

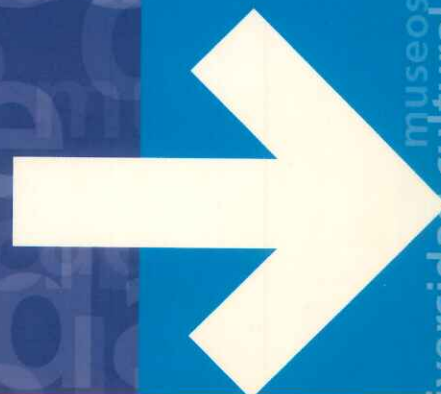
mus-A

revista de las instituciones del patrimonio histórico

año I
nº 0
mayo 2002
pvp: Número
gratuito



m



museos y diversidad cultural
museos y diversidad cultural
museos y diversidad cultural
museos y diversidad cultural
museos y diversidad cultural
museos y diversidad cultural

**4 Museos andaluces.
Identidad y diversidad cultural**

M^a del Mar Villafranca Jiménez

**8 Los primeros poblados fortificados /
Cerámica y esparto**

Museo de Almería

Ángel Pérez Casas

**12 Gadir y su territorio /
Del Convento al Museo**

Museo de Cádiz

Cándida Garbarino Gainza

18 La minería

Museo de Huelva

Francisco Torres Rodríguez y Juana Bedía García

22 El arte ibérico bajo una nueva mirada

Museo de Jaén

José Luis Chicharro Chamorro

**26 Fenicios /
Un paisaje propio**

Museo de Málaga

Sergio Martínez Reche y Ricardo Tenorio Vera / Amor Álvarez Rubiera

32 A media luz

Museo de Bellas Artes de Córdoba

Fuensanta García de la Torre

38 Naturalezas muertas

Museo de Bellas Artes de Granada

María Sánchez Torrente

42 Escenografía para un retablo

Museo Arqueológico y Etnológico de Granada

Manuel Ramos Lizana

52 Una transformación capital

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

M^a Dolores Baena Alcántara

56 Medina Elvira

Museo Arqueológico y Etnológico de Granada

Manuel Ramos Lizana

62 La historia sumergida

Museo Arqueológico de Linares - Monográfico de Cástulo

Concepción Choclán Sabina y Mercedes Navarro Pérez





66 *Una pequeña sala con mucha historia*

Museo Arqueológico de Sevilla

Fernando Fernández Gómez

72 *Esculturas para el recuerdo*

Museo Arqueológico de Úbeda

José Beltrán Fortes

78 *El tejido de la vida*

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

M^o de las Nieves Concepción Álvarez Moro

82 *Las columnas de al-Andalus*

Museo de la Alhambra

Purificación Marinetto Sánchez

86 *La Granada de papel*

Museo “Casa de los Tiros” de Granada

Ignacio Hermoso Romero y Enrique C. Martín Rodríguez; Francisco González de la Oliva

90 *Una pequeña lancha rápida*

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

José Antonio Chacón

96 *Todo un mundo interior*

Conjunto Monumental de la Alcazaba de Almería

Ángela Suárez Márquez

100 *Una ciudad ideal*

Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia

Antonio Álvarez Rojas

106 *Un modelo singular de ciudad*

Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra

Antonio Vallejo Triano

112 *Paseo por el amor y la muerte*

Conjunto Arqueológico de Carmona

Florencio Aspás Jiménez

116 *La cultura del agua*

Conjunto Arqueológico de Itálica

M^o Soledad Gil de los Reyes y Antonio Pérez Paz

120 *El paisaje como eje estructurador*

Museo de la Villa de Almonte

Myriam Martín Cáceres

124 *Mucho más que metal*

Museo Minero de Riotinto

Guiomar Fernández Troncoso



En los albores del siglo XXI, debemos incluir la perspectiva del museo actual dentro del reto que suponen para el mundo de la cultura los incesantes cambios que se vienen produciendo en el ámbito social y económico. Somos conscientes de que en la actualidad cualquier aspecto relacionado con el Museo y su contexto debe estar imbricado en la sociedad en la que surge y de la que es partícipe.

Bajo el encuadre general de este mensaje de partida, nuestra pretensión es situar la gestión de las Instituciones del Patrimonio Histórico en un proceso de modernización, avance y apertura al mundo. Queremos consolidar un modelo que convierta la lectura enriquecedora que nos aporta el patrimonio, pasado y presente, en un referente esencial de nuestra identidad.

Incorporar nuevas ideas y abrir un foro de debate amplio son dos de los objetivos de MUS-A, la revista que aquí presentamos. Nuestra responsabilidad como gestores de las instituciones de la Comunidad Autónoma de Andalucía es ofrecer un espacio de comunicación abierto, ya que nuestras inquietudes y problemáticas son comunes al resto de las instituciones nacionales e internacionales.

Cuando se inicia un nuevo siglo, es preciso hacer un ejercicio de reflexión profunda. Debemos posicionarnos ante la crisis de ciertos esquemas que están en la base y el origen del museo y preguntarnos qué respuesta deben dar estas instituciones a los desafíos que se aproximan. Ante la complejidad de la época que vivimos, el museo debe reorientar sus funciones, revisando y planteando modelos y programas. El museo debe ofrecernos en su privilegiado espacio un lugar de encuentro para todos los ciudadanos, porque ellos son los verdaderos protagonistas.

La consideración del museo como medio de comunicación y la incorporación de las nuevas tecnologías de la información, especialmente el mundo de Internet, son hoy una necesidad que ha de abrir las puertas del museo a muchos más visitantes, ya sean éstos reales o virtuales, sin tener por ello que caer en la vulgarización de sus contenidos. El museo debe ampliar sus sistemas de percepción como único camino hacia nuevas formas de interpretación en una experiencia de calidad. Es decir, debe saber estar en su tiempo, escuchar a su gente y ofrecer aquello que la sociedad le demanda.

Conjugar estos principios será la base para conseguir que los Museos de Andalucía sean un lugar donde podamos conocer y reinterpretar los contenidos a través de una práctica de ocio cultivado, atendiendo a todos los sectores sociales, especialmente a los menos favorecidos. Esta nueva revista nace con la intención de contribuir a la gestación de ese nuevo museo que todos deseamos.

Carmen Calvo Poyato

Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía

Museos andaluces

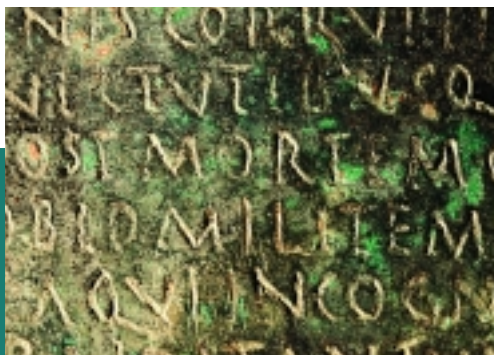
Identidad y diversidad cultural

M^a del Mar Villafranca Jiménez

Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico

La sociedad andaluza tiene cada vez más interiorizada la conciencia de poseer un importante legado cultural cuya riqueza, variedad y extensión obliga a los poderes públicos responsables de su gestión, a abordar su conservación y difusión de una manera cada vez más profesionalizada. El patrimonio nos identifica como pueblo, es el fundamento mismo de la identidad, que en el caso de Andalucía constituye un fenómeno plural. Es esta cualidad la que nos permite seguir avanzando en un marco de referencia territorial pleno de experiencias orientadas hacia la cohesión social, convencidos como estamos de que la cultura es

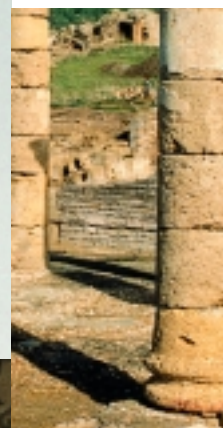
un sector estratégico que permite el conocimiento y el desarrollo de prácticas que nos enriquecen como ciudadanos. Entre estas prácticas destacan las que tienen lugar en las instituciones del patrimonio, particularmente en los museos a los que hoy dedicamos una atención preferente al celebrar su día internacional. Para este año el ICOM (International Council of Museums) ha propuesto oportunamente como tema de reflexión genérica la globalización y a partir de aquí, en Andalucía hemos querido profundizar en el concepto de diversidad como categoría especial de nuestra singularidad museística que abarca desde con-



juntos monumentales y arqueológicos, a museos de diversas tipologías, generales, de bellas artes, de arte contemporáneo, arqueológicos, monográficos, etnológicos, científicos, etc., en un esfuerzo de coordinación para contribuir con sus propuestas e iniciativas al disfrute colectivo del patrimonio que custodian. Nos parece este un momento apropiado para reivindicar dicho disfrute como una práctica que debe integrarse con frecuencia en los hábitos de consumo cultural más generalizados. La experiencia de conocimiento y percepción que tiene lugar en estas instituciones es alternativa al fenómeno de la globalización cultural. Y es tan alternativa que en su defensa de la riqueza cultural de lo local, o en su caso de lo regional, puede ser representativa de lo que algunos críticos han denominado como espacio de “choque glocal”, sin que esto deba entenderse como una defensa a ultranza del localis-

mo en sentido sociopolítico sino como un reto epistemológico para una sociedad moderna sometida a demasiados parámetros homogenizadores. El mundo, cuanto más homogéneo parece, más necesita el requerimiento de la diferenciación.

El inicio del siglo XXI, tras los acontecimientos del pasado 11 de septiembre ha disparado todas las previsiones de cambio realizadas a finales del siglo XX, acentuándose la aceleración y la inestabilidad política y social y radicalizándose los discursos hacia posiciones maniqueas. Desde el punto de vista cultural asistimos con atención a las implicaciones que de estos hechos pudieran derivarse, teniendo en cuenta que el modo de enfrentarse a tales retos va a determinar el desarrollo futuro de todos los agentes implicados. Así, podemos convenir con Samuel P. Huntington que en el futuro los conflictos no tendrán necesariamente que



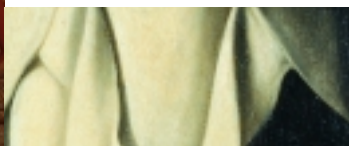
tener su origen esencial en la economía o en las ideologías. Las grandes causas de la división de la humanidad, llegó a afirmar el escritor americano, serán sobre todo de carácter cultural.

Los museos, como instituciones que cumplen funciones sociales específicas se enfrentan al fenómeno de la globalización reivindicando el valor de la democracia cultural. El derecho a ser diferentes desde el principio de aceptación de la diversidad como oferta de conocimiento y pedagogía social. Después de varias crisis agudas, que incluso llegaron a poner en cuestión su propia existencia, los museos vuelven la mirada hacia sus orígenes ilustrados como servicios públicos. Son espacios para la información y el conocimiento, que se preparan para dar respuesta a los retos más inmediatos, incluido el que representan las nuevas tecnologías de la información.

Desde la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura trabajamos compartien-

do inquietudes y asumiendo nuevos objetivos basados en la planificación estratégica y reforzando el papel del Sistema Andaluz de Museos. En ese sentido, todas las actividades que van a tener lugar durante los próximos días, en torno al 18 de mayo en los museos que integran el sistema, representan el mejor ejemplo de lo que una Comunidad Autónoma puede ofrecer como espacio global para el conocimiento y el disfrute cultural. Y lo hemos hecho con el propósito de ir consolidando poco a poco esta cita internacional para ofrecer lo más exclusivo que cada institución posee. Queremos que el esfuerzo que representa este propósito sea compartido por todos los andaluces y andaluzas.

Se trata de una oferta cultural de calidad constituida por un panorama rico y variado de actividades: visitas guiadas, exposiciones, conferencias, publicaciones, juegos, espectáculos, etc. que tendrán lugar en cada provincia y a la que se han sumado la



mayoría de los museos públicos y privados de Andalucía, independientemente de su titularidad y/o gestión, como un ejemplo posible de cooperación interinstitucional.

Desde hace ya algunos años el incremento de visitantes a los museos, conjuntos y centros culturales andaluces es una variable que crece a ritmo exponencial, y ello nos satisface. Pero al mismo tiempo nos indica que la oferta de estas instituciones tiene que crecer también en términos cualitativos. El día internacional de los museos permite chequear el trabajo que en ellos se desarrolla y lo que pueden ofrecer como servicio cultural especializado al público que acude por distinta motivación, al reclamo de una programación que se intensifica por unos días pero que tiene previsión de estabilizarse como panorama ampliado de sus recursos culturales. Ejemplifica muy bien una necesaria relación entre un patrimonio que existe y una sociedad que aspira a conocerlo mejor.

También hemos pedido que el personal que trabaja en los museos aportara una breve síntesis de aquello que pueda resultar más identificativo de cada centro, como prueba de la riqueza que en su conjunto definiría nuestras señas de identidad plenas de valores pluriculturales. El resultado de esta propuesta lo tienen entre sus manos. Hemos querido ofrecerlo como recuerdo de este día anunciando que esta publicación, titulada Mus-A, tendrá asimismo vocación de continuidad, como vehículo de expresión de las instituciones del patrimonio histórico andaluz, aunque con un diseño adaptado a esta función.

Por último recordar que tienen una cita con los museos, no como un hecho aislado al margen de la cotidianidad de nuestras vidas. La experiencia del museo merece la pena, se lo aseguramos por adelantado ■



- *Los primeros poblados fortificados*

- *Cerámica y esparto*

Ángel Pérez Casas
Director del Museo de Almería



La importancia y diversidad cultural de este Museo, por su contenido arqueológico, está directamente relacionada con la importancia y diversidad de los yacimientos de su provincia

Indiscutiblemente, la sección principal del Museo de Almería es la de Arqueología, que viene a representar aproximadamente el 70% de la totalidad de sus fondos.

Se puede decir que la importancia y diversidad cultural de este Museo, por su contenido arqueológico, punto de referencia obligada y objeto de numerosas investigaciones, está directamente relacionada con la importancia y diversidad de los yacimientos de su provincia, claves para la Prehistoria o Protohistoria reciente, como "Los Millares", "El Argar", "Fuente Álamo", "Almizaraque", "Terrera Ventura", "Villaricos"...

Durante el III y II milenio a. C. se está produciendo en el Sudeste hispano una importante evolución cultural en todos los sentidos. Hace su aparición la fase metalúrgica del cobre y los distintos periodos se denominan, por los avances obtenidos en la tecnología del metal, *Edad del Cobre* o *Calcolítico* y *Edad del Bronce*. No obstante, lo que ha posibilitado las transformaciones durante estas *Primeras Edades del Metal*, (SIRET, H. y L. 1887) ha sido la generalización e intensificación de la economía productiva aparecida durante la anterior fase del *Neolítico*, principalmente en sus actividades agrícolas y ganaderas.

Los millares

Uno de los yacimientos mejor estudiados dentro de la arqueología almeriense es el de Los Millares, (Santa Fe de Mondújar), ubicado a 17 km de Almería. Se caracteriza por la existencia de



▲ Vasija con decoración simbólica. Sepultura XXI de Los Millares. (Foto: M.A. Marín Francisco)

◀ Enterramiento argárico en *pithos*



Enterramiento argárico en cista hallado en Gádor ▶

Maqueta de la tumba I (17) de la necrópolis de Los Millares ▶▶

un extenso y organizado territorio con determinados patrones de asentamiento urbanísticos, con un poblado fortificado y la presencia de numerosas y complejas tumbas colectivas construidas a base de grandes piedras (*construcciones megalíticas*), así como por la existencia de un horizonte metalúrgico del cobre, abundancia de determinados recursos y cierto desarrollo tecnológico (ALMAGRO, M. *et alii*, 1963). En las viviendas, de planta circular sobre zócalos de piedra, se han documentado espacios con funciones específicas: producción metalúrgica, taller de sílex...

Respecto a los materiales, de los que se conserva una buena representación en el Museo, destacan: platos, fuentes hondas fabricadas con moldes de cestería, cuencos con superficies grises o negras muy bruñidas, vasos cilíndricos, ollas, cazuelas y cerámicas decoradas. Igualmente encontramos puntas de flecha con aletas, perforadores, hojas de sílex, hachas y azuelas de piedra, fusayolas, cuernecillos de arcilla con los extremos perforados para uso textil, punzones, leznas de metal, así como fragmentos de crisoles y restos de escoria (ARRIBAS, A. *et alii*, 1985:245-262).

En cuanto a la necrópolis está en relación con las costumbres y creencias del momento, estando acompañados los cadáveres con ajueres compuestos por elementos cotidianos y religiosos: armas, vasijas e ídolos de variada tipología, etc. Si por el momento el inicio de Los Millares no está bien definido, sí conocemos que el poblado no perduró hasta la Edad del Bronce, siendo sus patrones urbanísticos y funerarios sustituidos por la cultura argárica.

El Argar

Otra de las culturas que ha identificado arqueológicamente a Almería, ha sido la *Cultura de El Argar* (Antas), que se inicia en el Sureste de la Península, región costera almeriense del Bajo Almanzora, entre los años 2000-1800 a.C.

Los poblados argáricos buscan sus emplazamientos en lugares elevados, que fortifican, próximos a las fuentes de agua. El hábitat aparece en las laderas y las sepulturas están en conexión con el área habitada, muchas veces bajo el suelo de la vivienda. Se ha abandonado el enterramiento en tumba colectiva, tipo Los Millares, por el enterramiento individual, a veces doble y en algunos casos triple. Son característicos de esta cultura los enterramientos en cajas de piedra o cistas, tinajas o *pithoi* y en fosas o covachas artificiales excavadas en la roca. De los enterramientos de Fuente Álamo destaca la sepultura en covacha 75, que se le ha dado el rango de principesca debido a su contenido. El esqueleto masculino tenía el siguiente ajuar: un puñal y una alabarda, ambos con siete remaches, anillo de oro puesto en el antebrazo, una gran vasija y una pequeña fuente. Cronológicamente hay que adscribirla al periodo más antiguo de *El Argar A* (SHUBART, H. *et alii*, 1985). La cerámica argárica se caracteriza por la abundancia de las formas lisas, su perfecto acabado y el bruñido completo de su superficie. En Fuente Álamo se han encontrado varios tipos de cuencos, ollas globulares, vasijas carenadas con tendencia lenticular y tendencia bicónica, copas de pie bajo y pie alto. Los hallazgos de objetos de metal indican un mayor desarrollo de la meta-

lurgia, así como el uso de metales preciosos (oro y plata), sin olvidar la incidencia que tenía en esta sociedad la actividad agrícola y ganadera. Sin embargo, por el momento no se han encontrado moldes de fundición o cualquier otro elemento que asegure que se realizaba *in situ* una metalurgia desarrollada (SHUBART, H. y ARTEAGA, O., 1986:295,304).

Cerámica y esparto.

La memoria de las artesanías tradicionales

La rápida desaparición de determinadas formas de vida tradicional en Almería, y la adopción de otras, hace que adquieran relevancia determinadas colecciones del Museo. Este fenómeno e implantación de nuevos modelos, incluido el mestizaje cultural, nos aboca a reflexionar sobre la diversidad cultural.

Destacamos entre las colecciones, por la metodología de su recogida y la documentación que aportan, principalmente las de cerámica y esparto, que posibilitan la comprensión y explicación de los ambientes sociales y culturales de donde proceden.

Cerámica popular de Almería

La colección de cerámica del Museo procede de la recogida que se realizó con motivo de su estudio, en cada uno de los centros alfareros de Almería (PAOLETTI C. y PÉREZ, A. 1985). Actualmente como en tiempos pasados en algunas de las localidades que se asientan en la Cuenca del Almanzora y el Valle del río Anda-



rax, encontramos algunos alfareros que continúan las genuinas formas y vedrío de antaño, si bien es verdad que otros han sacrificado la tradición en aras del comercio.

Madoz, a mediados del s. XIX (MADOZ, P.1846), señalaba la existencia de cuatro fábricas en Albox que hacían “tinajas para las bodegas de vino y aceite y platos de baños negros para el uso de la mesa”; tres alfarerías en Alhabia que abastecían “los pueblos de este partido y de Canjayar”; “cinco fábricas de vidrio vasto” en Níjar; en Serón “una alfarería de cántaros, tinajas, tejas y ladrillos”; en Sorbas veinticuatro alfarerías dedicadas a la fabricación de “ollas de arena” y ocho fábricas de cerámica en Vera.

Hacia la primera mitad del siglo XX comienza una época floreciente. Se instalan en Albox más de una treintena de alfareros especializados, que se repartían entre el “Barrio Alto” y “La Loma”. Los “Pendangas” hacían tinajas grandes y el abuelo de los “Puntas” lebrillos y orzas. En Alhabia, en el barrio de la “alfarería” y “Cuevas de la alfarería” se contaban más de veinte alfareros: “Juan Parao” (padre e hijo), el “tío Enriqueto”, el “tío Indalecio”, el “Quico”...En Benahadux había alrededor de ocho alfareros. En Sorbas, uno de los centros más fuertes se calculaban alrededor de cincuenta alfareros, que trabajaban en el barrio de las “Cantarerías”, luego de las “Alfarerías”. Lo mismo sucedía en las localidades de Tabernas y Vera, donde eran numerosos y estaban agrupados en barrios específicos. En Níjar pasaban la veintena. Era el tiempo de las famosas contratas, que obligaba a los alfareros a no parar hasta que vendiesen la produc-

ción que habían comprometido, lo que forzó a emigrar a varias familias, que se establecieron en otros pueblos, como los Hernández.

Posteriormente, una fuerte crisis obliga a emigrar a la mayoría de ellos y a ejercer otras actividades, significando el cierre casi masivo de los alfares hasta la década de los años setenta. En estos años, una serie de circunstancias condicionan un nuevo resurgir que sirve para recuperar alguno de los alfareros que invierten sus ahorros en mejoras, lo que se traducen en la adquisición de nueva maquinaria que facilita las tareas, a la vez que se impone una nueva concepción de la alfarería.

El esparto

La actual colección de esparto, que ingresó en el Museo a finales del año 2000, es fruto del *Proyecto para la recuperación de la cultura del esparto en Andalucía Oriental*, llevado a cabo por Pedro Molina.

En algunas zonas de Almería el esparto ha sido un cultivo tradicional, dado que esta graminácea se cría en terrenos pobres y secos. Ya encontramos testimonios desde la antigüedad en Plinio (NH 19,30; 37,203) o Mela (2,86).

Es indudable que el esparto ha tenido un gran desarrollo a nivel de la pequeña y mediana industria y ocupó durante un tiempo a hombres y mujeres (algunos a tiempo parcial). Posteriormente, esta artesanía quedó reducida a determinados ambientes y para el propio consumo. Diversos usos han estado relacionados con el complejo agropastoril, como los elementos de

esparto para uncir a las bestias en la trilla (colleras de esparto, antojeras, ramales, etc.), útiles de acarreo, transporte y carga (herpiles, sarrietas, albardas, serones, estercoleros, esportillos, espuertas, aguaderas, zurrones, botellas forradas de esta fibra, etc.) ■

Bibliografía

- ALMAGRO, M. y ARRIBAS, A. (1963): “El poblado y necrópolis megalíticas de Los Millares (Santa Fe de Mondújar, Almería)”, *Bibl. Praehist. Hisp., III*, Madrid.
- ARRIBAS, A.; MOLINA, F.; CARRIÓN, F.; CONTRERAS, F.; MARTÍNEZ, G.; RAMOS, A.; SÁEZ, L.; TORRE, F. DE LA; BLANCO, I. y MARTÍNEZ, I. (1985): “Informe preliminar de los resultados obtenidos durante la VI campaña de excavaciones en el poblado de Los Millares (Santa Fe de Mondújar, Almería), 1985”, *An. Arq. de And., II*, pp. 245-262.
- MADOZ, P. (1846): *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones en Ultramar*, segunda edición, Madrid.
- PAOLETTI, C. y PÉREZ CASAS, A. (1985): “Estudio etnográfico de la cerámica popular de la provincia de Almería”, *Etnografía española*, 5, Ministerio de Cultura, Madrid, pp.135-271.
- SHUBART, H.; ARTEAGA, O. y PINGEL, V. (1985): “Fuente Álamo. Informe preliminar sobre la excavación de 1985 en el poblado de la Edad del Bronce”, *Empuries*, 47, Barcelona, pp. 70-107.
- SHUBART, H. y ARTEAGA, O. (1986): “Fundamentos arqueológicos para el estudio socioeconómico y cultural del área de El Argar.” *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*, Consejería de Cultura, Sevilla, pp. 289-307.
- SIRET, H. et L. (1887): “Les Premiers âges du métal dans le sud-est de l’Espagne”, Anvers.

- Gadir y su territorio

- Del Convento al Museo

Cándida Garbarino Gainza
Directora del Museo de Cádiz



◀ Interior del Museo. Patio de Luces y escalera de acceso a las plantas superiores

▶ *Sarcófagos antropoides fenicios.*
Mármol. 400 y 470 a.C. Necrópolis de Cádiz

pertenecientes al periodo musulmán. El resto de colecciones, pertenecientes a épocas más modernas, permanece en las salas de reserva a la espera de la existencia de nuevas salas para exposición.

Las colecciones de la época de colonización fenicia constituyen un variado y rico conjunto de piezas, exponentes de la presencia fenicia en Andalucía, concretándose dentro del ámbito geográfico que actualmente delimita la provincia y la bahía de Cádiz. Ofrecen un testimonio que abarca desde el siglo VIII al I a.C. del que se ofrecen singulares piezas relacionadas con el ámbito del comercio y sobre todo con los ritos funerarios y religiosos.

Relacionadas con el culto destaca un quemaperfumes de trípode, Thymiaterion, realizado en barro cocido de 65 cm. de altura y fechado en el siglo VII a.C., considerada excepcional al no existir otra similar, ya que solo se han encontrado paralelos en Chipre. Otra pieza destacada por su singularidad es el capitel protojónico, encontrado igual que la anterior en aguas de la Caleta y del que solo se han encontrado otros ejemplos en el mediterráneo oriental, permitiendo situar esta pieza entre el 750 y 550

GADIR Y SU TERRITORIO

Ricos testimonios de una pujante colonia fenicia

Los fondos de la Sección de Arqueología del Museo de Cádiz abarcan desde los distintos periodos prehistóricos a la época de colonizaciones, sobre todo la fenicia, de la que existe una fuerte presencia, abundando igualmente piezas de la época de civilización romana en la Península Ibérica y un reducido grupo de piezas



Relacionadas con el mundo funerario, destacan en primer lugar dos sarcófagos antropoides cuya morfología corresponde a un tipo peculiar de enterramiento de origen sidonio, documentado hasta la fecha solamente en Cádiz

a.C. (PEMÁN, 1959). Según los estudios realizados, puede relacionarse este capitel con el Kronion, santuario a la deidad oriental Baal-Moloch, que Estrabón sitúa en la parte occidental de la isla Eritheya (ÁLVAREZ, 1995). Es necesario citar también la cabeza egíptizante y la cabeza de negroide (siglo VI a. C.) que por sus características se le relacionan también con los objetos mencionados anteriormente y nos permiten aventurar la localización del templo dedicado a Astarté en la zona suroeste de la antigua Eritheya, la actual Caleta, que nos ha ofrecido a través de prospecciones arqueológicas subacuáticas realizadas, principalmente en la Punta del Nao, numerosos hallazgos además de los dos últimos citados, como los lotes de objetos relacionados con los ritos religiosos: figurillas oferentes, discos decorados, quemaperfumes, cabezas zoomorfas, etc.

Los numerosos estudios que intentan reconstruir la paleografía de la zona más relacionada con la Gadir fenicia, efectuados por J. Gavala, F. Ponce y R. Corzo, logran esclarecer y mostrar la coincidencia con los textos literarios que narran la existencia de tres islas: Eritheya- situada al norte del Canal Bahía/Caleta, Kotinoussa- la mayor de todas- y Antípolis –actual San Fernando–, junto a otros islotes de menores dimensiones, que a lo largo del tiempo evolucionaron hacia la unión de las tres islas que actualmente forman un conjunto de tierra firme. Igualmente tratados por los textos clásicos, son los aspectos referentes a la topografía y economía de Gadir, así como a la religión, citando varios santuarios, uno de ellos dedicado a Astarté, situado en Eritheya,

otro dedicado a Kronos, en la isla de Kotinoussa y el Herakleión, dedicado a Herakles- Melqart, en el actual islote de Sancti-Petri.

En éste islote, donde es criterio unificado entre los investigadores ubicar el templo dedicado a Melkart, así como la función socio-económica que desarrollaba, integrando hábilmente las relaciones económicas bajo la tutela del concepto religioso, aparece una colección de seis estatuillas de bronce que forman un grupo destacado con similares características: figuras masculinas de postura erguida, una pierna avanzada, vestida con faldellín egipcio y el torso desnudo, realizadas en bronce, miden de 20 a 30 cm cada una y cuya cronología puede ser entre los siglos VIII y VII a. C., representan posiblemente a Melqart- Herakles. El hallazgo de estas piezas se complementa con la aparición hacia 1994 de otra figura de clara tendencia helénica, afianzando así la teoría de los anteriores bronces. Esta pieza que representa a Hércules, barbado, de pie, en posición frontal, que ha perdido el brazo y la pierna derecha, reproduce una estatua solemne del Hércules gaditano y las iniciales H.G. grabadas sobre el vientre, aluden a esta procedencia del santuario (OLMO, 1998).

Relacionadas con el mundo funerario, destacan en primer lugar dos sarcófagos antropoides cuya morfología corresponde a un tipo peculiar de enterramiento de origen sidonio, documentado hasta la fecha solamente en Cádiz. Estos dos ejemplares, realizados en mármol, se hallaron en el interior de sepulturas de cistas construidas con sillares. Consta cada uno de ellos de la caja

y su cubierta tallada, destacando en ésta la importancia concedida al relieve de la cabeza frente a los pies y brazos. El primer sarcófago hallado representa a un hombre barbado que sostiene en la mano izquierda una manzana, y el segundo representa a una mujer que sostiene un ungüentario, teniendo ambos una sencilla túnica que le cubre hasta los pies.

El hallazgo en el año 1887 en la ciudad de Cádiz del sarcófago antropoide masculino, marca un hito en la importancia de las tareas arqueológicas y al mismo tiempo origina la creación del Museo Arqueológico Provincial, siendo el número 1 del Inventario General. En 1980, otra zona de la ciudad ofreció el inesperado hallazgo del sarcófago femenino de características similares al anterior, enriqueciendo y potenciando así la importancia del primer hallazgo, aportando un dato más sobre la fuerza e importancia de la población gaditana en este periodo, directamente relacionado con las modas y corrientes artísticas del Mediterráneo central y oriental (ÁLVAREZ, 1995). La cronología sitúa en la primera mitad del siglo V a.C. el sarcófago femenino y en la segunda mitad el masculino.

Estas dos piezas constituyen el núcleo principal de los distintos conjuntos que se hallan en la sala y a pesar de los numerosos hallazgos que han ido enriqueciendo las colecciones del museo, conservan el mismo protagonismo e importancia concedidas desde su aparición.

Igualmente asociada al mundo funerario, destaca la colección de joyas fenicias: anillos, arracadas, pendientes, elementos de collares etc. Realizadas mediante las técnicas de filigrana y granulado y de



◀ Fachada del Museo

DEL CONVENTO AL MUSEO

La obra de Zurbarán para la Cartuja de Jerez

Los fondos integrantes de la Sección de Bellas Artes del Museo de Cádiz lo forman numerosas obras pictóricas, que proceden en su primera época de iglesias desamortizadas y de diversas donaciones y también de algunas adquisiciones realizadas posteriormente en distintos periodos. La cronología de los fondos abarca desde el siglo XVI, con obras de Pedro de Campaña, Alejo Fernández, Luis Morales, y de los pintores del siglo XVII: Zurbarán, Murillo, Alonso Cano, Rubens, Ribera, Rizzi, Lucas Jordan, Horacio Borgiani, entre otros así como el conjunto de pintores del siglo XIX y XX: Sorolla, García Ramos, Abarzuza, Miró, Rafael Alberti, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, etc.

La colección de Zurbarán merece destacarse entre todos los fondos citados anteriormente. Está formada por 19 pinturas realizadas en tabla y lienzo y forma el núcleo más destacado en cuanto a concepto de colección respecto a la producción del pintor se refiere. Con respecto al museo tiene la importancia de ser uno de los conjuntos que constituyen los orígenes del mismo, debido a los efectos de la desamortización de 1835 que provoca el desmembramiento del conjunto artístico de la Cartuja de Santa María de la Defensa en Jerez de la Frontera, pasando parte de éste al conjunto de obras que se conserva en el Museo junto a obras procedentes de otros conventos de la provincia.

la misma tipología que se difunde por el valle del Guadalquivir, Extremadura y Meseta Norte, dotan al taller de orfebrería gaditana de una serie de características comunes, entre ellas la continuidad de tradiciones orientales, la influencia del mundo etrusco y la progresiva implantación del gusto griego (DE LA BANDERA, 1981). Este numeroso conjunto de piezas procedentes de la necrópolis fenicia forma una rica colección de orfebrería que nos aporta muchos datos sobre la importancia de las

actividades económicas desarrolladas, relacionadas con la fundición de metales y elaboración de piezas de adorno personal, fabricadas también para ser depositadas en las necrópolis, donde aparecen con frecuencia y abundancia.



◀ Francisco de Zurbarán. *Ángel Turiferario*.
Óleo sobre tabla

El retablo mayor de la Cartuja estaba integrado en su origen por seis lienzos de gran formato: Anunciación, Adoración de los pastores, Epifanía, Circuncisión, la Batalla de Jerez, la Virgen del Rosario y seis de menor tamaño que representan a: San Lucas, San Juan, San Mateo y San Marcos, San Juan Bautista y a San Lorenzo.

Por errores históricos solo se conserva en el Museo los seis últimos y Apoteosis de San Bruno que según algunas teorías ocupaba el lugar central del retablo. Los estudios realizados por Pemán, Dobrzycka, Baticle y Liedtke, para intentar reconstruir la disposición de cada una de las obras que integraban el conjunto nos aportan diferentes organizaciones de los mismos así como la ubicación que en la parte posterior del retablo, en el pasillo del Sagrario, de diez tablas que forman la serie de los Monjes Cartujos y Ángeles Turiferarios. Este conjunto, del que nos falta una obra desaparecida a principios del siglo XIX, constituye una de las más acertadas realizaciones de Zurbarán, en la que aparecen representados los santos cartujos: San Antelmo, San Hugo (obispo de Grenoble), San Hugo (obispo de Lincoln), San Artoldo, San Bruno (fundador de la Orden) Cardenal Albergati, y Beato John de Houghton.

La característica iconográfica de esta colección de similares dimensiones, está basada en la representación, que a manera de galería de retratos ofrece el pintor, donde cada protagonista aparece de pie ocupando el máximo de la superficie del cuadro, con excelente estudio de cabezas y manos, vestido con el hábito de la orden al que añade, en cada caso, los complementos distintivos de algunos rangos eclesiásticos como el azul y el púrpura cardenalicio. El blanco y la textura de los hábitos se hace común denominador de las obras contrastando la figura con un fondo de paisaje en penumbra.

El conjunto de los dos ángeles turiferarios que completan la serie, contrasta con la sobriedad de los anteriores en la riqueza y la variedad de tratamiento de las texturas y en el cromatismo de sus vestimentas.

La colección se completa con las obras realizadas sobre lienzo, El milagro de la Porciúncula y la Pentecostés, procedentes de los conventos de Capuchinos de Jerez y Sanlúcar de Barrameda (CLAVER, 1993) realizadas sobre lienzo y de exquisita factura, así como un San Bruno, precedente también de la Cartuja de Jerez ■



Bibliografía

ÁLVAREZ, A. (1995) "Fichas de arqueología gaditana". Cádiz.

BATICLE, J. (1989): "La Cartuja de Ntra. Sra. de la Defensión de Jerez de la Frontera". Zurbarán. (Catálogo Exposición). Nueva York, Madrid.

