)
V. 1824	3 quirates con adorno floral 22 Indefinido.

* R. Frochoso. Nuevas aportaciones de quirates almorávides. *Numisma* n.º 243 año 1999, pp. 7 a 23. La tabla ha sido ampliada con los nuevos datos de las monedas de este tesoro.

Se incluye tabla de nuevas variantes en los adornos*.

VIVES 1824	22.A*	22.B*	22.C*	22.D*	22.E*	22.F
IA						
IIA						

22L	22	22M	22N	22O	22P	22Q	22R



*Figura 49. V. 1824 / 22



Figura 50. V. 1824 / 22A



Figura 51. V. 1824 / 22M



Figura 52. V. 1824 / N





Figura 53. V. 1824 / 22 O



Figura 54. V. 1824 / 22P



Figura 55. V. 1824 / 22 Q



Figura 56. V. 1824 / L

N.º	Pieza
V. 1825	5 quirates
V. 1826	782 quirates; 100 monedas pesan 96,4 grs
V. 1828	1 quirate
D.LF. 33	3 quirates de ceca Ceuta ⁷
J.J. 33	1 medio quirate ⁸

En los quirates con óxidos, en su mayor parte proceden de la descomposición del acetre, vemos como en los ejemplos presentados en las fotografías hace imposi-

ble la catalogación de los quirates portadores y al mismo tiempo se observa la huella dejada por otras monedas que estuvieron pegadas a este conjunto.

⁷ DLF. 33 = *Láminas inéditas de D. Antonio Delgado*, lámina fotográfica n.º 33. Trabajo publicado por J. J. Rodríguez Lorente y Tawfiq Ibn Hafiz Ibrahim, Madrid 1985.

⁸ J. J. 33 = *IV Jarique de numismática Andalusí*. Quirates almorávides inéditos, n.º 33 del trabajo de A. Martínez Calderón.-Jaén, octubre 2000.



Figura 57. V. 1825



Figura 58. V. 1826



Figura 59. V. 1828



Figura 60. DLF. 33



Figura 61. JJ.33



Figura 62..



Resumen de las monedas del Tesorillo

Monedas de oro		
TAIFAS	Al-Mutadid	3 fragmentos de dinar 4 dinarines
	Al-Mutamid	9 fragmentos de dinar 18 dinarines
	Sin identificar	2 fragmentos
	TOTAL	40 monedas más fragmentos
ALMORÁVIDES	Yusuf b. Tasfin	1 fragmento de dinar
	Ali b. Yusuf 1	1 fragmento de dinar
	Sin identificar	1 fragmento de dinar
TOTAL	40 monedas más fragmentos	
Monedas de plata		
	Clasificados	1648 quirates
	Clasificados	94 ½ quirates
	Sin clasificar	
	por óxidos	151 quirates
	Sin clasificar por óxidos	12 ½ quirates
TOTAL		1905 monedas de plata
TOTAL DEL TESORILLO		1945 MONEDAS

Análisis del tesorillo del Castillo de Lucena

1. El conjunto de joyas y monedas nos corroboran lo que indican las crónicas de estos años en los que Lucena (al-Yussana) durante la época almorávide, la población mantenía unas altas cotas de prosperidad económica.
2. El conjunto de monedas no supera el año 537 H. (1143 d.C.), último año del reinado de 'Alī ben Yūsuf.
3. Solamente el 0,46 % de los quirates fueron acuñados al principio del reinado de 'Alī ben Yūsuf, entre los años 500 y 522 H.; el 44,57 % entre los años 522 y 533 H. y el 54,97 % entre el 533 y 537 H.
4. El grado de desgaste y deterioro por el uso de los quirates es muy pequeño, habiendo estado por lo tanto poco tiempo en circulación, este dato viene reforzado por el hecho de estar el 86 % de las monedas concentradas en dos modelos en los que se aprecia una buena calidad de conservación.
5. Según los datos anteriores y al no aparecer monedas de los emires Tāšfīn e Ishāq ni de las taifas almorávides nos sitúa su ocultación a finales del reinado de 'Alī ben Yūsuf hacia el año 537 H. (1143 d.C.).
6. Las causas de la ocultación y no recuperación pueden encontrarse en la inestabilidad existente del imperio almorávide a partir de la segunda mitad del reinado de 'Alī ben Yūsuf que con respecto a Córdoba queda resumida en los siguientes acontecimientos:
 - Resentimiento de la población de Córdoba contra las tropas almorávides que llegaron a expulsar a su gobernador en 515 H. (1121 d.C.).
 - En el 519 H. (1125 d.C.) Alfonso el Batallador durante 15 meses algareó por una amplia zona de al-Andalus entre las que se encuentra Córdoba.
 - Alfonso VII en sus incursiones llega hasta Jerez en el 527 H.

- Hay que tener en cuenta también que los almorávides tenían graves problemas internos en África por lo que se transmitía la inestabilidad al resto del imperio.
- Córdoba cae en poder de los almohades en el 1148 d.C. pocos días después que Lucena.

Cuño de quirate

Como apéndice he creído interesante por su importancia y su relación con el periodo almorávide incluir una pieza del Museo Arqueológico de Córdoba, expuesta en la misma vitrina que el acetre, las joyas y las monedas del tesorillo de Lucena.

Se trata de un cuño de anverso de quirate, está inventariado con el n.º 4.557, es de bronce y su estado de conservación es bueno, ha sido utilizado en la acuñación de una pequeña cantidad de monedas ya que los rebordes producidos por los golpes del martillo no son grandes como podemos observar en la parte superior de la fotografía del cuño.

Ingresó en el Museo el 11 de diciembre de 1926 por compra a D. Emilio Pinilla, siendo procedente de un lote de chatarra de una tienda de hierros viejos de Córdoba.

En la superficie plana de acuñación, lleva dos gráficas circulares concéntricas, la interior es de línea continua y la exterior de puntos, en el área interior a las gráficas está grabada en cuatro líneas la Profesión de Fe y la Misión Profética.

Las monedas acuñadas según esta distribución de inscripciones, su tamaño y tipo de letras, se corresponden con los quirates acuñados a finales del reinado de Yūsuf ben Tāšfīn o principios del reinado de 'Alī ben Yūsuf, coincidiendo con los anversos de las monedas ref. Vives 1535 (de Yūsuf) y Vives 1684-1697-1704-1707 y 1708 de 'Alī; por su tipología la moneda más parecida es el quirate de Yūsuf ref. V. 1535, acuñación realizada entre los años 480 y 496 H. (1087 y 1103 d.C.).



Figura 63. Cuño de quirate ampliado. MAECO ref. 4557

Resumen

El presente artículo trata de una cabezada nazari del siglo xv, para la mula de una joven mora, hija del Alcaide de Serón (Almería), que se dirigía con su comitiva a Baza (Granada) para casarse. Cuarenta jóvenes caballeros de Lorca salieron de noche con el propósito de conquistar gloria y honor, al mando de D. Diego López de Guevara. Emboscados a cubierto, cerca del camino, acosaron a la comitiva, aniquilando a unos y haciendo prisioneros a otros, entre ellos a la joven novia, que finalmente fue liberada. En agradecimiento regaló al jefe lorquino una joya de oro y pedrería, que llevaba en el pecho, y la cabezada. Este tipo de arnés nazari era muypreciado, y como tal se documenta entre las preseas de la Reina Isabel la Católica.

Summary

This article is about a fifteenth century nazari harness said to belong to the mule of the daughter of the governor of Serón in Almería. On her way to Baza (Granada) to get married she was assailed by forty riders from Lorca (Murcia) under the leadership of D. Diego López de Guevara, looking for glory and the honours. They were hidden by the road waiting for the ambush. After the struggle she was liberated and as a gesture of gratitude she presented to him a gold jewel with precious stones that had on her breast and the mule harness. Nazari harnesses of this kind were highly appreciated and the Queen Isabel la Católica had some in her collection.

En el Museo Arqueológico Nacional se conserva un fragmento de cabezada nazari, del siglo xv, realizada en cobre, cuero, seda, hilo de plata ejecutada con técnica de fundición y esmalte¹ (fig. 1). Ingresó el 23 de abril de 1889, como donación de don Pedro Navarro, según figura en el correspondiente expediente, cuyo contenido incluyo por su importancia histórica y documental². Así pues resulta errado el aserto de F. Canovas y Cobeño, cuando afirma que en 1889 la cabezada estaba completa³. El objeto, resto de la cabezada desaparecida desde 1934, fue donado al Museo Arqueológico Nacional gracias al interés de D. Rodrigo Amador de los Ríos, que se distinguió como su padre, D. José Amador de los Ríos⁴, por su amor y desvelos hacia el Museo. En su ficha catalográfica se cita correctamente el nombre de Serón, no Cerón, sobre el que volveremos, para reseñar la hazaña acaecida el año 1478, que le hizo acreedor de la fama de noble caballero a don Diego López de Guevara⁵.

Es comprensible que se produjeran críticas por la sustracción del fragmento, la cual en honor de la verdad, se había perpetrado antes de 1741, año de la publicación de Fray Pedro Morote Pérez-Chuecos, *Antigüedad y Blasones de la ciudad de Lorca*⁶. En ella consta la existencia de la joya de oro y el freno de la mula, que la «novia de Serón» donó al caballero lorquino Diego López de Guevara, en el suceso del que haré mención más adelante. «Consérvase hasta hoy la dicha joya, y precioso freno, con quatro borlas de finísima seda azul (hoy tiene sólo tres borlas por haberle sustraído un cierto *amateur* hace ya algunos años) con sus cordones notablemente curiosos, y tan



Figura 1. Fragmento de la cabezada de la «novia de serón», Museo Arqueológico Nacional.

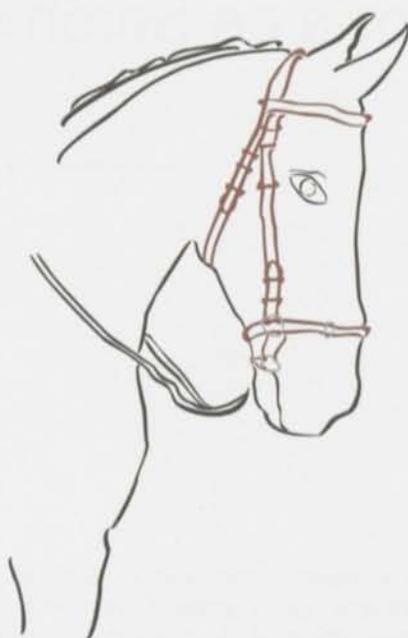


Figura 2. Esquema de una cabezada, A. Franco.

finos hasta hoy sus colores, que dudo puedan salir semejantes en estos tiempos, de el tinte. Guárdanles los Cavalleros Matheos Rendonés".

Siguiendo con la historia del preciado objeto, Joaquín Espín Rael dice que Acero y Abad en su obra *Ginés Pérez de Hita*, recoge una reunión de amigos en Lorca en 1860, en la cual Ambrosio Fajardo informó que conservaba en un arca la cabezada completa del palafrén de la «novia de Serón», y «que la guardada con especial cuidado y gran esmero por ser él el poseedor del vínculo, en cuya fundación había una cláusula en la que se obligaba a guardar siempre aquella cabezada y presentarla en toda ocasión en que el inmediato sucesor lo pidiese y si no lo hacía se transmitiría la vinculación a éste»⁷. A comienzos del siglo xx la cabezada está en poder de José Mouliá [sic], por herencia de familia, como informa M. González Simancas en el *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*, en 1905–1907, muy revelador, además, en cuanto al estado de la pieza. En mi opinión, es la mejor descripción de la misma, realizada *de visu*, por lo que vale la pena el incluirla⁸: Reseñada con el n. 886, dice: «Don José Mouliá es propietario, por herencia de familia, de la célebre cabezada y petral que según la tradición constituían parte de los arreos de la mula que montaba la llamada *Novia de Serón* al tiempo que fue aprisionada con su escolta por cuarenta caballeros lorquinos cuando desde esa villa, de la que era Alcaide su padre, se dirigía á la de Baza en 1440 como asegu-

ra el P. Morote (Ob. cit. c. XIII), o bien en 1452 según refiere Ginés Pérez de Hita en su *Libro de la población y bazañas de la M.N. y M.L. ciudad de Lorca*. El hecho real o novelesco, que don Lope Gisbert cantó en bellissimo romance (*La Hazaña de los cuarenta*, premiado en los Juegos florales celebrados en Murcia el año 1875), importa poco en esta ocasión, en la que á mi modo de ver, solo interesa consignar aquí la existencia de aquellos preciosos y singulares guarniciones de montura.

La cabezada, donde falta el bocado para completar el freno, está formada (figuras 4 y 5)⁹ por fuertes correas cubiertas en casi toda su extensión de ricas aplicaciones metálicas esmaltadas y doradas de donde penden grandes borlones de seda azul cuyos remates de nudos y cordones matizan torzales rojos y avaloran hilos de oro. Gruesos cordones, también de seda azul; con borlas pequeñas en los cabos constituyen las riendas; y otros más gruesos, con piezas ovales y esféricas ensartadas á modo de contario y vestidas con los mismos filamentos, forman el petral adornado en la parte inferior por jaeces rectangulares de cordobán negro y otra borla en el centro de igual forma y color que las de la cabezada. Las ornamentaciones metálicas tienen labores cinceladas y adornos esmaltados de color azul, claro y oscuro, sobre los trazos excavados, dibujando arabescos de estilo morisco con palmetas y retorcidos vástagos en las placas que fingen anillos, en los medallones multilobulados que cubren la unión superior de las correas y en los que rematan las sujeciones laterales: apareciendo en el centro de estas últimas unos pequeños escudos sin timbrar de figura ojival invertida, inscritos en círculos, ostentando una banda que en lugar de tener como los blasones granadinos la leyenda *Y no vencedor sino Dios*, muestran líneas curvas cortándola á manera de escamas con dos circulitos en los extremos que en nada se asemejan a las figuras dragantes de esas piezas heráldicas. ¿Se trata aquí del emblema de la orden llamada «Española» que consistía en «una banda ancha y linda, con placas superpuestas como escamas de pescado»? De ella habla y así la describe Jorge de Eingen refiriéndose á las mercedes que recibió del rey de Castilla Enrique iv en 1457 (*Viajes por España*, etc, por don Antonio María Fabié, Madrid, 1879, p. 44). Nadie hasta hoy, que yo sepa, se ocupó en semejante detalle que bien merece especial estudio puesto que aun no se llegó á decir la últi-

ma palabra sobre la debatida cuestión de las bandas en los escudos decorativos que vemos con algunas variantes en el Alcázar de Sevilla, en el castillo de Carmona, en la Alhambra y en la capilla mudéjar del Hospital de San Bartolomé en Córdoba. En el siglo XVIII poseían estos preciosos objetos, dignos de figurar en un Museo como ejemplar valioso, «los Cavalleros Matheos Redones» de Lorca (Morote, ob. cit. p. 352), y en nuestro Museo Arqueológico Nacional se conserva una borla, quizá torpemente quitada de aquellos arreos cuando una persona incompetente procedió hace años a colocar las piezas de un modo caprichoso que alternado su natural colocación dejó incompleto el principal atavío». El citado autor trazó dos dibujos de detalles de la cabezada, uno de los cuales, aunque no muy fidedigno a la estructura presentada en la reproducción fotográfica, resulta interesante como referencia documental¹⁰ (fig. 6). En 1921 la cabezada sigue en poder de la familia Mouliá Parra, como informa J. Espín¹¹, pero solo hasta catorce años más tarde. En efecto, cuando publicaba un artículo en 1934, todavía se conservaba la cabezada. Así se expresa el citado historiador murciano: «Ciertamente esta es la causa de que permanezca hasta hoy casi íntegra esta muestra tan interesante de arte granadino, pues las familias por sus vicisitudes, modas y cambios de los tiempos es raro conserven sus prendas más de tres generaciones, aún las que constantemente permanecen en buena posición y con medios de fortuna». Extrañamente, y como si de una premonición se tratase la cabezada desapareció ese mismo año. El broche o joyel, según Cánovas Cobeño, fue deshecho para hacer adornos más modernos y más al gusto de la moda.

El fragmento de cabo de cabezada de cabalgadura está compuesto de tres piezas de cobre esmaltado, de sección rectangular, huecas, para permitir el paso de la correa de cuero. La primera está decorada con tres palmetas apuntadas; la segunda, con tres círculos, y la tercera, de mayores dimensiones para conformar el remate del cabo, lleva un escudo inscrito en un círculo y palmetas. Del extremo apuntado, con decoración vegetal esquemática, penden un borlón y adornos de seda azul oscuro, dispuestos en tres haces. El interior del escudo es similar al emblema de los reyes granadinos, y están presentes en la arquitectura los palacios de la Alhambra y otras piezas procedentes de círculos palaciegos. Está relleno de esmalte azul.



Figura 3. Mapa del área

Aunque no se conserva la cabezada completa, sí se conservan fotografías, depositadas en el Fondo Cultural Espín (figs. 4 y 5). Gracias a ellas se han podido determinar algunos extremos, como que en el momento de hacer las fotografías ya faltaban a la guarnición de la cabezada no solo el fragmento del Museo Arqueológico Nacional, sino otras partes como el freno. El fragmento conservado se ha identificado con la segunda correa horizontal¹², aserto difícil de aceptar, pues es idéntico al conservado y perteneciente al extremo inferior de la correa vertical izquierda. Las fotografías posibilitan una descripción más precisa de la pieza desaparecida. Aunque sus caracteres formales y estilísticos afectan una gran complejidad, el dibujo adjunto (fig. 2) es expresivo en cuanto al esquema de una cabezada.

Es conocida la consideración por los caballos y aprecio por los arneses de lujo en al-Andalus durante la Edad Media¹³. De época nazarí se conservan algunos ejemplos de extraordinaria calidad, que dan una idea, si quiera lejana, de lo desaparecido¹⁴. Los arneses de este tipo eran muy apreciados en época nazarí como manifestación del lujo cortesano. El Cura de los Palacios se hace eco de ello, como se pone de manifiesto en la descripción de los arreos de las cabalgaduras y trajes del rey y la reina en la conquista de Granada: «Venía la Reyna en una mula castaña en una silla de andas guarnecidas de plata dorada; traía un paño de carmesí, de pelo, y las falsas riendas y cabezadas de la mula eran rasas, labradas en seda, de letras de oro entretalladas, y las



Figuras 4 y 5. Fragmento de Cabezada de la Novia de Serón, desaparecida.

orladuras bordadas de oro...¹⁵. En el inventario de *Cosas de oro*, entresacado de los *Inventarios de la Reyna Católica, 1504*, se alude a una silla de montar en estos términos: «una coraça de silla gine-ta de cuero marroquí datilado que dicen que fue del mira mamolín tiene en la haz del razón delantero una esmeralda grande prasma redonda a manera de arco de ventana con tres clavitos de oro que la abraçan e solían ser quatro e el uno está quebrado está asentado en su engaste sobre una boja redonda de oro y tiene al derredor ocho perlas grandes las dos redondas prolongadas e las çinco berruecas e otra quebrada e está bordado al derredor de aljófar grueso e menudo alguno dello redondo e lo otro berrueco y al derredor labrado de hilo de oro tirado y tiene en la haz del arzon trasero otra piedra esmeralda prasma mayor que la otra tabla de seys esquinas asyda con tres pun-

tas de oro e falta otra que solían ser quatro a esta asentada en su engaste sobre una boja de oro redonda e tiene al derredor nueve perlas clavadas con hilos de oro e falta otra que solían ser diez las ocho dellas no son del todo redondas y la otra es media e esta bordado el dicho razón de aljófar grueso e otro mas menudo alguno dello redondo e lo otro berrueco e al derredor labrado del dicho ylo de oro e al derredor de la dicha coraça est labrado de hilo de oro tirado fino tan ancho como un dedo son todos los granos del dicho aljófar de anuos arzones tres mill e quinientos e diez e seys e faltan otros que estan cay-dos¹⁶. Esta morosa descripción demuestra no solo la importancia de la pieza islámica, sino también el aprecio de la soberana por la misma.

Aunque no es mucho lo conservado, han llegado a nosotros algunas obras de interés. El Museo Arqueológico Nacional

atesora un fragmento de jaez de caballo, correspondiente a un cabo de rienda, granadino, en origen dorado a fuego, datado hacia el siglo xiv-xv. Consta de dos partes, la superior rectangular, de 50 mm. de longitud, recorrida por un cordoncillo, ya gastado en muchas partes por el uso, y dentro del rectángulo, a la parte inferior, resalto en círculo de cordoncillo en cuyo interior y entre pequeños rodeada por otro cordoncillo de cobre cuadrada cápsula que contuvo acaso alguna piedra o cristal *contarti*. El resto del rectángulo se halla adornado por vistosa labor granulada en relieve la cual debió primitivamente ser esmaltada. El cabo está recorrido también por un cordoncillo, se halla adornado por igual arte y de él pende la presilla que sirvió para suspender el borlón¹⁷. El Instituto Valencia de Don Juan conserva una placa de arnés, nazari, de bronce excavado y esmaltado¹⁸. El *British Museum*, de Londres, atesora una brida de caballo, procedente de al-Andalus¹⁹. Pieza sobresaliente en su género, ha sido incluida en el proyecto internacional Museos sin Fronteras [MWNF]²⁰.

Desde su desaparición en 1934, año en que J. Espín Rael le dedicó un artículo²¹, hasta 1993, la cabezada ha estado totalmente silenciada. En dicho año se publica una Miscelánea del autor, ya fallecido²². La exposición celebrada en Lorca en 1994-1995, donde figuró la pieza, ha aportado nuevos e interesantes datos sobre la cabezada²³. Resulta sorprendente, sin embargo, que el interesante estudio de A. L. Molina Molina, *Estampas medievales murcianas: desde la romántica caballerescas, caza y fiesta, a la predicación, procesión y romería*²⁴, donde dedica a la gesta dos páginas, no mencione la cabezada, ni el fragmento conservado.

Estimo necesario comenzar por proporcionar algunos datos sobre Serón, localidad almeriense, cuyos testimonios arqueológicos se remontan a la prehistoria, concretamente a la llamada «Cultura de las Cuevas». Habitadas durante el Paleolítico, fueron abandonadas durante el Mesolítico, debido al rigor climático, y reutilizadas en el Neolítico, durante la cultura megalítica, hallándose numerosos restos arqueológicos. En la época romana, la localidad es citada por los clásicos, y su nombre parece derivar del romano «Serius». El primitivo Serón formó parte del último reino godo del conde Teodomiro, pasando a manos musulmanas a finales del siglo viii y a partir del siglo xiii se convierte en un campo de

fortificaciones para protegerse de los cristianos.

El actual pueblo parece ser más reciente, posiblemente del siglo xiv, adoptando el nombre de «Cerrón». En dicha época debió de ser una fortaleza de importancia, en torno a la cual se aglutinó la población. Su carácter estratégico-militar es una constante en su historia, aspecto que pone de manifiesto el rey nazari Yusuf I en 1347 en su visita a la parte oriental del reino. En 1489 la ciudad, junto con el Valle del Almanzora capitulará ante los Reyes Católicos, siendo incorporada a la Corona de Castilla. Las capitulaciones establecen que sus habitantes queden como mudéjares, conservando sus derechos y tradiciones. La situación dura hasta 1492, en que Serón, Tjola, Boyarque y Aldeire son cedidas al señorío del Marqués de Villena. La sublevación de los moriscos de 1569, que concluye con la capitulación y rendición de Abén Humeya, supuso un baldón para la dignidad, pues los moriscos sublevados, despreciando el pacto, asesinan a la población mayor de doce años. Otro hecho sangriento acontece en 1570 cuando don Juan de Austria sufre una gran derrota en la «Cuesta de los muertos», con la mortal herida de D. Luis de Quijada, personaje magistralmente descrito por el P. Luis Coloma en su entrañable relato de la infancia de D. Juan de Austria, bajo el título de *Jeromín*. Reagrupado el ejército, D. Juan logra la conquista de la población, vengando la muerte de su ayo.

Expulsados los moriscos, sus posesiones son repartidas entre los nuevos pobladores procedentes de Castilla y en el siglo xvii se construye una iglesia dedicada a Nuestra Señora de la Asunción. La población se dedica al pastoreo y labranza hasta el siglo xix, que ve florecer la explotación minera de hierro de Las Menas, cada vez con más fuerza, especialmente desde 1943 hasta su cierre en 1968, debido a la reducción progresiva de mano de obra y en consecuencia un éxodo imparable. Esta actividad ha sido suplida por las industrias cárnicas, ganadería, agricultura y construcción.

Es momento de volver a la cabezada de la «Novia de Serón» y a la hazaña que le proporcionó la fama. Corría el siglo xv. Un grupo de cuarenta jóvenes, hijos de las familias principales de Lorca, decidieron en secreto hacer una escapada al vecino reino de Granada para perpetrar una acción heroica en aras de conquista de gloria y honor entre sus vecinos. No hay acuerdo sobre la fecha exacta del hecho



Figura 6. Dibujos tomados del Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia, de M. González Simancas.

de armas. El P. Morote lo coloca en 1440, por tanto antes de la batalla de los Alporchones²⁵. Ginés Pérez de Hita, por su parte, sin fijar una fecha concreta, la postpone unos años, después de la batalla del día de San Patricio (1452)²⁶. Sin embargo, la fecha precisa, 1478, se deduce de un expediente de hidalguía del apellido Morata, fechada en 18 de marzo de 1555, ante el licenciado Carmona, alcalde mayor de Lorca, autorizado por la fe del escribano Gonzalo Giner. En el acto, el testigo Juan Matheos de San Pedro, de 95 años, contestando a la pregunta n.º 38 del cuestionario, dice a propósito del hecho

de armas: «Que siendo el testigo de edad de dieciocho años vió venir y esperó (por ser uno de los cuarenta caballeros padre de este testigo) junto al molino de Gómez Suárez a los que venían del encuentro de la Novia, junto de Serón, y que daban la fama y la honra de la victoria a Tomás de Morata y al padre de Juan Navarro de Guevara, yerno de Cervera»²⁷. Se trata de la declaración de un hijo de uno de los caballeros protagonistas de la hazaña, como se dirá más adelante.

Salieron de Lorca una noche con todo sigilo por distintos lugares de la población, reuniéndose en el lugar conocido

por Puerta [Puerto] de Nogalte, al mando de Diego López de Guevara y se emboscaron entre las villas de Serón y Baza, a catorce leguas de Lorca (setenta y ocho kilómetros) (Fig. 3). Pasados unos días de hallarse emboscados, advirtieron de que la parte de Serón se aproximaba una comitiva de doce moros con una hermosa mora montada sobre una mula ricamente enjaezada. Era la hija del Alcaide de Serón y se dirigía a Baza para celebrar su boda con el Alcaide²⁸ o su hijo o con un noble y rico moro de Baza, según otras versiones²⁹. De repente se vieron rodeados por los lorquinos, a quienes se rindieron, y fueron hechos prisioneros, salvo uno que consiguió huir y avisar del lance. El relato de Pérez de Hita expone los hechos de modo más sanguinario, pues los derrotados moros fueron pasados a cuchillo y degollados. «Luego pues los de Lorca en un momento /aquellos once moros degollaron»³⁰, «salvándose sólo un moro en la fuga». Acuden de Serón muchos vecinos a caballo a liberar a la mora. El capitán lorquino preguntó quiénes eran los que se acercaban. La poesía se hace eco de estos sucesos.

«Un moro respondió de los cautivos;
un Capitán de Baza allí parece
que quema a los Cristianos casi vivos
y de ellos hace cuanto le parece;
gustareis de sus golpes tan esquivos
que cada cual de vos bien lo merece,
pues habeis a la novia cautivado
y a todo su linaje deshonorado».

De nuevo la suerte les es adversa, ya que son alanceados y vencidos. Se destacaron en la contienda Tomás de Morata, que atravesó con su lanza a un capitán moro de Baza, famoso guerrero, Diego López y Pedro Navarro de Álava. F. Cánovas y Cobeño recrea en estos términos la escena del encuentro:

«De dónde sois?», preguntó con airada y terrible voz el capitán moro. «De Lorca», contestó el bravo Morata, y la lanza del moro pasó silbando como una flecha rozando su cuerpo; más certero fue Morata, que pasó al capitán moro con la suya, derribándolo del caballo, y se metió en medio de los moros derribando a derecha e izquierda cuantos su espada

alcanzaba, en tanto que Diego Guevara con los demás lorquinos cerraban con los de Serón. Veinte moros quedaron fuera de combate en esta primera acometida, y como los de Lorca peleaban unidos y los moros no guardaban ningún orden, eran fácilmente arrollados y vencidos, por lo que viéndose sin jefe y que alferez y estandarte estaban por tierra, y cubierto el campo de cadáveres huyeron en desordenado tropel, pues creyeron que había más cristianos emboscados, pues no podían persuadirse que siendo tan pocos hubieran hecho frente a más de doscientos que eran ellos³¹, quedándose los cuarenta caballeros dueños del campo y de muchos caballos, armas y jaeces, y lo que es más, con la preciada prenda que en la pérdida de la cautiva novia sentía Serón³².

Temiendo por su suerte la mora cautiva, al ver derrotados y muertos los que vinieron en su defensa, lloraba y se lamentaba de su desgracia. Así se expresaba en esta octava real:

«Pues mi ventura quiso contra hallarme,
Para que yo viniese a vuestras manos,
Suplico caballeros, que dexarme,
Querais, no me lleveis entre Cristianos,
Muy poco ganareis de mi en llevarme,
Mostraos en lo que os pido cortesanos;
La mucha honra vasta, que ganado
Aveis en este hecho señalado»³³.

Ante estas expresiones de equilibrio y mesura, los lorquinos quedaron admirados.

«Tomás de Morata dijo prestamente:
volvamos a esta mora, caballeros,
pues no es de gran valor este presente,
mostremos el valor de ser guerreros
y llévela su esposo justamente»³⁴
pues no venimos todos por dineros,
si no por ganar onrra (sic) eternamente
muéstrese el valor aquí al presente»³⁵.

La propuesta del caballero lorquino es recibida con equidad. Enviaron a dos jinetes para dar alcance a los moros en su retirada con la feliz decisión de restituir a la mora con todas sus pertenencias. Y de admiración en admiración. "Los moros quedaron admirados, en vista de una acción tan hidalga y honesta, y dieron gracias a los cristianos ofreciéndose muy cortesanos con sus personas y haberes". La mora, ya libre, desprendióse de una joya de oro y pedrería que llevaba en el pecho y se la regaló al jefe de los caballeros de Lorca, Diego López de Guevara, dándole además la cabezada de la mula sobre la que cabalgaba en memoria de tan honroso hecho de armas³⁶. La comitiva siguió su camino hacia la ciudad de Baza, donde esperaba el Alcaide, ajeno al suceso. Agradecido, ofreció su amistad a Lorca.

Los jóvenes lorquinos, buscadores de aventuras y no demasiado escrupulosos, regresaron a su ciudad capturando en camino de regreso por la parte de los Vélez, gran botín de caballos y ganados, de los poblados del río Almanzora, con total impunidad, lo cual era una manera muy peculiar de entender las hazañas caballerescas. Antes de separarse, se encaminaron al santuario de la Nuestra Señora de las Huertas³⁷ para agradecer a la Virgen el éxito de su correría y le ofrecieron donativos. Las familias, temerosas de alguna desgracia, por su ausencia de ocho días, les recibieron alborozadas y el alcalde no quiso hacerles ninguna reconvencción. La circunstancia de capturar caballos se explica además en el contexto jurídico: el rey Alfonso XI estableció una serie de medidas –comenzando por Andalucía y Murcia–, a través de las cuales obligó a ser caballeros a todos los que superasen un determinado nivel de riqueza. Por ello, la *caballería de cuantía*, regulada definitivamente en las Cortes de Alcalá de 1348, instituía que «la tenencia de caballos no es mérito recompensable, sino obligación imponible»³⁸.

Glosando el título de J. Huizinga, nos hallamos en el otoño de la Edad Media³⁹, en que la frontera era utilizada como escenario de correrías entre uno y otro bando. En el caso lorquino, y debido al avance imparable de los Reyes Católicos en la conquista del último reducto moro, era lógico conferir la magnanimidad y valentía a los caballeros cristianos, aunque su acción era más bien reprobable. El grupo de jóvenes aguerridos utilizaba el desafío como arma contra el grupo de moros que se dirigía pacíficamente a pro-

tagonizar un acontecimiento social en Baza. La novela de caballerías tenía una larga tradición, y al amparo de la lucha contra el moro, era fácil entretejer un episodio glorioso para los lorquinos. Sin embargo, no creo que tenga esta mucho que ver. Recuérdese que continuaron hechos del mismo tenor durante el siglo siguiente: los cristianos penetraban en los campos de moriscos y arrebatában todo lo que estaba a su alcance. En este contexto se inscribe la bandera morisca capturada por los lorquinos a los moros de Cantoria en la batalla de 1569, conservada actualmente en el Ayuntamiento. Este extremo está en consonancia con la motivación económica que presidía las cabalgadas por tierras de moros. G. Pérez de Hita es preciso en este sentido: «no contentos sus Caballeros [de Lorca] con el regular servicio, que hacían á sus Reyes baxo el mando de su adelantado, determinaron hazer por sí solos alguna operación tan memorable, que llamando las atenciones del Rey, pudiesen ganar privilegio de exemption de Adelantados...», para poder salir á las Campañas, quando lo tuviesen por conveniente»⁴⁰.

El romanticismo se ha hecho eco del suceso a través de la literatura y del arte. En 1875 D. Lope Gisbert publicaba en el periódico *Ateneo Lorquiano* un hermoso romance titulado "La Hazaña de los Cuarenta". Asimismo se ha llevado al teatro, con el título *La Novia de Serón*, siendo representado en Lorca el 23 de noviembre de 1890, del original de Juan López Barnés, quien retrata a la protagonista en estos románticos versos romanescados:

«Se hallaba junto á su padre
cuando penetré en la estancia
del viejo Zeyán; al verla
sentí perdida la calma,
¿Cómo no? Jamás mis ojos
miraron belleza tanta.
Su ensortijado cabello
era el marco que cerraba
aquel semblante hechicero;
de la pureza, brillaban
en su frente los destellos;
sus mejillas á la grana
robáronle su color;
su cuerpo balanceaba
dulcemente como flor
por el céfiro impulsada».

El Ayuntamiento de Lorca conserva un cuadro titulado *El Robo de la novia de Serón*, encargada al pintor Alonso de

Monreal (siglo xvi) y dos siglos más tarde a Miguel Muñoz de Córdoba⁴¹. De él se realizó una copia al fresco en el crucero de la iglesia de Nuestra Señora de las Huertas, de Lorca, y también una antigua

lámina que mandó grabar el lorquino D. Antonio Aguilar, leyéndose al pie:

«Quarenta Caualleros en tal pressa
Mostraron su valor y su nobleza»⁴².

Bibliografía

- AGUILAR, P. de (1572): *Tractado de la cauallería a la gineta*, Sevilla.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1889): *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Murcia y Albacete*, Barcelona, Ed. Daniel Cortezo y C^a, pp. 694–696, edición facsimilar, Barcelona, El Albir, 1981.
- CÁCERES PLA, F. (1901): «La novia de Serón», *Tradiciones Lorquinas*, Lorca, Imp. Luis Montiel, pp. 51–61.
- CÁNOVAS Y COBEÑO, F. (1890): *Historia de la ciudad de Lorca*, Lorca, Imprenta «El Noticiero», pp. 294–299, edición facsimilar, Murcia, Agrupación Cultural Lorquina, 1980, pp. 297–299.
- Catálogo de la sala árabe del Museo Arqueológico Nacional*, p. 192, n.º 204–207.
- DOZY, R. P. A. (1845): *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*, Beirut, Librarie du Liban.
- ESPÍN RAEL, J. (1993): «La hazaña de la novia de Serón, que sucedió el año de 1478», *Almanaque de San José de Calasanz*, Lorca, 1921, pp. 50–54, recogido en Espín Rael, Joaquín, *Antiguallas murcianas*, Murcia, Centro Cultural Espín, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 99–103.
- _____. (1934): «Una cabezada árabe granadina y una bandera morisca», *Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, años XI (1932) y XII (1933), Gráficas Alcantarilla, (sin paginar). Edición facsimilar, Dirección General de Cultura (Comunidad Autónoma de la Región de Murcia), Murcia, 2005.
- GARCÍA GÓMEZ, E. (1967): «Armas, banderas, tiendas de campaña monturas y correos en los Anales Palatinos de al-Hakan II por Isa Razi», *Al-Andalus*, 32, pp. 163–179.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (1985): La caballería popular en Andalucía (Siglos XIII al XV), *Anuario de Estudios Medievales*, 15, pp. 315–329.
- _____. (1995): «La caballería popular andaluza», *Al-Andalus y el Caballo*, catálogo de la exposición, Madrid/ Barcelona, pp. 121–133.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M. (1925): *España militar a principios de la Baja Edad Media*, Madrid, pp. 51–52.
- _____. (2002): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia. 1905–1907*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, tomos II, IV, Atlas.
- MOLINA MOLINA, Á. L. (2003): *Estudios sobre la vida cotidiana (siglos XIII–XVI)*, Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, pp. 11–13.
- MUÑOZ CLARES, M. (1990): «El encargo de pintura en Lorca: los ciclos heroicos municipales, Lorca». *Pasado, y presente. Aportaciones a la historia de la región de Murcia*, vol. II. Murcia, Ayuntamiento de Lorca, pp. 93–106.
- PÉREZ HIGUERA, M^a T. (2001): «Caballos y jinetes en la Edad Media: una aproximación a través de su iconografía en Al-Andalus y en los Reinos Hispánicos», *Mil Años del Caballo en el arte hispánico*, Real Alcázar de Sevilla, 5 de abril–17 de junio de 2001, catálogo exposición, pp. 37–57.
- SOLER DEL CAMPO, Á. (1995): «Arreos y jaeces para la caballería en Al-Andalus», *Al-Andalus y el Caballo*, catálogo de la exposición, Madrid/Barcelona, pp. 81–97.
- SUÁREZ ÁVILA, L. (1995): «El romancero fronterizo y sus caballos», *Al-Andalus y el Caballo*, catálogo de la exposición, Madrid/Barcelona, 1995, pp. 135–148.
- TORRES FONTES, J. (1968): «La caballería de alarde murciana en el siglo XV», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 38, pp. 31–86.
- VV. AA. (1995): «Fragmento de cabezada», *La Frontera*, Lorca, Museo Arqueológico Municipal, 16 noviembre 1994 / 10 enero 1995, catálogo exposición, pp. 21–22, n.º 1.20.
- VIGUERA MOLINS, M^a J. (1995): «El caballo a través de la literatura andalusí», *Al-Andalus y el Caballo*, catálogo de la exposición, Madrid/Barcelona, pp. 99–112.
- SÁNCHEZ GALLEGO, R., ESPINAR MORENO, M. y BELLÓN AGUILERA, J. (2003–2004): «Arqueología y cultura material de Lorca (Murcia): el caballo y otros amuletos en un molde islámico», *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, V_VI, Cádiz, pp. 121–144.

Notas

¹ N. inv. 51004. Dimensiones: longitud máxima: 35,5 cm; esmalte: longitud: 15,5 cm; ancho 2,8 cm. Hace unos años Á. Soler del Campo ha propuesto la identificación de dicho fragmento con un elemento de jaez, propuesta errada ciertamente, a la vez que desconocimiento en su momento de la existencia de la cabezada completa, y no tanto ya en 1934, año de su desaparición.

Soler del Campo, Álvaro, «Arreos y jaezes para la caballería en al-Andalus», *al-Andalus y el Caballo*, catálogo de la exposición, Madrid/ Barcelona, 1995, pp. 81-97, sobre todo p. 95.

² Exp. 1889/5. El título es: Donación, que hace Don Pedro Navarro, de un trozo de la histórica cabezada llamada en Lorca, «La Novia de Cerón», con guarnición en cobre de correa granadina del siglo xv (siglo ix de la Hégira). El objeto fue recepcionado por D. Rodrigo Amador de los Ríos, Jefe de la Sección Segunda, siendo Jefe [Director] del Museo Arqueológico Nacional Don Basilio Sebastián Castellanos, y recibido en la Sección Segunda por M. Pérez-Villaamil. El texto dirigido al Director es como sigue: «Ilmo Sr. Por encargo del Sr. Dn. Pedro Navarro, vecino de Lorca, tengo el gusto de ofrecer a este Museo, de que V.I. es digno Jefe, el adjunto trozo de la histórica cabezada llamada en Lorca "de la novia de Cerón", y que recuerdo allí un hecho de armas glorioso para los lorquinos. Dicho trozo, que el Sr. Navarro ha cedido al Museo por instancias mías, es objeto de verdadero interés, no solo por ser único en su clase, sino por que (sic) peregrinamente esmaltada la guarnición (sic) de cobre de la correa, manifiesta corresponder visiblemente al siglo ix de la H. (xv de J.C.) y siendo fruto de la industria granadina, es testimonio de verdadera eficacia para la historia de las industrias artísticas entre los musulmanes españoles. De la guarnición (sic) de cobre pende una bellota de pasamanería, ya destruida por el tiempo, pero tejida con sedas y plata, y finalmente un borlón de seda azul, repartido en varios ramales.

Ruego pues a V.I. se sirva aceptar para el establecimiento de su cargo el gracioso é importante presente del Sr. Navarro, y disponer le sean dadas las gracias, según es práctica y cortés costumbre.

Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid 25 de abril de 1889. Rodrigo Amador de los Ríos».

También figura en el expediente el borrador de la carta de agradecimiento: «Conv. V. nº 162. Al Sr. D. Rodrigo Amador de los Ríos, Jefe de la Sección 2ª del Museo Arqueológico Nacional, en 31 de Mayo de 1889.

Tengo el gusto de participar a V.S. la satisfacción con que se ha recibido en este Museo el trozo de la histórica cabezada llamada en Lorca "de la Novia de Cerón" y que á instancias de V.S. ha donado a este establecimiento el Sr. D. Pedro Navarro vecino de dicha población, suplicándole al propio tiempo manifieste oficialmente los sen-

timientos de gratitud de este Centro científico á dicho Sr. por su generoso desprendimiento. Dios guarde etc.». Recoge la preciada presea en su Amador de los Ríos, Rodrigo, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Murcia y Albacete*, Barcelona, ed. Daniel Cortezo y Cª, 1889, p. 696, nota 2, edición facsimilar, Barcelona, El Albir, 1981.

³ Cánovas y Cobeño, Francisco, *Historia de la ciudad de Lorca*, Lorca, Imprenta «El Noticiero», 1890, pp. 294-299, edición facsimilar, Murcia, Agrupación Cultural Lorquina, 1980, pp. 297-299, sobre todo p. 299.

⁴ Ambos ínclitos personajes son acreedores de una monografía, que desgraciadamente está por hacer. Para José Amador de los Ríos vid. Marcos Pous, Alejandro, «Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional», *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia. Museo Arqueológico Nacional*, catálogo exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 44-47, 78; Franco Mata, Ángela, «Comisiones Científicas en España de 1868 a 1875», catálogo de la exposición *De Gabinete a Museo. Tres Siglos de historia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 300-309; id. «Las Comisiones Científicas de 1868 a 1875 y las colecciones del Museo Arqueológico Nacional. I. 1868». *Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas (ANABAD)*, 43, 1993, n. 3-4, julio-diciembre, pp. 109-136.

⁵ En la ficha remite a la descripción del *Catálogo de la Sala Árabe*, p. 192, n.º 204-207, pero se complimentan los campos de referencia: Objeto: Cabo de rienda (pieza de jaez de caballo). Materia: cobre esmaltado, cuero, sedas, hilillo de plata. Estilo: época granadina. Longitud total 0,37 de cada pieza; 17 mm en el cuero 13 el primer pasador y la del 2º; 75 el remate y 250 el borlón. Latitud general 30 mm. Edad Media. Cultura mahometana. Siglo ix de la H. y xv de J.C. Arte: Industrias artísticas. Procedencia: Lorca (Murcia). Forma de adquisición: Donación de D. Pedro Navarro, vecino de Lorca 1889. Se advierte que no figura en el Libro de Donaciones.

⁶ Fray Pedro Morote Pérez-Chuecos, *Antigüedad y Blasones de la ciudad de Lorca (1741)*, Lorca, (edición facsimilar), Agrupación Cultural Lorquina, 1980, p. 352.

⁷ Cáceres Pla, «La Novia de Serón», cit. p. 61; Espín Rael, Joaquín, «Una cabezada árabe granadina y una bandera morisca», *Boletín del Museo de Bellas Artes*, Alcantarilla en 1934, 11-12 (sin paginar); Id., *Antiguallas lorquinas*, Murcia, 1993, pp. 99-103. Deseo expresar mi profunda gratitud a mi buen amigo Pascual Martínez, por el amable y generoso envío de importantes datos concernientes al tema.

⁸ González Simancas, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia. 1905-1907*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 2002, tomos II, pp.

- 396–400. En el presente volumen se consigna la descripción manual en escritura fácilmente legible. Repite la descripción en González Simancas, *España militar a principios de la Baja Edad Media*, Madrid, 1925, p. 52. Respeto las citas bibliográficas incluidas en el texto, algunas de las cuales, incompletas, son completadas a lo largo de este estudio y en su caso, en la bibliografía.
- ¹ González Simancas, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia. 1905–1907*, Atlas de fotografías, n.º 232–233.
- ² González Simancas, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia. 1905–1907*, cit. tomo IV, p. 320, n.º 62.
- ³ Espín Rael, «La hazaña de la novia de Serón, que sucedió el año de 1478», *Antiguallas murcianas*, cit. p. 103.
- ⁴ VV. AA., «Fragmento de cabezada», *La Frontera*, Lorca, 1995, pp. 21–22, n.º 1.20.
- ⁵ Viguera Molins, M^a Jesús, «El caballo a través de la literatura andalusí», *Al-Andalus y el Caballo*, catálogo de la exposición, Madrid/Barcelona, 1995, pp. 99–112; Pérez Higuera, M^a Teresa, «Caballos y jinetes en la Edad Media: una aproximación a través de su iconografía en Al-Andalus y en los Reinos Hispánicos», *Mil Años del Caballo en el arte hispánico*, Real Alcázar de Sevilla, 5 de abril–17 de junio de 2001, catálogo exposición, pp. 37–57.
- ⁶ *Al-Andalus: Las artes islámicas en España*, Madrid, pp. 297–298.
- ⁷ Suárez Ávila, Luis, «El romancero fronterizo y sus caballos», *Al-Andalus y el Caballo*, catálogo de la exposición, Madrid/Barcelona, 1995, pp. 135–148, sobre todo p. 135.
- ⁸ Firmado por Gaspar de Grizio (Archivo General de Simancas, Patronato Real. Testamentos, leg. 3, f. 10), Gómez Moreno, Manuel, «Joyas árabes de la Reina Católica», *Al-Andalus*, 8, Madrid/Granada, 1943, pp. 473–475, sobre todo pp. 474–475.
- ⁹ N. inv. 51005, ingresó en 1894 como donación de D. Antonio Vives. Medidas: long. 8,3 cm; ancho: 3 cm. Para este tipo de objetos vid. Marinetto Sánchez, Purificación, «Esmaltes y otras piezas metálicas nazaríes, I», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 49, 2000, pp. 353–370.
- ¹⁰ Martín Ansón, M^a Luisa, «Placa de arnés de caballo», *Mil Años del Caballo en el arte hispánico*, Real Alcázar de Sevilla, 5 de abril–17 de junio de 2001, catálogo exposición, pp. 82–83.
- ¹¹ Dodds, Jerelin, *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, Nueva York, 1992, p. 298, cat., n.º 68; Levenson, J. A., (ed.), *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, Washington, D.C., 1991, pp. 172–175, cat., n.º 55.
- ¹² Proyecto internacional de investigación «The Islamic Art», *Museum with no Frontiers*, en el que han participado quince museos titulares y otros filiales, entre ellos el Museo Arqueológico Nacional. Dirección: Eva Schubert. Ficha catalográfica redactada por Emily Shovelton.
- ¹³ Espín Rael, Joaquín, «Una cabezada árabe granadina y una bandera morisca», cit.
- ¹⁴ Espín Rael, *Antiguallas murcianas*, cit. pp. 99–103.
- ¹⁵ VV. AA., «Fragmento de cabezada», *La Frontera*, Lorca, 1995, pp. 21–22, n.º 1.20. También figuró en la exposición *Al-Andalus y el Caballo*, Jerez de la Frontera, 1 de abril al 15 de junio de 1995.
- ¹⁶ Molina Molina, Ángel Luis, «Estampas medievales murcianas: desde la romántica caballeresca, caza y fiesta, a la predicación, procesión y romería», *Estudios sobre la vida cotidiana (siglos XII–XVI)*, Murcia, 2003, pp. 9–34, sobre todo pp. 11–13.
- ¹⁷ Según versión de Fray Pedro Morote Pérez-Chuecos, *Antigüedad y Blasones de la ciudad de Lorca* (1741), Lorca, (edición facsimilar), Agrupación Cultural Lorquina, 1980, pp. 350–353, aceptada por Molina Molina, «Estampas medievales murcianas...», cit. p. 11. Recoge también el episodio Cánovas y Cobeño, Francisco, *Historia de la ciudad de Lorca* (1890), Lorca, edición facsimilar, 1980, pp. 297–299. F. Cáceres y Pla acepta esta fecha, vid. Cáceres Pla, Francisco, «La novia de Serón», *Tradiciones Lorquinas*, Lorca, Imp. Luis Montiel, 1901, pp. 51–61.
- ¹⁸ Pérez de Hita, *Libro de la Población y Hazañas de la nobilísima ciudad de Lorca*, 1572, cfr. Espín, «Una cabezada árabe granadina...», cit.
- ¹⁹ Espín, «Una cabezada árabe granadina...», cit. Vid también VV. AA., «Fragmento de cabezada», *La Frontera*, Lorca, 1995, pp. 21–22, n.º 1.20.
- ²⁰ Morote, *Antigüedades...*, cit. p. 350; Cáceres Pla, «La Novia de Serón», cit. p. 55; García Asensio, Enrique, *Historia de la villa de Huércal-Overa, precedida de un estudio físico-geológico de la cuenca del río Almanzora y terminando con la descripción política actual ilustrada con fotograbados*, Murcia, Tip. José Antonio Jiménez, 1908–1909, t. I, pp. 348–349.
- ²¹ Espín Rael, Joaquín, «La hazaña de la novia de Serón, que sucedió el año de 1478», *Almanaque de San José de Calasanz*, Lorca, 1921, pp. 50–54, recogido en Espín Rael, Joaquín, *Antiguallas murcianas*, Murcia, Centro Cultural Espín, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1993, pp. 99–103, sobre todo p. 100.
- ²² Espín Rael, *Antiguallas murcianas*, Murcia, cit. p. 100.
- ²³ Cánovas y Cobeño, *Historia de la ciudad de Lorca*, cit. pp. 297–298, cfr. Molina Molina, «Estampas medievales murcianas...», cit. pp. 11–12; Cáceres Pla, «La Novia de Serón», cit. pp. 55–56.
- ²⁴ Cfr. Cáceres Pla («La Novia de Serón», cit. p. 56), siguiendo a Cánovas..
- ²⁵ Morote Pérez-Chuecos, *Antigüedad y Blasones de la ciudad de Lorca*, cit. p. 352, cfr. Molina Molina, «Estampas medievales murcianas...», cit. p. 12.
- ²⁶ Versos de Pérez de Hita, cfr. Espín, «Una cabeza árabe granadina...», cit. p.
- ²⁷ Corresponde al Canto quinzano del Libro de la población... de Pérez de Hita, que cuando fue consultado por Cáceres Pla, cuyo manuscrito era de su propiedad, se hallaba inédito, Cáceres Pla, «La Novia de Serón», cit. p. 57, nota 1.

- * Este suceso es narrado por todos los autores que se han ocupado del tema. Amador de los Ríos, *España. Sus Monumentos y Artes...*, cit. p. 696; Cáceres Pla, «La Novia de Serón», cit. p. 58.
- ** Su historia es relatada por el P. Vargas, *Historia de Nuestra Señora de las Huertas*.
- ** González Jiménez, Manuel, La caballería popular en Andalucía (Siglos XIII al XV), *Anuario de Estudios Medievales*, 15, 1985, pp. 315-329; González Jiménez, «Poblamiento y frontera en Andalucía (siglos XIII-XV)», *Espacio, Tiempo y forma*, 4, Madrid, 1989, pp. 207-224; González Jiménez, «La caballería popular andaluza», *Al-Andalus y el Caballo*, catálogo de la exposición, Madrid/Barcelona, 1995, pp. 121-133; Torres Fontes, Juan, La caballería de alarde murciana en el siglo XV, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 38, 1968, pp. 31-86.
- ** Huizinga, Johan, *El Otoño de la Edad Media*, versión castellana del original alemán, Madrid, Revista de Occidente, 1967.
- ** Cfr. Amador de los Ríos, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Murcia y Albacete*, cit. pp. 694-695
- ** Muñoz Clares, M., «El encargo de pintura en Lorca: los ciclos heroicos municipales, Lorca», *Pasado, y presente. Aportaciones a la historia de la región de Murcia*, vol. II, Murcia, Ayuntamiento de Lorca, 1990, pp. 93-106.
- ** Cáceres Pla, «La Novia de Serón», cit. p. 60.

Algunas pruebas de medallas españolas desconocidas en la Real Academia de la Historia

Martín Almagro-Gorbea¹
Real Academia de la Historia

La Real Academia de la Historia fue instituida por el rey Felipe V de Borbón por Real Cédula de 18 de abril de 1738² para contribuir al estudio y mejor conocimiento de la Historia de España. Esta ambiciosa tarea, característica de la España de la Ilustración, se entendía con gran amplitud de miras, pues comprendía, además de los estudios fundados en documentación escrita e impresa, la valoración paralela de los monumentos, restos arqueológicos, epígrafes y, de manera especial, de las monedas y medallas, coleccionadas y guardadas como uno de los más fidedignos documentos para el conocimiento del pasado. Por este motivo, se consideraban objetos de particular valor, pues añadían a su interés histórico su calidad de creaciones artísticas, un concepto de la Numismática y de la Medallística hoy todavía perfectamente válido.

De acuerdo con esta idea, el Rey Fernando VI tuvo la feliz iniciativa, sin duda inspirada por el preceptor de los infantes, el jesuita P. Alejandro Panel (Noceroy, Jura, Francia, 1699–Madrid, 1777)³, de que la Real Academia de la Historia debía formar una Colección de Medallas, como la por él formada y dirigida en la Biblioteca del Palacio Real. La documentación conservada nos permite conocer que el Numario de la Real Academia de la Historia se inició en 1750, gracias a algunas donaciones de la Corona, a las que pronto se sumaron numerosas compras y donaciones particulares a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. La colección numismática, a partir de entonces, siempre ha sido atendida y cuidada con particular esmero por la Institución, hasta el punto de que, para su mejor atención, se creó el cargo de *Anticuuario* en 1763, que pasó a estar

reconocido en los *Estatutos* de 1792 junto al *Gabinete de Antigüedades*. Estas circunstancias históricas dan especial personalidad a la colección del Numario de la Academia, que hoy conserva más de 40.000 monedas y 3.000 medallas⁴.

A partir de 1997, durante todos estos últimos años, el Gabinete de Antigüedades ha llevado a cabo una profunda renovación. Uno de sus objetivos principales ha sido catalogar, publicar y poner a disposición de todos las ricas colecciones que la Real Academia de la Historia ha reunido durante sus más de 250 años de actividad, muchas de ellas, como la de monedas y medallas, hasta ahora prácticamente desconocidas. Esta labor se ha llevado a cabo con una ejemplar colaboración de numerosos numismáticos españoles, que la han realizado con particular generosidad.