CORZO SÁNCHEZ, R. (1981) "El nuevo sarcófago antropoide de la necrópolis gaditana". *Boletín del Museo de Cádiz II* (1979-1980), Cádiz, pp. 13-24.

CLAVER CABRERO, I. (1993) "Consideraciones acerca de la Pentecostés de Zurbarán. Revisión de los datos de su procedencia". *VI Boletín del Museo de Cádiz*. Cádiz.

DE LA BANDERA ROMERO, M^a L. (1982) "Orfebrería gaditana: Técnicas y Tipología". *Boletín del Museo de Cádiz III*, (1981-82), Cádiz, pp. 33-42.

OLMO, R. (1998) "Estatua de Hércules en bronce" en *Los griegos en España*. Madrid, p. 257.

PEMÁN, C. (1959). "El capitel de tipo protojónico de Cádiz". *Archivo Español de Arqueología* 99-100, pp. 58-70.

PEMÁN, C. (1964) "Museo de Bellas Artes de Cádiz". Cádiz.

La minería

El hilo conductor de las colecciones de un museo

Francisco Torres Rodríguez |
Director del Museo de Huelva

Juana Bedia García |
Conservadora del Museo de Huelva



Resulta cuanto menos difícil seleccionar dentro del conjunto de las colecciones de un museo, un aspecto, una cultura o un objeto específico que lo defina y represente en su mayor amplitud, máxime cuando éste se concibe como “de carácter general”, dentro de un marco territorial provincial. Para el Museo de Huelva como para otros de características similares, destacar cualquier selección significa el abandono de aspectos considerados esenciales en su discurso museológico y en su representación pública.

¿Qué es más representativo de o para Huelva, la obra de Daniel Vázquez Díaz y José Caballero o los grandes símbolos de nuestra arqueología, o lo son por cierto, las abundantes representaciones de carácter etnográfico que pueblan todo el conjunto de nuestra provincia?

¿Es más simbólico de nuestro pasado remoto el megalitismo, los ajuares de la necrópolis de La Joya y la abundante cerámica griega como símbolo de la mítica *Tartessos* o toda la tecnología minero-romana con la exclusividad que le proporciona la única noria de esta época conservada en Andalucía? Noria que por cierto se encuentra actualmente en proceso de restaura-



- ▲ Cópia de casco corintio. Bronce. Ría de Huelva. VI a.C.
- ◀ Estatuilla del dios fenicio Reshef. Bronce. Siglo VII a.C.
- ◀◀ Espadas y cuchillo. Bronce. Ría de Huelva. Siglos IX-X a.C.



◀ Pequeño altar en forma de "lingote chipriota". Plomo. Huelva. Siglo VII o inicios del VI a.C.

◀ Mazo minero. Curso del río Guadiana. II milenio a.C.

ción en los talleres del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, y que es una de las obras más representativas e identificativas de nuestras colecciones.

Todos estos elementos en definitiva, no dejan de ser más que objetos aislados, eslabones de la cadena que conforma nuestro ADN histórico-cultural cuya importancia se encuentra precisamente, en que todos en su conjunto conforman la estructura simbólica que nos permite conocernos –y que se nos reconozca– como onubenses. Situada en el SW de Andalucía, la provincia de Huelva estuvo hasta el siglo XV casi en los confines del mundo, más allá estaba el Gran Océano donde pocos hombres se atrevían a ir. Los onubenses y sus vecinos portugueses eran de los pocos que de verdad conocían su navegación, siendo ésta una de las razones que permitieron que Colón viniera a estas tierras a buscar los barcos y navegantes para que le ayudaran a descubrir nuevos mundos.

Sus costas fueron siempre conocidas por su

abundante pesca, por sus seguros puertos, y por tener unos ríos que parecían sangre porque nacían en las mismas entrañas de la tierra. Allí, entre las quiebras de sus peñas asoman nitidamente todavía hoy los crestones de cuarzo y de calcita, los criaderos de cobre, las vetas verdosas de la malaquita y azules de la azurita. Un paisaje desolador a ojos de los forasteros, pero cuya belleza y singularidad no debió pasar desapercibida puesto que ya desde la Prehistoria era conocido que de esas piedras se podían extraer los preciados metales. Rodeando la dureza de las tierras mineras se extendían frondosos bosques con abundante caza, pastos jugosos para el ganado y fértiles tierras para la labranza. Todo ello conformaba un territorio singular pues aunque duro, permitía al hombre vivir y extraer abundantes riquezas.

Atraídos por la riqueza minera siempre hubo extranjeros en estas tierras, incluso se podría decir que ellos han formado invariablemente parte de la Historia de Huelva. Hasta aquí llegaron fenicios, griegos, cartagineses, romanos, árabes y, ya en el siglo XIX y XX, ingleses e incluso franceses. Todos interesados en los metales, todos dejando su huella, conviviendo con unos hombres de cuyas encallecidas manos brotaban los codiciados metales: cobre, hierro, plata, oro, incluso sabían las mágicas y complicadas fórmulas para fabricar el bronce.

Hubo momentos realmente esplendorosos, otros no tanto. La Mina y la minería es así, te lo da todo o te olvida, igual que en nuestros días. Gracias a la mina y al conocimiento metalúrgico de los hombres que habitaron Huelva, hubo en la antigüedad momentos gloriosos en los que Huelva se convirtió en una de las zonas más conocidas e importantes del Mediterráneo, incluso tanto que fueron legendarios sus reyes,

sus metales, sus costumbres... Se dice que aquí pudo nacer la primera escritura de la Península, que sus habitantes eran cultos, refinados y que poseían rebaños de bueyes, el animal sagrado, ¡el tótem de la Antigüedad! También se dice que eran ricos comerciantes y tan generosos que regalaron tierras a los griegos para que se instalaran aquí. Todo ello permitió que se configurara la leyenda de Tartessos, el lugar donde incluso las anclas de sus barcos comerciales se fabricaban de plata. Después, cuando el Mediterráneo entra en una profunda crisis, el territorio de Huelva se queda sumergido en el olvido: casi se abandona la Mina y sus gentes han de buscar el sustento en sus ricos mares, sus frondosos bosques y sus fértiles tierras en espera de tiempos mejores.

¡Y claro que llegan! Con cartagineses y romanos la actividad vuelve a la Mina. Se construyen pozos, se buscan nuevas vetas, se talan árboles con los que fabricar las mil y una norias para extraer el agua que inunda galerías. Todo el territorio onubense otra vez en completa actividad: se levantan nuevas ciudades y se construyen vías de comunicación, mientras en la costa y en la campiña se abren nuevas villas agrícolas y almadrabas, y el gran puerto de Onuba se convierte en colonia romana. Después, nuevamente la crisis, tan desoladora como la propia Mina ¡Ya se ven otra vez los humos, ya nuevamente los panzudos y pesados barcos islámicos atravesando la bahía! Para llevar a puntos lejanos una parte de las entrañas mismas de la tierra. Luego los ingleses y, con ellos la provincia entra en la Era de la Industrialización. De golpe, como se ha hecho siempre todo en Huelva, sin tiempo para asimilar las cosas, del mundo más rural a ciudades verdaderamente cosmopolitas en medio de la

nada ¡Hasta en Huelva es donde el juego de la pelota toma el esnob nombre de Foot-ball, y tiene sus primeros pinitos en el campo del Velódromo!

Pese a poder ser considerada una propuesta simplista, es verdad que la mina y toda la intensa actividad minero-metalúrgica que su explotación conlleva es la razón básica, el armazón a partir del cual se construye la Historia de Huelva. Restos megalíticos hay en otras comarcas andaluzas, aunque desde el punto de vista científico los de Huelva tengan un destacado interés; y por importante que sea el territorio onubense para la comprensión de Tartessos, existen también en Andalucía occidental otros yacimientos cuyos resultados estético-visuales son tanto o más espectaculares que los onubenses. Tampoco las culturas romanas e islámicas dejaron aquí restos monumentales comparables a los de otras localizaciones andaluzas. Sin embargo, pocas zonas de Andalucía tiene a lo largo de toda su historia un hilo conductor tan evidente y fuertemente enraizado como la minería de Huelva.

Una parte muy importante del rico patrimonio de Huelva se encuentra entre los humos, los sulfuros y las escorias de la Mina. Sus restos no son espectaculares, sino más bien marginales a veces, son pobres de aspecto porque su única función fue siempre la utilitaria y están

fuertemente teñidos de los colores mineros, pero la producción de objetos metalúrgicos no ha sido tan pobre a lo largo del transcurrir de la historia.

El reivindicar otras lecturas del rico potencial patrimonial onubense, es una de nuestras tareas y desde la perspectiva de la forma de ser minera es evidentemente, una de las fórmulas de contextualizar este tipo específico de patrimonio, cuyo rastro podemos seguir a lo largo de la historia de toda la humanidad. Al escoger como hilo conductor concretamente este aspecto de las colecciones de la Mina, elegimos con ello la metalurgia y la consiguiente producción de los diversos útiles necesarios para el desarrollo de las más variadas actividades desde la elaboración de utillaje de todo tipo al uso defensivo, el propio lujo, las actividades de rituales y de culto, etc., tan necesarios para las distintas formaciones sociales que han pasado por estas tierras onubenses. También con esta selección podemos hacer un rastreo a lo largo de las tres secciones del Museo (Arqueología, Bellas Artes y, como no, Etnografía), aunque con el tiempo hayamos de ir trabajando para poder documentar y completar aspectos de algunas de estas colecciones tan representativas para Huelva ■



“Es ésta (Ménace) la más extensa de las ciudades griegas en Europa... le sigue una isla llamada Eritia, de magnitud bastante exigua... Vecina a ésta se halla la noble ciudad que ocupa la colonia de los mercaderes tirios, Gadir, donde se dice que se obtienen los mayores atunes, Después de ésta se halla a dos días de navegación el riquísimo emporio llamado Tartesso, ciudad ilustre, que produce estaño transportado por el río desde la Céltica, oro y abundante bronce”.

Pseudo-Escimno (siglo II a.C.)

“Hubo un tiempo en el que las rutas líquidas llevaron a los griegos allí donde el mundo se acaba. El sueño era de plata, de oro, de estaño y cinabrio, y de trigo, de sal, de salazones... Iberia y la Hélade se habían encontrado a través del mar... Hombres, mercancías, imágenes y palabra, ideas, llegaron en las naves penetrando a través de los emporios”.

Paloma Cabrera. *Los griegos en España.*



▲ J.M. Labrador Arjona. *Minero* (1935). Detalle. Óleo sobre lienzo

◀ Copia de estatuilla romana de un jabali. Bronce. Minas de Riotinto. I-II d.C.

El arte ibérico bajo una nueva mirada

Los conjuntos escultóricos de Porcuna y “El Pajarillo”

José Luis Chicharro Chamorro
Director del Museo de Jaén



Sacerdote. Conjunto escultórico de Porcuna ▶

Conjunto escultórico de *El Pajarillo*. ▶▶
 Nueva instalación museográfica

El Museo de Jaén tiene garantizada su diversidad cultural por su propia conformación. Si pues está estructurado por las clásicas secciones de Arqueología, Bellas Artes y Artes y Costumbres Populares. Ésta última depositada entre el Museo de Artes y Costumbres Populares de la Diputación de Jaén y el del Alto Guadalquivir ubicado en el Castillo de la Yedra de Cazorla, dependiente de la Consejería de Cultura. La museografía de nuestros centros se va quedando atrás con el paso del tiempo. Por ello hay que ir haciendo una serie de inversiones significativas para actualizar la presentación del discurso de las colecciones tanto por los avances técnicos producidos en los últimos tiempos, como por la entidad de lo que se quiere ofrecer a la sociedad. En este sentido la museografía de nuestro centro data de 1970, desde aquel año son muchos las aportaciones que se han ido produciendo en la misma. Por ello hay que plantearse globalmente unos cambios que necesariamente deben ser profundos para no quedarnos atrás en la demanda de calidad expositiva de nuestra sociedad.

Pero si a los cambios que se han producido en las técnicas de trabajo y de exposición en los museos, unimos la incorporación de nuevas aportaciones de bienes muebles, la realidad nos obliga a plantearnos avances precisos en la museografía. Esto es lo que ha ocurrido y ocurre

en el Museo de Jaén en el conjunto de sus colecciones y de manera especial en lo referido a la cultura ibérica. Debemos recordar que los dos conjuntos escultóricos ibéricos de “Cerrillo Blanco” de Porcuna y “El Pajarillo” de Huelma se han incorporado a las colecciones del Museo después de la inauguración de éste en 1971. Por lo tanto, ambos han obligado a diversas tareas que han cristalizado en una nueva presentación museográfica jiennense. Asunto de absoluta necesidad por su importancia y que ha obligado a adaptar algunos espacios alternativos del Museo sin alterar el diseño de entreplantas y vitrinas finas proyectado para su inauguración y que requerirá mayores inversiones para su transformación futura. A la vez que trabajábamos en la nueva presentación de los conjuntos escultóricos, se estaba fabricando una reproducción de la Cámara Ibérica de Toya a escala real a partir de un molde y parecía conveniente que se expusiera en el Museo de Jaén. Por ello también ha sido necesario habilitar un espacio para albergarla a partir de setiembre de 2001. De estas tres nuevas presentaciones vamos a hablar en las líneas que quedan.

El 5 de marzo de 1999 la Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía procedía a inaugurar la nueva sala y montaje que el Museo de Jaén dedica al importante **Conjunto Escultórico Ibérico de “Cerrillo Blanco” (Porcuna, S.V a.C.)**, ubica-

Hay que plantearse globalmente unos cambios que necesariamente deben ser profundos para no quedarnos atrás en la demanda de calidad expositiva de nuestra sociedad



da en el edificio de exposiciones temporales, en la sala semisótano, con un espacio cercano a los 200 metros cuadrados.

Hasta ver de esta manera expuesta la estatuaría de Porcuna ha habido que recorrer un camino complicado de más de veinte años. Desde 1975 en que llegaron 1500 fragmentos escultóricos hasta nuestros días. Camino que ha tenido siempre como protagonista indiscutible el conjunto

de esculturas, pero en el que han intervenido numerosas personas que han dedicado su tiempo y su esfuerzo a la atención del magno legado. Esta aportación expositiva reúne unas condiciones adecuadas de exhibición y recoge todas las aportaciones realizadas por los montajes de la exposición *Los Íberos, Príncipes de Occidente*. Igualmente, se hace una propuesta que incluye las nuevas interpretaciones del Conjunto dadas

por el investigador Ricardo Olmos y se incorporan todas las piezas restauradas según las indicaciones de la Comisión que se reunió al efecto, presentándose las piezas con nuevas recomposiciones como es el caso del Guerrero de la doble armadura, Caballo, Jinete alanceando al enemigo caído, etc. Este montaje con las esculturas sostenidas por prótesis hechas a medida y pintadas de gris plomo al igual que los pedestales y



◀ Novillo. S. V a.C.

un fondo de azul y una iluminación directa, contribuyen a la presentación de una sala moderna y de calidad expositiva.

Las esculturas se han agrupado temáticamente; tras una antesala introductoria, y se han asociado varias piezas en la metáfora animal, los antepasados, luchas heroicas, grupo de los guerreros. Estos grupos aparecen unidos por grandes estructuras de madera. Para llegar a este punto ha habido que idear la posible perspectiva original de cada pieza, calcular la altura a que debe exponerse, fabricar las estructuras, etc. El resultado, creemos, ha sido bueno.

Otro empeño ha sido la presentación expositiva del monumento **El Santuario heroico de "El Pajarillo" de Huelma (Jaén)**, pues era una imperiosa necesidad desde que en el otoño de 1998 viera la luz el libro homónimo dedicado monográficamente a ofrecer las conclusiones de la excavación acometida en ese yacimiento en 1994. (RUIZ, A. CHICHARRO, J.L. y MOLINOS, M. 2000).

Como decíamos, los comisarios de la muestra en la presentación del montaje, han optado por la recreación espacial del monumento con la reconstrucción de la escena heroica que en él se narra. Para ello se proyectó con el diseñador unas estructuras de madera con las que se recrea aquella construcción. Por un lado, la torre documentada arqueológicamente se eleva en un volu-

men central y en él se disponen las esculturas con la escena de *zoomaquía*. En ella se narra el instante en que el héroe inicia el enfrentamiento con el lobo comenzando a sacar la *falcata* ante la presencia de dos grifos dispuestos en los extremos de la superficie que indican claramente el carácter sobrenatural de la misma. El joven desnudo, echado, debe corresponder con el motivo que conduce al héroe a ese lugar y cuya intervención lo liberará de la fiera.

Era conveniente no sólo ver la escena desde lejos en altura adecuándonos a la visión de aquellos hombres y mujeres del Siglo IV a. de C., también era preciso que el visitante pudiera ver y valorar la plasticidad de las esculturas de cerca y para ello se ha dispuesto una rampa transitable perimetral que nos las acerca sobremanera. En ella hemos dispuesto los leones que encarnan el símbolo del poder y la jerarquía. Igualmente se ha recreado la laguna-fuente del río Jandulilla que se extendía por delante de los muros de la construcción histórica con vidrio oscuro y los sonidos que debían producirse en su entorno. Igualmente la zona de hogares contigua se recrea con focos luminosos. Hemos querido contextualizar la muestra con la inclusión de materiales propios de aquel tiempo. Así cerámicas griegas de yacimientos jienenses que demuestra el comercio y nos hablan de los usos y costumbres de la vida de aquellas

gentes. Una *falcata*, ungüentarios... que sin lugar a dudas tuvieron presencia en el ámbito del "El Pajarillo".

Con esta misma filosofía de trabajo de ir mejorando la museografía arqueológica, establecimos contacto con el profesor Blánquez a mitad de los años noventa. Ya en 1996 estaba dando los primeros pasos en torno a una exposición que iba a tener como eje de la misma los enterramientos principescos en la Cultura Ibérica. En ella la **Cámara de Toya** adquiriría una significación especial pues ya se planteaba la realización de una maqueta a escala real del monumento. En realidad se proyectaba la fabricación de una réplica toda vez que se obtendría a partir de un molde por contacto del original en látex. Aquella idea de exposición se plasmó algún tiempo después en la muestra *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria*. Esta exposición ha tenido un carácter itinerante desde que se inauguró en Albacete en 1999 hasta los primeros meses del 2001 en que ha concluido su periplo. A principios de otoño de 2001 Carmen Calvo, Consejera de Cultura, inauguró el montaje de las dos salas que acogen por un lado toda una exposición didáctica de paneles y fotografías sobre la Cámara tanto en su significación histórica y arquitectónica como en su devenir desde su descubrimiento hasta nuestros días con espe-



cial atención a los diversos tratamientos de conservación. En el espacio contiguo se ha instalado la réplica fabricada en poliéster con fibra de vidrio y con el suelo fabricado de las de piedra sobre tierra.

La réplica de la Cámara de Toya (CULUBRET WORMS, 1999) ha supuesto una notable aportación desde el punto de vista expositivo, ya que al emplear modernas técnicas que apenas habían sido aplicadas en el campo de la arqueología española ha aunado los avances científicos con los tecnológicos a favor de la difusión rigurosa del monumento. Ha abierto un campo de posibilidades divulgativas muy amplio para la Cámara y para el conocimiento de lo ibérico, pues al reproducir la réplica todas las huellas de los paramentos de la Cámara original, permite una aproximación precisa y nítida de la misma. Podemos captar las huellas de labra de los cincelos utilizados en su talla o los desconchones

que el paso del tiempo o la desconsideración de algunos han provocado. Podemos valorar las dimensiones de los sillares empleados, la manera de su trabazón, las medidas de sus naves, etc. Además, al haberse incorporado sobre las repisas y poyetes como mobiliario idealizado una serie de reproducciones y réplicas de cajas funerarias en piedra, vasos cerámicos tanto de tipología griega como netamente ibérica el visitante comprende la funcionalidad de una tumba principesca, de un enterramiento de un linaje poderoso en el siglo IV a. de C. Todo ello con una sugerente iluminación halógena que facilita apreciaciones tangibles superiores en los momentos actuales a lo que el propio monumento permite.

La visita al Museo de Jaén se hace necesaria para apreciar estos paulatinos avances, pequeños avances que son imprescindibles en el proceso de modernización de la institución ■

Bibliografía

BLÁÑQUEZ PÉREZ, J. Y ROLDÁN GÓMEZ, L. (Edts.) (1999): *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria*, Madrid.

CHICHARRO CHAMORRO, J.L. Y PEGALAJAR GORDO, M^a D. (1999) "Las esculturas de Porcuna. Una nueva propuesta expositiva" en *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria*, Madrid.

CULUBRET WORMS, B. Y GALLEGOS A. (1999): "La réplica de la Cámara de Toya. Un nuevo acercamiento a su realidad material", en *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria*, Madrid, pp. 299-307.

GONZÁLEZ NAVARRETE, J.A. (1987) *Escultura Ibérica de Cerrillo Blanco, Porcuna, Jaén*, Diputación Provincial de Jaén.

MOLINOS MOLINOS, M. y otros (1998) *El Santuario heroico de "El Pajarillo"* (Huelma, Jaén), Jaén, Universidad de Jaén.

MOLINOS MOLINOS, M. y otros (2000) *Exposición El Santuario heroico "El Pajarillo"* (Huelma, Jaén).

NEGUERUELA MARTÍNEZ, I. (1990) *Los monumentos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*, Madrid, Ministerio de Cultura.



▲ Puerta Principal. Portada del Pósito

▲ Guerrero. Conjunto escultórico de Porcuna

- Fenicios

- Un paisaje propio

Sergio Martínez Reche
Arqueólogo

Ricardo Tenorio Vera |
Conservador del Museo de Málaga

Amor Álvarez Rubiera
Restauradora del Museo de Málaga



FENICIOS Los Viajeros del Mediterráneo

Entre los fondos del Museo de Málaga contamos con una significativa serie arqueológica procedente de los yacimientos fenicios de la provincia. Esta colección se ha ido conformando a lo largo del tiempo, con los hallazgos ocasionales característicos del siglo XIX y primera mitad del XX, para desde mediados de los años sesenta contar con objetos constituidos en documentos de las investigaciones realizadas en la costa malagueña. Este salto cualitativo se debe en gran medida a las excavaciones sistemáticas del Instituto Arqueológico Alemán, que ofrecen al mundo científico un panorama para la arqueología de suma importancia, constituido en un principio por los yacimientos de Trayamar, Chorreras y Morro de Mezquitilla en Algarrobo; Toscanos y Jardín en Vélez-Málaga, así como el Cerro del Villar en Málaga. (OLMO LETE, Gregorio y AUBET SEMMLER, M^a Eugenia, 1986).

A partir de estas aportaciones, los registros arqueológicos se incrementan con hallazgos por buena parte de la provincia, lo que permite definir la presencia entorno al siglo VIII a. C. de una densa población fenicia establecida en el litoral malagueño. La variedad de las

piezas, halladas muchas veces en un mismo yacimiento, e incluso en ocasiones en un mismo nivel no deja de ser sorprendente, pues contamos con objetos grabados con jeroglíficos egipcios, huevos de avestruz, escarabeos, pero también cerámicas realizadas a mano con unas tipologías próximas a las utilizadas en la Edad del Cobre. Esta profusión cultural sintetizada en las formas materiales son muestra de una sociedad abierta a las aportaciones de diverso origen. Así tenemos que en las excavaciones de la parte más occidental del Sur de Europa, surgen objetos de África y Asia, traídos desde el otro extremo del Mediterráneo. Estos artefactos, confirman el papel de los fenicios como intermediarios que relacionan las culturas indígenas, el mundo ibérico y Tartessos, con las civilizaciones desarrolladas en oriente.

La capacidad de los fenicios de la ciudad de Tiro para realizar periplos tan largos, facilitó el cambio cultural para los habitantes de la península, para quienes debió implicar un viaje acelerado a otro tiempo. Avances tecnológicos en la metalurgia, la agricultura, la navegación, el alfabeto, posibilitaron la innovación en sociedades ancladas hasta entonces en formas culturales de la Edad del Bronce.

Las colecciones arqueológicas del Museo de

Esta profusión cultural sintetizada en las formas materiales son muestra de una sociedad abierta a las aportaciones de diverso origen



- ▲ Jarro de boca trilobulada. Siglo VIII-VII a. C. Trayamar. (Algarrobo, Málaga)
- ◀ Medallón de Trayamar. Siglo VII a. C.
- ◀◀ Jarro de boca de seta. Siglo VIII-VII a. C. Trayamar. (Algarrobo, Málaga)

Málaga, recogen esta apasionante transformación vivida por nuestros antepasados, materializada en la cerámica de engobe rojo, jarros de boca de seta, jarros de boca trilobulada y *pithoi*, por citar algunas formas que permiten a los arqueólogos estudiar la instauración de estas sociedades.

Las fundaciones fenicias de esta zona constituyen más que factorías dedicadas al comercio, auténticas ciudades instaladas generalmente en la desembocadura de ríos, como el Vélez, el Guadalmedina, el Guadalhorce. Los núcleos urbanos se construían próximos a los

fondeaderos de los navíos y junto al curso fluvial, utilizado como vía de comunicación con el interior. Estas poblaciones siguen en muchos casos un patrón de asentamiento en el que en un margen del río está la ciudad de los vivos y en otro la necrópolis, alguna de ellas de singular potencial arqueológico, como la de Jardín (con una amplia variedad de tipos de tumbas) o la de Trayamar, conformada por hipogeos (panteones subterráneos contruidos con técnicas arquitectónicas procedentes de Oriente y dotados de ajuares), que tienen continuidad en los enterramientos

hallados recientemente en el aparcamiento del Túnel de la Alcazaba de Málaga; desgraciadamente, aunque habían ofrecido piezas de gran valor arqueológico, estas arquitecturas de hipogeos han sido destruidas en su mayor parte.

En otros casos como en Lagos (Vélez-Málaga), las sepulturas muestran claramente los contactos con Egipto, con el hallazgo de un vaso utilizado para contener restos de incineración, realizado en alabastro egipcio, con una tipología relacionada con las tumbas faraónicas de la Dinastía XXV, junto con un escarabeo engarza-



▲ Lucerna. Siglo VI-V. a. C. Necrópolis de Jardín (Vélez-Málaga)

◀ Vaso de alabastro. Siglos VIII-VII a.C. Necrópolis fenicia de Lagos (Vélez-Málaga)

Adolfo Ocón (1876-1910). Marina. Óleo sobre lienzo ▶▶

do en anillo de plata, utilizado generalmente como colgante, a modo de invocación a divinidades orientales relacionadas con la fertilidad. En el escarabeo, considerado ya en su tiempo como una antigüedad exótica que aportaba prestigio, aparece el nombre del faraón Tutmosis III. (AUBET, M^a Eugenia ET AL. 1991).

Por otro lado, las necrópolis han servido también para evidenciar la continuidad de los modelos culturales semíticos en la población durante un largo periodo, incluso perviviendo con la presencia romana, como ha puesto de manifiesto la excavación de los Campos Elisios, en la ladera del monte Gibralfaro de Málaga, que ha dado una amplia serie de material cerámico, ungüentarios y cilindros de hueso (utilizados como bisagras de los recipientes que contenían los restos de los difuntos), así como amuletos con motivos iconográficos de origen oriental. (MARTÍN RUIZ, Juan Antonio y PÉREZ-MALUMBRES LANDA, Alejandro, 1999).

La vigencia de estos modelos culturales continuada con la presencia cartaginesa, se aprecia en los hallazgos esporádicos realizados en la

propia ciudad de Málaga con piezas significativas como el pebetero dedicado a la diosa Tanit, aparecido en las excavaciones del Teatro romano, de donde procede también una paleta de marfil ornamentada con motivos egeptizantes. La Málaga fenicia, entre otros puntos importantes, cuenta con los restos constructivos de calle San Agustín, y la confirmación arqueológica de la ocupación fenicia en el interior del Castillo de Gibralfaro.

Las dificultades que representan las excavaciones urbanas, con superficies fragmentarias y alteraciones producidas por la constante ocupación a lo largo de la historia, se ven compensadas por el amplio yacimiento del Cerro del Villar, en la desembocadura del río Guadalhorce, zona dedicada a la agricultura que no había sufrido alteraciones substanciales hasta la realización de las obras hidráulicas de los últimos años. Todo parece indicar que esta ciudad se asentó en lo que era una isla de la desembocadura del Guadalhorce, hasta que las avenidas del río provocaron el abandono del lugar por parte de sus habitantes, dejando un yacimiento prácticamente intacto para la arqueología. Al parecer el propio aprovecha-

miento intensivo del hinterland del Cerro del Villar y la deforestación de la cuenca provocaron las riadas que motivaron la desaparición de la población. (AUBET SEMMLER, M^a Eugenia, 1992). Este rico yacimiento ha dado una gran cantidad de material arqueológico, entre las que se encuentran piezas reveladoras de la capacidad comercial de sus habitantes, como el ánfora de tipo "SOS" de origen griego ático. Los estudios realizados en las últimas excavaciones arqueológicas anuncian el impacto causado en las poblaciones del entorno de las cosmopolitas relaciones del Cerro del Villar, de alguna forma ejemplo de lo que pudo significar el conjunto de la presencia fenicia en nuestra región. (AUBET, M^a Eugenia ET AL. 1999) ■

UN PAISAJE PROPIO.

La pintura de marina malagueña

La Sección de Bellas Artes del Museo de Málaga cuenta con unos fondos museográficos muy variados, en cuanto a materias y procedimientos artísticos se refiere. Clasificados por secciones, encontramos pintura, escultura, calcografía y estampación, artes decorativas (mobiliario, cerámica, orfebrería, eboraria, esmaltes, metales no nobles, textiles, vidrio y cristal) y un grupo muy heterogéneo con piezas pertenecientes a distintas materias (armas y armaduras, objetos de indumentaria personal, elementos y accesorios arquitectónicos...).

El grupo más representativo y por el que esta Sección de Bellas Artes es más conocida es, sin duda alguna y sin desmerecer al resto, la pintura. Los fondos de pintura están integrados por obras realizadas entre los siglos XVI al XX, destacando un nutrido grupo de pintura española del siglo XIX en el que están representados distintos centros artísticos, entre los que sobresale, lógicamente, la escuela malagueña. Su desarrollo como centro artístico se produce en la segunda mitad del XIX a raíz del establecimiento en Málaga del valenciano Bernardo Ferrándiz (1868) y su paisano Antonio Muñoz Degraín (1870), los cuales llevaron a cabo la renovación de esta escuela desde el ejercicio de la docencia en la Escuela de Bellas Artes. Aunque, de modo general, la producción no difiere del resto de centros artísticos del país, si cabe hablar de una temática que la peculiariza, aunque es cierto que la comparte con otras poblaciones costeras y portuarias. Nos referimos al tema del paisaje marino.

Si en el siglo XIX se produce la independencia del paisaje como tema pictórico en todas sus variantes, en Málaga tuvo especial relevancia la marina. No podía ser de otra forma tratándose de una ciudad directamente volcada al mar, el



cual suponía una fuente de riqueza y la apertura al exterior como vía principal de comunicación, constituyéndose, así, en señal de identidad de una ciudad que inicia en este siglo su despegue industrial, económico, comercial y, paralelamente, artístico y cultural. La consolidación de esta especialidad dentro de la pintura de paisaje se produce en el último tercio del siglo XIX, adquiriendo identidad con la formación de una escuela de marinistas, que adquirió un gran nivel de calidad. Prueba del interés que suscitaba la práctica de este tema, por otra parte muy comercial por

su faceta decorativista, fue la creación en 1882 en el seno de la Escuela de Bellas Artes, de la cátedra de "Marina y paisaje", al frente de la cual estuvo el pintor malagueño Emilio Ocón y Rivas (1845-1904) desde su creación. En realidad, *esta cátedra surgió por una necesidad pedagógica - casi todos los pintores malagueños de fines del XIX eran paisajistas- y por el prestigio que gozaba Ocón* (PALOMO DÍAZ, F. J.-1985). La personalidad artística de Ocón se dejará sentir en sus discípulos y admiradores desde su magisterio ejercido tanto en la Escuela como en su propio taller, hasta el



Si en el siglo XIX se produce la independencia del paisaje como tema pictórico en todas sus variantes, en Málaga tuvo especial relevancia la marina

punto de que pintores como Enrique Florido copiaban directamente las obras del maestro. El tipo de marina practicada por Emilio Ocón le debe mucho a su formación artística. Discípulo de Carlos de Haes, completa sus estudios en Bélgica (1867-70) junto a los pintores Luois Hendrick y Jean Paul Clayss, gracias a una pensión concedida por la Diputación. A esto habría que añadir los estudios de náutica, que realiza en la Escuela de San Telmo de Málaga (1860-63), que lo familiarizaría con el diseño de embarcaciones.

Sin lugar a dudas, con Emilio Ocón se produce un replanteamiento de la pintura de marina en Málaga. Siguiendo a su maestro Carlos de Haes, gusta de copiar directamente del natural, para ello instala un pequeño taller en la Capilla de

los Navegantes. Este espacio facilitaba un contacto directo con el tema a pintar y produciría en el tiempo una continua reproducción de los mismos encuadres. De su formación belga nos da cuenta el tratamiento atmosférico con un aire brumoso, el colorido, la tendencia narrativa que le lleva a situar en primer plano una escena de desembarco, e incluso la división espacial del cuadro. Como ejemplo de esta tipología, cabe citar su tabla *“Barcos en la desembocadura del Escalda”*, conservada en nuestro Museo, y que se convertirá en un patrón o cliché muy repetido por sus discípulos.

Por otra parte, junto con la reproducción del natural, encontramos otra vertiente en las marinas de Ocón. Se trata de un planteamiento distinto, más narrativo, que no está exento de

aire romántico, como podemos observar en la que es considerada su obra de mayor envergadura: *“La última ola”*, que representa una escena de naufragio con el mar embravecido que se presta a una interpretación dramática de la escena.

Los distintos tratamientos que cultiva Ocón se repetirán como una constante, si bien es cierto que algunos pintores le imprimirán un carácter más personal, fruto también de un temperamento distinto. Este es el caso de José Gartner de la Peña (1866-1918), quizás el discípulo más aventajado de Ocón. Se distancia del maestro en el tratamiento atmosférico, en la predilección por una paleta de color más oscura de tonos tierra y por una técnica más suelta. Junto con la *“Vista del muelle del puerto de Málaga”* conservamos la

espléndida “*Destrucción de la Armada Invencible*”, que le valió una medalla de oro en la Exposición Nacional de 1892. En este cuadro reitera el tema del naufragio con un barco a la deriva, sujeto a la voluntad de los elementos, como protagonista de la escena. Este tratamiento particular le ha valido ser considerado más un cuadro de historia que propiamente de marina.

Entre los numerosos pintores marinistas malagueños, cabe reseñar algunos tales como Guillermo Gómez Gil, Fernández Alvarado, Enrique Florido, Enrique Nágel Disdier y Ricardo Verdugo Landi. Este último practicó un tipo de marina muy comercial, donde predomina la visión de las costas, haciendo del mar el protagonista absoluto del cuadro sin recurrir a la anécdota narrativa. Le interesa la captación de la luz descomponiendo los colores en los distintos momentos del día. De su mano, este Museo cuenta con uno de los pocos ejemplos de marina nocturna: “*Altos hornos de noche*” ■

◀ José Gartner de la Peña (1866-1918). *Destrucción de la Invencible*. Óleo sobre tabla.

◀ Emilio Ocón y Rivas (1845-1904). *Barcos en la desembocadura del escalda*. Óleo sobre tabla.

José Gartner de la Peña (1866-1918). *Muelle del puerto de Málaga*. Óleo sobre lienzo ▶

Ricardo Verdugo Landi (1871-1930). *Altos hornos de noche*. Óleo sobre lienzo ▼



Bibliografía

AUBET SEMMLER, M^a Eugenia. “Nuevos datos arqueológicos sobre las colonias fenicias de la bahía de Málaga”. Lixus. *Collection de l'école française de Rome*, 166. Roma, 1992.