Entre cuantos han colaborado con generosidad y altura de miras en esta tarea, también aportó su valiosa participación la Dra. Carmen Alfaro, quien, siempre dispuesta al servicio de la Numismática, no desdénó contribuir con su aportación personal⁵. Por ello, como Anticuuario de la Real Academia de la Historia, estaría gratamente obligado a participar en este justo homenaje a su persona y su obra. Pero, además, me siento aún más motivado a hacerlo por haber compartido con ella su ejemplar esfuerzo y sus desvelos en pro de la gran colección numismática de nuestro Museo Arqueológico Nacional. En justo homenaje a su memoria, le dedico esta aportación, que pretende llamar la atención sobre algunas pruebas de medallas hasta ahora desconocidas, pero de indudable interés para conocer la política ilustrada en este campo⁶. Estas pruebas se han

¹ Gabinete de Antigüedades, Real Academia de la Historia. Madrid.

² A. Rumeu de Armas, *La Real Academia de la Historia*, Madrid, 2001, p. 19ss.

³ C. Sommervogel, S.I., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, I, vol. VI, Bruxelles–Paris, 1895, cols. 162–166; B. S. Castellanos de Losada, *Biografía Eclesiástica completa*, vol. 16, Madrid, 1863, pp. 630–654; M. Almagro-Gorbea, s.v. «Panel, Alejandro», *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, 2007 (en prensa).

⁴ M. Almagro-Gorbea, *El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*. Madrid, 1999, pp. 85–95; F. Chaves, «El monetario de la Real Academia de la Historia», *ibidem*, pp. 201–224; M. Almagro-Gorbea, ed., *Monedas y Medallas Españolas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2006.

⁵ C. Alfaro, B. Mora y M. Campo, «Acuñaciones fenicio-púnicas», C. Alfaro y P. Otero, «Arekorata», C. Alfaro, «Gades» y «Abdera», en J. M. Abascal y P. P. Ripollés (eds.) *Monedas hispánicas*, Madrid, 2000, pp. 47–89, 201–203, 264–266 y 298–299.

⁶ E. Villena, *El Arte de la Medalla en la España Ilustrada*, Madrid, 2004.

- ⁷ M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M^a. C. Pérez Alcorta, *Medallas Españolas. Catálogo del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2005.
- ⁸ *Ibidem*, p. 163, n.º 289.
- ⁹ *Ibidem*, p. 163, n.º 290.
- ¹⁰ Corresponde a la portada del *Catálogo de los Sres. Académicos / de la Real Academia / de San Fernando, / y orden de sus clases / y creaciones*. Madrid, 1760. Martín González, 1993, p. 106; E. Villena, 2004, n.º 15.
- ¹¹ Ceán Bermúdez, 1800, IV, p. 127; Viñaza, 1889, p. 165; Benezit, 2006, 5, p. 302; Thieme y Becker (eds.), 1915, p. 39; Bédet, 1989, pp. 213, 275 y 422.
- ¹² Sobre la figura de Tomás Francisco Prieto, puede verse A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1800, IV, p. 125-128; Forrer, 1909, 4; id., 1930, p. 8; Benezit, 2006, 11, p. 387; Thieme y Becker (eds.), 1933, 27, p. 399; J. Amorós, «El siglo xviii español en las medallas de Tomás Prieto y Gerónimo Antonio Gil», *Clavileño* 15, 1952: pp. 36-41; Cl. Bédet, «El grabador general Tomás Francisco Prieto (1716-1782)», *Numisma* 42-47, 1960, pp. 107-13; J. Torres Lázaro, «Tomás Francisco Prieto: Su vida y su obra», *Libros de un grabador del siglo xviii*, Madrid, 1991, pp. 15-37; M^a. N. Rupérez, «Tomás Francisco Prieto y la enseñanza del grabado en hueco en Salamanca durante la primera mitad del siglo xviii», *Academia* 85, 1997, pp. 413-441; Villena, E., 2004, p. 85 s.
- ¹³ J. Gimeno, «La Fábrica de la Moneda, 1700-1987», en M. Crusafont, J. Marín de la Salud, J. Vico (dirs. y coords.), *III Exposición Nacional de Numismática, Monedas en la Historia. Antecedentes de las Autonomías españolas*, Madrid, 1987, pp. 169-180; VV.AA, *Carlos III y la Casa de la Moneda* (catálogo de exposición), Madrid, 1988.
- ¹⁴ L. Pérez Bueno, «Grabadores de moneda y medallas, años de 1760 a 1799. Documentos del Archivo Nacional de Simancas», *Archivo Español de Arte*, XX, 1947, p. 314; E. Villena, 2004, p. 107.
- ¹⁵ Bédet, 1989, p. 275.
- ¹⁶ *Ibid.*, pp. 313-314.
- ¹⁷ *Ibidem*; J. Delgado, «Antonio Espinosa de los Monteros, ¿buena imprenta?», *Pliegos de Bibliofilia*, 11, 2000, pp. 71-75. Esta traducción de Salustio del Infante Don Gabriel de Borbón (Madrid, 1772), se considera uno de las más bellas impresiones españolas del siglo xviii.
- ¹⁸ Bédet, 1989, p. 213.
- ¹⁹ J. Delgado, «Un aspecto de la Ilustración en Segovia: El grabador Espinosa. Escuela de Dibujo», *Segovia 1088-1988. Congreso de Historia Ciudad. Actas*. Segovia, 1991, pp. 55-581. F. de los Reyes Gómez, *La imprenta en Segovia (1472-1900)*, Madrid, 1997.
- ²⁰ Bédet, 1989, p. 422.
- ²¹ F. de los Reyes Gómez, «El impresor Antonio Espinosa de los Monteros. Un avance para su estu-

localizado en los citados trabajos de renovación del Gabinete de Antigüedades que han permitido llevar a cabo el *Catálogo de las Medallas Españolas de la Real Academia de la Historia*», obra, recientemente publicada, que ha recogido más de 1.000 ejemplares de medallas españolas desde los Reyes Católicos hasta la actualidad, en el reinado de Juan Carlos I, además de los bocetos, troqueles, jetones y de la interesante documentación conservada en la Academia sobre su Colección. Esa meritoria labor, dirigida desde el Gabinete de Antigüedades, ha sido posible gracias a la amplia colaboración de numerosas instituciones y especialistas, cuya contribución ha permitido que la Academia realizara en pocos años esta tarea con eficacia ejemplar, contribuyendo, al mismo tiempo, a una creciente apertura a la investigación.

Por ello, parece oportuno en este justo homenaje a la Dra. Carmen Alfaro contribuir con un estudio sobre la Medalla Española, tema que ella también supo valorar al margen de su especialización en la moneda púnica, al comprender el gran interés de este campo, uno de los más olvidados del rico Patrimonio Histórico de España.

Las primeras pruebas de una medalla que queremos analizar son las de Carlos IV como Príncipe de Asturias de 1760, medalla de la que existía referencia documental, pero se desconocía su existencia. La prueba del anverso ofrece la leyenda CARLOS PRINCIPE DE ASTURIAS y el busto del Príncipe Don Carlos (futuro Carlos IV), a los doce años, a la derecha, con traje civil, melena de pelo rizado recogida en un lazo, banda de Carlos III y Toisón. Debajo: 1760. El reverso queda liso. Peso: 9,03 g. Módulo: 46 mm⁸ (fig. 1a).

La prueba del reverso ofrece la leyenda SOLO-ASSI-SERA-MAIOR y, en el campo, aparece representada Minerva de pie, con túnica y casco con plumas, señalando hacia la izquierda, con su brazo derecho extendido, el templete circular de la Virtud, situado en el alto de un monte, a un joven que es el futuro rey Carlos IV, vestido con casaca y Cruz de Carlos III. El anverso queda liso. Peso: 12,53 g. Módulo: 46 mm⁹ (fig. 1b).

Se trata de sendas pruebas, en plomo, del anverso y del reverso de una misma medalla. Esta interesante medalla era hasta ahora desconocida, aunque de ella existía alguna noticia poco precisa. En efecto, de esta misma medalla o, al menos, con los mismos tipo de anverso y

reverso, existe un grabado en dulce conservado en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 2)¹⁰, en el que la pieza aparece fechada en 1760 y firmada por Antonio Espinosa de los Monteros (1732-1812)¹¹.

Este grabador nació en Murcia en 1732 y, tras estudiar en esa ciudad en el Colegio de San Fulgencio, se trasladó a Roma de 1750 a 1753 para aprender dibujo. A su vuelta a España, se formó como grabador de hueco para hacer medallas y punzones de letras con Tomás Francisco Prieto (1716-1782)¹², principal ejecutor de la política de impulso a la medalla tras la importante reforma de la Casa de la Moneda por Carlos III¹³. Bajo su dirección, obtuvo una plaza de pensionista de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1754 a 1760¹⁴, siendo considerado «hijo de la Academia»¹⁵, que le eligió como académico supernumerario en 1760. Antonio Espinosa no sólo debe ser considerado como uno de los discípulos de Prieto, sino que incluso intentó sustituirle a su muerte en 1782 como Primer grabador de la Casa de la Moneda de Madrid, plaza que no llegó a conseguir¹⁶.

A partir de 1766, consta su actividad como grabador de tipos de letras para las imprentas de Madrid, de las que se sirvió el Infante D. Gabriel para la magnífica impresión de su famosa traducción del *Salustio* al castellano¹⁷, hasta que, en 1772, Carlos III le nombró grabador supernumerario de la Casa de la Moneda de Sevilla¹⁸, de la que pasó a la de Grabador principal de la Casa de la Moneda de Segovia en 1774, hasta que, en 1777, decidió regentar una imprenta¹⁹, aunque también dirigió una escuela de dibujo en esa ciudad²⁰. Su actividad posterior como grabador de letras de imprenta y como impresor se documenta en Segovia de 1777 a 1812, pero también consta que trabajó como impresor en Madrid a partir de 1787, donde desarrolló una importante actividad hasta su fallecimiento en 1812²¹.

Sin embargo, suponer que Antonio Espinosa es el autor de esta medalla de Carlos IV como Príncipe de Asturias plantea serias dudas, que llevaron, en la publicación de estas pruebas en el *Catálogo de Medallas Españolas de la Real Academia de la Historia*, a atribuir las al grabador francés Jacques Lavau, también conocido en España como Santiago Labau²².

Dentro de la política ilustrada desarrollada por los borbones para impulsar la técnica de las medallas al servicio de la

propaganda regia, en especial a partir de Fernando VI¹, quien había precisamente creado el Numario de la Real Academia de la Historia, destaca la bien conocida figura de Tomás Francisco Prieto. Este grabador había sido nombrado académico de mérito de la Real Academia de San Fernando en 1754, tras haber desempeñado durante dos años con todo éxito el cargo de director de grabado en hueco, logrando el reconocimiento real que le llevó a ser nombrado académico numerario²⁴. Siempre con el deseo de fomentar el grabado en hueco, dificultado por la escasa tradición de esta actividad en España a lo que se añadía la carencia de un volante para hacer acuñaciones de medallas en la Academia de San Fernando²⁵, esta institución convocó en 1760 un concurso de grabado en hueco.

Dicho concurso constaba de dos pruebas²⁶. Una era una prueba pensada, para la que se dieron seis meses de plazo, que consistía en grabar dos troqueles de acero de unos cuarenta milímetros de diámetro según un modelo establecido por la Academia, modelo que se eligió en la junta ordinaria de 27 de enero de 1760: *En el anverso se esculpirá el busto de un joven que represente al Príncipe N. S. y alrededor esta letra: CARLOS PRÍNCIPE DE ASTURIAS. En el reverso, Minerva conduciendo al príncipe al Templo de la Virtud, y alrededor esta letra: SOLO ASÍ SERÁ MAYOR*²⁷. La segunda prueba consistía en modelar en arcilla la figura que se indicara en un tiempo máximo de dos horas.

A este concurso optaban los dos principales discípulos de Francisco Prieto, Antonio Espinosa de los Monteros y Jerónimo Antonio Gil²⁸, pero el concurso, celebrado el 11 de agosto de ese año de 1760, lo ganó por sorpresa el grabador francés Jacques Lavau, al ser el único que cumplió todas las pruebas, siendo nombrado en consecuencia *académico de mérito* ese mismo día.

Santiago Labau, como era conocido en España, aunque él siempre firmó con su nombre francés, era un grabador en hueco hasta ahora prácticamente desconocido, en especial como medallista²⁹. Había nacido en Burdeos en 1728 y se sabe que fue alumno del Grabador General de monedas y medallas en los Países Bajos, Jacques Roëttiers II (Browley, Kent, 1698–Bruselas, 1772)³⁰, habiéndose especializado en el adorno de armas, como las que grabó para Carlos III³¹, si bien también realizaba obras en dulce³². Se desconoce la fecha de su fallecimiento, pero consta que fue

elegido Agrée de la Academia de Burdeos en 1776 y Miembro de la misma en 1781.

Según la documentación conservada en la Academia de San Fernando, Jacques Lavau fue el único concursante que, el día señalado para la prueba de repente³³, presentó sus dos troqueles de acero junto “con los modelos de cera de la medalla propuesta” y dos pruebas hechas en plomo, “por no haber tenido proporción de volante en que acuñar medallas”. Además, realizó también la prueba de repente en dos horas, en la que modeló una ninfa en un ambiente bucólico³⁴.

Labau fue nombrado académico de mérito por la Academia para aumentar el escaso número de grabadores que tenía la institución y para que “las distinciones concedidas a este sujeto sirvan a otros como estímulo para su aplicación”. En ella colaboró durante el año 1763 como ayudante en la Sala de Principios, junto con Pierre Michel y Jerónimo Antonio Gil, si bien asistía poco a las juntas de la Academia y tan sólo participó, junto a Francisco Prieto, en las votaciones de los concursos generales, hasta que abandonó España para volver de nuevo a su país³⁵. La elección de Jacques Lavau como académico desplazó a Jerónimo Antonio Gil y Antonio Espinosa, quienes elevaron a la junta ordinaria de la Academia sendas memorias para solicitar el mismo nombramiento, si bien, como prueba de su habilidad, no presentaban obras de grabado en hueco, sino de grabado en dulce, siendo nombrados el 10 de noviembre de 1778, respectivamente, académico de mérito y supernumerario por el grabado en hueco³⁶.

Las dos pruebas de esta medalla conservadas en la Real Academia de la Historia tienen el interés de que deben considerarse, con toda seguridad, las pruebas de plomo hechas por Jacques Lavau para este concurso, por ser las únicas que se presentaron. La medalla, dedicada a la formación del Príncipe de Asturias según el tema elegido por la Academia, era hasta ahora desconocida, pues nunca se debió llegar a acuñar y ni siquiera se conoce ninguna otra medalla realizada por Lavau³⁷. Estas piezas habían pasado desapercibidas hasta la reciente revisión de los fondos con vistas a la publicación del *Catálogo*³⁸, por lo que permanecían inéditas, ya que es de suponer que esta medalla nunca se llegó a acuñar y, si se hubiera llegado a acuñar algún ejemplar, en tal caso éste resulta todavía desconocido.

dio», *Revista general de información y documentación*, 14, n.º 1, 2004, pp. 121–151. Este autor indica (p. 122) que, en 1760, obtuvo el premio para el grabado en hueco de dicha Academia de San Fernando, lo que no es cierto (E. Villena, 2004, p. 114), aunque sí es cierto que ese mismo año fue nombrado Académico Supernumerario (*vid. infra*).

²⁴ M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª C. Pérez Alcorta, 2005, p. 163, n.º 289 y 290.

²⁵ E. Villena, 2004, p. 170. Dentro de esta política se diseñó la medalla en estampa de Fernando VI como protector de la Real Academia de la Historia, que nunca se llegó a acuñar, M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª C. Pérez Alcorta, 2005, p. 530, n.º E-2.

²⁶ E. Villena, 2004, p. 113.

²⁷ E. Villena, 2004, p. 103 s..

²⁸ Sobre este tipo de pruebas de la Academia de San Fernando, Martín González, 1993, p. 76.

²⁹ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Libro de juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1757 al 1770*, fol. 75v.; E. Villena, 2004, p. 114.

³⁰ Para este grabador, véase F. Fuentes Rojas, *Jerónimo Antonio Gil y sus contemporáneos (1784–1808)*, México.

³¹ Ceán Bermúdez, 1800, III, p. 1; Benezit, 2006, 8, p. 555. Es interesante de que este concurso haya pasado desapercibido a pesar de lo que supone de prestigio de la medallística francesa en España y de influencia de ésta (Bédet, 1989).

³² Benezit, 2006, 11, p. 1254; Thieme y Becker (eds.), 1934, 28, p. 507.

³³ A. Soler y J. M. Matilla, «Un juego de caza decorado por Jacques Lavau para Carlos III», *Reales Sitios*, XXXII, 125, 1995, pp. 52–63.

³⁴ Por ejemplo, la *Dissertation sur un temple octogone et plusieurs bas-reliefs trouvés à Cestas... enrichie de figures en taille-douce et de notes curieuses. Par M. l'abbé Jaubert...* Bordeaux, J.-B. Lacornée, 1843 y la *Dissertation sur les anciens Monuments... de Bordeaux* del Abbé Filippo Venuti (Bordeaux, 1754). En España es bien conocido un grabado con el retrato del P. Feijóo en 1764, cuya venta intentaron impedir los agustinos, siendo amparado por la Academia de San Fernando (Bédet, 1989, pp. 440–442). Ya de vuelta en Francia, hizo los grabados para la obra *Voëux de l'Humanité*, en 1778 (Thieme y Becker (eds.), 1934).

³⁵ Sobre este tipo de pruebas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Martín González, 1993, p. 76.

³⁶ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Libro de juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1757 al 1770*, fol. 88r.–88v.; E. Villena, 2004, p. 114.

³⁷ Véase más arriba, nota 24.

³⁸ E. Villena, 2004, p. 114.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª C. Pérez Alcorta, 2005, n.º 289–290.



Figura 1. Pruebas del anverso y reverso de la medalla en honor del Príncipe de Asturias de 1760, obra de Jacques Lavau.



Figura 2. Medalla en estampa en honor del Príncipe de Asturias de 1760, grabada por Antonio Espinosa de los Monteros.



Figura 3. Pruebas del anverso y reverso de la medalla del rey visigodo Ataúlfo, labrada para la *Historia Metálica de España*.



Figura 4. Prueba del reverso de la medalla del rey visigodo Turismundo, de la *Historia Metálica de España*.



Figura 5. Medalla de Francisco Prieto, de la Sociedad Económica Hispalense, de 1778, con el mismo esquema que el anverso de la medalla de Ataúlfo.



Figura 6. Reverso de la medalla en estampa de Francisco Prieto con Fernando VI como Protector de la Real Academia de la Historia, de 1750, medalla *Al mérito* militar de 1764 de Francisco Prieto y de 1777 de Jerónimo A. Gil y medalla en estampa de Carlos III por Antonio Jerónimo Gil, de 1771, con el mismo esquema que el reverso de las medallas de Ataúlfo y Turismundo.

Sin embargo, la aparición de estas pruebas de plomo plantea un cierto problema que conviene aclarar, pues dichas pruebas coinciden prácticamente con la medalla en estampa firmada por Antonio Espinosa y fechada en ese mismo año de 1760⁹⁹. Esta aparente contradicción permite plantear varias hipótesis. La primera, es que Antonio Espinosa de los Monteros hubiera copiado la medalla grabada por Jacques Lavau, pero las variaciones de detalles, en especial en el retrato del anverso, y la segura firma del artista no parecen confirmar esta solución. Otra alternativa sería que las pruebas de plomo conservadas fueran en realidad de

Antonio Espinosa, lo que tampoco parece probable, pues está en contradicción con el dato documentado de que el único que presentó el grabado en hueco para acuñar la medalla fue Jacques Lavau y los sucesos posteriores no parecen confirmar la habilidad de Espinosa en esta especialidad. Finalmente, la solución más satisfactoria es que las pruebas de plomo conservadas en la Real Academia de la Historia sean de Jacques Lavau y la medalla en estampa firmada por Antonio Espinosa sea suya, pero que ambos documentos respondan a un mismo modelo, que sería el adoptado por la Academia de San Fernando en la junta de 27 de enero

⁴⁰ E. Villena, 2004, p. 170 s.

⁴¹ *Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. á los discípulos de las tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta General de 28 de Agosto de 1760*, Madrid, Gabriel Ramírez, (1760), p. 81; J. J. Martín González, «La edición de los premios de la Real Academia de San Fernando», *Academia* 77, 1993, p. 106; E. Villena, 2004, p. 84 y 390, n.º 15.

⁴² Además de la edición de Joaquín de Ibarra de 1780, está la continuación hecha por Joseph Manuel Miniada, Madrid, Benito Cano, 1794.

⁴³ M. Ballesteros Gaibrois, *El P. J. Mariana*, Barcelona, 1944; A. Soons, *Juan de Mariana*, Boston, 1982; A. Posa, *Un grande teorico della politica nella Spagna del secolo xvi, il gesuita Giovanni Mariana*, Nápoles, 1982; N. González, s-v. «Juan de Mariana», *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, 2001.

⁴⁴ Madrid, Francisco Martínez de Aguilar, 1759.

⁴⁵ *Retratos de los Reyes de España desde Atarico hasta nuestro Católico Monarca don Carlos III (que Dios guarde), segun las noticias y los originales antiguos que se han hallado, con sus correspondientes inscripciones del principio y fin de su Reinado*. Grabadas por D. Manuel Rodríguez, Académico supernumerario de la Real Academia de San Fernando, grabador de láminas y sellos, quien los publica para la instruccion de la juventud, con los sumarios de sus vidas, dispuestos por D. Joaquin Ezquerro, Catedrático de lengua latina en los Reales Estudios de esta Corte, I-III, Madrid, Lorenzo de San Martín, 1782, 1788, 1790. Sobre Manuel Rodríguez, *vid. infra*.

⁴⁶ M. Sarmiento, *Sistemas de adornos de escultura, interiores... para el Palacio Real*, reed. *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, Madrid, 2002; R. Otero, «Escultura», en «El Barroco y el Rococó», *Historia del arte hispánico*, IV, Madrid, 1980, p. 93-268, esp. 217-218; Rincón García, W., 1986: «Arquitectura de los Borbones», *Historia de la Arquitectura Española*, 4, Zaragoza, p. 1517-1519. A la muerte de Fernando VI, en 1760 Carlos III mandó apear esta serie de esculturas que, por su gran peso, acabaron dispuestas por diversos jardines de Madrid.

⁴⁷ París, 1636.

⁴⁸ París, 1651.

⁴⁹ La Haya, 173-1737.

⁵⁰ *Médailles sur les principaux événements du règne de Luis le Grand, avec des explications historiques par l'Académie royale des Médailles et Inscriptions*, Paris, 1723; J. Jaquiot, *La médaille au temps de Louis XIV*, Paris, 1970; M. Jones, *Medals of the Sun King*, London, 1978; *id.*, *op. cit.* n.º 47, p. 75 s.

⁵¹ L. Forrer, *Biographical Dictionary of Medallists*, I, London, 1902; W. Eisler, *The Dossiers of Geneva. 18th-Century European Medallists*, I. Jean Dasser, Medal Engraver. Geneva, Paris and London, 1700-1733 (*Cahiers romands de numismatique* 7), Lausanne, 2002.

de 1760, documento que, en tal caso habría sido diseñado por la propia Academia de San Fernando, quizás con indicaciones de la Academia de la Historia, lo que deja abierta la posibilidad de que en su diseño fuera obra de otro artista, quizás del mismo Tomás Francisco Prieto, aunque su diseño no parece adecuarse bien al estilo de las obras conocidas de este artista.

Un último aspecto merece ser señalado a propósito de estas dos pruebas aquí analizadas conservadas en la Real Academia de la Historia. Probablemente, estas pruebas debieron llegar a dicha Institución dado el interés que la Academia tenía por controlar el diseño oficial de las medallas que emitía la Corona⁴⁰. Las pruebas conservadas ofrecen buen estilo académico, pero que resulta frío, en el sentido de que es correcto en su técnica y forma, pero no muy convincente para la transmisión del mensaje que se pretendía propagar. En efecto, el retrato del príncipe transmite un cierto aspecto ceñudo, que incluso ha recogido también la estampa de Antonio Espinosa⁴¹, aunque la técnica de relieve muy plano con el que se ha hecho el retrato y el tratamiento de la compleja vestidura y de las condecoraciones y adornos personales tenga poco que objetar. Lo mismo cabría señalar respecto al reverso. Su corrección técnica puede aceptarse, pero la representación resulta fría y poco atractiva, a lo que contribuye la composición, con una figura de Minerva excesivamente fina y alta, por lo que se adapta mal al campo circular de la medalla. Por ello, quizás lo más interesante de esta medalla sea señalar cómo el modelo propuesto para el concurso, en cuya elección pudo participar la Real Academia de la Historia, lo que explicaría que en ella se hubieran conservado estas pruebas, refleja una clara línea ideológica dirigida a utilizar la medalla como elemento de propaganda al servicio del prestigio de la dinastía y de que ésta sirviera como modelo de virtudes para el resto de los ciudadanos. Una ideología y una práctica totalmente coherente con las ideas de la Ilustración a cuyo servicio estaban las Reales Academias de San Fernando y de la Historia.

Otro conjunto de tres pruebas de medallas de indudable interés parece corresponder a un proyecto de una *Historia Metálica de España, desde Ataulfo hasta Carlos III*, que nunca se llegó a realizar. Este proyecto debe relacionarse con empresas similares de la Ilustración en otros campos, destina-

das a exaltar la monarquía española desde sus orígenes, a semejanza de la moda imperante en otros países de la Europa barroca. A esta misma línea de actuación se deben obras como la elaboración de las listas de los reyes de España en la *Clave Historial* (1743) del P. Enrique Flórez (Villadiego, 1702-Madrid, 1773), la continuación hasta el reinado de Carlos III⁴² de la famosa *Historia general de España* del P. Juan Mariana (Talavera de la Reina, 1536-Toledo, 1640)⁴³, la obra de Luis José Velázquez *Conjeturas sobre las medallas de los reyes godos y suevos de España*⁴⁴, la publicación de la obra de Joaquín Ezquerro de los *Retratos de los Reyes de España* (1782-1788) de cuyos grabados fue autor Manuel Rodríguez⁴⁵. Incluso, el ambicioso programa de decorar el Palacio Real de Madrid con una serie completa de 94 grandes esculturas de los Reyes de España en piedra de Colmenar, ideado por el Académico de la Historia y Cronista de Indias, P. Martín Sarmiento (Villafranca do Bierzo, 1695- Madrid, 1772), al que Fernando VI le encargó el proyecto, en el que aconsejó incluir incluso a los cuatro emperadores hispanos, Trajano, Teodosio, Arcadio y Honorio⁴⁶.

Esta política de claro contenido ideológico también se desarrolló en el campo de la medalla. Cabe destacar como reveladores antecedentes del sentido histórico que se daba a las medallas, obras como *La France Métallique*, de Jacques de Bie⁴⁷, con los reyes de Francia desde Faranundo I a Luis XV, la *Histoire de France* de François Mézeray⁴⁸ o la gran obra, en la que se incluían las medallas de toda la casa de Austria, sobre la *Histoire métallique des XVII provinces des Pays-Bas bourguignons et espagnols (1434-1713)*, publicada por G. Van Loon⁴⁹. Pero el modelo directo del proyecto de la *Historia Metálica de España* fueron las grandes series de acuñaciones de temas históricos hechas por Luis XIV en Francia, en especial la de exaltación de todas sus actividades⁵⁰, y otras series con figuras igualmente inventadas de los reyes de las principales monarquías europeas de la época. Entre ellas, cabe mencionar la de hombres ilustres realizada por Jean Dasser (1676-1763)⁵¹ de 1723 a 1725, quien, igualmente, entre 1731 y 1732, grabó las 23 medallas de bronce de los reyes de Inglaterra, desde Guillermo I el Conquistador, que la Real Academia de la Historia adquirió en 1765 para completar otras colecciones que tenía similares de las monarquías de Rusia, Dinamarca e, incluso, de la antigua República Romana⁵².

En este contexto debe enmarcarse este proyecto de realizar una serie de medallas sobre los Reyes de España. Dicha empresa fue propuesta por el Director de la Real Academia de la Historia, Pedro Rodrigo Campomanes⁵³, en la junta de 29 de noviembre de 1765, en la que Campomanes, como Director de la Academia, propuso *«la utilidad que resultaría al público de abrir en cobre una serie de medallas de nuestros reyes, las cuales se colocasen al principio del respectivo capítulo de su vida, con su busto al anverso y el suceso más digno e ilustre al reverso, anotando en el exergo su cronología, poniendo la vida en resumen con sus hechos principales, principio y fin de cada reinado, de manera que en un solo volumen se tuviese un prontuario ordenado de la vida de nuestros reyes y un resumen seguido de las acciones y sucesos más memorables de cada reinado, según lo que produjeren los originales monumentos de la Historia española»*⁵⁴. Para ello se formó una comisión, presidida por el propio Campomanes, de cuya importancia la idea que los académicos que la formaron fueron Martín de Ulloa, Luis José Velázquez de Velasco, Ignacio de Hermosilla, Vicente García de la Huerta y Lorenzo Diéguez y Ramírez de Arellano, como Secretario de la Institución. Incluso consta que se llegaron a abrir algunas medallas en estampa de esta serie dedicada a los reyes godos⁵⁵ dentro de las concepciones ideológicas contemporáneas de la monarquía española, pero el proyecto no prosperó. Sin embargo, lo más sorprendente de estas pruebas conservadas en la Real Academia de la Historia es que demuestran que se llegaron a abrir los cuños de las medallas de dos reyes visigodos al menos, lo que indica el interés de las pruebas que aquí se estudian, hecho que hasta ahora era desconocido, pues el proyecto tan sólo se refería a medallas en estampa.

Son tres las pruebas de plomo conservadas en la Real Academia de la Historia que cabe atribuir a dicho proyecto de la *Historia Metálica de España, desde Ataulfo hasta Carlos III*. Una corresponde a un anverso con la leyenda REYNO UN AÑO, que, en el campo, ofrece un ara neoclásica, con palma y corona de laurel encima, con la inscripción, en su parte central: BARCELONA. Debajo: · 416 · (la última interpunción seguida de una pequeña ramita). Su peso es de 9,30 g y su módulo, de 41 mm⁵⁶ (fig. 3a). El reverso queda liso. Otra prueba, que muy probablemente corresponde al reverso de la

misma medalla que la anterior, ofrece una corona de laurel y, en su interior, en tres líneas, la inscripción: REYNO. / UN AÑO. / 416. El anverso queda liso⁵⁷. Su peso es de 4,73 g y el módulo, de 41 mm (fig. 3b). Con este mismo reverso, pero con la fecha cambiada, se conserva una tercera prueba salidas de un cuño distinto, pues ofrece la inscripción: REYNO. / UN AÑO. EN. / 452. Su anverso queda igualmente liso. Su peso es de 11,34 g y su módulo, de 43 mm (fig. 4).

La alusión a *Barcelona* del anverso y el año 416 del reverso permiten suponer que corresponden ambos a una misma medalla, realizada en memoria de Ataulfo, como primer rey godo de España, que constituiría la primera medalla de la serie. Más curiosa, si cabe, es la prueba de un cuño de un segundo reverso, copiado del anterior, pues lleva la misma leyenda, pero con la fecha del 452. A pesar de la referencia a un solo año de reinado, el año 452 obliga a atribuir dicha prueba a Turismundo, nombrado rey de los visigodos el 451 al morir su padre, Teodorico I, frente a Atila, en la batalla de los Campos Cataláunicos, reinando hasta ser asesinado el 453 y pasar el trono a Teodorico II.

Estas tres curiosas pruebas eran totalmente desconocidas hasta su reciente publicación en el *Catálogo de Medallas Españolas de la Real Academia de la Historia*, pero su fecha plantea ciertas dudas recogidas en dicha publicación⁵⁸. Al no haber noticias de su acuñación en el siglo XVIII, lo que unido a su estilo neoclásico, a su módulo de 41 mm y a una ortografía de *reynó* que no es habitual en ese período, inclinó inicialmente a colocarlas con dudas en una fecha posterior, en torno a 1830. Pero su estilo debe considerarse, aunque plenamente neoclásico, perfectamente atribuible a una fecha no alejada del último tercio del siglo XVIII, que se corresponde bien con su pertenencia a una serie de Reyes de España. Además, incluso se puede señalar algún paralelo para la pobre composición de su anverso, con palma y corona de laurel sobre un ara, como la medalla firmada por *T. Prieto* para premio de la Sociedad Económica Hispalense con la fecha de 1778⁵⁹, copiada por Martín Gutiérrez hacia 1794–1804⁶⁰. Ya algo diferente es el tema de los bocetos de Gregorio Ferro y Jerónimo A. Gil para la medalla sobre las Colonias de Sierra Morena de 1774 conservados en la Real Academia de la Historia⁶¹ y del reverso de las medallas de premio de la Real Academia de San Fernando, obra de Francisco Prieto de

⁵³ E. Villena, 2004, p. 171, n.º 11.

⁵⁴ Sobre estas actividades ilustradas de Campomanes en la Real Academia de la Historia, Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón (coord.), *Campomanes en su II Centenario*, Madrid, 2003. Para su actividad en estrecha relación con el Gabinete de Antigüedades, M. Almagro-Gorbea, «Pedro Rodríguez Campomanes y las "antigüedades"», p. 117–159; *id.*, «Pedro Rodríguez Campomanes, un "anticuario" de la Ilustración», *Campomanes y su tiempo* (catálogo de exposición), Madrid, 2002: 103–116.

⁵⁵ *Actas de las Sesiones de la Real Academia de la Historia*, vol. IV (21 de noviembre de 1760 al 29 de mayo de 1967), fols. 180v–181r y 195r–197v.; E. Villena, 2004, p. 171 s.

⁵⁶ E. Villena, 2004, p. 172.

⁵⁷ M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª C. Pérez Alcorta, 2005, p. 249, n.º 547a.

⁵⁸ M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª C. Pérez Alcorta, 2005, p. 249–250, n.º 547b.

⁵⁹ M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª C. Pérez Alcorta, 2005, p. 249–250, n.º 547a–c.

⁶⁰ Para este tipo de medalla, Vidal Quadras, 1892, IV, p. 189, n.º 14127; Vives, 1916, p. 33 y 34, n.º 54, lám. IV-5; Amorós, 1952, p. 37; Amorós, 1958, p. 33, fig. 86; *Carlos III*, 1988, p. 218, n.º 229 y 230; Pérez Alcorta, 1990, p. 51; Barrera, 1997, p. 42–43, n.º 4; Ruiz Trapero *et al.*, 2003, I, p. 161–163, n.º 100–101.

⁶¹ E. Villena, 2004, p. 336, n.º 146.

⁶² E. Villena, 2004, p. 143, n.º 37 y 147, n.º 40.

- ⁶⁰ E. Villena, 2004, p. 289, n.º 105, 300, n.º 115, 305, n.º 120, 308, n.º 121, 313, n.º 126, etc.
- ⁶¹ M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª. C. Pérez Alcorta, 2005, p. 530, n.º E-2.
- ⁶² E. Villena, 2004, p. 360 y 417, n.º 161; M. Ruiz Trapero *et al.*, 2003, pp. 165-168, n.º 103-106.
- ⁶³ E. Villena, 2004, p. 367 y 418, n.º 168.
- ⁶⁴ M. Ruiz Trapero *et al.*, 2003, p. 164, n.º 102.
- ⁶⁵ M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª. C. Pérez Alcorta, 2005, p. 531 s., n.º E-4, E-6, E-8 y E-9.
- ⁶⁶ M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª. C. Pérez Alcorta, 2005, p. 259 s., n.º 581, 582 y 585.
- ⁶⁷ M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª. C. Pérez Alcorta, 2005, pp. 165-166, n.º 298.
- ⁶⁸ E. Villena, 2004, pp. 79 y 390, n.º 14; M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª. C. Pérez Alcorta, 2005, pp. 148-149, n.º 239-241.
- ⁶⁹ Herrera, 1882, p. 118, n.º 63, lám. 45-63; Vidal Quadras, IV, 1892, p. 34, n.º 13117-13118; Vives, 1916, p. 48, n.º 85, lám. VII-5; García de la Fuente, 1935, p. 253, n.º 2129; Piquero y Salinero, 1988, p. 341, n.º 164 (prueba del reverso); Villena, 2002; Ruiz Trapero *et al.*, 2003, I, p. 217 s., n.º 150-152; E. Villena, 2004, pp. 194 y 399-400, n.º 64; M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª. C. Pérez Alcorta, 2005, p. 186, n.º 347.
- ⁷⁰ Herrera, 1882, p. 132, n.º 107, lám. 51-107; Vidal Quadras, 1892, IV, p. 39, n.º 13158; Caruana, 1935, p. 83, n.º 103; Lluca, 1982, p. 72, n.º 4; E. Villena, 2004, pp. 208 y 401, n.º 69; M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª. C. Pérez Alcorta, 2005, pp. 196-197, n.º 395.
- ⁷¹ Herrera, 1882, p. 130, n.º 101, lám. 50-101; Villena, 2004, p. 400, n.º 67; Vidal Quadras, 1892, IV, p. 38, n.º 13153; Vives, 1916, p. 57, n.º 105; Martín Gómez, 1994, p. 243 y 244, n.º 11; Ruiz Trapero *et al.* 2003, I, p. 247 s., n.º 180-181; E. Villena, 2004, p. 201, 206 y 400, n.º 66 y 67; M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª. C. Pérez Alcorta, 2005, p. 195, n.º 390.
- ⁷² Vidal Quadras, 1892, IV, p. 196, n.º 141611; Vives, 1916, p. 97 y 98, n.º 193, lám. IX-4; Cid, 1955, 281 s. fig. 13; Amorós, 1958, pp. 37 y 38, fig. 96; Gimeno, 1992, p. 536, n.º 246; Pérez Sindreu, 1997, n.º 1, p. 115 s.; Peñalba y Álvarez, 2002, p. 155 s., n.º 93; Ruiz Trapero *et al.*, 2003, I, p. 377 s., n.º 307-308; Villena, 2004, p. 403, n.º 80; M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª. C. Pérez Alcorta, 2005, p. 216, n.º 446.
- ⁷³ Vives, 1916, p. 138 s., n.º 276; Grove, 1976, n.º F31; López Serrano, 1969; Ruiz Trapero *et al.*, 2003, I, p. 467-369, n.º 386-387; M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M.ª. C. Pérez Alcorta, 2005, p. 223, n.º 466.

1753⁶². Además, el reverso ofrece, igualmente, una composición muy parecida, con un altar, de forma algo más barroca, sobre el que pende una corona de laurel y una palma, lo que hace suponer que la medalla hispalense de Prieto sirviera como modelo (fig. 5). Por el contrario, el reverso ofrece una simple corona de laurel o mirto formada por grupos de tres hojas bastante regulares con los puntitos de los frutos intercalados. Este tipo de corona de laurel con inscripción interna ya se emplea en 1750 en la medalla en estampa de Fernando VI como protector de la Real Academia de la Historia (fig. 6a), que quizás fuera una creación del Marqués de Valdeflores, pero que fue realizada probablemente por T. F. Prieto⁶³. El mismo tipo aparece de nuevo en la *Medalla al Mérito* mandada labrar por Carlos III, tanto en la grabada por Tomás Francisco Prieto (fig. 6b) en 1764⁶⁴, como sus réplicas de la misma medalla de 1777⁶⁵, las más próximas por su estructura, y en la de la misma fecha de Jerónimo Antonio Gil⁶⁶ (fig. 6c). Dicha corona aparece de nuevo en las medallas en estampa de Carlos III utilizadas a partir de 1771, fecha en que figura la firma Jerónimo Antonio Gil (fig. 6d), firma que después desaparece aunque este modelo se siguió utilizando hasta 1785⁶⁷. Finalmente, también se aproxima la corona de laurel a las usadas en algunas medallas de tiempos del grabador Remigio de la Vega, hacia 1830, que imitan acuñaciones de tiempos de Carlos III⁶⁸. Pero, aunque este último hecho parece abundar de nuevo en la imprecisión cronológica ya comentada, hasta que aparezca nueva documentación sobre este tema, resulta más lógico considerar que estas pruebas corresponden al periodo de planificación de la *Historia Metálica de España*, hacia 1765, mejor que unos 75 años después, cuando no hay noticia alguna de que dicho proyecto se hubieran retomado. Una última prueba de medalla de las conservadas en la Real Academia de la Historia merece ser analizada aquí. Corresponde a una Medalla al Valor, firmada por un grabador apellidado *Rodríguez*. La prueba corresponde al anverso de la medalla y ofrece la leyenda en latín, PRAEMIVM VIRTUTIS, con una figura de Minerva con la cabeza hacia la izquierda, con casco, túnica y manto, que lleva en su mano derecha una láurea y se apoya con la izquierda en una lanza. A sus pies, a su derecha, aparecen atributos de la Guerra, como una armadura, un casco, la boca de un

cañón y estandartes, y, a su izquierda, algo menos visibles, los atributos de las Artes y Ciencias, como libros, una escuadra, un compás y una paleta con pinceles. En el exergo ofrece la firma del grabador, ROD.º F.º. La prueba es de plomo y unifaz, pues carece de reverso, aunque por el revés se aprecia en hueco el relieve de la figura del anverso. Pesa 22,89 g y tiene un módulo de 49 mm⁶⁹ (fig. 7a).

Esta prueba de una medalla al valor era también hasta ahora desconocida, lo mismo que el grabador que la firma. Sin embargo, su estilo, aunque barroco por la vestimenta de la diosa y su actitud declamatoria, resulta ya de gusto neoclásico por el tema, al disponer a la diosa sostenida sobre su pierna derecha y doblando ligeramente la izquierda como en actitud de andar, una disposición clásica muy del gusto académico. En este aspecto, su estilo permite encuadrarla con otras figuras de la diosa en disposición semejante representadas en medallas españolas de la segunda mitad del siglo XVIII. La más próxima, por su actitud y estilo todavía barroco, es la figura de España-Minerva de la medalla de proclamación de Carlos III en Madrid en 1759, obra juvenil de Francisco Prieto⁷⁰ (fig. 7b), lo que inclinaría a fechar esta prueba hacia 1760. Algo más alejada queda una de las obras iniciales de Mariano González de Sepúlveda, la medalla de proclamación en Madrid de Carlos IV, de 1789 (fig. 7c), con una matrona armada sosteniendo el pendón real con la mano derecha y un escudo con la izquierda⁷¹, figura muy similar a la de Manuel Pelegrer, de la Proclamación en Valencia (fig. 5d)⁷² y a las de Antonio Martínez, de la Proclamación en Soria (fig. 7e-f)⁷³, todas las cuales reflejan el mismo tipo y actitud de matrona inspirada en las esculturas clásicas de Atenea, con muy ligeras variantes, lo que parece confirmar que la prueba en cuestión refleja un estilo de tiempos de Carlos III, como indicaría también su leyenda en latín. Más apartadas quedan otras representaciones de matrona armada ya de inicios del siglo XIX, como la Alegoría de Barcelona de la medalla conmemorativa de la visita a dicha ciudad de Carlos IV, realizada por Agustín Sellent (fig. 7g)⁷⁴, o la Alegoría de España en la medalla de la Suprema Junta de España e Indias labrada por Tomás Suría en 1808 (fig. 7h)⁷⁵.

Más interés, si cabe, ofrece la cuestión de determinar quién fue el autor de esta medalla hasta ahora desconocida. A juzgar por su firma, *Rodríguez fecit*, en el exergo, debe tratarse, muy probablemente, de la



Figura 7. Prueba del reverso de una medalla de Miguel Rodríguez dedicada al Valor militar, hacia 1760, con diversos paralelos de su iconografía.

única medalla conocida del grabador Manuel Rodríguez (1728–1802)⁷⁶, quien, en 1744, entró como aprendiz y compañero de Tomás Francisco Prieto en el taller que tenía el grabador de origen italiano, Lorenzo Antonio Montemán y Cusens

(Sicilia, c. 1686–Almeida, Portugal, 1760)⁷⁷ en Salamanca. Lorenzo Montemán se había formado en el taller del famoso Giovanni Martino Hamerani (1646–1705)⁷⁸, importante miembro de la famosa familia de notables medallistas romanos de origen

⁷⁶ Benezit, 2006, 11, p. 1234.

⁷⁷ A. Ceán Bermúdez, III, pp. 173–175; E. Villena, 2004, p. 79 s.

⁷⁸ Thieme y Becker (eds.), 1922, 15, p. 549.

⁷⁹ E. Villena, 2004, p. 81.

⁸⁰ M^a. N. Rupérez, «Tomás Francisco Prieto y la enseñanza del grabado en hueco en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII», *Academia* 85, 1997, p. 431.

⁸¹ Páez Ríos, E., 1983: *Repertorio de Grabados Españoles*, I-IV, Madrid.

⁸² J. Ezquerro, *Retratos de los Reyes de España*, I-III, Madrid, 1782-1788, obra que abarca desde los reyes godos hasta Carlos III, cuyas inscripciones y grabados era obra de Manuel Rodríguez (vid. *supra*, n. 45).

⁸³ E. Villena, 2004, p. 73 s.

⁸⁴ A. Vives y Escudero, 1916, n.º 67-68, M. Ruiz Trapero *et al*, 2003, p. 164-168. E. Villena, 2004, p. 244 s., n.º 161-162.

⁸⁵ M. Almagro-Gorbea, «Introducción», en M. Almagro-Gorbea, T. Moneo y M^a. C. Pérez Alcorta, 2005, p. 17 s.

bávaro, que trabajaron principalmente al servicio del papado. Montemán, tras venir a España en la Guerra de Sucesión, se estableció en Salamanca, hasta que tuvo que huir hacia 1745 a Portugal por problemas con la Inquisición, donde moriría algunos años después. En el taller que Montemán tenía en Salamanca consta que, en 1744, entró como aprendiz Manuel Rodríguez⁷⁹, de quien también se sabe que, en 1753, se presentó al Premio de tercera clase de la Academia de San Fernando⁸⁰, pero pronto debió abandonar el grabado en hueco y la fabricación de medallas ante sus dificultades, como tantos otros grabadores españoles, dedicándose posteriormente a hacer grabados en dulce, obras que están documentadas desde 1753 hasta 1797⁸¹, y en las que destaca la serie de grabados que hizo para la obra *Retratos de los Reyes de España* (1782-1790) de Joaquín Ezquerro⁸².

En consecuencia, esta prueba de medalla de Manuel Rodríguez es la única obra en hueco que se conoce de este autor y debe considerarse realizada dentro de los primeros intentos de promocionar grabadores de medalla en hueco en la España en la política de los reyes Borbones de mediados del siglo XVIII⁸³. Hacia la misma época apunta el tema, una medalla al Mérito, probablemente militar a juzgar por el predominio de las armas, tema que coincide con el de la medalla *Al Mérito* militar⁸⁴, realizada por Tomás Francisco Prieto en 1764 a requerimiento del Marqués de Esquilache y del Príncipe de Grimaldi tras la reorganización de las milicias en América, aunque la temática de esta medalla sea distinta y mucho más sobria, pues el reverso solo consta de una láurea con la leyenda en su interior, que además está en castellano. Sin embargo, la identidad del tema plantea la hipótesis de que esta prueba, conservada en la Real Academia de la Historia, pudiera haber correspondido a algún tipo de ensayo previo, quizás a requerimiento de la Real Academia de la Historia, para elegir el tipo de medalla que más conviniera adoptar, decisión en la que quizá pudo haber intervenido dicha institución dado que, entre sus diversas funciones, tenía la de informar sobre la adecuación histórica de las medallas, al ser consideradas éstas instrumentos al servicio de la propaganda de la monarquía.

Como conclusión de esta pequeña nota en homenaje póstumo a la Dra. Carmen Alfaro, creemos que merece la pena insistir en la idea, ya repetidamente señalada, del importante papel que la Real Academia de la Historia pretendió tener y, en muchos casos desempeñó, dentro de la política de los Borbones ilustrados para crear en España una escuela de medallistas y grabadores en hueco al servicio de la propaganda dinástica.

Esta política explica el interés de la Academia por coleccionar monedas y medallas, interés suscitado por los mismos monarcas y que explica la calidad de la colección, hasta la pérdida de los mejores ejemplares en los azarosos tiempos de la Invasión Napoleónica⁸⁵. Esta política iba dirigida a utilizar la medalla como elemento de propaganda real y, al mismo tiempo, como verdaderos documentos históricos para la posteridad, tal como venía siendo habitual en Europa, en especial desde el siglo XVII. Para ello, las medidas tomadas por los Borbones y sus ministros se dirigieron a estimular en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la formación de medallistas y la enseñanza y cultivo de esta técnica en su aspecto formal, si bien, al parecer, en especial a partir de la etapa en que Pedro Rodríguez Campomanes ocupara la dirección de la Real Academia de la Historia, esta institución pasó a informar y controlar los aspectos iconográficos y las leyendas para asegurar la calidad de su ideológica y su orientación histórica. Es esta labor la que, en última instancia, explica que en dicha institución se hayan conservado estas interesantes pruebas de medallas que aquí hemos analizado para darlas a conocer.

Una última reflexión, que valora la experiencia personal de la homenajeada, es la importancia que tiene que se cataloguen, estudien y publiquen todas las colecciones. Sólo con esta actividad, siempre ardua y muchas veces bastante incomprendida, pueden salir a la luz documentos nuevos, como los aquí presentados. Pero, sobre todo, sólo de ese modo se logra poner en valor todo cuanto contienen las colecciones que se custodian en nuestros museos y únicamente de esa forma se rinde el debido servicio al Patrimonio Histórico de España, a cuyo servicio se crearon esas instituciones que justifican en él su mantenimiento.

Bibliografía

- ALFARO, C. (2000a): «Abdera», en J. M. ABASCAL Y P. P. RIPOLLÉS (EDS.) *Monedas hispánicas*, Madrid, pp. 298–299.
- ____ (2000b): «Gades», en J. M. ABASCAL Y P. P. RIPOLLÉS (EDS.) *Monedas hispánicas*, Madrid, pp. 264–266.
- ALFARO, C., MORA, B. y CAMPO, M. (2000): «Acuñaciones fenicio-púnicas», en J. M. ABASCAL Y P. P. RIPOLLÉS (EDS.) *Monedas hispánicas*, Madrid, 2000, pp. 47–89.
- ALFARO, C. y OTERO, P. (2000): «Arekorata», en J. M. ABASCAL Y P. P. RIPOLLÉS (EDS.) *Monedas hispánicas*, Madrid, 2000, pp. 201–203.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1999) (ed.): *El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*. Madrid.
- ____ (2002): «Pedro Rodríguez Campomanes, un "anticuario" de la Ilustración», *Campomanes y su tiempo* (catálogo de exposición), Madrid, pp. 103–116.
- ____ (2003): «Pedro Rodríguez Campomanes y las "antigüedades"», en ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, G. (COORD.), *Campomanes en su II Centenario*, Madrid, pp. 117–159.
- ____ (2005): «Introducción», en M. ALMAGRO-GORBEA, T. MONEO Y M^a. C. PÉREZ ALCORTA, 2005, p. 17 s.
- ____ (ed.) (2006): *Monedas y Medallas Españolas de la Real Academia de la Historia*, Madrid.
- ____ (2007): s.v. «Panel, Alejandro», *Diccionario Biográfico Español*, Madrid (en prensa).
- ALMAGRO-GORBEA, M., MONEO T. Y PÉREZ ALCORTA, M^a. C., (2005): *Medallas Españolas. Catálogo del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*, Madrid.
- AMORÓS, J., 1952: «El siglo XVIII español en las medallas de Tomás Prieto y Gerónimo Antonio Gil», *Clavileño* 15, pp. 36–41.
- ____ (1956): «Bartolomé Maura, medallista», *Clavileño* 39, pp. 40–44.
- ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, G. (COORD.) (2003): *Campomanes en su II Centenario*, Madrid.
- BALLESTEROS GARRIOS, M. (1944): *El P.J. Mariana*, Barcelona.
- BARRERA, L. (1997): *Aproximación a la historia metálica de Andalucía*. Sevilla.
- BÉDAT, Cl. (1960): «El grabador general Tomás Francisco Prieto (1716–1782)», *Numisma* 42–47, pp. 107–13.
- ____ (1989): *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744–1808)*, Madrid.
- BENEZIT, E. (1999): *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tout temps et tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers* (9^a ed.), 8 vols., Paris (trad. inglesa, Paris, 2006).
- BORBÓN, DON GABRIEL DE, INFANTE DE ESPAÑA (trad.) (1772): *La conjunción de Catilina y la guerra de Jugurta por Cayo Salustio Crispo*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- CARUANA Y REIG, J., Barón de San Petri (1933–1935): «Medallero Valenciano, o sea, Catálogo de medallas referentes a personas, conmemoraciones, fiestas, proclamaciones, certámenes, atributos, congresos, centenarios, fundaciones, fastos, cofradías, premios, inauguraciones, visitas y en general sucesos de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano* 1933, pp. 53–76, 1934, pp. 51–86 y 1935, pp. 6–96.
- CASTELLANOS DE LOSADA, B. S. (1863): *Biografía Eclesiástica completa*, vol. 16, Madrid.
- CEÁN BERMÚDEZ, A., (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. I–VI, Madrid.
- CHAVES, F., (1999): «El monetario de la Real Academia de la Historia», en M. Almagro-Gorbea (ed.), 1999, pp. 201–224.
- DELGADO, J. (1991): «Un aspecto de la Ilustración en Segovia: El grabador Espinosa. Escuela de Dibujo. Segovia 1088–1988. Congreso de Historia Ciudad. Actas. Segovia, pp. 557–581.
- ____ (2000): «Antonio Espinosa de los Monteros, ¿buena imprenta?», *Pliegos de Bibliofilia*, 11, pp. 71–75.
- EISLER, W. (2002): *The Dasslers of Geneva. 18th Century European Medallists, I. Jean Dassler, Medal Engraver. Geneva, Paris and London, 1700–1733 (Cahiers romands de numismatique 7)*, Lausanne.
- FORRER, L. (1902–1916): *Biographical Dictionary of Medallists, Coins, Gem and Seal-Engravers, Mint-Masters &c, Ancient and Modern with References to their Works B.C. 500–A.D. 1900*, 8 vols., London.
- FUENTES ROJAS, F. (1998): *Jerónimo Antonio Gil y sus contemporáneos (1784–1808)*, México.
- GARCÍA DE LA FUENTE, A. (1935): *Catálogo de las monedas y medallas de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid.
- GIMENO, J. (1987): «La Fábrica de la Moneda, 1700–1987», en M. CRUSAFONT, J. MARÍN DE LA SALUD, J. VICO (DIRS. Y COORDS.), *III Exposición Nacional de Numismática, Monedas en la Historia. Antecedentes de las Autonomías españolas*, Madrid, pp. 169–180.
- ____ (1992): «La medalla: el context europeu i Catalunya», *Prefiguració del Museu d'Art de Catalunya* (catálogo de la exposición), Barcelona, pp. 535–537.
- GONZÁLEZ, N. (2001): s. v. «Juan de Mariana», *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid.
- GROVE, F. W. (1976): *Medals of Mexico. I. Medals of the Spanish Kings* (2^a ed). California.

- HERMANO, M. A. L. (coord.) (1996): *Spanish Artists from the fourth to the twentieth Century. A Critical Dictionary (Frick Art Reference Library)*. New York.
- HERRERA Y CHIESANCTVA, A. de (1882): *Medallas de Proclamaciones y Juras de los Reyes de España*, Madrid.
- JAQUIOT, J. (1970): *La médaille au temps de Louis XIV*, Paris.
- JONES, M. (1978): *Medals of the Sun King*, London.
- LLUECA ÚBEDA, E. (1982): *El grabador Manuel Pelegruer y su tiempo*, Valencia.
- LÓPEZ SERRANO, M. (1969): «La mujer en la medalla. Alegorías y personificaciones de la Colección Palatina», *Reales Sitios* 19, pp. 60–69.
- MARTÍN GÓMEZ, C. (1994): «Medallas de proclamación del siglo XVIII en el Museo Arqueológico de Sevilla», *VIII Congreso Nacional de Numismática*, Avilés, 1992, Madrid: 233–245.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1993): «La edición de los premios de la Real Academia de San Fernando», *Academia* 77, pp. 73–108.
- OTERO TÚÑEZ, R. (1980): «Escultura», en «El Barroco y el Rococó», *Historia del arte hispánico*, IV, Madrid, pp. 95–268.
- PÁEZ RÍOS, E. (1983): *Repertorio de Grabados Españoles*, I–IV, Madrid.
- PEÑALBA HERNÁNDEZ, P. y ÁLVAREZ ALONSO, C. (2002): *Catálogo de Medallas Históricas del Museo Naval de Madrid*, Madrid–Gijón.
- PÉREZ ALCORTA, M^a. C. (1990): «Proyectos y medallas de Carlos III (y II)», *Reales Sitios* 104, pp. 45–56.
- PÉREZ BUENO, L. (1947): «Grabadores de moneda y medallas, años de 1760 a 1799. Documentos del Archivo Nacional de Simancas», *Archivo Español de Arte*, XX, pp. 303–328.
- PÉREZ SINDREU, F. de P. (1997): «El valor del dinero en el siglo XIX», *Numisma* 239, pp. 91–127.
- PIQUERO, M. A. B. y SALINERO, M. C. (1988): «Inventario de la colección de medallas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia* 66, pp. 257–362.
- POSA, A. (1982): *Un grande teorico della politica nella Spagna del secolo XVI, il gesuita Giovanni Mariana*, Nápoles.
- REYES GÓMEZ, F. de los (1997): *La imprenta en Segovia (1472–1900)*, Madrid.
- _____ (2004): «El impresor Antonio Espinosa de los Monteros. Un avance para su estudio», *Revista general de información y documentación*, 14, n.º 1, pp. 121–151.
- RUIZ TRAPERO, M^a., SANTIAGO, J. de, OLMOS, J. M^a. de F., y ROYO, M^a. del M. (2003): *Catálogo de la Colección de Medallas Españolas del Patrimonio Nacional. I, Carlos I–Fernando VII (1516–1833)*, Madrid.
- RUMEU DE ARMAS, A. (2001): *La Real Academia de la Historia*, Madrid.
- RUPÉREZ, M^a. N. (1997): «Tomás Francisco Prieto y la enseñanza del grabado en huecco en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII», *Academia* 85, pp. 413–441.
- SARMIENTO, M. (2002): *Sistemas de adornos de escultura, interiores... para el Palacio Real*, reed. *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, Madrid.
- SOLER Y J. M. MATILLA, A. (1995): «Un juego de caza decorado por Jacques Lavau para Carlos III», *Reales Sitios*, XXXII, 125, pp. 52–63.
- SOMMERVOGEL, C., SJ. (1895): *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, I, vol. VI, Bruxelles–Paris.
- SOONS, A. (1982): *Juan de Mariana*, Boston.
- THIEME, U. y BECKER, F. (eds.) (1907–1950): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, I–XXXVII, Leipzig.
- TORRES LÁZARO, J. (1991): «Tomás Francisco Prieto: Su vida y su obra», *Libros de un grabador del siglo XVIII*, Madrid, pp. 15–37.
- VAN LOON, G. (1723): *Médailles sur les principaux événements du règne de Luis le Grand, avec des explications historiques par l'Académie royale des Médailles et Inscriptions*, Paris.
- VIDAL QUADRAS Y RAMÓN, M. (1892) (reed. 1975): *Catálogo de la colección de monedas y medallas de Manuel Vidal Quadras*, 3–4. Barcelona.
- VILLENA, E. (2002): «Campomanes y las medallas de proclamación de Carlos III y Carlos IV», *Boletín del Museo del Prado* 20, pp. 91–110.
- _____ (2004): *El Arte de la Medalla en la España ilustrada*, Madrid.
- VIÑAZA, Conde de (1889): *Adiciones al Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 4 vols., Madrid.
- VIVES Y ESCUDERO, A. (1916): *Medallas de la Casa de Borbón, de D. Amadeo I, del Gobierno Provisional y de la República Española (Catálogo de la Real Biblioteca IV)*, Madrid.
- VV.AA. (1988): *Carlos III y la Casa de la Moneda (catálogo de exposición)*, Madrid.

Una nueva medalla de Bartolomé Maura en el Museo Arqueológico Nacional

Isabel Panizo Arias
Investigadora colaboradora
del Museo Arqueológico Nacional

Resumen

En el artículo se aborda el estudio de una medalla de oro, realizada por el grabador Bartolomé Maura y Montaner, para la Exposición General de Bellas Artes de Madrid en 1887. La pieza forma parte de la colección Barbero, que fue asignada a los fondos del Museo Arqueológico Nacional en el año 2004.

Abstract

In this paper we study a gold medal, made by the medallist Bartolomé Maura, for the General Exhibition of Arts of Madrid in 1887. The medal belonged to the Barbero collection, which was assigned to the Museo Arqueológico Nacional in 2004.

Palabras clave: Medallística. Bartolomé Maura. Exposiciones Generales de Bellas Artes. Reina María Cristina.

Antes de comenzar, me gustaría recordar el magnífico trato que, tanto en lo personal como en lo profesional, me dispensó Carmen Alfaro Asins desde el primer día que la conocí. Siempre intentó que escribiera algún artículo sobre los fondos numismáticos del Museo Arqueológico Nacional, por ello me alegra sobremedera poder cumplir aquí sus deseos.

A través de mi relación profesional con el Departamento de Numismática del Museo Arqueológico Nacional he podido tomar contacto con la Colección Barbero, la cual entró a formar parte de sus fondos en el año 2004. Esta colección está compuesta por 1.607 piezas, de las cuales

1.570 son medallas, 18 son monedas y 19 fichas, de diversos países y con una cronología que abarca desde 1502 hasta 1887.

La gran mayoría de las medallas son de proclamación y jura de los reyes españoles (desde Felipe I hasta Alfonso XIII), pero también hay medallas conmemorativas, entre las que están algunas piezas que fueron realizadas para ser entregadas como premio por distintas Academias e instituciones.

Entre las piezas de la colección Barbero pertenecientes al periodo cronológico que abarca el reinado del rey Alfonso XIII se encuentra el ejemplar que vamos a dar a conocer en este artículo. Lo primero que llama la atención de esta medalla es su metal: oro; además de su perfecto estado de conservación. Más tarde, comprobamos que la pieza estaba firmada por el grabador Bartolomé Maura y Montaner y editada por Juan Bautista Feu. Pero el punto que merece ser subrayado, por su relevancia, es su fecha: 1887.

Hasta este momento solo se conocía la impronta de un ejemplar, realizado en plata, que aparece publicado por Adolfo Herrera en su obra *Medallas Españolas* (Madrid, 1899); y tenemos noticias de otra pieza, de la cual no sabemos el metal, que fue subastada con el n.º 751 del catálogo, el 22 de octubre de 1998 por *Aureo, subastas numismáticas*, S.A.

La medalla que aquí presentamos se ajusta a la siguiente descripción:

Oro¹; acuñada; 50 mm; 89,60 g.

Nº Inventario: 2004/88/1441

Anverso: Cabeza de la Reina Regente María Cristina a izquierda, con tiara. Bajo el cuello, B. Maura. Alrededor, la leyenda MARIA CRISTINA REINA-REGENTE DE ESPAÑA (Fig. 1).

¹ Análisis realizado por Salvador Rovira, Jefe del Departamento de Conservación del Museo Arqueológico Nacional.

Figura 1. Medalla de Primera Clase de la Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1887 (Anverso).

Figura 2. Medalla de Primera Clase de la Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1887 (Reverso).



Figura 3. Firma del editor en el canto de la medalla.



Reverso: Corona, de palma y laurel, rodeando un círculo en cuyo interior se dispone en tres líneas la leyenda SALVADOR/MARTÍNEZ/CUBELLS. Debajo de la corona, B. M. Todo ello rodeado por la leyenda EXPOSICIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES MADRID MDCCC-LXXXVII (Fig. 2).

En el canto, JUAN B. FEU (Fig. 3).

Antes de adentrarnos en el estudio de las características de nuestro ejemplar debemos comenzar por explicar para qué fue creada esta medalla. Las Exposiciones Generales y Nacionales de Bellas Artes tuvieron como objetivo mostrar las obras de los artistas de la época. Sus antecedentes los encontramos en los certámenes que organizaron en Madrid el Liceo Artístico y Literario y la Real Academia de San Fernando, durante la primera mitad del siglo XIX. Un decreto de Isabel II de 28 de diciembre de 1853 creaba las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y, desde 1856, comenzaron a celebrarse las Exposiciones Generales de Bellas Artes. Ambas tenían carácter bianual; la Exposición General, de ámbito provincial (Madrid, Barcelona, etc.), se solía celebrar en los primeros meses del año y la Exposición Nacional en el mes de mayo. Hasta 1887 las exposiciones se realizaron en las galerías del antiguo Ministerio de Fomento, en la calle Atocha.

Cada artista podía presentar varias obras en cualquiera de las ramas de las «Tres Nobles Artes» y el jurado estaba

compuesto por miembros de la Real Academia de San Fernando, elegidos por ella en Junta General y votación secreta, a los que el Gobierno podía agregar hasta otros seis miembros nombrados directamente por él mismo. El Jurado se dividía en tres secciones correspondientes a cada una de las disciplinas artísticas, otorgando diferentes premios según las categorías y secciones. Los premios a los que optaban los participantes eran medallas y certificados o diplomas de las medallas. Había tres categorías:

- Medallas de primera clase, realizadas en oro y valoradas cada una en tres mil reales.
- Medallas de segunda clase², realizadas en plata y valoradas cada una en mil quinientos reales.
- Medallas de tercera clase³, realizadas en bronce y valoradas cada una en seiscientos cuarenta reales.

Además, al artista que obtuviese en dos Exposiciones seguidas la medalla de primera clase el Gobierno le concedía la Cruz de Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. Las normas fueron cambiando con el paso del tiempo y cada medalla se acompañaba por una cantidad en metálico. A cambio de ese dinero el Estado tenía derecho a quedarse con la obra galardonada, pero el autor podía cederla o no; en este último caso el artista recibía su medalla y su diploma, pero no el dinero correspon-

² En el Departamento de Numismática del M.A.N. se conserva un ejemplar cuyo n.º de inventario es 1992/81/1631.

³ En el Departamento de Numismática del M.A.N. se conserva un ejemplar cuyo n.º de inventario es 1992/81/1744.

diente. En estos certámenes también se entregaban medallas, como recuerdo de su asistencia, a los jurados⁴ y a los miembros de la Familia Real⁵.

Volviendo a la medalla que nos ocupa, lo primero que debemos tratar es el retrato de la Reina Regente María Cristina que aparece en el anverso. Como hemos comentado anteriormente, las exposiciones Generales y Nacionales se realizaban cada dos años. Las medallas de premio de la Exposición de 1884 presentan el retrato de Alfonso XII (Fig. 4) grabado por Esteban Lozano, y en las de 1890 realizadas por Bartolomé Maura, aparece el retrato de Alfonso XIII bebé. Parece lógico que en las medallas de los premios de las exposiciones de 1887 encontremos el retrato de la Reina Regente María Cristina. Hay que recordar que el rey Alfonso XII había fallecido en noviembre de 1885 y que Alfonso XIII no tenía todavía el año de vida cuando comenzaron las mismas. Otro dato que tendremos que tomar en cuenta es que el primer retrato oficial del Alfonso XIII para ser usado en las monedas, el conocido «pelón», lo realizó Gregorio Sellán en 1888.



El tipo de reverso es una variante de los ejecutados por José Esteban Lozano (1842–1921). Este grabador había realizado las medallas de los premios de las Exposiciones Generales y Nacionales de Bellas Artes de Madrid de 1876⁶ (Vives n.º 465, 221), 1878⁷ (Vives n.º 475, 225), 1881⁸ (Vives n.º 504, 242) y 1884⁹ (Vives n.º 517, 250). En los reversos de estas medallas la corona era enteramente de laurel. Los tipos utilizados por Lozano podrían tener su prototipo en la medalla de Eduardo Fernández Pescador (1836–1872), con la cual ganó una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866 (Vives n.º 812, 400).

El grabador José Esteban Lozano cesó en su trabajo en 1885, por lo que necesitaron otro artista para realizar las medallas de los premios de 1887. Y el elegido fue Bartolomé Maura y Montaner (1844–1926). La leyenda B. Maura que encontramos bajo el cuello de la Reina M^a Cristina en el anverso y las siglas B. M situada bajo la corona en el reverso corresponden a la firma de este grabador. Este artista mallorquín, especialista en grabados tanto en lámina como en hueco, comenzó sus estudios en la Academia Provincial de Bellas Artes de Palma de Mallorca, donde fue discípulo de Guillermo Torres y Francisco Parietti; posteriormente, en Madrid, a donde llegó en 1868, fue discípulo de Diego Martínez en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado.

Este artista se presentó, en varias ocasiones desde 1864, a las Exposiciones de Bellas Artes en la sección de Grabado. En 1864 se le concedió una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y ganó una medalla de primera clase en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1876 y otra en 1901. Además expuso sus obras en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1878, 1884 y en la de 1887. Y obtuvo, en 1873, una medalla de honor en la Exposición Universal de Viena.

Maura trabajó para Calcografía Nacional desde 1872 hasta 1893 y, posteriormente, sustituyó a Gregorio Sellán, en 1893, como grabador jefe del centro Artístico de la Sección de Grabado y Reproducción de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Firmó las monedas editadas por la Fábrica desde 1893 hasta 1903. Desde 1898 fue grabador jefe del Banco de España, y Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1899 y 1926. Además le fueron concedidas la Orden de Carlos III (1877), la Encomienda de Isabel la Católica (1883) y la Orden Civil de Alfonso XIII (1902).

En 1880 diseñó la medalla de la Sociedad Española de Salvamento de Naufragios, que fue grabada por Enrique Noney. Y entre otras piezas realizó las de los Premios de las Exposiciones Generales y Nacionales de Bellas Artes de 1890 (Vives n.º 551, 271), 1895 (Vives n.º 570–571, 282 y 283), 1897, 1899, 1901, 1904, 1906 y 1908. A éstas tendríamos que añadir la que presentamos en este artículo, fechada en 1887, la cual sería la primera que grabó para estos premios. Toda la bibliografía consultada afirma

⁴ Un ejemplo sería la medalla del Premio de la Exposición General de Bellas Artes de 1878 realizada por Esteban Lozano para el Jurado Carlos Luis de Ribera, que se conserva en el Museo del Prado (Cano, 2005, n.º 134).

⁵ En el M.A.N se conservan varias medallas de plata con el nombre de la Infanta Isabel; n.º de inventario: 1992/81/1720; 1992/81/1724; 1992/81/1725; 1992/81/1734; 1992/81/1739; 1992/81/1742. También existen en la colección de Patrimonio Nacional (Ruiz Trapero, 2003) medallas con el nombre de otros miembros de la Familia Real; en oro las encontramos a nombre del Rey Alfonso XIII; de la Reina Regente; y en plata a nombre de la Infanta María Teresa. El 22 de octubre de 1998 se subastó en *Aureo, subastas numismáticas*, S.A., una pieza de plata con el nombre de la Infanta Paz (catálogo n.º 763).

⁶ En el Departamento de Numismática del M.A.N se conservan varios ejemplares, cuyos n.º de inventario son: 1992/81/1631; 1992/81/1632 y 1992/81/1633.

⁷ En el Departamento de Numismática del M.A.N se conservan varios ejemplares, cuyos n.º de inventario son: 1992/81/1643 y 1992/81/1644.

⁸ En el Departamento de Numismática del M.A.N se conserva un ejemplar cuyo n.º de inventario es 1992/81/1693.

⁹ En el Departamento de Numismática del M.A.N se conserva un ejemplar cuyo n.º de inventario es 1992/81/1700.

Figura 4. Retrato de Alfonso XII en una medalla de la Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1881. MAN, n.º de inventario 1992/81/1693

que la primera medalla de premio realizada por Bartolomé Maura es la de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890. La medalla del Museo Arqueológico Nacional, fechada en 1887, permitiría adelantar en varios años la fecha del diseño de los Premios de las Exposiciones realizado por Maura.

Sabemos que Bartolomé Maura diseñó en 1887 el certificado que, a partir de entonces, se entregaba a los ganadores de las Exposiciones de Bellas Artes (García Melero, 1984).

En las medallas grabadas por el artista para las Exposiciones Generales y Nacionales de Bellas Artes entre 1890 y 1908, encontramos diversos tipos de anverso y de reverso. En la de 1890 en el anverso aparece un retrato de Alfonso XIII bebé (Fig.5), mientras que entre 1895 y 1901 figura Alfonso XIII niño (Fig.6). El tipo de reverso de todos estos ejemplares es el mismo que presenta nuestra pieza. En 1904 Maura diseñó nuevos tipos; el anverso presenta un busto del rey a la derecha con uniforme y en el reverso Minerva y un genio alado sujetando una cartela (Vives n.º 612, 301). Las medallas de 1908 tienen en el anverso los bustos superpuestos de Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia a la izquierda; y en el reverso un Genio volando tocando una trompeta (Vives n.º 635, 313).

En el reverso de nuestra pieza, rodeado por una corona, está el nombre del ganador de esta medalla de primera clase de la Exposición General de Bellas Artes de 1887, Salvador Martínez Cubells (1845-1914). Este pintor valenciano, conocido sobre todo por sus retratos, fue primer restaurador del Museo del Prado entre 1869 y 1875. Debemos recordar que, en 1873, Salvador Martínez Cubells

fue el encargado de trasladar y pasar a lienzo las catorce obras, llamadas *Pinturas Negras*, actualmente en el Museo del Prado, de Francisco de Goya (1746-1828) pintadas en las paredes de la Quinta del Sordo entre 1820 y 1824.

Martínez Cubells ganó varios certámenes y medallas por sus obras, entre las que destacan *Retrato de mi Padre*, *La Batalla de Guadalete* y *La Impresión de las Llagas de San Francisco*. En 1878 fue premiado con una Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes por *La educación del príncipe D. Juan* y ganó otra en 1912. Además de profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, al igual que Bartolomé Maura, fue Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre 1891 y 1914. Obtuvo además los honores de comendador de la Orden de Carlos III (1891) y caballero de San Miguel de Baviera.

Impresa en el canto de la medalla aparece la leyenda JUAN B. FEU, que corresponde a la firma del editor Juan Bautista Feu. Desde 1836 estaba asentada en Madrid la empresa de editores de medallas «Feu e Hijos». La empresa de editores Feu fue la encargada de realizar las medallas de las Exposiciones Generales y Nacionales desde 1881 hasta 1895.

A lo largo de su historia las medallas que editaron presentaron diversas firmas; de 1879 a 1881 en las medallas encontramos «P. FEU e hijos»; posteriormente firmaron «FEU Hermanos» de 1880 a 1887. Juan Bautista Feu aparece en las medallas hasta 1908. Por las piezas que describe Vives y por una petición de presupuestos para la realización de una medalla corporativa de la Real Sociedad Geográfica, se confirma que Juan Bautista Feu edita las



Figura 5. Retrato de Alfonso XIII bebé en una medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1892. MAN, n.º de inventario 1992/81/1725

Figura 6. Retrato de Alfonso XIII niño en una medalla de la Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1901. MAN, n.º de inventario 1992/81/1743

medallas desde 1885 hasta 1898, pero el nombre que encontramos en las piezas puede variar: en 1887 firma «JUAN B. FEU», como en la pieza que presentamos y la que publica Vives (Vives n.º 537, 261–262) de la Exposición de Filipinas; al año siguiente hallamos «J. FEU EDITOR» (Vives n.º 858, 424); en 1895 «FEU MADRID» (Vives n.º 570, 282) y en 1898 «J. FEU» (Vives n.º 581, 286–287).

En conclusión, nos encontramos posiblemente ante el Primer Premio o Medalla de Primera Clase de la Exposición General de Bellas Artes de Madrid

de 1887, la cual sería la primera medalla realizada por el grabador Bartolomé Maura y Montaner para los premios de estas exposiciones. Esto adelantaría en tres años la fecha del primer premio que realizó Maura, que hasta ahora se creía que fue el de 1890. Podríamos añadir que este ejemplar pertenecería a la única emisión, de estos premios, donde nos encontramos como tipo de anverso el retrato de la Reina Regente María Cristina y, además, es uno de los escasos ejemplares firmados por el editor Juan Bautista Feu.

Bibliografía

- ÁUREO, Subastas Numismáticas, S.A. (1998): Catálogo de la subasta realizada el 22 de octubre de 1998, Barcelona.
- CANO, M. (2005): *Catálogo de Medallas Españolas*. Museo Nacional del Prado, Madrid.
- CONDE, M.; Lorenzo, B. y Meiga, A.M. (Coords.) (2001): *A Medalla Conmemorativa*, Catálogo de Exposición, Museo Arqueológico Provincial de Ourense, Vigo.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Y. y Ramos Rubio, J. A.: Una obra inédita del Pintor Bermuda, en *Norba-Arte*, vol. XXI–XXIII, 2002–2003, pp. 151–161.
- FORRER, L. (1907): *Biographical Dictionary of Medalists*, tomo III, Londres.
- _____ (1923): *Biographical Dictionary of Medalists*, tomo VII, Londres.
- GARCÍA MELERO, J.E. (1984): Bartolomé Maura, Grabador, en *Goya*, n.º 181–182, julio–octubre, Madrid, pp.100–105.
- GIMENO PASCUAL, J. (2001): *La Medalla Modernista*, Catálogo de Exposición, Museu Nacional D'Art de Catalunya, Barcelona.
- HERRERA, A. (1899): *Medallas españolas. Exposiciones*, tomo III, Madrid.
- PORTELA SANDOVAL, F. J. (1990): En torno al arte de la medalla o del grabado en hueco en España: dos informes de José Esteban Lozano, en *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense*, n.º 2, pp. 179–192.
- _____ (2005): Nuevas aportaciones a la biografía de varios artistas del siglo XIX; en *Anales de Historia del Arte*, n.º 15, pp. 247–268.
- RUIZ TRAPERO, M. (Dir.) (2003): *Catálogo de la colección de medallas españolas del Patrimonio Nacional*, 3 vols., Madrid.
- SANPEDRO ESCOLAR, J. L., (1993): Bartolomé Maura, Medallista de la Fabrica Nacional de Moneda y Timbre, en *Goya* n.º 235–236, Madrid.
- VIVES, A. (1916): *Medallas de la Casa de Borbón, de D. Amadeo I, del Gobierno Provisional y de la República Española*, Madrid.

Vestir dinero. Monedas y adorno personal en las colecciones del Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

M^a Antonia Herradón
Figueroa
Museo del Traje, Centro de
Investigación del Patrimonio
Etnológico (CIPE)

Resumen

A través del estudio de diferentes elementos de adorno personal conservados en el madrileño Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, la autora presenta algunos ejemplos del uso de la moneda en la tradición cultural española, al margen de su estricto valor de cambio.

Palabras clave: Monedas españolas, joyería española, indumentaria española.

Abstract

The purpose of this paper is to look at the coins not only as money, because it's possible to find them in a wide assortment of articles of spanish personal adornment: buttons, earrings, necklaces, etc. The author analyzes literary sources as well as exhibits of the Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico in Madrid.

Key words: Spanish coins, spanish jewellery, spanish costume.

En el año 2003, con motivo de la celebración del XIII Congreso Internacional de Numismática, se hizo por vez primera mención específica de la existencia, en el todavía Museo Nacional de Antropología, de un conjunto de elementos de adorno personal vinculado con las monedas. Hay que señalar, sin embargo, que las informaciones ofrecidas entonces, aún siendo verídicas, lo fueron más como intuición que como certeza: «Los fondos [...] están centrados en diversos aspectos de la cul-

tura tradicional española y las monedas que posee son pocas, pero resultan una muestra interesante de los otros usos dados a este tipo de piezas y su reutilización en la joyería popular –pendientes, collares y broches portados por las amas de cría–, y como accesorios de indumentaria masculina –botones realizados con reales de plata– en la España del siglo XIX y principios del siglo XX» (Chinchilla Gómez, 2005: 37).

Tres años después la naturaleza de las referencias es bien distinta, y es posible presentar un estado de la cuestión bastante aceptable, fruto, ahora sí, de un proyecto previo, casi por completo finalizado. Las reflexiones expuestas en las páginas siguientes son, pues, el resultado de una exhaustiva investigación, un proceso que, en su conjunto, ha redundado en la mejor percepción de las piezas aquí presentadas.

1. Vestir dinero. Monedas y adorno personal¹

Son muy numerosas las publicaciones, dedicadas tanto al estudio de las diversas etapas de la historia de la joyería, como centradas en los múltiples aspectos que se dan cita en las monedas, donde es posible encontrar referencias al empleo de éstas últimas en joyas y objetos de ornato personal. Así, un clásico como Newman se hace eco de esta vinculación dedicándole cuatro entradas específicas: *coin bracelet*, *coin pendant*, *coin ring* y *coin watch*, en cuyas definiciones el autor apunta, además, que el binomio joya–moneda ha gozado de buena salud en Europa desde los tiempos del Imperio Romano (1994:74). En este sentido son

¹ Este artículo no podría haber sido escrito sin el impulso y la colaboración de Carmen Alfaro, Carmen Marcos y todos los técnicos del Departamento de Numismática del Museo Arqueológico Nacional. Su generosidad y entusiasmo son excepcionales, y su devoción por las monedas «muy contagiosa». Gracias por ayudar y contagiar al profano.

también magníficos los ejemplos que recoge Tait acerca del uso de antiguas monedas griegas en la joyería europea de la segunda mitad del siglo XIX (1995: 189, nos. 435 y 436).

Por otra parte, en un repertorio francés figura la entrada *monnaie d'échange*, muy significativa para el asunto tratado en este artículo porque sitúa idéntica cuestión en contextos culturales no occidentales: aquí se recuerda que en África y Oceanía la frontera entre adornos, joyas y moneda es a veces tan sutil que resulta complicado distinguirla (Cerval, 1998: 375). Testimonios similares, es decir, alejados de nuestra área geográfica, se refieren, entre otros lugares, a Marruecos (Romero de Tejada, 1980: 21), Egipto (Schienerl, 1990), India (Kaus, 1955 y Navas, 1999), Uzbekistán (Niyazova, 2005) o Tehuantepec, Méjico (Davis y Pack, 1996: 114–125). Tanto el Departamento de Numismática del Museo Arqueológico Nacional como otros museos y colecciones conservan numerosas piezas que documentan tan extendida simbiosis (Alfaro Asins, 2003: 50–51).

Teniendo en cuenta sólo estas citas, entresacadas de la abundante bibliografía disponible, parece evidente que la relación moneda–joya no es un hecho casual, sino que se ha establecido en la práctica totalidad de las culturas, manteniéndose además a lo largo del tiempo con ligeras variantes. Por ésta y otras muchas razones –y así lo apuntaba el sugerente enunciado de la exposición presentada hace ya una década por Carmen Alfaro– *La moneda*, [es] algo más que dinero. El catálogo de la muestra propone líneas de análisis e investigación muy diversas, a fin de sentar las bases de una reflexión profunda en torno a las monedas. Porque lo que, a simple vista, parece un mero valor de cambio puede y debe enriquecerse con otras muchas lecturas transversales. Entre las numerosas ideas que Alfaro Asins formula a lo largo del texto (1996: 26), quiero incidir aquí en dos cuestiones de especial significado desde el punto de vista de la sociedad y la cultura españolas: el uso de la moneda como amuleto y su notable presencia entre nosotros como elemento de adorno.

Tales propuestas de estudio se ajustan a la perfección con un grupo de piezas conservadas en el Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Desde el punto de vista formal se trata de un conjunto heterogéneo de objetos, aunque al mismo tiempo se observa en ellos varias características

comunes: están realizados total o parcialmente a partir de monedas, están destinados al adorno personal y se han utilizado en buena parte de nuestro territorio durante los dos últimos siglos. Se trata, en definitiva, de afinidades que se advierten con relativa facilidad, aunque en muy pocas ocasiones han estado en el punto de mira de la investigación².

De las cualidades citadas se desprende que, efectivamente, es posible documentar en España una práctica que, en sentido figurado, he denominado *vestir dinero*: un hecho que es consecuencia natural de la prolongada presencia de la *moneda* en el *adorno personal*. Puesto que se cuentan por decenas las monografías dedicadas a definir y explicar el complejo significado de «vestir», «vestido» y «adorno personal», prescindo de abundar aquí en idénticas cuestiones y remito al lector interesado a cualquiera de los excelentes manuales al uso.

Por el contrario, sí creo de interés citar aquí alguna de las reseñas que, de tales términos, figuran en diccionarios españoles durante los siglos XVII y XVIII, un período decisivo en la configuración de nuestra identidad cultural. Por ejemplo, Covarrubias (1616) ya recoge, entre otras muchas, una interesante acepción de «vestido», anotando que: «Metaphoricamente se llama qualquier adorno, ó adición, que se pone para hermosear alguna cosa, ó encubrir su fealdad». Una centuria más tarde, el *Diccionario de Autoridades* (1726) recoge el otro vocablo que me interesa subrayar: «Adornar. Vale ataviar, enriquecer con joyas, engalanar alguna cosa para que tenga ostentación y buen parecer». Y en 1786 Terreros y Pando mantiene la misma línea apuntando que «Adorno, se llama todo aquello que sirve para el ornato, gracia, y apariencia de una cosa [...]».

Según se desprende de estas definiciones, la propia acción de vestirse lleva implícita la materialización del adorno. Es decir, todos nos vestimos, y al hacerlo, todos nos adornamos de una u otra forma. Lo aparentemente elemental de esta reflexión no debe ocultar, sin embargo, la complejidad que encierra el análisis del adorno personal, un concepto que ofrece un repertorio prácticamente ilimitado de posibilidades³. Claro que en nuestra cultura el adorno personal se asocia comúnmente con las joyas, entendiendo éstas en el más amplio sentido del término. Marguerite de Cerval, prestigiosa especialista en joyería, es una de las más firmes defensoras de la continua interac-

² Esta carencia en la investigación se debe, en buena medida, al escaso o nulo conocimiento que existe acerca de las colecciones de joyas españolas. El caso de las conservadas en el Museo del Traje es muy ilustrativo al respecto: se conoce sólo una mínima parte de los fondos de esta naturaleza y, sin embargo, los comisarios de exposiciones siempre solicitan las mismas piezas; algo similar ocurre en el caso de los investigadores, que se detienen en más ocasiones de las deseables en lo ya publicado. Por otra parte, cuando los sectores interesados se han aproximado a tales cuestiones, lo ha hecho sólo desde un ángulo muy cercano a la anécdota y a la curiosidad más superficial, unas ópticas que, con frecuencia, se han considerado inherentes a los elementos materiales de la cultura «popular».

³ En su momento, un período histórico especialmente significativo para el adorno y la apariencia de hombres y mujeres, el citado Terreros y Pando recopiló un completo repertorio de gran interés. El texto que sigue constituye un testimonio espléndido de las costumbres españolas de la época y complementa la escueta definición transcrita más arriba: «[...] Apenas hay objeto en la naturaleza que no sirva para el adorno, y aseo del hombre, las telas, las flores, las plumas de las aves, las pieles de los animales, las cortezas de las plantas, y aún los gusanos mismos. Para contar, y decir los nombres de todos los adornos de las señoras mujeres se necesitaba un catálogo muy largo [...]». A continuación, presenta una lista de casi medio centenar de adornos femeninos de todo tipo.

ción que se produce entre adorno y joyas a partir de la referencia que el hombre proporciona:

«L'étude de la parure appartient au domaine de l'histoire des mentalités car on assiste à la matérialisation des sentiments et des croyances que chacun souhaite garder ou contester, parfois transmettre et perpétuer. L'histoire de l'art a négligé ce chapitre, le reléguant au rang des "arts mineurs". L'art de la parure peut se situer à juste titre à la limite des arts décoratifs et des sciences humaines. Peu d'ouvrages saisissent les deux aspects de cet art et l'intérêt qu'il suscite semble encore limité aux spécialistes. La richesse de ce domaine est une mine à découvrir» (1998: 421).

Así pues, detrás de todo adorno, en general, y detrás de toda joya, en particular, se ocultan multitud de valores –algunos de los cuales ya han sido enunciados (ornato, apariencia, ostentación, etc.)–, que son variables en función del sujeto portador y de su entorno social. Si comenzamos por el principio, hay que recordar que la etimología de la palabra joya en español, francés, italiano e inglés ya ofrece bastantes pistas acerca de su sentido más profundo (Herradón Figueroa, 2004). Como además sostiene Cerval, el objeto designado va unido a un particular estado de espíritu en el que se unen placer y juego, una significación que conforma la intencionalidad última de la joya (religiosa, mágica, subrayando el estatus o los sentimientos) (*ibid.*). En el ámbito español ocurre con frecuencia que una misma joya reúne más de una de estas voluntades, relacionadas a veces con piezas muy determinadas (relicarios, medallas, higas de azabache, cuentas de ágata, ramas de coral, semillas, etc.), pero en otros casos derivadas de la unidad cerrada que conforma el adorno en cuestión, tal y como hoy se percibe. En este contexto, la moneda debe entenderse como un elemento específico más dentro de la extensa nómina de objetos que configura, en todo o en parte, el adorno y la joyería españoles⁴. Porque en la moneda confluyen algunos de los aspectos que nuestra sociedad más ha valorado a la hora de calificar una joya. Entre ellos destaca el primigenio carácter dinerario de la moneda: no se trata, pues, de una pieza de mayor o menor precio de mercado, sino de dinero auténtico, acuñado casi

siempre en plata, una materia prima dotada además de su propia cotización intrínseca. Este valor primario, objetivo, adjudicado a un objeto o material determinado por una sociedad, configura una base fundamental sobre la que se asientan las restantes circunstancias que concurren en la moneda-joya. Como se verá más adelante, sobre tal aprecio se asientan otros de naturaleza subjetiva, variables, por tanto, en función de factores diversos.

La materialización y suma de los elementos enunciados conforma, en el caso del adorno personal, un verdadero lenguaje porque, como afirma Squicciarino en su conocido ensayo (1990), *el vestido habla*. El objetivo de los apartados sucesivos establecidos en este artículo es, precisamente, analizar alguna de las claves de dicho lenguaje para ponerlo al alcance del lector contemporáneo. Porque como ocurre en toda estructura lingüística, y el vestido lo es, su grado de comprensión depende de manera directa de la fluidez en el manejo de determinados significantes. Siguiendo con las comparaciones, hay que tener en cuenta, además, que un adorno o una joya (una palabra) no se explica nunca sólo por sí misma: lo hace, sobre todo, porque establece una relación, un vínculo, con todos cuantos determinantes la rodean (la frase).

En mi opinión, son tres las cuestiones fundamentales a tener en cuenta a la hora de aproximarse al significado de este lenguaje. La primera guarda relación con la creencia en la protección que las monedas proporcionan a su portador. Enlazando con ésta, la siguiente se centra en el uso de las monedas como adorno, tanto femenino como masculino. Y la tercera, en la que están implicadas las dos anteriores, pretende poner sobre la mesa la importancia del concepto de falsificación, siempre presente tácita o expresamente cuando se habla de joyas y monedas. Como se verá enseguida, la razón última de este esquema de trabajo no busca establecer compartimentos estancos –artificiales por naturaleza y, en consecuencia, falsos–, sino facilitar una presentación sistemática de las piezas⁵.

2. La moneda como amuleto

Quizá uno de los aspectos más llamativos de la moneda es el de su consideración como elemento protector, una cualidad más y mejor documentada, sin embargo, a partir de la información proporcionada por los propios objetos conocidos que

⁴ Al margen de la temática de este artículo, el Museo del Traje conserva otros objetos en los que también pueden encontrarse monedas. Es el caso de navajas, cascapiñones y algún mechero, piezas que no suelen exhibirse del mismo modo y con el mismo propósito que las joyas, donde la moneda tiene una función única y exclusivamente decorativa. Algo parecido ocurre en el caso de las arras, trece monedas que no se muestran ni se portan más allá del momento estipulado en el rito nupcial.

⁵ La catalogación de las monedas citadas a lo largo de estas páginas no se incluye en el artículo por razones obvias de espacio. Esta circunstancia no debe interpretarse, pues, como negativa a la hora de valorar los tipos representados, ya que toda pieza dineraria es susceptible de proporcionar datos de interés. Sin duda en el futuro será posible publicar la totalidad de estas informaciones.

* Los casos referidos son dos, ambos de forma muy escueta: según el informe de Canarias, entre las higas o *fisca*s más comunes se cita la costumbre de atar a la muñeca derecha de la criatura una *fisca* o reallito de vellón, o dobloncito de a duro, que regala la madrina (1905: 79); en Noya (La Coruña) se usa como protector una moneda agujereada, que el autor supone equivalente a una medalla (*ibid.*: 81).

* En una subasta celebrada en Madrid (Segre, 2005), dedicada en exclusiva a joyas y amuletos españoles, se pudo constatar, una vez más, la abundancia de monedas presentes en tales piezas: monedas medievales de oro y plata unidas a higas y a las más variadas «piedras de virtud»; o amuletos contra el dolor de cabeza, entre los que figura una moneda de plata de Carlos III. Una de las piezas más notables de este conjunto era un cinturón o banda estrecha de tela, perteneciente al parecer a una imagen mariana castellana, sobre la que estaban cosidas más de veinte monedas árabes de plata, amén de una castaña de Indias, una higa de azabache y una calavera de cristal de roca. No hay duda, pues, de que estas combinaciones gozaban de un prestigio notable como protectores. Por otra parte, parece que las monedas también jugaban un papel destacado en los rituales efectuados para limpiar o eliminar el daño ya producido. Eso explicaría su presencia en todas las «bolsas de sanadora» subastadas: aquí las monedas aparecen junto a escritos, profilácticos paganos, medallas, etc.

* El Museo de América de Madrid conserva entre sus fondos un magnífico ejemplar de *balangandán*.

* El autor expone su opinión acerca del verdadero sentido de estas perforaciones, afirmando incluso: «Si no fuera por la costumbre de agujerear las monedas, muchas piezas importantes de Hispanoamérica se hubieran perdido para la numismática. A falta de bancos, mucha moneda se llevó encima, cosida, o en collares y brazaletes, para mostrar con orgullo la riqueza y la importancia social de la persona o familia, pero con el propósito, no menos importante, del ahorro y aterosamiento».

* Se trata de los números de inventario: 8782, 90309, 90313, 90316, 90364, 90428 y 90790.

desde las reflexiones derivadas de una rigurosa investigación. Así, en el clásico estudio de Salinas –realizado a partir de las respuestas de la conocida encuesta realizada por el Ateneo de Madrid– son muy escasas las referencias al uso de la moneda contra la fascinación o mal de ojo y cuando lo hacen siempre es en relación con la infancia⁶. En publicaciones posteriores ocurre algo similar: en su tipología de amuletos Baroja de Caro incluye sólo ciertas monedas bizantinas de cobre denominadas popularmente *medallas de Santa Elena* (ca. 1945: 20). Años después Alarcón Román recoge este mismo grupo, precisando, eso sí, que se trata de sólidos de bronce. (1987: 37).

Estas sucintas referencias contrastan con otros testimonios documentados con minuciosidad por coleccionistas e investigadores foráneos. En el caso de Francia, Bonnemère recoge el uso en buena parte del país de monedas antiguas y modernas, sobre todo con la efigie de Napoleón III, durante la segunda mitad del siglo XIX; las primeras, consideradas como un amuleto de buena suerte en el juego, podían adquirirse en París en las galerías del Palais Royal (1991: 32, 37, 61–62).

Lo cierto es que monedas de diversas épocas salpican la joyería vestida hasta los inicios del siglo XX en el medio rural español: las brazaleras, las pulseras y, especialmente, los collares. No es posible fijar una cronología precisa para esta costumbre, pero teniendo en cuenta lo señalado por Enrique de Villena en 1411, parece tratarse de una reminiscencia de la presencia árabe en nuestro suelo. Para evitar el mal de ojo, dice, «A los moros [...] e cuelganles al pescueço granos de peonia y ponenles libros pequeños escritos de nonbres, y dizenle *caylil*, y ponenles dineros foradados al cuello y contezuelas de colores, [...]» (1977: 42). A esta influencia habría que sumar la aportada por la tradición judía. Un ejemplo muy interesante de este estilo se advierte, por ejemplo, en los collares cuajados de monedas que los denominados «artesanos de la plata» elaboraban en los numerosos talleres instalados en Melilla. Estas piezas, destinadas a las mujeres rifeñas, incorporaban gran cantidad de monedas de plata, y eran consideradas eficaces ahuyentadores de todos los potenciales peligros (Barrio, 2003: 26).

Pese al tiempo transcurrido, tanto la plástica descripción de Villena como el examen de las joyas bereberes ofrecen notables semejanzas con cualquiera de los numerosos collares españoles que

forman parte de colecciones públicas y privadas⁷. Parece, en definitiva, que el viaje en el espacio y el en tiempo que la moneda–amuleto viene realizando nunca se ha detenido por completo. Así lo indica también otra joya inconfundible, el *balangandán*, especie de cadena donde las mujeres de la localidad brasileña de Bahía de Todos los Santos cuelgan sus amuletos, entre los que siempre figura una moneda⁸.

Los collares de estas características que se conservan en el Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnográfico suman dos docenas. No en todos los casos la moneda tiene idéntica presencia, ya que siempre se encuentra acompañada por los más dispares elementos de protección, religiosos y profanos: crucifijos, medallas, medias lunas, conchas, ágatas, vidrios, higas, etc. En ocasiones figura en la sarta o sartas una única moneda, cantidad que puede elevarse hasta alcanzar los seis ejemplares. Por el contrario, todas las monedas sin excepción son de plata, un metal que, por su particular brillo, ha sido considerado un eficaz amuleto en muchas culturas (Paine, 2004: 91–96). Como se verá más adelante, predominan en el conjunto las monedas españolas de los siglos XVIII y XIX, aunque no son infrecuentes las de época árabe y alguna romana. Casi sin excepción, presentan lo que Cancio denomina «esos odiosos agujeros» (1981:34), es decir, han sido perforadas para permitir su sujeción a la sarta mediante eslabones en forma de ese, que ofrecen en todo momento una visión frontal del colgante–moneda⁹.

Los collares que se incluyen en este contexto proceden de lugares diversos de la geografía española: comarca salmantina de la Sierra de Francia, Sarracín de Aliste (Zamora), Vejer de la Frontera (Cádiz), Sepúlveda (Segovia), Alija del Infantado (León), Villamayor de los Escuderos (Zamora), Bernuy de Porreros (Segovia), etc.¹⁰. Estas joyas se caracterizan por utilizar todo tipo de monedas de plata, aunque, como ya he señalado, predominan las fechadas en los siglos XVIII y XIX. Un ejemplo paradigmático de tal proliferación se encuentra en el collar que reúne las siguientes monedas: dos reales de la serie denominada «mundos y mares» acuñados en Méjico (1748); un real de la misma serie acuñado en Lima (1759); una moneda alemana (1764); dos pesos acuñados en Méjico (1783 y 1788); y dos reales acuñados en Lima (1801) (Fig. 1). Entre los casos citados figura también un

denario romano con reverso jinete –que, en contra de lo habitual, no está perforado, sino que dispone de asa exenta–, y una pieza árabe, recortada y con un acusado desgaste (Figs. 2 y 3).

A medida que las necesidades de protección se atenúan, o son derivadas hacia otros símbolos más acordes con el entorno social dotados de funciones similares (entre ellos crucifijos, medallas de santos especialistas o de advocaciones marianas) la función profiláctica de la moneda se diluye. Es entonces cuando tiene lugar una interesante transformación en su significado, convirtiéndose en expresión inequívoca de ostentación y poder económico. Claro que, en función de las intenciones del portador, ambas consideraciones pueden, concurrir en una única moneda o en una sola joya.

3. La moneda en las joyas: la extensión del yo

Uno de los mensajes implícitos en el adorno personal, tanto masculino como femenino, está relacionado con la posición social y, por tanto, económica, que el portador busca expresar. Las joyas han sido históricamente uno de los más claros símbolos de poder, como muestran las colecciones reunidas por las casas reales. Un ejemplo bastante ilustrativo del papel que la moneda desempeña en relación con el prestigio personal es el que ofrece un alfiler de corbata, regalado en 1823 por el príncipe Eugenio, duque de Luxemburgo, a su ahijado Eugenio Napoleón: se trata de una joya realizada con un denario de Augusto montado en oro (Joannis, 2004: 145, n.º 135).

Parece claro, pues, que el aspecto formal de la joyería es un factor determinante para configurar lo que Lurie (1981: 145) ha definido como «consumo ostentoso», una de cuyas manifestaciones es vestir dinero auténtico (dientes de tiburón, cuentas de concha, piedras y metales preciosos y, como no, monedas de plata). Squicciarino interpreta esta relación con la riqueza o posición social mediante una afortunada expresión: «la extensión del yo»: un efecto de la indumentaria con carácter psicológico que contribuye a que nuestras percepciones visuales y táctiles se prolonguen más allá de nuestra figura, creando una ilusión de aumento (1990: 107).

La moneda ocupa un lugar privilegiado en este fenómeno, y así lo indican dos casos bien representados en el Museo del Traje. El primero se refiere a la transfor-

mación de las monedas en botones, unas piezas que si bien fueron utilizadas por ambos sexos, documentan muy bien el papel predominante del género masculino en la sociedad rural española. No es una novedad afirmar que los botones, a pesar de su preciosismo y de gozar en ocasiones de todas las propiedades de una joya convencional, han sido uno de los elementos del adorno personal menos valorados en España dentro y fuera del museo (Herradón Figueroa, 1996: 132–133). La forma circular de la moneda ha facilitado, sin duda, el cambio de función de la pieza, pues para que éste se produzca basta con soldar una o varias asas al reverso elegido. Los botones, configurados con tan mínimas modificaciones (en ningún caso, además, están perforados) a partir de monedas de plata, se disponen sin excepción en las prendas y en los lugares más visibles de la indumentaria masculina. En el caso de chalecos y chaquetas, no siempre constituyen un elemento de cierre propiamente dicho, ya que su disposición en dos líneas verticales, una asociada a un ojal y otra no, está diseñada para facultar el constante movimiento y la perfecta visibilidad de tales adornos. Por el contrario, en los calzones sí facilitan el ajuste de la prenda al cuerpo, aunque también se colocan en las zonas mejor expuestas a la mirada, es decir, a lo largo de las perneras o en el centro del alzapón¹¹.

Todas las prendas masculinas que presentan este tipo de botones son bien conocidas, aunque sin embargo, en ningún caso las monedas que los conforman han sido estudiadas con detalle. Así, el *Catálogo de la Exposición de Trajes Regionales Españoles* (Hoyos Sancho, 1957: 9, 13 y 14) y otras publicaciones posteriores pasan de puntillas sobre el tema, dejando todo el protagonismo a los trajes. Pero si en el caso de las monedas adoptadas como amuletos es posible encontrar piezas de diversos períodos históricos, los botones-moneda que se conservan en el Museo del Traje utilizan casi exclusivamente ejemplares de la segunda mitad del siglo XIX. En mi opinión, esta elección no es consecuencia de un capricho personal sino de unas circunstancias históricas determinadas. Al proclamarse la Primera República en 1870 tuvo lugar la desmonetización de las acuñaciones realizadas durante el reinado de Isabel II, retirándose de la circulación la totalidad de un numerario realizado con plata de excelente pureza. El número de efectivo inservible que quedó

¹¹ Entre las prendas masculinas que incorporan botones-moneda cabe citar las siguientes: calzones de La Alberca (Salamanca), chaqueta de Llanes (Asturias), pantalón de Jaén, chaleco, chaqueta y pantalón de traje de pasiego (Santander), chaleco de la comarca de La Vega (Almería), pantalón de chirri (Jaén), calzones de Soria, chaleco astorgano, chaleco de Narros de Matalayegua (Salamanca), calzones de Fuentelapeña (Zamora), chaleco salmantino, calzones de Béjar (Salamanca), chaleco del traje charro (Salamanca), y un largo etcétera.



Figura 1. Collar segoviano con monedas de los siglos xviii y xix (CE90316).



Figura 2. Collar leonés con diversos amuletos, entre ellos una moneda árabe (CE90364).



Figura 3. Detalle de un collar segoviano, en el que figura una moneda romana y otros amuletos y protectores (CE90790).

entonces en manos particulares debió de ser bastante elevado, a juzgar por la cantidad que se reutilizó en joyería durante el último cuarto del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX. Así, son precisamente las piezas de uno y dos reales con la efigie de aquella soberana las que, con mayor frecuencia, fueron transformadas en los botones que hoy se conservan, tanto sueltos como colocados en prendas (Figs. 4, 5 y 6). Todavía hoy no es infrecuente encontrar en las joyerías monedas de veinte reales de plata de Isabel II montadas en broches o llaveros. En definitiva, utilizando este tipo de adorno, los trajes masculinos de carácter tradicional perpetúan formas de atavío espectaculares, lujosas, excéntricas y muy elaboradas, unas características que desaparecieron de la indumentaria del varón a finales del siglo XVIII, al compás de la sobriedad dictada por las nuevas modas (Squicciarino, 1990: 81).

El segundo caso que voy a presentar se centra en el uso que la joyería femenina ha hecho de las monedas. Aquí el ama de cría adquiere todo el protagonismo, pues en su atavío han lucido estos adornos con particular intensidad. Además, el ama de cría es una de las pocas figuras asociada tradicionalmente con el uso de la moneda en su adorno personal. Gustavo Cotera (1982) y Frailé Gil (2000) han dedicado excelentes estudios al tema, incorporando este último, además, numerosas y excepcionales fotografías, que permiten aproximarse a la dimensión real de este fenómeno¹².

Al igual que ocurre en el caso de los botones masculinos, las joyas de las amas también reflejan la citada «extensión del yo», una de cuyas características más señeras es que, aunque evidente a simple vista, siempre debe ser armónica y proporcionada con el resto del atuendo. En este grupo de mujeres, procedentes de zonas rurales deprimidas, pero con un estatus superior recién adquirido, el ejercicio de ostentación fomentado de forma tan consciente, alcanza una de sus más felices expresiones. A esta predisposición «voluntaria» del colectivo hacia el lujo se suma el impulso que, ante tal actitud, recibieron por parte de las familias aristócratas y burguesas para las que trabajaba. Lurie ha definido este hecho como «consumo vicario» (1994: 161), una expresión que se refiere a la correspondencia que se establece entre la categoría social de una familia y su servidumbre¹³. Aunque la indumentaria contribuye en buena medida a expresar tal circunstancia, no cabe duda que



Figura 4. Detalle de la manga de la chaqueta de un traje de pasiego, con botones realizados con reales de Isabel II (CE5209).

son las joyas las que aportan el toque definitivo al atuendo del ama (Fig. 7).

Frente a la repetitiva transformación de las monedas en botones que tiene lugar en el caso masculino, el ama consigue, partiendo de idéntico elemento, un interesante repertorio formal (pendientes, broches, botones, colgantes, pulseras y collares), utilizando para ello desde una única pieza hasta un centenar. La moneda comúnmente asociada con la figura del ama es la que Cotera denomina «tarín» (1982:270), un término que se refiere a los reales de plata de época isabelina. Según lo comentado más arriba, es lógico suponer que las familias obsequiaran al ama con estas piezas desmonetizadas, a partir de las cuales era bastante sencillo y barato (soldando y, en ocasiones, dorando) componer adornos diversos. Si resultado final de este proceso es espectacular, no lo es menos la evolución experimentada por la palabra «tarín», de manera que queda asimilada a este particular uso. El tarín es, en origen, una moneda acuñada en Sicilia en época de Felipe III y Felipe IV. Pero Corominas se hace eco de un nuevo significado:

[...] Más tarde el vocablo se empleó en España: la Academia en sus ediciones de 1817 y 1843 define, en calidad de voz provincial, «el realillo de plata de ocho cuartos y medio»: asturiano, *tarín* es una «moneda de plata de un

¹² En justa correspondencia con la importancia que el tema adquirió en España, tanto desde el punto de vista de la indumentaria como desde una óptica antropológica, la exposición permanente del Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico dedica una vitrina específica a esta singular expresión del ornamento femenino. En este espacio destacan, sobre todo, las fotografías de las amas con los niños: en ellas se aprecia el cuidado tan exquisito que esas mujeres prestaban a su atuendo.

¹³ Lurie apunta que desde muy antiguo, los ricos y la realeza han delegado la tarea de exhibir la riqueza en sus sirvientes además de en sus parientes. En los siglos XVIII y XIX la fastuosidad de los mayordomos, los criados y los cocheros de una persona —su altura y la elegancia de su uniforme, o la cantidad de cordón dorado de sus libreas— era un signo importante de rango.



Figura 5. Botonadura realizada con monedas de cuatro reales de Isabel II, que muestran el escudo de España y no la efigie de la soberana. Pertenecen a un chaleco de la Vega de Almería (CE5568).



Figura 6. Botón realizado con una moneda de 2 reales de Isabel II. Perteneció a un pantalón del traje de chirri (Jaén) (CE339).

Figura 7. Ama de cría vistiendo joyas realizadas con «tarines» (FD19920).



¹⁴ También se conoce algún caso del uso de monedas árabes y de Carlos III en joyas usadas por las amas. Como ya he señalado, sin duda eran un obsequio de los señores.

¹⁵ El mismo propósito que subyace en el uso de las monedas como joyas por parte de las amas de cría se traslada a otros adornos vestidos por estas mujeres. Es el caso de los aderezos de filigrana cordobesa, realizados a base de esferas, medias esferas y círculos (¿quizás emulando las monedas?). Estos adornos convivieron en el tiempo con los realizados a partir de monedas, y es lógico suponer que el ama los recibiera como obsequio cuando la familia no disponía de antiguas piezas desmonetizadas.

real”, aunque el término se emplea más bien en sentido figurado (sobre todo en la frase *ser com' un tarín* “ser (una persona o cosa) pequeña y de mucha pulidez” (1984: 420)).

En el momento en que esta expresión se fija en el idioma es cuando, probablemente, se establece el vínculo definitivo entre la figura del ama de cría y las monedas isabelinas. Pero como puede advertirse a través de las fotografías, esta alianza no es privilegio de las amas pasiegas, ya que acabó convirtiéndose en una señal de identidad de la profesión, fuera cual fuera el origen geográfico de la muchacha. Tampoco se refiere en exclusiva al empleo de monedas isabelinas: afecta del mismo modo a tipos posteriores¹⁴, como las primeras pesetas de plata, emitidas a partir de 1870 y durante los reinados de Alfonso XII y Alfonso XIII, que serían transformadas en joyas cuando no servían ya como valores de cambio (Fig. 8). Fraile Gil recoge numerosos testimonios literarios y orales del asombroso aspecto que lucían las amas vistiendo estos y otros adornos, brillantes y sonoros como pocos: era un desafío constante al lujo y a la ostentación, una forma de vestirse que acabó, como tantas otras cosas, con la Guerra Civil¹⁵.



Figura 8. Collar de ama de cría realizado con monedas de pesetas de plata (CE83396).

4. Verdadero o falso: el valor de la apariencia

En las colecciones del Museo del Traje se conserva, además, un considerable número de elementos de adorno, básicamente botones, monetiformes, es decir, que asumen la forma y la iconografía de ciertas monedas aunque no son tales. En mi opinión no se trata tanto de falsificaciones intencionadas, tan frecuentes en el caso de las monedas de especial valor numismático, sino de piezas elaboradas con el objetivo de manifestar una adhesión de carácter político o bien de recrear modelos antiguos, más prestigiosos a los ojos de propios y extraños. A pesar de que se trata de objetos muy modestos, fundidos en bronce o latón y con una ejecución no siempre cuidada, creo que es interesante hacer, al menos, un breve comentario al respecto. Se trata, en resumen, de minimizar los prejuicios que muchas veces han condicionado el estudio de determinadas manifestaciones culturales, una constante en nuestra historiografía que ha sido puesta en tela de juicio por Ramírez (1998). La abundancia de este tipo de botones, que han llegado hasta nosotros tanto sueltos como dis-

puestos en prendas, justifica de sobra dedicar el tema al menos unas líneas¹⁶.