AUBET, M^a Eugenia ET AL. *Sepulturas fenicias en Lagos (Vélez-Málaga, Málaga)*. Sevilla, 1991.

AUBET, M^a Eugenia ET AL. *Cerro del Villar. El asentamiento fenicio en la desembocadura del río Guadalhorce y su interacción con el hinterland*. Sevilla, 1999.

MARTÍN RUIZ, Juan Antonio y PÉREZ-MALUMBRES LANDA, Alejandro. “La necrópolis de época tardo-púnica Madrider Mitteilungen, 40. Mainz, 1999.

OLMO LETE, Gregorio y AUBET SEMMLER, M^a Eugenia. *Los fenicios en la península ibérica*. Barcelona, 1986.

OLALLA GAJETE, L.F.: *La pintura del siglo XIX en el Museo de Málaga*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981.

PALOMO DÍAZ, F.J.: *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Edición del autor. Málaga, 1985.

SAURET GUERREO, Teresa: *La pintura del siglo XIX en Málaga*. Universidad de Málaga. Málaga, 1987.

A media luz

La sala de dibujos y grabados

Fuensanta García de la Torre

Directora del Museo de Bellas Artes de Córdoba

Un atractivo fundamental de cualquier dibujo parte de la idea de la espontaneidad de unos trazos que, a veces, son el inicio del desarrollo creativo de una obra posterior de mayor envergadura



Una de las singularidades por todos reconocida entre los fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba está constituida por su colección de dibujos que hay considerar como la más destacada entre las de los museos andaluces. Pero no es ésta la única colección importante de obras sobre papel de entre los fondos del museo cordobés, ya que por la importancia de algunas de sus series o estampas sueltas, hemos querido considerar la colección de grabados para esta publicación conmemorativa del Día Internacional de los Museos de 2002, bajo el lema adoptado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía: “Museos y diversidad cultural”. Pero la diversidad y singularidad vienen no sólo por el hecho de la importancia de ambas colec-

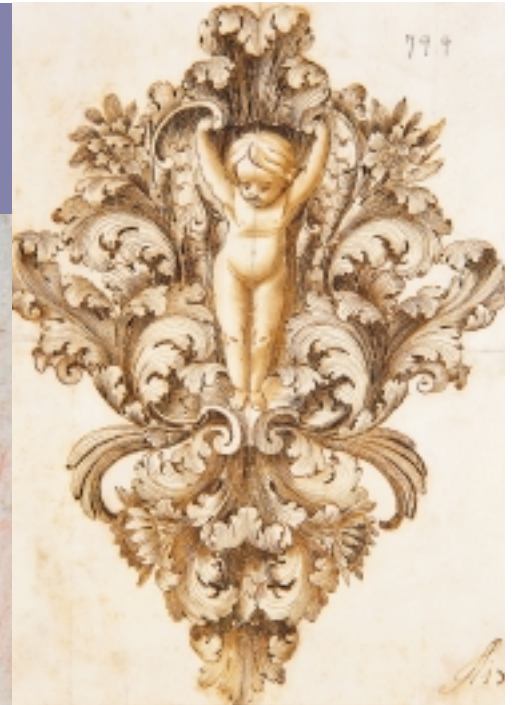
ciones, sino también por la especial situación de ser uno de los pocos museos españoles que mantienen una sala permanente de obra sobre papel, en la que se cambian sus contenidos de manera periódica, por un lado para evitar problemas de conservación y por otro para contribuir a la exposición y difusión rotativa de los numerosos fondos de dibujos y grabados, así como de otras obras sobre papel.

Es por ello, un objetivo fundamental del museo con respecto a estos fondos el investigarlos y darlos a conocer de manera progresiva, por entender que de esta manera sentamos las bases necesarias para su conservación y su difusión. No sólo los dibujos y grabados constituyen los fondos sobre papel de este museo cordobés.

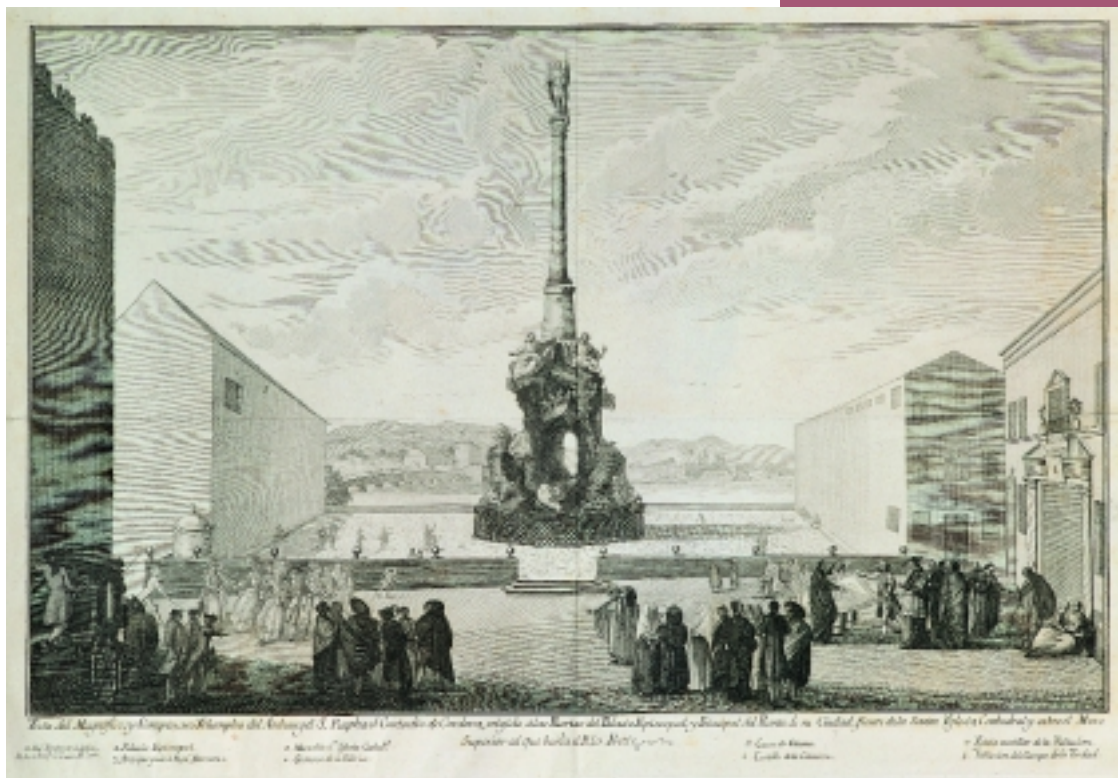
Además se conservan en el mismo pinturas sobre papel, cartulina o cartón, carteles publicitarios contemporáneos, postales y fotografías, así como el archivo histórico y administrativo y la biblioteca.

Dibujos

Un atractivo fundamental de cualquier dibujo parte de la idea de la espontaneidad de unos trazos que, a veces, son el inicio del desarrollo creativo de una obra posterior de mayor envergadura, a la que sirve de dibujo de presentación o *modellino*. Sin embargo, otras veces se queda exclusivamente en eso, en unos trazos en los que el artista plasma algo de su proceso creativo,



- ▲ Jerónimo Sánchez de Rueda (1670-1749). *Proyecto decorativo con ángel*. Plumilla y aguasepia
- ◀ Antonio del Castillo (1616-1668). *Sagrada familia con San Juanito*. Lápiz sanguina
- ◀ Antonio García Reinoso (1623-1677). *Proyecto del retablo para la Venerable Orden Tercera de San Francisco*. Dibujo



◀ Bartolomé Vázquez (1749-1802) / Miguel Verdiguier (1706-1796): *Triunfo de S. Rafael junto a la Catedral de Córdoba*. Grabado

▶ Alonso Cano (1601-1667).
Proyecto de fuente.
Plumilla y aguasepia

sin mayor repercusión para el resto de su producción. Sea como fuere, en la actualidad le damos una consideración a los dibujos muy diferente a la de siglos pasados, cuando estos eran elementos de trabajo que circulaban entre los talleres de los artistas casi sin ninguna otra consideración.

La interesante colección del Museo de Bellas Artes de Córdoba comienza a formarse en 1877, sólo treinta y tres años después de la fundación del mismo, llevada a cabo en 1844 a raíz del proceso desamortizador contra determinados bienes de la iglesia católica iniciado por Mendizábal en 1835.

Su origen hay que buscarlo cuando el 20 de junio de 1877 se abonan 300,75 pesetas a Matías Sanz por *“una colección de dibujos autógrafos de pintores antiguos notables cordobeses y nacionales para el Museo de la Provincia”*¹, procedentes de la colección privada del pintor José Saló, que años atrás había sido director del museo.

Desde ese momento hasta abril de 2001 en que ingresan los dos últimos dibujos –un Retablo, de un anónimo maestro español del siglo XVI y un *Proyecto de fuente* de Alonso Cano–, numerosos son los diseños que mediante los procedimientos de adquisición, donación o depósito han llegado a formar parte de este rico fondo, actualmente formado por 1167 originales y

cuyo incremento ha sido reflejo de constante preocupación por parte de los diferentes responsables del museo desde el último tercio del siglo XIX².

Prolija y fuera de las pretensiones de esta publicación quedaría la enumeración del largo listado de artistas representados que abarca desde el siglo XVI al XX, estando presentes varias escuelas españolas con claro predominio de la cordobesa y alguna representación de artistas italianos, franceses e ingleses.

Sin embargo, parece necesario enunciar el nombre de algunos de los maestros, ya que muchos de ellos encabezan el repertorio de los artistas de mayor renombre en la historia del dibujo español. Sólo mencionar aquí por tanto algunos de ellos pertenecientes a diferentes escuelas y épocas. Destacamos la presencia de diseños de Luis de Vargas, Pedro de Campaña, Rómulo Cincinato, José de Ribera, Alonso Cano, Antonio del Castillo, Antonio García Reinoso, Pedro Atanasio Bocanegra, Acisclo Antonio Palomino, José Camarón, Miguel de Verdiguier, Vicente López, Mariano Salvador Maella, Manuel Salvador Carmona, Vicente Palmaroli, Leonardo Alenza, José de Madrazo, Eduardo Rosales, Mariano Fortuny, Julio Antonio, Ramón Casas, Julio Romero de Torres, Ignacio Zuloaga o el Equipo 57.

Todos ellos, junto a numerosos dibujos aún considerados anónimos y otros muchos de maestros de una menor relevancia, han conseguido que desde ese lejano 1877 la colección de dibujos del museo cordobés haya alcanzado un reconocido prestigio entre los investigadores que ya desde el mismo siglo XIX la elogiaban. De interés resulta conocer algunas de estas referencias pues nos ponen de manifiesto la singularidad de la colección y sobre todo el hecho constatado por los documentos gráficos y escritos de su exposición permanente y completa desde fines del citado siglo XIX.

Así, Rafael Ramírez de Arellano, en 1896, ya cita que *“el Museo tiene además una bonita colección de dibujos originales de buenos artistas”*. Una constancia de que los dibujos estaban expuestos desde muy pronto es que, el 18 de agosto de 1902, el conservador del museo solicita autorización *“para trasladar a otra sala que reúna mejores condiciones que en la que están instalados en la actualidad la notable colección de dibujos que dicho museo conserva”*. Andando el tiempo otras referencias señalan la singularidad de que estos dibujos se exhiban, y así Félix Boix, en 1922, menciona *“interesantes colecciones de dibujos expuestas al público en la Academia de San Carlos de Valencia y en el Museo de Córdoba”*. Agradable sorpresa causa el hecho de estar expuestos estos dibujos en



Gaya Nuño, quien en 1968, resalta que la colección de Córdoba “es bien rica e interesante y hay harta razón para felicitarse de que estén expuestos, raramente seguida la costumbre en nuestros museos”, elogio que en 1981 repite al manifestar que “esta es materia [los dibujos] prácticamente prohibida en España, dado el misterio con que los museos ocultan sus colecciones de dibujos de maestros antiguos. Excepción honrosa es el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba”³.

El hecho de esta pronta exhibición de la colección –cosa aún hoy infrecuente en los museos españoles– si bien ha contribuido a la buena difusión de la misma, en igual medida supuso su constante degradación debido a la acción de agentes potenciales de daños sobre los bienes culturales, máxime sobre aquellos cuya debilidad del soporte los hace sufrir de manera irreversible por la acción de la luz, como es el caso que nos ocupa.

De ahí que podamos considerar que la fragilidad de los bienes culturales no viene delimitada tanto por la propia fragilidad de su soporte, cuanto por unas condiciones de conservación poco idóneas, por lo que la conservación preventiva de las colecciones de los museos será un necesario punto de partida para la investigación y posterior difusión de los ricos fondos que atesoran. Esta temprana exposición se mantuvo hasta cambiar su instalación en 1927, en que se crea la *Galería de dibujos*, aunque algunos ya se exponían en otras salas conjuntamente con sus colecciones de origen, en las que además figuraban pinturas, esculturas o grabados. En 1986, se inaugura una nueva instalación en este mismo espacio, en el que posteriormente se lleva a cabo un nuevo proyecto museográfico para la *Sala de dibujos y estampas*, que quedó inaugurada en marzo de 2001, significando un aumento del espacio expositivo y la solución a los problemas de iluminación.

▲ Alonso Cano (1601-1667).
Estudio para retablo. Plumilla y aguasepia

▲ Antonio del Castillo (1616-1608).
Proyecto decorativo con ángeles. Plumilla

Un objetivo fundamental del museo con respecto a estos fondos es investigarlos y darlos a conocer de manera progresiva

Grabados

Frente a la consideración de obra única que tienen los dibujos, los grabados han servido históricamente, y hasta la aparición de otros medios gráficos de reproducción, como esenciales vehículos de multiplicación, transmisión y difusión de las imágenes, lo que ha supuesto un elemento fundamental en la valoración de los mismos. Todavía tenemos escasas referencias sobre la formación de la colección de grabados del Museo de Bellas Artes de Córdoba, que se constituye a raíz de que en 1903 se creara la Sección de Arte Moderno por Enrique Romero de Torres, en esa fecha Director del Museo, y cuyo incremento va progresivamente avanzando, mediante adquisición, donación o depósito, hasta 1996 en que ingresan los últimos depósitos de la Junta de Andalucía, obras de José Gutiérrez Solana. El fondo está formado actualmente por un total de 1311 grabados, realizados en muy distintos procedimientos y han de ser datados entre los siglos XVII y XX. Constituyen unos fondos que sin llegar a alcanzar la singularidad de los dibujos, tienen interés para el conjunto de las colecciones del museo y deberán ser también un punto de referencia para el resto de museos andaluces⁴. Corresponden estos grabados a maestros de diferentes escuelas, con claro predominio de maestros españoles, seguidos de italianos, ingleses y franceses.



Como hemos visto al analizar los dibujos, un largo enunciado de nombres no conduce a nada, pero contribuye, al menos, a dar un idea de cuales son algunos de los maestros más señalados entre una larga nómina de grabadores: Joaquín López Olade, Goya, Ramón Bayeu, Antonio Carnicero, Manuel y Juan Antonio Salvador Carmona, Blas Ametller, Fernando Selma, Bartolomé Vázquez, Tomás López Eguindanos, José Camarón, Bartolomeo Pinelli, David Roberts, Isidore J. Taylor, Jean François Ribault, Gustavo Doré,

Giovanni Folo, Francisco Javier Parcerisa, Tomás Campuzano, Bartolomé Maura, Ricardo Baroja, Francisco Iturrino, Francisco Esteve Botey, Rafael Pellicer, Rufino Tamayo, José Guerrero, Robert Motherwell, Rafael Canogar, Antoni Tapies, Eduardo Chillida, Antonio Saura, Manuel Rivera, Luis Gordillo, Eduardo Arroyo, Albert Rafols Casamada, Lucio Muñoz o Guillermo Pérez Villalta, entre otros. No hay como en el caso de los dibujos un espacio específico de exposición hasta el citado mon-

◀ Francisco de Goya (1746-1828).
Mejor es holgar. Capricho nº 73.
Aguafuerte y aguatinta bruniada sobre papel

Fachada del Museo ▶

taje de 1986, mostrándose también en la entonces sala de exposiciones temporales. Hasta esa fecha, la mayoría de los grabados y estampas permanecían guardados en una gran caja de madera y los escasos ejemplares que se exponían –frente a la exposición de la casi totalidad de los dibujos– lo hacían en las diferentes salas en que por cronología o colecciones de origen les correspondían. Como se ha señalado para los dibujos, estos grabados se exponen en la denominada *Sala de dibujos y estampas* desde 2001. Precisamente para la conmemoración del Día Internacional de los Museos, tras las muestras *Homenaje a Alonso Cano. Dibujos y Obras sobre papel de la Colección Angel Avilés* –en la que se exhiben dibujos, grabados y pinturas sobre papel y cartón–, celebramos una exposición titulada *Goya: Los Caprichos*, mostrando esta importante serie de un artista singular dentro de la historia del arte universal y cuyos grabados suponen un elemento más de la dura crítica social y política que el genial pintor manifestó a través de sus obras. Rotamos así diferentes tipos de obras sobre soporte de papel y cartón, procedentes de distintas colecciones, con lo que pretendemos ampliar el abanico de posibilidades de difusión de estos ricos fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba, que forman parte tanto de su colección estable como de los importantes depósitos constituidos por el Ayuntamiento de Córdoba con la Colección Inurria y la Junta de Andalucía con la Colección Romero de Torres y las nuevas adquisiciones⁵.

Otra de las singularidades de estos fondos de dibujos y grabados es su consideración dentro del programa museológico actual, circunscrito al arte cordobés con las excepciones de las colecciones sobre papel que amplían su ámbito a otras escuelas. Esta ampliación, en el caso de los dibujos se tiene en consideración igualmente a la hora de efectuar por parte del museo propuestas de incremento de la colección.

Pretendemos con todo ello dar a conocer este rico patrimonio para protegerlo y difundirlo, cumpliendo así algunas de las funciones inherentes a la razón de ser de todo museo ■



Bibliografía

BAROJA, (1990). AA.VV. *La obra de Ricardo Baroja en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Catálogo de la exposición. Córdoba, Mayo-junio 1990. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Córdoba.

BOIX, F. (1922): *Exposición de dibujos de 1750 a 1860. Catálogo general ilustrado*. Madrid.

CASTELLANO, M^o T., ESPEJO, P. (1983) Grabados pertenecientes a la Calcografía Nacional en el Museo de Bellas Artes de Córdoba: Los hermanos Manuel y Juan Antonio Salvador Carmona, en *Revista Apotheka*, nº 3, Córdoba, pp. 21-36.

GARCÍA DE LA TORRE, F. (1983) *Exposición de la Colección Camacho Padilla del Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Catálogo de la exposición. Ayuntamiento de Córdoba.

GARCÍA DE LA TORRE, F. (1989) *Grabados de la Colección Camacho Padilla del Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Catálogo de la exposición. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Córdoba.

GARCÍA DE LA TORRE, F. (1997) *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Catálogo de la exposición en los Museos de Bellas Artes de Córdoba, Sevilla y Granada, diciembre 1997-octubre 1998. Sevilla.

GARCÍA DE LA TORRE, F. (2000): *Dibujos y grabados en el Museo de Bellas Artes de Córdoba: Historiografía, museología, museografía y conservación*, en Actas del

"Encuentro Internacional sobre conservación del Patrimonio Documental y Bibliográfico en clima subtropical". Santa Cruz de La Palma, 19-25 de julio de 1999. Cuenca, pp. 59-70.

GARCÍA DE LA TORRE, F. (2001, a) *Colecciones sobre papel en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*, en Actas del *"IV Congreso Nacional de Historia del papel en España (Conferencia inaugural)"*. Córdoba, 28-30 de junio de 2001. Cuenca, pp.15-31.

GARCÍA DE LA TORRE, F. (2001, b) *Homenaje a Alonso Cano. Dibujos*. Catálogo de la exposición en Museos de Bellas Artes de Córdoba y Sevilla, marzo-noviembre de 2001. Córdoba.

GARCÍA DE LA TORRE, F. (en prensa) *Dibujos y grabados en los museos: su conservación*. Granada.

GAYA NUÑO, J.A. (1968) *Historia y guía de los museos de España*. Madrid.

GAYA NUÑO, J.A. (1981) *Vida de Acisclo Antonio Palomino*. Córdoba.

MONTES RUIZ, R. (1994) *Mateo Inurria. Cuadernos de viaje*. Córdoba.

PALENCIA CERREZO, J. M^o: (1999) *Velázquez grabado*. Catálogo de la exposición. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Córdoba.

RAMÍREZ DE ARELLANO, R. (1896) *Guía artística de Córdoba*. Sevilla.

Notas

1. Archivo M.B.A.Có. Legajo 43, "Año económico de 1876 a 1877. Período ordinario" y Legajo 39 "Memoria que contiene las actas y tareas de la misma [Comisión de monumentos] desde el 30 de julio de 1877 a 1 de mayo de 1878".

2. Para un estudio más completo de esta colección, véase: GARCÍA DE LA TORRE, 1997, 2000, 2001-a y 2001-b.

3. RAMÍREZ DE ARELLANO, 1896, p. 69. Archivo M.B.A. Có. Legajo 16, nº 36. Oficio del Secretario de la Comisión Provincial de Córdoba al Conservador del Museo, dando traslado de otro escrito sobre instalación de los dibujos.

BOIX, 1922, p.25

GAYA NUÑO, 1968, pp. 247-248 y 1981, p.104.

4. Para el análisis de algunas de las series de grabados véase: CASTELLANO / ESPEJO, 1983, pp. 21-36, GARCÍA DE LA TORRE, 1983, 1989, 2001-a, 2001-b, BAROJA, 1990 y PALENCIA, 1999.

5. En virtud de lo establecido en la *Resolución de 27 de mayo de 1994, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se da publicidad a los Convenios entre el Ministerio de Cultura y la Consejería de Cultura y Medio Ambiente, sobre gestión de archivos y museos de titularidad estatal y sobre gestión de bibliotecas de titularidad estatal*, estipulación 2^a, 2.4., y de otras normas estatales y autonómicas, la Junta de Andalucía realiza el ingreso de sus fondos en los museos gestionados en calidad de depósito, independientemente del origen de su sistema de incremento como adquisición o donación.

Naturalezas muertas

El bodegón en el arte granadino

María Sánchez Torrente

Conservadora del Museo Bellas Artes de Granada



El arte granadino está plagado de ejemplos en los que aparecen naturalezas muertas que forman parte de un tema más amplio

Una serie de cuadros que dota de indudable peculiaridad al contenido del Museo de Bellas Artes de Granada es sin duda su colección de bodegones. A uno de los géneros más significativos del arte español de todos los tiempos, le dedica nuestro Museo una sala específica, en este momento la Sala de la Chimenea, así llamada por la hermosa chimenea genovesa adquirida por el emperador Carlos I para el palacio nuevo en la colina del Alhambra.

Es en este espacio, y recreando en cierto modo una sala de comedor, donde se ubican estos bodegones, que de tradición decoraban los ambientes dedicados al yantar. Cuadros de profunda tradición en el arte granadino que arranca de Blas de Ledesma, pintor de frutas y flores con marcada presencia en la Colección Cerralbo, y acaba

en los más interesantes pintores de nuestra vanguardia histórica: Ismael de la Serna y Manuel Ángeles Ortiz.

Conforman la serie que alberga la sala imperial bodegones de variada procedencia, pero todos de tan enorme interés, que parecen acopiados en el XVI y no en el siglo XX. Junto a ellos se exhiben otros ejemplos tardíos del setecientos, pero lejos siempre en calidad y bondad de los más antiguos.

El arte granadino está plagado de ejemplos en los que aparecen naturalezas muertas que forman parte de un tema más amplio, por ejemplo la disposición de algunos alimentos en una santa cena sin atribución, pero de clara filiación cordobesa. Junto a estas viandas hay otros ejemplos destacados, ya encontrados también en



▲ Juan Sánchez Cotán (1560-1627). *Bodegón del Cardo*

◀ Juan van der Hammen (1596-1631). *Bodegón*



algunas obras de fray Juan Sánchez Cotán en la Cartuja, como es la presencia de una solitaria granada en la almohada del sacristán milagrosamente sanado por *san Cosme y san Damián*, obra ésta de Pedro Raxis, fechada en las postrimerías del XVI.

Nos encontramos en primer lugar con una obra titulada *Escena de mercado o bodegón con figuras*: Esta obra firmada por Juan Esteban de Ubeda nos presenta una escena popular. Se trata de un puesto de venta que tiene en primer plano dos mesas donde se exponen vegetales y frutas. Al fondo una barra donde cuelgan carnes, conejos y aves. Entre ambos planos, cuatro personajes intercambian pareceres sobre los alimentos. Fechado en 1606, ha sido considerado claro precedente de la obra de género que el genial sevillano Velázquez, desarrollará en su primera etapa creativa. Qué cerca está esta obra de los personajes del aguador o de la anciana que fríe huevos.

Esta obra ingreso en el Museo en 1968, tras su adquisición por el Estado.

Sin embargo, la estrella es sin duda una tela de fray Juan Sánchez Cotán. Se trata de un *Bodegón con cardo y zanahorias*. Probablemente se trate del último bodegón realizado por el fraile antes de dedicarse a la pintura religiosa, tras su ingreso en la Cartuja de la Asunción de Granada.

Este lienzo ha sido comparado con el del Museo de Arte de San Diego, en California, pero en el

granadino la sobriedad y sencillez lo diferencia de todos los realizados por el artista. Otros ejemplos, el del Museo Nacional del Prado, el del Instituto de Arte de Chicago, son obras más complejas, más densas de objetos, muy lejos de una simplicidad estremecedora.

Siguiendo un modelo compositivo habitual, Sánchez Cotán coloca un cardo y tres zanahorias en un alféizar de ventana que le sirve para la articulación perspectiva del espacio. El fondo negro y la iluminación constituyen otros de los elementos esenciales en la concepción de esta pintura en la que las gamas cromáticas y los volúmenes aparecen reducidos al máximo.

La obra procede de la Cartuja de la Asunción de Granada, e ingresó en el Museo tras la Desamortización, pasando a ser una pieza clave en la colección. Se desconoce el lugar que ocupaba en el monasterio, ya que no aparece en ninguna descripción anterior al proceso desamortizador.

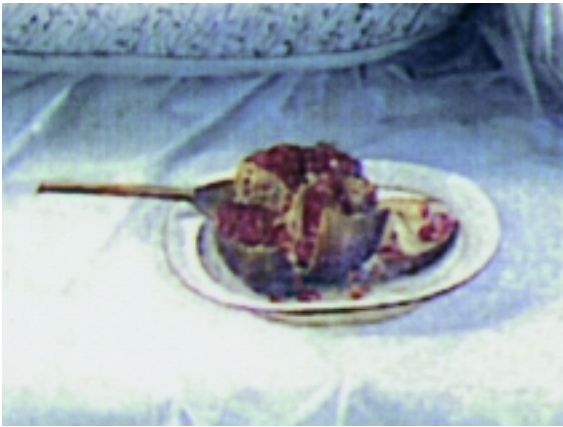
En 1946, ingresaron en el Museo, cinco bodegones procedentes de la Curia Eclesiástica de Granada. Para financiar las obras del nuevo seminario la Iglesia granadina decidió desprenderse de cinco obras de enorme interés. Obras que sumadas, como apuntábamos antes, a otros ejemplares dotaban a nuestra colección de gran importancia. Se desconoce, por el momento, el origen de estas cinco obras, si bien aparecen en las distintas descripciones históricas existentes

en diversas ubicaciones, creando siempre una unidad. Desconocemos quien las compró y las trajo a Granada.

La pieza más interesante, sin duda alguna, es *Bodegón con dulces*, firmada y fechada en 1626, obra de Juan van der Hamen. Descendiente de flamencos, este pintor personaliza los modelos compositivos de origen flamenco por su tendencia a la esencialidad, conceptualización y ordenación de las formas. La demanda ejercida por los coleccionistas sobre este tipo de obras, le llevará a emplear una serie de objetos que va repitiendo en sus obras: Dulces como los que aparecen en el cuadro, que tendrían un desmesurado consumo en las cortes europeas del siglo XVII. Obra deudora de aquellas otras de Sánchez Cotán.

Atribuido por Emilio Orozco a Alejandro de Loarte, otro *Bodegón con cardo y naranjas*, es también pieza destacada. Loarte, artista madrileño está muy influido por el hacer del cartujo, que antes de profesar como religioso y trasladarse al Granada, había ejecutado varios por encargo, y que en los momentos previos a su ingreso en la Orden Cartuja poseía algunos. Sabemos que tuvo que ejecutarse antes del fallecimiento del pintor en 1626.

Otros ejemplos de tono menor serán: *Bodegón con pescado*, atribuido a Mateo Cerezo, ya más cercano a la mitad de siglo. *Florero*, muy cercano a modelos y a maneras del levantino Hiepes, y *Bodegón de objetos de cobre*, próximo a



influencias septentrionales, holandesas para ser más justos. Como apuntábamos antes, este peculiar conjunto de naturalezas muertas, junto con algunos otros ejemplos, depósitos del Museo Nacional del Prado, obras del setecientos y ochocientos, y varias obras contemporáneas pertenecientes a la Escuela de París, conforman uno de los signos de identidad más claros de este Museo de Bellas Artes de Granada ■

- ▲ Pedro de Raxis (1555-1626).
Milagro de los Santos Cosme y Damián
- ▲ Pedro de Raxis (1555-1626).
Milagro de los Santos Cosme y Damián. Detalle
- ◀ Vista de la sala II
- ◀◀ Vista de la sala II

Escenografía para un retablo

Las pinturas de Murillo para el Convento de Capuchinos de Sevilla

Ignacio Cano

Conservador del Museo de Bellas Artes de Sevilla

Sala V. Iglesia del antiguo Convento de la Merced, sede del Museo ▶

Patio ▼

El Museo de Bellas Artes de Sevilla muestra un aspecto bien distinto al de otros museos de Bellas Artes. Frente a la imagen fría que se asocia al museo tradicional, este Museo se caracteriza por encontrarse en un antiguo convento, el de la Merced Calzada. El edificio, formado por patios tranquilos y crujías con arcos de madera, es uno de esos lugares para donde fueron realizados muchos de los cuadros que nos podemos encontrar en la visita al Museo. Pero el ámbito más sorprendente de todo el recorrido es la iglesia del antiguo convento, a la que se accede desde el Claustro Mayor. La importancia arquitectónica de ese espacio coincide con el núcleo del discurso que se propone en la visita: mostrar los maestros de la pintura sevillana del siglo de oro, entre los que Murillo ocupa el lugar más relevante.

Bartolomé Esteban Murillo es uno de los pintores sevillanos del siglo XVII que ha alcanzado mayor popularidad¹. Si bien otros artistas vinculados a Sevilla, como Velázquez o el propio Zurbarán, han logrado a veces una más alta fama, la historia se ha comportado con Murillo de un modo extraño: desde ensalzarlo con una devoción sin precedentes para un pintor, hasta relegarlo inmerecidamente a un plano muy secundario. No obstante, no cabe duda de que parece necesario desde la objetividad que facilita el paso del tiempo, reconciliarnos con un pintor que alcanza tal perfección técnica y utiliza recursos emotivos con una eficacia sin precedentes en la pintura de su tiempo².

La serie que realiza Murillo para los Capuchinos es el conjunto de obras más relevante de todos cuantos que pueden verse en el Museo.







La presentación de este conjunto en el ámbito de mayor carga simbólica y escenográfica del Museo, busca reconstruir visualmente el retablo colocando las pinturas unas sobre otras tal como estaban situadas originalmente

◀ Esteban B. Murillo. *San Antonio con el niño*

Esteban B. Murillo. *Santa Justa y Rufina* ▶

Está realizado en torno a los años 1666-1670, en el momento de madurez técnica del pintor. Además de ser el más numeroso de todas las series que pinta, es el único ciclo pictórico de toda su producción que ha permanecido unido. No obstante, es necesario matizar que el cuadro principal del retablo original no es el mismo que el que hoy preside el conjunto en la sala del Museo. El resto de las pinturas para el retablo principal y para las capillas laterales de la iglesia del sevillano convento de Capuchinos, se conserva íntegro en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Y aunque se encuentre fuera de su emplazamiento original, sin embargo, la museografía que constituye la sala V, antigua iglesia del convento, permite recrear el contexto original de uno de los ciclos iconográficos más importantes de la pintura sevillana del barroco.

Frente a la acusación que han recibido los museos de descontextualizar la obra de arte, la presentación de este conjunto en el ámbito de mayor carga simbólica y escenográfica del Museo, busca reconstruir visualmente el retablo

colocando las pinturas unas sobre otras tal como estaban situadas originalmente. Pocos museos –y no solamente en España– poseen una serie pictórica de estas características y le es posible mostrar sus obras en un espacio con esta relación histórica con las obras.

Murillo recibe el encargo

Las pinturas son encargadas tras acuerdo tomado por la comunidad en 1665. Para realizar el trabajo, el pintor instaló su taller en el convento, donde trabajó los últimos meses de 1665 y parte del año siguiente. Interrumpió su labor en 1668 para reanudarla hasta la finalización de los trabajos. El encargo consistía en la realización de siete pinturas para el retablo principal, ocho pinturas para los retablos laterales, y para otras dependencias de la iglesia. Los temas a representar eran santos relacionados con la historia y espiritualidad de la orden religiosa y con el lugar donde todavía se levanta el convento, donde la tradición dice que estuvieron presas Santa Justa y Santa Rufina. A excepción del *Nacimiento* y

Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna, las escenas, de sencilla composición, representan solamente uno o dos personajes, a diferencia de otros cuadros realizados estos años, como los del Hospital de la Caridad, donde algunas de las escenas son multitudinarias.

El retablo central³ estaba presidido por el gran cuadro *El Jubileo de la Porciúncula*, (Museo de Colonia), rodeado de las seis escenas restantes, tres a cada lado dispuestas verticalmente, del mismo modo en que puede verse hoy en el Museo: a la izquierda, *San Antonio de Padua*, *San José con el Niño* y las santas *Justa y Rufina*. A la derecha, *San Félix Cantalicio con el Niño*, *San Juan Bautista* y *San Leandro con San Buenaventura*. Amador de los Ríos⁴ informa de la reducción del tamaño del cuadro al ser puesto a salvo de las tropas francesas, mientras que otros autores observan estos daños en otros lienzos⁵. En los retablos de la nave izquierda, estaban los cuadros de *San Antonio de Padua*, *La Inmaculada del Padre Eterno* y *San Francisco abrazado al crucifijo*. Frente a estos, *el Nacimiento de Jesús*, *San Félix Cantalicio* y *Santo Tomás de Villanue-*



Vista del patio mayor desde una de sus galerías ▶

Esteban B. Murillo. *San Francisco abrazando a Cristo* ▶▶

va dando limosna a los pobres. En dos altares junto al presbiterio se situaban, a la izquierda, *La Anunciación* y enfrente, *la Piedad*, que eran del mismo tamaño, aunque éste fue cortado unos 150 cm, como recoge Amador de los Ríos: “Parece que estando Don Antonio Cabral y Bejarano restaurándolo en la celda del guardián de los capuchinos, aprovechó éste un momento en que faltó el artista, para ensayar sus conocimientos pictóricos y logró a fuerza de lavarlo con jabón y una esponja arrancarle todas las veladuras, perdiendo así la entonación. El guardián creyó haber hecho una gran cosa y cuando volvió el señor Bejarano le enseñó el agua, en donde había tenido sepultura la obra de Murillo. Al saber que la había destruido manifestó el buen fraile sumo pesar y mostróse arrepentido de su fatal ensayo”⁶.