Algunos estudios dedicados a la indumentaria popular o tradicional se hacen eco de la existencia de este tipo de botones, en los que parece predominar la efigie de Fernando VII (Argüelles, 1985: 54; Soler, 2006: 93). Por lo que se conoce hasta ahora, parece que su uso estuvo extendido por buena parte de España, porque es difícil encontrar botones idénticos: el tipo de gráfila y la calidad de la fundición son muy variables, lo que indica que se fabricaron en diferentes lugares y durante un tiempo prolongado. En todos los casos, sin embargo, el busto mira hacia la derecha (Fig. 9): el rey viste casaca de cuello muy alto, que simula una rica decoración, lo que recuerda ciertos retratos oficiales como el que pintó Antonio Carnicero en 1808 tras la caída de Godoy¹⁷.

Los botones a modo de moneda con el busto de Isabel II fueron, al parecer, mucho menos frecuentes, o al menos han llegado hasta nosotros en menor número, e imitan, por su tamaño, los citados reales de plata. Así pues, tanto los fernandi-

¹⁶ Se localizan, por ejemplo, en broches de collares, en chalecos y calzones masculinos, e incluso en un jubón femenino. Como anécdota, hay que decir que su ingreso en el Museo se produce en fecha muy temprana, es decir, desde el mismo momento de la creación del Museo del Pueblo Español.

¹⁷ Como es sabido, el retrato de Fernando VII se difundió muchísimo en las primeras décadas del siglo XIX por motivos políticos, figurando en peinetas, botones, cerámica, etc.



Figura 9. Botón de bronce con el busto de Fernando VII (CE90880).

Figura 10. Botón realizado con una moneda de 1 peseta de Juan Carlos I. Se trata de una pieza donada al Museo del Traje en 2006 (CE102601).



nos como los isabelinos también cumplen de sobra, a pesar de su humildad, las funciones de adornar y mejorar la apariencia de un traje. Los ejemplos que recoge Costa (1992) en el caso de las imitaciones de oro tan frecuentes en Portugal demuestran, otra vez más, que el uso de monedas falsas en el ornamento está muy arraigado en Occidente.

La historia de la relación entre moneda y adorno personal nunca se ha detenido, impulsada por la moda, por la atracción que ejerce el lujo o por el mero capricho personal (Fig. 10). En estos últimos tiempos parece que, incluso, está conociendo una nueva «edad de oro». Detrás de este renacimiento se encuentra la apariencia,

razón última del vestido: así, rara es la firma comercial de joyería que no incluye en sus colecciones de 2006–2007 monedas de imitación (céntimos, reales y pesetas de época franquista; tael chinos, etc.). Uno de los casos más significativos de este hecho que he encontrado recientemente a la venta tiene como protagonista una joya masculina. Se trata de una pulsera de cuero con una moneda falsa de plata en la que figura la cabeza de la diosa Fortuna; junto a la pieza figura el siguiente texto «Amuleto de buena fortuna». Parece como si se estuviera produciendo una vuelta a los orígenes, o a lo mejor es que el sentido más profundo del adorno personal permanece intacto, o casi.

Bibliografía

ALARCÓN ROMÁN, C. (1987): *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

ALEDÓN, J. M. (1997): *La peseta, catálogo básico: la moneda española desde 1868 y los billetes desde 1783*. Valencia: José María Aledón.

ÁLFARO ASINS, C. (1996): *La moneda, algo más que dinero*. Leganés: Ayuntamiento, Delegación de Educación, Cultura y Deporte; Madrid: Museo Arqueológico Nacional.

_____. (2003): *El Departamento de Numismática del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Arqueológico Nacional, Asociación Española de Numismáticos Profesionales.

ÁLVAREZ DELGADO, Y. (et al.) (2000): *Del As al Euro: una historia del dinero en Castilla-La Mancha*. Toledo: Caja Castilla-La Mancha, Obra Social y Cultural.

ARGÜELLES, L. (1991): *Indumentaria popular en Asturias*. Gijón: C H Editores.

BAROJA DE CARO, C. (Ca. 1945): *Trabajos y Materiales del Museo del Pueblo Español. Suplemento al Catálogo de la Colección de amuletos*. Madrid: Talleres Tipográficos A.F.

BARRIO, C. (2003): «Las joyas bereberes elaboradas en Melilla». *Akros. Revista del Museo de Arqueología e Historia de Melilla*, n.º 2: 23–28.

BONNEMÈRE, L. (1991): *Amulettes et talismans: la collection Lionel Bonnemère. Musée National des Arts et Traditions Populaires*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

CANCIO, L. (1981): «Revalidación de monedas agujereadas». *Gaceta Numismática*, 60: 34–38.

CERVAL, M. de (Dir.) (1998): *Dictionnaire international du bijou*. Paris: Éditions du Regard.

- COROMINAS, J. (1984): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos.
- COSTA, A. (1992): *Ouro popular portugues*. Porto: Lello & Irmao.
- COTERA, G. (1982): *Trajes populares de Cantabria, Siglo XIX*. Santander: Institución Cultural de Cantabria, Instituto de Etnografía y Folklore «Hoyos Sainz».
- CHINCHILLA GÓMEZ, M. (2005): «Las colecciones de Numismática en los Museos Estatales». *Actas del XIII Congreso Internacional de Numismática, Madrid-2003*: 35-49.
- DAVIS, M. L. y PACK, G. (1996): *Mexican Jewelry*. Austin: University of Texas Press.
- FRAILE GIL, J. M. (2000): *Amas de cría*. Uruña: Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria.
- GIL FARRÉS, O. (1976): *Historia de la moneda española*. Madrid: [s.n.]
- HERRADÓN FIGUEROA, M^a A. (1996): «Una revisión de las colecciones de joyería». *Anales del Museo Nacional de Antropología*, III: 109-140.
- _____ (2004): «El adorno personal. Las joyas». Conferencia pronunciada en el Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (inédita).
- HOYOS SANCHO, N. de. (1957): *Exposición de trajes regionales españoles*. Zaragoza: Museo de Etnología y Ciencias Naturales de Aragón.
- JOANNIS, C. (2004): *Bijoux des deus Empires. Mode et sentiment (1804-1870)*. Paris: Somogy Éditions d'Art, Musée National des Châteaux de Malmaison & Bois-Préau.
- KALS, H. (1955): «The Jewellery coins of India». *Numismatic Circular*, LXII, 6: 267-270.
- LICERAS FERRERES, M. V. (1991): *Indumentaria valenciana (siglos XIX y XX), de dentro afuera, de arriba abajo*. Valencia: Federico Doménech.
- LURIE, A. (1994): *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós.
- NAVAS, J. (1999): *Dinero vivo*. Madrid: Museo Casa de la Moneda.
- NEWMAN, H. (1994): *An Illustrated Dictionary of Jewelry*. London: Thames and Hudson.
- NIYAZOVA, M. I. (2005): «Coins in Jewellery from Bukhara». *Actas del XIII Congreso Internacional de Numismática, Madrid-2003*: 1625-1627.
- PAINE, S. (2004): *Amulets: a world of secret powers, charms and magic*. London: Thames & Hudson.
- RAMÍREZ, J. A. (1998): *Historia y crítica del arte: Fallas (y fallos)*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- ROMERO DE TEJADA Y PICATOSTE, P. (1980): *Las joyas de Marruecos en el Museo Nacional de Etnología*. Madrid: Patronato Nacional de Museos.
- SALLAS, Rafael (1905). *La fascinación en España (brujas-brujerías-amuletos)*. Estudio hecho con la información promovida por la Sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo de Madrid. Madrid: Imprenta de Eduardo Arias.
- SCHIENERL, P. W. (1990): «Münzen als Elemente ägyptischen Ohrschmucks». *Gaceta Numismática*, vol. 25, n.º 140: 321-325.
- SEGRE, Subastas (2005). *Subasta de amuletos y joyas populares españolas*. Madrid: Subastas Segre, S.L.
- SOLER, M. P. (2006) «Joyería valenciana en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí». *Revista de Museología*, n.º 36: 91-96.
- SQUICCIARINO, N. (1990): *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra.
- TAIT, H. (Ed.) (1995): *Seven Thousand years of jewellery*. London: The Trustees of the British Museum.
- TERREROS Y PANDO, E. de (1987): *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*. Edición facsímil de la de 1786. Madrid: Arco.
- VILLENA, Enrique de Aragón, Marqués de (1977) *Heurística a Villena y los tres tratados*. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- _____ (1991): *Un siglo de joyería y bisutería españolas. 1890-1990*. Palma de Mallorca: Conselleria de Cultura, Educació i Esports, Govern Balear.
- ZANÓN RODRIGO, F. 1982. «Las joyas: una aportación a la indumentaria valenciana (1801-1809)». *Torrens: Estudis i investigacions de Torrent i Comarca*, n.º 1: 129-176.

Museología



LA BIBLIOTECA
PUBBLICA DI
ROMA

El Gabinet Numismàtic de Catalunya en el marco del Museu Nacional d'Art de Catalunya: exhibición y gestión de las colecciones

Marta Campo
MNAC–Gabinet Numismàtic de
Catalunya

El 16 de diciembre de 2004, se inauguraron en el Palacio Nacional del Parque de Montjuïc de Barcelona las nuevas instalaciones del Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC), en el que está integrado el Gabinet Numismàtic de Catalunya. Por lo tanto, desde hace más de dos años el Gabinete dispone de una sede moderna, y adaptada a las necesidades del siglo XXI, en el marco de un gran museo como es el MNAC, tanto por la calidad como la magnitud de sus fondos. El MNAC se constituyó por la Ley de Museos de Cataluña, aprobada en octubre de 1990, y agrupa una serie de colecciones que habían estado gestionadas por el Ayuntamiento de Barcelona desde la Guerra Civil. Se trata de las colecciones de arte románico, gótico, del renacimiento y barroco, y de arte moderno, además de las de dibujos y grabados, fotografía, la biblioteca de arte y el Gabinete Numismático de Cataluña. Inicialmente el MNAC estaba regido por un Patronato, formado por la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona y, desde el año 2004, es un consorcio en el que también participa la Administración General del Estado.

A partir de la aprobación de la Ley de Museos se inició un largo proceso para la organización e instalación del nuevo MNAC. Por una parte, había que adecuar y modernizar el Palacio Nacional de Montjuïc, que ya albergaba gran parte de los fondos. Por la otra, integrar en un único museo las diversas colecciones y departamentos que constituían el MNAC. El proceso fue largo, complejo y, en ocasiones, objeto de polémicas que contribuyeron a enriquecer el resultado final. En la confección del proyecto participaron con sus propuestas todos los departa-

tamentos del MNAC, tanto los de arte como los de documentación, restauración, educación, etc. En verano de 1992, coincidiendo con el inicio de los Juegos Olímpicos, se inauguraron la sala de exposiciones temporales y la llamada Sala Oval, situada en la parte central del Palacio. Posteriormente, en 1995, se abrieron al público las nuevas salas de arte románico, en 1997, las de arte gótico y finalmente, en 2004, las restantes salas de arte y numismática, además de los despachos de trabajo, oficinas y espacios de servicios¹.

Por lo que respecta al Gabinete el proyecto comprendía, por una parte, establecer los criterios de la política de exhibición de sus colecciones. Por la otra, el funcionamiento del Gabinete en el marco de un museo de arte como es el MNAC. El proyecto final fue el resultado de años de reflexión y diálogo de los conservadores del Gabinete con la dirección del MNAC y los técnicos de otros departamentos. También enriqueció el proyecto el constante intercambio de ideas con otros colegas. Entre éstos, Carmen Alfaro, como amiga y conservadora jefe del Departamento de Numismática y Medallística del Museo Arqueológico Nacional, siguió paso a paso todas las vicisitudes del proyecto, que contribuyó a completar con sus observaciones y consejos, además de alentarnos siempre con su característico entusiasmo.

El Gabinete Numismático de Cataluña: definición y características de las colecciones

El Gabinete se creó en 1932 por decisión de la Junta de Museos de Barcelona, institución en la que estaban representados

¹ Sobre el proyecto global de instalación y organización del MNAC ver el volumen monográfico, *Obertura del MNAC, 1.000 anys d'Art, Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 8, 2005.

Figura 1. Sala de exposiciones del Gabinete.

* M. Campo, *Gabinet Numismàtic de Catalunya, Commission International de Numismatique, Compte rendu*, 41, 1994, pp. 45-54.

* J. Amorós, *Noticia acerca del Gabinete Numismático de Cataluña y su Museo*, Barcelona, 1949.

la Generalitat de Catalunya, y el Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona². El objetivo de la Junta fue el de agrupar las diferentes colecciones públicas de numismática y medallística de Barcelona y crear un gabinete numismático para Cataluña. Básicamente, los objetivos del Gabinete de entonces continúan siendo los mismos de la actualidad, es decir, la documentación, investigación, protección y difusión del patrimonio numismático y medallístico. Para realizar estas funciones, el Gabinete dispone de unas considerables colecciones, además de una biblioteca especializada, que sirve de base para la documentación de los fondos y la investigación.

La incorporación del Gabinete en el MNAC, con categoría de museo nacional de Cataluña, ha supuesto un incremento de funciones en relación al patrimonio numismático y medallístico de Cataluña. Entre ellas destacamos la de colaborar con los arqueólogos en la documentación e inventario de los hallazgos monetarios y, si es necesario, también su guarda y custodia o su expertización. Otra actividad del Gabinete es la de actuar de soporte en la documentación numismática y medallística de instituciones, que carecen de una biblioteca adecuada para la clasificación y catalogación de estos materiales, y tampoco disponen de personal especializado en el tema. El Gabinete también debe informar sobre monedas y medallas de interés para su adquisición o protección.

La colección que sirvió de base para la creación del Gabinete fue el monetario del Museo de Arte Decorativo y Arqueológico, situado en el Parque de la Ciudadela y compuesto por 22.000 ejemplares. Este monetario se inició a principios del siglo XIX y la larga historia de su formación es un fiel reflejo de la evolución de los estudios numismáticos en Cataluña. Contenía colecciones formadas en este territorio, algunas de las cuales pertenecieron a los más insignes investigadores de la moneda catalana como Salat, Pujol i Camps o Pedrals. A partir de la creación del Gabinete en 1932, se integraron en el monetario colecciones de otros museos y entidades barceloneses, como la del Museo Arqueológico Provincial. Además, la Junta de Museos adquirió diversas colecciones privadas, algunas de las cuales se habían formado entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, como la de Botet i Sisó.

Actualmente las colecciones del Gabinete están compuestas por casi 135.000 ejemplares, que corresponden a

una amplia diversidad de materiales, desde monedas y medallas, hasta billetes, papel valor, fichas, balanzas, ponderales o cuños. En las colecciones están representadas las principales series numismáticas, entre las que destacan las emitidas en Cataluña, de las que el Gabinete posee una cantidad significativa de ejemplares de gran rareza, además de hallazgos monetarios. Los fondos del Gabinete continúan enriqueciéndose por medio de donaciones y compras, además de depósitos de hallazgos monetarios, principalmente por parte de la Generalitat de Catalunya. La política de adquisiciones tiene por objetivo completar y mantener actualizadas las colecciones, siendo objeto de atención especial la adquisición de nuevas emisiones y ejemplares relacionados con la historia monetaria de Cataluña.

La exhibición de las colecciones

Cuando en 1932 se creó el Gabinete, las colecciones estaban expuestas en dos salas del Museo de Arte Decorativo y Arqueológico. En una sala —presidida por el retrato de Esteve y Sans, que había donado su colección a la Junta de Museos— se mostraban las colecciones de monedas y medallas ordenadas según su secuencia histórico-numismática. La otra, exhibía exclusivamente la importante colección donada en 1923 por Rómulo Bosch y Alsina. Ambos espacios presentaban una cantidad muy considerable de piezas, en vitrinas de doble vertiente y de madera noble, pero sin ninguna explicación de su contenido ni referencias históricas, como era usual en la época.

Estas salas se cerraron en 1932 por la instalación del Parlament de Catalunya en el edificio en que estaban ubicadas. Las colecciones no volvieron a mostrarse al público hasta 1945, cuando el Gabinete inauguró un Museo Numismático en el Palacio de la Ciudadela. Primero, se abrieron tres salas y progresivamente el museo se fue ampliando hasta llegar a tener 600 m² distribuidos en nueve salas, donde se exponían 8.000 piezas. En estas salas se mostraba la moneda en Grecia y Roma, y su evolución en la península ibérica hasta la actualidad, además de la historia de la medalla y del papel valor³. La museografía era muy moderna para su época, pues las piezas se presentaban junto con mapas, gráficos, fotografías, grabados y esculturas, a fin de hacer más comprensible y atractiva la visita. Sin



embargo el museo tuvo que ser desmontado en febrero de 1980, de nuevo, a causa de la instalación en el Palacio de la Ciudadela del nuevo Parlament de Catalunya.

Desde la inauguración de las nuevas instalaciones del MNAC en diciembre de 2004, el Gabinete vuelve a disponer de un espacio, donde exponer sus colecciones. El objetivo de mostrar al público las piezas de manera atractiva y didáctica continúa siendo el mismo, pero el guión expositivo y la museografía son muy diferentes, como también son distintas las circunstancias históricas e institucionales que enmarcan el Gabinete⁴. El actual espacio expositivo es una gran sala dividida en dos ámbitos. Uno está dedicado a mostrar la historia monetaria de Catalunya y el otro a exposiciones temporales. El estudio del espacio de la sala y de las vitrinas es obra del equipo dirigido por Gae Aulenti y el diseño gráfico de Enric Satué. Las vitrinas, que están adosadas a la pared a causa de la forma rectangular de la sala, muestran las monedas sobre soportes inclinados y tienen la profundidad suficiente para exponer objetos de arte de pequeño formato. Además, están

pensadas para que puedan incorporar fotografías u otro tipo de imágenes gráficas en el fondo de cada una.

La historia monetaria de Catalunya se expone a lo largo de 27 vitrinas, en las que las monedas se presentan como piezas individuales, integrando un tesoro o procedentes de un estrato arqueológico. El discurso es fundamentalmente cronológico y se inicia en el siglo V a.C., con las primeras emisiones de la colonia griega de *Emporion*, continuando a través de 25 siglos hasta llegar a la moneda –y la monetica– de la actualidad. Se da una atención especial a las emisiones acuñadas en Catalunya, pero también se muestran las que han tenido curso oficial en ella durante los períodos en los que no se fabricó moneda en Catalunya. También se exponen emisiones de los restantes territorios que formaron parte de la Corona de Aragón y que, excepto en períodos puntuales, estuvieron gobernados por los mismos soberanos.

Cada vitrina presenta un aspecto concreto de la historia monetaria de Catalunya. De este modo, si el visitante sólo quiere detenerse en un cierto número de vitrinas, cada una ofrece una lectura com-

Figura 2. Vitrinas de la exposición permanente del Gabinete.

⁴ M. Campo, El entorno histórico y cultural del MNAC–Gabinet Numismàtic de Catalunya: demandes y solucions, *Actas de la VIII reunió del Comitè Internacional de Museos Monetarios y Bancarios (ICOMON) (Barcelona 2001)*, Barcelona, 2003, pp.13–19.

previsible por sí misma. Los materiales se muestran siempre con referencias a su contexto histórico de manera que el visitante no vea las monedas como piezas aisladas de la sociedad de su tiempo, sino como elementos que reflejan datos significativos sobre ella. También se exponen objetos que complementan las monedas como instrumentos para comprobar el peso de las acuñaciones, o sellos y medallas con la figura del monarca o escenas alusivas a acontecimientos de la época. Coincidiendo con la inauguración de esta sala se publicó una Guía pensada, sobre todo, para que el visitante pueda profundizar en las piezas que se muestran en ella y, en general, en la historia monetaria de Cataluña⁵.

Las exposiciones temporales del Gabinete como departamento del MNAC se iniciaron en 1998, cuando se creó un espacio dedicado exclusivamente a exposiciones de numismática y medallística⁶. Este ámbito, en el que se realizaron tres exposiciones, reunía los requisitos adecuados para mostrar monedas, medallas y objetos de arte de pequeño formato. El espacio se adaptaba perfectamente a las necesidades del Gabinete, pero su ubicación dentro de la gran sala de exposiciones temporales del MNAC, provocaba con demasiada frecuencia interferencias entre las exhibiciones del Gabinete y las de otros departamentos del MNAC, al tener un acceso común pero un calendario muy diferente. En consecuencia, se decidió que sería más operativo que el Gabinete dispusiera de un ámbito para sus exposiciones temporales junto al dedicado a la historia monetaria de Cataluña, creando así una gran sala dedicada a monedas y medallas.

Los temas de las exposiciones temporales del Gabinete son muy variados y afectan a la numismática y la medallística en general. Por ejemplo, la que inauguró la sala en diciembre de 2004 sirvió para mostrar *La imagen del poder en la antigua Roma*, la siguiente *La moneda en el Mediterráneo medieval*⁷, mientras que la actual es un análisis de *Cinco siglos de numismática catalana*, y sirve para conmemorar el 75 aniversario de la creación del Gabinete. Cada exposición genera una publicación en torno a ella, que puede tener diferentes características. Así, con motivo de la exposición *La imagen del poder en la moneda*⁸, se editó un libro que no estaba concebido como el catálogo de cada una de las piezas exhibidas, sino como una obra que giraba en torno al tema de la muestra y que estaba dirigi-

da al público no especialista. Casos diferentes fueron las exposiciones sobre *El tesoro de Sant Pere de Rodes*⁹ y *La medalla modernista*¹⁰, que se acompañaron de un libro de investigación sobre estos temas.

Las exposiciones temporales se preparan fundamentalmente con las colecciones del Gabinete, pero también suelen incorporar algunos objetos de otros departamentos del MNAC y de otros museos o colecciones. Con ello se pretende hacer las exposiciones más atractivas, además de situar las monedas y medallas en el contexto histórico, cultural y artístico en el que se fabricaron y utilizaron. Cada exposición tiene una duración aproximada de un año y ofrece al público una nueva razón para acudir a contemplar las colecciones del Gabinete, facilitando una relación constante con la sociedad.

Por lo que respecta a la exhibición de las medallas del Gabinete, se ha considerado que, dado su carácter de objetos de arte, lo más indicado era mostrarlas formando parte del discurso expositivo de las salas de arte del MNAC. Así en los ámbitos que van del renacimiento al arte moderno se han instalado diez vitrinas, donde se presenta una muestra significativa de medallas, plaquetas y modelos. En la selección de las piezas se ha dado prioridad a la calidad artística de los ejemplares y a la relevancia de los artistas que los crearon, per encima de su valor documental o conmemorativo. Además, en las salas de arte se han instalado once vitrinas con monedas, que se presentan de forma muy sencilla. El objetivo es mostrar las monedas como objetos capaces de reflejar el arte de su época, a la vez que proporcionan al espectador un referente histórico-cronológico a las piezas de arte de la sala.

Gestión, documentación, investigación

Si bien el aspecto del Gabinete que llega de manera más directa al gran público es su sala de exposición, existe otro Gabinete oculto que es, sin embargo, su verdadero núcleo. Nos referimos a los espacios de trabajo, consulta, biblioteca y reserva de las colecciones, que se han diseñado de modo que faciliten al máximo la gestión de los fondos y las consultas externas. El acceso a estos espacios está situado en la zona de oficinas del MNAC, por lo que el público sólo puede llegar hasta ellos después de haberse

⁵ M. Campo, A. Estrade-Rius y M. Clua Mercadel, *Guía de numismática*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2004.

⁶ T. Marot y M. Campo, La nueva zona de exposición del Gabinete Numismático de Cataluña, *Actas del Congreso Internacional de Museología del Dinero* (Madrid, 1999), Madrid, 2001, pp. 221-227.

⁷ *Mediae Aetaris Moneta. La moneda a la Mediterrània medieval*, Barcelona, 2006.

⁸ M. Campo, M. Clua, T. Marot, *La imatge del poder a la moneda*, Barcelona, 1998.

⁹ M. Clua, T. Marot, M. Mataró y A.M. Puig, *El tresor de Sant Pere de Rodes. Una ocultació de monedes d'or i de plata a l'inici del segle XVI*, Barcelona, 1999.

¹⁰ J. Gimeno, *La medalla modernista*, Barcelona, 2001.



identificado en la entrada de museo. La secuencia de estos espacios se ha diseñado de manera que los consultantes no puedan tener acceso a la sala de reserva de las colecciones. Toda la zona cuenta con medidas especiales de seguridad, como son control de acceso, alarmas y cámaras de vigilancia. Por lo que respecta a la sala de exposiciones del Gabinete, el público entra en ella desde la zona general de salas de exhibición del MNAC. Además, existe un segundo acceso que comunica la zona de exposiciones temporales de numismática con los espacios internos del Gabinete, lo cual facilita mucho el trabajo de montaje de cada nueva exposición. Ahora bien, por motivos de seguridad, es un acceso de uso exclusivo del personal del museo.

Para desarrollar los trabajos de gestión, documentación e investigación el Gabinete cuenta con despachos para los conservadores, además de una sala donde se desarrollan diferentes actividades. En ella trabajan los documentalistas que colaboran con la catalogación de las colecciones y los investigadores que consultan las colecciones. También sirve para los cursos

de documentación que organiza el Gabinete y para clases prácticas de numismática de alumnos universitarios. La biblioteca de numismática y medallística también está instalada en esta sala, aunque su gestión depende de la Biblioteca General de Arte del MNAC. La sala de reserva de las colecciones está situada junto a los despachos de trabajo y la sala de consulta, lo que facilita su gestión y seguridad. Las colecciones, ordenadas según su secuencia histórico-numismática y medallística, se guardan en bandejas normalizadas.

Actualmente se está procediendo a la documentación informatizada de las colecciones, trabajo que se hace con la colaboración de documentalistas. El MNAC tiene en proyecto la edición de catálogos e inventarios de todas sus colecciones, y por lo que respecta a las del Gabinete existe la posibilidad de dos tipos de edición. Uno consiste en catálogos razonados de las colecciones más importantes y significativas del Gabinete, como por ejemplo los hallazgos de las excavaciones del yacimiento de Empúries o las emisiones medievales de la Corona de Aragón.

Figura 3. Sala de consulta y biblioteca del Gabinete.

En otro es la edición de inventarios, en formato CD, de algunas colecciones muy cuantiosas pero correspondientes a emisiones menos significativas o ya muy estudiadas.

Desde la creación del Gabinete, siempre se ha considerado que la investigación es una actividad inherente a su correcto funcionamiento. De modo general, los proyectos se dirigen a la investigación de sus propios fondos, y al de la historia numismática y medallística de Cataluña. El Gabinete considera esencial la colaboración con otras instituciones con intereses en la numismática y la medallística, además de con investigadores de cualquier institución que pueda aportar perspectivas de utilidad a sus proyectos. Por ejemplo, se colabora con el Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona en el análisis de la circulación de las emisiones catalanas de época medieval y moderna, y con el Museu d'Arqueologia de Catalunya en el estudio de los hallazgos monetarios de los yacimientos de Ullastret, Roses y Olérdola. Cuando es posible, en los proyectos intervienen otros departamentos del MNAC como en el caso de análisis metalográficos de las emisiones de terno de Jaime I. En este caso es imprescindible la participación del Área de Restauración y Conservación Preventiva.

El Gabinete para desarrollar todas sus actividades cuenta con el soporte y colaboración imprescindibles de otras áreas y departamentos del MNAC, con los que se trabaja de manera coordinada. Por ejemplo, el Departamento de Fotografía se encarga de todo lo referente a la documentación y gestión de las fotografías de las colecciones del Gabinete, mientras que el Área de Restauración es responsable de la conservación preventiva y de la restauración de las colecciones.

Proyección y diálogo con la sociedad

El gran medio de proyección del Gabinete es la exhibición de sus colecciones en las salas del MNAC, pero también ha de comunicar a los especialistas y al público en general los resultados de sus proyectos de investigación, además de

colaborar en la difusión de la historia de la numismática y la medallística. El Gabinete procura participar siempre en los congresos, seminarios y reuniones científicas nacionales e internacionales. Una magnífica ocasión de difundir e intercambiar conocimientos con otros especialistas la proporcionó el *xiii Congreso Internacional de Numismática*, organizado por el Museo Arqueológico Nacional en septiembre de 2003. Gracias a la tenacidad y entusiasmo de Carmen Alfaro, y también el de sus colaboradoras Carmen Marcos y Paloma Otero, el congreso supuso para toda la comunidad científica una gran ocasión de debate y encuentro.

Un medio de contacto con la sociedad que el Gabinete empezó a utilizar durante los años en que no dispuso de salas de exposición, y que todavía continua, es la organización de cursos y seminarios. Siempre que es posible, se coordina su contenido con el de las exposiciones temporales. Anualmente se organizan tres actividades diferentes en las que participan los conservadores del Gabinete y además se invita a numismáticos e historiadores de reconocido prestigio. Una actividad es el curso de *Documentación de la moneda antigua* que se realiza desde 1990 y enseña las bases de la documentación numismática, desde las primeras emisiones griegas hasta el siglo v d.C. Las sesiones se celebran en la sala de consulta del Gabinete, utilizando su biblioteca y las colecciones de monedas. En relación a las series medievales, también desde 1990, se organiza un *Seminario de Historia monetaria de la Corona de Aragón*, que cada año sirve de foro de debate de un aspecto concreto de las emisiones medievales.

La tercera actividad que organiza anualmente el Gabinete es el *Curso de Historia monetaria de Hispania*, del que ya se han celebrado diez ediciones. Cada año se analiza un aspecto concreto del comportamiento de las emisiones monetarias en el contexto histórico en que se produjeron y utilizaron. El curso, que está reconocido como créditos de libre elección por la Universidad Autónoma de Barcelona, genera una publicación anual de carácter científico¹¹, que es de gran utilidad para su intercambio regular con publicaciones periódicas de otras instituciones.

¹¹ El más reciente es, *x Curs d'Història monetària d'Hispania, Moneda, cultes i ritus*, Barcelona, 2006.

El Museo Arqueológico Nacional en el ámbito internacional: los Congresos Internacionales de Numismática y la Comisión Internacional de Numismática

Carmen Marcos Alonso
Paloma Otero Morán
Paula Grañeda Miñón
Museo Arqueológico Nacional

Resumen

Se hace un repaso histórico a la actividad desarrollada por el Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional en los foros científicos internacionales más relevantes: la Comisión Internacional de Numismática y los Congresos Internacionales de Numismática, con especial alusión a la labor que, en estos ámbitos, llevó a cabo Carmen Alfaro Asins.

Palabras clave: Numismática, Comisión Internacional de Numismática, Congresos Internacionales de Numismática, XIII Congreso Internacional de Numismática (Madrid, 2003), Museo Arqueológico Nacional, Departamento de Numismática y Medallística, investigación, museos, España, Carmen Alfaro Asins.

Abstract

Historical review of the activity developed by the Coin Cabinet of the Museo Arqueológico Nacional (Madrid, Spain) in the more excellent international scientific forums: the International Numismatic Commission and the International Numismatic Congresses, with special reference to the labour carried out in this field by Carmen Alfaro Asins.

Key words: Numismatics, International Numismatic Commission, International Numismatic Congresses, XIII International Numismatic Congress (Madrid, 2003), National Archaeological Museum, Numismatic Department, research, museums, Spain, Carmen Alfaro Asins.

1. Introducción

Desde su creación en 1867, el Museo Arqueológico Nacional ha desempeñado, como elemento fundamental de su actividad, un papel central en el fomento de las relaciones culturales y científicas de España. A través de la difusión de sus ricas colecciones y de la extensa labor que desarrolla como centro de investigación, el Museo se erigió desde el primer momento en un lugar de encuentro, intercambio y comunicación entre instituciones y científicos de los más diversos ámbitos y procedencias.

Hoy en día, cuando la tecnología permite que el mundo esté mejor comunicado que nunca y que a la vez sea más consciente de sus diferencias, la cooperación internacional se revela como un aspecto especialmente significativo en el ámbito de la investigación y la cultura. La potenciación de las relaciones institucionales y personales y la presencia activa en organismos de carácter supranacional son una de las mejores herramientas que los profesionales de los museos tienen a su alcance. En esta línea, y como parte de su trabajo cotidiano, todos los Departamentos del Museo Arqueológico Nacional desarrollan diferentes tipos de acciones internacionales y sus miembros forman parte de una amplia red de relaciones con otros países.

Desde el mismo momento en que asumió la jefatura del Departamento de Numismática y Medallística, en 1985, Carmen Alfaro tuvo siempre presente que una de sus líneas de trabajo, en su proyecto de reorganización del Gabinete, debía centrarse en potenciar la presencia del Museo en el ámbito numismático internacional. Su esfuerzo fue reconocido al ser elegida

Figura 1. Logo de la Comisión Internacional de Numismática.

en 1997 miembro de la Junta Directiva de la Comisión Internacional de Numismática y, sobre todo, con la elección de Madrid y del Museo Arqueológico Nacional como sede del XIII Congreso Internacional de Numismática. El Congreso, organizado por el Ministerio de Cultura a través del Departamento de Numismática del Museo, se celebró en 2003 y supuso un gran éxito a todos los niveles. Contó con la participación de 749 investigadores procedentes de 54 países, cuyas contribuciones fueron reflejadas en las correspondientes *Actas*, publicadas apenas dos años después.

La organización del Congreso, así como la edición y publicación de las *Actas*, fueron el último tramo de un camino que Carmen Alfaro emprendió con el mismo entusiasmo y valor con los que encaraba todos los objetivos que se fijó en su carrera científica. Nuestra intención, con este artículo, es rendir homenaje, una vez más, a su magnífica labor al frente del Departamento de Numismática. Pero Carmen no olvidaba que tan sólo era un eslabón en la cadena: por ello también queremos que estas líneas sirvan para recordar la presencia en el plano internacional de sus predecesores en el Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional, así como, en general, la contribución de todos los especialistas numismáticos españoles al foro de intercambio científico que han supuesto los Congresos Internacionales desde finales del siglo XIX.

2. La Comisión Internacional de Numismática

La larga trayectoria de la Numismática como disciplina científica, así como su papel fundamental en la configuración de los museos y de la Arqueología moderna, fueron factores determinantes en el desarrollo, desde fechas muy tempranas, de una red de contactos entre numismáticos de distintos países. En las últimas décadas del siglo XIX estas relaciones cristalizaron, a iniciativa de los principales museos europeos, en movimientos de cohesión que, en pocos años, dieron lugar a los primeros congresos internacionales (1891 y 1900) y, algún tiempo después, a la creación de la Comisión Internacional de Numismática. A lo largo de sus casi cien años de existencia, la Comisión ha desarrollado una importante labor de conexión entre los diferentes ámbitos de la comunidad científica, mientras que los

Congresos han proporcionado un foro de encuentro y discusión que se ha mantenido activo, prácticamente sin interrupción, desde su creación en 1891.



INTERNATIONAL
NUMISMATIC
COMMISSION
INTERNATIONALE
DE NUMISMATIQUE

La Comisión Internacional de Numismática (CIN) es el máximo organismo de carácter supranacional de la disciplina. Sus orígenes se remontan a 1927, momento en el que, a instancias del profesor austriaco August von Loehr y del belga Victor Tourneur, empezó a perfilarse un grupo de trabajo del que formaron parte los directores de algunas de las colecciones públicas de Numismática más importantes. Esta idea inicial se hizo realidad con la constitución en París, el 22 de marzo de 1934, de una Comisión de Numismática, integrada en el Comité Internacional de Ciencias Históricas (CISH). En 1986 la comisión se convierte en la actual Comisión Internacional de Numismática, manteniendo su afiliación al CISH, para acabar independizándose de este organismo en 2003. Un artículo de Raymond Weiller, conservador del Gabinete Numismático del Museo Nacional de Arte e Historia de Luxemburgo, vicepresidente de la CIN entre 1991 y 1997, reconstruye la historia y recoge los datos más importantes de la organización hasta 1996 (Weiller, 1996).

Desde sus inicios, la CIN posee un carácter marcadamente institucional. Tal y como recogen sus estatutos (Art. 2), sólo pueden pertenecer a la Comisión las colecciones numismáticas de carácter público y las Fábricas de Moneda, además de universidades, organizaciones no comerciales de numismática, instituciones y sociedades de carácter local, nacional o internacional. A propuesta de la Junta Directiva y por elección en Asamblea General, también pueden ser elegidos como miembros honorarios personalidades destacadas, a título individual. Desde sus comienzos, el propósito de la CIN ha sido impulsar y facilitar la cooperación de los científicos e instituciones de todos los países en el campo de los estudios numismáticos, así como promover la investigación y la difusión de la disciplina, objetivos que se materializan en un conjunto de proyectos y publicaciones de

carácter internacional y en los Congresos Internacionales de Numismática.

Actualmente, la CIN está formada por 150 miembros de 36 países, de ellos doce españoles: el Departamento de Numismática y Medallística del Museo Arqueológico Nacional (Madrid); el Gabinet Numismàtic de Catalunya (MNAC, Barcelona); el Museo Casa de la Moneda (FNMT, Madrid); el Departamento de Arqueología e Historia Antigua del Centro de Estudios Históricos (CSIC, Madrid); la Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, SIAEN (Madrid); el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla; la Asociación Numismática Española (Barcelona); la Societat Catalana d'Estudis Numismàtics (Barcelona); la Fundación para el Fomento de los Estudios Numismáticos, FONUMIS (Madrid); la Sociedad Numismática Avilesina; y los Amigos de la Casa de la Moneda de Segovia. Además, desde 1997 cuenta con la presencia de Leandre Villaronga como miembro honorario.

La CIN dispone de una Junta Directiva compuesta por nueve miembros, elegidos por los representantes de las instituciones en la Asamblea General que tiene lugar cada seis años, coincidiendo con la celebración de los Congresos Internacionales. La actual Junta, que fue designada el 14 de septiembre de 2003 en Madrid y ejercerá sus funciones hasta el próximo Congreso Internacional de Glasgow en 2009, está compuesta por los siguientes miembros:

Presidente

Michel AMANDRY, Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de France, París (Francia).

Vicepresidentes

Carmen ALFARO (†), Departamento de Numismática y Medallística, Museo Arqueológico Nacional, Madrid (España).

Giovanni GORINI, Dipartimento di Archeologia, Universidad de Padua (Italia).

Secretaria

Carmen ARNOLD-BIUCCHI, Harvard University Art Museums, Arthur M. Sackler Museum, Cambridge (Estados Unidos).

Tesorero

Tuukka TALVIO, Coin Cabinet, National Museum of Finland, Helsinki (Finlandia).

Consejeros

Donal BATESON, Hunterian Museum, Glasgow University (Reino Unido).

Günther DEMBSKI, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Viena (Austria).

Nataliya SMIRNOVA, State Pushkin Museum of Fine Arts, Numismatic Department, Moscú (Rusia).

Benedikt ZÄCH, Münzkabinett und Antikensammlung der Stadt Winterthur, Villa Bühler, Winterthur (Suiza).



Figura 2. La Junta Directiva de la CIN para el período 2003-2009, en el Auditorio del Ministerio de Cultura tras su elección: Donal Bateson, Giovanni Gorini, Benedikt Zäch, Carmen Arnold-Biucchi, Tuukka Talvio, Carmen Alfaro, Michel Amandry, Nataliya Smirnova y Günther Dembski.

La sede de la Comisión se ubica en la Institución a la que pertenece el Presidente del Consejo, por lo que en la actualidad es el Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de Francia, en París.

Entre las funciones que tiene encomendada la Junta Directiva de la CIN, además de la coordinación general de las actividades de este organismo, está la admisión de nuevos miembros, el patrocinio de publicaciones y proyectos internacionales, el fomento de la participación de la Numismática en congresos y reuniones de disciplinas afines, la actuación como centro de recogida e intercambio de información para los miembros de la Comisión y, de manera muy especial, la organización de los Congresos Internacionales de Numismática.

Paralelamente, la CIN desarrolla un programa de difusión y promoción a través de un conjunto de publicaciones periódicas gestionadas por la Junta Directiva. El *Compte rendu*, editado anualmente por su secretario desde 1951, da cuenta de las informaciones relativas a la composición y acuerdos adoptados en las reuniones periódicas de la Junta, los estatutos, los informes de los diferentes subcomités sobre el desarrollo de los proyectos bajo su patronazgo y la relación y datos de sus miembros, además de introducir artículos dedicados a aspectos concretos de interés general: historia de las colecciones e instituciones numismáticas (desde 1974), grandes figuras históricas de la Numismática, necrológicas y legislaciones nacionales relativas al Patrimonio Numismático, en especial en lo que afecta a los hallazgos monetarios y a la exportación de los bienes culturales (desde 1993). Por otro lado, el *International Numismatic Newsletter* (INN), desde 1980, y su versión *on-line*, el *International Numismatic e-News* (IneN), desde 2005, de periodicidad bianual y trimestral respectivamente, permiten contar con un eficaz y rápido medio de información sobre las novedades y las actividades desarrolladas por los miembros de la Comisión: trabajos en curso, publicaciones editadas por las instituciones pertenecientes a la CIN, exposiciones, adquisiciones de importancia realizadas por los museos, cursos, conferencias y todo tipo de actividades científicas desarrolladas por sus miembros.

En los últimos años, la CIN ha dado un impulso especial a la promoción y patronazgo de proyectos de investigación internacionales. Algunos son ya clásicos, como el de la *Sylloge Nummorum Grae-*

corum, iniciado en 1931 y que en la actualidad comprende más de 150 volúmenes dedicados a las colecciones de moneda griega en todo el mundo, y el del reciente proyecto para su informatización –*SNG Data base*–, ambos con sus correspondientes Subcomités para su coordinación, que periódicamente convocan reuniones internacionales para la puesta al día y toma de decisiones.

Otros proyectos patrocinados por la Comisión son: el *Numismatic Literature*, publicado por la American Numismatic Society, el *Lexicon Iconographicum Numismaticae* (LIN), el *Inventaire des trésors monétaires protobyzantins*, el *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* (ThesCRA), la *Sylloge Nummorum Sasanidarum* y la *Sylloge Nummorum Religionis Istaicae et Sarapiacae* (SIRIS). Además, la CIN concede anualmente una bolsa de viaje para jóvenes investigadores, destinada a facilitar sus desplazamientos para estudio de los materiales y a promover los contactos entre especialistas.

3. Los Congresos Internacionales de Numismática

Sin duda una de las principales funciones que tiene encomendadas la Junta Directiva de la CIN es la organización de los Congresos Internacionales de Numismática, cuya realización viene impulsando desde el celebrado en Londres en 1936 (Iliescu, 1975). Estas reuniones, con una tradición de más de un siglo y pieza clave para la cohesión de los especialistas, constituyen el foro de encuentro de los investigadores y la más importante reunión científica de cuantas se dedican a los estudios de Numismática en todo el mundo. Los Congresos no cuentan con una sede fija, sino que se celebran de forma itinerante, eligiéndose una ciudad distinta para cada edición.

Durante toda la segunda mitad del siglo XIX, pero sobre todo a finales de la centuria, cobró enorme importancia la comunicación y el intercambio de ideas entre los especialistas de todas las ciencias y comenzaron a multiplicarse los congresos internacionales de todo tipo de disciplinas, posibilitando así la difusión de nuevas corrientes en la investigación. En la rama de la Numismática estos encuentros arrancan en 1891 en Bruselas, en una reunión organizada por la Real Sociedad de Numismática de Bélgica para conmemorar el 50 aniversario de su creación.

Hasta la fecha se han celebrado trece Congresos. Tras el celebrado en Bruselas en 1891, el segundo tuvo lugar en París en 1900 y el tercero de nuevo en Bruselas, en 1910, coincidiendo con las Exposiciones Universales. La Primera Guerra Mundial y el período de entreguerras tuvieron como consecuencia su interrupción hasta 1936, fecha en que la actual Comisión Internacional de Numismática, creada dos años antes, asumió su organización como uno de sus objetivos esenciales. Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial volvió a impedir su continuación, no pudiendo retomarse hasta 1953. Aquel año el Congreso, de nuevo celebrado en París, sirvió para dar forma a la reorganización de la Comisión, iniciada en 1950, y perfilar su nueva estructura, que básicamente, es la misma que tiene hoy día. Así, en Asamblea General se eligió una Junta Directiva, se establecieron varias subcomisiones de trabajo y se aprobó un primer Reglamento de funcionamiento.

La reunión de 1953 fue un gran éxito y permitió establecer bases más firmes para el funcionamiento de la CIN, así como para la continuación de los Congresos que, desde entonces, se han venido celebrando de forma ininterrumpida con una periodicidad de seis años, según las modificaciones del reglamento adoptadas en Washington en 1973. El último, coordinado por Carmen Alfaro, tuvo lugar en Madrid del 15 al 19 de septiembre de 2003 y contó con la presencia de 749 congresistas de 54 países de todo el mundo. El próximo Congreso, que hará el decimocuarto de la serie, se celebrará en Glasgow en 2009, bajo la coordinación de Donal Bateson, conservador del Hunterian Museum.

Como es lógico, la estructura de los Congresos ha ido transformándose al hilo de la evolución de la disciplina. Con el tiempo, los índices de sus libros de *Actas* se han convertido en una verdadera radiografía del concepto, los intereses, las tendencias de la investigación y la propia especialización de la Numismática en diferentes momentos de los últimos cien años.

Las *Actas* son sin duda el principal, y esencial, producto de estos encuentros. Han sido puntualmente publicadas y conforman una documentación de enorme interés para analizar cuál ha sido la evolución de esta especialidad desde finales del siglo XIX y cuáles son, hoy día, las principales líneas de investigación. En los últimos tiempos, debido al enorme volumen

de comunicaciones –cerca de unas 300 en las dos últimas reuniones de Berlín y Madrid– y como avance a la publicación definitiva, se viene editando también un *Libro de Resúmenes*, que ha demostrado gran utilidad como guía para las jornadas del Congreso y como medio de información de los trabajos presentados.

Por otro lado, desde 1953 se vio la utilidad de elaborar, coincidiendo con cada Congreso, una recopilación bibliográfica comentada de las publicaciones de Numismática aparecidas en los seis años transcurridos entre uno y otro encuentro. En las reuniones de 1953 y 1961 estos volúmenes se publicaron formando parte de las *Actas* con el título de *Informes*; a partir del VII Congreso (Copenhague, 1967) se independizaron con el título actual de *Survey of Numismatic Research*, iniciándose la serie con el tomo dedicado a los años 1960–1965. El *Survey*, editado sin interrupciones desde entonces, se ha revelado como una importante herramienta de trabajo para los investigadores, en cuanto tiene como objetivo principal proporcionar un comentario crítico de las publicaciones más recientes y de las tendencias generales de la investigación durante el período de cobertura. La obra, editada por la Comisión y los organizadores de cada Congreso, se estructura en secciones temáticas, cuyos artículos son elaborados desinteresadamente por especialistas sobre cada materia, y es una fiel imagen del desarrollo, y también de las carencias, de la investigación numismática.

Es también habitual que, con motivo de la celebración de cada Congreso, se edite una medalla conmemorativa. Desde las piezas realizadas por J. Jourdan y R. Bosselt para el Congreso de Bruselas de 1910, hasta la creada por Fernando Jesús para el de Madrid, estas obras recuerdan las reuniones científicas con una imagen del arte propio de cada país y cada momento.

4. La presencia española en la CIN. Los primeros años

En paralelo a lo que ocurría en el resto de Europa, la segunda mitad del siglo XIX, y sobre todo su último tercio, fue para España un período de gran ebullición en los estudios numismáticos y arqueológicos. En el mismo movimiento se inserta la creación en 1867 del Museo Arqueológico Nacional, cuya base fundamental fueron las colecciones del hasta entonces Museo de Medallas de la Biblioteca Nacional,

compuesto en aquel momento por unas 100.000 piezas. En esta época se crea también la primera revista especializada en Numismática, el *Memorial Numismático Español* (Barcelona, 1866–1880), dirigida por Álvaro Campaner, así como el *Museo Español de Antigüedades* (Madrid, 1872–1881), dirigida por Juan de Dios de la Rada Delgado, jefe de la Sección Primera del Museo, y enfocada a la difusión de las piezas y objetos más destacados de los museos españoles, especialmente del Arqueológico. Ambas revistas constituyen un hito fundamental en la historiografía de la Numismática española, en cuanto publicaron en ellas buena parte de las figuras más destacadas de la época.

Desde el principio, la nueva Sección de Numismática y Glíptica del Museo continuó asumiendo el papel de centro de intercambio científico que venía desempeñando prácticamente desde el siglo XVIII (Alfaro, Marcos y Otero, 1999). En estos años, conservadores del Museo, como Basilio Sebastián Castellanos, Francisco Bermúdez de Sotomayor o Carlos Castrobeza, desarrollaban una importante labor divulgadora e investigadora, al tiempo que mantenían relaciones fluidas con estudiosos como Antonio Delgado, Aloiss Heiss, Francisco Codera, Campaner y Jacobo Zobel de Zangróniz. Sin embargo, la celebración del primer Congreso de Bruselas de 1891 coincide precisamente con los preparativos para el cambio de sede del Museo desde su primera ubicación, en el Casino de la Reina, al actual edificio, circunstancia que debió influir en la ausencia del personal del Museo. Tampoco tenemos noticias sobre el Congreso de París de 1900. Probablemente también influyó la personalidad de Manuel Gil y Flores, encargado de la sección en estos años, que volcó su actividad casi por entero en una magnífica y necesaria labor interna de inventario y catalogación de las colecciones, un trabajo que aún hoy día sigue siendo un instrumento indispensable para la reconstrucción de la historia y vicisitudes de los fondos numismáticos conservados en el Museo.

Sí encontramos, en cambio, una activa presencia de españoles en el Congreso de 1910, el tercero, que formaba parte de los numerosos actos que se realizaron en Bruselas con motivo de la Exposición Universal de aquel año. La organización del encuentro estuvo a cargo de un Comité formado por miembros de la *Société Royale de Numismatique* y de la *Société Hollandaise-Belge des Amis de la Médaille d'art*, que decidió crear para la coordi-



Figura 3. Ignacio Calvo.

nación de las relaciones internacionales unos «Comités Extranjeros de Patronazgo», integrados por un total de 130 personas en representación de los 21 países que habían sido invitados a participar.

El Comité español estaba compuesto por siete miembros, pertenecientes a las principales instituciones del país. Contó con una nutrida presencia del Museo, puesto que formaban parte del mismo Ignacio Calvo, jefe de la Sección desde 1904, Narciso Sentenach, adscrito a la Sección Cuarta o de Etnografía, y el propio director, Juan Catalina, que en la hoja informativa distribuida para el Congreso aparece como «Director del Museo Histórico» y que simultaneaba el cargo con la Cátedra de Arqueología, Numismática y Epigrafía de la Universidad de Madrid y con la Real Academia de la Historia, donde era Anticuario. Aparecían, además, Adolfo Herrera y Antonio Vives, que pertenecían a la Real Academia de la Historia, y Bartolomé Maura, artista reconocido, grabador jefe de la Casa de la Moneda y académico de San Fernando. La delegación estaba encabezada, como miembro honorario, por Pablo Bosch, conocido erudito y coleccionista de la época y vocal, desde 1912, del Museo del Prado, al que a su muerte en 1915 legó la mayor parte de su colección de monedas y medallas. Bosch era bien conocido entre los numismáticos y coleccionistas, tanto españoles como extranjeros, y mantenía muy buenos contactos con los conservadores de Madrid y de los Gabinetes de París, Bruselas, La Haya, Viena y Milán (Cano, 2005, 15–17).

La intensa actividad numismática española de este momento, y del propio Museo Arqueológico, queda plasmada en la composición de este Comité. Sin duda en ello tuvo mucho que ver que tanto Ignacio Calvo, como Sentenach y el propio director Catalina, fuesen personas sumamente activas y científicamente muy inquietas, como muestra su amplia y diversa producción bibliográfica (Marcos Pous, 1993, 78-79; Francos, 1997; Pérez Rioja, 1983). Sin embargo, tan sólo intervinieron en las sesiones del Congreso Bosch, con un trabajo sobre el medallista Rutilio Gaci y la importancia de la medalla como documento histórico (Bosch, 1910), e Ignacio Calvo y Narciso de Liñán, archivero destinado en la Sección de Numismática desde 1904, que en una comunicación conjunta trataron sobre el incremento de fondos en los museos de titularidad pública y la posibilidad de intercambios de piezas y duplicados entre unos y otros (Calvo y Liñán, 1910). Gracias a la documentación conservada en el Archivo del Museo Arqueológico Nacional (Legajo 15-1) hemos podido conocer parte de la correspondencia previa al Congreso, así como la dirigida por Ignacio Calvo a los colegas de otros museos europeos solicitando información sobre las legislaciones nacionales en cuanto a permutas. No podemos dejar de señalar que Calvo redactó sus cartas en latín y que en la misma lengua están casi todas las respuestas conservadas, constituyendo un buen ejemplo del carácter vehicular del latín en ciertos ámbitos a principios del siglo xx.

En aquella época, las comunicaciones se publicaban antes de la celebración del congreso, de modo que los participantes contaban con los textos completos en el momento de la reunión. El estado de la cuestión de Calvo y Liñán sobre lo que hoy conocemos como la figura jurídica de la permuta debió tener repercusión entre los congresistas, en cuanto que el tema fue tratado en la Asamblea General y fue objeto de una de sus resoluciones, dirigidas a promover distintos aspectos de la práctica numismática en los países participantes (Iliescu, 1975, 36). En el caso que nos ocupa, se sugirió conceder plena libertad a los conservadores de los museos en lo relativo a intercambios y venta de duplicados, así como aumentar los presupuestos destinados a las adquisiciones urgentes. Era una manera de diversificar el contenido de las colecciones dentro de una incipiente conciencia de distribución del patrimonio numismático. En la actuali-

dad, esta postura respecto a la enajenación de bienes de titularidad pública resulta chocante, pero en la mentalidad de la época, hasta la elaboración de las legislaciones actuales en materia de Patrimonio histórico y cultural, estos bienes no poseían el carácter inalienable e imprescriptible que los caracteriza hoy día. En cambio, la figura de la permuta, o intercambio de piezas entre instituciones de titularidad pública, ha proporcionado al Museo algunas de sus piezas más relevantes, incluyendo dos de las más conocidas: el centén de Felipe IV y la Dama de Elche.

La Primera Guerra Mundial y sus secuelas tuvieron enormes repercusiones en la comunidad científica y en sus foros internacionales. Hasta la década de los 30 no se constata la recuperación de esta tendencia, plasmada en la creación de una Comisión de Numismática en 1934, integrada en el Comité Internacional de Ciencias Históricas, y en la convocatoria de un nuevo congreso para dos años después. Por entonces la Dirección del Museo estaba a cargo de Francisco Álvarez Ossorio y la plantilla del Gabinete integrada por Casto María del Rivero, destinado a la Sección en 1916 y jefe de la misma desde la muerte de Ignacio Calvo en 1930, y por Felipe Mateu y Llopis, llegado el año siguiente, que inmediatamente comenzó a desplegar una gran actividad. La enorme figura de Mateu, su inmensa productividad y lo que ha significado para la Numismática española del siglo xx han eclipsado, en cierto modo, la actuación de Rivero en estos años, que además fueron fundamentales para la formación de Mateu, tal como recordaría en la semblanza que realizó de Rivero años después (Mateu y Llopis, 1968). De hecho, Mateu, que durante la Guerra Civil fue desplazado a Valencia con otros funcionarios y que acabaría abandonando definitivamente el Museo en 1940, mantuvo durante toda su vida un fuerte vínculo emocional con el Gabinete (Alfaro, 1998).

En 1935 y 1936 Mateu fue miembro de la recién creada Comisión de Numismática (Mateu Ibars, 1984, 132), siendo así el primer español que formó parte de la institución, aunque no consta que asistiera a las reuniones convocadas en Bucarest y Londres. También el Congreso de Londres se celebró sin la presencia de personal del Museo, algo nada sorprendente, dada la fecha: junio de 1936.

Figura 4. Personal del MAN hacia 1936, entre ellos Felipe Mateu y Llopis, Francisco Álvarez-Ossorio y Casto M^a del Rivero.



5. La década de los 50

En 1950 la CIN pudo por fin afrontar, después de la profunda convulsión de la Segunda Guerra Mundial, su propia reorganización y la convocatoria de un nuevo Congreso Internacional, que tuvo lugar en París en 1953. Pero si el conflicto mundial afectó profundamente las estructuras científicas nacionales e internacionales, a principios de los años cincuenta la vida científica española estaba comenzando a remontar las consecuencias de la Guerra Civil y la posguerra.

Pasados los primeros años, a partir de mediados de la década de los cuarenta empiezan a materializarse los primeros signos de reactivación. En 1945 se inauguraron las nuevas instalaciones del Museo del Gabinete Numismático de Cataluña, dirigido por José Amorós. El Museo Arqueológico Nacional había abierto de nuevo al público en 1940 con una exposición reducida y su personal se había visto afectado por depuraciones, jubilaciones y traslados. La Sección de Numismática se renovó totalmente: Mateu se fue a dirigir la Biblioteca Central de Barcelona y después a la Universidad, Casto María del Rivero se jubiló en 1943 –aunque mantuvo su vinculación como conservador honorario– y llegaron Clarisa Millán, en 1942, y Octavio Gil Farrés, en 1951. Poco antes, en 1949, Antonio Beltrán había ganado la Cátedra de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la Universidad de Zaragoza y, en 1950, Joaquín María de Navascués la de la Universidad de Madrid. En 1951 nació la

Asociación Iberoamericana de Estudios Numismáticos (SIAEN) y su revista, *Numisma*, que más de medio siglo después sigue editándose.

También en 1951 Navascués asumió la Dirección del Museo Arqueológico Nacional. Conservador de Museos desde 1921, catedrático desde 1950, director del Arqueológico desde 1951 y Anticuario Perpetuo de la Real Academia de la Historia a partir de 1956, además de otros cargos oficiales, su fuerte personalidad, sus proyectos y su forma de trabajar dominaron el panorama numismático madrileño hasta su jubilación, en 1967. A su llegada al Museo, Navascués tomó el Gabinete como centro de sus proyectos numismáticos, convirtiéndolo en sede del Instituto Antonio Agustín de Numismática, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y de su revista *Numario Hispánico*, ambos creados en 1951 y dirigidos también por él. Al mismo tiempo emprendió una reorganización total de la Sección. Las salas de exposición permanente, con los armarios de la Real Botica de Carlos III, que habían albergado el Monetario desde 1826, fueron desmontadas con el fin de reubicar la colección en unas instalaciones nuevas, mejor adaptadas a las nuevas necesidades y al trabajo cotidiano con los fondos. Al tiempo, Matilde López Serrano, como secretaria del Instituto Antonio Agustín, y un grupo de alumnos de la Universidad comenzaron a trabajar con Navascués y Gil Farrés en la reorganización de los fondos. Con todo ello empezó para el Gabinete un nuevo período de intensa activi-

dad interna e investigadora (Navascués, 1956 y 1957).

El primer número de *Numario Hispánico*, publicado en 1952, da la relación de miembros españoles de la Comisión en 1951 (López Serrano, 1952, 278): Octavio Gil Farrés, Clarisa Millán, el propio Navascués y el ya jubilado Casto María del Rivero, por el Museo, junto con José Amorós, Antonio Beltrán y Mateu y Llopis, que además asistió a las reuniones preparatorias del Congreso de París de 1953, donde debía encargarse de una de las ponencias centrales dedicada a hallazgos monetarios (Mateu y Llopis, 1952).

El Congreso de París, celebrado en julio de 1953, contó ya con una muy activa participación española. Aunque Navascués no pudo asistir, por parte del Museo fue Octavio Gil Farrés. La mayoría de las instituciones relacionadas con la Numismática dispusieron de uno o varios representantes, que presentaron diversas comunicaciones, actuaron como secretarios de algunas de las sesiones e intervinieron asiduamente en los debates; entre ellos estaban Casto María del Rivero, Pío y Antonio Beltrán, Amorós, Matilde López Serrano, Francisco Xavier Calicó, Celina Íñiguez, Clarisa Millán y Mateu y Llopis (Anónimo, 1953, 313-314). La presencia española tuvo particular importancia en este Congreso, centrado en la renovación de las estructuras de la Comisión; gracias a ella se consiguió mantener el español como lengua oficial de los Congresos. Por otro lado, España y Francia obtuvieron numerosos elogios por ser, en aquella época, los únicos países en los que la Numismática estaba integrada en la enseñanza superior, exhortando la Comisión a sus miembros a promover su integración en todas las universidades (Weiller, 1996, 112-113).

Una reflexión aparte merece la ponencia de Mateu y Llopis sobre los hallazgos monetarios, uno de los temas centrales de la disciplina a lo largo del siglo xx, tanto por su relevancia para la investigación como por su repercusión legislativa. Su informe, editado en el volumen de *Rapports* (Mateu y Llopis, 1957), plantea una sistematización general de los diferentes tipos de hallazgos –casuales, de excavación, aislados, tesorillos, depósitos...–, los problemas que plantean la recogida, publicación y valoración de los datos, y las cuestiones que afectan a su conocimiento, difusión y conservación en museos y colecciones, para finalizar proponiendo la elaboración de inventarios nacionales de hallazgos. Él mismo había



Figura 5. Felipe Mateu y Llopis hacia 1947.



Figura 6. Octavio Gil Farrés.

iniciado en España esta línea de investigación en 1942, con la publicación del primer capítulo de su serie *Hallazgos monetarios* en la revista *Ampurias*, serie que prolongó hasta 1982 en la citada *Ampurias* (1942-1951), luego en *Numario Hispánico* (1952-1970) y finalmente en *Numisma* (1971-1982). A lo largo de cuatro décadas, Mateu fue recopilando sistemáticamente datos, de forma clara y breve, y proporcionando referencias y valoraciones históricas de los diferentes tipos de hallazgos, lo que ha constituido

una herramienta de trabajo indispensable para los estudios sobre circulación monetaria en España en los últimos 50 años.

La ponencia de Mateu está ligada a los trabajos de la Comisión en aquellos años, ya que desde su reorganización la Junta había decidido reavivar dos proyectos iniciados en los años 30. Uno de ellos suponía abordar la unificación terminológica y la preparación de un diccionario de denominaciones de valor de monedas (*Compte rendu*, 1951, 5), tarea tan amplia y costosa que resultó inabordable y que, después de varios intentos, acabó siendo abandonada. Mejor fortuna tuvo el otro proyecto, destinado a realizar un inventario general de hallazgos monetarios en Europa y que, iniciado en 1937 (*Compte rendu*, 1951, 11-12; Weiller, 1996, 112), sí tuvo algunas repercusiones prácticas, aunque con distinto alcance, en distintos países, entre ellos España, gracias a la labor de Mateu. En 1950 se había establecido una subcomisión dedicada a la publicación de los hallazgos, en la que precisamente participaba Mateu. En la actualidad, la sistematización de los hallazgos monetarios sigue siendo uno de los objetivos principales de la Comisión, y a ello se dedican algunos de los proyectos internacionales que patrocina (*Compte rendu*, 2005, 72-73).

Durante el Congreso, la Asamblea General eligió una nueva Junta Directiva. Entre los miembros de nueva elección se encontraba Octavio Gil Farrés, que ocupó el cargo de Secretario adjunto. Gil Farrés perteneció a la Junta de 1953 a 1961, tomando el relevo de Mateu y siendo así el primer español en ocupar un puesto en la nueva etapa de la Comisión (Gil Farrés, 1953, 1954a y b, 1956). En estos años tuvo lugar también la primera reunión de la Directiva en España, en Madrid, en el mes de junio de 1958, por invitación del Museo Arqueológico Nacional, un hecho que no se volvió a repetir hasta 1993 (Alfaro, 1993).

Por otro lado, en 1955 la Junta eligió a dos españoles como miembros honorarios de la Comisión, una distinción reservada a figuras destacadas por sus aportaciones a la Numismática: Felipe Mateu y Llopis y Manuel Gómez Moreno (*Compte rendu*, 1955, 10).

En 1958 Octavio Gil Farrés fue destinado a la Sección de Edad Antigua; posteriormente fue Director del Museo Etnológico (1970-1982) y de nuevo conservador de la Sección de Protohistoria (1982-1985). Nunca volvió al Gabinete, aunque continuó su labor de investiga-

ción y divulgación numismática hasta su muerte en 1992 (Alfaro y Otero, 1993). Algunos años después, en 1967, Joaquín María de Navascués dejó la Dirección del Museo. Con su marcha se cerró una etapa de gran actividad para la vida del Gabinete, ya que en la década siguiente la escasa dotación de personal impidió su difusión e hizo imposible mantener su presencia internacional.

En 1978 asumió la jefatura de la Sección María Luz Navarro. Con ella empezó a recuperarse el acceso a la investigación de los fondos, que en los años anteriores se habían vuelto casi inaccesibles, así como la apertura del Gabinete al exterior (Alfaro, 2003, 26-28). En estos años el Museo está completamente ausente de la Comisión e incluso de los congresos internacionales. No se vuelve a encontrar un representante del Museo hasta el Congreso de Londres, en 1986, y se trata precisamente de Carmen Alfaro, que el año anterior había ganado su plaza de conservadora en el Gabinete.

También hubo que esperar hasta 1986 para, 23 años después de que Gil Farrés dejara su cargo en la Comisión, ver de nuevo a un español como miembro de la Junta Directiva, con la elección de Leandre Villaronga (*Compte rendu*, 1986, 25-26). Su nombramiento, como tesorero de la CIN, para el período 1986-1991 se prolongó durante el mandato siguiente (1991-1997), al ser reelegido en la asamblea celebrada durante el Congreso de Bruselas (*Compte rendu*, 1991, 34 y 37).

En 1993, el Museo Arqueológico Nacional, a iniciativa de Carmen Alfaro, invitó a la Junta Directiva a reunirse en Madrid para su encuentro anual. De este modo, tras un lapso de casi cuarenta años, la Junta volvió a visitar España, reuniéndose en el Museo del 21 al 24 de mayo. Como es costumbre, la presencia de sus miembros se aprovecha en cada ciudad para organizar actos científicos paralelos a la reunión, que en esta ocasión se plasmaron en una serie de conferencias impartidas en el propio Museo, en el Museo Casa de la Moneda y en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Este año se incrementó también la presencia de instituciones españolas en la Comisión, con la incorporación, como nuevo miembro, del Departamento de Arqueología e Historia Antigua del CSIC (Alfaro, 1993).



Figura 7. La Junta Directiva de la CIN en 1993, durante su visita a España: Leandre Villaronga, Andrew Burnett, Raymond Weiller, William Metcalf, Cécile Morrison, Kenneth Jonsson, Ermanno Arslan, Peter Franke y Stanislaw Suchodolski.

6. 1997–2005: Carmen Alfaro y la organización del XIII Congreso Internacional de Numismática

La reunión de 1993 fue un paso más en la reapertura al exterior del Gabinete, una de las líneas de trabajo fundamentales de Carmen Alfaro casi desde el mismo momento de su llegada a la jefatura. El objetivo era ir restableciendo, poco a poco, las relaciones con otras instituciones extranjeras, situar de nuevo al Museo en el plano internacional y recuperar la presencia y el reconocimiento internacional de la colección, que, a pesar de ser la más importante de España y una de las más relevantes del mundo, había sido en buena parte olvidada en la etapa anterior. El Departamento emprendió así una labor continuada para destacar, prestigiar y divulgar la Numismática y en especial, los fondos conservados en el Museo. El éxito de esta política llegó en 1997, cuando la Asamblea General de la CIN, reunida en septiembre en Berlín, eligió en votación la candidatura de Madrid como sede del Congreso que debía tener lugar en 2003, el decimotercero de la serie (*Compte rendu*, 1997, 26).

La candidatura fue presentada por el Ministerio de Cultura –entonces de Cultura, Educación y Deporte–, con el Museo Arqueológico Nacional como sede y el Departamento de Numismática como responsable de la organización y dirección científica. Con su elección, la CIN venía a



reconocer no sólo una de las colecciones numismáticas más importantes de Europa, sino, en palabras de la propia Comisión, el gran dinamismo de la comunidad científica española y del propio país, punto fundamental para los contactos entre Europa, Latinoamérica y África. Era, además, la primera vez que un Congreso Internacional iba a celebrarse en un país hispanohablante; Madrid se unía así a París, Roma, Copenhague, Nueva York, Berna, Londres, Bruselas y Berlín.

La Asamblea de la CIN, como correspondía, procedió también a la renovación de los cargos de la Junta Directiva. Leandre Villaronga había llegado al final de su mandato y fue elegido miembro honorario por unanimidad (*Compte rendu*, 1997, 36); al mismo tiempo, Carmen Alfaro fue elegida para formar parte de la Directiva. La nueva Junta estaba compuesta, además, por Andrew Burnett (British Museum), Michel Aman-dry (Bibliothèque Nationale de France), William Metcalf (American Numismatic Society), Günther Dembski (Kunsthistorisches Museum, Viena), Marjan Scharloo (Koninklijk Penningskabinet de Leiden),

Figura 8. Logo del XIII Congreso Internacional de Numismática.



Figura 9. La Junta Directiva de la CIN, reunida en el Museo Británico en 1998: William Metcalf, Günther Dembski, Carmen Alfaro, Michel Amandry, Stanislaw Suchodolski, Giovanni Gorini, Andrew Burnett, Kenneth Jonsson y Marjan Scharloo.

Giovanni Gorini (Universidad de Padua), Kenneth Jonsson (Instituto Numismático, Estocolmo) y Stanislaw Suchodolski (Academia Polaca de Ciencias).

Si la organización de un encuentro científico es siempre complicada, lo es aún más un congreso de estas características, para que el que se esperaba, como ya había ocurrido en Berlín, una asistencia masiva de especialistas procedentes de todo el mundo, lo cual obligaba a una compleja planificación, tanto científica como logística. Desde 1998 la actividad del personal del Departamento, en estrecha colaboración con la Junta, fue constante, si bien el período de actividad más absorbente fue el año 2002 y obviamente el propio 2003, hasta la celebración del Congreso en la semana del 15 al 19 de septiembre. Desde el primer envío de correo masivo hasta la recogida de documentación por los participantes, el Congreso generó una cantidad ingente de correspondencia, envíos, gestiones de todo tipo, impresos, folletos, libros y certificados, desde los trípticos de preinscripción y un primer avance de programa, hasta el paquete de información preparado para los inscritos, compuesto por el *Programa definitivo*, el *Libro de Resúmenes* –con 378 aportaciones en los cinco idiomas oficiales–, y los listados de congresistas y comunicantes, organizados por orden alfabético y por número de resumen, imprescindibles, dado que cada

jornada del Congreso se desarrollaba en diez sesiones paralelas. En todo momento, además, se cuidó mucho la calidad de las ediciones, con el fin de proporcionar al Congreso, y con él al Museo y al Ministerio, la mejor imagen posible.

Todo el material fue elaborado desde el Departamento de Numismática por el personal fijo del mismo –Carmen Alfaro, Carmen Marcos y Paloma Otero–, con la imprescindible participación del personal adscrito al Departamento con contratos temporales y becas: Ana Torrecilla, Walter Ospina, Paula Grañeda, Alicia Flores, Rosa Herrero, Isabel Panizo y Mar Gómez, algunos presentes durante todo el proceso, otros sólo en algunas etapas. Todos ellos se volcaron en su trabajo, asumiendo en todo momento el Congreso como algo propio y personal. La comunicación con la Junta Directiva de la Comisión fue constante; aunque por su enfermedad Carmen Alfaro no pudo asistir personalmente a todas las reuniones anuales, desde 1998 hasta 2003 elaboró informes detallados sobre el estado de la organización del Congreso. En 2003 tuvieron lugar las últimas reuniones de la Junta Directiva, ambas en Madrid y por invitación del Museo Arqueológico Nacional, para ultimar los preparativos del Congreso y de la Asamblea General de la CIN, que tendría lugar el día anterior a la inauguración del Congreso en el Auditorio del Ministerio de Cultura (*Compte rendu*, 2003, 26–44). El Ministerio también dio acogida a la Asamblea General del ICOMON el mismo día 14.

Como ya se ha señalado al principio, durante la Asamblea General los representantes de las 150 instituciones miembros de la CIN procedieron a la elección de la nueva Directiva para el período 2003–2009, en la cual Carmen Alfaro resultó de nuevo elegida, pasando a ocupar, por el número de votos obtenidos, una de las dos vicepresidencias.

Las crónicas del Congreso realizadas por la propia Carmen relatan con detalle el desarrollo de las sesiones científicas, así como del resto de actividades realizadas (Anónimo, 2003; Alfaro, 2003–2005), por lo que no vamos a volver sobre ello. Bien es verdad que lo que lleva años de esfuerzo se concentra en una semana, pero el trabajo no puede decirse que ha concluido hasta que salen a la luz las *Actas*. Durante 2004 y 2005 el Departamento de Numismática trabajó intensamente en la recepción, edición y publicación de los artículos. Teniendo en cuenta que el valor de las *Actas* de los congresos se ve en

ocasiones perjudicado por los retrasos en su publicación, por nuestra parte afrontamos el reto con un doble objetivo: mantener el máximo cuidado en la edición del libro y publicarlo en un plazo razonablemente corto. Cumplimos con lo previsto, aunque desgraciadamente Carmen Alfaro nos dejó antes de poder ver el libro encuadernado. Mil setecientos sesenta y siete páginas, distribuidas en dos volúmenes dedicados a su memoria, recogen los 214 artículos remitidos.

Nada de esto hubiera sido posible sin el enorme esfuerzo realizado no sólo por Carmen Alfaro y el Departamento, sino por la Dirección del Museo y el propio Ministerio, que comprendieron desde el principio que la organización de un encuentro como el Congreso Internacional de Numismática sería clave en la valoración de la comunidad científica española en el ámbito internacional. Una de las consecuencias, y no la menor, ha sido la difusión de la imagen del Museo Arqueológico Nacional en el exterior, que se ha visto fuertemente reforzada ante los numerosos representantes de museos, universidades e instituciones extranjeras que tuvieron ocasión de asistir al encuentro y que estimaron muy positivamente la capacidad de organización del Congreso.

El éxito del Congreso puso de manifiesto, una vez más, la importancia de las relaciones científicas supranacionales y de la comunicación entre los especialistas de distintas nacionalidades. En este sentido, Carmen Alfaro desarrolló una labor muy activa, impulsando la presencia de la investigación numismática, en general, y del



Figura 10. Carmen Alfaro, tras su elección como vicepresidenta de la Junta Directiva en 2003.



Figura 11. Michel Amandry, Carmen Alfaro y Andrew Burnett en la Sesión de Clausura del XIII Congreso Internacional de Numismática.

Gabinete del Museo Arqueológico Nacional, en particular, en los foros internacionales, tarea que, consideramos, debe ser continuada y mantenida en el futuro.

Bibliografía

Actas del XIII Congreso Internacional de Numismática (Madrid 2003). In memoriam Carmen Alfaro Asins, Alfaro, C., Marcos, C. y Otero, P. (Eds.), 2 vols. Madrid, 2005.

ALFARO, C. (1993): Visita de la Junta Directiva de la Comisión Internacional de Numismática, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XI, 1-2: pp. 141-142.

____ (1998): Don Felipe Mateu y Llopis y el Museo Arqueológico Nacional, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVI, 1-2: pp. 303-310.

____ (2003): *El Departamento de Numismática del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid.

____ (2003-2005): Crónica del XIII Congreso Internacional de Numismática, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 21-23: pp. 247-259.

ALFARO, C. y OTERO, P. (1993): In memoriam Octavio Gil Farrés (1916-1992), *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XI, 1-2, 1993: pp. 132-134.

ALFARO, C.; MARCOS, C. y OTERO, P. (1999): El Gabinete Numismático: 1711-1999, *Tesoros del Gabinete Numismático. Las cien mejores piezas del monetario del Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid: pp. 15-49.

ANÓNIMO (1953): Congreso Internacional de Numismática, *Numario Hispánico*, II, 4: 313-329.

____ (2003): Crónica del XIII Congreso Internacional de Numismática, *Numisma*, 247: pp. 143-160.

BOSCH y BARRAU, P. (1910): Rutilio Gaci et l'importance de la médaille comme document historique, *Procès-verbaux et mémoires du Congrès International de Numismatique et d'Art de la Médaille Contemporaine tenu à Bruxelles les 26, 27, 28 et 29 Juin, 1910*, Bruselas: pp. 441-447.

CAIJO, I. y LISÁN, N. J. de (1910): Ventajas que puede reportar a la Numismática la unificación y facilidad

de las permutas de monedas y medallas duplicadas existentes en las colecciones propiedad del Estado, y la relación frecuente entre los Museos de distintas naciones, *Procès-verbaux et mémoires du Congrès International de Numismatique et d'Art de la Médaille Contemporaine tenu à Bruxelles les 26, 27, 28 et 29 Juin, 1910*: Bruselas: pp. 255-261.

CANO CUESTA, M. (2005): *Catálogo de medallas españolas*, Museo Nacional del Prado, Madrid.

COMPTE RENDU, 1951 = *Comité International des Sciences Historiques. Commission Internationale de Numismatique. Compte rendu de la Réunion du Bureau, Paris, 18-19 mai 1959*.

____ 1955 = *Comité International des Sciences Historiques. Commission Internationale de Numismatique. Compte rendu 5, 1955*.

____ 1986 = *Commission Internationale de Numismatique. Compte rendu 33, 1986*.

____ 1991 = *Commission Internationale de Numismatique. Compte rendu 38, 1991*.

____ 1997 = *Commission Internationale de Numismatique. Compte rendu 44, 1997*.

____ 2003 = *Comisión Internacional de Numismática. Compte rendu 50, 2003*.

____ 2005 = *Comisión Internacional de Numismática. Compte rendu 52, 2005*.

FRANCOS, J. L. (1997): *Ignacio Calvo y Sánchez, 1864-1930*, Guadalajara.

GIL FARRÉS, O. (1953): Congreso Internacional de Numismática. París, julio 1953, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*: pp. 355-363.

____ (1954a): *Comité International des Sciences Historiques. Commission Internationale de Numismatique. Compte rendu 1953, Numario Hispánico III, 6*: pp. 259-266.

____ (1954b): *Comisión Internacional de Numismática. Acerca de las Subcomisiones de trabajo, Numario Hispánico III, 6*: pp. 273-276.

____ (1956): *Comisión Internacional de Numismática. Compte rendu 1955, Numario Hispánico V, 9*: pp. 107-112.

____ (1993): *Introducción a la Numismática*, Barcelona-Madrid.

ILIESCU, O. (1975): *Les Congrès Internationaux de Numismatique-Données Chronologiques, International Numismatic Commission. Compte rendu 22*: pp. 35-38.

LÓPEZ SERRANO, M. (1952): *Comité International des Sciences Historiques. Commission Internationale de Numismatique. Compte rendu de la Réunion du Bureau Paris, 18-19 mai, 1951, Numario Hispánico, I, 1-2*: pp. 276-279.

MARCOS POUS, A. (1993): *Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional, De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*, Madrid: pp. 21-99.

MATEU Y LLOPIS, F. (1952): *Acerca de los hallazgos monetarios, Numisma, 3*: pp. 9-17.

____ (1957): *Rapport sur les trouvailles monétaires: préservation, étude, publication, Actes du Congrès International de Numismatique (Paris 6-11 juillet, pp. 1953)*, París, vol. 1: 161-170.

____ (1968): *Recuerdos de autores numismáticos. Don Casto María del Rivero y Sainz de Varanda, Numisma, 90-95*: 231-238.

____ (1993): *Prólogo al libro de Carmen Alfaro, Catálogo de las monedas antiguas de oro del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid: 7-12.

MATEU IBARS, J. y MATEU IBARS, M^a D. (1984): *TTTVA de Felipe Mateu y Llopis. Su obra científica al conmemorar el LXXXIII aniversario*, Barcelona.

NAVASCUÉS, J. M^a de (1956): *El Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional (1951-1956), Numario Hispánico, V, 10*: pp. 177-192.

____ (1957): *El Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional (1951-56), Numisma, 27*: pp. 85-95.

PÉREZ RIOJA, J. A. (1983): *Apuntes bio-bibliográficos sobre don Narciso Sentenach y Cabañas (1853-1925), Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, Madrid, vol. IV: pp. 393-400.

RIVERO, C. M. del (1956): *El Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional. 1715-1950, Numisma 19*: pp. 63-69.

____ (1957): *El Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional, Actes du Congrès International de Numismatique (Paris 6-11 juillet, 1953)*, París, vol. II: pp. 61-619.

WEILLER, R. (1996): *Histoire de la Commission Internationale de Numismatique, Commission Internationale de Numismatique. Compte rendu 43*: pp. 102-151.

Sitio web de la CIN: www.inc-cin.org

Tres álbumes de improntas y fotografías de monedas halladas en Palencia, pertenecientes a la colección Martínez Santa–Olalla del Museo Arqueológico Nacional: descripción formal y estado de conservación

Carmen Fernández Fernández
Restauradora
Virginia Salve Quejido
Museo Arqueológico Nacional

Resumen

Se presentan tres álbumes inéditos de improntas y fotografías de monedas halladas en Palencia a principios de los años 50 pertenecientes a los fondos de la colección de Julio Martínez Santa–Olalla, vendida al M.A.N. por sus herederos en 1972. Además del conocimiento de una colección numismática inédita, que es analizada en otro artículo de este mismo número por P. Otero, su interés estriba en la documentación de las relaciones profesionales de su propietario en calidad de fundador del Seminario de Historia Primitiva del Hombre y Comisario General de Excavaciones hasta 1954.

Por otra parte, se realiza un análisis formal de los mismos y se detalla el estado de conservación de unos álbumes elaborados con una minuciosidad y un cuidado exquisito, que documentan un tipo de encuadernación característico de la época.

Abstract

The aim of this paper is to show three photographs and impressions albums of coins founded in Palencia at the early fifties, belonging to Julio Martínez Santa–Olalla Collection and since 1972 property of the Spanish State, placed in the M.A.N. As well as its importance because this numismatic collection was unknown (see P. Otero also in this issue), the albums are really interesting because they show the professional relationship of their owner who was *Comisario General de Excavaciones* until 1954 and founded the *Seminario de Historia Primitiva del Hombre*.

In addition, a formal analysis and a study of the state of conservation of the albums is offered. It shows a very meticulous and well done binding, typical of a handmade binding of that years.

Aunque no es este el lugar adecuado para profundizar en la colección fotográfica de Julio Martínez Santa–Olalla, sí es interesante dar algunas pinceladas sobre la misma y sobre su actividad profesional y académica para entender la importancia de los tres álbumes que se presentan. Éstos se encontraban entre los fondos fotográficos documentales pertenecientes al M.A.N. desde que en 1972 la colección Santa–Olalla fuera vendida al Estado por sus herederos. Debido a la dilatada carrera profesional del arqueólogo, ocupando distintos cargos en la Universidad, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Comisario General de Excavaciones, Miembro de numerosas Comisiones, Fundador del Seminario de Historia Primitiva y Director del Museo Municipal de Madrid (Castelo *et alii* 1995, 15–16), así como a sus amplios intereses científicos, su colección fotográfica es amplísima y muy heterogénea en cuanto a contenido y temática (Salve, 2002: 245).

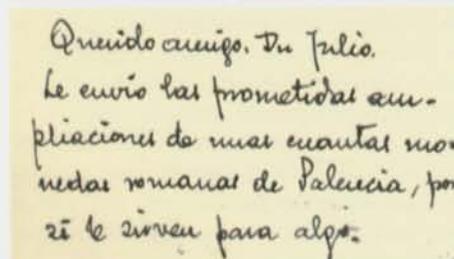
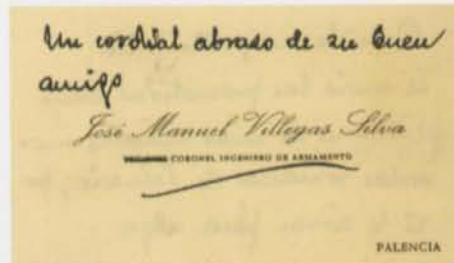
Sin entrar en detalle, los fondos fotográficos de Santa–Olalla permiten documentar y conocer gran cantidad de datos incluso de su vida más privada. Información sobre sus amistades, sus alumnos, parte de su correspondencia privada (postales, sobres, tarjetas, invitaciones, etc.), los fotógrafos y laboratorios con los que trabajaba, sus intereses particulares, sus viajes, etc., son datos que se pueden extraer y leer de entre los fondos fotográficos.

Producto de todo ello y de las relaciones profesionales y personales que Santa-Olalla mantenía con distintas personalidades de la cultura y de otros ámbitos son muchos de los documentos que han llegado hasta el M.A.N. y en concreto los álbumes que presentamos en el presente artículo.

Independientemente de la importancia científica que tiene el contenido de los álbumes, que es analizada en este mismo número de forma más específica (Otero, en este mismo número), la importancia de los tres álbumes radica precisamente en constatar tanto las relaciones académicas y científicas como las personales de su dueño y cómo se llegaban a confundir entre ellas. Además, y a nivel documental, los álbumes denotan una minuciosidad y un cuidado exquisito en su elaboración, lo que ha contribuido al conocimiento de unas colecciones numismáticas desconocidas.

En efecto, uno de los álbumes fue regalado a Santa-Olalla, otro al Seminario de Historia Primitiva y un tercero sin dedicatoria posiblemente también al propio Santa-Olalla, por D. José Manuel Villegas Silva, Coronel Ingeniero de Artillería de Armamento de Palencia, según consta en la dedicatoria de dos de los álbumes que se transcribe en la descripción de los mismos, así como en la tarjeta de visita que se encontraba entre las páginas de uno de los álbumes y donde puede leerse manuscrito en tinta negra (Fig.1):

«Querido amigo Dn Julio. Le envío las prometidas ampliaciones de unas cuantas monedas romanas de Palencia, por si le sirven de algo. Un cordial abrazo de su buen amigo».



Desconocemos exactamente el grado de amistad y relación que el citado Sr. Villegas poseía con Santa-Olalla, pero sí sabemos que en 1955 éste, como Comisario General de Excavaciones, lo propuso para el cargo de Comisario Local de Excavaciones de Palencia; dentro de su red de colaboradores y ayudantes por todas las provincias (Quero, 2002: 177; Díaz-Andreu y Ramírez, 2001: 332) además, por lo que se puede deducir de las dedicatorias, parece que los contactos entre ellos eran bastante frecuentes. Por otro lado, en el año 1956 ingresaron en el MAN algunos materiales (una fibula y un pendiente amorcillado de oro de en torno a los siglos III-II a.C.) de los que se dice que formaban un lote con algunos denarios de época ibérica y parecían proceder del Convento de las Filipenses de Palencia (exp. del MAN 1956/56), la misma procedencia que algunos de los hallazgos de uno de los álbumes que nos ocupan. La publicación de Almagro Basch relativa a este hallazgo menciona al Sr. Villegas, agradeciéndole sus informes para confirmar la procedencia de dicho tesoro, destacando incluso que «con gran celo inventarió y registró incluso anotaciones estratigráficas de un tesoro de monedas (...)» (Almagro Basch, 1960: 31-33).

Lo que sí está claro, por la información de los álbumes y por el cuidado en su elaboración, así como por su empeño en documentarlo todo y regalarlo al Seminario de Historia Primitiva y a Santa-Olalla, es que el Sr. Villegas era una persona posiblemente influyente y reconocida, por su cargo en el Ejército, en círculos culturales de Palencia o entre eruditos locales y que «controlaba» algunos de los hallazgos arqueológicos de la zona. Además, las instrucciones dadas por Santa-Olalla a sus colaboradores y Comisarios locales debieron influir claramente en la meticulosidad de la descripción y de la documentación de los hallazgos de monedas de los tres álbumes (Otero, en este mismo número).

Por otra parte y como ya se ha mencionado, los tres álbumes fueron a parar a la colección del propio Santa-Olalla, pero solamente uno de ellos (o quizá dos dado que físicamente son casi idénticos y podrían ser dos volúmenes de un mismo álbum) está dedicado y regalado expresamente a él en 1956. El tercero va dedicado y entregado al Seminario de Historia Primitiva del Hombre y fechado en 1958. Esto indica una práctica muy común en la época: que los intereses personales y profesionales se confundían a veces y por consiguiente piezas, objetos y documentos

Figura 1. Tarjeta de visita del Sr. Villegas dirigida a D. Julio Martínez Santa-Olalla.

profesionales acababan siendo también privados. O quizá lo eran desde el principio... Este hecho es una constante en la colección fotográfica de Santa-Olalla, donde conviven fondos procedentes claramente del Seminario de Historia Primitiva del Hombre (como el presente álbum) con otros producto de intercambios entre Instituciones o particulares o documentación estrictamente privada.

Del estudio detallado de los álbumes se pueden obtener otros datos. Por una parte, la composición del cuerpo de los mismos se ha hecho de forma absolutamente «casera». Fueron realizados seguramente por el propio Sr. Villegas, alabado por su «gran celo en el inventario» por M. Almagro Basch (*opus cit.*), de lo que no cabe duda al analizar los álbumes. Minuciosamente se ocupó de unir escartivanas y hojas, simulando el pliegue que se realiza en los álbumes de forma más profesional. Igualmente, en uno de los álbumes (1973/58/FF-10096(1)) «perfeccionó» el montaje añadiendo hojas dobles para el anverso y reverso en lugar de hojas independientes. Conservó cuidadosamente junto a los positivos, los negativos de las fotografías de los conjuntos. Documentó con detalle el hallazgo de uno de los tesoros en un plano y por supuesto reunió los conjuntos, realizó las improntas y detalló posteriormente cada una de las monedas indicando su adscripción a los conjuntos.

Sin embargo, la encuadernación de los cuerpos se entregó para su realización a un taller profesional, seguramente el mismo para los tres álbumes, por la utilización de tipos similares y del mismo papel de las guardas en dos de ellos sin relación aparente (1973/58/FF-10096(2) y 1973/58/FF-10207) (Fig.2). No obstante se trataría de un taller modesto ya que los materiales empleados en la fabricación son sencillos, a veces reutilizados, los tipos muy comunes y el trabajo de encuadernación vulgar. Posiblemente los álbumes le fueron entregados así ya a Santa-Olalla, aunque podemos suponer que se encargó él de que grabaran en la portada de al menos uno de ellos su nombre en película dorada. Este hecho se justificaría porque ese álbum (en realidad un cuaderno de anillas) (1973/58/FF-10207) (Fig. 3) no está dedicado a él y por tanto no sería lógico que el Sr. Villegas incluyera su nombre impreso en la portada. Solamente una vez entregado al Seminario, al que va dedicado, Santa-Olalla pudo hacerlo suyo y entonces encargó que se le grabara su nombre como en el otro. Una vez más, esto corro-



Figura 2. Dos álbumes n.º inv. 1973/58/FF-10096(1) y (2).



Figura 3. Álbum n.º inv. 1973/58/FF-10207 (1).

boraría esa idea tan arraigada de unir intereses privados y públicos anteriormente mencionada. Por otra parte, el otro álbum con el nombre impreso en la portada, con tipos distintos al anterior, sí fue regalo personal y por lo tanto pudo ser de origen grabado con su nombre ya que iba dedicado expresamente a él.

Descripción de los álbumes

1973/58/FF-10096(1)

Se trata de un álbum de tamaño folio mayor, de las siguientes dimensiones: 32 cm de alto, 25,5 de ancho y 2,5 cm de grosor.

Las tapas son de cartón de mala calidad forradas con lomo y puntas de piel marrón vinoso y los planos de papel Telflex gofrado con decoración de rombos en color granate. La encuadernación de las tapas es por tanto a puntas, con cordoncillo en el lomo, sin costuras, uniendo mediante un

cordoncillo azul con lazada las escartivanas del cuerpo del álbum perforadas con dos orificios. Las guardas son de papel impreso de color azul con motivos de hojas en forma de rocalla. Este tipo de encuadernación no lleva guarda volante. Los cajos están forrados con tela de color burdeos.

El cuerpo del álbum está compuesto por 40 hojas de tamaño folio mayor de cartulina azul grisacea de mala calidad, muy acidificada, con pérdida de color general y puntual en algunas zonas como los bordes. La primera hoja es la única simple, siendo las demás dobles, formadas por la unión mediante cinta adhesiva de dos hojas, la segunda plegada hacia el interior pero con posibilidad de ser extendida para observar conjuntamente el anverso y reverso de las dos fotografías pegadas sobre ellas. Igualmente las escartivanas y las hojas que forman el cuerpo del álbum están unidas con el mismo tipo de cinta ya que se trata de dos piezas independientes a diferencia de la práctica usual en los álbumes, que consiste en el pliegue o hendidura de la hoja para formar la escartivana.

Las fotografías han sido adheridas a las hojas mediante cuatro fragmentos cada una de cinta adhesiva doblada sobre sí misma en el reverso de las imágenes. Se ha dispuesto una fotografía tamaño 12 x 15 en cada una de las hojas del álbum, excepto en la segunda donde se disponen dos de la totalidad del conjunto, la superior de los anversos y la inferior de los reversos, numerando cada moneda en su parte superior con un número *currentis* del 1 al 20 escrito a mano con tinta negra.

Por lo que se refiere a los tipos, la portada del álbum lleva impresas a volante con película dorada las letras del título, las dos primeras palabras en capitales y las demás en minúsculas, en tres cuerpos distintos:

«Monedas romanas del hallazgo del Colegio de las Filipenses (Palencia) Julio de 1956».

A este texto le siguen tres pequeñas líneas horizontales paralelas debajo de la fecha, impresas con la misma técnica. La contraportada del álbum, es decir la primera hoja del mismo, lleva escrito en letras capitales impresas a volante en tinta negra, en cinco líneas, el mismo texto que aparece en la portada, anteriormente descrito. Por debajo, existe una dedicatoria escrita a mano en tinta negra, en tres líneas, cuyo texto es el siguiente (Fig. 4):

«Sr. D. Julio Martínez Santa-Olalla/De su buen amigo/Villegas».
Rubricado y firmado».

En el ángulo superior izquierdo, escritos a lápiz figuran los números «II, 4» correspondientes posiblemente a una numeración dada en algún momento a la colección fotográfica¹.

Además, en el resto de las hojas se aprecia la utilización de tres tampones:

Uno utilizado en la parte superior de cada hoja, en letra minúscula de dos cuerpos distintos, con tintas tipográficas de color rojo para numerar y describir el contenido de dicha hoja, con el siguiente

¹Toda la colección fotográfica de Santa-Olalla en el M.A.N. posee una numeración romana seguida de un número arábigo. Consultado el fondo fotográfico del Museo de San Isidro de Madrid, donde se conserva otra parte de la colección fotográfica de Santa-Olalla y no constatándose sobre estas fotografías esta numeración, podemos suponer que se debe a algún tipo de inventario que desconocemos realizado a su llegada al M.A.N. en 1975. No obstante y dado que no tenemos ningún tipo de relación, no podemos saber a qué criterios obedece dicho sistema de agrupación y numeración.

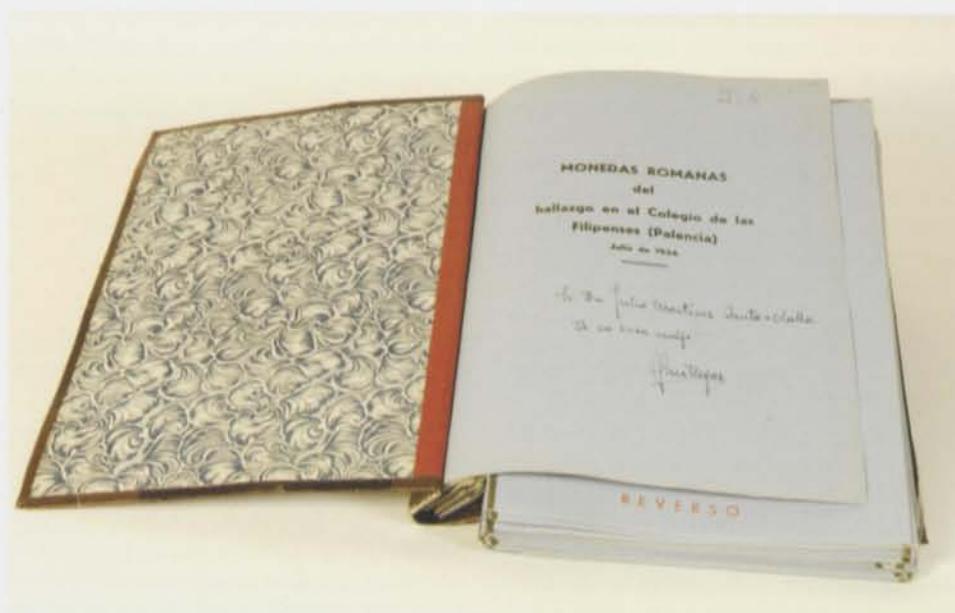


Figura 4. Dedicatoria del álbum n.º inv. 1973/58/FF-10096 (1).

texto: «Ejemplar N.º..... Con referencia al conjunto de la primera página». A continuación del «n.º» se escribe con tinta negra la numeración arábiga *currentis* de cada moneda utilizando una plantilla.

Otros dos distintos, en letras mayúsculas con tintas tipográficas en rojo, con la palabra «Anverso» y «Reverso» respectivamente, utilizados en la parte inferior de cada hoja debajo de las fotografías y en la segunda hoja del álbum con las fotos de conjunto de las monedas.

1973/58/FF-10096(2)

El álbum posee las mismas características técnicas que el anterior en cuanto a ejecución general, tipo de encuadernación, composición del cuerpo y de las tapas, aunque difieren en algunos detalles. Por eso podemos suponer que se trata de dos volúmenes de un único álbum, siendo sólo el primero el que se ha titulado en la portada.

Efectivamente su tamaño es folio mayor y las dimensiones las mismas excepto el grosor: 3,5 cm. Las tapas son idénticas a las anteriormente descritas excepto en la guarda, el cordoncillo y los cajos. En este ejemplar las guardas son también de papel impreso, pero en color verde con decoración geométrica que simula una trama tejida horizontal y verticalmente. El cordoncillo es del mismo tipo pero en color *beige* y los cajos de papel *beige* en lugar de tela.

El cuerpo está formado por 88 hojas de tamaño folio mayor, la mayoría de cartulina gris azulada como el anterior, excepto las hojas 2 a 5 que son de papel amarillento y sin fotografías. Todas las hojas son simples, a diferencia del álbum anteriormente descrito, y llevan adheridas con cuatro o dos fragmentos de cinta adhesiva, dos fotografías en cada una de ellas, de formato 11 x 8,5 (contactos) en las hojas 6 a 9 y de formato 10,5 x 9,5 en las hojas 10 a 87. La hoja 88 está en blanco.

Las hojas 6, 7, 8 y 9 contienen las fotografías de los anversos y reversos de cuatro conjuntos sin especificar de veinte monedas cada uno, numerando a mano en tinta roja cada moneda en su ángulo inferior derecho, con un número *currentis* del 1 al 80. Las siguientes hojas hasta la 87 contienen cada una de ellas dos fotografías (anverso y reverso) de cada una de las monedas de los cuatro conjuntos, con su numeración correspondiente en tinta roja a mano.

La hoja 1, contraportada, está en blanco, solamente se advierte en el ángulo inferior derecho el texto «Julio Martínez

Santa-Olalla» en letra cursiva impresa a mano con película dorada, idéntico al de la portada del álbum. En el ángulo superior derecho, a lápiz, figura el número «VIII, 7». Las hojas 2 a 5 están dedicadas a notas, aunque no se han utilizado. Sobre la 2ª figura el texto «Notas» subrayado, escrito a mano, en letra cursiva, con plantilla y tinta negra. Por debajo se ha adherido con cuatro fragmentos de cinta adhesiva un fragmento de papel de seda a modo de sobre conteniendo en su interior otro sobre de papel de tela para planos protegiendo los 8 negativos correspondientes a los cuatro conjuntos (anversos y reversos) de las páginas siguientes. Cuidadosamente se protegen intercalando entre ellos otras hojitas de papel *tissue*. Se trata de acetatos de tamaño 11 x 8,5; sin muescas ni marcas que identifique el tipo de película. Sobre el primer sobre se puede leer escrito con tinta negra y plantilla: «Negativas de las Fotografías».

Por lo que se refiere a los tipos, el ya mencionado en la contraportada se repite en el ángulo inferior derecho de la portada del álbum, no existiendo, a diferencia del álbum anterior, título ni en la portada ni en la contraportada que haga referencia al contenido del mismo. Se ha utilizado además, una plantilla para elaborar las palabras «Notas» (anteriormente mencionada) en la hoja 2 y en la composición del texto «Conjunto referencia» encabezando las hojas 6 a 9, también en cursiva con tinta negra. Además, se han empleado 2 tampones:

Con uno de ellos, en tinta tipográfica roja y con letra minúscula de dos cuerpos, se han encabezado las restantes páginas, de la 10 a la 87 con el texto: «Ejemplar Núm. Con referencia al conjunto».

A continuación de la palabra «num» se escribe con tinta negra la numeración arábiga *currentis* de cada moneda utilizando una plantilla.

El segundo tampón se ha utilizado en todas las hojas de la 6 a la 87 a mitad de página, entre las dos fotografías. Se trata del texto:

“ _____ de _____ ”

La letra es cursiva y la tinta roja. En ningún caso se han completado a mano los espacios rayados.

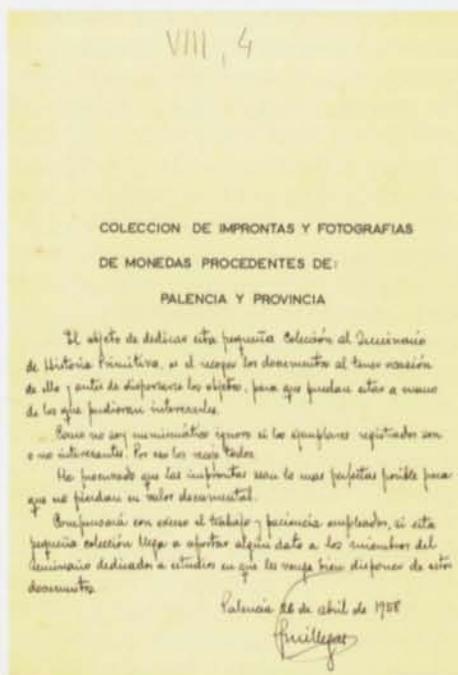


Figura 5. Dedicatoria del álbum n.º inv. 1973/58/FF-10207.

1973/58/FF-10207

El tercer álbum es de características totalmente diferentes a los anteriores pero comparte algunos detalles. Se trata de una carpeta de cuatro anillas cuadradas de hierro con remaches en la parte posterior y con un estuche a modo de funda. Es de tamaño DIN-A 4 y sus dimensiones son: 30 cm de altura, 25 cm de ancho y un grosor máximo en la zona del lomo de 5 cm.

La carpeta es de cartón forrada con papel Telfex azul con grano y con guardas de papel impreso de color marrón con decoración geométrica que simula una trama tejida horizontal y verticalmente, idéntico al del álbum anterior pero en distinto color. La funda es un estuche de petaca, formando los planos dos cartones marrones de carpeta reutilizados y forrados con papel azul. Los laterales del estuche son flexibles y están realizados con tela plastificada del mismo color que los planos.

El cuerpo del álbum está formado por 61 hojas de tres tipos distintos aunque comparten el mismo montaje: como en los casos anteriores las escartivanas, perforadas por cuatro taladros para las anillas, y las hojas son independientes y se unen por una cinta adhesiva. La composición del álbum es la siguiente: La hoja 1 es una cartulina beige, las hojas 2, 19 y 20 son tres cartones gruesos dobles con huecos recortados para introducir papeles secantes con las improntas de las monedas, y las hojas 3 a 18 y 21 a 61 son

cartulinas muy ácidas de color grisáceo-azulado del mismo tipo que las descritas en los álbumes anteriores.

La hoja 1 presenta impreso en letra capital en tinta negra, en tres líneas, el texto siguiente:

«Colección de Improntas y Fotografías de monedas procedentes de: Palencia y Provincia».

Debajo, manuscrito con tinta negra, consta la siguiente dedicatoria (Fig.5):

«El objeto de dedicar esta pequeña Colección al Seminario de Historia Primitiva, es el recoger los documentos al tener ocasión de ello y antes de dispersarse los objetos, para que puedan estar a mano de los que pudieran interesarse.

Como no soy numismático ignoro si los ejemplares registrados son o no interesantes. Por eso los recojo todos.

He procurado que las improntas sean lo más perfectas posible para que no pierdan su valor documental.

Compensará con exceso el trabajo y paciencia empleados, si esta pequeña colección llega a aportar algún dato a los miembros de Seminario dedicados a estudios en que les venga bien disponer de estos documentos.»

Palencia 26 de abril de 1958
Villegas Firmado y rubricado.

En el centro de la parte superior de la hoja, a lápiz se ha escrito «VIII, 4».

Las improntas de las monedas se recogen de tres formas distintas. Las hojas de cartón 2, 19 y 20 documentan los llamados conjuntos A y C-C1 posteriormente fotografiados, pero tienen dos estructuras distintas: la hoja 2 comprende el llamado conjunto A con 16 improntas de 8 monedas en cajeados circulares del cartón de 3 cm de diámetro y en la parte inferior el llamado conjunto B con 8 cajeados iguales que los anteriores, para 4 monedas. Todas ellas llevan indicado en el centro del anverso y reverso en la parte superior las iniciales "BR" que indican el material (Bronce) y debajo un número *currentis* independiente para cada conjunto.

Por el contrario, las hojas de improntas 19 y 20 responden a otra tipología: la pri-

mera recoge el llamado conjunto «C-C1» con 42 cajeados circulares de 2,3 cm de diámetro para 20 monedas. La hoja 20 continúa con la numeración anterior a partir del 21 hasta el 39, recogiendo por tanto la segunda parte del llamado conjunto C-C1. Las monedas se numeran en el mismo lugar y forma que en el caso de la hoja 2, en este caso marcando las letras «AG» (Plata).

Finalmente, del llamado conjunto B no se recogen improntas, solamente las fotografías del anverso y reverso de cuatro monedas (hoja 14) y en las siguientes (hojas 15 a 18) las fotografías individualizadas. Además, existe una hoja especial (13) donde se recogen el anverso y reverso de una moneda y entre ambas las improntas pegadas directamente sobre papel gris-azulado. En la parte inferior, manuscrito en tinta negra dice: «Procede de Palencia capital (no está fotografiada en los conjuntos)».

Las hojas 3, 21 y 22 recogen dos fotografías cada una de los conjuntos A y C-C1 de las improntas (anversos y reversos): la hoja 3 el conjunto A, la 21 el conjunto C-C1 hasta la moneda 20 y la hoja 22 de la 21 a la 39. En el ángulo inferior derecho de cada moneda, a mano y con tinta roja, se indica la numeración de cada una de ellas.

La hoja 4 tiene adherida sobre la cartulina gris-azulada una cartulina amarillenta con un mapa de la ciudad (dimensiones 26 cm de largo x 16 de alto) de Palencia a escala 1:10.000, con el río Carrión coloreado en azul claro a mano e indicando también a mano, con un círculo en tinta negra el lugar del hallazgo de las monedas.

El resto de las hojas del álbum recogen dos fotografías (anverso y reverso) (formatos irregulares entre 10 y 12 cm) de cada una de las monedas de los conjuntos, pegadas como las improntas con tiras de cinta adhesiva doblada. En algunos casos poseen indicaciones en la parte superior sobre su procedencia y siempre en el ángulo superior izquierdo su materia y en el derecho su numeración y el conjunto, excepto en el conjunto A que sólo aparece indicado su número sobre el ángulo inferior derecho de la fotografía en tinta roja a mano.

En cuanto a los tipos usados, en el ángulo inferior derecho de la portada del álbum se ha grabado manualmente con película dorada y letra cursiva «Julio Martínez Santa-Olalla». En el cuerpo del álbum no se han utilizado tipos en ningún caso sino tampones, plantillas y letra

manuscrita. Los números de las improntas, las referencias a los conjuntos y las siglas de la materia de la moneda están realizados con plantilla de letras en tinta tipográfica negra. También se han utilizado plantillas para la palabra «Conjunto» y «Anverso» y «Reverso» con tintas rojas y para la palabra «Palencia» en el plano de la hoja 4. Se han utilizado dos plantillas distintas con tinta tipográfica negra para indicar las procedencias y las materias en cada una de las monedas; y una plantilla más con tinta roja para indicar el número de cada moneda dentro del conjunto. Finalmente se ha empleado otra plantilla con tinta tipográfica negra para las hojas de las improntas.

Estado de conservación

Los tres álbumes descritos anteriormente presentan similar estado de conservación. Se trata de encuadernaciones realizadas en la misma época y casi con total seguridad en los mismos talleres. Morfológicamente vemos que el tipo de materiales que se han utilizado para la confección de éstos son muy similares, variando únicamente en los colores de las telas o en las impresiones de las guardas en cuanto a color y forma, siendo el tipo de papel el mismo.

La estructura de los tres álbumes también es muy parecida, pero podemos destacar que los de cordoncillo tienen algo más de calidad y de elegancia, presentan lomos redondeados y el uso de piel en lomo y puntas, mientras que el álbum de anillas metálicas tiene el lomo recto y toda la encuadernación es de papel.

Analizaremos sus deterioros a nivel químico, físico y biológico. Y como hemos comentado con anterioridad, al encontrarnos con materiales similares en época y características los deterioros también son similares.

Principalmente y a simple vista nos llama la atención que todos los deterioros que aparecen a nivel químico son oxidaciones y acidificaciones que se deben casi exclusivamente a la mala calidad de los materiales que se han utilizado para su confección, provocando inevitablemente daños físicos convertidos en manchas y roturas.