Además de los cuadros descritos fueron pintados otros: una *Inmaculada Concepción*, conocida por *la Niña*, que estaba en el coro bajo. En el presbiterio, sobre las puertas de acceso a la sacristía, se hallaban el *San Miguel*, (adquirido recientemente por el Museo de Viena⁷) y el *Ángel de la Guarda*, regalado al Cabildo de la Catedral en 1814. De todos ellos, sin embargo, el más célebre es una *Virgen con el Niño*, conocida comúnmente desde el siglo XIX como *La Virgen de la Servilleta*. Aunque el lugar exacto de su ubicación no está del todo claro, todos los autores la vinculan al tabernáculo o a la parte baja del retablo. Desde el siglo XVIII se conocen abundantes copias que reproducen este tema, lleno de evocaciones románticas por los rasgos orientales que algunos viajeros ingleses ven en el rostro de la Virgen. Otras obras que había en el convento, hoy dispersas son: una *Santa Faz* que se situaba arriba del tabernáculo; para el altar un *Crucificado* de madera, que fue del célebre Deán López Cepero, ambas hoy en colecciones particulares inglesas; una imagen de medio cuerpo de la *Virgen con el Niño*, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, como obra de taller. El convento también alojaba obras de otros autores como los dos *Crucificados* de Zurbarán, también en el Museo, aunque no pertenezcan al conjunto.



La fama de las pinturas.

Los viajeros del siglo XVIII

Desde finales del siglo XVIII la estética murillesca es apreciada por la sensibilidad refinada de los viajeros extranjeros que llegaban a España buscando nuevos paisajes y costumbres. Hasta entonces, Italia, Francia y Alemania habían constituido el Grand Tour, viaje que suponía el final de los estudios de los ingleses de buena sociedad. Las descripciones que dejaban estos *curiosos impertinentes*, realizadas en marcado tono romántico, servirán a su vez de guías de viaje a posteriores visitantes. La atención que despierta la pintura de Murillo es uno de los temas centrales, incluidos el conjunto de Capuchinos y el del Hospital de la Caridad. El precedente de esta atracción se encuentra en la estancia de la corte del rey Felipe V en Sevilla entre 1729 y 1734. La reina Isabel de Farnesio y los pintores que acompañan a la corte quedan sorprendidos por esas pinturas, hasta el punto de que la reina

adquiere una colección de cuadros del artista que traslada a Madrid y que va a dar a conocer al pintor en la Corte. El ejemplo de la reina fue tan imitado por cortesanos y diplomáticos extranjeros, que Carlos III llegó a prohibir por decreto la salida de España de cuadros de “Murillo y otros pintores”.

Uno de los primeros viajeros que se fijan especialmente en este conjunto es el británico Mayor Dalrymple⁸ quien en ya 1774 refiere que “la capilla de la Caridad y la iglesia de los capuchinos están adornadas con algunos buenos cuadros de Murillo”⁹. El diplomático belga Juan Francisco Peyron, viene a Sevilla entre los años 1772 y 73, y precisa: “en el convento de capuchinos donde están los mejores cuadros de Murillo”¹⁰. José Townsend¹¹ tras el viaje realizado en 1786-87, declaró que “en Sevilla no hay ojos más que para la pintura” Respecto al conjunto, dice con agudeza que “la iglesia de los capuchinos está adornada con obras del mismo pintor; y aunque en éstas la composición sea más sencilla



QUI PROPE VITAM
DIGNI TACCORAM
AL QUA METICAM SOMAM
P. S.
TEVENACAE V. P. R. E.
D. G. R. P. M.

ANGI POTES
MEVS
ESSE LIGI
PVLVS.



◀ Esteban B. Murillo. *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*

Esteban B. Murillo. *La Virgen de la Servilleta* ▶

Vestíbulo y puerta de entrada al patio mayor ▼

aspecto sentimental de una de las pinturas de Capuchinos: “entre los varios cuadros de este gran maestro, no podemos cansarnos de admirar un Cristo que se desprende de la Cruz, con una conmovedora expresión de dolor para abrazar a San Francisco”¹⁵. En 1806 Laborde, ilustró su conocidísimo *Viaje pintoresco e histórico de España* con grabados, entre los que había tres cuadros de Murillo, incluyendo *San Francisco abrazado al Crucifijo*. En su *Itineraire descriptif de l’Espagne*, sobre Capuchinos dice que “tienen un gran número de obras admirables de Murillo, cada una de las cuales merecería una descripción particular”¹⁶.

A esta fama, extendida en las últimas décadas del siglo XVIII, se unen las obras de los españoles que describen exhaustivamente los principales monumentos. Tradadistas ilustrados como Antonio Ponz, Ceán Bermúdez y el propio Palomino, localizaron y describieron las pinturas para que pudieran ser admiradas por los viajeros e interesados.

La preferencia por el pintor fue sustituida en Europa por Velázquez y Zurbarán, a partir de la invasión francesa. Sin embargo en Sevilla la apreciación por el pintor fue casi devocional y durará hasta la primera mitad del siglo XX. Uno de sus hitos fue la inauguración del monumento a Murillo en 1862, incluyendo “corona poética”, enfrente de la puerta principal del Museo Provincial¹⁷. Esta preferencia fue compartida en numerosas ocasiones por extranjeros que seguían comprando o encargando copias de los cuadros del pintor a artistas sevillanos, frecuentemente de los cuadros de Capuchinos. Por ello, no es extraño encontrar copias todavía en colecciones y subastas, sobre todo, británicas¹⁸. Este interés suscitó un debate extraartístico alentado por quienes veían en él la encarnación de la religiosidad y el tradicionalismo, erigiéndolo en el pintor *oficial* de Sevilla¹⁹.

La invasión napoleónica y el intento de incautación de las pinturas

Es precisamente esta misma admiración que estas pinturas habían suscitado tiempo atrás la que motiva el interés por parte del nuevo gobierno instaurado en España a partir de la invasión francesa en 1808. Así, las tropas inva-

que en los primeros (los del Hospital de la Caridad), se las puede considerar como la mejor de sus producciones”¹². Aunque menos precisas, son curiosas las apreciaciones de Richard Twiss, cuando en 1773 fue a visitar los “dieciséis cuadros sobre los altares de la iglesia” de Capuchinos que, al igual que ocurrió con otras pinturas, no tuvo ocasión de ver, “debido a que algunas de ellas no se destapan más que en ciertos días del año, y también porque en los conventos a los que fui a verlas, los frailes, o bien estaban dormidos, o bien eran tan vagos que ni se molestaron en enseñármelas”¹³. De este modo queda

constancia que no fue siempre fácil el acceso a las pinturas. Fue más grato el recuerdo que guardaba el alemán Wilhem von Humboldt de la visita realizada en 1799. Afirmaba que “el convento de Capuchinos tiene veinte de los mejores Murillos que existen”¹⁴.

Respecto a los viajeros franceses, aun siendo menor en número que los ingleses, son suficientes para dar a conocer al público de su país las riquezas artísticas de España y en concreto las de Sevilla. El Barón de Bourgoing se había trasladado a España evitando las convulsiones en su país. Su libro, de enorme éxito, repara en el

Desde el siglo XVIII se conocen abundantes copias que reproducen este tema, lleno de evocaciones románticas por los rasgos orientales que algunos viajeros ingleses ven en el rostro de la Virgen



soras procurarán la incautación de estas pinturas, mientras que la activa comunidad de frailes capuchinos, procurarán defenderlas. Las noticias de la invasión primero de Madrid y más tarde de Córdoba, provocó la huida de la Junta Central a Cádiz y del Cabildo, que el 20 de enero de 1810 mandó encajonar toda la plata y ornamentos para enviarlos a Cádiz, y el pueblo llevó los cajones al muelle²⁰. Los capuchinos y algunos otros conventos retiraron sus pinturas, a ejemplo de la Catedral. Las medidas y formas de los lienzos, todas diferentes, hace pensar que se cortaron para separarlos de los bastidores, bien fijados a sus retablos. No obstante, por el aspecto que presentan los lienzos, no parece que fueran enrollados. Metidos en cajones, fueron puestos a salvo en Cádiz. Richard Ford, lo cuenta con claridad: “sus mejores cuadros, pintados para los capuchinos, fueron enviados, en 1810, a Cádiz, y de esta forma escaparon al comisario”²¹. El Museo Nacional de Madrid, que nació por un Real Decreto de 20 de Enero de 1809, se propuso mostrar una visión de la pintura española” incluyendo la representación de la escuela sevillana.

Para ello, el 17 de Enero de 1810 Frederic Quilliet, era autorizado como Comisario de Bellas Artes a recoger “todos los cuadros, pinturas, estatuas y demás objetos de arte que se encontraren en los conventos suprimidos o de que pueda disponer el Gobierno”. Al llegar a Sevilla se encuentra con que “los capuchinos han enrollado sus 17 murillos y los han enterrado o entregado a particulares”. Procuró hacer averiguaciones, pero el asunto se mantiene en secreto. En el altar dejaron, posiblemente por su tamaño, *El Milagro de la Porciúncula*. Fruto de frenética actividad, en tres meses Quilliet consiguió reunir en el Alcázar de Sevilla, cerca de mil cuadros procedentes de iglesias y conventos sevillanos. De ellos se seleccionaron 27 para el Museo de Madrid. Junto con otros seis murillos, se incluye *El Milagro de la Porciúncula*. Un inventario realizado con motivo del traslado señala su mal estado de conservación (“muy estropeado”). El cuadro fue llevado en Madrid al convento del Rosario y de allí a la Academia de San Fernando. Derrotados los franceses, los capuchinos solicitaron la vuelta a su convento. Se les entregaron las llaves el 2 de enero de 1813 por el juez compe-

tente, si bien no será hasta la ley de 25 de mayo de 1814, cuando se publique el Real Decreto de Devolución de bienes enajenados a las comunidades religiosas²². Devueltos los cuadros en 1814, es regalado a la Catedral el *Ángel de la Guarda*, mientras que *El Jubileo de la Porciúncula*, tras su regreso de Francia, es regalado a Cabral Bejarano en pago por los trabajos de restauración del conjunto. Después de algunos años, ante el peligro de desamortización, los frailes llevan los cuadros, por gestión de López Cepero al depósito de pinturas que había en el Convento del Espíritu Santo. En 1836 y por iniciativa del mismo y ya desmortizados los cuadros, van a la catedral, donde los ve el coleccionista y viajero inglés que vivió en Sevilla Frank Hall Standish en 1839²³, mientras se adapta a museo el Convento de la Merced, lugar escogido por las posibilidades que ofrece para la exposición de las pinturas en buenas condiciones²⁴. En la visita del Barón Taylor a Sevilla, que tuvo lugar entre 1835 y 1837 para comprar obras para la galería de pintura española del rey de Francia Louis Philippe de Orleáns que abriría sus puertas en el Museo del Louvre

en 1838, del Convento de Capuchinos en estos años, únicamente puede decir: “tuvo magníficos murillos; ahora, su iglesia abandonada no merecería una mención si no estuviese junto al estu- pendo jardín que los padres habían plantado”²⁵. Qué diferente es la apreciación que nos ofrece Théophile Gautier, en su visita a Sevilla en 1840. En unas pocas décadas, la evolución del gusto por Murillo ha dado un giro brusco: “...porque todo hay que decirlo, el honor y también la plaga de Sevilla es Murillo. Constantemente ois pronunciar ese nombre. El más insignificante bur- gués, el sacerdote más sencillo, posee por lo menos trescientos murillos de su mejor época, (...) Murillo, como Rafael tiene tres estilos, con lo cual cualquier especie de cuadro le puede ser atribuido y deja un amplio margen a los aficiona- dos que forman galerías. En cada esquina se tropieza con el ángulo de un cuadro: es un murillo de treinta francos que un inglés acaba siempre comprando por treinta mil francos. “Mire usted caballero, es la perla, la perlita” ¡Cuántas perlas no me habrán enseñado que no valían ni el marco ni la orla! ¡Cuántos originales que no eran más que unas vulgares copias! Esto no quita para que Murillo sea uno de los más admirables pin- tores de España y del mundo”²⁶. No sorprende, según se desprende de sus palabras, que el inter- és por Murillo se haya transformado en un des- interés y hasta en cierto hastío que ha durado tanto tiempo, y que todavía se percibe.

Las pinturas, finalmente en el Museo

Los cuadros se encuentran en el Museo desde 1840 y ya desde los inicios han sido objeto de especial atención, como se recoge en una descrip- ción de pocos años después de la apertura del Museo, donde se cuenta que en 1849 el con- junto está en el salón quinto, dedicado exclusi- vamente a los cuadros de Capuchinos: “El quin- to, finalmente, encierra los magníficos lienzos de Murillo, que pertenecieron al convento de Capu- chinos. Existen además multitud de obras, colo- cadas en la galería superior del patio norte, aun- que no de tanto mérito como las de dichos salo- nes. Pero, a excepción de los lienzos de Murillo, todos están dispuestos con poco orden”²⁷. El salón dedicado a los lienzos de Murillo según testimonios de 1844, estaba situado “al mediodía del patio principal”²⁸. La Inmaculada proceden- te del Convento de San Francisco, llamada por su tamaño *La Colosal*, estaba colgada de los muros de la iglesia junto con los cuadros de San

Agustín y el resto de las obras célebres del Museo²⁹. Cuando los ve Richard Ford esos años tras haberlos visitado años antes en su convento expresa una opinión que si fuera posible, habría que invitarle a revisar: “aunque la luz es mejor que la de su anterior ambiente, han perdido algo en el cambio, a pesar de todo. Murillo, al pen- sarlos, los calculó con exactitud para cada lugar, y planeó también los colores para la luz y el punto de vista allí existentes”. Donde nada podemos hacer es en el punto siguiente: y echa- mos de menos a los guías capuchinos, que pare- cían haber salido de los cuadros para decirnos donde había encontrado Murillo sus modelos”³⁰.

Pero pronto se trasladaron a la iglesia del anti- guo convento, como se desprende de la descrip- ción de D. José Gestoso en su Catálogo de 1912³¹ y pasó pronto a denominarse *Sala de Murillo*, colocándose los cuadros en torno a la *Inmaculada “Colosal”* que presidía el lugar del antiguo retablo principal de la iglesia. A su derecha estuvo el San Francisco y Santo Tomás de Villanueva³². Así permaneció desde enton- ces, con algunas modificaciones en los años setenta³³, dándosele el aspecto definitivo en la reforma museográfica finalizada en 1993 en la que se realizó la actual distribución que recons- truye el retablo. Así los vemos hoy ■



- 1 Sobre la fortuna crítica del pintor, vid. GARCÍA FELGUERA, M. S.: *La Fortuna de Murillo*, Sevilla, 1988.
- 2 Como ya ocurrió en el pasado, el mundo anglosajón vuelve a ocuparse de Murillo. La exposición del Centenario se celebró en 1982 en Madrid y Londres. Desde entonces se ha celebrado una monográfica en El Hospital de Los Venerables en 1996 (Murillo. *Las pinturas de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*, Salas de la Fundación FOCUS, Sevilla), otra sobre las pinturas de temática infantil en Londres: *Murillo. Scenes of Childhood*, en 2001 (Dulwich Picture Gallery), y Munich y reelaborada en el Museo del Prado. En el 2002 se celebra una exposición en Estados Unidos, acompañada de un congreso, que agrupa todas las pinturas pertenecientes a colecciones norteamericanas (Murillo. *Paintings from American Collections*, Kimbell Art Museum, Texas III-VI 2002-Los Angeles County Museum VII-X 2002).
- 3 Sobre la iconografía vid. ANGULO, Diego: *Murillo*, t. II, *Catálogo Crítico*, Madrid, 1981, pp. 59-76.
- 4 Sobre los daños del cuadro al ser puesto a salvo de las tropas francesas hace Amador de los Ríos (*Op. Cit.* p. 358) la curiosa observación: "Cuando a principios del presente siglo entraron los franceses en Sevilla, trataron de poner los frailes en salvo este y otros lienzos y, para trasladarlo a Cádiz, lo recortaron de tal manera, que apenas ha quedado espacio para que campeen dignamente las figuras..."
- 5 Cfr. GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*, T. II, pp.83-84: "Si el excelente lienzo 83, Santos Leandro y Buena Ventura fue recortado por los frailes capuchinos para trasladarlo con otros a Cádiz y librarlos de la Invasión francesa de Sevilla de 1810, según dice Amador de los Ríos, también está recortado el 81, de las Santas (Justa y Rufina) que hemos tratado, puesto que ambos son compañeros y tienen las mismas dimensiones".
- 6 Cfr. AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Op. Cit.*, p. 364
- 7 Cfr. VALDIVIESO, E.: *Murillo, Luces del cielo, sombras de la tierra*, 1996, p. 161.
- 8 Sir Hew Whiteford Dalrymple (1759-1839), comenzó el itinerario desde Gibraltar en 1774. *El Viaje por España y Portugal* es un libro descriptivo, escrito en forma de diario.
- 9 Cfr. GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 1952 (ed. 1999), tomo V, recoge el *Viaje a España y Portugal* de Dalrymple, p. 232.
- 10 Cfr. GARCÍA MERCADAL, J., *Op. Cit.* t. V, p.324. Recoge *El Nuevo Viaje en España hecho en 1772 y 1773, por Juan Francisco Peyron (1848-1784)* Traducido al inglés en 1782 y más tarde al alemán.
- 11 José Townsend es un importante viajero por España en el siglo XVIII. *Su Viaje a España (1786-1787)* fue traducido en 1809 al francés, siendo usado por los soldados de Napoleón en su campaña en España.
- 12 Cfr. GARCÍA MERCADAL, J. *Op. Cit.*, t. VI, pp. 180-181.
- 13 Richard Twiss nació en Rotterdam en 1747. Hijo de un comerciante británico, recorrió toda Europa. Fue traducido al francés y alemán, lo que motivó que sus narraciones fueran bastantes difundidas. Cfr. TWISS, Richard: *Viaje por España en 1773*, ed. 1999, p. 217.
- 14 Cfr. HUMBOLDT, Wilhelm von: *Diario de viaje a España 1799-1800*, ed. 1998. Es particularmente certero en sus apreciaciones de carácter artístico.
- 15 Cfr. GARCÍA MERCADAL, *Op. cit.*, p. 536. *Un paseo por España durante la Revolución francesa*. Trata la poco conocida escuela española de pintura. De Murillo comenta, "la falta de cuyos lienzos se hacía sentir en la rica pinacoteca de los reyes de Francia y que por fin ocupa un lugar en el Museo Nacional Francés".
- 16 Nacido en París en 1773, hijo de un banquero de origen español. Tras dejar el ejército austriaco en 1797, viajó por Europa. Fue destinado a España en 1800 como agregado de la embajada de Luciano Bonaparte y recorrió la península acompañado de dibujantes publicando con ese material el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* entre 1806-1820. Pública además otra obra sobre España:

Itineraire descriptif de l'Espagne, 1808-1809, que será traducida al inglés en 1809. Cfr. PARDO, Arcadio: *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, 1989, p. 62.

- 17 Cfr. LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla, 1997, pp. 82-83.
- 18 Ejemplos de ello son los cuadros encargados por Sir William Stirling-Maxwell, de los que algunos es posible ver en Pollock House, su casa de Glasgow y las 23 copias existentes en el Palacio de San Telmo, residencia de los duques de Montpensier. Cfr. Lleó, V.: *Op. Cit.* p.194.
- 19 Cfr. Para todo este asunto GARCÍA FELGUERA, M. Santos, *Op.cit.*
- 20 VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla, 1872, p. 98.
- 21 FORD, Richard: *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, 1845, (ed. 1983), p. 243.
- 22 Cfr. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla, 1872, pp. 148-149.
- 23 Cfr. STANDISH, Frank Hall: *Seville and his vicinity*, Londres, 1840. Ed. traducida y comentada por Francisco Hidalgo y Enrique Myro. Sevilla, 1996, pp. 313-314.
- 24 Cfr. *Op. Cit.* pp. 525-526. "Recogidos buen número de cuadros y esculturas, dignos de su exhibición en la patria de Velázquez y Roldán, la falta de espacio –enfermedad de nacimiento de la institución– para su colocación a buena luz y en la clasificación oportuna se hizo sentir bien pronto, y la junta de gobierno (...) decidió el derribo de una parte del edificio para levantarlo de cimientos bajo otra planta, utilizando la iglesia como salón principal de la exposición artística (...) comenzándose las faenas para la transformación del extenso local el miércoles 4 de noviembre de 1840 por dos brigadas de presidarios". Cabe pensar, –por tanto– que el año siguiente fueron los cuadros de Murillo desde la Catedral al museo.
- 25 Cfr. Arcadio Pardo, *Op. Cit.*, p.172., Apud *Voyage...* p. 182-183.
- 26 GAUTHIER, Théophile: *Viaje a España*, ed. 1998. El viaje, realizado en 1840, reúne las impresiones de un escritor (1811-1872), que como ante un lienzo, cuenta minuciosamente. Los paisajes y costumbres españolas le sugirieron agudos comentarios desde una percepción innovadora.
- 27 Cfr. ÁLVAREZ MIRANDA, V. y ADAME MUÑOZ, S. *Glorias de Sevilla*, Sevilla, 1849 (ed.1986), p. 107-111. En el capítulo correspondiente, se realiza una minuciosa descripción de todo el conjunto. En pleno auge de fama del pintor, es minusvalorado es el de *la Anunciación*, "inferior en mérito a los anteriores". Cfr. AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1864. p. 357, dice: "el quinto encierra los magníficos lienzos de Murillo que pertenecieron a Capuchinos".
- 28 Cfr. AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Op. Cit.*, p.357. El autor describe el conjunto, incluyendo interesantes apreciaciones referentes al estado de conservación y a los recursos técnicos empleados. El juicio está realizado en el momento de fama triunfal del artista que lleva a denominarle en los años centrales del siglo XIX "el sublime pintor de Andalucía " o "sublime pintor del cielo".
- 29 *Op. Cit.* p.366.
- 30 FORD, Richard, *Op.Cit.*, p. 245.
- 31 GESTOSO, José: *Catálogo de las pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912.
- 32 Así puede observarse con dificultad en las fotografías del opúsculo *Un Inmortal Sevillano. Murillo*, escrito en un tono laudatorio exagerado por Juan de la Vega y Sandoval, Sevilla, 1921, p. 101. Al igual que en la actualidad, el espacio del crucero de la iglesia estaba dedicado al conjunto de Murillo, por lo que desde hace aproximadamente cien años al menos, ese espacio está asociado con la producción concreta del pintor formando un conjunto.
- 33 Cfr. Por ejemplo, HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Inventario del Museo Provincial de Bellas Artes*, Madrid, 1967, pp.16-17.

- ALFONSO, Luis: *Murillo. El hombre, el artista, las obras*. Barcelona, 1883.
- ÁLVAREZ MIRANDA, V. y ADAME MUÑOZ, S. *Glorias de Sevilla*, Sevilla, 1849 (ed.1986), AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1849.
- ANGULO, Diego: *Murillo*, 3 vols., Madrid, 1981.
- CEAN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, 1800.
- FORD, Richard: *Manual para viajeros por España y lectores en casa* (ed. en español dedicada a Andalucía), Turner, 1983.
- GARCÍA FELGUERA, M. Santos: *La Fortuna de Murillo*, Sevilla, 1988.
- GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 1952 (ed. 1999). Tom. IV, V, y VI.
- GAUTHIER, Théophile: *Viaje a España*, (Ed. y Trad. De Jesús Cantera Ortiz de Urbina), Cátedra, 1998. GESTOSO, José: *Catálogo de las pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912.
- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*, 2 Tomos.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Inventario del Museo Provincial de Bellas Artes*, Madrid, 1967, pp.16-17. HUMBOLDT, Wilhelm von: *Diario de viaje a España 1799-1800*. (Ed. y trad. de Miguel Ángel Vega, Cátedra, 1998).
- IZQUIERDO, Rocío/MUÑOZ, Valme: *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*, 1990. Sevilla, 1990.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla, 1997.
- PEREZ DELGADO, Rafael: *Murillo*, Madrid, 1972.
- PARDO, Arcadio: *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, 1989.
- PONZ, Antonio: *Viaje de España*, Madrid, 1772-1794.
- QUILLIET, Frederic: *Dictionnaire des peintres espagnols*, París, 1816.
- STANDISH, Frank Hall: *Seville and his vicinity*, Londres, 1840. Ed. traducida y comentada por Francisco Hidalgo y Enrique Myro. Sevilla, 1996.
- TWISS, Richard: *Viaje por España en 1773*, ed. Cátedra, 1999
- VALDIVIESO, E.: *Murillo, Luces del cielo, sombras de la tierra*, 1996.
- VALDIVIESO, E.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Pintura*, Sevilla, 1991.
- VALDIVIESO, E.: *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, 1996.
- VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla, 1872.

Una transformación capital

La monumentalización de la Córdoba romana

M^a Dolores Baena Alcántara

Directora del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba



La oferta patrimonial del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba es amplia y compleja por las características de las colecciones que integran sus fondos, representativas de los grandes momentos culturales en el espacio provincial. Un aspecto que prima por su importancia y significación es la ciudad de Córdoba, como el elemento históricamente articulador del territorio, especialmente en los periodos de mayor eclosión cultural y más representativos de la misma: épocas romana e islámica

Los materiales de época romana constituyen una extensa y diversa colección del Museo, con importantes testimonios en todos los ámbitos de lo que supuso la capital de la Bética –*Corduba*– como foco político-cultural de primer orden: extensa colección de mosaicos, de esculturas, de relieves, de inscripciones (públicas, honoríficas y funerarias), sarcófagos, elementos arquitectónicos, material cerámico, bronce, vidrio, etc.

A través de esta colección se estudia la vida de la ciudad en época romana, una ciudad plenamente reflejo del significado del fenómeno urbano para Roma: el espacio jurídico-político que conforma el eje de la acción unificadora romana en la Península. La *Colonia Patricia Corduba*, como capital de una de las provincias más ricas y romanizadas del Imperio, plasma perfectamente ese ideal de *urbs* como centro de poder.

De especial interés es el hecho de contar con un yacimiento arqueológico *in situ* en la sede del

Museo: la infraestructura del teatro romano de la ciudad, junto con restos de espacios públicos que articulan el espacio urbano de esa zona. Este hito supone un bien excepcional, que contribuye a configurar el carácter singular de esta institución. Durante el principado de Augusto –en los inicios del s. Id.C.– se producen una serie de transformaciones que renovarían totalmente la Córdoba romana republicana tanto en su aspecto urbanístico como administrativo. Su condición capitalina, la pluralidad de funciones que albergaba, la presencia de una sociedad acomodada, la disponibilidad de recursos así como las inversiones efectuadas, hacen de Córdoba una muestra elocuente de monumentalidad y magnificencia edilicia –tanto pública como privada–, expresión a su vez del poder y control que ejercía, y patente de forma espléndida en los materiales de este Museo.

Esa urbanización augustea hacia el sur incluye el que se ha denominado “barrio de espectáculos”, zona en la que se ubica el yacimiento arqueológico del Museo.

Dentro del nuevo aspecto que adquiere la ciudad en la primera mitad del s. I, destaca un proceso de monumentalización (semejante al realizado en Roma, de donde se copian modelos determinados) efectuado en fases según la utilización de distintos materiales: una más temprana con piedra local y otra con mármol.

Los materiales arquitectónicos y escultóricos presentes en la colección del Museo (capiteles,

***E**l hecho de que este museo cuente con un yacimiento arqueológico dentro de su sede constituye el complemento perfecto a su función difusora*



- ▲ Galería principal del Museo. Serie de estatuas togadas
- ◀ Muros anulares del teatro romano, con escaleras de acceso al graderío, que quedarán integrados en el edificio del museo

Patio III del Museo. Escalinatas de una vía urbana ▶ romana próxima al teatro

Patio I. Acceso al Museo ▶▶

Fachada del Museo ▼

basas, fragmentos de frisos, cornisas decoradas de gran tamaño...) nos hablan, por su tamaño, de la existencia de grandes edificios y espacios públicos, de una elaborada y costosa decoración –por la gran cantidad de mármoles importados desde todas las áreas del Imperio, y por la técnica que en muchos casos remite a artistas de la misma Roma–, de la difusión de unos programas iconográficos que responden a la línea propagandística imperial, etc.

En el recorrido por la exposición permanente del museo se explican una serie de elementos que conforman la estructura urbana, como las plazas: las seis basas procedentes de la calle Braulio Laportilla, que formarían parte de un edificio relacionado con el Foro Colonial, y los epígrafes y esculturas del Foro Provincial (los sofijos, los pedestales de estatuas dedicados a los flamines del culto imperial, y los retratos de la emperatriz Livia y del emperador Tiberio). El Foro, elemento articulador del urbanismo romano, es una plaza espaciosa donde se concentra la vida de la ciudad en sus pórticos, edificios administrativos, jurídicos, de culto, etc. También se exponen los materiales del recinto del templo de la Calle Claudio Marcelo, el único templo de *Corduba* del que se conservan estructuras arquitectónicas. A ello hay que unir la extensa serie de estatuas togadas que pertenecerían a personajes a los que se erigían imágenes en esos espacios públicos.

La escultura adquirió un desarrollo especial en esta época por su función ornamental y por constituir el modo habitual de propagación de las imágenes de emperadores. Aportación romana destacada en el campo de la estatuaria es el retrato, que en el Imperio deriva hacia una progresiva idealización de los personajes. Gran importancia tienen también los conjuntos decorativos de los monumentos públicos; como muestra dos fragmentos de friso, uno con roleos probablemente del templo de la calle Claudio Marcelo y otro con una guirnalda, posiblemente perteneciente a un ara conmemorativa. Ambos presentan una profusa decoración con magnífica talla sobre mármol, y temas vegetales y animales



recargados, los cuales en el lenguaje temático del arte oficial de época de Augusto simbolizan la paz y prosperidad de ese gobierno, con su máximo exponente en el *Ara Pacis* de Roma cuyo paralelismo técnico y temático con el fragmento de guirnalda es patente. Las representaciones que formaban parte de monumentos honoríficos o funerarios de importante valor conmemorativo también tienen cabida en estas colecciones: es el caso de la Proa de nave en piedra local que iría empotrada a un monumento conmemorativo de una victoria naval o en uno funerario de marinos participantes en ellas, reflejo del dominio romano del Mediterráneo.

Toda escultura se ve complementada por la epigrafía: dedicantes, titulares de las imágenes, sufragador del monumento, como puede comprobarse en la variada muestra de inscripciones del museo de Córdoba. Además, la epigrafía aporta unos datos de importancia para el conocimiento del urbanismo, como los dos pedestales de estatuas erigidas en honor de *L. Axius Naso* en el año 19 ó 20 d.C. por los habitantes de dos distritos o “barrios” de la ciudad: el *vicus Hispanus*, que correspondiente a la zona ocupada en principio por el núcleo social autóctono integrado en la fundación romana, y el *vicus Forensis*, sector urbano en torno al Foro, residencia probable, también en un principio, de los ciudadanos romanos. Otro ejemplo sería el fragmento de fuente con inscrip-

ción procedente de la Calle Ramirez de las Casas Deza, testimonio el abastecimiento público de agua a la *Colonia Patricia*: se trata de una pieza perteneciente a un *lacus* o fuente pública de las que se situaban en las calles.

Hay otros elementos, de carácter menos suntuario que pueden explicar el soporte económico de todas esas obras edilicias, como las ánforas: contenedores de vino, aceite, salazones de pescado, etc., que junto a la minería y el trigo constituyen los principales elementos de la economía productiva de la Bética que exportaba materias primas e importaba artículos de consumo, productos manufacturados y de lujo. O la representación de Vulcano en mármol blanco, tocado con el *pilos* o casquete ajustado característico de los herreros de la antigüedad, que se pone en relación con la importancia de *Corduba* como capital de la zona minera de Sierra Morena. El soporte económico físico sería la numismática, de la cual también se expone una muestra completa.

En el contexto de la ciudad romana, el mundo funerario es un complemento indispensable, y las extensas necrópolis de *Corduba* contaban con una variada tipología de enterramientos. En este ámbito también ocupa la epigrafía un papel fundamental, contando este museo con una gran variedad de epígrafes funerarios, entre los que puede destacarse la importante colección referente a gladiadores.



Bibliografía

BAENA ALCÁNTARA, M^a D. (2000). "La escultura romana en el Museo Arqueológico de Córdoba", *Actas de la III Reunión sobre escultura romana en Hispania*, pp. 225-237, Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, Madrid.

BAENA ALCÁNTARA, M^a D. y GODOY DELGADO, F. (2001): "Programa museológico y concepto de reservas. Proyecto de ampliación y rehabilitación del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba", *Dossier Museos Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico nº 34 de Marzo 2001*, pp. 110- 116, Sevilla.

LEÓN, P. (ed.) (1996): *Colonia Patricia Corduba: una reflexión arqueológica*. Córdoba.

MÁRQUEZ MORENO, C. (1998): *La decoración arquitectónica de Colonia Patricia. Una aproximación a la arquitectura y urbanismo de la Córdoba Romana*, Córdoba.

SANTOS GENER, S. (1955) "Memorias de las excavaciones del Plan Nacional realizadas en Córdoba (1948-1950)", *Comisaría General de Excavaciones, Informes y Memorias, nº 31*, Madrid.

VENTURA VILLANUEVA, A. (1997): "La recuperación de la Córdoba romana: los edificios de espectáculos", en: *Vivir las ciudades históricas. Coloquio Internacional sobre ciudades modernas superpuestas a las antiguas, 10 años de investigación* (Mérida, 15-16 de Julio de 1996), Badajoz, pp. 33-54.

VICENT ZARAGOZA, ANA M^a. (1965): *Guía del Museo Arqueológico de Córdoba*. Guías de los Museos de España, XXIII, Madrid.

Nota

1. En 1992 se redactó el Programa Museológico de la institución, con una actualización en 1997. Este Programa fue la base para la redacción del Proyecto de Ampliación y Reforma, actualmente en ejecución.



El yacimiento arqueológico del museo

El hecho de que este museo cuente con un yacimiento arqueológico dentro de su sede constituye el complemento perfecto a su función difusora. Este yacimiento está dividido en dos partes por la propia configuración del edificio, desde las primeras excavaciones de un solar interior entre los años sesenta y ochenta, continuadas desde 1994, en ese emplazamiento y en un solar recayente a la Plaza de Jerónimo Páez destinado a edificar la ampliación del Museo.

Ya en los años 40 del s. XX, durante las obras de acondicionamiento del Palacio de Jerónimo Páez para Museo, se descubrieron unas escalinatas curvas interpretadas entonces erróneamente como las gradas de un teatro (SANTOS GENER 1955, fig. 17 y plano VI), las cuales se integraron en el edificio y pueden visitarse en el recorrido (Patio III). Por otra parte, en los fondos del museo hay piezas de gran interés, de ingreso antiguo y procedencia de los alrededores del Museo que pertenecen al teatro, como la Ninfa de fuente que procedería del edificio escénico, o el relieve de Máscara teatral que se situaría como clave de un arco del edificio, ambas expuestas.

El yacimiento arqueológico explica la monumentalización de este sector urbano de *Corduba* dentro de un amplio programa urbanístico relacionado con el teatro. Se demuestra la existencia de un espacio público monumental aterrazado en tres niveles unidos por escalinatas que ponía en conexión dos áreas divididas por el declive abrupto existente en este lugar de la ciudad. Las estructuras que delimitan el sur de la terraza intermedia y los elementos arquitectónicos dise-

minados por el yacimiento se identifican con las cimentaciones de la fachada y cuerpo externo de la *cavea* –graderío– del teatro. La infraestructura de casi la totalidad de la *cavea* aparece organizada por galerías anulares y muros concéntricos y radiales, con una compleja red de escaleras que distribuyen la circulación interna. También se conservan algunas gradas de mármol en su emplazamiento original.

Estamos ante un edificio de espectáculos de 125 m de diámetro, lo que lo convierte en el teatro mayor de Hispania. A través de los elementos arquitectónicos recuperados, se plantea que la monumental fachada de cerramiento del teatro alcanza 15 m de altura, organizándose en varios ordenes arquitectónicos y con diversas puertas de acceso al recinto.

Tanto el teatro como el conjunto aterrazado que rodearía el edificio fueron construidos entre finales del mandato de Augusto y mediados del siglo I d. C., aprovechando para ello el acusado declive natural de ese sector de la ciudad. Su abandono se fecha a fines del siglo III o principios del IV d. C.