En primer lugar destacaremos la gran cantidad de cinta autoadhesiva utilizada en todo el conjunto:

- Todas las hojas están unidas mediante cinta autoadhesiva a la escartivana (la

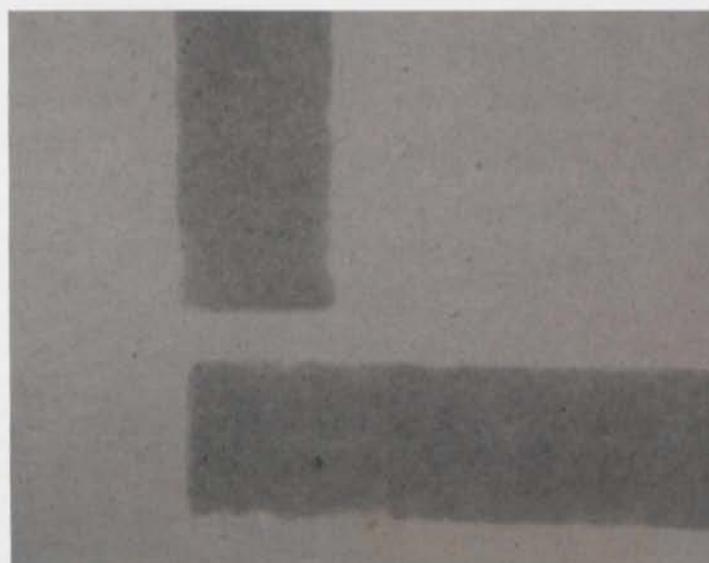
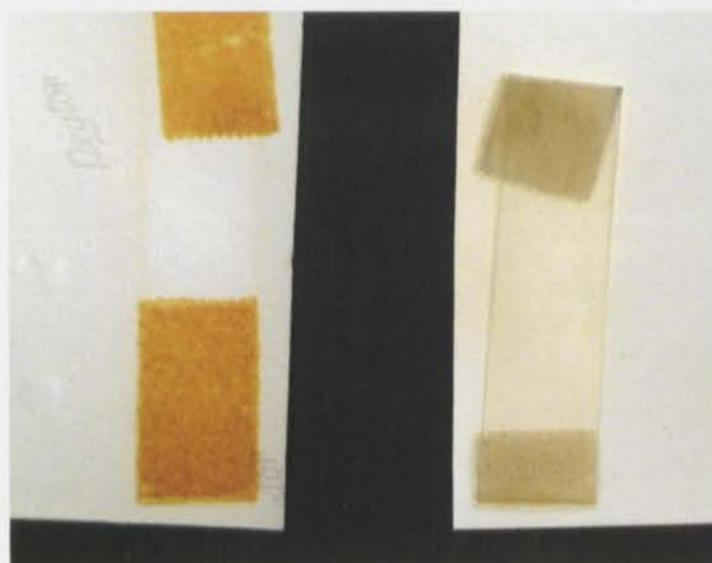
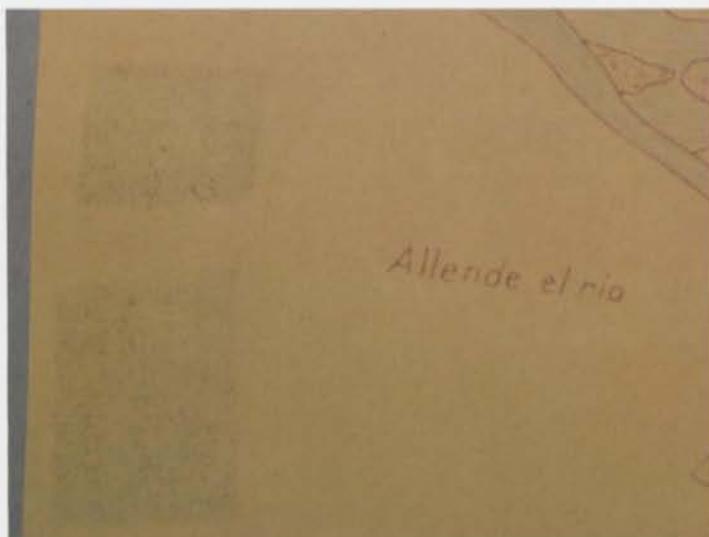


Figura 6, 7, 8, y 9. Deterioros provocados por masas adhesivas.

escartivana permite el punto de movilidad de la hoja, normalmente ésta se realiza mediante una hendidura en el cartón o cartulina pero en este caso se trata de dos piezas independientes y unidas a través de la cinta de celo).

- En el álbum de color azul de anillas (1973/58/FF-10207) nos encontramos que la totalidad de los elementos que aloja: improntas de monedas, plano de Palencia (¿diazotipia?) y fotografías de revelado químico papel mate, están sujetas a las hojas que forman el cuerpo del álbum mediante cinta de celo doblada sobre sí misma a modo de cinta de doble cara y pegada a éstas por el reverso. En muchas de ellas se aprecia la mancha amarillenta por el anverso, especialmente en las improntas de papel secante y ya se empieza a adivinar en el plano de Palencia, mientras que en las fotografías nos encontramos con una mancha muy amarilla

(alto grado de oxidación en la masa adhesiva) en el reverso pero esta aún no ha traspasado al anverso, igualmente se puede apreciar en el reverso de la totalidad de las hojas de cartulina los trozos de cinta que sujetan por el anverso los artefactos (Fig. 6, 7, 8 y 9).

- En el álbum de color marrón con cordoncillo azul (1973/58/FF-10096) tenemos exactamente los mismos deterioros descritos en los apartados anteriores; en este álbum encontramos como diferencia que sólo aloja fotografías, las dos primeras de la página n.º 2 son de revelado químico y semimates y todas las siguientes son ampliaciones albergando una cada página, también de revelado químico, pero esta vez con papel brillo, y a nivel de conservación en todas ellas la mancha originada por la oxidación de las masas adhesivas aún no ha migrado a la superficie del anverso.



Figura 10. Hojas desprendidas.

- Por otro lado todas las hojas de este álbum están desprendidas de la escartivana que forma el conjunto, pues en las cintas de celo utilizadas las masas adhesivas han perdido su función al llegar a un grado de oxidación y sequedad extremo (Fig. 10).

- En el álbum de color marrón con cordoncillo *beige* (1973/58/FF-10096) nos encontramos a continuación de la primera hoja de cartulina, con cuatro hojas de papel blanco (de pasta mecánica) a modo de hojas de respeto, éste presenta ya cierto amarilleamiento debido a un alto grado de acidez pero aún conserva flexibilidad. En la hoja 2 aparece un sobre de papel seda de alto gramaje que contiene ocho negativos originales de época, el sobre está también unido mediante cinta de celo que presenta las mismas características de oxidación y pérdida de adherencia que el conjunto, además de otras manchas provocadas por contacto con otras cintas (Fig. 11); los ocho negativos llevan intercalados entre sí láminas del mismo tipo de papel que los envuelve, tanto el papel del envoltorio como los que se encuentran intercalados tienen el envejecimiento propio del paso del tiempo además de grietas y arrugas. Se encuentran alojados dentro de otro sobre confeccionado manualmente y unido a la hoja con tiras de cinta autoadhesiva; este sobre está confeccionado con tela para planos (se trata de una tela muy fina con

un recubrimiento de albúmina que le da un aspecto plastificado), salvo en las zonas de contacto con la cinta autoadhesiva el resto del sobre se encuentra en buen estado. Las fotografías que contiene este álbum son de revelado químico y con papel brillo, todas las alojadas entre las páginas: de la 10 a la 39 y de la 50 a la 87 se encuentran con manchas en el anverso, la oxidación de las masas adhesivas ya ha migrado a la superficie. En el resto de los artefactos de momento en el anverso no se aprecia mancha pero sí en el reverso.

- Sin embargo y a diferencia del anterior aquí aún se conservan las hojas unidas a las escartivanas, pero si el álbum sufre la más mínima manipulación estas acabarán desprendiéndose (Fig. 12).

En cuanto a las cubiertas de las encuadernaciones encontramos deterioros a nivel químico por el propio envejecimiento de los materiales con el paso del tiempo, especialmente acentuados al ser éstos de baja calidad. Pero especialmente encontramos deterioros a nivel físico provocados por manipulación y almacenamiento, destacando:

- Suciedad superficial en algunas zonas con más intensidad que en otras.
- Ondulaciones, alabeamiento y deformaciones especialmente en las tapas y sobre todo en la tapa delantera del álbum con cordoncillo *beige*.

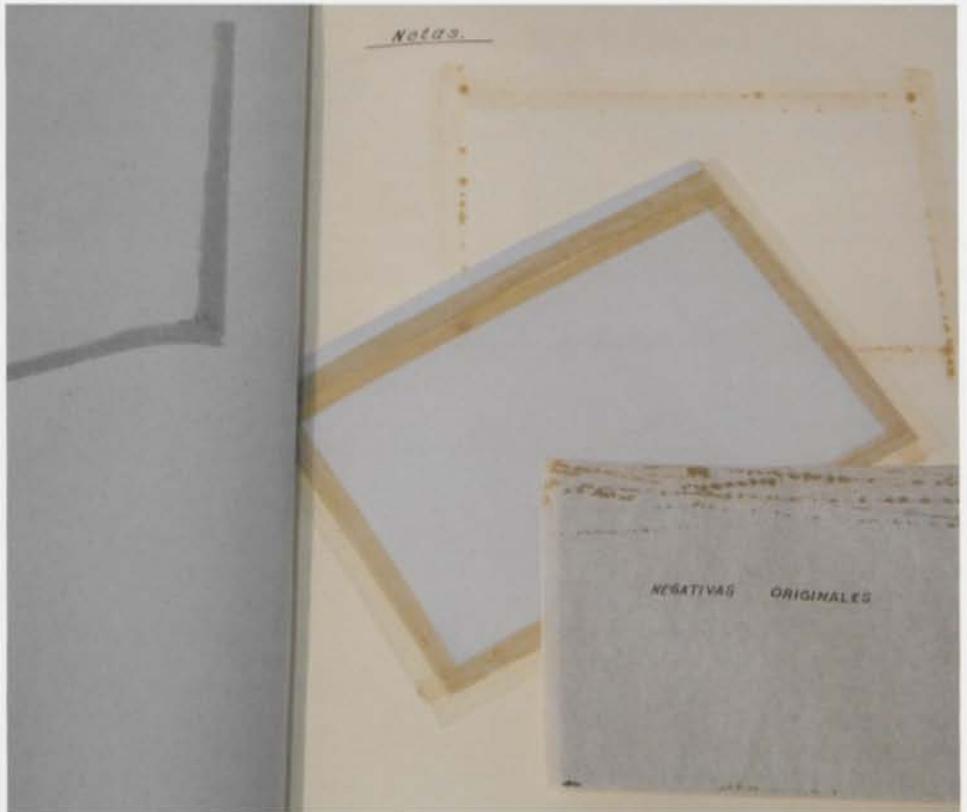


Figura 11. El mismo tipo de mancha (oxidación de masas adhesivas) en diversos soportes.



Figura 12. Escartivanas realizadas con cinta autoadhesiva.

- Arañazos y rozaduras tanto en los planos de papel como en el lomo y las puntas de piel.
- Levantamiento en ocasiones de la flor de la piel dejándose ver la carnaza.
- Los cordoncillos tanto el azul como el beige, se encuentran sucios y deshilachados en sus extremos.
- Las anillas metálicas presentan puntos de oxidación.
- El estuche del álbum de anillas es el que presenta un mayor deterioro a nivel físico encontrándose la tela de los laterales muy rota y con severas abrasiones en la superficie de los planos.

El contenido de los álbumes es en gran parte material fotográfico, especialmente positivos en papel que presentan un estado de conservación bastante bueno, pudiendo destacar algunos deterioros como arañazos, abrasiones o improntas de huellas dactilares. También contienen los ocho negativos de época que, salvo inicio de espejeo de plata (deterioro a nivel químico) el estado de conservación es aceptable. Deterioros a nivel biológico no se han apreciado.

Propuesta de intervención

Sería interesante afrontar la conservación de estos álbumes, pues nos hablan de una época y de un modo de ver la encuadernación como propuesta de almacenaje sobre colecciones fotográficas y otros documentos derivados o relacionados con la información que las fotografías nos aportan.

Como propuesta de intervención es fundamental destacar que los álbumes

deben seguir conservando su forma y sus materiales de origen, por lo que deberíamos limitar ésta a dos puntos importantes: limpieza y consolidación.

Limpieza generalizada, únicamente con medios mecánicos pues a nivel químico las manchas producidas por la oxidación de las masas adhesivas son irreversibles, pero sí sería importante sustituir el soporte plástico de la cinta autoadhesiva por otro de similares características pero que tuviese un pH-neutro y ofreciese calidad de archivo, sobre todo y especialmente para volver a unir las hojas que forman el cuerpo del álbum a sus escartivanas. Por otro lado, la conservación de los artefactos fotográficos a largo plazo debe ser otro punto a tener en cuenta por lo que habría que aislarlos del entorno que les rodea pero sin estar fuera de él, pues siempre han formado parte del conjunto y el álbum sin ellos no tendría sentido. Una de las formas de conseguir este objetivo sería conservarlos en fundas de poliéster y éstas a su vez se podrían fijar de nuevo en las hojas del álbum.

Bibliografía

ALMAGRO BASCH, M. (1960): Pendiente y fibula de oro del depósito de alhajas del Convento de las Monjas Filipenses de Palencia, *Memorias de los Museos Provinciales*, 16-18, 1955-1957, pp. 31-33.

CASTELO, R. et alii (1995): *Julio Martínez Santa-Olalla. Crónicas de la cultura arqueológica española*, Madrid.

DÍAZ-ANDREU, M. y RAMÍREZ, M. E. (2001): La Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas (1939-1955). La administración del Patrimonio

Arqueológico en España durante la primera etapa de la dictadura franquista, *Complutum*, 12, pp. 325-343.

QUEIRO CASTRO, S. (2002): La investigación del Paleolítico en Madrid durante el franquismo (1936-1971), *Bifaces y elefantes. La investigación del Paleolítico Inferior en Madrid*, Madrid, pp. 169-195.

SALVE QUEJIDO, V. (2002): Imágenes de Túnez del siglo XIX. Albúminas de la Colección Martínez Santa-Olalla del Museo Arqueológico Nacional (Madrid). *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, pp. 244-264.

Tres álbumes de improntas y fotografías de monedas halladas en Palencia, pertenecientes a la colección Martínez Santa–Olalla del Museo Arqueológico Nacional: descripción de los hallazgos

Resumen

El análisis numismático de los tres álbumes pertenecientes a la antigua colección Santa–Olalla, descritos en este mismo volumen por Fernández y Salve, proporciona nuevos y relevantes datos sobre los hallazgos monetarios realizados en Palencia a mediados de la década de los cincuenta, especialmente en el solar del Colegio de las Filipenses. En este artículo se ofrece un breve avance al estudio de este material, hoy conocido gracias a estas fotografías e improntas recopiladas por José Manuel Villegas Silva, uno de los colaboradores de Santa–Olalla.

Abstract

The numismatic analysis of the three albums of the ancient Santa–Olalla collection (described in this volume by Fernández and Salve) provides a new evidence for a better knowledge of the coin finds carried out in Palencia in the middle fifties, specially in the Convent of the Filipenses. This paper is a first approach to a further study of this material, known today through these photographs and coin impressions gathered by José Manuel Villegas Silva, one of Santa–Olalla's collaborators.

El contenido de los tres álbumes de la colección Santa–Olalla recientemente localizados por el Departamento de Documentación del Museo Arqueológico Nacional (Fernández y Salve, en este mismo número) reviste un valor documental único, no sólo por lo que supone

para la recuperación de información sobre piezas desconocidas en la actualidad para la investigación numismática, sino, sobre todo, por pertenecer a un lugar y un período concreto, Palencia en los años cincuenta, en el que fueron descubiertos varios tesoros de monedas y joyas de los que tan sólo una pequeña parte ha llegado a conservarse en museos. El resto se diseminó en el comercio de antigüedades, perdiéndose probablemente para siempre. Aunque el catálogo de las monedas recogidas en los álbumes es demasiado extenso como para incluirlo en estas páginas, no queremos dejar de ofrecer aquí un breve avance sobre la problemática de estas piezas, que serán publicadas en detalle en un próximo número.

Como se ha descrito en el artículo mencionado, estamos ante tres álbumes con fotografías y algunas improntas de monedas que fueron regalados a Julio Martínez Santa–Olalla por José Manuel Villegas Silva. El primero de ellos, que parece formar pareja con el segundo, está fechado en julio de 1956, aunque seguramente se refiere al momento del hallazgo de las monedas que contiene. El tercero lleva una dedicatoria manuscrita de Villegas fechada en 1958. Están compuestos por fotografías y, en el caso del tercer álbum, también por improntas, sin mención de peso, metal ni tampoco identificación del emisor, aunque la calidad de las imágenes hace posible catalogarlas sin demasiada dificultad en aquellos casos en los que el grado de desgaste lo permita. En algunas fotos del tercer álbum se apunta el lugar concreto de procedencia. A pesar de la carencia de datos físicos, estos álbumes proporcionan una información que puede resultar muy relevante para un

mejor conocimiento de los hallazgos numismáticos palentinos de los años cincuenta.

José María Villegas era Coronel Ingeniero de Armamento en la Fábrica de Armas de Palencia y había sido propuesto en 1955 por Martínez Santa-Olalla para el cargo de Comisario Local de Excavaciones de la ciudad. Éste era el último escalón del sistema organizado por la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas para gestionar las actividades y la defensa del Patrimonio Arqueológico, creado en 1939 bajo la dirección del propio Santa-Olalla, y que funcionó hasta diciembre de 1955, cuando fue sustituido por el Servicio General de Excavaciones Arqueológicas (Díaz-Andreu y Ramírez, 2001). El nombramiento de Villegas no llegó a buen término porque el informe confidencial de la autoridad política competente, que obligatoriamente debía acompañar a la propuesta, señalaba que si bien era «de buena conducta moral, pública y privada, estando considerado afecto al Régimen Nacional», no podía recibir el visto bueno porque «en el aspecto religioso... deja bastante que desear, considerándosele como ateo» (Díaz-Andreu y Ramírez, 2001: 332).

Estos cargos, que no eran remunerados, recayeron en muchas ocasiones en aficionados a la arqueología, no profesionales, categoría a la que debía pertenecer el coronel Villegas. A pesar del fracaso en el nombramiento Villegas, como muestran estos álbumes, siguió enviando información a Santa-Olalla al menos hasta 1958, aun cuando éste ya había dejado de ser Comisario General.

Álbum n.º 1

El contenido de este álbum –Inv. MAN 1973/58/FF-10096 (1)– está claramente identificado por el título impreso en su cubierta y en la primera página: *Monedas romanas del hallazgo en el Colegio de las Filipenses (Palencia). Julio de 1956* (Fig. 1). En él aparecen, fotografiadas en conjunto a escala 1:1 y también en ampliaciones individuales (Figs. 2 y 3), 20 monedas romanas, tres de ellas denarios republicanos y el resto antoninianos de mediados del siglo III d.C.

En una primera clasificación, y a falta de una catalogación más detenida, los tres denarios corresponden a acuñaciones de los años 100/109, 79 y 32/31 a.C, mientras que los antoninianos se distribuyen del siguiente modo: seis ejemplares pertene-

cen a emisiones de Gordiano III (238–244), siete a Filipo I (244–249), dos a Trajano Decio (249–251), uno a Valeriano II (253–255) y el último a Herennia Etruscilla, esposa de Galieno (253–268).

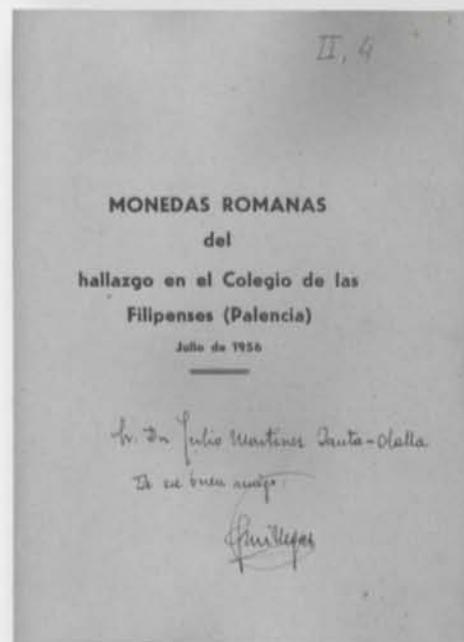
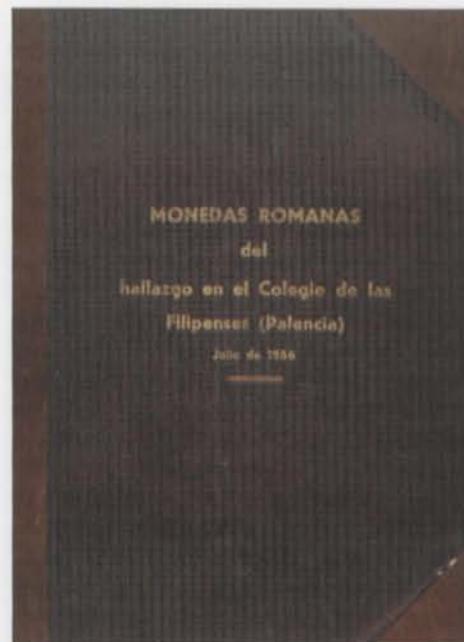


Figura 1. Portada y primera hoja del Álbum n.º 1; N.º de Inventario 1973/58/FF-10096 (1).



A N V E R S O



R E V E R S O

Figura 2. Álbum n.º 1. Página con fotos de conjunto a escala 1:1.

Ejemplar - N.º 15

Con referencia al conjunto de la primera página



A N V E R S O

Figura 3. Álbum n.º 1. Ampliación individual del anverso de un antoniniano de Gordiano III (n.º 15).



Álbum n.º 2

En este álbum –Inv. M.A.N. 1973/58/FF-10096 (2)– no aparece ninguna identificación del contenido ni en la cubierta ni en las páginas interiores –tan sólo *Julio Martínez Santa-Olalla*, impreso en dorado–, aunque las tapas y la forma general de encuadernar y distribuir las fotografías son similares al ya descrito, de tal modo que parecen formar pareja (Fig. 4). En este caso se reproducen 80 denarios ibéricos con el mismo sistema anterior, en fotos de conjunto de 20 piezas cada una, anverso y reverso, a escala 1:1 (Fig. 5) y ampliaciones individuales de cada moneda (Fig. 6). Las cuatro páginas con las

Figura 4. Álbum n.º 2. N.º de Inventario 1973/58/FF-10096 (2).

- Conjunto referencia -



60



Figura 5. Álbum n.º 2. Página con fotos de conjunto a escala 1:1.

Ejemplar Núm. 2.
Con referencia al conjunto



de



Figura 6. Álbum n.º 2. Ampliación individual de un denario de *Sekobirikes* (n.º 2).

imágenes de grupo están encabezadas por la expresión "Conjunto referencia", trazada con plantilla.

Los 80 denarios pertenecen a las cecas de *sekobirikez* (9), *arsaos* (10), *baskunes* (15), *turiazu* (20) y *arekorata* (26), emisiones que se vienen situando entre el último cuarto del siglo II y el primero del siglo I a.C.

Álbum nº 3

El tercer álbum (Inv. M.A.N. 1973/58/FF-10207) es un archivador de anillas identificado en su primera página por la inscripción *Colección de improntas y fotografías de monedas procedentes de Palencia y provincia* (Fig. 7). Está dedicado al Seminario de Historia Primitiva y firmado y fechado en abril de 1958. Las piezas aparecen agrupadas en cuatro conjuntos –identificados con las letras A, B, C y C₁–, si bien tan sólo el primero parece tratarse de un hallazgo de conjunto. En este caso, además de las fotografías, que siguen el mismo sistema ya descrito (Figs. 8 y 9), hay también láminas con improntas colocadas en una lámina de cartón con huecos, imitando las bandejas clásicas de los monetarios (Fig. 10).

El conjunto A (Fig. 8) está compuesto por ocho bronce altoimperiales y es muy probable que se trate de un pequeño tesorillo o al menos de un hallazgo acumulado, en cuanto que está acompañado de un plano de la ciudad de Palencia en el que se marca el lugar donde fueron encontradas: la calle Mayor esquina con Ignacio Martínez de Azcoitia (Fig. 11). De las ocho piezas, seis pertenecen a Adriano (117–138) –cinco sestercios y un dupondio–, otra es un sestercio de Trajano (98–117) y la restante es un dupondio de Domiciano (81–96).

El conjunto B recoge cuatro piezas seguramente de distintas procedencias: dos sestercios, uno de Faustina II del que se especifica que procede de Galicia y otro de Antonino Pío, del que se indica que es propiedad de Doña María Simón, además de dos ases de Augusto acuñados en *Celsa* y *Calagurris*, sin ninguna anotación sobre su procedencia. Además, entre los conjuntos A y B hay una pieza aislada, un as de *Nemausus* del que se indica, escrito a mano, que procede de Palencia capital.

El conjunto C incluye dos denarios de Adriano y 18 antoninianos, distribuidos del siguiente modo: un ejemplar de Maximino I (235–238), siete de Gordiano



Figura 7. Álbum nº 3. Nº de Inventario 1973/58/FF-10207.

III (238–244), cinco de Filipo I (244–249), tres a nombre de su esposa Otacilia Severa –éstos con la precisión de que proceden de Dueñas–, uno de Trajano Decio (249–251) y uno de Póstumo (259–268).

Finalmente, el conjunto C₁ está formado por 18 piezas de cronología variada: tres denarios ibéricos de *sekobirikez*, *turiazu* y *bolskan*, seis denarios romanos republicanos –el más antiguo de 108/107 a.C. y el más reciente de 62 a.C.–, seis denarios de Augusto acuñados en *Lugdunum* (c. 7–6 a.C.), uno de Tiberio (14–37 d.C.), uno de Faustina I (*post.* 141) y otro de Alejandro Severo (222–235).

Los denarios de las Filipenses y otros tesoros palentinos

Los álbumes de Villegas, además de ilustrar un peculiar método de trabajo sobre el que volveremos más abajo, revisten un valor documental incuestionable en cuanto proporcionan una información valiosísima sobre hallazgos monetarios hoy en paradero desconocido y, en especial, sobre dos conjuntos: el de bronce altoimperiales de la calle Mayor/Ignacio Martínez de Azcoitia y, sobre todo, el tesoro del Colegio de las Filipenses hallado en 1956.

Hasta este momento era conocido que en 1956, durante las obras de construcción del nuevo convento de las Monjas Filipenses en la calle Santo Domingo de Guzmán, apareció un tesoro compuesto por joyas y monedas ibéricas, que como suele ser frecuente se dispersó en buena parte entre particulares y el comercio de antigüedades y que desde muy pronto fue objeto de informaciones contradictorias (Raddatz, 1969: 234–238; Almagro

• CONJUNTO • A.



• ANVERSOS •



• REVERSOS •

Figura 8. Álbum n.º 3. Página con fotos de conjunto a escala 1:1.

Ejemplar Núm. 1.

5

Con referencia al conjunto A

Bronce Procede de Palencia (ver plano)



Figura 9. Álbum n.º 3. Ampliación individual de un sestercio de Adriano (Conjunto A, n.º 1).

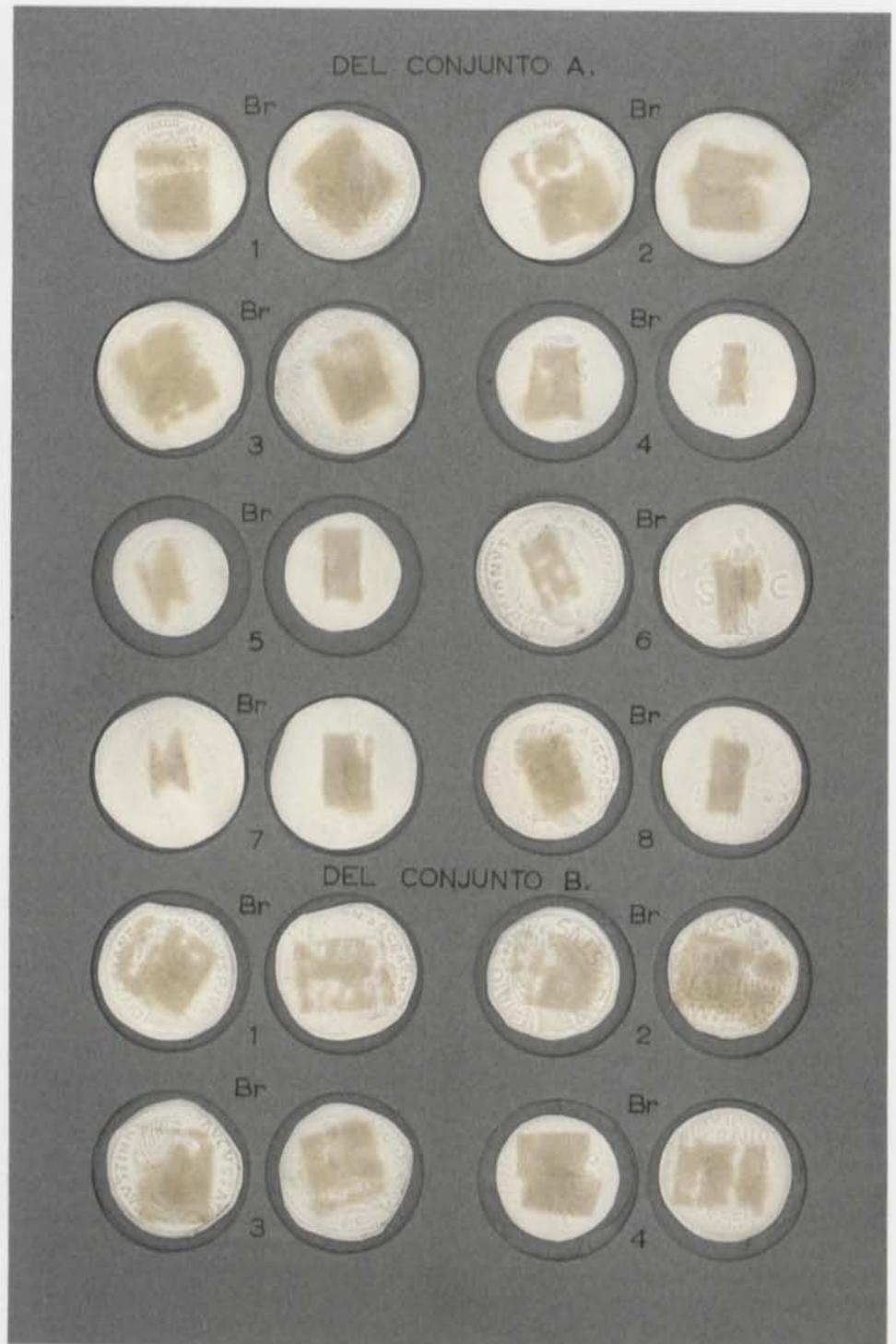


Figura 10. Álbum n.º 3, Página con improntas.

Basch, 1960 a; *Museo de Palencia*, 2006: 52-54). La parte conocida del conjunto de las Filipenses se encuentra hoy repartida entre el Museo de Palencia, donde las monjas han depositado el vaso de cerámica y los 45 denarios celtibéricos que quedaron en el convento, una colección particular –la de la familia Carlón– que conserva siete denarios, y el Museo Arqueológico Nacional, que adquirió en 1956 (Exp. 1956/56) dos de las joyas. El último estudio numismático del tesoro, y

el más completo, fue abordado en 1997 por Manuel Gozalbes (Gozalbes, 1997). Su fecha de ocultación se viene situando, tradicionalmente, en las Guerras Sertorianas (83-71 a.C).

Raddatz utilizó para su estudio un manuscrito, realizado precisamente por José Manuel Villegas en enero de 1957, mencionado también por Almagro (Almagro Basch, 1960), en el que se relataban con detalle las circunstancias del hallazgo del convento de las Filipenses. Gozalbes

no pudo localizar dicho manuscrito pero sí acceder a las notas tomadas por Raddatz (Gozalbes, 1997: 281–283). Estos apuntes resultan hoy de enorme valor para dar sentido, al menos, al primero de los álbumes, el titulado *Monedas romanas del hallazgo en el Colegio de las Filipenses*.

Siempre según las notas de Raddatz, en este manuscrito, bajo el título *Tesorillo de objetos suntuarios célticos hallado en el solar de las religiosas Filipenses de Palencia*, Villegas identificaba el lugar donde se encuentra el solar del convento como una «zona industrial romana con restos de viviendas» y describía con bastante detalle el contexto estratigráfico y las circunstancias del hallazgo del tesoro de denarios y joyas, que apareció al hacer la excavación del sótano del edificio destinado al colegio, repartido en dos vasos cerámicos: uno, llamado «vasija A», contenía los objetos de adorno, en su gran mayoría de plata, y el otro, la «vasija B», el conservado en la actualidad en el Museo de Palencia, las monedas.

Pero antes de abordar la descripción de los niveles estratigráficos, Villegas escribe, según la anotación de Raddatz (Gozalbes, 1997: 282): «Procedente del solar filipenses, salió al mercado local la bonita colección de plata romana de la lámina 12 (*Münzen des 3 Jahrh.*)».

Gozalbes no podía saber a qué se referían Villegas y el propio Raddatz —que al ver en su momento la «lámina 12» pudo observar que reproducía «monedas del siglo III», puesto que las únicas noticias que había se referían al tesoro de denarios ibéricos. El hecho de que el álbum n.º 1 lleve el título *Monedas romanas del hallazgo en el Colegio de las Filipenses (Palencia). Julio de 1956*, nos permite pensar con razonable seguridad que estamos precisamente ante las monedas a las que alude Villegas, y que se trata de antoninianos de mediados del siglo III d.C. además de algunos denarios republicanos. Por el tiempo verbal que utiliza es probable que sea un hallazgo anterior al de los denarios ibéricos y las joyas.

Más difícil resultará llegar a identificar el contenido del álbum n.º 2, formado exclusivamente por denarios ibéricos sin anotaciones sobre su procedencia, aunque con aspecto de formar pareja con el anterior.

A través de las notas de Raddatz, parece que en su manuscrito Villegas describía pormenorizadamente las joyas que contenía la vasija A del solar de las Filipenses, pero de las monedas que conte-

nía la vasija B sólo indica su número (42 ejemplares), peso (138,6 g) y las cecas a las que corresponden (Gozalbes, 1997: 283): Segobriga 19 (*sekobirikez*), Turiaso 18 (*turiazu*); Aregrad 4 (*arekorata*); Arseas 1 (*arsaos*). Probablemente esto se debe a que, como él mismo declara en la dedicatoria del álbum n.º 3, no era numismático. Algo antes Villegas había señalado que antes de que el hallazgo de las dos vasijas se hiciera público ya se había ocultado parte de los objetos encontrados, y que tan sólo se devolvieron tres pequeñas joyas. También sabemos que trece denarios ibéricos pasaron a manos de Luis Carlón, arquitecto de las obras, de los que la familia sólo conserva hoy siete (Gozalbes, 1997: 284). La cifra proporcionada por el manuscrito de Villegas (42 denarios) es además menor que el recuento citado por Almagro (51) y que el elaborado por Gozalbes (55 ejemplares) a partir de los datos disponibles (Gozalbes, 1997: 285).

Ante estos datos, ¿podrían ser los 80 denarios del álbum n.º 2 una parte perdida del tesoro de las Filipenses? Sin duda es una posibilidad, aunque tampoco podemos descartar que se trate de otro hallazgo independiente, o incluso realizado en un momento distinto. Según dice Villegas en su manuscrito (Gozalbes, 1997: 282), en Palencia existía una tradición oral sobre un tesoro enterrado precisamente en el solar de las Filipenses, por lo que no sería raro que se hubieran desenterrado monedas allí con anterioridad. Tampoco se puede descartar que procedan de un lugar diferente, puesto que en el álbum no hay anotaciones sobre su origen. En realidad, ni siquiera podemos decir con seguridad que estamos ante un tesoro, aunque la cantidad de piezas y las cecas representadas, que cuadran con los conjuntos habituales en la zona, así lo hace pensar.

A este respecto es relevante señalar que el tesoro de denarios ibéricos de las Filipenses no fue el único en descubrirse por aquella época en Palencia y su provincia. Algunos años antes, en 1947, había aparecido en las proximidades de la ciudad el tesoro de Cerro de la Miranda, también compuesto por monedas y joyas, hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional (Blanco, 1957; Almagro Basch, 1960 b; Navascués, 1961; 1963; 1971: 39 y 59; Raddatz, 1969: 232–234; Gozalbes, 1997: 290–292), y en 1945 había aparecido el gran conjunto de Palenzuela, en la actualidad en el Museo de Palencia (Fernández Noguera, 1946;

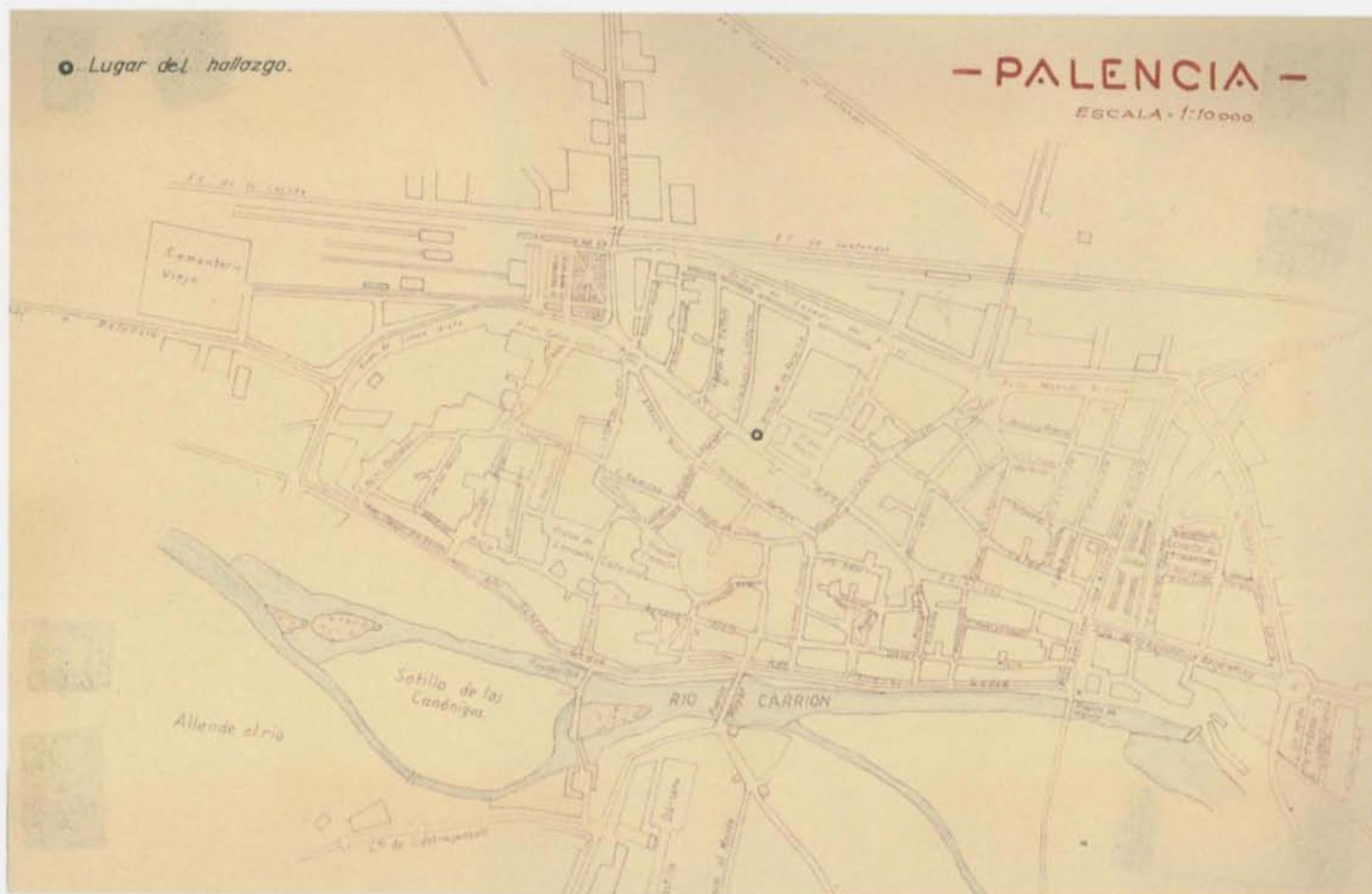


Figura 11. Álbum n.º 3. Plano de Palencia indicando el lugar del hallazgo del Conjunto A.

Monteverde, 1947). La composición de los tres tesoros es similar, aunque en el caso de Palenzuela hay además denarios romanos republicanos, y su ocultación se ha relacionado con la inestabilidad de la Guerra Sertoriana. Sin embargo, en los casos de Cerro de la Miranda y de las Filipenses, compuestos únicamente por denarios ibéricos, esta datación tan sólo puede ser aproximada; su relación con la época de Sertorio viene dada sobre todo por el paralelo que proporciona el tesoro de Palenzuela, en el que la presencia de denarios romanos sí parece situar su pérdida en este momento: el más moderno se fecha en 74 a.C. No hay que descartar, sin embargo, que la ocultación se realizara en un momento anterior o más tardío, dado que durante todo el siglo I el área vaccea fue objeto de campañas militares y atravesó diversos momentos de inestabilidad.

El tesorillo de Cerro de la Miranda es además particularmente interesante para nuestro álbum. El manuscrito de Villegas sitúa su hallazgo en 1947 y así lo reflejó Raddatz, aunque las primeras publicaciones son ya de los cincuenta y las piezas conservadas no ingresaron en el Museo

Arqueológico Nacional hasta 1955, 1956 y 1960, año este último en que Villegas –precisamente– donó los doce denarios hoy conocidos. Desde muy pronto se pensó en la posibilidad de que los tesoros de Cerro de la Miranda y de las Filipenses fueran en realidad el mismo, y que los doce denarios fueran una de las partes dispersadas del solar de las monjas. Así lo creía, al parecer, Luis Carlón, el arquitecto de la obra del convento (Gozalbes, 1997: 290, 292), aunque la información de Villegas apunta claramente a un hallazgo independiente. Por el momento, con los datos disponibles, tan sólo podemos asegurar que ninguno de los denarios fotografiados en el álbum de Santa-Olalla coincide con las piezas conocidas ni de las Filipenses, ni de Cerro de la Miranda.

La recopilación de información realizada por José Manuel Villegas

Los álbumes que Villegas envió a Santa-Olalla y su manuscrito desaparecido tienen, por otro lado, un valor histo-

riográfico añadido al de su interés para la investigación numismática. Ambos reflejan el sistema de trabajo y sobre todo de recopilación de datos que Santa-Olalla, como Comisario General de Excavaciones Arqueológicas, intentó difundir entre los comisarios provinciales y locales, muchos de los cuales, como ya se ha mencionado, no eran arqueólogos. Este sistema fue organizado personalmente por Martínez Santa-Olalla, que al mismo tiempo, consciente de sus carencias, intentó contrarrestar la falta de formación técnica de sus subordinados con una labor «didáctica» a base de circulares en las que afrontaba una metodología básica de trabajo, cuestiones de índole legal y administrativa y procuraba, sobre todo, concienciar a sus comisarios de la importancia de su función (Díaz-Andreu y Ramírez, 2001, 337-339). Con todo, la poca preparación de buena parte de su personal afectó enormemente al funcionamiento de la Comisaría General durante toda su existencia. A ello había que añadir que algunos de ellos eran además coleccionistas, cuyos intereses particulares podían colisionar, y de hecho lo hacían, con sus obligaciones como comisarios (Díaz-Andreu y Ramírez, 2001: 335-336). Probablemente podamos atribuir a estas «instrucciones» de Martínez Santa-Olalla el sistema de recopilación de datos elabo-

rado por Villegas y, sobre todo, la conciencia del valor de la documentación, la necesidad de recoger y conservar con la mayor fidelidad posible una información que de otra manera iba a perderse. Desde este punto de vista, la dedicatoria que encabeza el tercer álbum es una verdadera exposición de intenciones de su autor, consciente de su ignorancia sobre el tema, pero minucioso y preocupado:

«El objeto de dedicar esta pequeña Colección al Seminario de Historia Primitiva, es el de recoger los documentos al tener ocasión de ello y antes de dispersarse los objetos, para que puedan estar a mano de los que pudieran interesarles.

Como no soy numismático ignoro si los ejemplares registrados son o no interesantes. Por eso los recojo todos.

He procurado que las improntas sean lo más perfectas posible para que no pierdan su valor documental.

Compensará con exceso el trabajo y paciencia empleados, si esta pequeña colección llega a aportar algún dato a los miembros del Seminario dedicados a estudios en que les venga bien disponer de estos documentos.»

Bibliografía

- ALMAGRO BASCH, M. (1960 a): Pendiente y fibula de oro del depósito de alhajas del convento de las monjas filipenses, de Palencia. *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, 1955-1957*, Madrid, pp. 31-33.
- _____ (1960 b): Joyas del depósito del Cerro de la Miranda, de Palencia. *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, 1955-1957*, Madrid: pp. 33-49.
- BLANCO, A. (1957): Joyas antiguas de la colección Calzadilla. *Archivo Español de Arqueología*, XXX, n.º 96: pp. 193-204.
- CASTELO, R.; CARDITO, L.M.; PANIZO, I. y RODRÍGUEZ CASANOVA, I. (1995): *Julio Martínez Santa-Olalla. Crónicas de la cultura arqueológica española*. Madrid.
- DÍAZ-ANDREU, M. y RAMÍREZ, M. E. (2001): La Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas (1939-1955). La administración del Patrimonio Arqueológico en España durante la primera etapa de la dictadura franquista. *Complutum*, 12: pp. 325-343.
- FERNÁNDEZ NOGUERA, M. L. (1946): Museo Arqueológico de Palencia, *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales. 1945*, vol. VI: pp. 90-93.
- GOZALBES, M. (1997): Los denarios ibéricos del tesoro de las Filipenses (Palencia): *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXIII: pp. 279-295.
- MONTEVERDE, J. L. (1947): Notas sobre el tesorillo de Palenzuela, *Archivo Español de Arqueología*, XX: pp. 61-68.
- MUSEO DE PALENCIA. *Gufa*, Junta de Castilla y León, 2006.
- NAVASCUÉS, J. M. de (1961): Tesoro del Cerro de la Miranda. Palencia. *Numario Hispánico*, X: pp. 168-169.
- _____ (1963): Tesoro del Cerro de la Miranda. Palencia. *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, 1958-1961*, Madrid: p. 77.
- _____ (1971): *Las monedas hispánicas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. II. Ciclo andaluz: grupo bastulo-turdetano. Tesoro de Azaila, Salvacabete y Cerro de la Miranda*. Barcelona.
- RADDATZ, K. (1969): *Die schatzfunde der Iberische Halbinsel*. Berlin.

Haciendo de juglares: un taller de literatura medieval en el Museo Arqueológico Nacional

Josemi Lorenzo Arribas

Resumen

Este artículo describe las distintas actividades y contenidos que formaron parte de un taller de literatura medieval para chicas/os de entre nueve y catorce años desarrollado en el M.A.N. Con este taller se trató de unir el patrimonio material (piezas y objetos expuestos en las salas) con el inmaterial (literatura y música), mostrando cómo un museo arqueológico ofrece unas posibilidades únicas para documentar e ilustrar aquello que la literatura antigua relata. Los contenidos expuestos en las salas del Museo cobran así vida y adquieren pleno sentido. El hilo conductor lo constituyeron los romances, fórmula literario-musical vigente en España desde la Edad Media hasta la fecha. Al final de la sesión, los propios participantes escriben e interpretan su propio romance.

Abstract

This article describes the activities and contents included in a medieval literature workshop for boys/girls between the ages of 9 and 14 years organized by the M.A.N. (National Archaeological Museum). The workshop aimed at joining the material heritage (archaeological pieces and objects exhibited in the halls) with the immaterial heritage (literature and music), thus showing how an Archaeological Museum offers unique opportunities to enlighten and illustrate what ancient literature tells us. The contents exhibited in the museum's halls become this way alive and gain their true sense. The thread of the exhibition was made up of *Romances*, musical and literary form existing in Spain

since the Middle Ages until today. In the end of the session, the boys and girls taking part in it, have to perform their own *Romance*.

Presentación*

La presentación del taller *Haciendo de juglares* es una oportunidad para exponer brevemente el fundamento teórico del conjunto de actividades culturales del Museo en las que utilizamos la literatura como recurso didáctico para contextualizar las piezas expuestas y atraer hacia ellas la mirada curiosa de los visitantes. Estas actividades («Cuento, mitos y leyendas», «El museo animado», «Cuentos con historia» y «Talleres infantiles» para distintas edades) producidas y gestionadas por el departamento de Difusión, con la imprescindible colaboración de los monitores y cuentacuentos que forman parte del equipo, se basan en que los objetos, las imágenes que los decoran y los relatos literarios coetáneos son medios de comunicación que se complementan para transmitirnos las necesidades cotidianas, costumbres, valores y creencias de las gentes de otros tiempos.

Los objetos que aparecen mencionados en los relatos forman parte de ellos definiendo los ambientes y caracterizando a sus personajes; a su vez, los episodios literarios frecuentemente inspiran las imágenes que decoran las piezas. El hilo que da sentido a estas relaciones entre personajes, ambientes, indumentarias, etc. es la historia (con minúscula), el relato literario que surge de la fantasía colectiva como expresión de sentimientos y deseos del grupo social. El relato es también una seductora vía de transmisión de cultura

* El taller se pensó y se diseñó, en un primer momento, para adolescentes de doce a catorce años. Una vez comenzadas las sesiones, se estimó conveniente ampliar el arco de edades a partir de los nueve años, lo que provocó en ocasiones la presencia de chavalas/es con cinco años de diferencia en un mismo grupo. Esta eventualidad obligó a reformular algunas actividades para poderlas realizar «en dos niveles» distintos, aunque simultáneamente, en la misma mañana y en el mismo grupo. Así, establecí dos niveles de exigencia, y se subsanaron estos inconvenientes con la formación dirigida de subgrupos de edades homogéneas, no dejando que el puro azar propiciase las formaciones. Después de las ocho sesiones que se realizaron, estimo que el número ideal de personas para este taller se sitúa entre diez y catorce.

para todas las generaciones, presentes y futuras. Por esta razón, parece también lógico utilizar la fantasía y los sentimientos como una vía alternativa de acceso al significado de los objetos, diferente a la vía lógica usualmente utilizada en la interpretación, pero tan válida como ésta y, desde luego, más atractiva en un contexto educativo informal. Gracias a la narración, los objetos cobran sentido, por lo que aprovechar el interés despertado para remitir a las piezas expuestas y facilitar el descubrimiento de su significado histórico sólo requiere ya la puesta a punto de determinadas estrategias didácticas, que poco a poco hemos ido y seguimos poniendo en marcha en el departamento de Difusión.

El taller que aquí se presenta y que fue planteado, desarrollado y aplicado con gran habilidad y excelentes resultados, como demostró la evaluación posterior, por Josemi Lorenzo, es un ejemplo excepcional de lo anteriormente expuesto. Su excepcionalidad estriba en que es el único taller que se puede considerar propiamente literario, ya que gran parte de la actividad gira en torno a los romances y su relación con los hechos históricos que relatan. Interesaba que este taller provocase la reflexión sobre cómo se genera la noticia histórica y cómo se transforma, quién la transmite y cómo se transmite. En definitiva, se pretendía que los asistentes comprobasen y experimentasen que el conocimiento histórico se construye y está en continua revisión, objetivo alcanzable por ellos y de gran importancia para relativizar la interpretación histórica. En esta ocasión, los objetos tuvieron un carácter más secundario aunque importante para ayudar a visualizar la importancia del héroe medieval.

Departamento de Difusión

Haciendo de juglares: un taller de literatura medieval en el Museo Arqueológico Nacional

En julio de 2004, se desarrolló un taller de Literatura Medieval titulado genéricamente *Haciendo de juglares*, inserto dentro de los Talleres de Verano promovidos y ofertados por el Museo Arqueológico Nacional (M.A.N.) a través de su Departamento de Difusión. Se desarrolló en ocho sesiones, con otros tantos grupos, de tres horas de duración cada una (10'30-13'30 h.) y con un mínimo descanso a mitad de la mañana para tomar un

tentempié. El taller, programado y realizado por quien esto suscribe, iba dirigido inicialmente a chicas/os de edades comprendidas entre doce y catorce años, aunque se amplió posteriormente a un público infantil a partir de nueve años (hasta catorce), formato que elijo para su presentación aquí. Los objetivos generales del taller son los siguientes:

- Entender cuál era el oficio del juglar medieval en relación con la literatura de su época.
- Relacionar los objetos del M.A.N. con la historia, para ver cómo aquéllos son testigos y significantes de ésta. Los objetos contextualizan los textos y toda una época. La literatura es parte del patrimonio inmaterial que podemos materializar precisamente a través de las piezas expuestas, es decir, con el patrimonio material.
- Mostrar cómo las divisiones y definiciones de literatura, periodismo..., son conceptos muy relativos. La Literatura Medieval de cuño juglaresco es una experiencia dinámica y que busca fundamentalmente entretener, desconocedora del concepto moderno de autoría, y alejada de los corsés en torno al canon que tan importantes parecen hoy.
- Explicar la literatura como una actividad humana encuadrable en su contexto histórico, donde adquiere sentido. Forma parte de la propia vida, antes que de la producción de objetos culturales, concepción postmedieval del arte. Así, la orientación del taller es más propiamente histórica que literaria.
- Acercar el Museo a un público infantil/juvenil desde una óptica informal y participativa, permitiéndoles entender y disfrutar de los objetos expuestos en un entorno menos severo del que suelen rodearse este tipo de visitas.

El taller está pensado teniendo en cuenta su lugar de realización (el Museo Arqueológico Nacional), lo que permite la búsqueda de objetos originales en su exposición permanente, hecho que cualitativamente supone un gran avance con respecto a la ejecución de un taller de este tipo en otro lugar donde no se den estas condiciones privilegiadas.

Desarrollo del taller

El taller se desarrollará en dos espacios físicos. Por un lado, en el Patio Romano del M.A.N., aprovechando que la época veraniega permite el uso de estas instalaciones, interiores pero al aire libre, disponiendo a las/os participantes en torno a una larga mesa. El segundo espacio son las propias salas de la exposición permanente del M.A.N., referencia fundamental, como queda dicho, que justifica un taller como éste en este ámbito y no en otro. La sala escogida es la xxxiii, correspondiente a Baja Edad Media, y la visitaremos dos veces a lo largo de la mañana.

A pesar de que tanto el monitor como las/os participantes en el taller estuvimos identificados por el nombre propio mediante una pegatina adherida a las camisetas, el taller comenzó con una dinámica para distender y tomar contacto con las otras personas del grupo, facilitando un tiempo distendido de conocimiento mutuo¹. Dicha actividad, desarrollada a través de un juego, tuvo también como finalidad adicional dividir el grupo en dos subgrupos de cara a preparar una actividad posterior, subgrupos a los que se identificó con un pequeño adhesivo circular, en dos colores distintos, superpuesto a la pegatina con el nombre. Finalmente, se numeró a las personas de cada subgrupo correlativamente.

1. Introducción

En el Patio Romano, ya en torno a la mesa larga donde se desarrolla la parte principal del taller, las/os participantes se sientan, de modo que los dos grupos, ya subdivididos, se sitúen juntos².

Comienzo preguntando qué entienden por la palabra 'juglar', a qué se dedicaban, de qué época eran, cómo vestían..., a modo de lluvia de ideas, con la intención de sondear al grupo. Seguidamente, relaciono la actividad del juglar con la literatura. A fin de vencer posibles reticencias ante la resonancia académica de esta palabra y para mostrar cómo en la Edad Media 'literatura' era básicamente entretenimiento, les muestro un cartapacio de confección casera. En su interior se encuentran recortes de prensa de muy distinto tamaño, pero encuadrados de tal forma que los distintos fragmentos funcionen a modo de páginas. En la portada del cartapacio, como si fuera el título del presunto libro, se lee la pregunta que les hago: «¿Esto es un libro?», conti-

nuando con otras: ¿son simples noticias de prensa, sin valor literario?, ¿es un libro mío, o la autoría es de otros?, ¿por qué es un libro o, en su caso, por qué no lo es? Evidentemente, el enunciado se adapta a la capacidad de comprensión del grupo.

Esta actividad permite que los distintos miembros del grupo comiencen a opinar, individualmente, sobre lo que cada cual piensa al respecto sobre el cartapacio. Estas reflexiones me permiten comenzar a desgranar información conscientemente ambigua, sin concluir si es un libro o no, razonamiento extensible a qué es literatura, o en qué se ha convertido, cómo hechos y relatos de hace unos cuantos siglos (lo que entonces fue periodismo) se considera hoy literatura, y cómo ésta es algo más que una asignatura.

Una vez que nos hemos acercado a la figura del juglar medieval, pregunto si actualmente existen personas a las que podamos llamar juglares. Como el estereotipo es el juglar medieval, ante la habitual respuesta negativa comienzo a preguntar si no hay ahora personas que trabajan en la calle cantando, o con instrumentos; si no han visto a quienes visten también de modo distinto al del resto de la gente para hacerse notar y atraer la atención de un auditorio; si no esperan dinero por ejercer su oficio... Así nos damos cuenta de cómo la oralidad no ha sido una realidad exclusivamente medieval y cómo hoy también hay gente que se dedica a ese oficio, sin tantos cambios como los siglos transcurridos permitieran suponer: los juglares viven, también pueden estar fuera de los museos.

Una vez que nos conocemos un poco y hemos tomado contacto, a través de una breve charla, explico cuáles son los objetivos que perseguimos durante la mañana, con un muy sucinto índice de actividades para, sin desvelar exactamente qué vamos a hacer y mantener esa curiosidad, sepan más o menos qué se pretende de su participación.

A lo largo de la mañana, en momentos convenientes que no están previamente fijados, me propuse explicar cómo una de las condiciones que debía tener un juglar era una extraordinaria memoria. En ocasiones, eran capaces de recitar hasta diez mil versos, largos poemas que se solían sustanciar en tres sesiones. Para desarrollar tan gran capacidad de retentiva, los juglares se valían de pequeños trucos mnemotécnicos, y también de algún soporte escrito (una chuleta), algo poco habitual en la época, cuando poquísima gente sabía leer y, aún menos, escribir. La

¹ Son los llamados «juegos de presentación». A la vez, esta sencilla técnica contribuye a que cada participante se relacione desde el principio con el entorno del Museo de una manera poco habitual. Los/as niños/as, en principio, asocian el espacio de un Museo como el Arqueológico como un ámbito muy serio, donde este tipo de actividades no tienen cabida.

² En realidad, la acogida al Museo comienza en el propio vestíbulo, donde el monitor recibe a las/os participantes y les acompaña hasta el lugar de inicio del taller propiamente dicho, en nuestro caso, el Patio Romano.

lectura, la cantilación..., eran truquillos para memorizar más contenidos; la realización de juegos, dramatizaciones, interacciones a la audiencia eran recursos para ser capaces no sólo de contar muchas cosas, sino de atraer la atención del auditorio.

Ante tal cantidad de habilidades, vamos descubriendo, junto a las explicaciones y preguntas de las/os participantes, cómo el oficio de un juglar medieval comparte elementos con los respectivos quehaceres de los periodistas, los actores y los músicos de hoy. Un juglar que quisiera sobresalir debía estar bien informado de noticias y hechos ocurridos tanto en el entorno del auditorio ante el que actuaba, como en tierras lejanas o en épocas pasadas, porque tenía que describirlos como si los hubiera vivido, lo que daba lugar a especializaciones de la actividad. Lo que a todos se les suponía era una excelente capacidad para improvisar, a fin de mantener, dependiendo del auditorio, la atención de la gente en vilo. Y una cosa que no podía faltar, de especial interés para nuestro taller, era ritmo, mucho ritmo.

Por otro lado, los juglares tenían grandes capacidades descriptivas, al modo de los charlatanes de feria. Si un juglar se quedaba callado, se quedaba sin clientela, así que sabía muchos trucos para mantener la atención del auditorio. Llegados aquí, pregunto si saben qué significa esta palabra, 'auditorio'. Una vez explicada, por algún/a participante o, en su defecto, el monitor, se les hace caer en la cuenta que tal vocablo, todavía empleado hoy, hace referencia a la escucha, principal vía de disfrute en el caso del espectáculo juglaresco. Supieran o no supieran de qué iba exactamente el tema, lo contaban como si hubieran estado presentes, dando en ocasiones tantos datos que deslumbraban a su audiencia.

2. Funcionamiento de la tradición oral

Ejercicio: cada participante contará al siguiente lo que ha escuchado

Vamos a ver cómo andamos de memoria. Para ello, comenzamos un ejercicio dinámico que durará prácticamente lo que dura el taller, y que se realizará de manera simultánea con el resto de actividades previstas. Utilizo un material realizado previamente, consistente en sendas cintas de casete, grabadas cada una con una versión de un relato histórico distinto. He escogido dos hechos, bien conocidos, de

la historia hispana medieval, como lo son el *Cerco de Zamora*, por un lado, y la vida de Juana I de Castilla y Aragón (la mal llamada «Juana la Loca»), por otro.

La dinámica del ejercicio, bastante más confusa explicada por escrito que *in situ*, es la siguiente: a la persona que ostenta el número uno de cada uno de los dos subgrupos ya establecidos se le da a escuchar la narración en un *walkman* con cascos. Por tanto, cada subgrupo escuchará una narración distinta, aunque el proceso se desarrolla simultáneamente. Una vez que lo ha escuchado continúa con las actividades comunes previstas para, a la indicación del monitor en los momentos requeridos, quien lo ha escuchado por primera vez se lo explica de viva voz al número dos de su respectivo grupo, con el mayor lujo de detalles que recuerde, sin que el resto le oiga. Para ello se buscará un lugar discreto, alejado del resto de participantes. Más adelante, y siempre cuando el monitor lo indique, el número dos hace lo mismo con respecto al tres, y así sucesivamente hasta que todos los miembros de cada subgrupo sean informados. Esta transmisión es privada entre las dos personas implicadas, sin presencia de terceras. Los momentos escogidos fueron los empleados en subir y bajar desde el Patio Romano a la sala XXXIII. Quedándose un poco rezagadas las personas implicadas, se conseguía la privacidad necesaria. Como se programaron dos visitas a la sala (con sus sendas subidas y bajadas por escaleras), dio tiempo para que cinco personas por grupo realizaran la actividad, contando con la persona de cada subgrupo que había escuchado la historia. El tiempo aproximado que tardaba el grupo en los desplazamientos estuvo en torno a dos minutos, suficiente para que cada pareja cumpliera su cometido (contar/escuchar). Cuando hubo más gente, se aprovechó el momento del *tentempié* para que todas/os participaran.

El ejercicio termina, al final de la mañana, cuando la última persona expone en público la versión de los hechos que le ha llegado después de completada la cadena de transmisión. Esta última versión, por lo común muy reducida, también se grabará en cinta. El otro grupo hace lo mismo.

Con esta actividad se demuestra la distorsión de la historia original según va corriendo de una persona a otra. Con ello vemos cómo, aunque los hechos fundamentales permanecen inalterados, los detalles se van adecuando a la memoria y a la experiencia de cada nueva generación.

Las dos historias, cada una en torno a las 225 palabras y alrededor de 70–90 segundos de grabación, fueron éstas.

Historia A: El Cerco de Zamora

«Estamos a finales del siglo xi, cuando murió el rey de Castilla y León llamado Fernando I. A su muerte, el rey dividió la herencia del reino entre sus hijos y sus hijas. A Alfonso le dio el reino de León, a Sancho, Castilla, y a su hija Urraca le ofreció la ciudad de Zamora. Sancho, que era muy ambicioso, le quitó León a su hermano. Luego pretendió quitarle Zamora a su hermana Urraca, pero ésta se resistió dentro de la ciudad. Como no se la daba, Sancho decidió asediar Zamora, y acampó con su ejército fuera de las murallas de la ciudad para rendirla por hambre. Con el rey Sancho se encontraba el Cid Campeador, que era su vasallo.

Urraca no sabía qué hacer para levantar el cerco de su ciudad, pero a Vellido Dolfos, un caballero zamorano, se le ocurrió una idea. Salió por una puerta de la muralla diciendo que se pasaba al otro bando. El rey Sancho se lo creyó y cuando se descuidó, Vellido le clavó una lanza y le mató. El Cid, que vio esto, salió persiguiéndole, pero Vellido pudo refugiarse en la ciudad. Todo había sido una trampa para matar al rey.

Según unos, Vellido Dolfos fue un traidor. Según otros, fue un héroe por salvar a Zamora del injusto cerco al que la sometía el rey Sancho».

Historia B: La reina Juana, mal llamada «la Loca»

«Estamos a finales del siglo xv, cuando gobernaban Isabel y Fernando, los famosos Reyes Católicos. Tuvieron una hija, a la que pusieron por nombre Juana. Juana, que se casó muy joven con Felipe el Hermoso, y Juana no se conocían cuando se vieron por primera vez, porque en aquel tiempo el matrimonio lo decidían los padres. Al principio, estaban muy enamorados, pero pronto

Felipe comenzó a maltratar a Juana y a no hacerle caso. Juana estaba muy triste.

Juana no tenía mucho interés en gobernar los reinos de sus padres, pero sí su marido Felipe, que era muy ambicioso. Cuando murió su madre Isabel, Juana quedó como reina de Castilla. Pero tanto su padre como su marido querían gobernar en los territorios castellanos. Juana sufría mucho por esta situación, porque todos la querían utilizar para lograr sus planes ambiciosos. Para conseguirlo, su padre y su marido la acusaron de estar loca, para que no pudiera gobernar y así hacerlo ellos en su lugar, encerrándola en un castillo.

Felipe se murió muy joven, y poco después Fernando. Parecía que Juana podría ser libre, pero entonces fue su hijo mayor, el emperador Carlos, quien también la mantuvo encerrada en esa prisión durante casi cincuenta años. Juana murió muy vieja, triste, y olvidada por todos, con menos poder que el más humilde de sus criados, y la llamaron injustamente Juana la Loca».

Los resultados fueron los previsibles: al final de la mañana, la distorsión de la narración, después de pasar por todos y cada uno de los participantes, fue mayúscula. Sólo algunos hechos fundamentales (el nombre propio principal, el suceso central) permanecieron relativamente inalterados. Cada chico/a no se explicaba cómo podía ocurrir, ya que tenían claro los datos que habían transmitido a la generación siguiente, y no encontraban razones para que, al terminar la rueda, se adulterase el contenido de su versión.

3. Localización de un juglar

Ejercicio: localizar un juglar en las salas del Museo

Con los datos que al principio entre todas/os hemos ido desgranando ya tenemos pistas suficientes para saber localizar a un juglar medieval. Para ello, procedemos a visitar por primera vez la sala xxxiii del Museo, donde los dos subgrupos que ya están formados se encargan de localizar dos juglares que allí se muestran en las pinturas sobre tabla de los aliceres



Figura 1. Juglar. Aliceres de Curiel de los Ajos (M.A.N., n.º inv. 50766).

Figura 2. Juglar. Aliceres de Curiel de los Ajos (M.A.N., n.º inv. 50759).



³ A pesar de la amplia producción conservada de romances antiguos, no es del todo fácil localizar uno donde se nombren objetos en número suficiente para poder realizar la actividad que aquí se propone. Sigo una edición (Díaz-Mas, 2001:51-3) convenientemente adaptada.

mudéjares de Curiel de los Ajos, fechadas en la transición de los siglos XIV-XV.

Aunque no hay demasiados músicos expuestos, algunos ángeles músicos que se observan en distintas piezas pueden dar lugar a confusión con los juglares requeridos. Si se produjere y algún grupo defendiera que tales instrumentistas fueran juglares, se recuerda qué características formales habían de tener para ser tales, a fin de que ellas/os mismas/os rectifiquen. En último caso, hacer notar las alas de los celestiales músicos sirve para, inmediatamente, corregir posiciones erróneas. Realizada la actividad, volvemos al Patio Romano.

4. Los romances como una crónica periodística

Ejercicio: *localizar objetos que aparecen en la literatura romancística en las salas del Museo*

Les pongo en antecedentes sobre la figura del Cid, explicando quién fue y nombrando a los siguientes personajes que aparecerán en el romance «Cabalga Diego Laínez»³ que se les facilita inserto en el *dossier*: Diego Laínez (padre del Cid), Jimena (hija del conde «lozano» Gómez de Gormaz y futura esposa del héroe); y Alfonso VI (rey). La historia que se relata, bastante «cotilla», es, en resumen, la siguiente: el conde afrentó al padre del Cid, y éste le mató. Jimena acude al rey a pedir justicia, pues se queda sola, y pide casarse con el asesino de su padre (el Cid) para reparar la afrenta. El rey cita a Diego Laínez (padre del héroe) para concertar la boda. Él acude, con su séquito, donde también va el Cid en actitud prepotente.

Se puede también dedicarle unos minutos a comentar la situación desesperada en la que se encontraba el Cid, y a recordarles que precisamente éste es un personaje histórico importante para la literatura porque sus peripecias han pasado por tradición oral de generación en generación, con gran tradición romancística, que después se ha perpetuado en los libros, tanto de literatura como de historia. Con estos datos básicos expuestos, se puede comprender el entorno que explique el texto que se va a leer.

Se le entrega el romance, que ha sido levemente actualizado en algunas palabras para eliminar complicaciones semánticas innecesarias para los fines que pretendemos y hacerlo más accesible a las/os participantes del taller (apéndice n.º 3).

Continuamos con la división en los dos grupos con que hemos comenzado en «Funcionamiento de la tradición oral». Cada grupo leerá por su cuenta el romance «Cabalga Diego Laínez», y se aclara las palabras y expresiones que no se entiendan. Esas palabras fueron, mayoritariamente: *hijos dalgo, estoque, guante mallado, bonete*. En menor medida, y dependiendo de la mayor o menor edad de las/os participantes: *demándelo, apeños, agraviado, bincar, afrentado*.

Seguidamente, harán una lectura en voz alta de tal manera que cada persona lea al menos un verso, sin ninguna indicación todavía de cómo han de hacerlo, salvo que lo hagan con voz suficientemente alta como para que todas/os las/os

presentes la escuchemos. Así me puedo hacer una idea de las posibilidades y recursos de cada una/o de los componentes del grupo y sus dificultades. Una vez leído, se les da un cuestionario a cada grupo de los formados inicialmente con algunos de los elementos que aparecen en el romance, los cuales habrán de localizar nuevamente entre las piezas expuestas en la citada sala xxxiii, la más adecuada a este propósito por la cantidad y variedad de objetos expuestos (escultura, pintura, tapices, esmaltes, elementos arquitectónicos, forja...), así como por la cronología (del siglo xii al xv). El hecho de haber estado buscando antes al juglar les ha familiarizado con dicha sala, facilitando esta actividad que es, sin duda, mucho más compleja y larga. El tiempo para la búsqueda lo establece el monitor, acorde a las posibilidades del grupo. Como el romance es paralelístico, cada subgrupo buscará los elementos correspondientes a cada uno de los dos hemistiquios. Según se identifiquen las dificultades que encuentra cada grupo, la búsqueda se puede realizar un poco asistida. Asimismo, se les deja libertad para que la búsqueda se haga de manera individual, para después hacer una puesta en común en cada subgrupo, o hacerla conjuntamente, o establecer la estrategia que cada cual determine.

Los siete elementos descritos en el romance que vamos a intentar localizar son los siguientes, para lo cual nos valdremos de sendos cuestionarios incluidos en el dossier (apéndice n.º 4):

- *Grupo A:* hijos dalgo, mula, oro y seda, espadas, varitas, guantes, sombreros.
- *Grupo B:* caballo, [caballero] armado, estoque, lanza, guante mallado, casco, bonete colorado.

Cuando localizan en las piezas expuestas los elementos precedentes, las apuntan en el Cuestionario junto a su cronología aproximada (se les explica la función de las cartelas y, en caso de desconocimiento, la conversión de los años en siglos), con una somera descripción (pintura, escultura, objeto...), y el número de referencia de la vitrina escogida. Una vez rellenado y acabado el tiempo concedido, el otro grupo hace de juez a la hora de establecer la idoneidad de los objetos localizados en relación con lo que se les pedía, quedando el monitor como árbitro en caso de no haber acuerdo. Habida cuenta de que la sala xxxiii del M.A.N.



Figura 3. Mula. Retablo de San Andrés. Nueno (Huesca) (M.A.N., n.º inv. 51684).

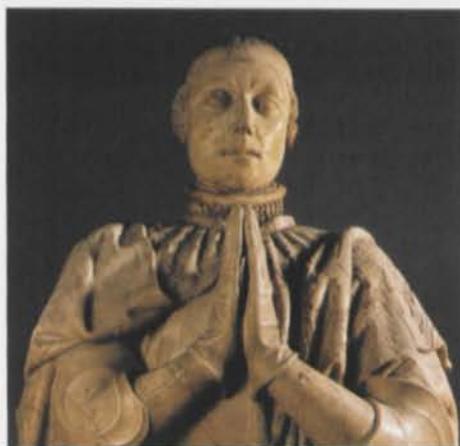


Figura 4. Guantes. Estatua de D. Pedro el Cruel (M.A.N., n.º inv. 50234).

expone las tablas mudéjares de los alcores de Curiel de los Ajos, que por sí solas reúnen bastantes de los objetos solicitados, establecí la condición de la irrepetibilidad de una misma pieza/vitrina a la hora de localizar los *item*.

De esta manera tan sencilla se consigue dar a entender cómo gracias a los museos podemos hacernos una idea de cómo era la realidad material de aquellos tiempos. Así pues, a falta de fotografías, películas o videos..., el acercamiento más mediato al contexto que describen los romances nos lo ofrecen los museos de historia, o arqueológicos.

Pero no vale contar ni cantar de cualquier manera. Eso lo podía hacer cualquiera, y precisamente al juglar o a la jugleresa lo que le distinguía era la habilidad en esas artes. Su ciencia exigía hacerlo de un modo que podíamos llamar «profesional», que lo diferenciara del resto, y que consiguiera encandilar a la gente. Para ello es

Figura 5. Lanza. *Misa de San Gregorio* (M.A.N., n.º inv. 51717).

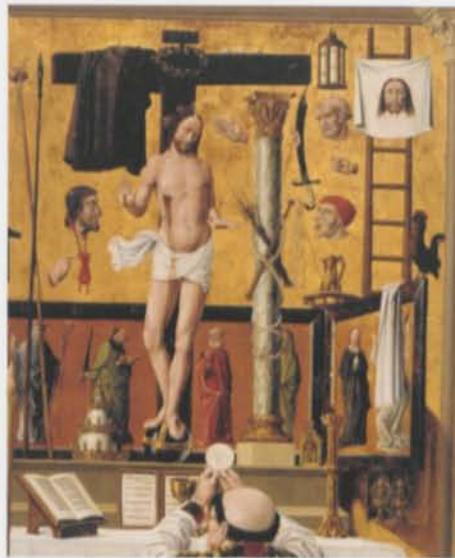


Figura 6. Bonete colorado. *Virgen de la Misericordia* (M.A.N., n.º inv. 52812).



preciso conocer las leyes de la medida y del verso, y saber además, rimar, entonar y enfatizar, ponerse tristes o contentos, según lo requiriese el texto que interpretaban. Tratándose de repertorio romancístico el juglar ha de dominar el arte del octosílabo, medida y ritmo en la que se vierte tan popular género literario.

5. El arte del octosílabo

Ejercicio: *recitado rítmico de los romances*

Se trata ahora de aprender en el taller los principios básicos para recitar rítmicamente los romances, más allá de una simple lectura, porque ya sabemos que un juglar no podía decirlos de cualquier manera. Para ayudarnos con el ritmo empleé un metrónomo mecánico, puesto inicialmente a 126 pulsaciones, instrumento que ya de por sí despierta la curiosidad y atrae la atención de las/os chava-

las/es. Con él, y ayudándonos de golpes de nudillos sobre la mesa, si fuera necesario, conseguimos encajar las sílabas.

Para facilitar un poco la tarea, al principio lo hacemos de modo de cada uno de los dos subgrupos que ya tenemos formados, y dispuestos agrupados a cada parte de la mesa, lean alternativamente un hemistiquio cada uno. La necesidad de hacerlo a la vez ayuda a disciplinar el recitado y estar más pendientes del ritmo impuesto al romance. Seguiremos un rimo de acentuar las sílabas impares de cada hemistiquio, es decir, las sílabas 1, 3, 5, y 7. Obvia decir que el metrónomo ofrece la oportunidad de jugar un tanto con él, tanto a velocidades excesivamente lentas como rápidas, a la hora de valorar cuál es el *tempo* más conveniente a la hora del recitado. Una vez hecho esto, y en función del tiempo disponible, podemos ir añadiendo nuevos elementos a la recitación: inflexiones de voz, posibilidades dialógicas entre varias/os recitadoras/es, semidramatizaciones...

La última parte de esta actividad consistió en cantar los romances, con acompañamiento de guitarra a cargo del monitor o/y con adición de elementos de percusión que podrán tañer las/os participantes acompañando el ritmo. La cuestión ahora es: ¿qué música le viene bien? Los juglares no solían inventar la música de las piezas que cantaban. Más bien, se trataba de cantilaciones, textos dichos con ayuda de sencillas fórmulas melódicas (como hace el sacerdote en ciertas fórmulas durante la celebración de la misa, los vendedores callejeros con su soniquete, o los antiguos pregoneros de los pueblos). En ocasiones, los trovadores componían la música, la aprendían los juglares, y éstos podían aplicar la misma música a textos diferentes que tuvieran las mismas características métricas, rítmicas... En nuestro caso, además de la obvia posibilidad de inventar un patrón melódico que admita el texto que vamos a poner en música, eventualidad que casi se descarta ante la falta de tiempo para que espontáneamente y con cierta rapidez se ofrezcan sugerencias válidas, se explica cómo cualquier música que acompañe versos octosílabos puede servir para cantar cualquier romance, proponiéndoles bucear en su memoria, específicamente en el repertorio de canciones infantiles, a ver si encuentran alguna apropiada. Por si acaso no acude ninguna a la memoria (según el grupo, sus edades..., cantar en público les suele dar vergüenza), se les proponen dos cantinelas que a buen seguro conocerán:

- *Pinocho se fue a pescar*
- *Estaba el señor Don Gato*⁴,

y comenzamos a cantar *Cabalga Diego Laínez* con estas músicas, por ejemplo, y las eventuales que hayan propuesto, a fin de ver cómo encaja, o no, junto al acompañamiento instrumental posible.

A fin de ver cómo todas estas contrahechuras, es decir, empleo de músicas preexistentes a otros textos, procedimiento compositivo de plena vigencia y utilización en la Baja Edad Media y durante la Edad Moderna⁵, no sólo se da con el romance que más estamos trabajando, sino que es común a todas las tiradas octosilábicas, nos vamos a servir de dos romances distintos, que se incluyen en el *dossier* (apéndice n.º 5); el primero en un fragmento de un romance de autor, en este caso el *Romance sonámbulo* de Federico García Lorca⁶, suficiente para hacerlo reconocible, dada su larga extensión; el segundo, *La flor del agua*, lo ofrezco completo, perteneciente a la tradición oral contemporánea (Díaz Roig, 1995:291), pervivencia que muestra la todavía vigencia de este modo tradicional de transmisión de saberes. Ambos están escritos con un verso por hemistiquio. Esta manera de escribirlos (o editarlos) nos acostumbra a un modo distinto del empleado por el editor de *Cabalga Diego Laínez* (dos hemistiquios con cesura), resaltando que no altera en absoluto la esencia del romance, precisamente porque su naturaleza reside en su oralidad, siendo lo demás criterios tipográficos que sólo tienen sentido cuando el romance se escribe, se «literaturiza».

Sobre uno de estos romances, que asimismo se pueden recitar rítmicamente o cantar según sabemos, procedemos a atribuir un verso a cada una/o de las/os participantes del taller. Se les pide que cuenten las sílabas del verso que les ha correspondido. Previamente se les informa de cuestiones rítmicas básicas que afectan al cómputo de la cantidad silábica, como sinalefa, hiato, terminación del hemistiquio en palabras esdrújulas (restan una sílaba) o agudas (la suman), cesura, la función del apóstrofo del verso tercero..., además de la rima. El resultado es que todos los versos, si están bien hechos y bien medidos, dan el resultado de: 8 + 8.

En este momento, o en otro que resulte a propósito, les muestro sendos facsímiles de dos romances pertenecientes a tradiciones distintas. Por un lado, una tradición antigua (1535) de romances amorosos, que sirve para ver cómo también se trans-

mitió escrita la literatura, ilustrada..., titulada *Cartas y coplas para requerir nuevos amores*⁷; por otro, un romance de la tradición contemporánea distribuido en forma de pliego de cordel. Además de ver distintas grafías y modos de escritura, esta muestra sirve para reflexionar, si viene al caso, sobre el modo de transmisión de este tipo de literatura, ya que, además, ambas se presentan como anónimas.

Es éste el momento de enlazar con el tema suscitado a través del cartapacio mostrado al principio. Una vez que hemos visto cómo los romances se transmitían fundamentalmente a través de la oralidad, sin mediación de la escritura, y cuando ésta aparecía, se trataba de piezas sueltas, que una persona leía o recitaba y otras muchas escuchaban, lo comparamos con una edición moderna del Romancero antiguo. Con el paso del tiempo, se ha convertido en un todo compacto, en literatura (incluso en asignatura), lo que antes eran unidades independientes, temporal y espacialmente, pensadas para la diversión e instrucción popular.

Los grandes cantares de gesta, de varios miles de versos, e incluso piezas más breves, no son obra de una sola persona. Al contrario, al cantarse y contarse durante tantos años por tantísima gente distinta, las piezas se van alterando y son el resultado de varias manos, sin que generalmente sepamos quiénes lo hicieron, por lo que suelen denominarse anónimos. En este sentido, un cantar de gesta, o un romance, vienen a ser como un tríptico o un retablo, pero no pintado, sino dicho o leído⁸, que nos muestran simultáneamente diferentes escenas o, incluso, distintos puntos de vista.

Ha llegado el momento de escuchar la versión que ha quedado de los sendos relatos que por transmisión oral han ido corriendo de unos a otros desde el comienzo de la actividad, lo que da lugar a la sorpresa ante la «adulteración» del mismo, pero sirve para reflexionar cómo los datos fundamentales generalmente permanecen inalterados, siendo esos datos el meollo narrativo de la acción (hechos principales), afinando menos en nombres propios, cronología de los sucesos, y correcta sucesión de los acontecimientos. En el *dossier* procedemos a apuntar la versión que ha sobrevivido después de las sucesivas transmisiones para que las puedan comparar con las versiones escritas de los textos originales, que en ese momento se les ofrecen en folio aparte para que las integren en su *dossier*, y no antes para evitar que una

⁴ La repetición cada dos versos, a modo de estribillo o vuelta, de la onomatopeya *marramamiau, miau, miau*, ofrece nuevas posibilidades creativas, ya que hemos de encontrar otra expresión equivalente que se avenga mejor al romance que hemos de musicar, en este caso, *Cabalga Diego Laínez*. Las propuestas de las/os participantes oscilaron desde un sencillo *lalalalá, la, la*, hasta, dado el tema del mismo, un más acertado *purrum-pumpún, pun, pun*, acompañado a veces con palmadas rítmicas en los muslos.

⁵ Este sistema de composición se denomina técnicamente *contrafactum* (plural: *contrafacta*), de donde deriva la palabra romance «contrahechura». Salvando ciertas distancias, durante la plena Edad Media se denominó «tropar», o en su forma sustantivada, «tropa».

⁶ La multiplicidad de ediciones de esta celeberrima página lírica evita la referencia bibliográfica.

⁷ De 1535, reproducido facsimilamente por Librerías París-Valencia, 1991.

⁸ La abundancia de retablos, pintados o esculpidos, de la sala xxxiii del MAN facilitaba la explicación. Si se decide ilustrar así la explicación hay que tenerlo en cuenta a la hora de disponer de algún material a propósito para mostrarlo.

lectura previa adultere el resultado de la actividad.

6. Haciendo de juglares

Ejercicio: *escribir un romance e interpretarlo*

Se propone un hecho histórico reciente, que hubiera sido sustancia juglaresca en otro tiempo, como la boda del príncipe Felipe (de Borbón), celebrada tan sólo mes y medio antes de la realización del taller, para lo cual habremos de contextualizar, en la primera parte del romance, a este personaje dando noticias previas de su vida, siendo la culminación del mismo la propia boda. Divido el grupo en cuatro subgrupos y les pido a cada uno que continúen con tres o cuatro versos en forma de romance el *incipit* que les doy a cada subgrupo. Al final juntaremos los cuatro fragmentos para conseguir un romance completo. Ante el problema de la falta de documentación sobre la biografía principesca, se sugiere la creatividad y la improvisación. Al igual que los juglares de antaño, los contenidos del romance pueden reflejar opiniones particulares sobre el personaje en cuestión, al margen de su fidelidad con la presunta «verdad histórica».

La biografía del Príncipe de Asturias se articula en cuatro diferentes episodios de su vida: nacimiento, infancia, llegada a la Universidad, boda. Cada grupo escribirá con rimas asonantes los versos (de dos hemistiquios) que faltan, poniendo especial atención a la correcta cantidad silábica del verso, de acuerdo con las indicaciones que previamente se hicieron.

nacimiento:

LOS CLARINES RESONARON CUANDO EL PRÍNCIPE NACIÓ

infancia:

AUNQUE ERA TAN PEQUEÑO YA LE PONÍAN CORBATA

Universidad:

ENTRE TODOS LOS BORBONES FUE EL PRIMERO EN ESTUDIAR

boda:

EN LA CIUDAD DE MADRID LOS NOVIOS FUERON CASADOS

Una vez realizados los versos, cada subgrupo los leerá colectivamente, mientras los otros lo apuntan en su *dossier*, a fin de que cada participante en la creación de un fragmento del romance se pueda llevar a casa el romance completo. Acabaremos cantando con las músicas ensayadas previamente el *Romance del príncipe Felipe* en su versión ya completa, pudiendo, para darle mayor interés, combinar las distintas músicas aprendidas adjudicándoselas previamente a las distintas «estrofas», aprovechando que tienen distinta rima, lo que favorece periodos de transición con la guitarra, en los que el monitor aprovecha para recordar la música que va a seguir, o para dar indicaciones sobre la marcha. Esta versión, que es el resultado de lo aprendido durante toda la mañana, se graba para posteriormente escucharla y comentarla (apéndice n.º 6). Es el momento más esperado y más divertido. En mi caso, utilicé una grabadora que tenía posibilidad de alterar la velocidad de la cinta a la hora de reproducirla. Jugando con ella, poniéndola a ratos más lenta y, principalmente, más rápida, se hacían las delicias de la concurrencia, conscientes de que eran ellas/os las/os intérpretes y que aquello «sonaba».

Finalmente, en el *dossier* incluyo una bibliografía sumaria para quienes decidan continuar investigando en el campo de la Literatura Medieval en relación a la tradición oral cuando vuelvan a sus casas. El criterio de selección conjuga la calidad con la accesibilidad de dichos libros en librerías no demasiado especializadas. Bajo el rótulo de «Para saber más», se sugieren los títulos incluidos en la bibliografía.

Bibliografía

DÍAZ-MAS, P. (ed.) (2001): *Romancero*. Crítica [Colección Clásicos y Modernos]. Barcelona.

CASTILLO, R. (ed.) (1998): *Leyendas épicas españolas*. Castalia [Colección Odrés Nuevos]. Madrid.

LÓPEZ ESTRADA, F. y ROSELLÓ, J. (ed.) (2002): *El Cid Campeador*. Castalia [Colección Castalia Prima]. Madrid.

MENÉNDEZ PIDAL, G. (1986): *La España del siglo XIII vista en imágenes*. Castalia [Colección Castalia Prima]. Madrid.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1982): *Flor nueva de romances viejos*. Espasa-Calpe. Madrid, 5ª ed.

_____. (1991): *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Espasa Calpe. Madrid, 9ª ed. [1ª ed. 1942].

_____. (1992): *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el Romancero*. D. Catalán y Mª M. de Bustos (eds.). Espasa-Calpe, Madrid.

Apéndices

Apéndice n.º 1: Materiales preparados antes del taller

- Cartapacio con noticias de prensa encuadradas y titulado: "¿Esto es un libro?"
- Dos cintas de casete, habiendo previamente grabado en cada una sendos relatos, que en este caso fueron: *El cerco de Zamora*, y *La reina Juana, mal llamada la Loca*.
- Dossier de doce páginas, desglosadas así (es aconsejable incluir ilustraciones en las distintas páginas del dossier: reproducciones de portadas de romanceros del siglo XVI, miniaturas de juglares extraídas de códices, fotografías de relieves juglarescos, facsímiles de páginas de romanceros...):
 - pág. 1: Portada, con los créditos del M.A.N. e indicación del taller, reproduciendo uno de los juglares de los aliceres de Curiel de los Ajos.
 - pág. 2: Romance *Cabalga Diego Lainez*.
 - pág. 3: Espacio para notas sobre el romance anterior.
 - pág. 4: Romance *Sonámbulo*, de Lorca.
 - pág. 5: Romance *La flor del agua*, de la tradición oral moderna.
 - pág. 6: Cuestionario n.º 1.
 - pág. 7: Cuestionario n.º 2.
 - pág. 8: *Incipit* de las dos primeras estrofas del Romance del príncipe Felipe, con líneas para continuarlas.
 - pág. 9: *idem*, en sus dos últimas estrofas.
 - pág. 10: Resultado de la transmisión oral de los dos relatos breves (*El cerco de Zamora*, *La reina Juana, mal llamada la Loca*).
 - pág. 11: Para saber más.
- folio suelto (con el fin de entregarlo al final, a fin de no desvirtuar la actividad, y que puedan leer los textos ya en casa): transcripción de los dos relatos breves que han escuchado y recreado (*El cerco de Zamora*, *La reina Juana, mal llamada la Loca*).

Apéndice n.º 2: Materiales empleados en el taller

- Bolígrafos
- Dos walkman con sus correspondientes auriculares
- Una grabadora
- Metrónomo mecánico
- Pegatinas de 2 colores
- Guitarra
- Facsímiles de dos romances, uno antiguo (*Cartas y coplas para requerir nuevos amores*) y otro moderno.

Apéndice n.º 3: Romance *Cabalga Diego Láinez*

2	Cabalga Diego Láinez consigo se los llevaba entr'ellos iba Rodrigo,	al buen rey besar la mano; los trescientos hijos dalgo, el valiente castellano.
4	Todos cabalgan a mula, todos visten oro y seda,	sólo Rodrigo a caballo; Rodrigo va bien armado;
6	todos espadas cortantes, todos con sendas varitas,	Rodrigo estoque dorado; Rodrigo lanza en la mano;
8	todos guantes perfumados, todos sombreros muy ricos,	Rodrigo guante mallado; Rodrigo casco afilado
10	y encima del casco lleva Andando por su camino,	un bonete colorado. unos con otros hablando,
12	llegados son a Burgos, Los que vienen con el rey	con el rey se han encontrado. entre sí van razonando,
14	unos lo dicen bajito, - "Aquí viene entre esta gente	otros lo van preguntando: quien mató al conde Lozano:
16	Como lo oyera Rodrigo con alta y soberbia voz	de golpe los ha mirado; d'esta manera ha hablado:
18	- "Si hay alguno entre vosotros, que quiera vengar su muerte,	su pariente o vasallo, salga luego a reclamarlo;
20	que yo lo defenderé, Todos responden a una:	bien a pie, bien a caballo". - "Demándelo su pecado":
22	Todos se bajaron juntos Rodrigo se quedó solo	para al rey besar la mano; encima de su caballo.
24	Entonces habló su padre, - "Bajáos vos, mi hijo,	bien oiréis lo que ha hablado: besaréis al rey la mano
26	porque él es vuestro señor, Desque Rodrigo esto oyó	vos, hijo, sois su vasallo". sintióse más agraviado;
28	las palabras que responde - "Si otro me lo dijera	son de hombre muy enojado: ya me lo hubiera pagado;
30	mas por mandarlo vos, padre, Ya se bajaba Rodrigo	yo lo haré de buen grado". para al rey besar la mano;
32	al doblar la su rodilla Se asustó por esto el rey	el estoque le ha sacado. y dijo como aterrado:
34	- "Quítate, Rodrigo, allá: que tienes gesto de hombre,	quítateme allá, diablo, los hechos de león bravo".
36	Como Rodrigo esto oyó con una voz alterada	aprisa pide el caballo; contra el rey así ha hablado:
38	- "Por besar mano de rey porque la besó mi padre	no me tengo por honrado, me tengo por enfadado".
40	En diciendo estas palabras Con él también regresaban	se salla del palacio. los trescientos hijos dalgo;
42	si vinieron bien vestidos y si vinieron en mulas	volvieron mejor armados todos vuelven en caballos.

Apéndice n.º 4: Cuestionarios entregados

Cuestionario A

ELEMENTO A BUSCAR	CRONOLOGÍA	DESCRIPCIÓN	VITRINA	DIBUJO
hijos dalgo				
mula				
oro y seda				
espadas				
varitas				
guantes olorosos				
sombreros				

Cuestionario B

ELEMENTO A BUSCAR	CRONOLOGÍA	DESCRIPCIÓN	VITRINA	DIBUJO
caballo				
[caballero] armado				
estoque				
lanza				
guante				
mallado				
casco				
bonete				
colorado				

Apéndice n.º 5

<p>ROMANCE SONÁMBULO (Federico García Lorca, 1898-1936)</p> <p>Verde que te quiero verde. Verde viento. Verdes ramas. El barco sobre la mar y el caballo en la montaña. Con la sombra en la cintura, ella sueña en su baranda, verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata. Verde que te quiero verde. Bajo la luna gitana, las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas</p> <p>Verde que te quiero verde. Grandes estrellas de escarcha vienen con el pez de sombra que abre el camino del alba. La higuera frota su viento con la lija de sus ramas, y el monte, gato garduño, eriza sus pitas agrias. Pero ¿quién vendrá? ¿Y por dónde?... Ella sigue en su baranda, verde carne, pelo verde, soñando en la mar amarga. (...)</p>	<p>LA FLOR DEL AGUA (tradicción oral moderna)</p> <p>Mañanita de San Juan, cuando el sol se alboreaba, cuando la Virgen María de los cielos se bajaba a lavar sus blancos pechos y también su linda cara. La doncella que la vio del palacio donde estaba, si de prisa se vestía, más de prisa se calzaba, cogió los cántaros de oro y a la fuente fue por agua. En el medio del camino con la Virgen se encontraba. - ¿Dónde va la doncellita, tan sola y tan de mañana? - Soy hija del rey, señora, a coger la flor del agua. - Para ser hija de un rey vas bien poco acompañada; de condes y de marqueses debías ir rodeada. - Dígame usted, señorita, solamente una palabra: si tengo de ser soltera, o tengo de ser casada. - Casadita sí, por cierto, mujer bienaventurada. Tres hijos has de tener que han de gobernar a España: uno ha de ser rey en Sevilla, otro ha de ser rey en Granada, y el más pequeño de todos ha de gobernar a España, y has de tener una hija que ha de ser reina en Santa Clara, y en teniendo aquella hija se te ha de arrancar el alma.</p>
--	---

Apéndice n.º 6: Dos ejemplos del *Romanza del príncipe Felipe*, realizado por las/os participantes

Primer ejemplo

LOS CLARINES RESONARON
él estaba con su madre
muchos regalos trajeron
todos estaban felices

AUNQUE ERA TAN PEQUEÑO
y un traje muy formal
su primera conferencia
los juguetes le gustaban

ENTRE TODOS LOS BORBONES
en el aula se aplicaba
escuchaba muy atento,
en Derecho fue el primero
- ¡Vaya príncipe más bueno,
declan sus hermanas

EN LA CIUDAD DE MADRID
aunque llovía un poquito
don Felipe y Leticia
entre rosas y claveles
al soltero más dorado

CUANDO EL PRÍNCIPE NACIÓ,
y su padre en un rincón,
de Oriente y de Nueva York;
por el gran notición.

YA LE PONÍAN CORBATA
con camisa de escarlata;
fue en Asturias o en su casa;
y un cochecito llevaba.

FUE EL PRIMERO EN ESTUDIAR
como un alumno más,
todo conseguía aprobar,
no dejaba de empollar:
será fácil de casar!,
con cariño de admirar.

LOS NOVIOS FUERON CASADOS,
los novios no se ahogaron,
fueron dos enamorados,
tan radiantes desfilaron,
Leticia se lo ha llevado.

Segundo ejemplo:

LOS CLARINES RESONARON
los Reyes se alegraron
era él el más pequeño
y por eso mil caprichos
sus hermanas le miraron
y después del nacimiento

AUNQUE ERA TAN PEQUEÑO
y también iba elegante
él tenía sus amigos
y cuando era mayor
y con sus padres estuvo

ENTRE TODOS LOS BORBONES
en copiarse de los compis,
de una patada en el pompis

EN LA CIUDAD DE MADRID
Felipe de los Borbones
fue una boda a lo grande
y así se acaba la historia

CUANDO EL PRÍNCIPE NACIÓ
cuando el niño el mundo vio;
y la gente le mimó
en su puerta recibió;
cuando su madre parió
a la infancia se pasó.

YA LE PONÍAN CORBATA
hasta cuando iba a la cama;
cuando los necesitaba,
muchas cosas se compraba
comiéndose una patata.

FUE EL PRIMERO EN ESTUDIAR,
y un cero en sacar,
se fue al patio a ligar.

LOS NOVIOS FUERON CASADOS,
y Leti Rocasolano;
con seiscientos invitados,
de los príncipes casados.

La Red de Museos estatales. Una Red de grandes profesionales

Marina Chinchilla Gómez
Museo Nacional del Prado

No puedo iniciar este artículo sin agradecer, en primer lugar, al Museo Arqueológico Nacional la invitación que me ha dirigido para colaborar en este número del Boletín dedicado a nuestra querida compañera Carmen Alfaro.

En el acto de homenaje a Carmen Alfaro celebrado el 28 de noviembre de 2005, expresé públicamente mi admiración y cariño hacia Carmen, amiga y compañera de trabajo, con quien tuve la suerte de compartir muchos momentos y, muy especialmente, su último gran sueño profesional, la organización del XIII Congreso Internacional de Numismática. En aquel acto me permití solicitar un aplauso a los asistentes en su memoria, como merecido gesto de cariño, y como recuerdo de ese gran aplauso que Carmen recibió en la recepción de clausura del citado Congreso, como reconocimiento a su buen hacer y a su brillante papel en la convocatoria y organización del Encuentro.

En esta ocasión quiero convertir mi artículo en memoria de Carmen en un gran aplauso a ella y a todos los profesionales que, como ella, han dedicado y dedican todo su esfuerzo y trabajo a la Red de Museos Estatales.

La coincidencia en el tiempo de mi traslado desde la Subdirección General de Museos Estatales al Museo Nacional del Prado, con esta oportunidad de escribir un artículo en una de las revistas de los Museos Estatales, me ha invitado a hacer un repaso en voz alta de algunas de las actuaciones más significativas del periodo comprendido entre junio del 2000 y enero de 2007, periodo en el que he tenido el honor de dirigir el gran equipo humano de los Museos Estatales. Mi único deseo con este artículo es poner de manifiesto la gran labor realizada por todos los profesio-

sionales de museos durante este largo periodo.

Los vigilantes, personal de mantenimiento, directores, conservadores, ayudantes, auxiliares, cajeros pagadores, administradores, restauradores, informáticos..., son los auténticos protagonistas¹ de esta reciente historia, a ellos todo mi más sincero agradecimiento y reconocimiento por el gran esfuerzo realizado, y por haber permitido que hoy se hable en plural y no en singular. El hasta ahora denominado *profesional de museos* ha sido sustituido por esos *profesionales de museos*, que desde sus diferentes formaciones y enriquecedoras perspectivas están convirtiendo a los Museos Estatales en instituciones renovadas, de gran actividad e importantes proyectos de futuro.

Como no podía ser de otra manera el primer evento que hay que traer a nuestra memoria es el que fue el sueño, hecho realidad, de Carmen Alfaro, la organización en España del *XIII Congreso Internacional de Numismática*.

Esta iniciativa fue llevada a cabo, con éxito, gracias al impulso y dedicación de Carmen, quien supo trasladar a todos los que entonces trabajábamos con ella la importancia y trascendencia que este encuentro científico tenía para la Numismática, para el Museo Arqueológico Nacional, para el Ministerio de Cultura y para España. Así, con su buen hacer, y su sabio criterio se puso en marcha una gran y pesada maquinaria administrativa que permitió celebrar el Congreso en Madrid, entre los días 15 y 19 de septiembre de 2003.

En el Palacio de Congresos del Paseo de la Castellana de Madrid se reunieron 749 congresistas procedentes de 54 países de los cinco continentes, quienes en

¹ En este artículo obviaré la cita de ningún nombre propio, a excepción del de Carmen Alfaro, con un doble objetivo, no olvidar a nadie, y por otro rendir un homenaje a todos esos profesionales que se esconden tras cualquiera de las actividades descritas y no descritas en este artículo y que siempre lo han hecho desde ese silencioso anonimato.

apretadas jornadas de trabajo hicieron del Congreso un hito en la historia de la numismática internacional. La publicación de sus Actas es el mejor testimonio de la calidad de este Encuentro.

Pero otros profesionales de museos han sabido poner en marcha otros grandes Encuentros y hacer realidad actividades de gran interés para distintas disciplinas científicas y para la museología y la museografía.

Así es el caso de la *V Conferencia Europa de Registros*, celebrada entre los días 12 y 14 de noviembre de 2006, que ha reunido a cerca de 500 personas procedentes de 23 países. Esta iniciativa no sólo ha significado una puesta al día de los aspectos más importantes de los departamentos de Registro de colecciones, sino que ha sido el resultado, por primera vez, de una acción conjunta entre el Museo Nacional del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Fundación Museo Thyssen-Bornemisza y la Subdirección General de Museos Estatales, lo que supone abrir una vía de colaboración que hay que continuar en el futuro.

Con otro perfil y con otra vocación, el Museo de Altamira promovió la celebración, en su sede, durante los días 20, 21 y 22 de octubre de 2004, de la *Reunión Científica «Neandertales cantábricos, estado de la cuestión»*, cuyo objetivo era abordar el estado de las diferentes cuestiones que sobre el Paleolítico Medio cantábrico estaban planteadas. El éxito de aforo y la calidad de los ponentes han convertido este encuentro, y su posterior publicación, en un nuevo hito en el estudio de la Prehistoria Peninsular.

El Museo Nacional de Arte Romano, con su constante vocación investigadora, ha sabido hacer del Museo un punto de especial referencia en el ámbito nacional e internacional habiendo sabido potenciar su citada vocación mediante la organización de innumerables congresos y jornadas de trabajo, como el reciente *Coloquio Internacional «Marmora Baetica et Lusitaniae»*, celebrado en noviembre de 2006, con la finalidad de analizar la explotación y empleo del mármol en la Antigüedad en dos importantes provincias hispanas, *Baetica* y *Lusitania*.

En otro marco de reflexión y debate más cercano a la museología y la museografía, el Museo Romántico organizó, en febrero de 2006, el Primer Congreso *Casas-Museo. Museología y gestión*, en el que reunió a un gran número de profesionales de museos, con el fin de analizar la especificidad de la Casa-Museo como

una tipología museística de gran singularidad y presencia en España. A dichas jornadas asistieron, entre otros, los directores de las Casas-Museo del Ministerio, quienes desde sus propias ópticas y experiencias mostraron los criterios de intervención en los citados museos y las actuaciones previstas para el futuro. El éxito, calidad e interés de la convocatoria ha planteado su segunda edición en el año 2007.

Pero la reflexión y el debate han sido una constante en estos últimos años. Los profesionales de museos han trabajado de forma conjunta para buscar soluciones y respuestas a muchos interrogantes abiertos en el ámbito de la museología. La creación de comisiones de trabajo integradas por profesionales de museos procedentes de diferentes instituciones y Administraciones ha sido una tendencia de estos años en los que los profesionales han debatido y hallado respuestas a temas de gran importancia para el futuro de los museos.

La redacción de un *nuevo Reglamento de Museos de titularidad Estatal* que respondiera a las nuevas necesidades de los museos era algo urgente, y que la Junta Superior de Museos supo afrontar mediante la creación de una comisión creada en su seno, con el objetivo de redactar una nueva Norma reguladora. El trabajo ha sido concluido y se halla en su proceso de tramitación administrativa, previo a su publicación en el Boletín Oficial del Estado para su posterior entrada en vigor. El nuevo reglamento ha sido objeto de un gran consenso profesional al haber sido sometido a una amplia consulta tanto de profesionales, como de Administraciones y Asociaciones vinculadas a los museos, de quienes se han recogido sugerencias y mejoras a la norma propuesta.

La falta de una herramienta de planificación museística y las consecuencias negativas que esto tenía para los museos, invitó a la creación de otra comisión para el establecimiento de un método de trabajo útil para todos los museos. Así nació la publicación *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, trabajo que, a iniciativa del Ministerio de Cultura, ha permitido ordenar las actuaciones de un museo en todas sus áreas funcionales, así como establecer un guión de trabajo para los procesos de renovación arquitectónica de los museos.

El ingreso y tratamiento técnico de los bienes culturales arqueológicos en los Museos Estatales, es y ha sido una preocu-

pación muy especial para los responsables de los Museos Arqueológicos, quienes son testigo de cómo sus espacios se colapsan con la llegada de material arqueológico procedente de las excavaciones arqueológicas, y como éste altera el ritmo de trabajo de la institución. La necesidad de hallar una respuesta invitó, de nuevo, a la Junta Superior de Museos a crear otra Comisión encargada de estudiar, analizar y proponer una solución a este problema.

Los restauradores de los Museos Estatales también se constituían como grupo de trabajo en cuyo seno se podían compartir los problemas y la casuística de sus respectivos trabajos, con el deseo final de compartir soluciones y hallar respuestas útiles para todos.

Del mismo modo que los responsables de los departamentos de Difusión se unían para debatir sobre cuestiones de interés sobre el funcionamiento de estos departamentos, y sumar esfuerzos para coordinar sus ofertas culturales y poner en marcha programas conjuntos de actividades que estrecharan y tendieran nuevos lazos de colaboración entre los Museos Estatales, en los que la variedad y calidad de su oferta garantiza el éxito de nuevas propuestas en común.

Especialmente novedoso e importante para el futuro de los Museos Estatales ha sido la creación de la comisión para *el estudio y desarrollo de un Plan de Emergencias de Colecciones*, que ha permitido, por el momento, sensibilizar a los profesionales de los museos, en la jornada técnica celebrada en el Museo de América el 16 de febrero de 2006, de la necesidad e importancia de contar con este instrumento para el correcto tratamiento de las colecciones.

También fue necesario articular un grupo de trabajo de profesionales para la *evaluación de software de gestión bibliotecaria*, quienes debían elaborar una propuesta para la selección del programa informático capaz de garantizar el correcto tratamiento de las bibliotecas de los museos. El acierto en su decisión se convierte en la garantía para la modernización en la gestión bibliotecaria de los museos con vistas a un futuro inmediato.

Este clima de colaboración y trabajo en común que ha hecho posible la articulación de los grupos de trabajo anteriormente enumerados ha estado también presente en las grandes actuaciones de carácter arquitectónico llevadas a cabo durante este periodo, y que han exigido siempre un trabajo en equipo. La importancia y trascendencia de algunas de las

actuaciones realizadas invita a un breve recorrido por ellas.

La inauguración de las nuevas Salas de Edad Moderna del *Museo Arqueológico Nacional*, en enero de 2001, abría un proceso de modernización del citado Museo y mostraba una nueva imagen de su colección permanente. Este proceso de renovación, que entonces se apuntaba, se halla en una fase muy avanzada. En la actualidad se está redactando el proyecto de ejecución que dará pie a una remodelación integral del museo, fundamentado en una reorganización de espacios internos, habilitación del bajo cubierta, recuperación de espacios expositivos en los actuales patios y diseño de una nueva área de acceso.

Paralelamente a esta gran intervención, los profesionales del Museo Arqueológico Nacional han sabido compatibilizar acciones parciales orientadas a la mejora de sus instalaciones y servicios. La renovación de la Sala xx, la sala de la Dama de Elche, inaugurada en noviembre de 2006, la iluminación de la fachada del museo, en diciembre de 2006, y el acondicionamiento del área de acceso y una nueva señalización en las salas de exposición permanente durante el año 2005, son una clara muestra de la actividad renovadora de los profesionales del Museo Arqueológico Nacional.

El Museo de Altamira abría las puertas de su nueva sede, el 17 de julio de 2001. El nuevo museo nacía como resultado de un largo proceso de trabajo de numerosos profesionales, quienes, con acierto, habían planteado un museo, cuya finalidad básica, era preservar y difundir las pinturas prehistóricas de la Cueva de Altamira.

El Museo de Altamira es hoy un hito en la museografía contemporánea, un edificio de gran calidad arquitectónica que, no sólo, alberga unas magníficas salas de exposición permanente, sino también a la denominada neocueva, donde el visitante puede contemplar a escala 1:1 las pinturas de la sala de policromos, y recorrer la cueva como era en el momento en el que fueron realizadas las pinturas. El Museo de Altamira se ha convertido durante estos años en uno de los museos más visitados y elogiados del panorama museístico nacional e internacional, gracias a sus nuevas instalaciones y al impulso de sus profesionales.

El 25 de julio del mismo año, el 2001, el *Museo Nacional de Escultura* de Valladolid también abría las puertas de su nuevas salas de exposición permanente en el Palacio de Villena, como consecuencia del traslado a éste de las colecciones del

museo desde el Colegio de San Gregorio, edificio que fue cerrado al público con el fin de sufrir la segunda fase del Plan Director del Museo. San Gregorio ha sido objeto, durante estos años, de una rehabilitación consistente en la recuperación y restauración de los elementos arquitectónicos singulares del Colegio; adecuación de los espacios internos y espacios públicos a las nuevas necesidades y mejora de las salas de exposición permanente.

La próxima reapertura del Colegio de San Gregorio mostrará un nuevo discurso de sus colecciones y un nuevo tratamiento museográfico, así como dotará de nuevos usos a los espacios del Palacio de Villena. La tercera fase trazada para este Museo afectará, en un futuro, a los edificios de la Casa del Sol e Iglesia de San Benito, cuya actuación hará del Museo un gran complejo museístico al dotar al museo de nuevos espacios para la investigación y la documentación de la escultura, tal como han planteado los profesionales del museo, a quienes hay que reconocer el gran esfuerzo realizado por mantener una actividad de máxima calidad en todas las áreas funcionales del museo durante un momento de obras, como el vivido durante estos años, con los problemas y dificultades que esto supone para un museo.

En el año 2002, el 20 de noviembre, reabría sus puertas el *Museo Sorolla*, tras haber permanecido cerrado durante un año como consecuencia de un proceso de renovación integral de la exposición permanente. Durante este periodo de cierre los profesionales hicieron un gran esfuerzo por documentar el estado original de la casa del pintor, Joaquín Sorolla, y restablecer el aspecto original de las salas I, II y III, antiguos estudios del pintor, que fueron objeto de la renovación de sus cubiertas y de la instalación de climatización y de un nuevo sistema de iluminación. También se intervino en la fachada y en el jardín, así como se procedió a una campaña sistemática de limpieza del resto de la casa y de restauración de colecciones. Paralelamente se diseñó una nueva imagen corporativa al museo y se mejoró la señalización externa e interna del museo. El Museo Sorolla se ha convertido en uno de los museos más atractivos de Madrid, en el que con asiduidad se pueden contemplar filas de visitantes en espera para acceder al museo, lo que es un claro indicador de la gran acogida de este museo.

El *Museo Sefardí* también se cerró durante un año, abriendo sus puertas, de

nuevo, el 17 de noviembre de 2003. En este año el Museo fue objeto de numerosas actuaciones que tenían como fin último mejorar sus instalaciones, e intervenir en la Sala de Oración, espacio convertido en el principal bien museable de la institución, que sufrió una importante intervención en sus cubiertas dotándolas de las condiciones de estanqueidad exigidas. Paralelamente fueron realizadas labores de saneado de cornisas y tratamiento antixilófagos de las estructuras del artesanado y la sobrecubierta. Ligada a esta intervención se realizaron excavaciones arqueológicas bajo el pavimento, se mejoró la iluminación y se restauraron los elementos singulares, como yeserías y azulejos.

Además, el equipo de profesionales del museo, planteó, con acertado criterio, la necesidad de renovar en paralelo a las obras citadas el discurso museográfico de la sala de exposición permanente y de la Galería de Mujeres, a través de la incorporación de nuevos conceptos, nueva señalización y nuevos recursos. También se mejoró el área de acogida, la tienda, etc... En la actualidad queda pendiente una gran actuación como es la adecuación del espacio colindante, recientemente adquirido, como sala de usos múltiples con el fin de mejorar la oferta de servicios del museo.

En este mismo año, el *Museo de Bellas Artes «San Pío V»* de Valencia, museo de titularidad estatal y gestión transferida a la Generalitat Valenciana, inauguraba, el 9 de mayo del 2003, los espacios incluidos de la IV fase del Plan Director del Museo. Esta fase consistió en la ampliación del museo con una construcción de nueva planta, tras la iglesia y el espacio claustral. Estos nuevos espacios están dedicados a salas de exposición permanente, así como a servicios internos del museo, laboratorios, salas de reserva y otras dependencias administrativas.