En el Programa Museológico y en el Proyecto de ampliación y reforma del Museo se prevee la conservación, integración y puesta en valor de este conjunto.

Todos los elementos reseñados, junto a otros muchos presentes en el Museo, conforman la imagen de la Córdoba romana, una de las ciudades del occidente romano con mayor nivel intelectual y artístico, fruto del fuerte arraigo del fermento romanizador ■

Medina Elvira

Diversidad e intercambio cultural durante el califato

Manuel Ramos Lizana

Conservador del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada



Los precedentes de la ciudad de Medina Elvira se encuentran en la Antigüedad Tardía. Entre los siglos V y VII, existió en este lugar a 12 km. de Granada una importante aldea (*vicus*), de nombre Castela (*Qastiliya* para las fuentes árabes), que debió acoger a una población básicamente campesina, entre la que destacaban los grandes propietarios agrícolas que integraban la aristocracia local.

Los contingentes araboberéberes alcanzaron la Vega de Granada hacia el 713. A partir de este momento el poblamiento no quedaría establecido de una vez y para siempre, sino que se iría estructurando paulatinamente.

En el 740-741 once nuevos grupos tribales qaysíes (árabes del norte) procedentes del norte de África (pero originarios de Damasco y Quinnasrin) al mando de los cuales se encontraba el sirio *Baly Ibn Bisr*, se establecieron en los distritos de Elvira y Jaén. En la Vega de Granada se

fundó la alquería de *Yayar al-Samiyin* o *Yayar de los Sirios*. Así, mientras que en la Tierra de Alhama y en la comarca de los Montes Orientales predominaban los beréberes, la Vega situada entre ambas estuvo poblada fundamentalmente por árabes. Éstos disputaban entonces con los beréberes y tras imponerse sobre ellos instalaron a Baly en el gobierno cordobés, aunque no terminarían aquí las hostilidades.

La antigua aldea, hispanorromana primero e hispanovisigoda más tarde, se había convertido así en una incipiente ciudad islámica, aunque probablemente con un poblamiento bastante disperso. Al menos así parecen sugerirlo las excavaciones arqueológicas y las referencias literarias a facciones irreconciliables dentro del asentamiento, así como al hecho de que los distritos de Elvira (*aqalim*) fuesen distribuidos durante el Califato entre varios gobernadores. La nueva ciudad se convirtió en capital (*hadira*)

de provincia (*cora*) pasando a llamarse Hadira Elvira. Pero pronto se convertirá en una auténtica ciudad (*medina*).

La consideración de “medina” llegó con la construcción de una mezquita aljama, esto es, aquella desde la que se pronuncia el sermón del viernes (*hutba*), con un fuerte contenido político, al que acuden el representante del poder estatal y, al menos, los varones cabezas de familia. La mezquita fue mandada construir probablemente por Abd al-Rahman I (756-788), el primer emir independiente de Al-Andalus.

Otro de los requerimientos para que un asentamiento pueda ser considerado como medina es la muralla, pero hasta donde sabemos, Medina Elvira carecía de ella, una circunstancia que según las fuentes escritas sólo concurría también en el caso de Saltés (Huelva), pues el resto de las medinas andalusíes estuvieron fortificadas. Y esta fue tal vez la causa de la postrera ruina de la ciudad.

Medina Elvira se convirtió además en un importante centro cultural, una cantera de ulemas, pero también debió acoger a una importante población campesina



▲ Jarro de la liebre realizado con la técnica de "cobre y manganeso"

◀ Candil con espabiladera

Atafor del caballo realizado con la técnica de "cobre y manganeso" ▶



En el año 864 la mezquita fue restaurada y ampliada por el emir Muhammad I, adoptando así su imagen definitiva en pleno proceso de formación de un Estado centralizado (el Califato de Córdoba). La ciudad se dotó además con un sistema de abastecimiento de agua mediante un *qanat*, una construcción subterránea para captación de un manto freático.

En la ciudad residían muchos notables. Al-Jatib transmitió la anécdota de que durante la oración del viernes se reunían a las puertas de la mezquita unos cincuenta caballos, todos ellos con frenos de plata, correspondientes a otros tantos señores. Medina Elvira se convirtió además en un importante centro cultural, una cantera de ulemas o especialistas en el conocimiento islámico. Pero también debió acoger a una importante población campesina ocupada en el cultivo de cereales, y en el regadío, dándose los primeros pasos para una industria sedera que dos siglos más tarde sería la principal del país.

Así pues, la población de la ciudad estaba integrada por algunos árabes baladíes (los veteranos de la conquista), con el gobernador de la cora a la cabeza; muladíes (cristianos converti-

dos al Islam), y las minorías beréber y mozárabe (cristianos arabizados).

Entre los materiales expuestos en el Museo de Granada, se encuentran las inscripciones funerarias de esta minoría mozárabe. Así por ejemplo, la que se refiere al abad Recosindo: *"Aquí se esconde la pequeña urna de Recosindo, Abad. Partió de este siglo, duerme en la patria. Brilla su cuerpo cual las luciérnagas. Bonísimo, distinguido, honrado para siempre. Partió confiado en el día de Júpiter (el jueves)..."*. Este puede ser un ejemplo adecuado de la coexistencia de las diversas comunidades religiosas.

Otras inscripciones hacen referencia a personajes notables de la comunidad cristiana como Cipriano. El texto de ésta es: *"Descansa Cipriano en las feraces llanuras del cielo. Noble y sin tacha en la tierra, nacido de la estirpe de los Aelios, pacífico, dulce, por insignes padres procreado. Mojado con el rocío divino, (él mismo fue) torrente de las aguas de Cristo. En efecto aquí, en estos campos, abandonó su cuerpo mortal, el jueves 15 de enero del año 1040 de la era (1002). Vivió en la tierra treinta y ocho años"*. La inscripción está rodeada de una orla de pal-

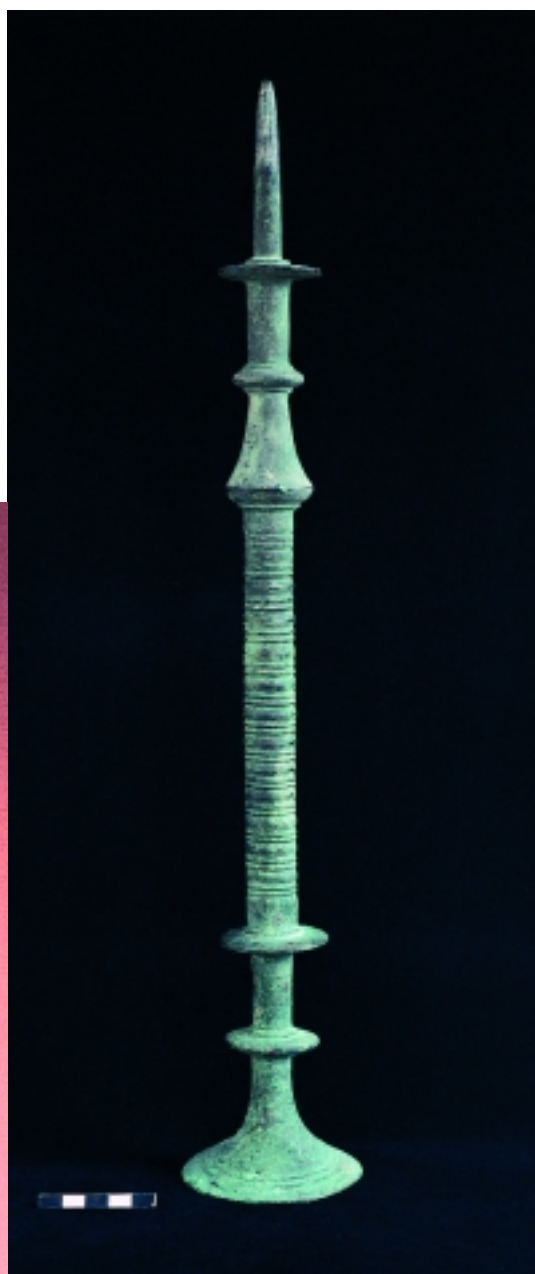
metas digitadas contrapuestas, unidas por tallos ondulantes, típicamente califal, apareciendo en la cerámica en verde y manganeso, así como en basas y fragmentos de decoración parietal del siglo X.

Pero la prosperidad de la ciudad se extinguiría repentinamente en el 1010, víctima de los acontecimientos de la guerra civil (*fitna*) que puso fin al Califato de Córdoba. La destrucción fue extraordinariamente violenta, quedando los cadáveres insepultos bajo las techumbres arruinadas, y el plomo derretido de los accesorios de la cubierta de la mezquita sobre sus esteras de esparto. Sus habitantes se trasladaron entonces al solar que hoy ocupa Granada, poniéndose bajo la protección de una dinastía de origen beréber.

A unos 600 m. de la mezquita pudieron excavarse unas viviendas con suelos pavimentados de piedra y zócalos de estuco pintado a la almagra y decorado con esgrafiados formando motivos clásicos como los círculos entrelazados o los triángulos opuestos, así como algunos –menos numerosos– de raigambre califal. Por encima de los zócalos se desarrollaban paneles decorativos de yeso y arcos también de yeso.

En el interior de una de estas viviendas se recuperó un extraordinario portacandil representando un templete octogonal coronado por halcones y almenas, sobre el que se desarrolla el vástago para sujetar el candil. Esta pieza no pertenecía, por tanto, –como se ha dicho tantas veces– a la mezquita, salvo que ante la inminencia del saqueo que tuvo lugar en el 1010, algún notable la pusiese a recaudo en su casa, cosa que no pudo hacerse con las lámparas de la mezquita (*polycandela*), por estar suspendidas del techo. Mientras que los polycandela tienen paralelos clarísimos en el siglo

X, tales como las piezas de la mezquita de Qayrawan, el portacandil puede remitir a modelos cristianos más antiguos. No obstante, el método de establecimiento de paralelos estilísticos ha conducido una y otra vez a callejones sin salida en el intento de aclarar la cronología de estas piezas. La decoración que recubre los arcos y el entablamento nos recuerdan algunos broches de cinturón hispanovisigodos del siglo VII, en los cuales se representan cabezas de quebrantahuesos muy estilizadas con el ojo en el centro y formando frisos. La iconografía y la finalidad religiosa



- ▲ Portacandil de bronce
- ◀ Portacandil arquitectónico en bronce



que presenta la pieza (árboles del paraíso, halcones, la misma luz) tanto podía ser cristiana como musulmana.

El hecho cierto es que se advierte un perfecto intercambio estilístico entre piezas cristianas y musulmanas. La mezquita estaba iluminada con lámparas de marcado gusto cristiano-oriental, mientras que la inscripción funeraria cristiana de Cipriano presentaba una orla con típicos motivos de raigambre tardorromana tanto como los puramente califales.

Por otra parte, la ciudad contaba con alfarerías propias, de las que se recuperaron numerosos

atifles (piezas para separar las vasijas en el horno de cocción). La cerámica hallada en Medina Elvira muestra una gran variedad de técnicas. En primer lugar se encuentran las simples cerámicas jugueteadas o bizcochadas, esto es, con una sola cocción, decoradas con trazos poco numerosos en blanco, rojo o negro, con motivos muy simples y abstractos, lineales.

En segundo lugar están las cerámicas vidriadas monocromas a base de óxido de plomo, que da como resultado el vedrio melado. Si este se mezcla con óxido de cobre se obtienen tonos

verdosos, y si se mezcla con óxido de hierro da lugar a un melado más intenso.

La producción cerámica más cuidada fue la llamada “verde y morado” atendiendo a los colores de su decoración, o “cobre y manganeso” atendiendo a los minerales empleados para conseguir esos pigmentos, si bien la denominación más popular es un híbrido de estas dos: “verde y manganeso”. Consiste en un tratamiento de engalba blanca con los motivos pintados sobre la misma y bajo una cubierta transparente. Esta técnica se ejecuta recubriendo la

vasija antes de la cocción con una fina capa de tierra blanca (la engalba) que, una vez seca recibía la pintura de contornos en negro de manganeso rellenos del mismo negro o de verde de cobre. Después, toda la vasija se bañaba con un vidriado transparente a base de óxido de plomo (la cubierta). Se trataba en realidad de una imitación con técnica poco desarrollada de las lozas iraquíes y egipcias de vidriado blanco, y el referente final es sin duda la porcelana china. El vidriado blanco era una imitación realizada en Oriente Medio de las

porcelanas chinas que llegaban a la corte de Damasco, bien como regalos o como botín. La porcelana, en fin, no podía realizarse en Oriente Medio ni en al-Andalus por la falta de arcillas adecuadas. En adelante, ésta será una constante de los talleres reales de las cortes andalusíes que ensayarán diversas técnicas para lograr una cerámica que pudiese llegar a equipararse a las más lujosas piezas orientales.

La distribución de la decoración está muy estandarizada. En las formas cerradas (como los jarros y jarras), se desarrolla en bandas concéntricas a la altura del cuello y la panza, mientras que en las formas abiertas como los platos (ataifores) se tiende a centrar un motivo rodeado de una banda circular. Este motivo central también se puede enmarcar con una alineación de festones (en forma de sector circular) situados en el borde del atañor, o bien con sólo cuatro festones dispuestos radialmente.

Los temas animalísticos fueron muy abundantes, como lo fueron en el arte oriental, tal como la “jarra de la liebre” o el “plato del caballo”, los más célebres entre los recuperados en Medina Elvira. Esta licencia figurativa tiene unas reservas morales reflejadas en el diseño pero, no obstante, nos habla de la relajación de esta reserva en los círculos cortesanos, mientras que cuando el arte popular se entregue a similares “excesos” será reprobado.

Algunas otras piezas de bronce completan el conjunto de Medina Elvira expuesto en su mayor parte en el Museo Arqueológico y Etnológico de Granada ■



◀ Jarrito de cerámica realizado con la técnica del bizcochado

◀◀ Pie para portacandil

◀◀ Fachada principal del Museo

La historia sumergida

Investigación de un aljibe romano

Concepción Choclán Sabina |

Mercedes Navarro Pérez

Directora del Museo Arqueológico de Linares | Licenciada en Humanidades. Arqueóloga

Habitualmente, cuando se trata de destacar algún conjunto de elementos de los fondos del Museo Arqueológico de Linares, Monográfico de Cástulo, se suele centrar la atención en un grupo de objetos procedente de una tumba de los Higueros, una de las necrópolis ibérica de la antigua Cástulo. Este conjunto está formado por objetos de bronce de gran calidad y muy buen estado de conservación entre los que se destaca un quemaperfumes adornado en la parte superior con tres figurillas de animales. El ajuar de esta tumba no fue localizado en su totalidad, aún así se pudieron rescatar, además del quemaperfumes, una figurilla de bronce que representa una esfinge y otro grupo de objetos (una tapadera, hebillas de cinturón, asas de caldero, una ollita ovoide y una varilla de bronce rematada por una flor de loto). Todo este conjunto de material fechado entre finales del siglo VII y mediados del VI a.C. ha sido objeto de numerosos estudios por parte de los especialistas y son una muestra de la riqueza y la importancia que este lugar debió tener en el contexto de las comunidades ibéricas, no solo del alto Guadalquivir, sino de toda Andalucía.

Este conjunto de objetos suele llamar la atención del público por sus características estéticas y el interés de los investigadores porque son objetos que ofrecen una valiosa información sobre la





Este conjunto de objetos suele llamar la atención del público por sus características estéticas y el interés de los investigadores porque ofrecen una valiosa información sobre la etapa prerromana

- ◀ Cabeza femenina. Mármol
- ◀◀ Aljibe romano de *Cástulo*
- ▼ Utensilios de cocina. Cerámica



La historia de este aljibe podemos resumirla como la historia de los cambios de uso y las reformas de una vivienda castulonense

etapa prerromana. Pero, por otra parte, ese interés por los materiales de los Higueros, junto con los trabajos realizados en otras necrópolis de Cástulo, como Casablanca o Estacar de Robarinas, ha tenido como consecuencia que la etapa ibérica sea casi la única etapa conocida de Cástulo. Sin embargo lo más interesante de Cástulo es que su trayectoria histórica puede suponer un ejemplo del proceso histórico sufrido por un asentamiento en el alto Guadalquivir y, en ese contexto, todos los elementos que hoy se custodian en el Museo de Linares, Monográfico de Cástulo, sean de la etapa que sean, tienen el mismo valor informativo, sin discriminación de su posible valoración estética.

Se debe, por lo tanto, partir de la base de que para el conocimiento de la historia de Cástulo y de cualquier otro lugar, todos los elementos que se localicen en el yacimiento, incluso los restos de cimentaciones, etc, al margen de sus características, tienen un incalculable valor histórico, son los documentos con los que podremos conocer el desarrollo histórico de la ciudad. Todos los elementos que se localizan forman parte de la cultura material de esta comunidad y la información que nos ofrecen aumentará si conocemos bien el contexto en que aparecen, por lo que el lugar ideal es en el marco de una excavación arqueológica. En este sentido, el conjunto de materiales de los Higueros que hemos descrito previamente, carece precisamente de una parte de esa capacidad informativa ya que carecen de un contexto bien definido pues fueron localizados tras un expolio y se desconoce el destino de buena parte de

los objetos que componían el ajuar de la tumba, así como su localización exacta, lo que hubiera permitido un estudio de las características del enterramiento y del conjunto de la necrópolis en que ésta se situaba.

Desde ese punto de vista, por contra, un especial valor informativo para el conocimiento de la Historia de esta antigua ciudad de Cástulo, nos lo ofrecen los elementos recogidos y actualmente en fase de estudio, en un aljibe que se limpió a comienzos del año 2001. Este conjunto de materiales tiene la especial particularidad de que su hallazgo se ha producido en un contexto muy bien definido y ha podido ser bien documentado. Esta particularidad, tal como se ha expresado, no siempre se ha producido en Cástulo y, de hecho, la mayor parte de los materiales más valorados por investigadores y visitantes, no solo los de Higueros, sino inscripciones, esculturas, etc, y que se conservan en este museo, suele proceder no de excavaciones sino de expolios o hallazgos casuales. Hoy, tras los trabajos realizados en este aljibe, podemos contar con un conjunto de material en un inmejorable estado de conservación, que debió formar parte del ajuar de una casa del siglo IV y nos permitirá enfocar mejor la vida en Cástulo en ese momento concreto y, al mismo tiempo, nos permitirá conocer algo más sobre sistemas constructivos y sistemas de almacenamiento de agua en esta ciudad.

Un aljibe romano

El aljibe en el que se localizaron los materiales que queremos destacar dentro de los fondos de este museo, fue objeto de una intervención entre los meses de noviembre y diciembre de 2000. Se localiza al noroeste de Cástulo y forma parte de un complejo sistema de acumulación y distribución de aguas desde esta zona al resto de la ciudad. Se trata de una construcción subterránea, excavada en la base geológica, con una cubierta realizada con sillares de piedra sustentados por los laterales de la construcción y por tres columnas en la zona central. Estas columnas están rematadas por zapatas y el acceso a la construcción se realiza a través de una abertura de forma circular horadada en uno de los sillares que forman la cubierta en el extremo norte del aljibe.

Paredes y fondo de esta construcción fueron recubiertos por mortero de cal y arena para asegurar la impermeabilidad, como ocurre con la mayor parte de las construcciones de tipo hidráulico, y la unión de los sillares, donde

puede apreciarse por la ausencia del revoco, se amortigua con planchas de plomo. Finalmente, la base de esta construcción cuenta con juntas estanqueidad rematadas con molduras.

Un aspecto interesante de esta construcción es la forma en que se ha realizado. El aljibe ha sido construido con materiales procedentes de edificaciones abandonadas y derruidas, de forma que entre los elementos que podemos observar se destacan varias cornisas, capiteles de factura muy sencilla y columnas, todas ellas realizadas en arenisca muy dura, y, junto a estos elementos, se utilizan sillares con ligeros almohadillados. Este conjunto de materiales de construcción tienen características que los diferencian de los que se asocian en Cástulo a construcciones del siglo I d.C., y, aunque por el momento no podemos definir con precisión su fecha de construcción, esas características nos llevan a suponer que los materiales de construcción proceden de edificios derruidos con antelación a la modificación de la ciudad durante la segunda mitad del siglo I d.C., y debieron formar parte de edificaciones del siglo I a.C. Suponemos, por tanto, que debió construirse en un momento indefinido del siglo I para estar en pleno uso durante el siglo II. Probablemente, el tiempo en que está en pleno uso debió ser muy breve y su abandono rápido, de tal forma, que a mediados del siglo III se deja de limpiar el interior de esta construcción y queda en el aljibe un metro de agua que se mezclaría con la tierra que se va filtrando del exterior y con buen número de recipientes producto de su uso como basurero. Esta acumulación produce una capa de fango y lodo que llega a endurecerse con antelación a su posterior uso, igualmente como basurero, donde se depositan basuras y escombros procedentes de las construcciones de la zona. Por ello, es abundante la presencia de huesos, especialmente de cabra, ostras, almejas y huesos de aves, así como de materiales de construcción como ladrillos, tejas, recipientes cerámicos etc.

La historia de este aljibe podemos resumirla como la historia de los cambios de uso y las reformas de una vivienda castulonense. Podemos ver, por los materiales con que está construido, que cuando se reforma esta zona de la ciudad de Cástulo, se habían desmantelado edificios de cierto lujo a juzgar por los restos de columnas, capiteles y cornisas utilizados. Si la construcción del aljibe podemos datarla en torno al siglo I d.C. esos elementos constructivos nos muestran fragmentos de las construcciones anteriores, edificios que pudieron ser públi-

Patio del Museo ▶



cos o pertenecer a familias poderosas de la ciudad. Cuando se construye el aljibe debía estar abasteciendo al menos, a una vivienda o edificio público que se mantuvo en la zona durante largo tiempo. Sin embargo, al cabo de 150 años aproximadamente, deja de ser útil, y comienza a utilizarse como basurero, hasta el punto de que un tiempo después, para rellenar el aljibe, se utilizan los escombros que se producen en la reforma de la vivienda en que este aljibe se encontraba. Por los materiales localizados en el interior, debió tratarse de la reforma de una casa altoimperial que es transformada durante el siglo IV, y en esa reforma se deshacen tanto de las techumbres como de los adornos, de ahí la aparición de esculturas de finales del siglo II que estaban muy deteriorados con anterioridad a su introducción en el aljibe y elementos de vajillas. Entre los acontecimientos que podemos ver a través de la historia de esta construcción, resaltamos la aparición de un tesoro con más de 800 monedas, corresponden a una emisión postuma dedicada a Claudio II Gótico, en torno al 270, que se ocultó con antelación a la reforma de la casa y que, seguramente a causa de la muerte de la persona que lo ocultó, quedó enterrado, de forma que la reforma de la casa lo oculta aún más.

Materiales

En conjunto se puede apreciar escasas diferencias entre los materiales de los diferentes niveles por lo que los depósitos se debieron producir a lo largo de finales del siglo III y primera mitad

del siglo IV. La brevedad de este periodo y la posibilidad de poder llegar a establecer diferencias de tiempo entre ellos, además del interés que tienen las características mismas de los depósitos, confieren a este conjunto un extraordinario valor documental.

A falta de estudios completos sobre los objetos recogidos en el aljibe, podemos observar que la mayor parte de los recipientes corresponden a cerámicas comunes. Entre ellos destacamos por su gran abundancia recipientes de almacenaje y jarras de mediano y pequeño tamaño, entre ellas un porcentaje alto de jarras con boca trilobulada. Abundan igualmente pequeñas ollas y jarritas de formas muy diversas, con cuello más o menos esbelto o estrecho aunque, en general, sin pie marcado, de forma que la base se forma por hundimiento.

Junto a las cerámicas comunes debemos destacar, especialmente, las cerámicas pintadas y, entre ellas un recipiente con decoración formada por cinco bandas siendo la central la más ancha y en forma de zigzags de forma que marca una serie de triángulos rellenos de puntos del mismo color. Aunque no se conserva, tendría un cuello estrecho y probablemente largo con asas que partirían de él. Un interesante conjunto de materiales es el formado por las cerámicas de cocina, de las que se han localizado formas completas de ollas y platos. Están presentes también botellas en cerámica de difícil clasificación y numerosos recipientes en Terra Sigillata Clara C, especialmente platos.

Un elemento interesante es una jarra de la que se conserva el cuello esbelto del que parte una

sola asa. Está adornada con relieves de figuras femeninas semidesnudas, con manto en la mano y junto a ella un perro y con figuras masculinas enfrentadas.

Finalmente otro grupo de objetos estaría formado por lucernas y fragmentos de terracotas, algunas representando figuras humanas que conservan parte de la policromía, otras representan animales, en concreto pájaros y finalmente elementos de hueso tallado, especialmente agujas.

Todo este conjunto de materiales podemos datarlo entre mediados del siglo III y principios del IV y junto con el aljibe mismo y las peculiaridades que hemos descrito nos ofrecen la posibilidad de conocer mejor un periodo de tiempo del que aún conocemos poco en Cástulo.

Finalmente, creemos que es importante destacar que este conjunto de material que hemos presentado ofrece numerosas posibilidades de investigación y cuenta con un especial valor, su localización in situ, su localización en un contexto preciso, algo que la mayor parte de los elementos más representativos de los museos no nos ofrece. Desde el Museo de Linares nos planteamos dar la oportunidad de valorar los elementos arqueológicos desde la perspectiva de la nueva arqueología y valorar el contexto de los elementos más que su calidad artística. Nuestra apuesta va en esa dirección y también en la dirección de valorar los elementos de la vida cotidiana sin, por ello, disminuir el valor de obras excepcionales ■

Una pequeña sala con mucha historia

Bronces jurídicos romanos

Fernando Fernández Gómez

Director del Museo Arqueológico de Sevilla

No debemos sentirnos
acomplejados por no entender lo
que dicen, la mayor parte de los
romanos tampoco lo entendían



No es seguramente la más espectacular ni la que, vista desde lejos, puede llamarnos más la atención. Es más, posiblemente nos asomaremos a ella desde la puerta de entrada y ni siquiera entraremos por no atraernos su contenido. Desde allí la consideraremos vista y seguiremos adelante. Es, sin embargo, la más importante del Museo considerada desde un punto de vista histórico.

No nos referimos a la Sala de Bronces Jurídicos Romanos, en la que se guarda la más importante colección de bronce de este tipo de todos los museos del mundo. Ningún otro museo en ninguna parte guarda una colección como la nuestra. Aunque la miremos de soslayo desde la puerta. Por eso queremos aprovechar el Día de los Museos de este año para darla a conocer en su conjunto, para que, cuando vayamos al Museo Arqueológico de Sevilla, entremos, como quien entra en un santuario en esa pequeña sala, la XIXb. Y que nos paremos ante ellos, como en su día lo hicieron los romanos. Y paseemos nuestros ojos por sus líneas, como se posaron los de ellos.

No debemos sentirnos acomplejados por no entender lo que dicen, la mayor parte de ellos tampoco lo entendían pero sabían que eran bronce que contenían leyes, decretos, cartas del emperador dirigidas a sus ciudadanos de una parte u otra del Imperio, resolviendo problemas concretos de la ciudad. O dando a conocer normas con validez para todo el Imperio, del Atlántico al Tigris. De las tierras altas de Escocia a los desiertos del África. Eran normas que el emperador dice a veces haber firmado con su propia mano, "*manu mea scripsi*", y que ordena poner en posición adecuada para que todo el mundo pueda leerlas en el lugar más concurrido de la ciudad, tal como podemos verlas hoy en el Museo, pero al aire libre, sujetas a las paredes con clavos, también de bronce. En esas paredes permanecieron durante años, durante siglos. Eran documentos públicos y sólo el tiempo acabó quitándoles su validez. Muchas de sus normas siguen teniendo hoy valor, al menos moral, continúan siendo fuente de Derecho, se siguen estudiando y se siguen aplicando. No es raro por ello que los más asi-



▲ Lex Iritana. Detalle

◀ Senado Consulto de Cheo Pison. Detalle



duos visitantes de esta sala sean los estudiantes de Derecho Romano, que allá tienen oportunidad de enfrentarse con los documentos originales de los que les hablan los libros de texto. Lo cual es sin duda un privilegio.

Los broncees que se exponen son de muy diverso tipo como podemos comprobar en los carteles que acompañan a las piezas. Los de mayor importancia son los documentos públicos a los que antes nos referíamos. Si de entre todos ellos tuviéramos que destacar alguno, nos quedaríamos sin duda, por su trascendencia histórica, con el "Senado Consulto de Cneo Pisón padre" y con la llamada, por su lugar de aparición (la antigua Searo cerca de Utrera) "*tabula Siarensis*", pues ambos se refieren a unos mismos hechos que conocemos muy bien a través de los "*Anales*" de Tácito. Muerto Augusto, Tiberio es nombrado emperador de Roma. Germánico, el vencedor de los pueblos que le dieron nombre, y al que muchos consideraban legítimo sucesor de Augusto, es enviado a las provincias de Oriente "para restablecer el orden romano". Poco tiempo después, en octubre del año 19, muere en Antioquía. El pueblo acusa a Cneo Pisón, gobernador de aquellas provincias, de haberlo envenenado. Tiberio le llama a Roma para juzgarle y le condena a muerte. Él se suicida, para evitar el oprobio.

En los broncees se nos narran todos estos hechos. En uno de ellos se hace mención de los méritos de Germánico, su "*singular moderación y tolerancia*", y del "brutal comportamiento" de Pisón, que había estado a punto de suscitar una guerra civil, dividiendo al ejército y llevando al suplicio capital a mucha gente. Había incluso crucificado a un centurión, un ciudadano romano; corrompido la disciplina militar con donativos, y festejado la muerte de Germánico con banquetes, sacrificios y fiestas. Por todo lo cual Pisón es condenado a muerte, sin que nadie pueda llevar luto por él, y sus colaboradores fueron castigados a la pena de "*agua y fuego*". Las imágenes de aquél deberían ser además destruidas, su nombre borrado de las inscripciones públicas, sus bienes y los de sus colaboradores confiscados. El Senado agradece, por el contrario, la actuación del emperador, "*porque proporcionó al Senado abundancia de todo aquello que fue necesario para averiguar la verdad*", y se une al dolor de la familia imperial. Se alaba asimismo la diligencia del orden equestre, la piedad de la plebe y la fidelidad de los soldados, dando "*gracias, ante todo, a los dioses inmortales, porque no permitieron que, por los criminales designios de Cneo Pisón padre, fuera turbada la tranquilidad de la República*".

Tiberio ordena que la sentencia "*se grave en un bronce y se fije en el templo de Apolo en el Palatino*", de Roma, y sea enviado a todo el Imperio para que se ponga en las ciudades más importantes de cada provincia y en todos los campamentos de las legiones. Deseaba Tiberio que todo el mundo supiera que él era inocente de la muerte de quien estaba llamado a sucederle. Y la orden se cumplió, sin duda, pues en el Museo tenemos un documento completo, otro casi completo y pequeños fragmentos de cuatro ejemplares más. Es, por tanto, no sólo un documento jurídico, sino también, y principalmente, un documento político llamado a eliminar las inquietudes que la muerte de Germánico había levantado por todo el Imperio.

El anterior senadoconsulto se completa con la "*tabula Siarensis*", dos grandes fragmentos en los que se indican los honores que habrían de rendirse a "quien nunca debió morir", los arcos de triunfo y estatuas conmemorativas que deberían erigirse en Roma y a orillas del Rin, donde había recuperado las pérdidas Águilas y estandartes de las legiones en la derrota de Varo, y en un claro del Monte Amano en Siria, convertida por Germánico en provincia romana. También se indican las fechas que debería recordarse de manera especial, como el día de su muerte o su naci-

miento, por medio de juegos, ofrendas religiosas, sacrificios rituales y ceremonias fúnebres. Y como en el anterior, se ordena que este senadoconsulto sea grabado en bronce y expuesto públicamente por todo el Imperio.

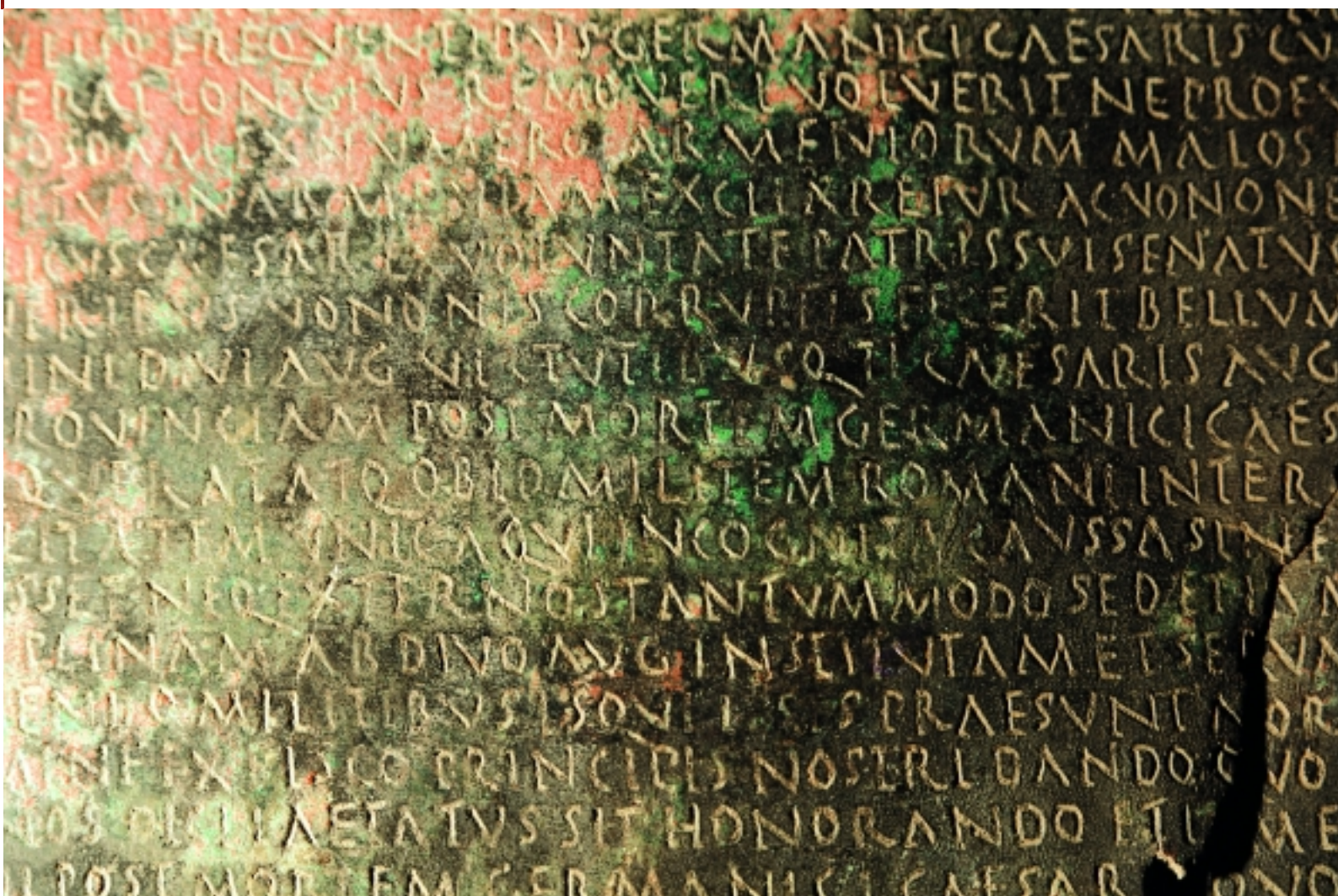
Las ciudades romanas se regían en Italia desde tiempo de Augusto por una ley municipal. En Hispania las ciudades indígenas, aun después de conquistadas y pacificadas, no alcanzaban en principio ese rango. Sin embargo, con la llegada de los emperadores Flavios a finales del s.I d.C., se les concede ese privilegio. Las veremos, en tiempos de Domiciano, ir adaptando sus circunstancias a la nueva ley, y escribirá esta en tablas de bronce para colocar en sus respectivos foros. Era sin duda un timbre de gloria: tener ley propia, convertirse en municipio romano de pleno derecho, que los indígenas pudieran desempeñar magistraturas locales y, por hacerlo, convertirse en ciudadanos roma-

nos de pleno derecho "*juntamente con sus padres, cónyuges y los hijos habidos de matrimonio legítimo..., así como los nietos y nietas habidos de un hijo...*". La trascendencia de la norma fue enorme, pues en un par de generaciones todos los indígenas habían logrado la ciudadanía romana.

Se conocen fragmentos, e incluso tablas completas, de las leyes de diversas ciudades. En nuestro Museo, sin embargo, conservamos la más completa de las conocidas hasta ahora, la del "*Municipio Flavio Irnitano*", un pequeño lugar en un cerro hoy abandonado en las inmediaciones de El Saucejo. Allí se encontraron cinco tablas completas y fragmentos de otra de las diez de que se componía la ley.

Y en ella se indican las normas, las mismas para todos, por las que debía regirse la vida de los municipios, las responsabilidades de sus autoridades, *dunviros*, ediles y *cuestores*, todos

Tiberio ordena
que la sentencia
"se grave en un
bronce" y sea
enviado a todo el
Imperio



los cuales "han de jurar públicamente... que hará y sin dolo malo a conciencia todo lo que... en interés común de los municipes... juzgue que debe hacerse honradamente, y nada contra la presente ley o el interés común... y que no tomará ni dará consejo ni opinión en contra de lo que juzgue que debe ser..".

Sobre la manumisión de esclavos dice la ley que cuando "un municipe... manumitiera, de la esclavitud a la libertad..., a un esclavo o esclava suyo..., el así manumitido o autorizado a ser libre..., tendrán el mismo buen derecho que los latinos que son libres".

Curioso es el orden en que se establece deberán pedirse las opiniones en las asambleas, ya que tendrá derecho a hablar primero "el que tenga más hijos nacidos de matrimonio legítimo".

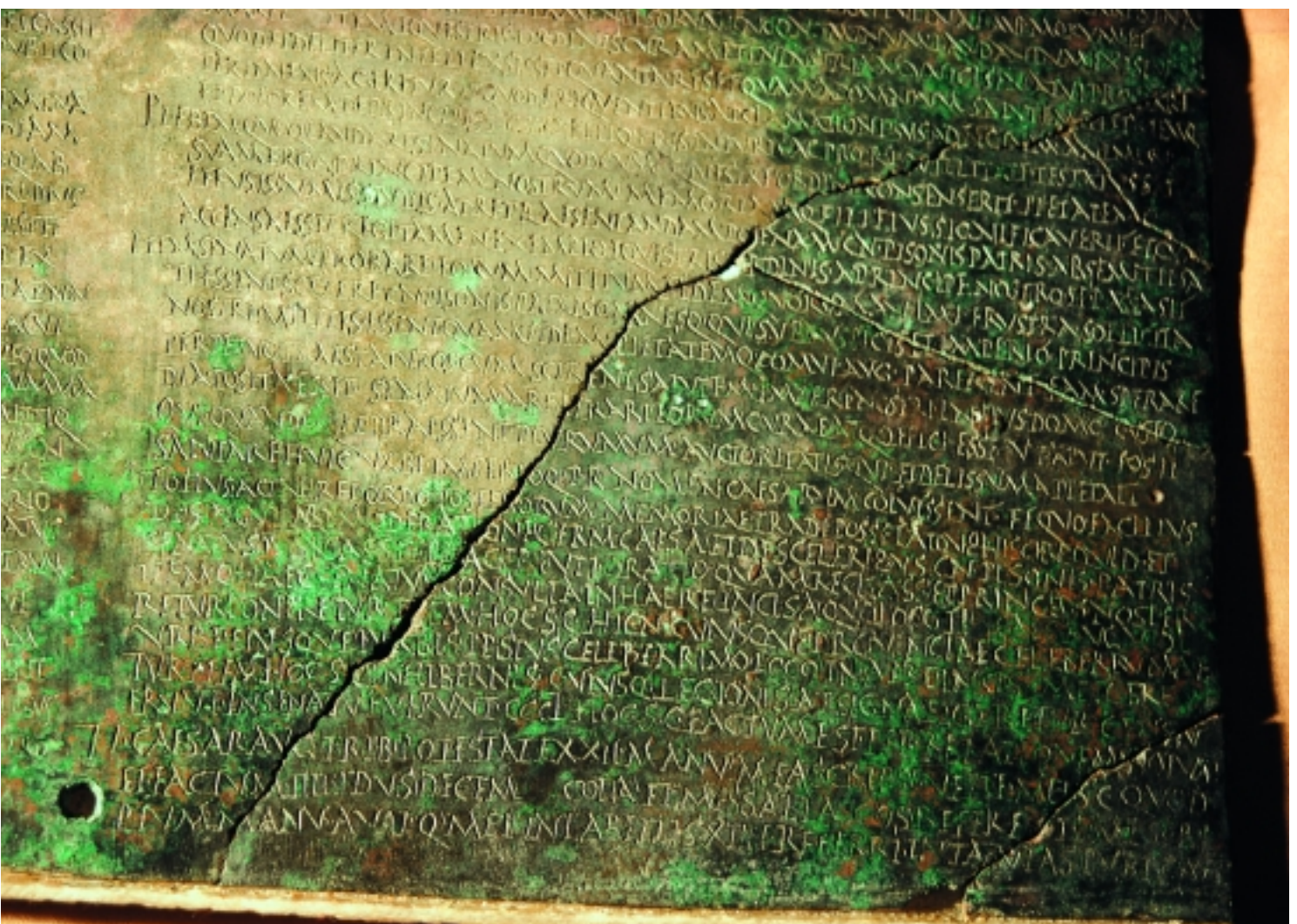
Regula asimismo la ley la celebración de los comicios, la proclamación de candidatos, las votaciones, el nombramiento de jueces y su

recusación, las retribuciones de los subalternos, las dietas de los legados, los días que serían de fiesta, los gastos que podrían hacerse con cargo al erario público, las obras públicas, los espectáculos, la ciudadanía romana, el nombramiento de tutores, los derribos, para que "nadie destruya los edificios que no vaya a reedificar", los arriendos, las multas y premios, etc., etc.

Da finalmente el emperador una solución al problema planteado por los matrimonios mixtos, todavía no permitidos, entre romanos e indígenas, de los que, dice, "doy dispensa para el pasado", pero "exijo que en el futuro os atengáis a la ley, pues se han acabado ya los recursos de indulgencia". Y se firma en el año 91, siendo cónsul Marco Ulpio Trajano, el padre del futuro emperador italicense. Antes se ha ordenado, como en el caso de los senadoconsultos, que "la ley se grabe en bronce cuanto antes y se fije

en el lugar más concurrido del municipio, de manera que pueda ser fácilmente leída por todos".

Además de esta "lex" que regulaba la vida del sin duda pequeño pueblecito de Irni, y que conservamos en su mayor parte, guardamos fragmentos de la "lex villonensis", hallados cerca de Estepa, y de una posible ley modelo para el servicio de escribas, en la que quedan en blanco los datos específicos para adaptar a las circunstancias de cada ciudad, pues según la importancia de ésta varía el número de cargos públicos, la cuantía de las multas y otros detalles, aunque todas quedan unidos por el hecho de ser a partir de ahora "municipios flavios" y regirse todos por una misma ley, lo mismo Irni y Villo que Malaca y Salpensa, cuyas leyes, conocidas de antiguo, se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.





- ◀◀ Senado Consulto de Cneo Pisón. Detalle
- ◀ Lex Irnitana. Última de las diez tablas que componían el documento
- ▼ Facha del Museo

Junto a estos documentos públicos de interés general, podemos poner otro de valor simplemente local. Es la carta que en el año 79, el emperador Tito dirige a los "munigüenses" (Villanueva del Río y Minas) aclarándoles que deben pagar los impuestos municipales que les reclama el recaudador, un carmonense, y que ellos consideraban injustos, por lo que apelan al emperador. Este les contesta que les perdona, pues "*preferí tener más en cuenta mi indulgencia que vuestra temeridad*", la multa de 50.000 sesteracios que debería imponerles por pedir lo que no era justo. Y que paguen a *Servilio Polión* los 150.000 sesteracios que le debían.

Otros son documentos de carácter privado. Entre ellos destaca el contrato de hospitalidad que se establece para recibirse y atenderse recíprocamente, entre los vecinos del propio municipio de *Munigua* y *Sexto Curvio* y sus descendientes. De otra "*tessera*" similar conservamos sólo el nombre del titular, curiosamente *Sextus Marius*, de quien se decía que era, en su tiempo, "*el hombre más rico de Hispania*", pues controlaba las explotaciones mineras de Sierra Morena, que por él se llamaría "*Mons Marianus*". Y sus riquezas le costaron la vida, pues el emperador Tiberio, por hacerse con ellas, le sentenció a muerte, acusándole de incesto y condenándole a ser despedido junto con su hija.

Todo un conjunto de documentos originales en bronce de escaso valor artístico, si se quiere,



pero de enorme valor histórico, por su trascendencia, sea a escala universal, como los senadoconsultos, sea a nivel local, como las leyes municipales, o simplemente privado, como los pactos de hospitalidad. De todos ellos puede estar, con razón, orgulloso nuestro Museo Arqueológico de Sevilla ■

Esculturas para el recuerdo

Un monumento funerario romano

José Beltrán Fortes

Profesor titular de la Universidad de Sevilla

Entre el conjunto de materiales que de época romana, se exponen en el Museo Arqueológico de Úbeda puede destacarse por su singularidad una serie de piezas pétreas que formaron originalmente parte de un importante edificio sepulcral datable a fines del período augústeo, en los inicios de la era cristiana. Proceden esos materiales del paraje “Úbeda la Vieja”, cerca del denominado “cortijo de doña Aldonza”, una quincena de kilómetros al sureste de Úbeda, junto al lugar de la desembocadura del afluente Jandulilla en el Guadalquivir. En ese punto se había fundado en época augústea la colonia romana de *Salaria*, dominando la comarca de la “Loma de Úbeda”, dentro del proceso de ordenación del territorio del alto Guadalquivir que el poder romano lleva a cabo por aquellas fechas, con la finalidad de controlar las rutas de comunicación entre el Sureste hispano, la Meseta Sur y el valle del Guadalquivir, asegurando las vías de salida para los recursos mineros de la cercana sierra Morena. De forma casual, esas piezas fueron descubiertas hacia 1964 como fruto de las labores agrícolas y, afortunadamente, se recuperaron para el dominio público, estando durante algún tiempo en el juzgado municipal de Úbeda y pasando, finalmente, al Museo Arqueológico local. Corresponden a seis piezas, cuatro fragmentos de bloques del mismo friso arquitectónico –conservándose en el frente de uno de los fragmentos parte de la inscripción latina sepulcral–, la mitad delantera de una escultura de león que apoya una de sus zarpas sobre una cabeza humana y, finalmente, la



La estatua conservada de Úbeda es el primer retrato funerario hispano del que conocemos exactamente a quién se representa

◀ Patio del Museo

Lateral del friso de la tumba de los *Stalacci* ▶

mitad superior de una estatua que representa a una mujer. Aunque desconocemos el contexto arqueológico exacto en que fueron descubiertas, el hecho de haber aparecido juntas y sus características formales y estilísticas comunes abogan, en efecto, porque fueron parte de un solo monumento funerario de una de las necrópolis de la recién fundada colonia romana de *Salaria*. Además, todas las piezas fueron elaboradas en una piedra de similares características, una caliza fosilífera de color amarillento, muy compacta como fruto de una gran recristalización, que procede de la zona, lo que avala no sólo la elaboración de todas ellas en un taller artesanal local, sino que es un argumento más para mantener su pertenencia original a un mismo monumento. De la serie que hemos citado sin duda la pieza más destacada sea la estatua que representa a una mujer. Aunque debía ser una representación de cuerpo entero de una figura de pie, sólo nos ha llegado la parte superior y se representa la figura arropada con un manto, uno de cuyos extremos le cubre asimismo la cabeza, se enrolla por el cuello y cae hacia atrás por encima de su hombro izquierdo. La cabeza está ligeramente doblada hacia ese lado y mira hacia el frente con rasgos esquemáticamente representados pero de enorme expresividad, sobre todo en la forma del ceño y en los grandes ojos, cuyas pupilas se horadan profundamente con sendas perforaciones circulares. A pesar de su esquematismo, el artesano ha reproducido los rasgos básicos de un típico peinado propio de las mujeres romanas de fines de



época republicana, con el pelo partido en la mitad de la cabeza, cayendo a ambos lados, y con un moño (*el nodus*) en lo alto, que aquí aparece como varias lengüetas superpuestas. Ese detalle iconográfico es determinante para la cronología de la estatua en época tardoaugústea. También se observa que el brazo derecho se cruzaba por delante del pecho, bajo los senos, y el izquierdo se doblaba hacia arriba, apoyando en la mano la cabeza flexionada. Esa disposición de la figura, así como la del manto, acercan a esta representación a un tipo escultórico que, aunque original de las producciones estatuarias helenísticas de Asia Menor de hacia mediados del siglo II a.C. (es el denominado tipo de la *Pudicitia*), fue adoptado en el mundo romano tardorrepublicano sobre todo para la representación de los retratos de las matronas difuntas. En efecto, la estatua de la mujer salariense representada en la escultura del Museo de Úbeda corresponde a un retrato funerario, aunque donde las características fisiognómicas de la difunta se han estereotipado,

adaptando el esquema propio del mundo romano de la época, durante los momentos finales del principado de Augusto.

También debió formar parte de la decoración de la tumba donde se situó el retrato anterior una representación de león, del que se conserva la parte superior, apoyado sobre el suelo y colocando una de sus zarpas sobre una cabeza humana, conservada también sólo parcialmente. La presencia del león en los contextos funerarios es muy frecuente en el mundo antiguo y, en concreto, en el mundo romano, donde tenían un significado apotropaico, es decir, de protección del alma del difunto en el Más Allá frente a los espíritus infernales maléficos; por ello se convirtió en un motivo adecuado para colocarlo en la decoración de las tumbas romanas tardorrepublicanas. Aunque en este caso conecta claramente la representación con esa tradición romano-italica, además, en el caso hispano, el león también había tenido una presencia muy importante dentro de la escultura zoomorfa propia del mundo funera-



◀ Estatua funeraria de *Stalaccia*

Fragmento de friso con cara de sátiro ▶

Fragmento de friso con cara de Sileno ▶▶

Ensayo de restitución del monumento
funerario de los Stalacci (dibujo) ▼

rio ibérico. En los territorios del alto Guadalquivir estos leones de época romano-republicana pueden aparecer solos o disponer bajo una de las zarpas una cabeza de carnero o, como en el caso salariense, humana.

Las otras cuatro piezas de la serie corresponden a otros tantos bloques que formaron parte originalmente de un mismo friso. Dos de ellos, a pesar de que se encuentran fracturados y separados en la exposición del Museo, unen entre sí y corresponden a la esquina izquierda del friso. El lateral del primero se decora con el motivo de una esvástica entre listeles verticales, pero en el frente se dispone, en la esquina, la representación de una máscara de Sátiro, una de las divinidades menores que integraban el cortejo del dios Baco. De la imagen destaca el esquematismo de la representación a la vez que la fuerza expresiva, como ocurría en el caso del retrato femenino, al que lo acercan rasgos concretos, como la forma de la boca con gruesas arrugas que parten desde la nariz, y, sobre todo, de la forma del entrecejo y de los ojos, grandes, almendrados y con horadaciones circulares similares. Posiblemente el mismo artesano esculpió tanto la estatua como este relieve.

Como se ha dicho, una por la parte derecha otro fragmento del mismo conjunto que completa el frente del friso por ese lado. En este caso el fragmento se ocupa (amén de los extremos de los mechones de la máscara citada que se conservan en la parte alta del frente) sólo por parte de una inscripción latina, dispuesta en cuatro líneas, que dice:

M · STL [---] / SE [---] / STLACCI [---] / SIBI · ET · S [---]

Había estado anteriormente mal leída (CILA 7, nº 365), al considerar que era el epitafio de dos hermanos (Marco y Sexto) de la familia Stlaccia, pero debe interpretarse más bien como:

M(arcus) · Stl[accius ---] / Se[rgia (tribu)] / Stlacci[a ---] / sibi · et · s[uis] // [-----]

Es decir: “Marco Stlaccio, de la tribu Sergia; Stlaccia (hizo este monumento sepulcral) para sí y para los suyos”. En efecto, los colonos de *Salaria* fueron adscritos a la tribu Sergia. Surgen las dudas sobre la continuidad de algunas líneas (la filiación en el caso del marido; la indicación de un *cognomen* en el caso de la mujer) y asimismo, esta inscripción debió completarse con una segunda columna epigráfica, donde se indicarían los nuevos miembros de la familia enterrados en

la tumba. Se trata, pues, del epitafio colocado en el frente del friso de la tumba familiar, construida por el matrimonio de Marco Stlaccio y de Stlaccia, cuya identidad de nombre con su marido puede significar que se trataba de una antigua esclava a la que libera y convierte en madre de sus hijos. Por otro lado, el nombre Stlaccio es de origen itálico, de la zona de Campania, por lo que podemos pensar en esa procedencia para estos miembros posiblemente de los primeros colonos de *Salaria*.

Aunque faltarían los bloques intermedios (donde se continuaba la inscripción) sí se ha conservado el bloque que correspondía a la esquina derecha del friso. En el frente se ha dispuesto en este caso la representación de la máscara de Sileno, otra de las divinidades menores del cortejo de Baco; en este caso barbado, calvo y con la típica corona de hojas de hiedra. La forma de la boca, nariz, ojos y entrecejo es asimismo similar a las de la otra máscara. En el lateral se observa también el inicio de un motivo de esvástica entre listeles verticales. La ornamentación de ambos laterales del friso (y quizás también del posterior) se realizó sólo con la repetición del motivo de la esvástica entre listeles verticales según tres esquemas de composición, como puede deducirse de la última de las piezas conocidas: un bloque en el que aparecen dos esvásticas completas y otra incompleta.

A pesar de que no es mucho lo conservado de aquella tumba familiar construida en *Salaria* en los primeros años del siglo I d. C. y de la diversidad de esquemas que la arquitectura funeraria romana de fines de la República desarrolló, hemos llevado a cabo ya una hipótesis de propuesta de restitución, que nos parece válida en sus rasgos básicos, siguiendo –como se ha indicado– los modelos conocidos de la Península Itálica, ya que éstos eran los referentes para los colonos asentados entonces en el solar salariense.



se. Se trata de un mausoleo de varios pisos o turriforme abierto, que se articula en dos cuerpos dispuestos sobre un basamento. El cuerpo inferior –en cuyo interior se dispone normalmente la cámara sepulcral donde se contienen las urnas con las cenizas de los difuntos– puede o no disponer una decoración de pilastras y guirnaldas y coronarse –como ocurre en este ejemplar– con un friso decorado con diversos motivos. En nuestro caso la disposición del friso es clara: en las esquinas del frente dos máscaras báquicas (de Sático y Sileno), que flanquean la inscripción (seguramente dispuesta en dos columnas, de las que sólo conocemos parte de la primera), y los laterales ornamentados con motivos de esvásticas, asimismo muy documentadas en todo el repertorio de tumbas romanas altoimperiales del alto Guadalquivir. El cuerpo superior se articularía mediante una edícula, sostenida en el frente por columnas, pilares o muretes y rematada por un frontón triangular o un coronamiento piramidal. En ella se disponen las estatuas de los difuntos y ahí debió estar colocada nuestra escultura femenina. Por el contrario, desconocemos en qué lugar concreto se situaría la escultura del león; seguramente ocupó un

lugar en la esquina derecha del frente del edificio (porque un rebaje en ángulo recto en uno de los laterales de la escultura así lo indica), pero no sabemos si apoyado sobre el basamento, o sobre el cuerpo inferior o en el coronamiento. El resultado es simplemente aproximativo del monumento original, pero es –por otro lado– el que de una forma más cierta se puede restituir dentro de la amplia serie de piezas descontextualizadas (arquitectónicas con relieve en las caras externas y escultóricas) que proceden de otras necrópolis de ciudades romanas próximas en este sector del alto Guadalquivir durante el siglo I d.C., como *Castulo* (Linares), *Illiturgi* (Mengíbar), *Ossigi* (Jimena), *Vrgauo* (Arjona), *Tugia* (Toya), etc. La tumba de los Stlaccios de Salaria se inserta claramente, pues, dentro del proceso de monumentalización del mundo funerario romano que tiene lugar a partir sobre todo del siglo I a.C. –como se advierte, por ejemplo, en las tumbas republicanas de Pompeya–, que no sólo desarrolla los elementos de arquitectura, sino también los de decoración relivaria y estatuaria, y explica el camino de la introducción de otras formas e ideologías en esta zona de Hispania a partir de la nueva presencia de gentes veni-



das de la Península Itálica como consecuencia de los procesos de colonización y municipalización que llevaron a cabo César y, sobre todo, Augusto en este sector.

A partir de esa restitución podemos destacar un hecho que, aunque ciertamente anecdótico, es exponente del interés del conjunto. La estatua conservada de Úbeda es seguramente el retrato funerario de la Stlaccia citada en la inscripción, que se dispondría junto a la de su marido en la tumba. Es, pues, el primer retrato funerario hispano del que conocemos exactamente a quién se representa, el nombre del difunto, aunque el retrato no sea fisiognómico en sentido estricto. Desde su cruda y sorprendida expresión parece preguntarnos –ayer como hoy– por la incompresión ante la muerte, aunque –entonces como ahora– el recurso al amparo de las creencias queda evidente en la simbología de los elementos que ornamentaban su tumba, protegiendo desde su fe, más o menos

profunda, el tránsito siempre traumático de la muerte. La protección del león y del dios Baco y los miembros de su cortejo (Sátiro, Sileno), o quizás la creencia en que el Más Allá tuviera los rasgos del paraíso báquico, el *paradeisos* del dios Baco, harían sin duda más llevadero el trance. De la cercana *Obulco* (Porcuna) procede precisamente una inscripción funeraria donde el difunto expresa que “...a los herederos confío también la ceniza, de modo que me rieguen con vino, para que sobre ella revolettee mi ebria mariposa...” (CIL 7, nº 322). Pero, junto a ello, la tumba, amén de morada del alma, era rasgo de distinción, lo que explica su monumentalidad y el proceso de exteriorización e identificación de los enterrados mediante estatuas e inscripciones. En este caso, aquella tumba realizada según el modelo romano significaba la autorrepresentación de los colonos frente a la población preexistente, como rasgo de identidad y diferenciación social y cultural.

Si importante es la huella arqueológica que el mundo ibérico ha dejado en el ámbito de la actual provincia de Jaén, también la presencia romana aporta unos elementos fundamentales para la conformación histórica de este territorio y, desde el punto de vista del mundo funerario de época altoimperial, una destacada singularidad en el marco hispano por la abundancia y variedad de sus manifestaciones en el proceso de asimilación de los modelos romano-itálicos ■

▲ Galería superior del Museo

Tumba familiar de Pompeya ▶

Escultura de león ▶▶

Fachada del Museo ▶▶



Bibliografía

ARRIBAS PALAU, A. "Actividades de la Delegación de zona del distrito universitario de Granada", *Noticiario Arqueológico Hispano*, VIII-IX, Ministerio de Cultura, Madrid, 1964-65, págs. 286-287.

BELTRÁN FORTES, J. "Monumentos funerarios", *Hispania Romana. Desde tierra de conquista a provincia del Imperio*, edt. Electa, Milán, 1997, págs.119-125.

BELTRÁN FORTES, J., BAENA DEL ALCÁZAR, L. *Arquitectura funeraria romana de la colonia Salaria (Úbeda, Jaén). Ensayo de sistematización de los monumenta funerarios altoimperiales del alto Guadalquivir*, Colección Arqueología, Serie Monografías, I, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1996.

BELTRÁN FORTES, J., BAENA DEL ALCÁZAR, L. "La arquitectura funeraria romana del Alto Guadalquivir (Jaén). Informe final", *Anuario Arqueológico de Andalucía 94. II*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, págs. 125-131.

MORENO MENDOZA, A. Úbeda (*Guía histórico-artística de la ciudad*), Sevilla, 1985.

El tejido de la vida

La diversidad en una colección textil

M^a de las Nieves Concepción Álvarez Moro
Historiadora del Arte



La Colección de Encajes y Bordados Díaz Velázquez es el producto de la dedicación profesional de dos generaciones de la misma familia



Una de las colecciones más numerosas e importantes que constituyen el variado patrimonio etnográfico del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla es la formada por los fondos de textiles, los cuales se han ido acopiando a lo largo de más de 25 años con la finalidad de documentar adecuadamente estos aspectos de la cultura material andaluza.

Desde su inauguración, el 4 de marzo de 1973, este Museo contaba con un legado textil formado por indumentaria civil de carácter popular y burgués, indumentaria eclesiástica de ricos tejidos brocados, espolinados o bordados, y ropas



- ◀◀ Dibujo de bordado. Primer cuarto del siglo XX. Col. Díaz Velázquez
- ◀◀ Habitación de planchado. Sala VI de la planta principal del Museo
- ◀◀ Paño litúrgico. Encaje de aguja, punto de *argentan*. Finales del siglo XIX. Col. Díaz Velázquez
- ◀◀ Pañito de mesa. Centro de batista, guardilla de encaje *Duquesa de Brujas*. Finales del siglo XIX. Col. Díaz Velázquez

de ajuar doméstico decoradas con bordados populares.

Estos fondos, expuestos en su mayoría en las salas I, II y VI de la primera planta, proceden en su mayor parte del Museo de Bellas Artes y algún que otro del Museo Arqueológico de Sevilla. También fueron importantes los depósitos de muchos particulares, sirva como ejemplo el realizado en 1973 por los señores Comas Altadill de diferentes prendas de indumentaria de finales del siglo XIX y primeros años del siglo XX; así como varias donaciones de particulares, entre las que cabe destacar la Colección Infante de Orleáns formada por prendas de indumentaria de disfraz usadas por los Duques de Montpensier; sin olvidar las adquisiciones hechas en aquellos primeros años a anticuarios y a particulares.

A partir de 1980 este primitivo legado textil se fue enriqueciendo, completándose a su vez las colecciones existentes, gracias a importantes ingresos procedentes de donaciones de particulares y de las adquisiciones realizadas por el Estado y por la Junta de Andalucía.

Donaciones

Sería imposible mencionar a todas aquellas personas que desde la apertura del Museo lo han beneficiado con sus donaciones así como a aque-



llas que lo siguen haciendo hasta el momento. Queremos por tanto que estas líneas sirvan para agradecer el altruismo de todas ellas. En el año 1979 se produce la donación más importante que recibe el Museo por la extensión, la variedad y la calidad de los objetos y piezas que la componen, se trata del legado Díaz Velázquez. El ingreso de las colecciones en el Museo se hizo paulatinamente a partir del

año 1980, en julio de 1989, unos meses después de haber fallecido la última donante, Isabel, se efectuó el traslado al Museo de todas sus pertenencias y mobiliario, y de aquellos enseres que formaban parte del negocio como los numerosos legajos de dibujos con los diseños para los bordados, las agujas y los muestrarios de telas e hilos de las diferentes casas comerciales. Con ello se cumplía la última voluntad de



◀ Sala II de la primera planta del Museo

las donadoras. A las colecciones de encaje y bordado dedicaremos un apartado especial más adelante.

También debemos mencionar la donación de un mundillo en 1981 por parte de la Marquesa de Montesión que está expuesto en la sala II del Sótano. Este utensilio, básico para hacer el encaje de bolillos, presenta un doble interés, primero por ser característico de Sevilla, aunque con un formato más grande de lo usual, y segundo por conservar sobre él, el patrón y el encaje en ejecución, tratándose de un Encaje Numérico, en este caso realizado con nueve pares de bolillos de madera de ébano. Este tipo de encaje se hizo mucho en Sevilla hasta la década de 1950.

Posteriormente han ingresado en el Museo diversas donaciones, destacamos sólo algunas como la de Manuel Romero Gómez, por constituir una buena muestra de indumentaria infantil con ropas de recién nacido de principios del siglo XX. También la donación de Ángeles Díaz-Trechuelo Spiteri de indumentaria eclesiástica y ornamentos blancos; la donación de medias de principios del siglo XX de Carmen Mar Ramos, o la de pañuelos y prendas de higiene de Carmen Martínez Rubio.

Asimismo en los últimos años han ingresado piezas individuales que son de interés por conocerse su propio contexto pero además por-

que con ellas vamos completando diferentes apartados o colecciones de indumentaria. Mencionamos como ejemplos la donación hecha por Fernanda Jiménez Centeno de unos calcetines de finales del siglo XIX, pertenecientes al ajuar de boda de su abuelo; la de José Rodríguez Chica de unos pantalones largos interiores de lino de la última década del siglo XIX, bordados magistralmente, que formaban parte de la muda que llevaban las personas del campo para su casamiento.

Ingresos similares son las donaciones hechas por Piedad Bolaños de un traje negro de novia, perteneciente a su familia, por Amparo Sopeña de Torres de una blusa del traje de novia de su tía-abuela, y la de Antonio Velasco García de un traje negro de ceremonia perteneciente a su abuela. Las tres prendas constituyen una muestra interesante de la indumentaria tradicional de lujo y de la moda correspondiente a la época entre 1890 y 1905.

Adquisiciones

En el año 1986 el Estado adquirió a Mercedes García Cañadas una amplia colección textil destinada al Museo, que desde entonces forma parte de sus fondos de reserva.

La colección está compuesta por variadas prendas de indumentaria popular masculina, feme-

nina e infantil de finales del siglo XVIII y siglo XIX, que responden a las siguientes tipologías: *Prendas de indumentaria popular femenina* (chalecos, chaquetillas, corpiños, jubones, camisas serranas, mandiles, camisones, enaguas y medias), *Prendas de indumentaria burguesa femenina* (capelinas, manteletas y chales), *Complementos de indumentaria* (sombrillas, paraguas, mantones, mitones), *Indumentaria eclesiástica* (un alba, estolas, manipulos, paños litúrgicos y frontales), *Ajuar doméstico* (toallas, paños de mesa, colchas y cielos de cama). Con motivo de la exposición “Trajes rituales andaluces”, celebrada en junio de 1990 en el Museo del Tejido de la ciudad de Lyon, el Museo de Artes y Costumbres Populares cedió temporalmente todos los fondos de indumentaria popular expuestos en la sala II, cuyo traslado se hizo con el patrocinio de la Cámara de Comercio de Sevilla. En sustitución de esta colección, se instaló una parte de la colección García Cañadas, la cual permaneció expuesta durante un año y medio.

La Junta de Andalucía adquirió en el año 1996, cuatro piezas de lencería a Soledad Martín Ballesteros, y en el año 2000 adquirió la colección ofertada por Pedro Alepuz Dressel. Entre las diferentes piezas que la componen, 37 corresponden a textiles, indumentaria y complementos de indumentaria.

La Colección de Encajes y Bordados Díaz Velázquez

La Colección de Encajes y Bordados Díaz Velázquez es el producto de la dedicación profesional de dos generaciones de la misma familia. Su origen se halla en el negocio que D^a Isabel Velázquez Neupaver inició en las últimas décadas del siglo XIX en Jerez de la Frontera, dedicado a dirigir la confección de ajuares de boda para algunas familias de la alta burguesía jerezana. Al prosperar el negocio y trasladada la familia a Sevilla, esta idea de formar colección se acentuó con la incorporación al negocio familiar de las dos hermanas mayores: María Josefa e Isabel Díaz Velázquez, quienes no sólo siguieron adquiriendo bordados cultos y populares de los siglos XVI al XIX, sino que reunieron y conservaron un variado repertorio de las prendas que se confeccionaron en el negocio familiar desde finales del siglo XIX hasta 1980. A partir de 1940, cuando las dos hermanas mayores se hacen cargo del negocio familiar, decidieron centrar su actividad exclusivamente en el bordado de ajuares domésticos, abandonando la confección de lencería y ropa infantil.

Bordado Culto

Dentro del sector culto se agrupan diversos tipos de bordado, de los cuales el legado Díaz Velázquez tiene tres tipologías que son las de bordado blanco, bordado en sedas y bordado en metales nobles.



El conjunto formado por el bordado en blanco es el más numeroso, con una gran riqueza de diseños y técnicas y variedad de piezas desde los dechados de bordado realizados por las hermanas en época colegial o las muestras de taller de las bordadoras, hasta las numerosas prendas procedentes del propio negocio que completaron con aquellas otras adquiridas a anticuarios.

Estos bordados se destinaban para los ajuares de la alta sociedad, tanto para las ropas de casa (mantelerías, juegos de cama o colchas), como para la lencería y ropitas del recién nacido, sin olvidarnos de los ornamentos y ropa litúrgica.

Bordados Populares

Los bordados populares de la Colección proceden en su gran mayoría de la Sierra de Huelva, cuyas técnicas responden a labores de cortadillo con piezas del siglo XIX, magníficos deshilados de los siglos XVI al XIX y bordados serranos en blanco y en colores. Se destinaban para las ropas de ajuar doméstico como doseleras, antecamas, paños de mesa y arcones, pero también lucían en la indumentaria, concretamente en las camisas serranas, ropa interior y de alcoba. Las innumerables muestras de bordado popular fueron adquiridas por las hermanas Díaz Velázquez a particulares de la zona.

Encajes

Por su parte, la colección de encajes es el resultado de la afición personal de la hija mayor, María Josefa, que empezó a guardar muestras de los muchos encajes que compraban para adornar algunos de los bordados del negocio.

Durante un breve periodo concibieron la idea de dedicarse a la compraventa de encajes, pero pronto desistieron. De esta época proceden buena parte de las mantillas y piezas de gran formato de la Colección, pues cuando decidieron abandonar la venta de encajes, prefirieron conservar todas las prendas que aún no se habían vendido y unirlas a la colección familiar. A este núcleo de la Colección fueron añadiendo una serie de piezas adquiridas en los años posteriores con el ánimo de ir completándola. De este modo llegaron a reunir una de las colecciones más variada y extensas de las que hoy conocemos en Europa.

La Colección muestra todas las técnicas del encaje: los encajes genuinos, los encajes mixtos y los encajes mecánicos.

Se llama genuino al encaje realizado totalmente a mano. Los dos grandes grupos de técnicas con que se elaboran los encajes genuinos son los de aguja y el de bolillos. Ambos nombres aluden al instrumento básico empleado en su ejecución. Los encajes mixtos, más conocidos con el nombre de Aplicación de Bruselas, tienen el fondo de tul mecánico y los motivos decorativos están hechos por la encajera bien a la aguja o a bolillos. En este grupo también se incluyen los tules bordados. Los encajes mecánicos son aquellos que son fabricados a máquina en su totalidad, imitando algunos géneros de los genuinos.

La tipología de prendas de encaje es muy variada, desde el encaje metrado en forma de bandas puntillas y entredoses de diferentes anchos, piezas configuradas que forman parte de la indumentaria y complementos femeninos como mantillas, chales, toquitas, sombrillas, pañales de abanico; indumentaria eclesiástica y ornamentos como magníficas albas, roquetes, frontales o paños de altar, y tampoco faltan las piezas de ajuar doméstico como tapetes y paños de adorno. Las numerosas piezas bordadas y de encaje que no están expuestas se encuentran perfectamente conservadas y debidamente guardadas en armarios hechos especialmente para la Colección ■

◀ Detalle de un chal. Encaje de seda, *blonda* genuina. 2ª mitad del siglo XIX. Col. Díaz Velázquez

Las columnas de al-Andalus

Elementos para el conocimiento de la Arquitectura y el Arte Hispanomusulmán

Purificación Marinetto Sánchez
Conservadora del Museo de La Alhambra



Recepción del Museo de La Alhambra ▲

Sala II: Arte emiral y califal ►►

Con motivo del Día Internacional de los Museos se ha elegido una colección de piezas que se presentan distribuidas a lo largo de las siete salas del Museo: “las columnas”. Su exposición puede ayudarnos a conocer la evolución de un elemento concreto de la arquitectura hispanomusulmana desde su origen con formas naturalistas, a las puramente abstraídas de los últimos momentos. La sala II hace una selección de piezas del periodo emiral y califal. Éstas nos introducen en lo que será el primer contacto con la talla hispanomusulmana en columnas de piedra y su directa conexión con la tradición clásica, en la utilización de los modelos de orden corintio y compuestos.

El uso de la columna es estructural y la elección de los materiales pétreos que la componen se eligen de acuerdo al peso que soportan y la calidad decorativa y de acabado que desean. Generalmente se usa mármol blanco de Macael que permite una talla profunda y cuidada.

***E**stos elementos funcionales de sostén llegan a ser utilizados como piezas puramente decorativas y se hacen presentes de forma constante en la arquitectura Hispanomusulmana desde el siglo IX al XV*



La implantación de la técnica del trépano en la talla, y posteriormente el acabado modelado del bisel, muestra un fuerte claro oscuro de la decoración vegetal que aparece recortada sobre un fondo negro.

Será a fines del siglo X, cuando se introduce un tipo de piedra arenisca, menos fina de acabado y de fácil talla que se podía encontrar próxima a Córdoba, en la Sierra de Cabra. La decoración

vegetal se representa más abstraída pero se introducen elementos figurativos, como el que vemos en uno de los capiteles, con talla de patos picoteando en el suelo.

La basa, el capitel y el cimacio presentaban un acabado policromado sobre el mármol blanco, que tapaban la calidad del material con un resultado cargado de color y efectista que hacía destacar cada elemento decorativo sobre su fondo.

El fuste no se policromaba y su acabado de color rojo o negro, lo ofrecía el mismo material de pudinga, como se puede ver expuesto en la sala II. Al quedar visto el material de esta parte de la columna, jugaba con una alternancia de color en los fustes junto con la elección del orden compuesto o corintio en los capiteles, como se ven en las salas de oración de la Mezquita de Córdoba.



▲ Sala IV: Arte nazarí

▲ Fachada del Palacio de Carlos V, sede del Museo

Sala VI: Arte nazarí ▶▶



Tras la etapa califal, la estilización y abstracción de los elementos vegetales del capitel, se extenderá a las otras partes de la columna, con basas más altas, fustes delgados y cilíndricos, y con collarinos múltiples que apuntarán a los ricamente tallados nazaríes, y los cimacios más altos y volados (como podemos ver en la sala III).

En la etapa almorávide y almohade, la escuela de talla granadina, deja el mármol visto y utiliza distintos colores para cada elemento de la columna, como es el verde serpentina, junto con el contraste del blanco Macael. Se puede ver esta solución en los ejemplares expuestos en la sala III y algunos otros ejemplos que aún se encuentran en el patio del Harén del palacio de los Leones en la Alhambra.

En salas V, VI y VII, dedicadas al periodo nazarí, se presentan los pasos siguientes en evolución. Se realiza en esta época una columna sumamente estilizada y decorativa, una utilización del material dependiendo de su fun-

cionalidad, que las hace cambiar al mármol blanco de Macael, yeso o cerámica vidriada o bien incorporada a soluciones ornamentales en el zócalo, como es los fustes envueltos en alicatado, con un efecto de solución textil en su acabado.

Los cambios producidos en esta última etapa, se representan en piezas procedentes de la Alhambra y área del sultanado nazarí, con ejemplos característicos de capiteles de cuerpo cúbico sobre un cilindro. Así también otras soluciones de diferente influencia que permiten otras formas, como el reutilizado en época cristiana y que estuvo en el patio de la Reja en la Alhambra, de influencia bizantina (sala VI); o la pareja de columnas procedente también del patio de la Reja, con capiteles de mocárabes (sala VII).

Los ejemplos conservados con rasgos policromos en el cimacio y fustes, nos ofrecen un acabado decorativo que hace cambiar de forma radical la talla con la presencia de epigrafía y

temas geométricos en colores azul, rojo y dorado, así como también, encontramos una tendencia: primero, a la utilización del material, dependiendo del uso arquitectónico, que cada vez es más estético que estructural, lo que permite formas más estilizadas; segundo, la abstracción de los temas vegetales hacia formas geometrizadas; tercero, se utilizaba el mármol blanco de Macael alternado con columnas puramente decorativas en yeso y algunas en cerámica. El acabado policromo se mantienen en los capiteles y cimacios y se extiende a los fustes en algunos casos (las salas VI y VII).

En resumen, y tomando como ejemplo esta selección de los fondos del Museo de la Alhambra que se presentan en la exposición permanente, se puede conocer la evolución paulatina de estos elementos funcionales de sostén que llegan a ser utilizados como piezas puramente decorativas y que se hacen presentes de forma constante en la arquitectura Hispanomusulmana desde el siglo IX al XV ■

La Granada de papel

Una visión de la ciudad a través de los fondos documentales

Ignacio Hermoso Romero y Enrique C. Martín Rodríguez | Francisco González de la Oliva
Conservadores del Museo | Director del Museo

Este Museo planteado desde sus inicios como histórico, ha tenido que recurrir a todo tipo de materiales útiles para sus fines divulgativos



Dentro del rico panorama de los museos en Andalucía la mayor peculiaridad de una institución como el Museo Casa de los Tiros está en el tipo de colecciones que exhibe. Si hacemos un rápido repaso por los museos andaluces tanto gestionados por la Junta de Andalucía como los pertenecientes a otras instituciones tanto públicas como privadas nos daremos cuenta que mayoritariamente sus colecciones expuestas son de tres tipos: arqueológicas, de bellas artes (pintura y escultura) y en menor medida de artes industriales o suntuarias. En muy pocos casos otro tipo de obras de indudable interés museo-

lógico están presentes u ocupan un lugar relevante en las salas de exposición permanente, con algunas excepciones como el Museo del Grabado de Marbella. En el caso de la Casa de los Tiros, la situación es totalmente opuesta debido a la abundante presencia de otros tipos de materiales diferentes de los citados y muy especialmente por la presencia de obras que tienen su soporte material en el papel.

Este Museo planteado desde sus inicios como histórico, y no como artístico, ha tenido que recurrir a todo tipo de materiales útiles para sus fines divulgativos. En la actualidad reduciendo

en parte su ámbito temporal intenta transmitir al visitante las circunstancias sociales y culturales que marcaron una época tan rica para la historia local como fue el siglo diecinueve, donde la relación con ideas externas a través de la continua presencia de viajeros foráneos y los amplios cambios socio-económicos supusieron el fin de una época y el inicio de una nueva etapa. La exhibición de grabados, litografías, carteles, postales... y sobre todo la presencia de la fotografía son imprescindibles para la comprensión y la explicación del contenido y del discurso del Museo.



- ▲ Fachada del Museo
- ◀ Sala I. Paisaje
- ◀◀ Plaza del Padre Suárez y Casa de los Tiros en 1929. Fotografía

Tradicionalmente este tipo de obras sobre papel no han encontrado su lugar en las exposiciones permanentes por diversas causas como el hecho de ser consideradas como secundarias dentro de un criterio museístico que históricamente consideró el valor puramente estético como fundamental en las piezas expuestas o por el hecho de ser obras de un carácter más documental o destinado a la investigación. En la actualidad es habitual en multitud de exposiciones la presencia de estos materiales y cada vez más igualmente su exhibición permanente en museos gracias a irse reconociendo su interés intrínseco como bien museable.

En este sentido, y en el caso concreto del Museo Casa de los Tiros, hay que considerar la labor iniciada en 1925 por el historiador Antonio Gallego Burín, primer director del museo, como de auténtico precursor de museografías más modernas. Gallego realizó una sistemática recolección de material histórico referente a Granada, labor en la que se centró en reunir materiales hasta entonces poco atractivos para los ya casi centenarios museos de la ciudad, dedicándose con especial interés a la formación de un rico fichero fotográfico. Este trabajo no fue orientado a una función documental o de investigación

–función que también tuvo y que hoy sigue manteniendo– sino que desde un primer momento –el museo abre al público el veintinueve de noviembre de mil novecientos veintinueve– se le dio un sentido básicamente expositivo, ya que este tipo de soportes contribuían de modo perfecto a explicar el discurso histórico de la ciudad planteado por Gallego Burín. Ya en estos años carteles, grabados o fotografías constituían la espina dorsal de todo el Museo. Dentro de todo el conjunto de fondos del museo, que no renuncia a incluir pinturas, esculturas o artes decorativas, la fotografía cons-



◀ Sala III. Orientalismo 2

Sala III. Orientalismo 2 ▶

Sala VII. Costumbrismo ▶

en el que cabría diferenciar dos grandes bloques, por una parte el grabado de artistas locales de los siglos dieciséis a inicio del diecinueve de un carácter casi exclusivamente religioso y un segundo conjunto, de mayor importancia en las salas del museo, formado tanto por grabados como por litografías en las que desde diversos puntos de vista Granada es el motivo central, teniendo en cuenta que en Granada llegó a haber un grupo significativo de litógrafos consecuencia de la creciente importancia de las clases medias en la ciudad. Hay que tener presente que Granada fue un foco de atracción de numerosos viajeros desde final del dieciocho y sobre todo en el diecinueve lo que supone que el repertorio impreso sobre la ciudad es muy amplio permitiendo contar con una secuencia casi continua desde el siglo dieciséis hasta el veinte. Gracias, al igual que ocurre con la fotografía, a este atractivo que ha ejercido la ciudad sus edificios, su urbanismo o sus personajes se encuentran recogidos en multitud de estampas de muy diversa procedencia y cronología.

Otro tipo de materiales sobre papel de muy diverso origen y formato tienen cabida también en la exposición permanente del museo. Carteles y otros impresos sueltos permiten documentar tanto la vida cotidiana como los grandes acontecimientos. Los monumentales carteles litográficos del diecinueve o los más variados impresos relacionados con el movimiento obrero, la política, las diversiones o la cultura completan la imagen visual del periodo histórico tratado en el museo. Ya que es este carácter el dominante en el conjunto, no solo por la presencia de pinturas, esculturas o artes decorativas sino sobre todo por ser este el que prevalece en muchos de los materiales sobre papel expuestos como son los grabados, las litografías, los carteles de fiestas o las fotografías.

Por último, el discurso planteado, básicamente visual, como hemos señalado, a pesar del uso de materiales sobre papel, se completa, hallando su complemento perfecto, en lo que en el proyecto museológico del museo se ha llamado la Granada de papel, que supone la inclusión

tituye el bloque más significativo dentro de los fondos en soporte de papel y dentro también de las salas de exposición. Los fondos fotográficos del museo abarcan un periodo cronológico muy amplio con ejemplos desde la década de 1860 hasta materiales muy recientes, pertenecientes estos últimos al archivo gráfico del periódico local *Patria*, que dejó de editarse en el año 1983; fondo éste formado por más de veinte mil imágenes. Las fotografías más antiguas tienen, por el contrario, un origen muy diverso y un contenido muy variado, desde el retrato a la fotografía de monumentos, formando un conjunto de más de seis mil originales entre los que cabe destacar, a modo de ejemplo, el conjunto perteneciente al fotógrafo José García Ayola, activo en la ciudad aproximadamente entre 1880 y 1900. La aparición de la fotografía en Granada había sido un fenómeno muy temprano debido a la continua presencia de visitantes extranjeros y el interés de estos por los monumentos de la ciudad, lo que hizo posible que cuando la fotografía era aún un

procedimiento casi experimental y poco difundido, su presencia en Granada fuera ya una realidad que se mantuvo muy presente desde entonces.

Su presencia en el contexto científico del museo es muy significativa contribuyendo de modo muy importante a aclarar un discurso museológico basado en ideas o conceptos y no en un discurso cronológico. Incluso entre las propuestas de exposiciones temporales que amplían el discurso de las salas de exposición permanente, la fotografía está ocupando un destacado lugar tanto por la recuperación monográfica de la obra de fotógrafos granadinos o relacionados con Granada, como por las posibilidades de enfoque del material fotográfico desde las más variadas perspectivas. Añadir, como directamente ligado al mundo de la fotografía, la tarjeta postal, también presente entre los fondos del museo, y encuentra su lugar igualmente en las salas de exposición permanente.

Un segundo bloque lo forman las estampas, con más de mil ejemplares en los fondos del museo,

entre las obras expuestas de modo permanente de libros y folletos de temática granadina y especialmente de ejemplares de prensa que permiten al visitante conocer directamente la repercusión que determinados acontecimientos claves de la ciudad dentro del periodo histórico que abarca el museo. La estructura fundamentalmente visual del museo encuentra una segunda lectura a través de la literatura o la prensa, dando cabida así también a un importante conjunto del museo como es su biblioteca centrada en la temática granadina y su rica hemeroteca, igualmente de carácter provincial, que reúne gran número de publicaciones desde el siglo dieciocho hasta la actualidad. Somos conscientes que el uso como elemento primordial de explicación del contenido del museo a través de este tipo de materiales plantea diversas dificultades tanto de tipo técnico o de conservación como de tipo didáctico o de comprensión. En cuanto a la problemática que supone exponer materiales fácilmente deteriorables ha hecho necesario plantearse sistemas expositivos acordes con sus necesidades tanto de tipo climático o lumínico como en los materiales y medios empleados para su exposición. Limitar los luxes y en la medida de lo posible el tiempo de exposición y mantener un control de las condiciones ambientales de las salas permite mantener unas condiciones adecuadas de conservación para unos materiales no siempre fácil de exponer. Desde el punto de vista didáctico ha habido que tener muy presente las características de los visitantes actuales de los museos, totalmente inmersos en una cultura básicamente visual. Esta circunstancia limita mucho la eficacia de la información textual tanto la de la propia obra expuesta como la que necesariamente debe acompañar a esta, sobre todo si tenemos en cuenta a que tipo de materiales nos referimos. No agobiar al público con información pero al mismo tiempo saber hacer llegar un mensaje científico al mismo es uno de los grandes retos de todo museo. En un centro con gran número de pequeñas obras muy diversas ha sido necesario limitar la información indivi-



dual sobre cada pieza y acentuar las informaciones colectivas, tanto en sala como entregada personalmente a cada visitante. Hay que tener en cuenta además, como antes indiqué, que el museo a pesar de su carácter esencialmente histórico no sigue un discurso cronológico dentro del periodo al que se refiere sino un discurso basado en los grandes conceptos que marcaron ese periodo. La apuesta del Museo Casa de los Tiros por un contenido diferente a lo que habitualmente los andaluces pueden encontrar en sus museos intenta explicar hechos históricos concretos y

formas de vida de un periodo histórico determinado recurriendo a fondos que sin duda pueden resultar atractivos para el visitante. Teniendo en cuenta las características de los museos existentes en Andalucía y analizando el caso concreto de Granada donde conviven tanto museos arqueológicos como de bellas artes la presencia de un museo diferente tanto en contenido como en discurso viene a enriquecer la oferta cultural de la ciudad permitiendo a los visitantes acercarse a la historia de Granada desde un punto de vista diferente y en gran medida novedoso dentro de los museos andaluces ■

Una pequeña lancha rápida

Reflexiones sobre el espíritu de un Centro de Arte Contemporáneo

José Antonio Chacón

Director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

El CAAC pretende instrumentalizar el discurso que provoca el enfrentamiento entre los nuevos lenguajes y el acontecer histórico de un espacio con más de cinco siglos de historia



Desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días, las vicisitudes que ha sufrido el espacio-museo ha ido íntimamente ligada a la propia evolución de los valores sociales y los conceptos artísticos. En los últimos tiempos, los museos han pasado de ser simples escenarios a auténticas empresas que han de sacar todo el beneficio posible de los “tesoros” que almacenan. A lo largo de los últimos años los museos se han hecho cada vez más eclécticos, mostrando de manera más que evidente la dificultad que encuentran para establecer criterios frente a la complejidad creciente que sufren como modelos sociales, políticos y culturales.

En las últimas décadas, la cultura en general y el arte en particular se han ido configurando como el elemento primordial del consumo de masas.

“La sociedad elige estos contenedores como para-

digma de sus aspiraciones más altas, tras un largo período de vacío en ese sentido, provocado por una evolución en el nivel cultural hacia valores más laicos, plásticos y en definitiva populares”, escribe el doctor JUAN CARLOS RICO en su libro *Museo, Arquitectura, Arte. Los espacios expositivos*, donde igualmente subraya que: “Los museos se han transformado en la meta del peregrinaje final de todos los recorridos turísticos, con afluencias nunca vistas hasta ahora”. Esta situación es la causa –a su entender– que ha cambiado la mentalidad a los políticos y gobiernos, convirtiéndose en mecenas y promotores de estos centros, en vista de ser beneficiados popularmente... El haber puesto en el campo museológico tal cantidad de medios ha hecho evolucionar vertiginosamente este mundo, aunque bien

Vista de sala. Exposición *Apuntes para una colección* ▶

Vista de sala. Exposición *Apuntes para una colección* ▶





Vista de sala. Exposición *Apuntes para una colección* ▲

Vista de espacio de tránsito del área de exposiciones ►

es verdad que no con la independencia deseada. Este aspecto, unido al que proclama el crítico PHILIP WEISS, que argumenta que: “la crisis del museo contemporáneo actual es en gran medida el resultado de la mentalidad de libre mercado que se impuso en los años ochenta”, como bien destaca en un extenso artículo en la revista *Art in America*. La noción del museo como guardián del patrimonio público ha dado paso a otra del museo como negocio, con unos productos altamente comerciales y un gran deseo de expansión. Es desde aquí donde se podría incardinar la proliferación de proyectos museísticos y de los llamados centros de arte, algunos poseedores de colecciones permanentes y fondos en custo-

día y propiedad que comienzan a emerger en España en la década pasada, como es en su embrión el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC).

Nacido inmerso en este mismo contexto “expansionista” de la década de los ochenta y principio de los noventa, el CAAC ha sufrido de alguna manera los mismos avatares y comportamientos que han desdibujado el panorama que ahora vemos y desde el que es necesario repensar el modelo, toda vez que, como incide FRANCISCO JARAUTA, asistimos a un proceso en el que las relaciones tradicionales entre centro y periferia –un debate altamente socorrido en la década pasada– se ha modificado cualitativamente. “La

recuperación de un cierto cosmopolitismo ha permitido, junto a la emergencia de las periferias, que los discursos, las culturas, vuelvan a encontrarse, dando lugar a nuevas formas de interculturalidad”, escribe el escritor y filósofo. Como premisas esenciales entendemos el CAAC como museo y como un centro de arte vivo y generador de cultura que incardine y ponga frente a frente al arte contemporáneo con la historia y el espacio histórico en el que se encuentra ubicado. Un foro para las manifestaciones artísticas que buscan en su espacio la reflexión, el debate y la provocación del hecho contemporáneo, sintetizando de alguna manera los puntos de referencia más o menos consensuados en el acontecimiento creativo que, posteriormente, permitirán trazar los accidentes que van a configurar la geografía contemporánea andaluza, española e internacional en un único mapa. Es pues para nosotros el museo el accidente conceptual, histórico y arquitectónico que da cobijo a la experiencia artística mediante la adecuación, el estudio y adaptación de su espacio, en función de cada propuesta y en interacción y diálogo de estos tres elementos frente al público. El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo queda redefinido dentro del foro del II Plan General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía. Con ello se abrió para el período 1966-2000 el proceso que implicó la formulación y desarrollo tanto de las medidas jurídico-administrativas modificadoras y configuradoras de la Institución como de las directrices del **Plan Director del CAAC**. Dicho proceso actúa como crisol de dos argumentos integradores y definidores del concepto de la institución en el marco de la cultura andaluza: por una parte, la configuración del núcleo medular del programa de Arte Contemporáneo de la Comunidad Autónoma Andaluza; y de otra, la culminación del proceso de recuperación y musealización del recinto



monumental de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, actual sede del CAAC en Sevilla. Dicen que “LE CORBUSIER murió dejando en el aire el encargo de construir un museo de arte moderno en las afueras de París; pero aunque él no llegase a materializar aquel proyecto en la Défense, da la impresión de que la idea de localizar el arte de vanguardia en áreas verdes suburbanas se convirtió en canon para sus seguidores, arquitectos, urbanistas y dirigentes que en los años cincuenta y sesenta hicieron ubicuas la blanca arquitectura del movimiento moderno y los museos de arte contemporáneo rodeados de césped.” (PEDRO JESÚS LORENTE, en su estudio sobre arte y centros, de la Universidad de Zaragoza).

La llegada del posmodernismo y el “white cube” y la recuperación de antiguos edificios rehabilitados ha marcado la pauta de las últimas décadas. El Centro Andaluz por su configuración histórica y espacial y su alto equipamiento técnico aborda ambos aspectos, dando origen a un nuevo discurso museístico en el que se funden la recuperación y rehabilitación de espacios históricos, la integración urbanística de áreas verdes aisladas del casco histórico de la ciudad, y los espacios blanco asépticos heredados del “White cube” con equipamiento de alta cualificación técnica. Incardinando el arte contemporáneo al espacio, y teniendo en cuenta estos tres aspectos, el CAAC pretende instrumentalizar el discurso que



provoca el enfrentamiento entre los nuevos lenguajes y el acontecer histórico de un espacio con más de cinco siglos de historia (justificación de la simbiosis de los discursos temáticos Arte Contemporáneo-Monumento), sin abandonar las directrices esenciales de este tipo de proyectos, como serían relativas al desarrollo de toda clase de actividades de fomento, conservación, investigación y difusión, en la totalidad de las áreas vinculadas con el arte contemporáneo y sus múltiples manifestaciones.

Para finalizar me gustaría recuperar unas palabras del otrora director del Whitney Museum neoyorquino, DAVID ROSS, publicadas hace algunos años en el periódico El País y recogidas en las actas de un debate en el Centro Galego de Arte Contemporáneo, en las que dice: “El museo de arte contemporáneo es una institución, redundante, modernista. Por tanto, el concepto del museo posmoderno es un contrasentido,

como también lo es la idea de un museo de arte contemporáneo. Son un contrasentido porque lo que define a un museo es su colección. Los museos coleccionan, conservan y educan. Un instituto de arte, un centro, es una institución puramente intelectual como puede serlo, por ejemplo, una Universidad.

Los museos tienden a reflejar el “status quo”, ya que de ahí es desde donde emana su poder. Esta tendencia representa también su coeficiente de resistencia. Esta es la razón por la que los museos se mueven mucho más lentamente que otras instituciones, su poder es el resultado de haber pasado mucho tiempo moviendo una gran masa a poca velocidad. Una gran masa que, una vez en movimiento, es muy difícil parar o hacer que cambie de rumbo. Un museo es como un acorazado. Una Kusthalle, un centro, por el contrario, es como una pequeña lancha rápida capaz de zigzaguear en todas las direcciones, haciendo

ruido, generando arte, explorando lo nuevo. Es posible poseer el acorazado y la lancha rápida. Naturalmente, al empezar un nuevo museo, uno puede tener el deseo de poseer una gran colección de arte a partir de los noventa, un gran museo del siglo XXI. Pero para ello son necesarios planes a largo plazo. Uno tiene que decidirse: vamos a ser un gran museo dentro de treinta a cuarenta años, y mientras tanto vamos a construir su **legitimidad intelectual y su espíritu**. La única manera de conseguir esto es apoyando el arte, involucrándose en la trayectoria de los artistas, trabajando con los intelectuales de otros campos. De esa manera se construye **la legitimidad**, algo de un valor inapreciable en el mundo del arte. No te lo pueden quitar ni regalar; crece orgánicamente. Sin embargo, puede crecer muy rápido si se dispone de los medios necesarios y si el apoyo es real.

En eso estamos trabajando ■



Vista de sala. Exposición Apuntes para una colección ▶

Vista de sala. Exposición Apuntes para una colección ▼

◀ Vista de sala. Exposición Apuntes para una colección



Todo un mundo interior

La vivienda hispano musulmana

Ángela Suárez Márquez

Directora del Conjunto Monumental de la Alcazaba de Almería

Vista desde el Tercer Recinto ▶

Barrio de viviendas. Segundo Recinto ▼

La casa, dominio de lo privado, santuario y refugio, es quizá uno de los ámbitos dónde mejor perviven y más se reflejan las particularidades de cada cultura.

El análisis funcional de la vivienda y los restos encontrados en ellas ha permitido a los arqueólogos conocer las condiciones socioeconómicas particulares de las gentes que las habitaron, pero también ha permitido establecer paralelos y descubrir relaciones e influencias de otras culturas. Con la presentación y ambientación de una de las viviendas andalusíes del segundo recinto de la Alcazaba, pretendemos no sólo dar a conocer las condiciones de vida de los almerienses de hace mil años, sino también identificar y conocer de dónde vienen muchas costumbres que consideramos hoy específicas de nuestra cultura, convencidos de que el entendimiento es la base del respeto de las distintas identidades ya que es difícil valorar lo que no se conoce.

La vivienda musulmana sigue un modelo desarrollado en Oriente Próximo y perfectamente adaptado a las condiciones cálidas del clima mediterráneo. Volúmenes sencillos, juegos de sombra y luz, techumbre plana y el patio interior para airear e iluminar las habitaciones, pero también para recoger el agua de lluvia en un aljibe o recipiente apropiado, constituyen sus elementos definitorios.

A estos elementos, la religión musulmana introdujo un sentido especial estrechamente vinculado al sentido religioso de la existencia.



La casa musulmana es un espacio privado, protegido y cerrado. Éste es el sentido del *harem*. Es, ante todo, un lugar prohibido a las personas extrañas, de fuera de la familia. Es como el patio de la mezquita o el lugar santo de La Meca, el harén por antonomasia.

De acuerdo con este propósito, la vivienda andalusí se concibe como un mundo cerrado al exterior, con altos muros y escasas aberturas exteriores.

El barrio de casas de La Alcazaba

El barrio de casas se localiza en el segundo recinto del Conjunto, en un espacio comprendido entre el área de servicios públicos y la muralla.

La zona quedó delimitada por la mezquita y los aljibes, de una parte, y los baños, por otra. Al menos hubo seis viviendas, que formaban tres grupos o manzanas al unirse a un muro común. Las calles eran estrechas y rectilíneas creando un viario en "T".

Las casas de la Alcazaba, que debieron estar habitadas por familias al servicio del palacio, alcanzan una superficie media de unos 80 metros cuadrados y siguen el modelo clásico de distribuir las habitaciones alrededor de un patio, un prototipo de vivienda presidido por los principios de claridad compositiva, regularidad y simetría.

Estas viviendas se caracterizan por la ausencia decorativa y la sencillez funcional. Están formadas por la superposición de tres crujías o naves,

***L** a casa musulmana es un espacio privado, protegido y cerrado. Éste es el sentido del harem. Es, ante todo, un lugar prohibido a las personas extrañas, de fuera de la familia*





◀ Muralla de la Hoya de San Cristóbal

◀ Interior de vivienda

Vista nocturna de La Alcazaba desde el mar ▶

Vista de la muralla del Tercer Recinto y Torre del Homenaje al fondo ▶



otras dos quedaban sepultadas de nuevo, mientras que las dos colindantes con el área administrativa del palacio taifa se reconstruían, con el objetivo de “ambientar” una de ellas con mobiliario que reprodujera el de la época.

La reconstrucción de las viviendas fue emprendida por Fernando Ochotorena, primer conservador del monumento, quien se inspiró en ejemplos contemporáneos del Marruecos español. Ello explica algunas de las curiosas soluciones constructivas adoptadas. Por ejemplo, los techos siguieron la solución tradicional almeriense para impermeabilizar la cubierta mediante capa de mortero con cornisa de teja, solución que no está bien documentada para la época. La entrada en recodo no acabó de cerrarse, por lo que el interior de la vivienda puede verse desde la calle. Los umbrales que dan acceso a algunas habitaciones tienen un tamaño desusado. Sólo se han encontrado evidencias de que hubiera una puerta de madera para cerrar la vivienda a la calle, para cubrir los vanos del resto de las estancias parece que se debieron usar simples cortinas.

Es probable que algunas casas dispusieran de otra planta. La escalera de acceso debía ser muy empinada y se localizaría en un extremo del patio o dentro de la habitación de cabecera. Las casas de la Alcazaba de Almería son distintas a las de la fortaleza malagueña pues estas son más irregulares en tamaño y composición. También difieren de las de la Alhambra pues carecen de vestíbulo o portal propiamente dicho.

La vivienda septentrional

La vivienda que se presentará al público tiene una superficie de casi 90 metros cuadrados y sigue el modelo clásico de disposición de las habitaciones en torno al patio. Este espacio abierto es el verdadero centro de la casa, su elemento articulador. Quizá pudo contener un minúsculo jardincillo central, compuesto de un árbol y algunas plantas menores, aunque hoy se halla empedrado. No dispone de alberca ya que se trata de una vivienda humilde.

La entrada a la casa se realiza a través de un pasillo en recodo, que a modo de estrecho zaguán preserva la vida doméstica del exterior. Esta vivienda cuenta con tres habitaciones que se disponen algo sobreelevadas alrededor del patio de forma rectangular, del que reciben luz y aire. Al fondo se dispone la dependencia más importante de la casa, el salón principal, con una extensión de unos 17 metros cuadrados, que se encuentra flanqueado a ambos lados por dos estancias o alcobas (*alhanías*), con el pavimento superior en altura al resto de la habitación y que podían aislarse mediante cortinas. Estas estancias tenían una función múltiple, siendo utilizadas como dormitorios cuando era necesario, sobre todo si el número de moradores se incrementaba con la llegada de invitados. A la derecha del patio se sitúa otra habitación más pequeña que cumpliría una función diversa, ya que al ser poco el mobiliario utilizado podría adaptarse a distintos usos según las necesidades. A la izquierda se ha reconstruido la cocina, que

que se juntan en un espacio común: el patio. Todas las viviendas fueron excavadas a inicios de “los años sesenta”, sin metodología arqueológica. Se ignora por tanto su cronología, aunque deben responder al diseño de todo el conjunto palaciego del siglo XI, en cuya trama se incluyen. El tratamiento que han recibido posteriormente ha sido distinto según los casos. Dos de las viviendas quedaron prácticamente destruidas al ejecutar obras de ajardinamiento y pavimentación en los terrenos que ocupaban, al menos



como en la mayoría de las viviendas andaluzes suele ser la habitación más grande de la casa tras el salón principal. Esto es debido a su carácter plurifuncional: la función más importante no era la de cocinar los alimentos, que en climas como el nuestro se cocinaban al aire libre, en anafres u hornillos portátiles situados en una esquina del patio, sino que serviría como despensa para almacenar los alimentos y las tinajas de agua. Debería ser el espacio habitual de realización de otros trabajos femeninos, además de la preparación de alimentos y lugar por tanto de reunión de la familia.

La única habitación que tenía un solo cometido era la letrina, ubicada en una esquina del patio, debía estar situada en el extremo de un pasillo acodado que impediría que se viera desde el patio y desde la entrada de la casa, su reconstrucción como otra dependencia, abierta al pasillo (sin tener en cuenta las evidencias arqueológicas de la existencia de la letrina) desvirtúa actualmente la comprensión de este espacio. Es probable que alguna de las casas dispusiera de una segunda planta a la que se accedería por una escalera empinada situada en una esquina del patio, de la que aquí no quedan evidencias.

La vivienda meridional

La vivienda colindante tiene casi la misma superficie, pues cuenta con 91 metros cuadrados. Aunque sigue la distribución habitual de habitaciones, su planta es ligeramente trapezoidal.

Como característica más acusada el salón principal, de casi 30 metros cuadrados presenta alcoba segmentada, con sendas *alhanías* extremas sobre tarimas y una nave previa alargada. Otra de las habitaciones se abre al patio por medio de una triple arquería, solución no demasiado contrastada en la actualidad, aunque lo que sí es frecuente en otras viviendas andaluzes descritas en la bibliografía es que parte del patio se encuentre porticado.

La puesta en valor de un espacio de alto significado: ambientación y dramatización

Con motivo de la celebración del "Día Internacional de los Museos 2002", se ambientará y abrirá una vivienda que normalmente está cerrada al público. Se colocarán reproducciones de elementos de mobiliario y otros enseres de uso doméstico y se almacenarán en la despensa los alimentos de uso habitual en la época, muchos de los cuáles fueron introducidos por los árabes y hoy son elementos imprescindibles de nuestra cocina. Una actriz, caracterizada como dueña de la casa nos irá contando sus costumbres, alguna receta de cocina. etc.



Los objetivos que se persiguen con esta actuación, hecho que ya se ensayó con éxito durante las visitas nocturnas dramatizadas que se realizaron en el verano de 2001, son los siguientes:

- Ayudar a los visitantes a comprender las dimensiones y funcionalidad del espacio.
- Apoyar gráficamente las explicaciones sobre las costumbres domésticas.
- Subsanan los problemas que plantea una reconstrucción que no responde fielmente a la vivienda original.
- Reforzar el discurso que se quiere difundir, analizando las diferencias entre las culturas musulmana y cristiana y las similitudes y pervivencias en nuestra propia cultura actual ■

Una ciudad ideal

El urbanismo de Baelo Claudia

Antonio Álvarez Rojas

Director del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia



Conservamos en Baelo Claudia, a la vista del visitante, todos los elementos representativos que constituían la esencia de una ciudad romana

Baelo Claudia es una pequeña población romana situada en la playa de Bolonia, en Tarifa, y que alcanzó, seguramente con Claudio, el rango de municipio romano. La ciudad nace a finales del siglo II a.C. Su origen y posterior desarrollo están muy ligados al comercio con el norte de África, siendo puerto de unión con la actual Tánger. Es posible que ejerciera también ciertas funciones como centro administrativo. Sin embargo, fue la industria de salazón del pescado y de las salsas derivadas del mismo (*garum*), sus principales fuentes de riqueza. Estas circunstancias hacen que la ciudad alcanzara cierta pujanza, sobre todo bajo el emperador Claudio (41-54 d.C.).

El declive económico de Baelo Claudia se inicia en la segunda mitad del siglo II, seguramente por el terremoto que debió asolar la ciudad por esas fechas. En el siglo III experimenta un ligero rebrote del comercio tras el cual la ciudad cae poco a poco en decadencia hasta su total abandono en el siglo VII.

La ciudad no alcanzó en ningún momento el poder económico o político de otras ciudades de Hispania, como *Itálica*, *Emérita*, *Corduba*, *Tarraco*, etc. No encontramos construcciones espectaculares por su nivel artístico o su monumentalidad. Sin embargo, conservamos en Baelo Claudia, a la vista del visitante, todos los elementos representativos que constituían

la esencia de una ciudad romana, es decir: el foro, los templos del capitolio, templos de carácter oriental como el dedicado a Isis, basílica, edificios de carácter administrativo como la curia o el archivo municipal, mercado, teatro, termas, zona industrial, una muralla completa con sus puertas principales, calles, acueductos, etc. En ninguna otra parte de la Península Ibérica es posible extraer tras la visita una visión tan completa del urbanismo romano como en Baelo Claudia. En esto radica su principal interés, enmarcado igualmente en un espectacular paisaje.

◀ Vista del foro desde los templos capitolinos

▼ Basílica





◀Factoría de salazones

Edificio del mercado ▶

que las grandes familias de cada localidad tuvieran como un gran honor la construcción a su costa de los edificios públicos, o bien su ampliación, restauración, etc. En otras ocasiones procuraron situar en sus calles y plazas elementos embellecedores como estatuas, pórticos, arcos de triunfo, etc. Los magistrados elegidos por el pueblo demostraban de esta forma su agradecimiento por el honor recibido. La consecuencia de este mecenazgo fue, lógicamente, el engrandecimiento de las ciudades de época altoimperial.

El urbanismo.

El concepto de ciudad en Roma

Para los ciudadanos romanos, la Ciudad era mucho más que una aglomeración de viviendas más o menos estructuradas unas con otras. Esta sólo se concebía cuando era posible la existencia en ella de una serie de elementos de conciencia y de vida colectiva: templos, espacios de asamblea o de encuentro, instituciones públicas, servicios permanentes y gratuitos, como es el caso de las fuentes públicas, etc.

Esta especial concepción de lo urbano viene del hecho de entender la ciudad por excelencia, la *Urbs*, es decir Roma, como un recinto sagrado, protegido por los dioses y como tal, el espacio no sólo físico sino simbólico donde cada ciudadano identificaba la conciencia colectiva de pertenencia a un Pueblo. Al reproducir a imagen de Roma y lo más exactamente que se pudiera las Instituciones, los santuarios, los edificios públicos, las magistraturas, etc., cada ciudad del Imperio, por muy alejada que estuviera de la *Urbs* participaba asimismo de este carácter sagrado y colectivo.

En efecto, el mismo concepto de ciudad era de naturaleza esencialmente religiosa y espiritual pues estaba delimitada por el *pomerium*, el límite ciudadano, normalmente definido por las murallas, trazadas, al menos idealmente, por el surco del arado en el momento fundacional. Era un espacio sagrado y, por tanto, según la especial mentalidad del pueblo romano, era un espacio jurídico. El funcionamiento de la ciudad estaba regido por el Derecho y las magistraturas urbanas estaban íntimamente ligadas a las concepciones más profundas y a la vez más cotidianas del ciudadano.

Estos conceptos, al repetirse de la misma manera por todo el espacio bajo la soberanía de Roma llegaron a ser uno de los factores más esenciales de vertebración y de unificación del Imperio. Porque, en definitiva, el urbanismo “no era entonces un arte abstracto, puramente técnico. Su finalidad fue dar cuerpo material a esta realidad esencialmente abstracta y espiritual que es la *Urbe*”.¹

Finalmente, es preciso resaltar que este carácter espiritual y simbólico de la ciudad romana hizo

Estructura general del urbanismo de Baelo Claudia

La rigurosidad urbanística de *Baelo Claudia* es tal que se puede afirmar que la realización de su trazado se hizo siguiendo fielmente las consideraciones religioso-jurídico-simbólicas anteriormente expuestas. En efecto, la desviación de los principales ejes de la ciudad a centenas de metros del probable punto de referencia inicial es de sólo algunos centímetros. Los *cardini*, calles situadas en los ejes norte-sur, se sitúan con respecto a los *decumani*, calles orientadas de este a oeste, de forma perfectamente perpendicular. La disposición general del recinto urbano parece tomada directamente de los consejos de Vitruvio² de cómo tenía que diseñarse una ciudad: puertas en los extremos de las calles principales, el foro en el centro de la vida ciudadana, la disposición elevada del Capitolio, el teatro anexo a una de las puertas, la estructura interna de los edificios de la propia Área Forense, etc. En definitiva, todo parece indicar que en un momento determinado de su historia, probablemente en época de Augusto, se plantea

la construcción de una ciudad romana ideal, trazada *ex novo*, de una sola vez.³ Las reformas de época claudia y neroniana transforman en profundidad espacios fundamentales como el Foro, pero sin modificar sustancialmente la estructura general de la ciudad.

De una manera más concreta, se puede indicar que en su configuración urbana parece jugar un papel más importante la topografía de la ladera sobre la que se instaló, que la proximidad al mar. El trazado de la muralla que guarda en su perímetro la ciudad se adapta a los arroyos que la bordean, al oeste el arroyo de las Villas, seguramente muy caudaloso en época romana, y al este el de La Chorrera. En conjunto, esta circunstancia hace que el espacio ciudadano sea estrecho, no más de 300 metros en su zona más ancha, al borde del mar y alargado en sentido norte sur, alcanzando los 550 metros entre el ángulo norte y la zona baja, junto al mar, teniendo en cuenta además que es posible que la ciudad continuara algo más hacia el sur, en la playa actual.

La ciudad se concibió como un núcleo de reducidas dimensiones, no superando las 13,23 hec-

táreas. La configuración del espacio ciudadano se articula en **tres grandes zonas**:

La zona media es un gran rectángulo de 270 x 130 metros, es decir, unas 3,5 hectáreas. En él se localiza el centro cívico con la mayoría de los edificios de carácter público. Al menos en esta zona se sabe que la red viaria se articula mediante un trazado ortogonal de increíble exactitud. A pesar de los desniveles del terreno que obligan a plantear diversas terrazas, la desviación en el trazado de lo que es una recta matemática no es mayor de algunos centímetros. El eje de todo el trazado viario parece ser el *Decumano Máximo*, calle principal de la ciudad que se orienta como todos los *decumani* de este a oeste coincidiendo con dos de las puertas que conocemos. Esta calle bordea el área del foro por el sur y mantiene su enlosado intacto. A él se abren numerosas tiendas, el *macellum*, es decir, el mercado, y las termas que de momento conocemos pues debieron existir algunas más. El *Decumano Máximo* alcanza los 9 metros de anchura incluyendo los pórticos. Sin duda era la calle principal de la ciudad que desembocaba en dos puertas monumentales

con torreones a ambos lados y a extramuros se localizan las necrópolis, como es habitual en el mundo clásico.

El gran rectángulo que estamos describiendo se limita por el norte con otro *decumano*, perfectamente paralelo al *Decumano Máximo*. Esta calle bordea la fachada del teatro y desemboca igualmente en dos puertas, de las cuales conocemos la situada al este pues ha sido excavada recientemente. En los sondeos realizados por la Casa de Velázquez se confirmó que presentaba el mismo tipo de enlosado.

Las calles orientadas de sur a norte se denominaban Cardos, *cardini*. Siempre se ha considerado que el *Cardo Máximo*, orientado de norte a sur era el que bordea el foro y el templo de Isis por su lado este y arranca de la ciudad baja. Es el llamado *Cardo* de las columnas pues asciende desde la ciudad baja presentando un pórtico con estos elementos arquitectónicos. Es posible que el punto de unión de este *Cardo* con el *Decumano Máximo* fuera el lugar de arranque, el origen de todo el tejido urbano, desde donde se trazaron las grandes líneas viarias. Sin embargo, si se examina el plano de la ciudad como tal, se observa que





estructuralmente *Baelo Claudia* se configura con un gran foro ligeramente descentrado hacia el este en su anchura y con dos cardos que, funcionalmente tuvieron que ser fundamentales, uno a cada lado del Área Forense. El Cardo Este, o máximo, es el que nos estamos refiriendo. Aunque no se puede saber con exactitud parece ser que entre este cardo y la muralla este no existió otra calle. Al contrario de lo que ocurre hacia el oeste pues encontramos, en primer lugar el situado al lado oeste del foro y que bordea el mercado, y luego dos *cardini* más. Esto es así puesto que al estar el foro ligeramente descentrado el espacio es mayor hacia el oeste. Como es habitual en estos casos, la ciudad está encerrada por una muralla atravesada por, al menos, cuatro puertas que coinciden con los dos *decumani* descritos.

En la intersección de las dos vías principales se proyectó el Foro, lugar donde se concentraba la vida pública de la ciudad. El Área Forense se describe de forma exhaustiva posteriormente. Sin embargo, es preciso indicar aquí que el Foro se articula urbanísticamente en *Baelo Claudia* según los modelos más puros teorizados por Vitruvio. Es una estructura típica de las realizadas en el siglo I de la Era. Es decir, Templo y Basílica enfrentados en los lados menores del Foro y que permiten deducir la influencia helenística en el urbanismo romano de la época. El

resto de edificios públicos bordea la plaza: mercado, edificios administrativos, curia, tiendas, posiblemente otros templos, etc.

Las excavaciones sistemáticas realizadas por la Casa de Velázquez en los últimos treinta años han permitido que en Baelo Claudia se conserve el Área Forense más completa de la península con la mayor parte de los elementos que la configuraban como tal en el mundo clásico.⁴

Al este del Foro, los sondeos geofísicos realizados permiten deducir un área residencial, quizás con una gran *domus* o casa señorial situada en su zona media. Al oeste faltan datos, pero es posible deducir la existencia de un gran espacio porticado delante de la fachada del teatro. Hacia el *Decumano Máximo*, encontramos el edificio de una de las varias termas de las que presumiblemente existieron.

La necesidad de adaptarse a la topografía en ladera del lugar, hizo necesario disponer de un sistema de terrazas en sentido perpendicular al de la máxima pendiente. Esto debió ocurrir en toda la ciudad, no sólo en esta zona media que describimos. Dichas terrazas se hacían coincidir con calles conectadas con las contiguas de distintas cotas utilizando rampas o escalinatas, o con muros de contención, sobre los que se elevaba una terraza propiamente dicha. Ejemplos de los dos tipos citados los tenemos en las zonas

trasera y delantera del capitolio.

Se puede observar claramente que en esta zona media, las partes oeste y este de la ciudad están separadas. La presencia del Foro y de la basílica con sus cierres dificultaba la comunicación entre uno y otro lado.

La zona alta. Si la zona media de la ciudad se configuraba como un gran rectángulo, en la parte más alta el perímetro urbano se establece como un triángulo, forzado por la presencia de los arroyos de La Chorrera y de Las Villas. A la altura del *decumano* que bordea el teatro, el lado este de la muralla rompe el paralelismo perfecto con el lado opuesto y se dirige en dirección noroeste hasta enlazar con el trazado oeste de la muralla, que sí conserva la orientación que mantenía en la zona media.

Tenemos escasos datos de esta área. El terreno está muy arrasado por la erosión antrópica y natural pues la pendiente es en ocasiones elevada. No sabemos casi nada de su urbanismo a la espera de sondeos geofísicos que nos permitan extraer alguna conclusión. Sin embargo, sí conocemos dos importantes elementos arquitectónicos situados en esta zona. Uno de ellos es el teatro, que orienta su graderío hacia la parte baja de la ciudad y se asienta aprovechando la pendiente natural del terreno. El otro es la gran cisterna que sirve al acueducto norte y que ha sido excavada en el año 2000 aunque se ha cubierto de nuevo dado su deficiente estado de conservación. Esta cisterna, de un sólo vaso, tiene forma de rectángulo de 30 metros x 6 de ancho. Abastecía a buena parte de la ciudad, dada su localización, aunque es seguro que los otros dos acueductos que suministraban agua a la ciudad tendrían depósitos aún desconocidos en este momento de la investigación.

Mientras que en la zona situada a media altura se concentraron los usos públicos y comerciales

(foro, teatro, termas, tiendas y mercado), esta zona más elevada de la ciudad se debió reservar para uso residencial de carácter popular.

La zona baja. Esta área presenta graves problemas para su interpretación. El fundamental es la presencia aún, de seis enclaves privados intramuros de la ciudad, resto de la antigua aldea de Bolonia. Estos enclaves dificultan tanto la tutela del yacimiento como la investigación. En la parte más cercana a la playa se localiza un área urbana separada del resto de la ciudad por la existencia de estos edificios modernos. Aquí encontramos dos viviendas y una gran área industrial dedicada a la salazón del atún y a la producción de la famosa salsa *garum*. Aún a esta distancia del centro cívico se aprecia la continuidad del trazado ortogonal de la red viaria. El cardo localizado en esta zona, llamado “de las columnas”, posiblemente el extremo del Cardo Máximo, enlaza perfectamente con el lado oriental del Templo de Isis, a 300 metros. El otro gran problema de esta zona es nuestro desconocimiento del trazado sur de la muralla hasta el punto que seguimos ignorando si la factoría de salazón es intramuros o si en el siglo I esta área estaba situada fuera del perímetro urbano. La desaparición de los enclaves actuales contribuirá a permitir abrir líneas de investigación que aclaren este punto.

Conclusiones

De todo lo dicho se desprende que la apuesta institucional que supuso la puesta en valor de Baelo Claudia estaba determinada por importantes motivos: principalmente la buena conservación general de los restos, la fácil interpretación de los mismos, la alta calidad ambiental de su entorno y, especialmente, la especial concentración en una pequeña ciudad provinciana de la mayoría de los aspectos fundamentales



del urbanismo romano clásico. Buena parte de los elementos anteriormente descritos son únicos en *Hispania*. Es el caso, por ejemplo, de las plantas del *Macellum* y del Templo de Isis, cuyo estado completo no se conoce en la península en ningún otro lugar. O bien el estado de conservación de la Basilica o la propia plaza del Foro. O la singular disposición urbanística siguiendo todos los cánones establecidos de un modo que asombra por su rigurosidad. Aspectos que unidos a otros hacen de Baelo Claudia un lugar muy atractivo, ideal para aprender datos históricos esenciales del urbanismo clásico pero, además, al estar incluida la ciudad en un entorno verdaderamente espectacular, para experimentar una visita especialmente agradable, amena y placentera ■

Notas

- 1 Grimal, P. 1991, 11.
- 2 Vitruvio Polion, M. 1987.
- 3 Corzo Sánchez, R, 1984, 36.
- 4 Sillieres, P. 1997.

Bibliografía

- BALTY, Jean CH: *Curia Ordinis*. Bruselas, 1990. 314-317.
- BONNEVILLE, Jean-Noël y otros: **Belo V. L'Épigraphie. Les inscriptions romaines de Baelo Claudia**. Madrid, 1988, 24-25
- BONNEVILLE, Jean-Noël y otros: **Belo VII. Le Capitole. T I y II**. Madrid, 2000.
- BOST, Jean Pierre et alii: **Belo IV. Les Monnaies**. Madrid, 1987.
- CORZO SÁNCHEZ, Ramón: *Enciclopedia Gráfica Gaditana. II. Monumentos Históricos y Arqueológicos*. Cádiz, 1984.
- DARDAINE, Sylvie et MENANTEAU, Loïc: **Belo II. Historique des fouilles (Dardaine). Belo et son environnement (Menanteau)**. Paris, 1983.
- DIDIERJEAN, F.; NEY, C. y PAILLET, J.L.: **Belo III. Le macellum**. Madrid, 1986.
- DOMERGUE, Claude: **Belo I. La Estratigraphie**. Madrid, 1973.
- GRIMAL, Pierre: *Las ciudades romanas*. Barcelona, 1991.
- GROSS, Pierre: *L'architecture romaine. 1. Les monuments publics*. Paris, 1996, 450-464.
- MAYET, Françoise: **Belo VI. Les sigillés**. Madrid, 1991.
- PARIS, Pierre y otros: **Fouilles de Belo (Bolonia, province de Cadix) (1917-1921)**, I. La ville et ses dépendances. Burdeos/Paris, 1923. II. La Nécropole. Burdeos/Paris, 1926.
- PONSICH, M: "A propos d'une usine antique de salaisons à Belo (Bolonia-Cadix)". *Melanges de la Casa de Velazquez*, XII, 1976, 69-79.
- PONSICH, M. y SANCHÁ, S: "Le théâtre de Belo, première campagne de fouille en juin 1978. *Melanges de la Casa de Velazquez* XV, 1979, 559-580 y "Le théâtre de Belo, campagne de fouille de 1979". *Melanges de la Casa de Velazquez* XVI, 1980, 357-374.
- SILLIERES, Pierre: **Baelo Claudia. Una ciudad romana de la Bética.**, Madrid, 1997.
- VITRUVIO POLION, Marco: *Los diez libros de arquitectura*. Madrid 1987.

Un modelo singular de ciudad

El urbanismo islámico temprano

Antonio Vallejo Triano

Director del Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra

Vista de la calle en rampa de acceso al pórtico ▶

Capitel ▶▶



Cada yacimiento, como cada edificio histórico, es fruto de una experiencia histórica, constructiva y social, propia.

En el contexto del patrimonio islámico a escala mundial, las singularidades de Madinat al-Zahra son de diverso tipo y naturaleza y vienen dadas por diferentes factores de los cuales destacamos:

1. La interrupción de su uso y la ausencia de superposiciones posteriores. La ciudad se abandona en las primeras décadas del s. XI sin que se produzcan nuevos asentamientos más que de una forma residual. Esta situación es especialmente interesante porque una buena parte de las grandes urbes coetáneas como El Cairo, de fundación califal fatimí, son ciudades ininterrumpidamente habitadas, lo que constituye un serio handicap para su conocimiento y recuperación.

En este sentido cabe valorar que *Madinat al-Zahra* ofrece los caracteres de un urbanismo islámico temprano, libre de los procesos de transformación que en esas ciudades acabaron distorsionando el modelo inicial, mostrando esa imagen de ciudad abigarrada y aparentemente caótica con que hoy se nos presenta.

2. La naturaleza de sus materiales constructivos. La ciudad está edificada íntegramente en piedra que, aunque de muy deficiente calidad, resiste mejor el paso del tiempo que el ladrillo con el que se construyeron otros centros urbanos islámicos, igualmente contemporáneos de *Madinat al-Zahra*. A ello hay que añadir la calidad y variedad de sus restantes materiales: caliza violácea, mármol, etc.

El descomunal volumen de piedra empleada en la edificación, en cambio, ha favorecido el expolio histórico de sus restos. Tras el abandono y los primeros saqueos, se inició el expolio sistemático de sus materiales que afectó, primero, a los más cualificados –plomo de las tuberías, capiteles, columnas, basas, etc.– y se extendió después a la piedra de los muros, intensificándose

se este proceso en la baja Edad Media y durante la Edad Moderna.

3. El desarrollo de nuevas técnicas y procedimientos decorativos. La singularidad del programa ornamental que se desarrolla en *Madinat al-Zahra* radica en que está labrado en una piedra caliza local, fácil de trabajar y distinta a la de la fábrica constructiva quedando superpuesta a ésta como si de su epidermis se tratara.

La importancia de este sistema decorativo –sin parangón en otros yacimientos– para el conocimiento y recuperación de al-Zahra ha sido trascendental, puesto que en unas estructuras tan castigadas por el expolio como éstas, el placado decorativo constituye, con frecuencia, el único elemento subsistente. Su recomposición tras un





Madinat al-Zahra ofrece los caracteres de un urbanismo islámico temprano, libre de los procesos de transformación que en otras ciudades acabaron distorsionando el modelo inicial

◀ Tablero de ataurique realizado en piedra caliza local

Casa de los Visires ▶

Sector residencial ▼

arduo y paciente trabajo de investigación ha permitido no sólo completar la organización arquitectónica de algunas construcciones, sino también conocer la totalidad de sus alzados haciendo posible la recuperación de edificios como el Salón de *Abd al-Rahman III* o las portadas de viviendas como la de la Alberca y la Casa del primer ministro *Ya'far*:

Su construcción se inició en el año 936 ó 940, según las distintas fuentes, por el califa *Abd al-Rahman III* como parte del programa político, económico e ideológico puesto en práctica por este gobernante para hacer valer su nuevo estatus político. Pocos años después de su fundación, el acelerado ritmo de las obras hizo posible que pudieran trasladarse al nuevo centro urbano el personal e infraestructuras de la casa privada del califa y el conjunto de órganos y servicios de la administración califal. La ciudad vivió su momento de máximo esplendor durante los reinados de *Abd al-Rahman III* y de *al-Hakam II*, breve espacio de tiempo en que se configuró como un centro de vanguardia artística y cientí-

fica de primer orden y como un fastuoso escenario para la recepción de embajadas extranjeras. De forma paralela a la quiebra del Estado califal, en las primeras décadas del s. XI se produjo el abandono definitivo de la ciudad y el inicio de las primeras destrucciones, ocurridas entre los años 1010 y 1013.

Los valores paisajísticos de su emplazamiento y su perfecta integración en el territorio constituyen, sin duda, algunos de los grandes atractivos y singularidades de *Madinat al-Zahra*, porque frente a las grandes almunias de época emiral que se habían situado en las orillas del Guadalquivir, *Abd al-Rahman III* asentó su ciudad en un lugar elevado, de topografía dominante. Eligió un lugar de singular belleza paisajística, a unos 8 kms. en línea recta de la muralla occidental de Córdoba, en el que una de las estribaciones de Sierra Morena avanza sobre la zona de la llanura. Ni hacia al E ni hacia el W donde la sierra se retrae hacia el interior, vuelve a encontrarse una localización semejante que permita una apertura tan profunda de la ciudad sobre el paisaje de sus alrededores. Este emplazamiento,



a caballo entre la sierra y la llanura, permitió una jerarquización natural muy apropiada para desarrollar un programa urbano en el que la relación física entre los distintos elementos resultara significativa del papel de cada uno de ellos respecto al conjunto del que forman parte.





Tablero de ataurique. Detalle ▶
Interior del edificio basilical superior ▶



Así pues, la topografía jugó un papel determinante en la configuración de la ciudad. La implantación territorial de la nueva urbe exigió además la creación de una compleja trama de infraestructuras viaria, hidráulica y de aprovechamiento de materias primas constructivas, de las que perviven importantes elementos que la ciudad generó, respectivamente, para su conexión con Córdoba y con el resto de *al-Andalus*, para el abastecimiento de agua y para el aprovisionamiento de la piedra empleada en la edificación. Por otra parte, *Madinat al-Zahra* evidencia todos los rasgos de una completa planificación urbana. En el espacio intramuros, definido por el trazado geométrico de su muralla que encierra una superficie de 112 ha, las excavaciones se han

concentrado en la zona central del palacio abarcando en la actualidad unas 10 ha. En este sector se presenta un conjunto de construcciones realmente excepcional que incluye edificios residenciales, administrativos, de recepción y dos amplísimos jardines. Las viviendas ofrecen un amplio muestrario de programas constructivos y decorativos, pues abarcan desde las residencias y espacios de uso califal hasta las más modestas que integran las viviendas de servicio donde viven y/o trabaja el personal doméstico que garantiza el abastecimiento de comidas y otros servicios a la población más cualificada del palacio. Si novedosos son los tipos que presentan algunas de estas viviendas, por hacer su primera aparición en el Islám andalusi en esta urbe,

más excepcional, si cabe, son los programas decorativos desarrollados en algunos de estos edificios y especialmente en el Salón de *Abd al-Rahman III*, el espacio de recepción califal. Un riquísimo repertorio ornamental cubrió la totalidad de sus paredes en tres registros bien diferenciados: la zona inferior se reservó para los grandes tableros decorativos que tienen como tema unitario el árbol de la vida extendido por toda su superficie; la zona central se reservó para la decoración de los arcos y sus organismos de acompañamiento y la zona superior la compone un friso corrido estrellado que entra en contacto con la techumbre de madera. En definitiva, uno de los conjuntos decorativos más hermosos y ricos del mundo islámico ■



Salón de Abd al-Rhaman III

Vista del conjunto de edificios en el que se inscribe el Salón de Abd al-Rhaman III

Paseo por el amor y la muerte

Testimonios del ritual funerario romano

Florencio Aspás Jiménez

Director del Conjunto Arqueológico de Carmona



En el tema de la muerte existía una relación de los ciudadanos con sus antepasados y con sus difuntos mucho más intensa que la nuestra

◀ Tumba de Servilia

▼ Triclinio de la Tumba del Elefante

Interior de la Tumba del Elefante ▶

Quien tenga más de 45 años, y sea cinéfilo, se habrá dado cuenta de que el título de estas notas esta tomado de una película de John Houston de mediados de los años 70. He tomado este encabezamiento, porque creo que sirve para explicar la relación del pueblo de Roma con sus difuntos, que es el tema sobre el que redacto estas notas, obligado por el peso de la necrópolis romana en el Conjunto Arqueológico de Carmona, sin olvidar las vías, el anfiteatro y las canteras que lo completan.

En el mundo romano de nuestra necrópolis, el de una provincia del Imperio en los siglos I y II de nuestra era, en el tema de la muerte existía una relación de los ciudadanos con sus antepasados y con sus difuntos mucho más intensa que la nuestra.

Como podemos comprobar en Carmona, en Roma, en Ostia, o en Pompeya, y no muchos sitios más, desde el momento en que la ciudad de los vivos, se apartaba por imperativo legal (Tabla X de la ley de las XII Tablas) de la ciudad de los muertos, las necrópolis se situaban inmediatas a aquellas y asentadas en los bordes de los

caminos de acceso. Esto obligaba a que cualquier desplazamiento, de entrada o salida de la ciudad romana, nos confrontara con nuestros antepasados, señalados por sus monumentos funerarios.

Los funerales (*funus*) en el mundo clásico romano no son una ceremonia luctuosa y triste (a pesar de las plañideras que forman parte del cortejo). En ellos imperan los aspectos de exaltación y celebración, con especial incidencia en los muy elaborados rituales que incluyen acciones teatrales (*laudatio funebris*), de sustitución (máscaras funerarias, *imagines*), juegos y banquetes.

El difunto está presente en su funeral de varias formas: físicamente, por su cadáver, y por su máscara funeraria, moldeada en cera sobre su rostro, representando su permanencia, su retención entre sus allegados, acompañada por las *effigies* de sus antepasados.

Y hemos citado el tema del banquete funerario, el tema principal de estas notas, del que en Carmona conservamos la excepcional reproducción hecha por Jorge Bonsor (1855-1930) y que daba







nombre a la tumba que decoraba, situada en la zona del denominado Campo Real, hoy ferial, y actualmente desaparecida. En dicha tumba existían hasta tres escenas de banquete, las únicas documentadas en la necrópolis, y singulares en el ámbito nacional. La copia que hace Bonsor nos presenta un banquete de siete comensales, tocados con coronas vegetales, en diferentes acciones: bebiendo, tocando diversos instrumentos musicales, acogiendo a nuevos participantes que se aproximan, bien como compañeros o como servidores que portan bandejas de viandas.

Esta pintura recoge una parte del rito funerario, la que se desarrollaba el día que comenzaba el periodo de purificación (*ferie denicales*) con un banquete junto a la tumba (*silicernium*) y el que se celebraba nueve días más tarde en la tumba, la comida llamada *cena novendialis*, durante la que se vertía en el enterramiento una libación a los Dioses Manes.

Tenemos noticias de que estos banquetes se repetían en honor de ellos, con ocasión de fechas significativas en relación con los difuntos: cumpleaños, aniversarios y festividades (*Parentalia*, *Lemuria*, *Rosalia*, etc). Lo significativo es que en ellas se les hacía partícipes; lo que obligaba a servirles comida y bebida acompañados de sacrificios, perfumes, flores, aceites, etc. Y aunque estos elementos han sido barridos por el tiempo aún conservamos los espacios y elementos utilizados para este ceremonial; así conservamos aljibes para almacenar el agua de lluvia, espacios de cocinas y varios triclinios (*triclinia*) tallados en la propia roca y situados en el interior de los espacios funerarios más íntimos, el de las propias tumbas.

En la tumba más compleja de las conservadas en la necrópolis de Carmona, la llamada del Elefante, encontramos hasta tres de estos monumentales elementos; dos a ambos lados del amplio

espacio de acceso a las dependencias subterráneas, en cuyo interior encontramos el último, en la sala principal del fondo. Acompañados además de la cocina y del aljibe. En el espacio de la cocina es posible reconocer el lugar del fogón, cubierto por una chimenea. Manuel Bendala, señala la desproporción existente entre estos ámbitos y los destinados a depositar las urnas funerarias. Avanzando su tesis de constituir, más que una tumba, un santuario dedicado a distintos cultos orientales.

Existe otra tumba monumental que recibe el nombre característico del *Columbario Triclinio*; en ella, su estructura obedece al, también, monumental triclinio de su interior, en donde aún son perceptibles los lugares destinados a los lechos sobre los que reposaban los comensales en postura semitumbada. También son reconocibles un foso perimetral, varios pozos, un pequeño *labrum*, y un fogón para la preparación



▲ Planta de la *Tumba del Elefante*.
Dibujo de M. Bendala

◀ Reconstrucción ideal de la *Tumba del Elefante*

◀ Pintura mural de Banquete funerario de una tumba desaparecida. Dibujo de J. Bonsor

Ajuar funerario ▶

Ajuar funerario ▼



de las comidas funerarias. Próxima a esta, detrás del edificio del Museo, encontramos la llamada del Triclinio del Olivo, de estructura similar a la anterior.

Los ejemplos reseñados, varios, nos hablan de una característica relación del pueblo romano con sus antepasados. La existencia de una convivencia con sus ancestros; el mayor respeto para con ellos. Donde la posición social era función de la posición familiar, incluida su historia. Sepamos que en Roma cuando se prohibía el recuerdo y la exhibición pública de la imagen, *damnatio memoriae*, esto impedía el descanso del difunto. No olvidemos que el mayor castigo era el olvido ■



Bibliografía¹

Para los interesados en estos temas que, no siendo especialistas, quieran ampliar su conocimiento, se citan estos tres textos.

BENDALA GALÁN, M., *La Necrópolis Romana de Carmona (Sevilla)*, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1976.

ARCE, J., *Memoria de los antepasados*, Electa, 2000.

VAQUERIZO, D., *Funus Cordubensium*, Universidad de Córdoba, 2001.

La cultura del agua

Una nueva interpretación de las termas de Trajano

M^a Soledad Gil de los Reyes | Antonio Pérez Paz

Directora del Conjunto Arqueológico de Itálica |

Arqueólogo



◀ Detalle de mosaico

Queremos resaltar, como valor permanente e inseparable de la percepción antigua y contemporánea de Itálica, la planificación de los recursos urbanos y la incidencia que tiene sobre este aspecto la cultura del agua

Casa de Los Pájaros ▶

La relevancia de la ciudad romana de Itálica viene determinada por una serie de factores inherentes tanto a sus contenidos históricos como a las condiciones de su recuperación como yacimiento arqueológico abierto a la visita pública, donde se muestran componentes esenciales de una urbe romana: las murallas, el anfiteatro, el teatro, varios recintos termales, templos, infraestructuras relacionadas con la planificación urbanística (cloacas, calzadas, acometidas de agua, etc.) y monumentales viviendas correspondientes a la ampliación de la ciudad en época adrianea. Itálica se ha convertido en referente de la cultura clásica de Andalucía dado su destacado papel en el proceso de romanización, como primer asentamiento romano en nuestro territorio, base de su posterior prestigio y protagonismo, en el sentido de ser un enclave básico donde se ponen en marcha fórmulas de convivencia impuestas por los nuevos planteamientos políticos y económicos,

vitales a la hora de entender la evolución y fundamentos de la unificación del territorio andaluz. Las condiciones político-administrativas impulsaron el desarrollo de un modelo de ciudad, que en el caso concreto de Itálica aglutina una serie de elementos arquitectónicos esenciales, muy efec-tistas, que permiten identificarla como prototipo de ciudad con apariencia claramente romana. Su evolución como ciudad alcanza una significación sin precedentes a partir de su vinculación como lugar de origen de los emperadores Trajano y Adriano. Este último emprende una renovación y ampliación de la ciudad, culminando el proceso de monumentalización de la misma, matizado mediante la utilización de importantes recursos escenográficos –a este momento corresponde la construcción del barrio adrianeo actualmente visible, la del Anfiteatro, la erección del *Traianum*, grandioso recinto dedicado al culto imperial, la instalación de un nuevo recinto termal de

extraordinarias proporciones, la ampliación de las murallas e infraestructuras urbanas y la construcción de suntuosas viviendas–, que contribuyen de manera decisiva a la mitificación de un lugar que ha sido cuna o referente vital de dos emperadores.

Otro sesgo digno de una mención especial, esbozado al comienzo de estas líneas, es aquél que hace referencia a la singularidad del proceso de recuperación arqueológica de un lugar que nunca perdió del todo su referencia, al menos en lo que a algunos edificios singulares se refiere, como es el caso del Anfiteatro. Esto permitió sostener una identificación cultural ininterrumpida, por lo que no se ajusta al modelo convencional de descubrimiento arqueológico, sino de un continuo proceso de recuperación, materializado en función de la evolución de las ideologías y modelos de investigación llevados a cabo sobre el solar de Itálica.





▲ Vista aérea de Itálica

◀ Planta de las *Termas de Trajano*. Dibujo de Demetrio de los Ríos

Calzada romana en estado original ▶

En este sentido queremos resaltar, como valor permanente e inseparable de la percepción antigua y contemporánea de Itálica, la planificación de los recursos urbanos y la incidencia que tiene sobre este aspecto la cultura del agua. De su articulación depende tanto la vigencia o no de un modelo de ciudad, como la aplicación de determinados criterios de conservación y puesta en valor del yacimiento arqueológico.

Una reciente intervención en las Termas de Trajano ha venido a complementar, gracias a la documentación arqueológica realizada simultáneamente, la información de que se disponía hasta la fecha acerca del complejo balneario y del solar donde se inscribe. De este modo, los trabajos destinados a mejorar el estado de conservación del inmueble, favorecerán la elaboración de un discurso museológico que atienda no sólo a la presentación del edificio, sino también, a la exposición del yacimiento en las etapas anteriores a la fecha de la implantación romana.

El término *termas* se utiliza para designar unos establecimientos públicos de baños (*thermae*)

que hicieron su aparición en Roma a partir de la época imperial. Lo que en principio se concebía como establecimiento destinado a los baños, pronto pasó a convertirse en un lugar no sólo de esparcimiento e higiene personal, sino espacio de encuentro donde el ciudadano podía leer, reunirse, etc., convirtiéndose un lugar esencial para la convivencia de una ciudad romana.

Posiblemente esta construcción era visible ya en la época de Rodrigo Caro y es referida por el Padre Zevallos en sus crónicas de Itálica.

Excavada en el siglo XIX por Ivo de la Cortina, fue estudiada después por Demetrio de los Ríos. Es reexcavada por F. Collantes en 1937, e investigada de nuevo por García y Bellido.

Conocida ya con estos autores la funcionalidad termal del edificio, es Pilar León, sin embargo, la que aporta argumentos de peso que retrasan la cronología hasta tiempos de Trajano. Otros datos respaldan esta datación: los historiográficos ("la armería de Trajano" de la que habla Zevallos) pueden estar indicando el hallazgo de una inscripción o similar; y parece ser que las fuertes cimentaciones que se superponen al

supuesto capitolio que excavó M. Bendala en esta misma calle, son de época trajanea, por lo que es probable que, también en nuestro solar, el primer y único edificio público romano sea de estos momentos, lo que estaría señalando que este emperador emprende en su ciudad natal la urbanización y dignificación de una zona hasta ese momento periférica.

De la interpretación que puede hacerse ahora, a tenor de la documentación arqueológica, resulta, aún cuando los resultados son provisionales todavía, que el solar estuvo habitado, al menos parcialmente, desde finales del siglo V o principios del IV a.C. Experimenta una ocupación más tangible en la primera mitad de esta centuria, cuando es evidente ya la presencia de estructuras de habitación. Algo más tarde se opera una modificación del uso del suelo, en su mitad occidental, con la implantación de hornos y, quizá, alfares.

Otra de las novedades que se aporta desde el punto de vista de la interpretación es aquella que se refiere a la constatación, al menos en este sector, de que no hay indicios claros de



convivencia entre indígenas y romanos, quedando la posibilidad de hallarlos en la otra mitad del solar.

La información aportada permitirá perfilar una estrategia de ordenación e interpretación del recinto termal, con criterios comprometidos definitivamente con la conservación del edificio. La exhumación de una serie de canalizaciones en el transcurso de la intervención, junto a la localización, en el flanco meridional del solar, de unas estructuras que, en principio, son identi-

ficadas como pertenecientes al sistema de suministro y repartición del agua, nos han permitido establecer un sistema de drenajes que amortiza, en parte, la funcionalidad original de dichas estructuras.

Estos datos acerca de su circulación y la nueva planimetría que se está elaborando atendiendo a las tres dimensiones del inmueble, contribuirán sin duda a la interpretación y renovación de los criterios de puesta en valor de un edificio claramente implicado en la trama urbana actual, del

que son predicables tanto valores de integración y aprendizaje, como de participación y aceptación ciudadana ■

Nota

1 Han sido declaradas Obras de Emergencia y se han efectuado durante el ejercicio 2001, bajo la Dirección de Francisco Reina y la supervisión técnica del arqueólogo Antonio Pérez Paz.

mus-A



revista de las instituciones del patrimonio histórico