Ya en el 2004, el 13 de febrero, se inauguraba el *Museo Lázaro Galdiano*, museo cuyo origen está en la donación al Estado de todos los bienes del coleccionista en 1947, fecha en que fue aceptada la citada donación. La actuación que ha sufrido este Museo, perteneciente al Sistema Español de Museos, ha sido desarrollada en cinco fases de trabajo, las cuales han sido concluidas en su totalidad. El nuevo museo presenta un nuevo discurso museográfico y una nueva ordenación de sus espacios, así como ha creado espacios de reserva visitables, al mismo tiempo que ha recuperado el trazado de sus jardines convirtiéndolos en

un atractivo más de este emblemático museo, cuyo espacio le convierte en una casa-museo de gran interés para esta tipología museística. Sus colecciones no sólo tienen un gran interés artístico e histórico, lo que ha merecido una campaña sistemática de recuperación y restauración de los bienes, sino que su conocimiento nos adentra en el complejo mundo del coleccionismo.

El 2004, será el año en el que nace un nuevo museo de titularidad estatal, el *Museo del Traje. Centro de Investigación de Patrimonio Etnológico*. Su inauguración, el 31 de marzo del mismo año, supuso la conclusión de un proceso de trabajo de 17 meses en el que los profesionales de museos mostraron su alta cualificación profesional al hacer realidad un proyecto que tenía como objetivo final abrir un museo con un alto nivel de excelencia.

Administrativamente la creación de este museo, por Real Decreto 120/2004 de 23 de enero, produjo una modificación a la hasta entonces configuración de la red de museos de titularidad estatal adscritos al Ministerio de Cultura³, al ocasionar, a su vez, la reorganización del Museo Nacional de Antropología, por Real Decreto 119/2004 de 23 de enero.

Esta actuación ocasionó una actuación integral en el edificio que hasta entonces custodiaba sus colecciones en sus salas de reserva para convertirlo en su sede estable, y albergar todos los espacios necesarios para su correcto funcionamiento. La consolidación estructural, la renovación de las cubiertas y la renovación de sus instalaciones fueron, junto a la adecuación funcional de sus espacios, y la instalación de las nuevas salas de exposición permanente, los principales ejes de la actuación arquitectónica.

A ésta se sumó una gran campaña sistemática de tratamiento de sus colecciones de indumentaria, la puesta en marcha de una página *web*, con un alto nivel de prestaciones, una nueva imagen corporativa, la puesta en marcha de un complejo y variado programa de actividades y un largo etcétera, que ha hecho de este museo un museo único en su especialidad.

Con motivo del año cervantino, el 2005 fue un año en el que el Ministerio de Cultura estableció como prioridad actuar en los museos cervantinos, así el *Museo Casa de Cervantes* en Valladolid y la *Casa de Dulcinea* en el Toboso, fueron objeto de importantes reformas.

El primero fue reabierto al público el 18 de abril del citado año, tras permanecer cerrado varios meses, periodo en el que la

casa habitada por Miguel de Cervantes, entre 1604 y 1606, y actual sede del museo, fue objeto de actuaciones parciales de carácter arquitectónico como la consolidación de aleros y fachada, la eliminación de humedades, etc. Pero sería la exposición permanente a la que los profesionales de museos dedicaron un trabajo especial y excepcional al hacer posible una recuperación de los espacios en virtud de su utilización original. La renovación de sus instalaciones, la restauración y limpieza de las colecciones y la puesta en valor de los paramentos y carpinterías originales, junto con la modernización de la gráfica y la señalización, lo han convertido igualmente en un museo muy atractivo para el visitante, quien además halla una oferta cultural de gran calidad e interés.

En este mismo año, se reabrió al público el *Museo de Bellas Artes de Murcia*⁴, de titularidad estatal y gestión transferida a la Región de Murcia, tras haber sido objeto de una remodelación integral⁴, tanto arquitectónica como de instalaciones y de montaje expositivo. El Museo cuenta hoy con unas salas renovadas y un nuevo edificio de nueva planta dedicado a centro de documentación y servicios, sala de exposiciones temporales, biblioteca...

Ya en el 2006 se producirá la apertura de dos grandes museos de titularidad estatal y gestión transferida, como son los *Museos de Almería y Segovia*.

En el primer caso, el *Museo de Almería* había permanecido cerrado desde el año 1990, momento en el que la anterior sede fue demolida ante un grave problema de aluminosis. En la misma finca se procedió a proyectar un edificio de nueva planta y de gran modernidad arquitectónica como nueva sede para esta institución. El proceso de construcción e instalación de sus colecciones ha culminado el 23 de marzo de 2006, fecha en la que el museo ha abierto de nuevo sus puertas, con la presencia de sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias. El Museo presenta una exposición permanente de nuevos e innovadores recursos museográficos con una clara vocación didáctica e interactiva. La nueva exposición de sus colecciones enfatiza a las dos culturas más relevantes del sureste peninsular como son Millares y El Argar. Esta apuesta por la especialización en sus contenidos convierte al Museo de Almería en el pionero ante esa futura y soñada Red de Museos Estatales cuya vertebración apueste por la complementariedad de las instituciones a partir de la relevancia y especificidad de cada una en su ámbito temático, cronológico e

³ Previamente, en el año 2002, se había producido otra modificación como consecuencia de la transferencia del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología desde el entonces Ministerio de Educación, Cultura y Deporte al Ministerio de Ciencia y Tecnología, actual Ministerio de Educación y Ciencia (Real Decreto 102/2002, de 25 de enero).

⁴ El Museo de Murcia también ha sido una institución que ha sufrido una modificación en su configuración, habiendo desaparecido administrativamente (Orden Ministerial de 25 de septiembre de 2003) para dar origen al Museo de Arqueología y al Museo de Bellas Artes de Murcia (Orden Ministerial de 7 de octubre de 2003), lo que ha supuesto una puesta en valor de sus colecciones en instituciones independientes.

⁴ Se debe hacer constar que, básicamente, esta intervención ha sido a cargo del Programa económico de Museos del 1% cultural del Ministerio de Fomento.

histórico. En este caso, el Museo de Almería, en el ámbito de los Museos Estatales y dentro de éstos de los museos arqueológicos, adquiere un protagonismo especial, convirtiéndose en el museo de la prehistoria del sureste peninsular, sin olvidar el protagonismo de sus otras colecciones que serán presentadas con carácter temporal en la planta alta de la exposición permanente.

El *Museo de Segovia*, ubicado en la denominada «Casa del Sol», edificio cedido por el Ayuntamiento de Segovia para su uso como museo en 1980, fue inaugurado el 13 de julio de 2006, tras un larguísimo proceso de obras. El nuevo museo es el resultado del trabajo de un gran equipo de profesionales que han conseguido, con gran acierto, una gran armonía entre el contenedor y el contenido. La «Casa del Sol», ubicada en la muralla de la ciudad y por tanto en un emplazamiento único en la ciudad de Segovia, es el mejor mirador de la historia de la ciudad y de su provincia, a través de una clara articulación de sus colecciones cuyo discurso cronológico alterna la presentación de fondos de Arqueología, Bellas Artes y Etnografía.

A inicios del año 2007, el 25 de enero, se inauguraba el *Museo de León*, en su nuevo emplazamiento, en el conocido como «Edificio Pallarés», ese antiguo almacén de ferretería ubicado en el centro de la capital leonesa. El Museo ponía punto final a esa historia «desventurada como pocas otras en España», tal como calificaba el estudioso Gaya Nuño.

La adaptación de este edificio a uso museístico, y la articulación de sus colecciones bajo un novedoso y acertado discurso expositivo, cuyo eje es ofrecer un itinerario por la historia del territorio provincial a través de algunas de sus realizaciones culturales más significativas y cualificadas, pone de manifiesto, una vez más, la alta calificación y entrega de sus profesionales.

A estas grandes actuaciones integrales, se suman en estos años un gran número de actuaciones de carácter parcial. Entre ellas cabe destacar la renovación por fases de la exposición permanente del *Museo Nacional de Antropología*, que en el año 2004 inauguró sus salas de África, en el 2005 las salas de América, y para el 2007 tiene prevista la reapertura de los espacios expositivos de Asia y Filipinas.

Con el mismo criterio, el *Museo Nacional de Artes Decorativas* renovó en el año 2003 la planta segunda de su exposición permanente con el fin de actualizar los criterios de presentación de

las colecciones de cerámica de Talavera, cerámica de Teruel, textiles, guadamecés, entre otras. También fueron objeto de renovación museográfica las salas dedicadas a la recreación de ambientes del siglo XVII, como la Alcoba, el Oratorio, el Estrado, Salón de Aparato y Cocina.

Pero estos dos últimos museos esperan, respectivamente, su ampliación y reorganización interna de espacios en su actual emplazamiento y una nueva sede.

Los profesionales del *Museo Cerralbo* desarrollan un proyecto global de intervenciones, a través de actuaciones parciales, para recuperar el ambiente original que tenían originalmente las estancias de la hoy Casa-Museo. Así en el 2002 reformaron el Comedor de Gala y el Salón de Billar, y en el verano de 2005 se realizaron trabajos en las salas del piso principal como el Salón de Ídolos, entre otros. Los profesionales del museo están llevando a cabo este trabajo gracias a la gran labor investigadora y documental sobre los inventarios, lo que está permitiendo una recuperación de elementos originales.

En el caso de estas tres últimas actuaciones de carácter parcial además de las tareas descritas se ha procedido al desarrollo de campañas sistemáticas de restauración de colecciones, un valor añadido a las actuaciones planteadas y dirigidas por los profesionales de museos.

Este breve recorrido podría extenderse a otras muchas actuaciones que dibujan una futura red de museos estatales de gran calidad arquitectónica y museográfica, como será la nueva sede del *Museo Nacional de Arqueología Marítima*, de próxima inauguración, tras un gran avance en la definición de sus contenidos expositivos como resultado del inmenso trabajo desarrollado por su equipo en los últimos dos años; el *Museo Casa del Greco*, cuyas obras se han iniciado en el primer trimestre del 2007, tras un arduo trabajo de reflexión de los profesionales del Museo, quienes desde el año 2003 trabajan con el objetivo de presentar una institución plenamente renovada; la readecuación del edificio «González Martí» del *Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias*, cuyos estudios previos, ya finalizados, abren paso a la actuación prevista para esta modélica institución; la ampliación del *Museo Arqueológico de Córdoba*; la implantación del *Museo de Málaga* en el Palacio de la Aduana, la ampliación y restauración del Palacio de Espartero para el *Museo de la Rioja*, la ampliación del *Museo Arqueológico de Oviedo* y otros muchos, que en fechas

más o menos cercanas irán concluyendo los trabajos previstos y configurando esa renovada Red de Museos Estatales.

Otro área en la que el trabajo de los profesionales de museos merece un reconocimiento especial es el realizado en el campo de la documentación de colecciones, en donde se ha consolidado como objetivo prioritario la realización de los inventarios de colecciones, al ser éste su mejor instrumento de protección y herramienta básica para el cumplimiento de las funciones otorgadas al museo.

La implantación del Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica *Domus*, a fecha de diciembre de 2006, arroja unos datos muy favorables. En la actualidad ya hay 70 museos de distintas titularidades usuarios de *Domus*, de los cuales 18⁵ son museos de titularidad estatal y gestión del Ministerio, 34 de titularidad estatal y gestión transferida a las Comunidades Autónomas⁶ y 18 de otras administraciones públicas y privadas.

En el caso de los 17 museos de la Dirección General de Bellas Artes se puede precisar que el 67,00%⁷ de los fondos museográficos están inventariados e informatizados, lo que significa que muchas instituciones ya cuentan con el 100% de sus colecciones documentadas, como son los casos del *Museo del Traje*, *Museo Cerralbo*, *Museo de América*, *Museo Nacional de Escultura*, *Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*, *Museo Casa Cervantes*. Así como se ha iniciado el proceso de revisión de depósitos a través de *Domus* en museos pioneros como el *Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias* y el *Museo Nacional de Artes Decorativas*.

Paralelamente, una gran parte de estos museos han iniciado el proceso de inventariado de los fondos documentales, del mismo modo que se ha comenzado la digitalización de imágenes en un gran número de museos que aporta unos datos de 175.571 imágenes.

Esta ingente labor ha sido realizada gracias al empeño de los profesionales de museos, quienes durante estos años han visto apoyada su labor de documentación con otros profesionales que, con carácter temporal⁸, han desarrollado, desde el año 2002, cinco campañas sistemáticas de inventario, catalogación, y documentación de colecciones.

El objetivo final de la implantación y extensión de *Domus* en el ámbito de los museos españoles es la puesta en marcha de un catálogo colectivo de bienes muebles custodiados en museos, que permita

el acceso a través de Internet al catálogo e imágenes de todas las colecciones museísticas.

La base de este Catálogo Colectivo es la Red de Museos Usuarios de *Domus*, la futura Red Digital de Museos Españoles. En la actualidad, y como avance de este gran objetivo, hay museos como el Museo del Traje, Museo Casa Cervantes y Museo Sefardí, cuyos catálogos de colecciones son accesibles a través de sus páginas *web*.

En este área de trabajo, también hay que destacar la importante labor realizada por el Museo Nacional de Artes Decorativas y el Museo Nacional de Cerámica «González Martí», instituciones que están afrontando de forma sistemática la regularización de colecciones en depósito.

Paralelamente, y de forma complementaria e imprescindible para el correcto tratamiento documental de las colecciones, y con vistas a la correcta recuperación de la información de las colecciones a través de la Red Digital de Museos un gran número de profesionales desarrollan herramientas para el control terminológico. Por el momento, han sido publicados los diccionarios de materiales cerámicos y de mobiliario, estando próxima la publicación de los de numismática y materias, al mismo tiempo que se están elaborando los tesauros de denominaciones de bienes culturales, técnicas, contextos culturales, iconografía y términos geográficos.

En el área de la difusión y la proyección exterior, la dotación de páginas *web* a todos los museos y la mejora de sus prestaciones han sido objetivos prioritarios para todos y cada uno de los museos. Todas las páginas cumplen los requisitos de accesibilidad WAI-AA, así como los cánones establecidos por el M.A.P. (Ministerio de Administraciones Públicas). Del mismo modo, que se ha procedido, de forma paulatina, a dotar de otras funcionalidades a las páginas *web*, ofreciendo, como ya se ha citado, acceso a los catálogos de las colecciones y a los fondos bibliográficos, como en este último caso ocurre en los museos: *Casa de Cervantes*, *Museo Nacional de Arte Romano*, *Museo del Traje* y *Museo Cerralbo*. También la página *web* se ha convertido en un canal para ofrecer nuevas ofertas como visitas virtuales, boletines digitales que ofrecen al usuario las novedades o campañas publicitarias destinadas a atraer al visitante al museo, además de ser soporte para publicaciones digitales.

⁵ Esta cifra resulta de la suma de los 17 museos gestionados por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales más el Museo Nacional del Teatro, gestionado por el Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura.

⁶ Las Comunidades Autónomas que han firmado convenio para la implantación de *Domus* son: Andalucía, Galicia, Valencia, Ciudad de Melilla, Aragón, Islas Baleares, Castilla-La Mancha, Murcia y Cantabria.

⁷ Esta cifra no incluye al Museo Arqueológico Nacional, institución que por su volumen de material modificaría este porcentaje rebajando este porcentaje a un 27,30%.

⁸ Contratos de servicios por concurso público.

* Se ha de hacer constar que el Museo Romántico y el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas han permanecido cerrados durante todo el año, y que el Museo Cerralbo ha estado cerrado desde el mes de julio, como consecuencia de la mejora de sus infraestructuras.

Además de este soporte digital en pleno desarrollo, los profesionales de los museos han continuado su trabajo dirigido a proporcionar a los museos los instrumentos necesarios para la difusión en soporte papel, así hay que destacar las guías y guías abreviadas, en castellano y en varios idiomas, la publicación de folletos divulgativos y programas de actividades de gran calidad en el diseño y en sus contenidos.

Sin embargo, uno de los aspectos en los que más novedades se han producido durante estos años ha sido en la mejora de la oferta de actividades de los museos, en los que la calidad y la variedad se han convertido en los fundamentos de sus iniciativas. Sería imposible enumerar todas las actividades realizadas por los museos, pero si quiero resaltar el gran esfuerzo que los museos han hecho en este área mediante la puesta en marcha de nuevas actividades.

Del mismo modo, que quiero intensificar mi aplauso hacia el personal de los museos en lo que se refiere a su participación en el denominado *Plan Anual de Actividades Extraordinarias*, que ha permitido poner en marcha nuevas ofertas fuera del horario habitual del museo, haciendo posible la celebración de especiales actividades en épocas concretas, como el verano, las navidades, la Semana Santa.

Por ejemplo, la prolongación de horarios y la apertura nocturna han sido experiencias realizadas en este marco durante estos años y que han proporcionado al visitante una visión nueva del museo. El museo ha demostrado que puede competir en la noche con cualquier otra oferta cultural, siendo éste un lugar en el que además de permitir la contemplación de sus colecciones, en unas condiciones no habituales, se puede ofrecer al visitante, música, cine, teatro, visitas guiadas y un sinnúmero de actividades que enriquecen la esencia del museo, y sorprenden al visitante, quien ha demostrado una magnífica acogida a éstas propuestas.

Además este clima de trabajo ha permitido a los museos estatales participar en celebraciones de carácter internacional como la Primavera de los Museos, la Noche de los Museos o el Día Internacional de los Museos, así como adherirse a otras iniciativas nacionales, como la propuesta por el Ayuntamiento de Madrid, la Noche en blanco, celebrada el pasado mes de septiembre y cuyo éxito de convocatoria ha sumado a Madrid en esa lista de grandes ciudades

europeas que abren la noche a la cultura.

El número de visitantes es, quizás, el mejor y más descriptivo dato que pone de manifiesto la correcta evolución de los museos estatales. La clara tendencia ascendente así lo muestra, y así nos permite hablar de una cifra para el año 2006 cercana a 1.900.000 visitantes en los 17 Museos Estatales adscritos al Ministerio de Cultura*.

Los museos están haciendo un gran esfuerzo por hacer cada vez más cómoda la visita al visitante, mediante la prestación de servicios de calidad. La edición de cartas de servicios en todos los museos es el máximo compromiso que estas instituciones pueden adquirir y así lo han hecho.

La preocupación por hacer la visita más fácil ha sido planteada por los profesionales de museos, quienes han solicitado la incorporación, por ejemplo de audio guías, como ocurre en el Museo Sefardí, Museo Nacional de Arte Romano, Museo del Traje y Museo Sorolla, y cuyo proceso de instalación está abierto, o han solicitado la incorporación de módulos de reserva y venta anticipada de entradas como en los casos del Museo Casa Cervantes y Museo de Altamira, o la incorporación de idiomas en sus textos, por citar sólo algunas de las iniciativas dirigidas a mejorar el servicio público en su más amplio concepto.

Sin olvidar esa otra gran preocupación siempre trasladada al Ministerio por los profesionales de Museos, como es la racionalización de los horarios de apertura al público. Los museos han trabajado en esta línea y han conseguido mejoras reseñables en algunos casos, como por ejemplo el Museo Nacional de Arte Romano, cuya prolongación de horarios durante el periodo estival ha permitido incorporar al Museo en los recorridos turísticos. También hay que destacar el esfuerzo que desde otros museos, como el Museo de América, se está haciendo para consolidar la apertura vespertina.

Han sido unos años en los que los museos han luchado por estar presentes en ferias y eventos nacionales e internacionales en búsqueda de una nueva proyección exterior, siempre necesaria. Así se puede citar, entre otras, la presencia del Museo de Altamira y el Museo Arqueológico Nacional en el Salón «Madrid por la Ciencia», en abril de 2006, en donde la calidad de los talleres infantiles supo captar la atención de mayores y pequeños, quienes descubrieron grandes secretos de nuestro pasado a través de la cerámica, o el arte de pintar.

Al margen de esta gran actividad realizada por los profesionales dirigida hacia la captación de público y proyección exterior del museo, los profesionales nunca han abandonado los trabajos de investigación, algunos de ellos objeto de publicación en sus monografías del programa editorial o a través de sus publicaciones periódicas, como son los casos de *Anales del Museo de América*, la *Revista del Museo Romántico*, el *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, entre otras.

Quizás por su importancia y trascendencia hay que destacar dentro de la línea de investigación de los museos, el estudio y diagnóstico del estado de conservación de la Dama de Elche, desarrollado, durante 2006, bajo la dirección del Museo Arqueológico Nacional, y con la colaboración de otras instituciones, entre las que cabe destacar, por su importante participación, al Instituto del Patrimonio Histórico Español. Labor que ha sido de vital importancia para el préstamo temporal de la citada pieza a Elche, durante seis meses.

En el ámbito de las exposiciones temporales son muchas las realizadas por los museos¹⁰ y de gran calidad todas ellas. Quizás durante estos años haya que destacar sólo algunas de ellas ante la imposibilidad de citar la larga lista de exposiciones organizadas en los museos. Por esta razón quisiera destacar la actividad expositiva del Museo de América, que ha realizado proyectos expositivos de máxima calidad a partir de su propias colecciones como La exposición *«Y llegaron Los Incas»* y *«Magos y Pastores»*, ejemplos dignos de aplaudir, al permitir el conocimiento y la difusión de esas otras colecciones ocultas en el Museo. Al mismo tiempo que han consolidado una programación de actividades en colaboración con las Embajadas de los países iberoamericanos.

Del mismo modo, quisiera elogiar, en otra dimensión, un tipo de exposiciones temporales realizadas por el Museo Nacional de Escultura, cuya finalidad es presentar al público las funciones básicas e internas del museo, como son la adqui-

sición, la conservación, la documentación, la exhibición, etc., el museo ha sabido a través de limitados recursos hacer de éstas un gran foco de atención y atracción para el público, acción expositiva que al mismo tiempo han sabido hacer compatible con exposiciones de gran formato como la realizadas en la Lonja de Zaragoza, consistente en una muestra muy significativa de las mejores colecciones del museo.

Para cerrar esta rápida mirada por el trabajo de los profesionales que conforman la red de museos estatales, hay que destacar los lazos de colaboración que éstos han trabado especialmente con los profesionales iberoamericanos a través de actividades tan consolidadas y reconocidas como el curso *«Fuentes al estudio del Arte Virreinal»* cuya undécima edición en el año 2007 ya supone un hito.

Pero antes de terminar quisiera reiterar que las actuaciones descritas en este artículo no son más que una mínima parte del trabajo realizado por los museos durante este periodo, y que sólo son el testimonio de una inmensa actividad desarrollada gracias a la gran profesionalidad y cualificación de los profesionales de la Red de Museos Estatales.

Carmen Alfaro, mi querida amiga y compañera, tenía una gran vocación, una inmensa ilusión y un tremendo empeño personal y profesional en hacer realidad todos sus sueños, virtudes a las que se sumaba un largo aprendizaje en su profesión.

Estas y otras virtudes se esconden tras el silencioso trabajo de todos los profesionales de museos que han hecho posible todo lo anteriormente descrito y no descrito, todo aquello que se guarda en las memorias anuales de los museos y que dan fe de lo expuesto en este artículo.

Espero que al igual que Carmen Alfaro lo hiciera, y de forma ejemplar, las nuevas generaciones, que ahora se incorporan a la Red de Museos, sepan mantener, como ella supo, la ilusión y la profesionalidad, valores imprescindibles para la calidad y permanencia de la Red de Museos Estatales.

¹⁰ En este apartado hay que agradecer la labor de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, desde donde se fomenta y promueve la acción expositiva de los museos.

Recensiones

Sobre pintura románica catalana, Montserrat, Montserrat Pagès i Paretas. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, 199 páginas, 43 figuras en 16 láminas sin numerar + un plano, 19 x 13 cm.

La feliz idea de reunir once trabajos sobre pintura románica catalana por parte de la autora ha proporcionado a la comunidad científica la posibilidad de acceder a aspectos de este tema tan importante en el marco del arte medieval, que de otra forma hubiera sido imposible, considerando que varios de ellos están publicados en revistas de difícil acceso. Por otra parte, la edición de los mismos por la Abadía de Montserrat es muy digna de elogio, pues una vez más ha mostrado su sensibilidad para dar a conocer temas catalanes de extraordinaria importancia. De hecho, esta institución había editado años antes (1992) el volumen de la misma autora titulado *Art romànic i feudalisme al Baix Llobregat*, realizado a partir de la tesis doctoral, defendida en la Universidad de Barcelona. Constituye un denso volumen en el que da a conocer aspectos artísticos de extraordinaria importancia.

Montserrat Pagès viene desempeñando desde hace bastantes años una importante labor de investigación en el MNAC con extraordinaria dedicación y loables resultados, como es el caso del volumen que ahora se recensiona. Titulado *Sobre la pintura románica catalana* está dividido en tres partes, los capítulos conforman una unidad sumamente ilustrativa, como se observa en el índice:

- I. Història d'una col·lecció, que recoge dos títulos: 1. Noves precisions sobre la història de l'adquisició de la col·lecció de pintura románica del M.N.A.C., y La pintura románica d'Andorra conservada al M.N.A.C.
- II. La pintura románica dels Comtats de Cerdanya i Berga. 3. La pintura románica de les esglésies de Cerdanya. 4. Sobre els orígens de Pedret, el suposat quart genet de l'Apocalipsí, el crim de Caïm i altres temes de les seves pintures romàniques.
- III. La pintura románica als Comptats de Pallars i Ribagorça. 5. L'església de Santa Maria d'Àneu i les seves pintu-

res. 6. El Burgal i Mur, els comptes de Pallars Sobria i de Pallars Jussà i els programes decoratius de les seves esglésies. 7. Les pintures de Sant Serni de Baiasca. 8. Sobre la construcció i decoració de les esglésies romàniques de la Val de Boí. 9. La identificació d'una figura aïllada de l'absis de Sant Climent de Taüll. 10. Noves pintures a Sant Climent de Taüll. 11. A l'entorn del programa iconogràfic de Sant Joan de Boí, assaig d'interpretació.

La primera parte resulta sumamente convincente en cuanto a la historia de los frescos románicos arrancados de sus lugares de origen, y su dispersión, así como las variadas y complejas circunstancias del proceso, a partir de la documentación existente y depositada en diversos archivos y privadas. Estimo que se trata de una aportación de sumo interés para desvelar las acciones practicadas desde comienzos del siglo xx y desarrolladas en un amplio arco de años, y donde analiza el activo papel desempeñado por el Institut d'Estudis Catalans, creado en 1907. Es sabido que el M.N.A.C. atesora una importantísima serie de frescos procedentes de multitud de pequeñas iglesias del Pirineo, y que se cuentan entre sus tesoros más sobresalientes. Es por ello de gran interés el análisis documental de los sucesivos ingresos y avatares de tantas obras magníficamente expuestas al público.

Varios capítulos están dedicados al análisis iconográfico, de extraordinaria riqueza temática y doctrinal, una de las finalidades para las que fueron realizados. Los profundos conocimientos sobre iconografía, que la Dra. Pagès posee, le han posibilitado el estudio y nuevas vías de interpretación, como se pone de manifiesto en diversos temas bíblicos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Especial interés reviste la representación de las ofrendas de Caín y Abel y el crimen del primero, y su vinculación con la liturgia eucarística. De hecho, el marco litúrgico de los frescos y frontales es un aspecto que la autora tiene en cuenta, pues el arte está fundamentado en la liturgia, y es en ese contexto donde es posible comprender y aprehender su sentido. Incide asimismo en temática apo-

calíptica, con San Juan evangelista en Patmos, el supuesto cuarto jinete, y por supuesto la *Maiestas Domini*, teofanía intemporal. Hace mención del Juicio Final que existió en San Clemente de Tahull, el peso de las almas por San Miguel, y una alusión a un posible purgatorio, lo que supondría una primicia en esta iconografía, que aunque de origen bíblico –ya evocado en el libro de los Macabeos–, incide en la iconografía más tarde. La temática es muy amplia, y tan sólo he querido desgarnar algunos aspectos. Finaliza su libro con una propuesta de interpretación del programa iconográfico de San Juan de Boí, a partir de lo conservado en el MNAC, referido ampliamente a la historia de la redención, culminada en el Juicio Final, del que se conservan algunos fragmentos poco claros.

Aunque he echado de menos un mapa, para situar con precisión las áreas en análisis, que geográficamente constituyen una unidad, hemos de felicitarnos por esta magnífica aportación científica, que viene a colmar un vacío de extraordinario interés en el panorama científico del arte románico.

Ángela Franco

Akátistos de Moscú (ms Synodal gr. 429, Museo Histórico del Estado, Moscú. Libro de Estudios, Coedición AyN Ediciones, Museo Histórico del Estado, Moscú, Madrid, 2008, 137 páginas incluidas 46 ilustraciones en color. 25,5 x 18,5 cm.

Dos importantes manuscritos medievales, conservados actualmente en el Museo Histórico del Estado, de Moscú, han sido recientemente objeto de sendas ediciones facsimilares, efectuadas por el Museo Histórico del Estado, de Moscú, y AyN Ediciones, de Madrid, con espléndidos resultados de edición e investigación. Se trata del *Salterio Jldov* (ms. Gr. 129, Museo Histórico del Estado, 2007) y el *Akátistos de Moscú* (ms Synodal gr. 429, Museo Histórico del Estado, Moscú, 2008). A ambas ediciones acompaña el correspondiente volumen de Estudios. El primero de dichos códices fue escrito a mediados del siglo IX en Constantinopla, coincidiendo su creación con la época de la iconoclasia. Marca el principio de la historia de la ilustración marginal de los salterios bizantinos, y sus imágenes constituyen un modelo para la pintura bizantina de iconos del siglo IX. Su importancia suscitó su reproducción, realizándose dos copias ya en la segunda del propio siglo de su creación, una de las cuales se conserva en el monasterio del Pantocrátor del Monte Athos, y la otra en la Biblioteca Nacional de París.

El *Akátistos*, objeto de esta reseña, cuenta con un volumen de estudios a cargo de E. V. Shulgina («Akátistos de la Madre de Dios» (s. XIV) (Museo Histórico, ms. Synodal gr. 429). Estudio codicológico, pp. 13–28), que ha realizado el análisis codicológico, Miguel Cortés Arrese, autor del estudio iconográfico y Pedro Bádenas de la Peña, que se ha ocupado de la edición y traducción del griego del Himno *Akátistos*. Los dos últimos son autores de dos de los estudios del *Salterio Jldov*. E. V. Shulgina (pp. 13–28) da cuenta de la historia del códice, que ha sido confeccionado en el *scriptorium* del monasterio de Hodegos de Constantinopla, y datado por el archimandrita Amfilojio, en el siglo XIV. En 1662 fue llevado a Rusia como regalo para el zar Alejo Mijáilovich. La autora ha llevado a cabo el análisis codicológico del mismo. La encuadernación mide 25,5 x 18,7 cm. y los folios, 24,2 x 18 cm. Se compone de tres pergaminos al principio que sirven de protección, setenta y un folios con texto y al final del manuscrito otros cuatro pergaminos de protección. Estos últi-

mos están encolados igual que los folios de texto. Tiene 24 miniaturas y otras tantas letras capitales [en la traducción se ha indicado capitulares, lo que puede conducir al lector a error de interpretación del término].

El *Akátistos* es un *kontakion*, una modalidad de sermón en verso dirigido a la celebración de las festividades importantes de la Iglesia y de los santos. El nombre significa literalmente «sin estar sentado», lo que significa que esta composición estaba destinada a ser interpretada y cantada de pie durante la vigilia. Según la tradición, este himno, atribuido a Romano Melodo (siglo VI), se habría cantado por primera vez en una ceremonia de acción de gracias por la intercesión de la Virgen al librar a Constantinopla del peligroso asedio a que fue sometida por los ávaros el año 626, que estudiaron a punto de conquistar la ciudad. La citada autoría atribuida por E. Wellesz [The *Akátistos*. A study in Byzantine Hymnography, *Dumbarton Oaks Papers*, IX–X, Washington, 1956, pp. 141–174] ha sido contestada, por no poderse probar de manera convincente. El *Akátistos* fue compuesto a principios del siglo VII. Aunque la interpretación de los *kontakia* en la liturgia bizantina se abandonó a partir del siglo VIII, el himno siguió en pleno vigor primero en la vigilia de la fiesta de la Anunciación y luego pasó a celebrarse durante la noche del quinto sábado de Cuaresma ininterrumpidamente en la Iglesia ortodoxa hasta hoy. Al principio, sin embargo, era cantado el 25 de marzo, fiesta de la Anunciación. El *Akátistos* corresponde a la glorificación de la Virgen.

La estructura del *Akátistos* presenta dos proemios, aunque sólo se conserva el segundo. Consta de 24 estrofas, encadenadas mediante un acróstico, formado por el alfabeto griego. Cada estrofa (*oikos*) va seguida de dos estructuras alternativas, una breve, con el estribillo Aleluya, y otra más larga, con una serie de doce saluciones dirigidas a la Virgen Madre de Dios. Las primeras estrofas siguen el relato evangélico sobre la Encarnación, Natividad, Adoración de los Reyes Magos y Huida a Egipto, y las doce restantes, se refieren a los misterios teoló-

gicos. El conjunto logra una sutil red de imágenes realzadas, además, por la iconografía de las sublimes miniaturas. La tradición manuscrita, como la iconográfica, son muy ricas, ésta última acompañando frecuentemente a copias de gran lujo, como es el caso.

El himno *Akátistos*, junto al *Kontakion* de Navidad –por otro nombre *Stichera* de Navidad y que corresponde al tema de la Ofrenda– constituyen los únicos grandes himnos litúrgicos que han encontrado una expresión plástica, además del *Trisagion*. Los dos himnos, de contenido muy vinculado, han sido integrados en la liturgia para resaltar los dos periodos más importantes del año, Navidad y Pascua. El ciclo iconográfico alcanza en época de los paleólogos el número de 24 imágenes. Las doce primeras imágenes están consagradas a la Anunciación y las doce restantes a la Glorificación de la Virgen y al misterio de la doble naturaleza de Cristo. [Franco Mata, Á., «Iconostasio e iconos», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 21–22–23, Madrid, 2003–2004–2005, pp. 91–130].

Pedro Bádenas de la Peña («El himno *Akátistos*», pp. 104–108, «El contenido del *Akátistos*», pp. 109–135) menciona cuatro copias conservadas del himno, dos en griego, una de las cuales es la aquí analizada, procedente tal vez del monasterio constantinopolitano de Hodegos, y realizada hacia el tercer cuarto del siglo XIV, y la otra griega iluminada se conserva en el monasterio de El Escorial (ms. R.I. 19). Su decoración delata ciertas influencias occidentales, y es considerada de finales del siglo XIV o comienzos del XV. Tal vez el manuscrito moscovita fue modelo para el escurialense, pues hay elementos que así parecen denunciarlo. Otras dos copias iluminadas se hallan en salterios eslavos, el *Salterio de Tomić*, en el Museo Histórico del Estado, Moscú (GIM Muz 2752) y el salterio de la Biblioteca del Estado Bávaro de Munich (cod. Slv. 4). A las citadas, hay que añadir la tardía de 1659 de la iglesia de San Jorge, de Droghobich, Lvov, Ucrania, con imágenes evolucionadas, pero muy hermosas.

El capítulo redactado por M. Cortés Arrese, «Las imágenes del *Akátistos*» (pp. 29–101), conforma una parte importante

del volumen. Su lectura es muy agradable y amena. El autor ha llevado a cabo una investigación excelente y muy completa, pues no se limita al análisis iconográfico del códice; por el contrario, efectúa en primer lugar un *excursus* histórico en el que se pone de manifiesto el poder milagroso de la Virgen, los poderes de la Virgen Blachernas, a través de tres elementos físicos, una fuente, cuyas aguas purificaban el alma y limpiaban la ciudad de sus enemigos, el *maphorion* y el poderoso papel de María en la guerra. Los mosaicos de Santa Sofía, de Kiev dan una idea de cómo era la imagen del ábside del santuario de Blachernas, la de la Virgen vista de cuerpo entero, extendiendo su manto en tanto sus brazos expresan un gesto de intercesión. El poder del *maphorion* se traslada al icono identificado como el de Blachernitissa, promovido desde la iglesia y que acompañó a los emperadores al campo de batalla. Las procesiones adquieren una importancia extraordinaria. Escritores de fines de la Edad Media, como el embajador español Ruy González de Clavijo (1403) y Pero Tafur (1437) dejan en sus escritos constancia de la admiración de las procesiones de la Virgen Hodigitria. Estos prolegómenos introducen al lector en el análisis iconográficos de los códices ilustrados del *Akátistos*, la composición de las imágenes, el programa iconográfico, que se repite en los diversos ejemplares.

El autor ha elaborado un capítulo lleno de erudición donde se reflejan sus profundos conocimientos del arte bizantino, para el que ha utilizado una bibliografía selecta y «aggiornata». Constituye, en mi opinión, una investigación de gran calidad sumamente ilustrativa tanto para el lector profano como para el investigador interesado en este tema. Conviene recordar la calidad de las ilustraciones, otro punto importante para el gozo para la vista.

Ángela Franco

Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes, Ana Domínguez Rodríguez y Pilar Treviño Gajardo, Madrid, AyN Ediciones, 2007, 36 x 25 cm. 224 páginas incluidas 139 figuras a color.

Las Cantigas de Santa María han sido objeto de una abundantísima bibliografía desde diversos contextos, extremo motivado por su rico, variado y denso contenido. Además de varias ediciones facsimilares, ha recibido estudios a través de congresos, nacionales e internacionales, como *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetry. Proceedings of the International Symposium on the cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700th Anniversary Year-1981 (New York, November 19-21)*, I. J. Katz y J. E. Keller (coord.), Madison, The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1987, *Alfonso X el Sabio, vida, obra y época*, Actas del Congreso Internacional, Presentación de M. González Jiménez, ed. J. C. de Miguel Rodríguez, Á. Muñoz Fernández y C. Segura Graño, Madrid, 1989, vol. I; *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, éste último coordinado por el llorado profesor J. Montoya Martínez, un clásico y profundo conocedor de las Cantigas y otros códices alfonsíes, y A. Domínguez Rodríguez, Cursos de verano de El Escorial, Madrid, Editorial Complutense, 1999), con resultados muy enriquecedores para el conocimiento de la figura del monarca que mereció el apelativo de Sabio. Otro de los clásicos de la obra alfonsí es Gonzalo Menéndez Pidal, recientemente fallecido, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986.

Las Cantigas, que como su nombre indica, fueron elaboradas para ser cantadas, cuentan actualmente con la obra completa musicada por Eduardo Paniagua, capítulo iniciado por Pepe Rey. Además de lo indicado, también se han analizado las representaciones de instrumentos musicales por parte de musicólogos de reconocido prestigio, como Rosario Álvarez, María del Carmen Gómez Muntané y otros, fundamentalmente en el códice b.I.2, conocido como Códice de los Músicos y fue copiado probablemente después de 1282. De los códices conservados, el denominado Códice Rico (ms. T. I, 1. de El Escorial), es el más profusamente ilustrado y el más estudiado. Sin embargo, el códice florentino, además de varios estudios, varios de

ellos debidos a la pluma del prof. Montoya, y una tesis doctoral (García Cuadrado, Amparo, *Las Cantigas: el códice de Florencia*, Murcia, Universidad, 1993) donde incide particularmente en la arqueología, ha sido objeto de una bella edición facsimilar, en la que ha intervenido Ana Domínguez *El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, edición facsímil del ms B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, Madrid, Edilán, 1991. El presente volumen constituye una obra madura, fruto de la amplia y densa investigación de Ana Domínguez sobre las sobre diversos aspectos de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, particularmente el mundo de la imagen; ha colaborado su aventajada discípula Pilar Treviño Gajardo, autora de varios estudios sobre miniatura medieval, entre ellos el Códice de la Guerra de Troya, objeto de su tesis doctoral, que elabora actualmente. La Dra. Domínguez ha investigado sobre diversos temas alfonsíes, como las imágenes de un rey trovador, que ya tuvo su precedente en el librito de Wilgelm F. von Shoen, *Alfonso X de Castilla* (Madrid/México/Buenos Aires/Pamplona, 1966), un agudo análisis de la figura del monarca castellano, que tanto batalló inútilmente por sentarse sobre el trono imperial de Alemania; el autor alemán escribió elocuentes páginas a propósito de las amarguras y fracasos y la soledad de los últimos años de la existencia del monarca. En el mismo libro incide sobre su vertiente como trovador de Santa María, aspecto tratado posteriormente por A. Domínguez («Imágenes de un rey trovador de Santa María», *Alfonso X en las cantigas de Santa María, Atti del Congresso del Comitato Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 1979*, Bolonia, CLUEB, vol. II, pp. 229-23).

Este estudio global de la obra más hermosamente ilustrada del siglo XIII hispánico ha sido dividido en siete capítulos, que hacen referencia al *scriptorium* alfonsí, los códices de las Cantigas y su cronología, tradición del texto y tradición de la imagen, iconografía alfonsí: retratos del rey y autobiografía poética, estudio arqueológico de las miniaturas, cantigas de loor, iconografía evangélica, milagros de Santa María, estilo. En cada uno de ellos, las autoras van desgranando aspectos

tos relativos a los más variados conceptos, aportando importantes novedades. Pululan por sus páginas imágenes los más variados tipos sociales, desde cristianos, islámicos y judíos hasta monjes, peregrinos, sastres, pintores, constructores y personajes de otros oficios. Conviven en justa medida la narración y representación de contiendas entre guerreros pertenecientes a cada una de las tres religiones, aspecto desarrollado por diversos autores, entre ellos el citado Prof. Montoya y más recientemente P. Klein («Moros y judíos en las "Cantigas" de Alfonso el Sabio: imágenes de conflictos distintos», Actas del Simposio Internacional El Legado de Al-Andalus. *El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, coord. Manuel Valdés Fernández, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, pp. 34-364). Muchas de las Cantigas se desarrollan en Andalucía, lo que justifica las influencias islámicas, prologadas ya por la iluminación de códices en la Sevilla almohade, como la *Historia de los amores de Bayad y Riyad* (Vaticano, cod. Arab. 368) y varios más, citados en el libro.

Alfonso x el Sabio y los colaboradores en la confección de las Cantigas conocían multitud de milagros marianos realizados en España, en diversos países de Europa y Oriente, aspecto tratado entre otros por José Filgueira Valverde (*Alfonso x el Sabio. Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial. Ms. Escorialense T. I.1*, Introducción, versión castellana y comentarios de José Filgueira Valverde, Madrid, Castalia, 1985) y otros autores. Gauthier de Coincy, Gonzalo de Berceo y muchos más constituyen preciosas fuentes de información para la confección de las cantigas. Estos autores escribieron hermosas e ingenuas páginas, de gran éxito entre sus lectores. La devoción mariana se extiende por Castilla desde la época de Alfonso VIII, aunque las órdenes religiosas de nueva creación, cistercienses, franciscanos, premonstratenses y dominicos fundamentalmente, pudieron contribuir a ello. Se amplían las advocaciones marianas y patronazgos por todo el territorio. Algunas de ellas son citadas en las Cantigas, como la Virgen de Villasirga –actual Villalcázar de Sirga (Palencia), en el Camino de Santiago (Keller, J. E., «King Alfonso's Virgen of Villa-Sirga, Rival of St. James of Compostela», *Middle Ages-Reformation-Volkskunde: Festschrift for John G. Kunsmann*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1959, pp. 1-8), Santa

María de Salas (Huesca) y Santa María de la Arrixaca, en Murcia, tienen su referencia plástica (Ara Gil, C. J., «Imaginería gótica palentina», *Jornadas sobre el Gótico en la Provincia de Palencia*, Palencia, 1988, pp. 41-64; Franco Mata, Las Cantigas, congreso de Florencia *Las Cantigas de Santa María. La Città e il Libro: il manoscritto. La miniatura*, Convegno internazionale, Accademia delle Arti del Disegno Firenze, dal 4 al 6 settembre 2002/ The city and the Book II. The manuscript, the illumination. International Conference, <http://www.florin.ms/beth2.html#franco>).

El monarca refleja sus estados de ánimo y su devoción a la Virgen en las cantigas de loor, en las evangélicas, de milagros y curaciones, y sobre todo, en las de tipo familiar, expresando en ellas sus afectos y ternura. Sus padres, el rey San Fernando y su madre [en la cantiga 292 se relata la aparición del rey San Fernando al tesoro de Sevilla para que encargase a maese Jorge que quitase de su dedo un anillo y lo pusiese en el de la imagen de Santa María. Se refiere al monumento funerario erigido por Alfonso x para sus padres en la mezquita mayor de Sevilla, reconvertida en catedral, en la Capilla Real, donde depositó también los restos de su madre en 1279, que yacía enterrada en el monasterio de las Huelgas de Burgos desde su muerte en 1235], así como su hermana la princesa doña Berenguela [la cantiga 122 del Códice Rico cuenta la resurrección de la infanta] son objeto de su cariño y afecto. No faltan las cantigas de carácter autobiográfico, entre las cuales destacan la Virgen de la Esclavitud, en la catedral de Vitoria, advocación original de la propia imagen –hacia 1280–, recubierta en origen con planchas de plata. Fue presumiblemente donación del rey a la iglesia principal en el proceso de su construcción (Lahoz, Lucía, *Gotikoko artea Araban/Arte del Gótico en Alava*, Vitoria, 1999, p. 108). Está vinculada directamente con la cantiga 209, relativa a la curación de una grave dolencia del monarca, por lo que resulta especialmente significativa y única en su género. La n. 235 del código florentino se refiere a la enfermedad del rey acaecida en Valladolid. Como en muchas otras, las autoras citan parte del texto, lo que acerca al lector a la obra original alfonsí.

El libro ha sido cuidadosamente editado, con ilustraciones a color insertadas en el texto, coincidiendo con las correspondientes páginas. La completa bibliografía recogida al final, exime de su repetición en notas a pie de página, reducidas a lo imprescindible. Obra imprescindible para

el lector interesado y sobre todo para el investigador sobre la obra alfonsí, como para las artes del siglo XIII en el marco nacional e internacional, constituye un ejemplo de investigación sabia y madura. Ya el monarca le confirió un carácter de internacionalidad, que delata en el estilo, en el que no parece aventurada la intervención de alguno de los artistas llegado de la corte de Manfredo, muerto en 1266 por las tropas francesas, y teniendo en cuenta que hacia 1270 dan comienzo las grandes empresas de iluminación alfonsí.

Ángela Franco

Normas para la publicación de originales

Artículos

Los originales o manuscritos deberán ser inéditos. No se admitirán trabajos presentados a otras revistas. Oportunamente, el Consejo de Redacción podrá contemplar la publicación de traducciones que considere de especial interés. El Consejo de Redacción seleccionará los originales, reservándose el derecho de rechazar los trabajos que a su juicio no se adapten a las características del Boletín. Los originales no aceptados se devolverán a los autores.

La entrega de los originales se realizará siguiendo una serie de normas, que a continuación se detallan:

Formato y soporte

Los originales deberán entregarse en soporte informático indicando el programa utilizado y copia en papel en Din-A4 a doble espacio. Cada página tendrá entre 30-35 líneas de 70 espacios por una sola cara. Todas las páginas irán numeradas.

Autor/Autores

Cada texto irá precedido de una página que contenga el título del trabajo, el nombre y apellido del autor o autores, la dirección completa, el teléfono y el e-mail, así como la Institución donde prestan sus servicios.

Texto e idioma

La redacción se entregará en alguna de las lenguas oficiales del Estado español, normalizándose los nombres propios en la lengua usada. Ocasionalmente se aceptarán originales en otros idiomas como inglés, francés o italiano. Los originales deberán acompañarse de un resumen –de ocho líneas– en la propia lengua del trabajo y otro en lenguas extranjeras (inglés, francés, italiano). Además, incluirá las palabras clave que permitan la localización del artículo en búsquedas informatizadas por temática, metodología, localización geográfica y cronológica.

Extensión del texto

Los textos no tienen que ajustarse a un tamaño determinado, aunque se valorará la capacidad de síntesis en la exposición y argumentación.

Ilustraciones

Toda documentación gráfica se considera figura, pudiendo ser: fotografías en B/N o color, planos y dibujos. Deben tener la máxima calidad posible. Se entregará en soporte informá-

tico y tendrá una resolución mínima de 300 ppp. a su tamaño original. No se admitirán, en ningún caso, fotocopias de originales en color o B/N. Si no fuese posible realizar dicha entrega se adjuntarán las imágenes en su soporte original –foto papel, diapositiva/trasparencia, papel vegetal, etc.– En hoja aparte se pondrán los pies de las figuras.

Citas bibliográficas

Se aceptarán dos sistemas:

A) Las citas en el texto se realizarán de la siguiente forma: situado entre paréntesis el apellido(s) del autor(es), con minúscula y con la inicial del nombre propio, seguido del año de publicación y, en caso de citas puntuales de las páginas reseñadas tras dos puntos: ejemplo: (García Bellido, 1943:21).

La lista bibliográfica se situará al final del trabajo, siguiendo un orden alfabético por apellidos.

La reseña de las citas se hará de la siguiente forma: el(los) apellido(s) del(los) autor(es) en minúscula y seguido del nombre. A continuación se indicará el año de la publicación de la obra, diferenciando con las letras a, b, c, etc., los trabajos publicados por un autor en un mismo año. Los títulos de las monografías o, en su caso, de revistas o actas de congresos, deberán ir en cursiva y sin abreviar. Para los libros se señalará la editorial y el lugar de edición; para las revistas, el volumen y las páginas del artículo, y para los congresos, el lugar y la fecha de celebración, así como el lugar de edición. Ejemplo:

Franco Mata, Ángela. (1983): El Crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los Crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XVI. *Archivo Español de Arte*, LVI:219–242.

(1943b): *La Dama de Elche y el conjunto de piezas reingresas en España en 1941*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Franco Mata, Ángela. (1986): Le crucifix gothique douloureux de Perpignan et la littérature mystique du XIV^{ème} siècle. *XII^e Congrès d'Histoire de la Couronne d'Aragon (Montpellier, 1985)*: 8–15 Toulouse.

B) Las citas bibliográficas numeradas a pie de página irán de la siguiente manera:

Libros: apellidos, nombre, título de la obra (en cursiva), edición, lugar de publicación, año y páginas. Ejemplo: Toesca, Pietro, *Il Medtoevo*, 2.^a ed., Turín, 1967. Cuando se trata de dos o tres autores se colocarán los apellidos e inicial del nombre de cada uno de ellos. Cuando el número supera el de tres, se colocará V.V. A.A. Cuando el libro ha sido dirigido por el autor, se indicarán sus datos y a continuación y otros.

Bibliografía: Bajo este título se recogen las recensiones, para cuya aceptación se atenderá a la calidad de la publicación. No se impondrá limitación de espacio. Se indicará el apellido del autor en minúsculas, y a continuación el nombre completo separado por una coma, luego, separado del nombre por dos puntos, el título en cursiva, prólogo si existe, editorial, lugar de edición, año, número de páginas, reproducciones en color y blanco y negro y dimensiones en centímetros y entre paréntesis. Se firma al final.

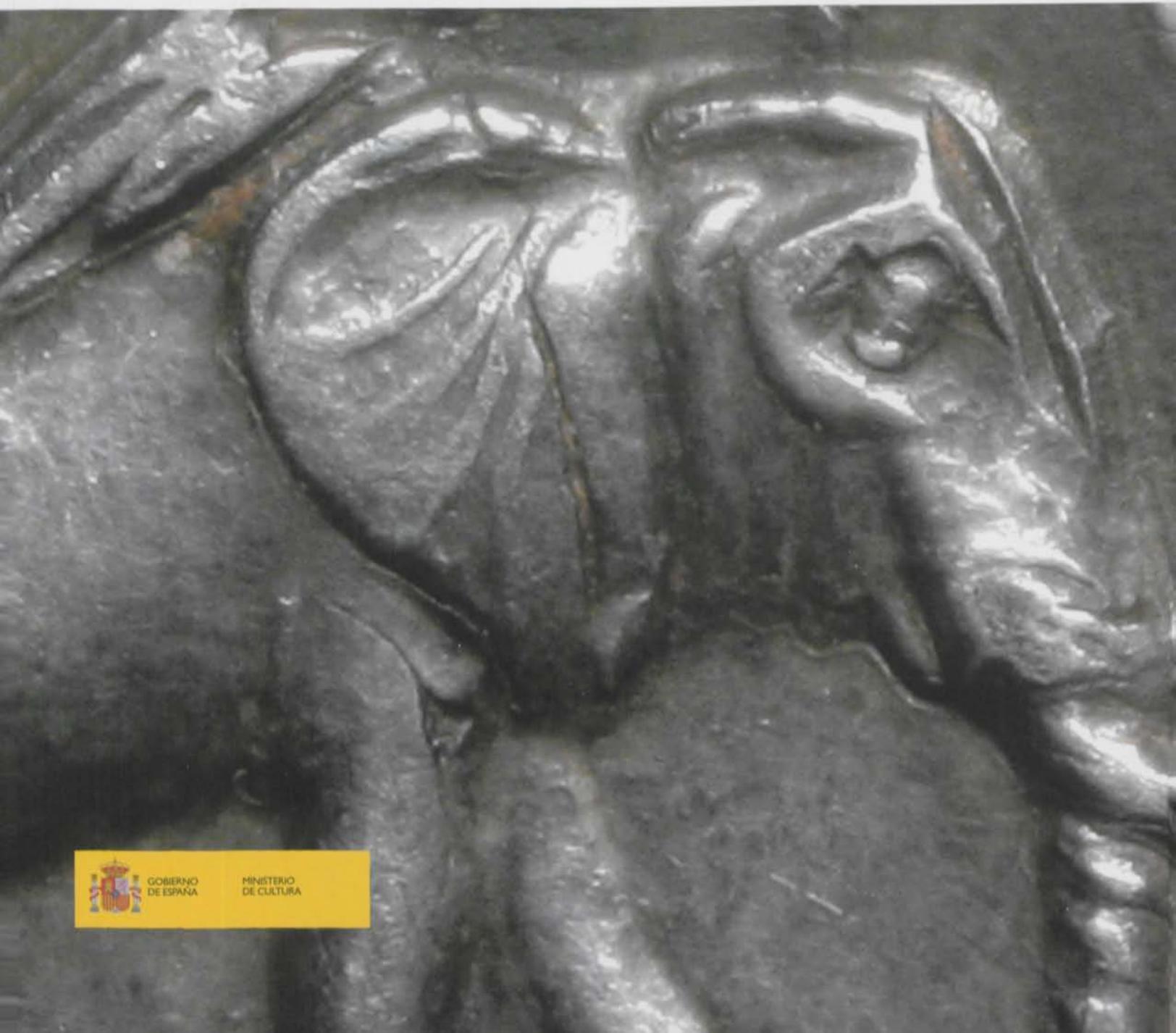
Ejemplo:

Núñez Rodríguez, Manuel: *Historia da Arquitectura galega. Arquitectura prerrománica*, Prólogo de R. Otero Túnez, Colegio de Arquitectos de Galicia, Madrid, 1978, 326pp., 133 fig. en b. y n., y 13 en col. (18 x 15). Ángela Franco.

Si se trata de un coloquio, exposición, etc., se coloca en primer lugar el título del mismo y el resto sigue la normativa antes indicada.

Noticiario. Comprenderá noticias relacionadas con la labor desarrollada por el M.A.N.: Datos y estadísticas de visitantes, vida cultural del mismo, necrológicas, etc.

Corrección de pruebas. Esta correrá a cargo de los propios autores, que deberán efectuarlas en el plazo máximo de una semana a partir de la recepción. Les serán enviadas por correo, y si prefieren, pueden corregirlas en el Museo. No se admitirán variaciones sustanciales en el texto, tan sólo errores gramaticales y correcciones mínimas.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA