

# VERDOLAY

1996 REVISTA DEL MUSEO DE MURCIA Nº 8







# VERDOLAY

REVISTA DEL MUSEO DE MURCIA

**Región de Murcia**  
Consejería de Cultura y Educación

**REVISTA DE VERDOLAY N° 8**

*Director:*  
José Miguel García Cano

*Consejo de Redacción:*  
Emeterio Cuadrado Díaz  
Antonino González Blanco  
M.ª Angeles Gutiérrez García (Bellas Artes)

*Museo de Murcia*  
Arqueología C/. Alfonso X nº 5. Telf.: 23 46 02  
Bellas Artes C/. Obispo Frutos nº 12. Telf.: 23 93 46

*Intercambios y correspondencia:*  
C/. Alfonso X nº 5. Telf.: 23 46 02

MURCIA 1996  
ISSN 1130-9776  
D.L. MU-1506-1991

*Diseño:*  
Tropa

*Realización e impresión:*  
Imprenta Regional

# VERDOLAY

REVISTA DEL MUSEO DE MURCIA

1996





# INDICE

NÚCLEOS, LASCAS Y SITIOS ARQUEOLÓGICOS. ASPECTOS SOBRE VARIABILIDAD LÍTICA  
Y PALEOAMBIENTAL EN EL PALEOLÍTICO MEDIO DEL SURESTE HISPANO

*M. López Campuzano*

LAS CISTAS DE LA EDAD DEL BRONCE  
DE SALVATIERRA DE TORMES (SALAMANCA)

*Julio González Alcalde • Iñaki García Navajo-Ubierna*

TERRA SIGILLATA PROCEDENTE DE BAÑOS DE FORTUNA (MURCIA),  
EN EL MUSEO DE ELCHE (ALICANTE)

*Josep Montesinos i Martínez*

S(OCIETAS) M(ONTIS) F(ICARENSIS) NOTA SOBRE LA INSCRIPCIÓN CIL II 3527  
(MAZARRÓN, MURCIA)

*María José Pena*

EXPORTACIÓN Y COMITENTES DEL SARCÓFAGO ROMANO DE ÉPOCA IMPERIAL

*Montserrat Clavería*

MURCIA: UNA CIUDAD DEL SIGLO XI

*Juan Antonio Ramírez Águila • José Antonio Martínez López*

SISTEMA ELECTRÓNICO DE DIBUJO ARQUEOLÓGICO.  
UN NUEVO MÉTODO DE REPRESENTACIÓN GRÁFICA

*Luis A. García Blánquez*

EL GRAN CICLO PICTÓRICO DEL SIGLO XVII EN SANTA EULALIA DE TOTANA,  
SANTUARIO DE LA ENCOMIENDA DE SANTIAGO. HISTORIA, AUTORÍA, ESTILO E ICONOGRAFÍA

*José C. Agüera Ros*

PROCESO DE RESTAURACIÓN DE LA ESCULTURA «CRISTO DEL REFUGIO»

*Francisco Javier Bernal Casanova*

LEGADO NATAL EN LA TESTAMENTARÍA:  
JAIME BORT UN ARQUITECTO NACIDO EN COVES DE VINROMA (CASTELLÓN)

*Magín Arroyas Serrano*

MARGARITA MIRÁNDOSE AL ESPEJO

*Joaquín Martínez Gil*

«LA QUIMERA» DE EMILIA PARDO BAZÁN: IMAGEN E INDUMENTARIA DE LA MUJER  
EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX

*M.<sup>a</sup> Ángeles Gutiérrez García*

PEDRO FLORES, ÍNTIMO SOBRE PAPEL

*Pedro María Jiménez Martínez*

EL TIEMPO EN EL ARTE. UN ESTUDIO SOBRE LA EXPRESIÓN TEMPORAL  
EN LAS ARTES FIGURATIVAS

*Ignacio García García*

EL ENTIERRO DE LA SARDINA: UNA INVESTIGACIÓN ABIERTA

*María Teresa Sánchez Albarracín*

RECENSIONES

*Pedro Jiménez Castillo • M.<sup>a</sup> Ángeles Dolores Gutiérrez García*

CRONICA DEL MUSEO

DE MURCIA 1996

*Francisca Bernal Pascual • José Miguel García Cano • Consuelo García Serrano • M.<sup>a</sup> Angeles Gutiérrez García*

# NÚCLEOS, LASCAS Y SITIOS ARQUEOLÓGICOS. ASPECTOS SOBRE VARIABILIDAD LÍTICA Y PALEOAMBIENTAL EN EL PALEOLÍTICO MEDIO DEL SURESTE HISPANO.

M. López Campuzano

CENTRO REGIONAL DE ARQUEOLOGÍA. MURCIA

## CONJUNTOS LÍTICOS Y ASENTAMIENTOS PALEOLÍTICOS.

### Precedente etnoarqueológico y variabilidad del Paleolítico Medio Europeo

Recientemente, ha quedado etnoarqueológicamente demostrado (Hayden, 1978; Isaac, 1981; 1986; Binford, 1982) que los artefactos líticos no deben ser exclusivamente observados como elementos estáticos con una propia identidad (interpretativa/cultural), sino, más bien, como residuos esparcidos -de diferencial grado de resolución sedimentaria /deposicional- dentro de un amplio y versátil marco regional donde se pueden producir complejas e interaccionadas pautas de extracción (reposición de materias primas), manufactura (tecnología aplicada), transporte (introducción de núcleos y lascas a otro *sitio* arqueológico), *uso*, *agotamiento*, fases de *reducción* y final abandono (*sitio*). Todos estos elementos contribuirían, pues, a diferenciar los diferentes registros arqueológicos estableciendo posibles intervenciones líticas, carentes *a priori* de una relación interna, si al mismo tiempo no se conceptualiza la dinámica que caracteriza dichas pautas y a un *sitio* y conjunto lítico en concreto (Henry, 1989; Ebert, 1979).

Más actualmente, y quizá de forma no muy explícita, pero, sin embargo, concluyente, las implicaciones sobre el registro arqueológico de estas observaciones etnoarqueológicas han influido de forma notoria en los métodos de análisis e interpretación de la variabilidad lítica y disparidad (adaptación) de asentamientos y paleoambiental del Paleolítico Medio del continente Eurasiático (ver síntesis en Dibble y Rolland, 1992; y Otte, 1992). Esto ha supuesto un enfoque del tema más allá de una opción o discusión de un ya tradicional (e historiográfico) debate funcionalista *versus* culturalista. Es evidente que esta variabilidad lítica no puede (exclusivamente) ser explicada ni a partir de

*funcionalmente* preconcebidas series de artefactos (Binford y Binford, 1968) ni mediante una tipificada tradición cultural (Bordes, 1953; 1961). No obstante, no debemos olvidar que tales predeterminaciones se conceptualizaron y desarrollaron - tras una desigual observación del registro arqueológico- a partir de un recurso puramente heurístico (*tipificación* taxonómica), quizá en su momento, no menos válido que una - más actual - *caracterización* macro-regional del asentamiento Paleolítico europeo (Gamble, 1986) o que este mismo artículo; y, por lo tanto, abierta a un continuo debate y replanteamiento.

Así, paralela y posteriormente a este impacto de evidencia etnoarqueológica y a la base ofrecida por esta tradicional dialéctica, ha sido señalado que gran parte de la variabilidad lítica del Paleolítico Medio está integrada en un correlacionado y contingente grupo de aspectos: características intrínsecas a las materias primas (accesibilidad, selección y restricciones cualitativas) (Rolland, 1981; Fish, 1979; 1981; Geneste, 1985; Turq, 1992); su uso y viabilidad en la aplicación de la técnica *levallois* (Fish, 1981: 377-79; Dibble, 1985) y su incidencia en la propia variabilidad de sus métodos (*preferencial*, *recurrente centrípeto* y *bi- y direccional*) (Boëda, 1994); junto a otros elementos concernientes a la forma original de lasca y secuencias de reducción como determinantes (tecnomorfológicos) de la morfología final de útiles (raederas) (Rolland, 1977; 1981; Dibble, 1984; 1987; Kuhn, 1992), y las fluctuaciones climáticas acaecidas durante el último glacial (Würm, 0<sup>18</sup>: 5a-d/2) y sus implicaciones en el mayor o menor grado de intensidad/estabilidad en el asentamiento (Rolland, 1977; 1981; Dibble y Rolland, 1992; para el Sureste hispano ver Barton, 1987).

Por otra parte, y dentro de esta misma línea de interpretación, ha sido también sugerido (Rolland, 1977; 1981; 1990) que la ya clásica distinción que Bordes (1935b) estableciera entre una *facies levallois* (yacimientos al aire

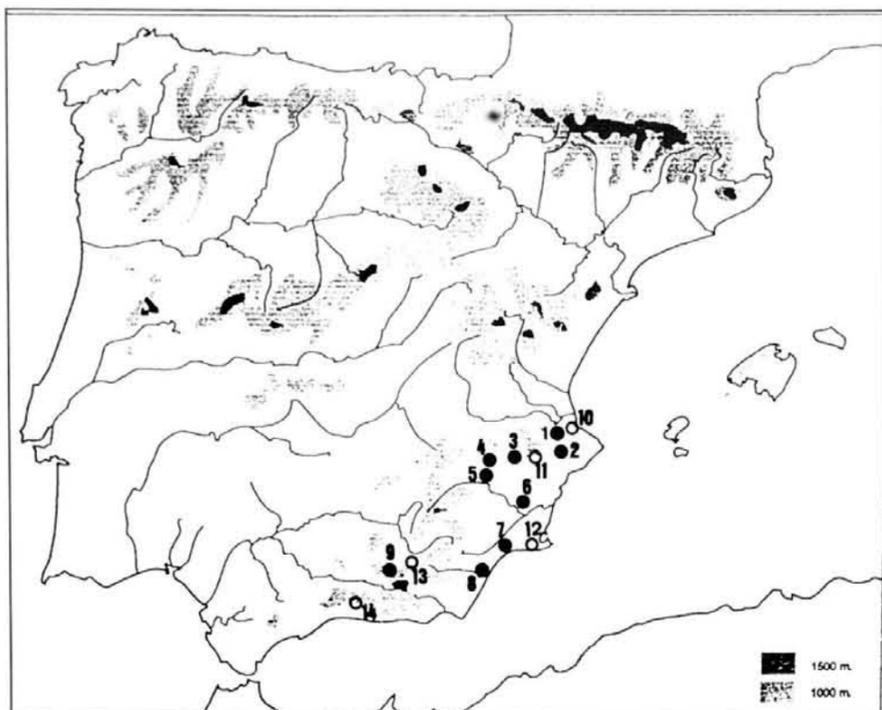


Figura 1. Situación general de los yacimientos estudiados y citados en el texto: 1: Cova Negra y Cova Petxina (Xàtiva, Valencia); 2: El Salt y Cova Beneito (Alcoi, Alicante); 3: Cerro de la Fuente, Rambla de Tobarrillas y Fuente del Madroño (Yecla, Murcia); 4: El Polope (Albacete); 5: El Pedernoso (Albacete); 6: Las Toscas (Murcia); 7: Cueva Pernerías (Murcia); 8: La Zájara I (Almería); 9: C. Carigüela y C. Hora (Granada); 10: Bolomor (Valencia); 11: Cochino (Alicante); 12: C. Aviones (Murcia); 13: Solana de Zamborino (Granada); 14: Zafarraya (Málaga)

libre ubicados junto a abundante materia prima, con elevadas frecuencias de lascas *levallois* y escasos *útiles*) y una *facies moustérien* (sitios en cuevas/abrigos con más reducido índice *levallois* y altas frecuencias de *útiles* retocados), puede asimismo responder - como indicado *supra*- a la incidencia de factores como distanciamiento, morfología y cualidades mineralógicas de las materias primas implicadas. De forma que, al menos *estadísticamente*, los yacimientos ubicados al aire libre representarían *sitios* de explotación y ocasional reposición de recursos líticos (con bajos valores de índice núcleos/lascas, escasa frecuencia de lascas retocadas y elevado número subproductos de talla); mientras que los yacimientos ubicados en cuevas/abrigos, por el contrario, se caracterizarían por una mayor estabilidad/intensidad residencial (traducida en elevados índices núcleos/lascas (*introducidas*), alta frecuencia de lascas retocadas (raederas), producto de un mayor distanciamiento de los afloramientos naturales de materia prima) (Rolland, 1990; Geneste, 1985: 513). Esta dualidad tendería, por un lado, a explicar la cierta homogeneidad tecnológica y tipológica observada en los sitios al aire libre, y por otro lado, la mayor *variabilidad* de frecuencias de *útiles* de los yacimientos en cuevas/abrigos. Sin embargo, partiendo del hecho analítico de que esta última alta frecuencia de *útiles* coincide con unas progresivas secuencias de reducción de lascas y consiguiente (estadísticamente *unimodal*) incremento de raederas (Rolland, 1981: fig.3; Dibble, 1984; 1987; Barton, 1987), ha sido, asimismo, indicado que la variabilidad expresada en las frecuencias de *útiles* de los conjuntos del Paleolítico Medio coinciden con los tipos de *industrias* convencionales, estipuladas por su tradición cultural tipológica (Bordes, 1953a; 1961): el Charentiense (Quina/Ferrassie), caracterizado por elevadas frecuencias de lascas retocadas (raederas); el Musteriense Típico, con un índice *medio*; el Musteriense con Denticulados

(MD), con bajos índices de productos retocados, que de serlo, incidirían mayoritariamente las denticulaciones y muescas (Rolland, 1981: fig.3; 1990: fig.1); a estos grupos habría que añadir el Musteriense de Tradición Achelense (MTA), caracterizado por variables frecuencias de *útiles* nodulares (choppers/bifacies) y escasas lascas extensivamente retocadas. Al mismo tiempo, estas frecuencias de *útiles* se polarizan respectivamente en torno a determinadas fases climáticas y tipo de yacimiento: las altas frecuencias de lascas retocadas (raederas=IR) coinciden, como vimos, con sitios ubicados en cuevas/abrigos resultantes de una mayor estabilidad residencial producto de fases climáticas más frías y secas (estadiales) (grupos Charentienses y Musteriense Típico); siendo las bajas frecuencias de *útiles* (MD y MTA) afines a yacimientos ubicados al aire libre y enmarcados en etapas más suaves y húmedas (glacial inicial e interestadiales) (Rolland, 1981; 1990; Dibble y Rolland, 1992).

## VARIABILIDAD DEL PALEOLÍTICO MEDIO EN EL SURESTE HISPANO.

Ya más concerniente el planteamiento concreto de este artículo, el grado de incidencia de este bagaje etnoarqueológico y de las comentadas reinterpretaciones puntuales, en el estudio sobre los conjuntos líticos de los respectivos yacimientos en esta región, ha sido, más bien, escaso. Aquí, los artefactos líticos han sido en su mayoría abordados siguiendo las clasificaciones - preestablecidas cuantitativamente (a efectos comparativos) por Bordes (1953a; 1961) de las tradicionales *industrias culturales*; probablemente, ofreciendo un precedente paradigmático el clásico y global estudio de Lumley (1969) sobre el utillaje de Cueva Carigüela (Granada). Así, con un mayor énfasis en la preferencia de investigación de yacimientos en cuevas/abrigos - en su mayoría ya conocidos y excavados parcialmente durante el siglo XIX y principios del XX -, han sido catalogados los utillajes de yacimientos como: *inter alia* Cova Negra y Cova Petxina (Valencia) (Villaverde, 1984), Abrigo de El Salt, Cueva del Cochino (Villaverde, 1984) y Cova Beneito (Alicante) (Iturbe *et al.* 1993), Cueva Pernerías y Cueva de los Aviones (Murcia) (Montes, 1985-86a y 1985-86b, respectv.), Cueva de la Zájara I (Almería) (Vega, 1980) y Cueva Carigüela (Vega, 1990) y Cueva Horá (Botella *et al.* 1983) en Granada.

Evidentemente, los matices de estas categorías culturales no han sido explicados en su totalidad desde el punto de vista de la estrategia de asentamiento o de la incidencia de las materias primas implicadas (Villaverde, 1984), sino a desviaciones producidas por *subtipos* industriales - de proyección regional -, como el Para-Charentiense o Charentiense (*atenuado*) final levantino (Villaverde, 1984; Iturbe *et al.* 1993), o a concretas transiciones culturales (Achelense/Musteriense), también de carácter local (Botella *et al.* 1983; Botella *et al.* 1976). Sin embargo, como más adelante veremos, algunas de estas subfacies obedecen, más bien, a tenues oscilaciones de los índices tipomorfológicos (más afines a una clasificación cultural), pero dentro de un continuo tecnomorfológico influido por

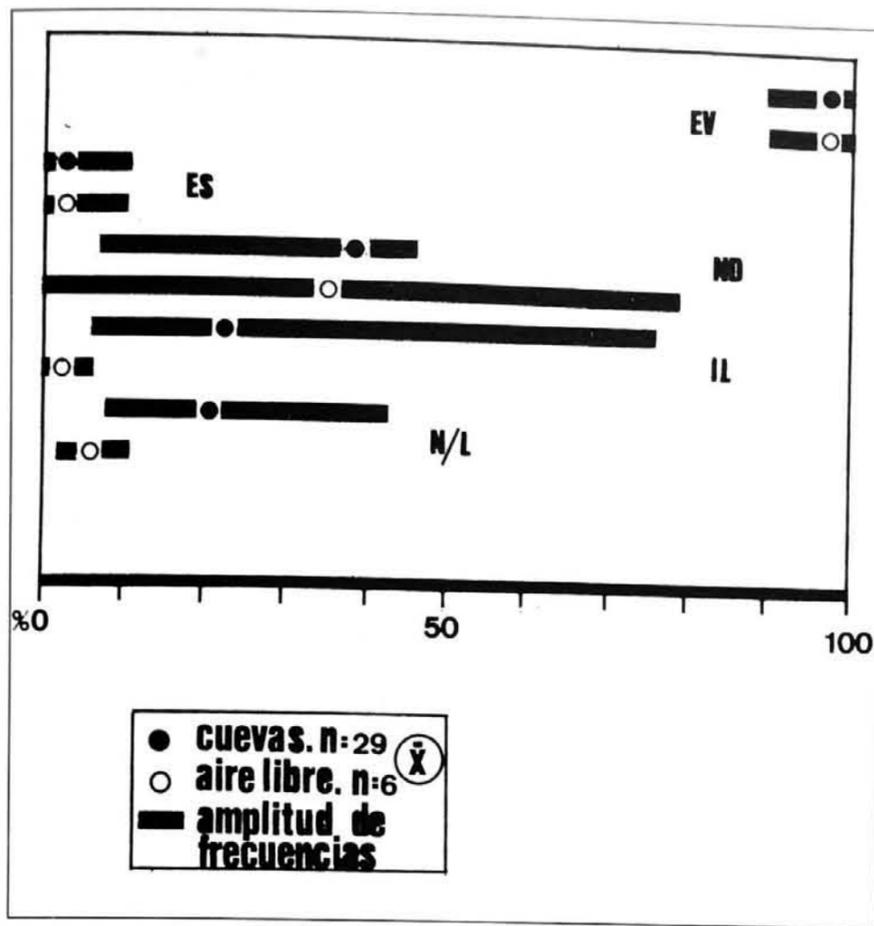


Figura 2: Media aritmética y frecuencias de amplitud.

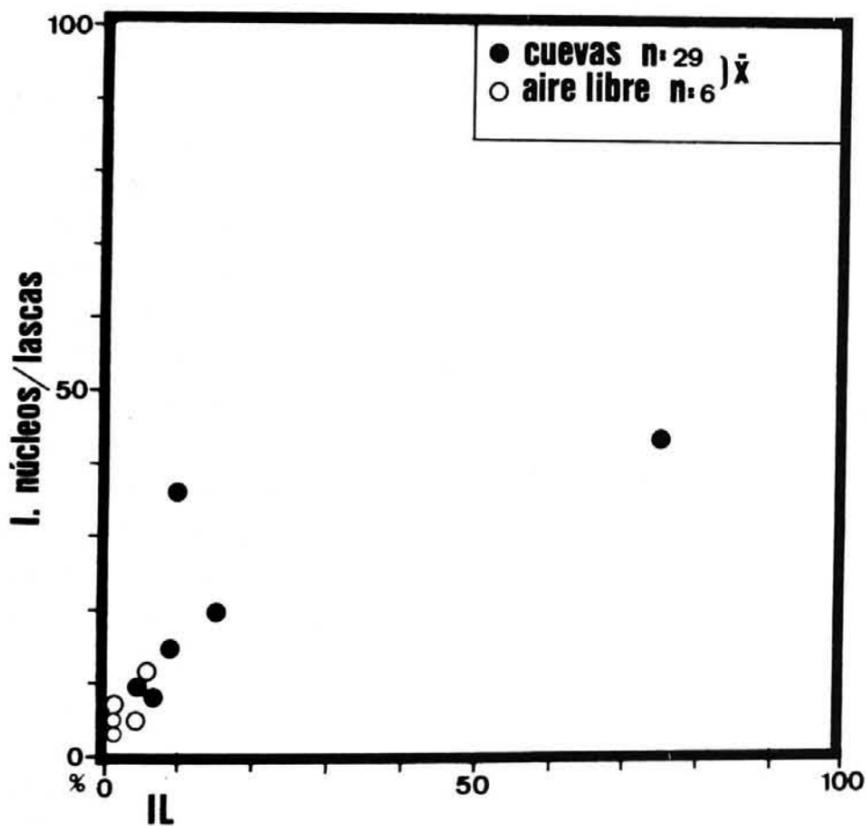


Figura 3: Relación índice núcleos / Lascas e índice Levallois

el mayor o menor grado de movilidad de los grupos paleolíticos implicados <sup>(1)</sup>.

No obstante, un gran esfuerzo ha sido realizado en la revisión y replanteamiento de sedimentos y artefactos pertenecientes a los depósitos de yacimientos excavados antiguamente (C. Negra: Villaverde, 1984; C. Carigüela: Vega, 1990; El Salt: Galván, 1992; C. Pernerás: Montes, 1985-86a), con el propósito de establecer nuevas correlaciones

estratigráficas y observar sus implicaciones paleo-ambientales (ver fig. 16 y Apéndice 2).

En definitiva, el aporte de este estudio al entramado anteriormente resumido, estriba - comprobando el alcance interpretativo de nuestra actual información arqueológica - en un intento de explicar parte de las tecnomorfologías observadas en estos yacimientos y área geográfica, no como elementos estáticos y predeterminados por una tradición cultural, sino - como señalamos el comienzo- en función de su propia versatilidad que, en última instancia, no reflejan más que un restringido momento (*sitio*: yacimiento) de unas inciertas pautas de asentamiento (adaptación).

A tales efectos, desarrollaremos tres niveles de aproximación o fases comparativas, cuyo análisis e implicaciones atienden a la mayor o menor validez interpretativa de un gradual ámbito geográfico (Sureste hispano, fig. 1): a/ fase de apreciación amplia regional (Sureste hispano global, fig. 1); b/ fase restringida regional (Sureste levantino, fig. 15); y c/ fase comarcal (Altiplanicie de Yecla, Murcia). Este escenario comprende, pues, una amplia gama de matices geográficos, paleoambientales (ver Apéndice-2) y marco cronológico (Würm I (estadio isotópico 5a-d) - Würm III (e.i. 2)).

## YACIMIENTOS: SITIOS ARQUEOLÓGICOS Y CONJUNTOS LÍTICOS.

### Sedimentos y artefactos.

A efectos estadísticos (ver Apéndice-1), la unificación de los diferentes niveles industriales (según respectivos registros estratigráficos y grado de resolución implícito) expresa una media aritmética ( $X=\%$ ) del determinado conjunto lítico objeto de comparación.

Para la primera fase comparativa (entre yacimientos ubicados en cuevas/abrigos y al aire libre) (fig. 4) se han unificado para C. Negra (*Xàtiva*, Valencia) (Villaverde, 1984; Fumanal, 1986: fig. 9) los niveles industriales XIV-XII - cuyos sedimentos (niv. estratigr. XXX-XXIX, fig.16) indican unas características climáticas suaves y húmedas afines el Würm I (e.i. 5a-d) -; nivel IX, inserto en sedimentos (XXVII, fig. 16) que muestran un clima suave (con intervalos más fríos) y relativamente húmedo, relacionable con la pulsación interstadial Würm I-II (e.i.5-4); y los niveles VIII-II, que indican la instauración de una fase estadal más fría y seca (Würm II, e.i.4; c. 75.000 BP), con un posible intervalo más suave/húmedo afín al interstadial II-III (fig.16): Para el yacimiento de El Salt (*Alcoi*, Alicante) (Villaverde, 1984: 284)<sup>(2)</sup> se han unificado los niveles I-VI, encuadrables - más dudosamente - en la Unid. C y B del Sector I (fig. 16, Fumanal, 1994), posiblemente afines a un periodo interstadial (Würm II-III, e.i. 3-2). En C. Pernerás (Lorca, Murcia) (Monte, 1985-86a) se unifican todos sus niveles registrados (VI-IX) - correspondientes a la unidad sedimentológica X (Carrión et al., 1995: fig. 3)-, de igual forma, muy probablemente, indicando esta última

(1) El carácter ocasional observado en los yacimientos de la Solana del Zamborino (Fonella, Granada) (Botella et al., 1976) y la Cueva del Boquete de Zafarraya (Alcaucín, Málaga) (Barroso et al., 1983), podrían contribuir a matizar esta línea de apreciación.

(2) Nuevas excavaciones en estos yacimientos (Galván, 1992) están reinterpretando interdisciplinariamente su secuencia sedimentológica y artefactos. En este artículo aludimos a parte de ellas, y esperamos en un futuro próximo también poder citar los estudios de sus nuevas industrias líticas recuperadas.

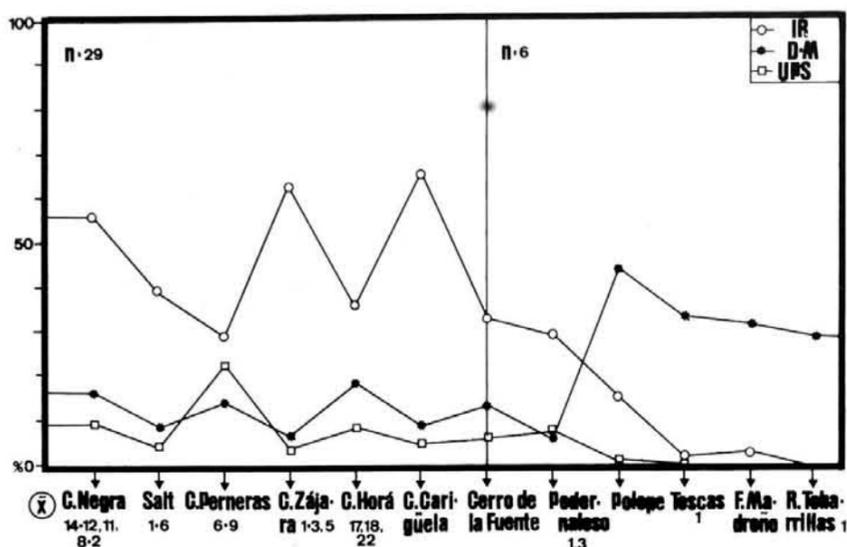


Figura 4: Comparación frecuencias de útiles entre yacimientos en cueva (n: 29 conjuntos líticos) y al aire libre (n:6)

etapa interstadial, suave y de relativa humedad (II-III). Los niveles XVII-XVIII, XXII y XXVII de C. Horá (Darro, Granada) (Botella et al., 1983), son asimismo objeto de unificación; su sedimentología y microfauna podrían indicar un ambiente frío y húmedo afín a un posible subestadio del glacial inicial (5b-c (?)). Para su vecino yacimiento C. Carigüela (Piñar, Granada), a efectos cuantitativos, es comparado el conjunto global estudiado por Lumley (1969); no obstante, ya que este conjunto carece de una cierta referencia estratigráfica, para comparaciones más puntuales (diacrónicas) habrá que remitirse a la más actual revisión estratigráficas del yacimiento<sup>(3)</sup>. Igual caso se da para C. de la Zájara I (Cuevas del Almanzora, Almería), cuyos artefactos líticos - carentes también de una cierta referencia cronoestratigráfica - han sido individualizados (1-3 y V) a efectos de estudio cuantitativo y tipológico (Vega, 1980); en nuestro caso, se unifican todos los niveles en un mismo conjunto lítico.

Para la segunda fase comparativa (Sureste levantino), se efectúa una distinción (diacrónica) de los niveles de los yacimientos implicados (Tab. 5 y 6) en este más restringido ámbito geográfico. Aquí se introduce la, hasta ahora, registrada secuencia estratigráfica de C. Beneito (Muro, Alicante) (Iturbe et al., 1993), la cual, aunque con más escasas industria lítica, ofrece importantes implicaciones cronológicas y paleoambientales (fig. 16). Sus niveles D4-D3 (basal estratigráfico XI-XII) señalan un periodo suave/húmedo encuadrable en el interstadial II-III; mientras que los niveles D2-D1 pertenecen ya a sedimentos (X: D1) que indican la instauración de la tardía fase estadal - Würm III, e.i. 2 - más fría y árida.

Los yacimientos ubicados el aire libre son objeto también de comparación en la primera fase (fig. 4). Lamentablemente, estos yacimientos presentan una falta de conocimiento y estudio analítico en el área que nos ocupa (Barton, 1987). Los pocos referenciados carecen de correlación estratigráfica, y sus artefactos líticos - generalmen-

te escasos y procedentes de aleatorias recogidas - no permiten una aproximación tecnomorfológica, aunque, en otras ocasiones, hayan sido cuantificados tipológicamente (Villaverde, 1984; Botella et al., 1983). Los aquí contrastados, proceden en su mayoría de recientes Prospecciones y Excavaciones, y aunque ofrezcan a veces inciertos marcos cronoestratigráficos y dataciones absolutas - *hándicap* muy habitualmente insalvable debido a las características erosivas de los tenues depósitos geo-edafológicos que albergan la deposición lítica -, sin embargo, aportan abundantes artefactos analíticamente registrados y correlacionados estratigráficamente (fig. 7.8 y 9). Su criterio de unificación responde a la media aritmética ( $X=\%$ ) del conjunto lítico global estipulado por yacimiento o *sitio* arqueológico. En el Pedernaloso (Isso, Albacete) (Montes et al., 1986) parte de los artefactos se depositaron en niveles (1 y 3, fig.7) asociados a sedimentos de origen fluvial, de ambiente cálido/húmedo, posiblemente relacionado con una pulsación interstadial. Para el yacimiento de la Laguna del Polope (Tobarra, Albacete) (López y Jordán, 1995) la correlación estratigráfica es más problemática, ya que actualmente los depósitos se encuentran desmantelados. El sitio de Las Toscas (Molina del Segura, Murcia) (López et al., 1995), sin embargo, representa un excepcional yacimiento (no estratificado) con diferentes *sitios* arqueológicos disgregados, en las pequeñas *terrazas* de una rambla tributaria del río Segura, sobre un amplia área (546.127 m<sup>2</sup>, fig.14) de captación de materias primas (fig. 14). Su industria lítica, depositada entre las gravas erosionadas (molasa de base cuarcitosa), se ubica en el eluvial de acumulación (B) sobre el sustrato madre (1 y 2) de margas miocénicas edafizadas (fig. 8). Sin embargo, su adscripción sedimentoclimática es incierta debido a la variabilidad geo-edafológica observada en estos suelos (Wright, 1996). El resto de yacimientos - Cerro de la Fuente, Fuente del Madroño y Rambla de Tobarrillas (Yecla, Murcia) (López, *en prensa*) -, proceden de los resultados del **Proyecto de Prospección de yacimientos del Paleolítico Medio en Yecla** (DGCYT/CARM, PB.37/94), restringido espacialmente al sector Norte de esta altiplanicie endorreica (fig. 18). Su adscripción sedimentológica y climática viene indicada - con alto grado de resolución deposicional - en la secuencia estratigráfica del sitio R. de Tobarrillas; aquí, los artefactos líticos - asociados a fragmentos de materias primas erosionadas (silex/calizas), de brechas calizas sedimentarias (Und. TcgQ del sector) (ver esta incidencia para latitudes medias en Poesen y Lavee, 1994)- aparecen en el eluvial, acumulado, sobre el horizonte T-1A del paleosuelo T-1, cuya pedogénesis del suelo (fig. 9) indica una deposición de artefactos *post*-interglacial Riss-Würm (e.i. 5e) y a partir del glacial inicial (Würm I) (Conesa y López, *en prensa*).

### Yacimientos y conjuntos líticos: atribución cultural.

Como ya indicamos, la mayoría de los niveles industriales aquí unificados, han sido conceptualizados y definidos a partir de criterios tipológicos (Bordes, 1953a; 1961), sin incidir explícitamente en la relación de aspectos como materias primas/tecnomorfológicas o pautas de

(3) Aquí aludimos al estudio de Lumley por cuestiones de cuantificación lítica y por tratarse de una comparación aleatoria. Para una aproximación diacrónica a la secuencia de este yacimiento, se deberá remitir a la interpretación realizada del mismo, con sus unidades estratigráficas (IV - XIII) y niveles con industria lítica (44) (Vega, 1990).

	CP/CA			CF1/LP		
	Cuarzo	Sílex	Cristal	Cuarcita	Sílex	Caliza
Lascas/Hojas	67.77	15.28	16.95	39.07	60.33	0.59
Lascas retocadas	7.73	45.58	10.65	58.16	62.31	0
Raederas	18.5	70.21	42.94	7.25	61.31	0
Km	0-5	20-40	0-5	0-5	10-15	0

n (CP/CA) = 1424

n (CF1/LP) = 388

Tabla 1: Relación empleo materia prima, lascas retocadas y raederas entre los yacimientos C. Pernerás/C. Aviones (CP/CA) y Cerro de la Fuente/Polope (CF1/LP).

asentamiento. Así, los niveles XIV-XII y IX de C. Negra han sido atribuidos a la variante *Quina* de la facies Charentiense; mientras que los niveles VIII-II, especialmente VII-VI, representarían un Charentiense *atenuado*, siendo los niveles III-II un Para-Charentiense, de proyección regional, con leves diferencias tipomorfológicas del tradicional Charentiense *tipo Quina*, consistentes en un ligeramente elevado IL, más escasos denticulados/muecas e IQ, pero una mayor frecuencia de raederas (IR) (Villaverde, 1984: 210). Los niveles de El Salt (I-VI), tanto los aquí tratados (Villaverde, 1984) como las más recientes industrias recuperadas (Galván, 1992), han sido atribuidas al Charentiense. Los niveles VI-IX de C. Pernerás y I-IV de C. de los Aviones, han sido adscritos a la variante *Quina* (Montes, 1985-86a y 1985-86b, respectv.). Para C. de la Zájara I la atribución ha sido más dudosa, no obstante, sus niveles 1-3 y V han sido globalmente identificados con el grupo Charentiense (Vega, 1980). En C. Beneito, los niveles D4-D3 han sido correlacionados con el Para-Charentiense o Charentiense *final* observado en C. Negra (III-II); mientras que los niveles D2-D1 (estadial wurmiense III) representarían ya un Charentiense *atípico*, posiblemente indicando una transición tecnomorfológica al Paleolítico Superior (Iturbe *et al.*, 1993).

El tradicional grupo del Musteriense Típico (Bordes, 1953a) viene aquí, también ampliamente representado, por los yacimientos de C. Horá (XVII- XVIII, XXII y XXVII), C. de la Carigüela (Lumley, 1969) y el yacimiento al aire libre del Pedernaloso (Montes, *et al.*, 1986). Sin embargo, es interesante resaltar aquí un *tipológicamente* contradictorio aspecto: mientras que el Musteriense Típico observado en C. Horá (Botella, *et al.*, 1983) y en El Pedernaloso, ha sido calificado de no *levallois*, el de C. Carigüela, por el contrario, posee - aunque eso sí, aleatoriamente cuantificado - un muy elevado componente *levallois* tecnológico (IL=76.4).

En el resto de yacimientos, Las Toscas (López, *et al.*, *en prensa*), El Polope (López y Jordán, 1995) y yacimientos del Altiplano de Yecla (López, *en prensa*), los conjuntos líticos no han sido analizados según la *lista-tipo* de Bordes (1961), sino proyectados en aspectos intrínsecos, como

incidencia/restricción de las materias primas, caracterización de sitios arqueológicos y pautas de asentamiento.

#### VARIABILIDAD LÍTICA. APROXIMACIÓN AMPLIA REGIONAL (SE MEDITERRÁNEO).

En esta primera secuencia de análisis - a modo tentativo - son cuantitativamente comparadas las diferentes medias aritméticas ( $X=\%$ ) correspondientes a los unificados niveles industriales (*v. supra*) de los yacimientos ubicados en cuevas/abrigos ( $n=29$ ) y al aire libre ( $n=6$ ) (fig. 4). Se trata básicamente de establecer un marco (aleatorio) de contraste (anacrónico), con especial énfasis cuantitativo (conjuntos con abundantes frecuencias de núcleos/lascas), a efectos de poder establecer unidades interpretativas derivadas de los índices tecnomorfológicos (técnicas de reducción de núcleos y lascado) y tipomorfológicos (frecuencia de útiles) (ver Apéndice-1). El principal cometido reside, pues, en si al confrontar ambas estrategias de yacimiento, y su implicación en un mayor o menor grado de interrelación, pueden ser explicadas - para este amplio grado de apreciación geográfica ciertas pautas de asentamiento (adaptación) y la configuración de determinados conjuntos líticos.

#### Técnicas de reducción de núcleos y lascado.

En la figura 2 puede ser apreciadas las diferentes medias aritméticas y frecuencias de amplitud de los diferentes conjuntos líticos comparados. Aquí se observa una total concomitancia entre las frecuencias relativas a la explotación de núcleos; representando la explotación volumétrica (IEV) una mayor incidencia (cuevas/abrigos  $X=97.66$ ; aire libre  $X=96.50$ ) frente a la escasa explotación superficial o *levallois* (IES; ver fig. 13 y Apéndice-1) (Boëda, 1994). Este aspecto, en principio, podría indicar una básica y similar tendencia tecnomorfológica para ambos tipos de yacimientos, que, de forma virtual, para esta escala regional, matizaría contundentemente una generalizada dinámica de causa/efecto (*v. supra*) expuesta por el más elevado uso de la técnica *levallois* en sitios ubicados al aire libre y más próximos a las materias primas.

SECTOR	DEBITAGE (Nº)	NUCLEOS (%)	* NUCLEOS PREPARADOS (DISCOIDES) (%)	TALONES (%)		LASCA NO CORTICALES (%)	LASCAS CORTICALES (L. INICIAL y L. DORSO NATURAL) (%)	INDICE NUCLEO/LASCA	DEBITAGE (ACTIVIDAD)
				CORTICALES	NO CORTICAL				
1	46	6 (8.82)	4 (66.66)	36.36	52.25	52.17	47.79	1/7.66	Primeras extracciones e introducción de lascas y nódulos (?)
2	28	4 (11.42)	3 (75)	50	46.14	28.57	71.42	1/7	Primeras extracciones. Débitage.
3	89	7 (6.54)	6 (85.71)	42.52	54	35.95	64.04	1/12.7	Primeras extracciones e introducción de lascas y nódulos (?)
4	76	19 (17.11)	15 (78.94)	18.57	69.98	39.47	60.52	1/4	Primeras extracciones. Débitage.
5	42	12 (19.67)	8 (66.66)	42.85	49.99	28.57	71.42	1/3.5	Primeras extracciones. Débitage.

Tabla 2: Actividad de Debitage. Entre los sectores del yacimiento Las Toscas (Murcia).

Del mismo modo, se puede apreciar como dentro de esta imperante técnica de reducción de núcleos, son las morfologías finales discoides (de extracciones centrípetas, IND; ver fig. 13 y Apéndice-1) (Boëda, 1994) las que para ambos yacimientos representan las mayores frecuencias de núcleos diacríticamente reconocidos y más representativos (cuevas/abrigos  $X=30.78$ ; aire libre  $X=35.07$ ). Sin embargo, las mayores frecuencias de amplitud registradas en los sitios al aire libre, podrían indicar, por una parte, *loci* donde era expresamente utilizada esta técnica (como veremos, por restricción de las morfologías nodulares de las materias primas), y por otra parte, puntos donde esta técnica no fue aparentemente empleada, optándose - siempre dentro de la explotación volumétrica - por el aprovechamiento de las aristas naturales de la morfología tabular de la materia prima imperante (López, *en prensa*).

Por otra parte, si bien se aprecia una casi ausencia de núcleos *levallois* (IES), sin embargo, el índice *levallois* tecnológico (IL) refleja una cierta - aunque muy incipiente - producción de estas lascas; generalmente restringidas por las características de las materias primas (Fish, 1981; Dibble, 1985). Así, el más elevado IL y amplitud de frecuencias observadas en cuevas/abrigos ( $X=22.02$ ) - casi nulo al aire libre ( $X=1.80$ ) - podría reflejar una dicotomía, ya que el número de núcleos *levallois* (IES) apreciado en cuevas/abrigos, como vimos, era muy incipiente y virtualmente nulo incluso en yacimientos con elevado y moderado IL (C. Carigüela  $X=76.4$ ; C. Horá  $X=6.66$ ; y C. Zájara I  $X=9.25$ ). Esta dicotomía refleja, pues, parte de una dinámica que podría ser explicada a partir de dos importantes incidencias: a/ introducción de núcleos/lascas *levallois* en cuevas/abrigos desde otros *sitios* (aún no registrados arqueológicamente) donde pudo haber sido más viable esta técnica (ES); y/ o b/ por una posible fase de extrema reducción y agotamiento de núcleos (originariamente *levallois*) - especialmente de método preferencial y recurrente centrípeta (Boëda, 1994) - que, a su vez, originarían unas morfologías finales (volumétricas) mayoritariamente discoides, globulares e *informes*, más afín al elevado número

de explotación volumétrica (IEV) registrados en estos yacimientos en cuevas/abrigos. Esta secuencia ha sido esbozada, como veremos, para la Altiplanicie de Yecla (López, *en prensa*) y el yacimiento de Las Toscas (López *et al.*, *en*) (ver para el musteriense noreuropeo Boëda, 1994; y para parte del mediterráneo (Zobiste) Baumier, 1988).

Esta dinámica puede ser también gráficamente apreciada en la Figura 3, donde han sido proyectados los diferentes índices totales de núcleos/lascas (IN/L) en relación con los índices *levallois* (IL); observándose como en cuevas/abrigos se experimenta un mayor número de lascas introducidas ( $X=1/21.51$ ), con un proporcional incremento de lascas *levallois*, frente a un más reducido IN/L (1/5.83) e IL de los sitios al aire libre (extracciones *in situ* e importación).

### Frecuencias de útiles.

En la Figura 4 vienen expresadas las distintas frecuencias de útiles de los yacimientos en cuevas/abrigos y los ubicados al aire libre, y más concretamente, en la Figura 5 se proyectan ambos tipos de yacimientos en función de la relación índice de raederas (IR) y de denticulados / muescas (D-M). Estas frecuencias, como indicamos, representan un importante aspecto de variabilidad lítica entre las tradicionales facies musterienses (Rolland, 1981; 1990). Por ejemplo, se ha señalado que los más altos porcentajes de lascas retocadas coinciden con las industrias Charentienses (*Quina/Ferrassie*) ( $X=49.80$ ,  $n=120$ : Rolland, 1977: Tab.2; Turq, 1989; Dibble, 1984; 1987); produciéndose este aspecto debido al incremento del número de raederas (Rolland, 1981: fig.3). Éstas, a su vez, representarían a las lascas sometidas a sucesivas fases de reducción de sus bordes y consiguiente modificación; lo que supondría importantes cambios en las morfologías iniciales de lascas; especialmente en aquellas lascas que ofrecen como productos finales raederas convergentes y transversales (tipos 18-20 y 22-24 de Bordes, respectv.). De forma que este proceso representaría, más bien, *estadios tipológicos intermedios o finales* de una misma secuencia de reducción

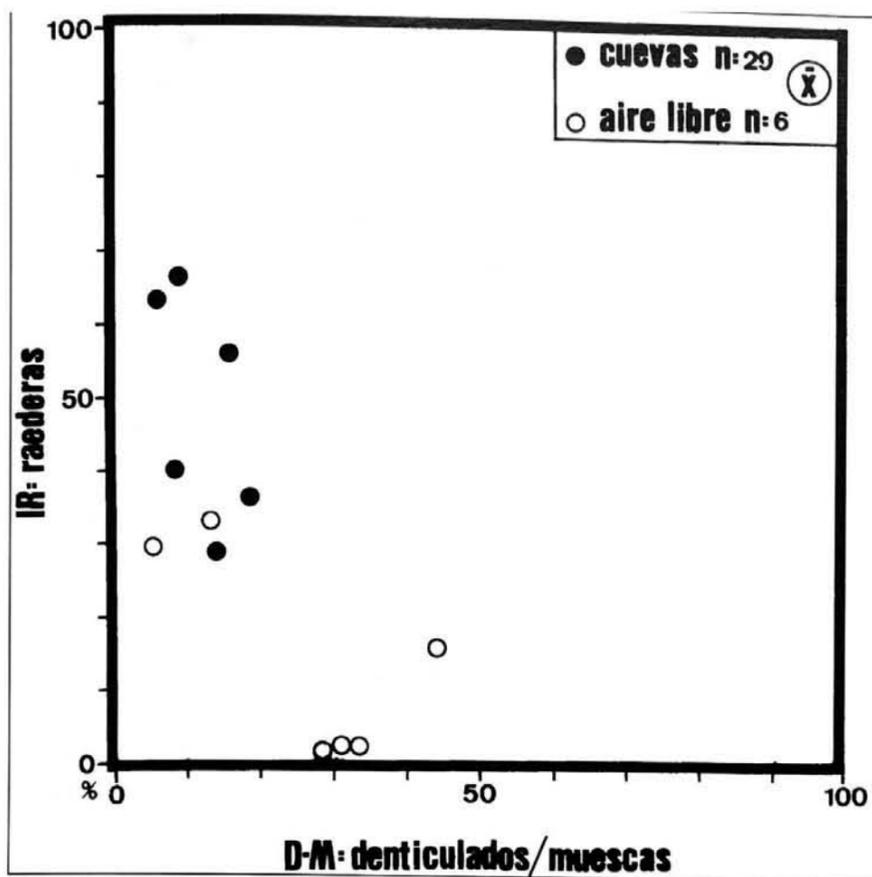


Figura 5: Relación índice de raederas/denticulados-muestras.

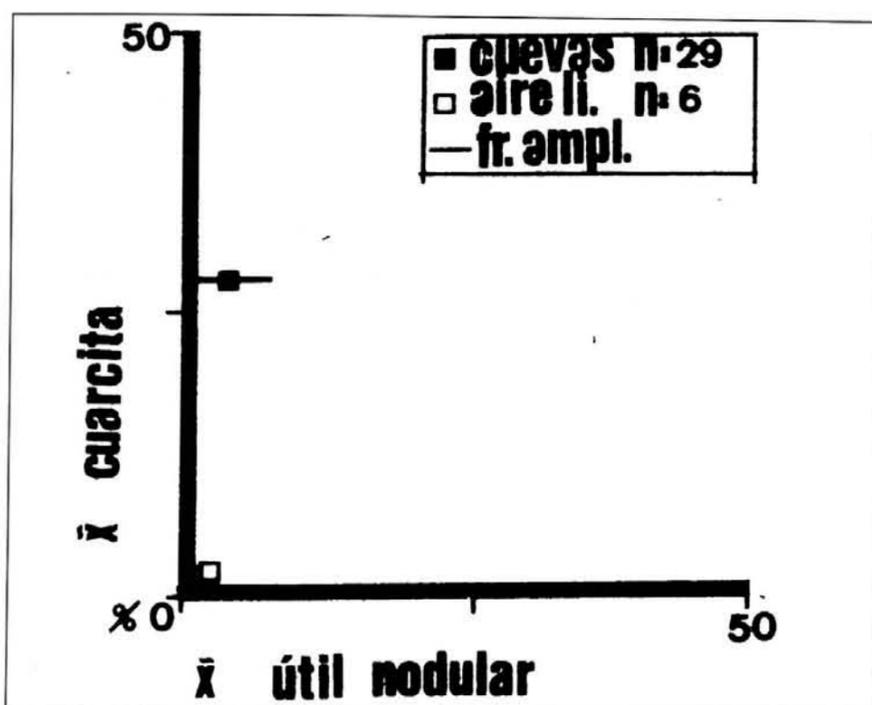


Figura 6: Relación media aritmética útiles nodulares y empleo de cuarcitas nodulares como materia prima.

de sus bordes (Dibble, 1984; 1987; Kuhn, 1992). Esta incidencia ha sido analíticamente demostrada para gran parte de los yacimientos en cuevas/abrigos aquí estudiados (Barton, 1987; 1990), y por lo tanto, por nuestra parte, no vamos a incidir más en el tema.

Un aspecto interesante que se desprende de esta secuencia es su implicación en el hecho que supone un derivado mayor mantenimiento económico del recurso lítico (en este caso lascas), a partir del incremento de raederas (IR), frente a útiles más expeditivos y de modificación intensiva (denticulación/muesca: Kantman, 1970; Barton, 1987; 1990). Esta tendencia concuerda con el mantenimiento económico de núcleos - ya visto - (máximo aprovechamiento y agotamiento de sus superficies de lascado), lo cual, globalmente (núcleos/lascas), estipula una pauta económica sobre la industria lítica (Ebert, 1979), al

mismo tiempo que el grado de intensidad/estabilidad de un yacimiento determinado (en general Henry, 1989; para el musteriense europeo, síntesis en Dibble y Rolland, 1992).

Esta dinámica la podemos apreciar de forma diáfana en la relación *inversamente proporcional* que se produce en los IR y D-M entre los mismos yacimientos en cuevas/abrigos y entre éstos y los ubicados al aire libre (fig. 4) (cuevas/abrigos  $\bar{X}$  IR=48.16;  $\bar{X}$  D-M=1192; aire libre  $\bar{X}$  IR=13.62;  $\bar{X}$  D-M=26.5). De nuevo, la proyección de los yacimientos en esta relación (IR/D-M, fig.5), ilustra más gráficamente este contraste. Sin embargo, una vez más, algunos sitios ubicados al aire libre (El Pedernaloso y Cerro de la Fuente, fig. 4) varían apreciablemente de esta tendencia, indicando, como veremos, una mayor intensidad/estabilidad del yacimiento.

### Discusión.

Es evidente que aunque esta primera fase comparativa presente una clara dualidad entre los dos tipos de yacimientos confrontados, sin embargo, no nos permite explicar por sí misma los diferentes matices que permitirían interrelacionar pautas de asentamiento (adaptación). Los yacimientos comparados pertenecen a muy diferentes áreas geográficas que abarcan un muy amplio marco espacial de difícil interacción aún en las más amplias escalas de movilidad de los grupos paleolíticos implicados (por otra parte, arqueológicamente aún no observadas). Yo sugiero que, hasta el momento, esto sólo puede ser inferido en ámbitos geográficos mucho más restringidos. Nuestra actual información arqueológica no da más de sí. Por eso, una caracterización regional a gran escala (Gamble, 1986) e, incluso, una peninsular (Freeman, 1981) o del mismo Sureste hispano (Barton, 1987), no explicaría orgánicamente la respectivamente implícita variabilidad del Paleolítico Medio.

Ciertamente, existe una neta diferencia entre estos dos tipos de yacimientos en consonancia con las particularidades de cada yacimiento. Éstas, aparentemente son obvias y esperadas. Los yacimientos pertenecientes a cuevas/abrigos exponen una mayor estabilidad residencial (redundante), derivada de su interstratificación deposicional, de la, a veces, constatada asociación de artefactos líticos con restos de hogares y faunísticos (Villaverde, 1984; Montes, 1985-86a y b; Iturbe *et al.*, 1993; Botella *et al.*, 1983), de su distanciamiento de las materias primas más idóneas (sílex) y, como inferido, de su máximo aprovechamiento económico. Por el contrario, los yacimientos ubicados al aire libre presentan una más ocasional ocupación del *sitio* en cuestión, como se deduce de la asociación de sus artefactos a mantos erosionados de materias primas (sílex/cuarcita, fig.8,9 y 14) y su uso *in situ* (90-100%, intv.: 77.05-100, n=6), sin introducción de materias primas alóctonas; lo que suele originar amplias dispersiones de artefactos (c. 200-400/2.000-17.000m<sup>2</sup>; fig.8,9 y 14), generalmente no interstratificados (fig.7, 8 y 9), con escaso número de lascas retocadas extensivamente (IR) y, por el contrario, un elevado porcentaje de útiles más expeditivos (D-M). En definitiva, son sitios donde ha habido numerosas extracciones primarias (lascas) (López, *en prensa*;

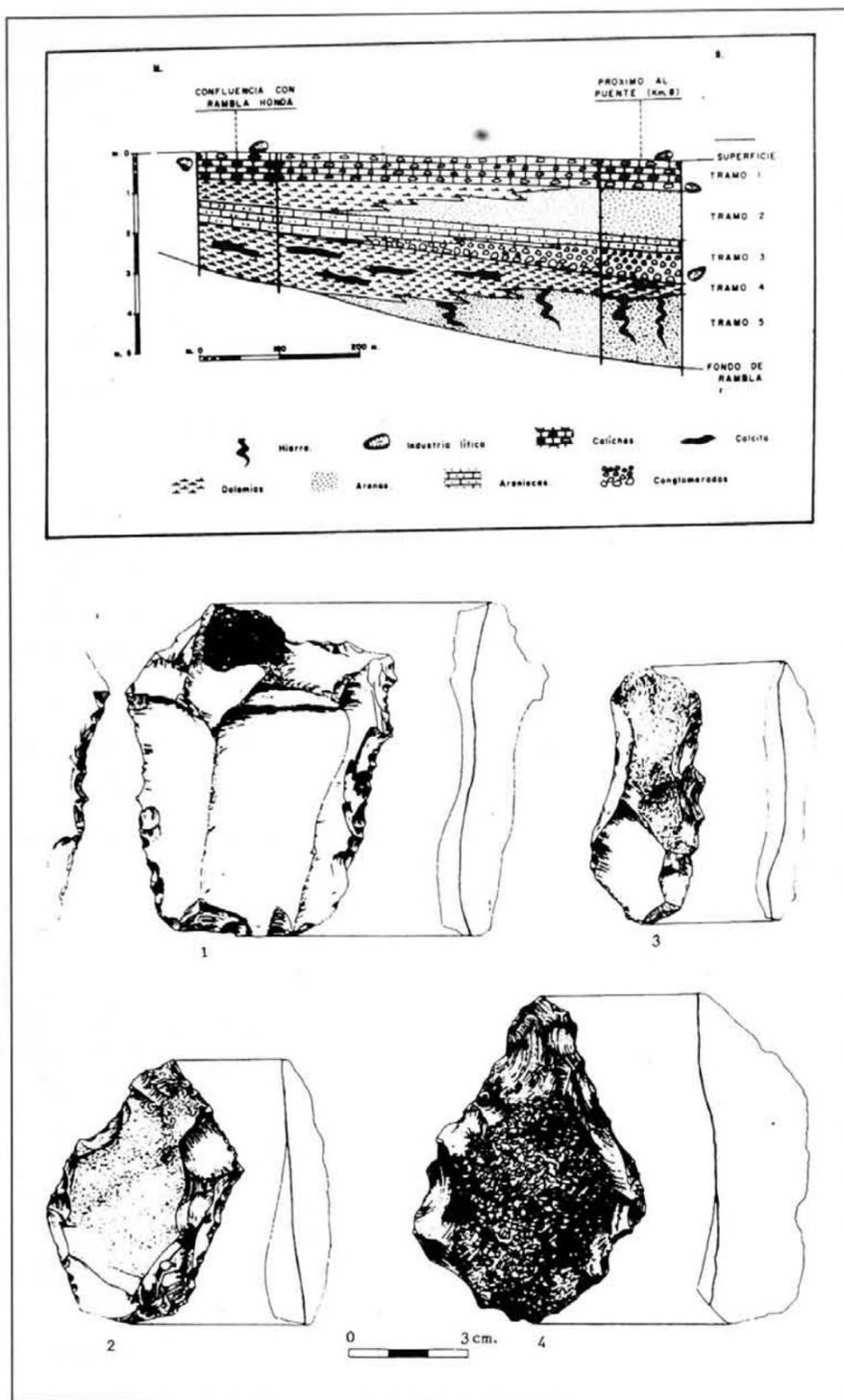


Figura 7: Secuencia estratigráfica e industria lítica del yacimiento al aire libre del Pedernaloso (Albacete) (Montes Etal. 1986).

López *et al.*, 1995) para ser transportadas a otros *sitios* arqueológicos.

Así, podemos apreciar cómo en algunos yacimientos ubicados en cuevas (C. Pernerias y C. de los Aviones), el uso principal de materia prima fue el cuarzo anexo a los yacimientos (Montes, 1985-86a y 1985-86b) - pauta desigual a la observada en C. Horá, donde el abundante cuarzo local apenas fue utilizado (Botella *et al.*, 1983) - ; mientras que el sílex era introducido desde lejanos afloramientos (40-50 km.). Este aspecto dió lugar a que este más cualitativo recurso lítico fuera empleado, casi en su totalidad, en la confección de raederas, denotando esta pauta el aprovechamiento económico anteriormente señalado (Tab.1). Un comportamiento similar debió suceder en el yacimiento al aire libre de El Polope (López y Jordán, 1995). Aquí, la materia prima principalmente empleada eran las cuarcitas autóctonas (77.05%), mayoritariamente empleadas en la confección de denticulados y muescas, mientras que el sílex (de brecha caliza y pontiniense) era introducido desde alejados afloramientos (10 km.: El Pedernaloso), y por lo tanto, más escasamente utilizado (22.95%); no obstante, su empleo más preferente en la secuencias de reduc-

ción de lascas, originó que el incremento de raederas estuviera en relación proporcional con el número de núcleos/lascas de sílex introducidos al yacimiento (fig. 10). A su vez, el yacimiento también ubicado al aire libre de Cerro de la Fuente, importaba igualmente su recurso lítico (sílex de brecha caliza) desde alejados afloramientos (10 km.: R. de Tobarrillas) (fig. 18) (López, *en prensa*), lo que también produjo un global aprovechamiento económico del recurso lítico (fig. 20). Si comparamos (X=%) los índices entre ambos tipos de yacimientos - C. Pernerias/C. Aviones (C.P/C.A) *vs.* Polope/Cerro de la Fuente (L.P/C.F) - , observamos una similar pauta económica relativa al uso del sílex (Tab. 1), pero, sin embargo, desiguales frecuencias en los cómputos totales de industrias líticas (fig. 11) y oscilaciones en las frecuencias de útiles como raederas, denticulados/muecas y número de lascas sin retocar o mínima y marginalmente retocadas (*útiles cortantes*) (fig. 12).

Por otra parte, la ausencia de una técnica *levallois* en la reducción de núcleos llevada a cabo en algunos *sitios* al aire libre, nos lleva a plantear dos aspectos: a/ precisar arqueológicamente (Prospección) las áreas de captación de materias primas de los yacimientos ubicados en puntos residenciales (cuevas/abrigos), con el fin de comprobar si en algún punto de reposición de recurso lítico fue viable la aplicación de esta técnica; y b/ analizar por qué en algunos de estos *sitios* de reposición la reducción de núcleos *levallois* se vió materialmente restringida. La conjugación de estos aspectos puede elucidar los criterios de variabilidad lítica y las dicotomías observadas en los índices tecnológicos. Así, por ejemplo, en el sitio de reposición de materia prima de Las Toscas (López *et al.*, 1995), donde en todos sus *sitios* tuvieron lugar extracciones primarias de lascas (*débitage*) (Tab. 3), las restricciones - más bien morfológicas y tipométricas que mineralógicas - ocasionadas por las cuarcitas ovulares (moladas) ocasionaron un debastado discoidal centrípeto con elevado número de lascas corticales y de dorso natural (fig. 8) (ver, en general, esta incidencia en Fish, 1979), no permitiendo la obtención de productos *levallois* más allá de algunas lascas de extracción superficial más restringida. Sin embargo, aquí, con cierta restricción tipométrica, se incrementó el número de útiles nodulares (*choppers*).

Este aspecto, podría explicar el incremento de estos útiles en yacimientos al aire libre como la Solana del Zamborino (Fonella, Granada) (Botella, *et al.*, 1976); sitio de ocupación ocasional, aunque relativamente estacional (hogares y restos faunísticos: *cazadero*), y con cuarcitas nodulares *in situ* con las que mayoritariamente fue realizada su industria.

### VARIABILIDAD LÍTICA. APROXIMACIÓN RESTRINGIDA REGIONAL (SURESTE LEVANTINO).

En este apartado son comparados (dicrónicamente) los respectivos niveles industriales (diferenciados) pertenecientes a yacimientos del Sureste levantino (fig. 15) (Tab. 5 y 6). Representa, pues, un ámbito geográfico más restringido en el que se pretende comprobar si la predeterminación de

ACTIVIDAD DE DEBITAGE ENTRE SECTORES

SECTOR	DEBITAGE (Nº)	NUCLEOS (%)	NUCLEOS PREPARADOS (DISCOIDES) (%)	TALONES (%)		LASCA NO CORTICALES (%)	LASCAS CORTICALES (L. INICIAL Y L. DORSO NATURAL) (%)	INDICE NUCLEO/LASCA	DEBITAGE (ACTIVIDAD)
				CORTICALES	NO CORTICAL				
1	46	6 (8.82)	4 (66.66)	36.36	52.25	52.17	47.79	1/7.66	Primeras extracciones e introducción de lascas y nódulos (?)
2	28	4 (11.42)	3 (75)	50	46.14	28.57	71.42	1/7	Primeras extracciones. Débitage.
3	89	7 (6.54)	6 (85.71)	42.52	54	35.95	64.04	1/12.7	Primeras extracciones e introducción de lascas y nódulos (?)
4	76	19 (17.11)	15 (78.94)	18.57	69.98	39.47	60.52	1/4	Primeras extracciones. Débitage.
5	42	12 (19.67)	8 (66.66)	42.85	49.99	28.57	71.42	1/3.5	Primeras extracciones. Débitage.

Tabla 3.

una *facies cultural* regional (Para - Charentiense: Villaverde, 1984; Iturbe *et al.*, 1993) puede explicar por sí misma la variabilidad lítica observada o, si por el contrario, deben ser tenidos en cuenta otros aspectos (ej.: evolución temporal tecnomorfológica e incidencia paleoclimática) que nada tienen que ver con una tradición cultural. Sumarizando el procedimiento, el procedimiento es el siguiente: a/ si existe o no una relación unicausal entre determinadas fases climáticas/conjuntos líticos; b/ si esta distinción taxonómica (cultural) supone una subfacies que caracteriza a un determinado conjunto lítico/yacimiento; y c/ si esto no es así, el análisis alternativo residiría en efectuar un balance entre la evolución tecnomorfológica implicada y su intrínseca implicación paleoambiental.

A tales efectos, se ha efectuado una comparación de índices tecnomorfológicos y tipomorfológicos (Tab. 5 y 6) de niveles industriales cuyos sedimentos ofrecen una similitud paleoambiental (pero no tipológica); es decir, se unifican niveles industriales pertenecientes a una misma fase climática (*sincrónica*), y con el fin de proyectar tales conjuntos en las respectivas contingencias climáticas acaecidas en esta región durante el último glacial, se unifican los niveles pertenecientes a estratos de similar génesis sedimentario/climática, aunque comprendan fases distintas climáticas (*diacrónicas*) (*v. supra*) (fig.17).

**Técnicas de reducción de núcleos y lascado.**

Similares pautas como las observadas anteriormente para los sitios en cuevas/abrigos se desprenden de los valores de las frecuencias de los índices tecnomorfológicos (Tab. 5). Los elevados valores de núcleos/lascas (I N/L), explotación volumétrica de núcleos (IEV) y, por el contrario, casi nula explotación *levallois* de núcleos (IES) y bajo IL, de nuevo, indican una generalizada pauta de introducción de lascas; preparadas (ver IF e IL) y extraídas en otros sitios anexos a afloramientos de sílex. La principal técnica

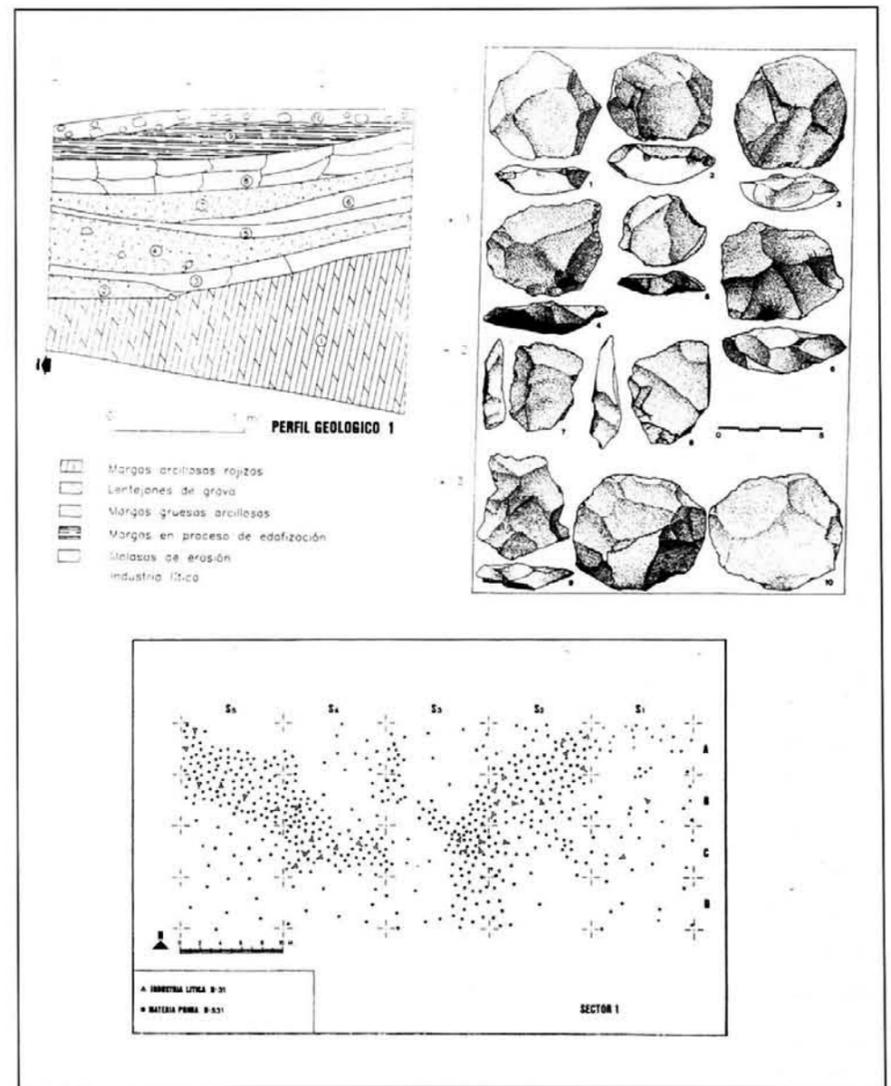


Figura 8: Secuencia estratigráfica, industria lítica y planta dispersión industria lítica (1.000 m<sup>2</sup> : sector 1) del yacimiento al aire libre de Las Toscas (Murcia) (López *et al.* 1995).

ca de reducción de núcleos (volumétrica) se traduce, igualmente, en elevadas frecuencias de núcleos discoidales de extracciones centrípetas (IND), globulares e *informes*, y tienden progresivamente a disminuir los valores tipométricos de las lascas (Villaverde, 1984: Graf. 1 y 2; Montes, 1985-86a: Graf. 1, 3, 5 y 7), indicando un aprovechamiento económico de la materia prima; como así también indican las elevadas frecuencias de lascas retocadas (ILR).

INDICES X=%	COVA NEGRA (XIV-XII)	COVA NEGRA (IX)	COVA NEGRA (VIII-II)	SALT (I-VI)	PERNERAS (VI-IX)	BENEITO (D4-D3)	BENEITO (D2-D1)	CERRO DE LA FUENTE (CFI)
IL	9.73	5.60	12.90	15.60	14.85	14.25	18.75	4.34
ILam	1.63	3.40	5.05	3.80	0	0	17.46	1.99
IF	11.23	17.10	23.62	29.90	16.17	17.46	21.31	36.87
IN/L	1/55.25	1/13.99	1/36.5	1/8.76	1/19.68	-	-	1/4.92
ILR	84.61	58.21	60.86	32.31	8.72	-	-	47.2
IES	0	0	2.51	2.83	10.36	0	0	9.80
IEV	100	100	97.49	97.17	89.64	100	100	90.20
IND	24	0	16.24	29.57	6.89	-	-	49.01

Tabla 5: Índices tecno morfológicos de yacimientos del SE Levantino.

INDICES X=%	COVA NEGRA (XI V-XII)	COVA NEGRA (IX)	COVA NEGRA (VIII-II)	SALT (I-VI)	PERNERAS (VI-IX)	BENEITO (D4-D3)	BENEITO (D2-D1)	CERRO DE LA FUENTE (CFI)
IR	56.36	54.70	58.78	39.50	28.75	57.85	20	32.70
D-M	16.63	19.80	12.70	8.20	14.16	15.11	27.24	13.14
UPS(III)	8.53	9.30	8.85	4.10	22.15	3	15.90	3.38
IQ	25.70	22.90	22.80	6.40	18.80	-	0	42.85
ICH	25.33	31.60	39.01	50	13.42	13.95	11.36	24.53
IACH	1.13	0	1.44	0	0	0	0	0

Tabla 6: Índices tipomorfológicos de yacimientos del SE Levantino.

### Frecuencia de útiles.

Aquí (Tab. 6) se aprecia una predominante frecuencia de lascas reducidas extensivamente (raederas=IR), frente a lascas sobre las que han incidido retoques más intensivos como denticulaciones/mierras (D-M). Las oscilaciones de la incidencia de cierto retoque del que se deriva - muy relativamente - el índice *Quina* (IQ), como ha sido señalado en términos generales (Verjux y Rousseau, 1986; Dibble, 1984; 1987; Kuhn, 1992) y en concreto para C. Negra y El Salt (Barton, 1987; 1990) y Cerro de la Fuente (fig. 20) (López, *en prensa*), y como así deja entrever el análisis de las huellas de uso de las raederas de los niveles *Quina* de C. Negra - especialmente relación parámetro grosor/ángulo del borde - (Morel, 1986), expresarían una máxima secuencia de reducción del borde y no un índice de apreciación cultural. Otros aspectos relativos al grado de accesibilidad de las materias primas utilizadas, como hemos visto, pueden ostensiblemente modificar las frecuencias de lascas retocadas (ILR) y su derivado índice de raederas (IR). En este caso concreto, sus elevados porcentajes, como indicamos, denotan, como veremos a continuación con ciertos matices, un continuo aprovechamiento económico del recurso lítico que da lugar, con leves oscilaciones, a estas determinadas facies estipuladas culturalmente.

### Discusión. Proyección de los índices en la escala de fluctuación climática.

La proyección de los respectivos índices tecnomorfológicos (Tab. 5) y tipomorfológicos (Tab. 6) - a excepción de los referentes al yacimiento Cerro de la Fuente, debido a su más incierta datación - en la escala de fluctuación climática regional (fig. 17, ver Apéndice-2), indica que no existe una patente variabilidad lítica (especialmente tecnomorfológica) ni entre las distintas fases climáticas ni entre los diferentes conjuntos líticos. Con limitaciones cuantitativas, esto se desprende en las frecuencias de inflexiones unimodales de los índices relativos a índices y pautas tecnológicas (fig. 17a), y de la progresión en la tendencia de la curva relativa a las frecuencias de útiles e incidencia del retoque *Quina* (fig. 17b). Sin embargo, una posible im-

portante matización debe ser indicada respecto de la fase, templada y relativamente húmeda, afín al interestadial wurmiense II-III (e.i. 3-2).

A partir del Würm I convencional (e.i. 5a-d), caracterizado por un clima suave/húmedo, aunque con intervalos de pulsaciones más frías (subestadios b-c) - de difícil registro regional (ver Apéndice-2) -, los conjuntos líticos (XIV-XII de C. Negra) no difieren ostensiblemente respecto del registrado (IX de C. Negra) en sedimentos correspondientes al interestadial Würm I-II (e.i. 5-4) (fig. 16), a excepción de los más bajos índices - ofrecidos por este último - correspondientes a núcleos/lascas (I N/L) y número de lascas retocadas (ILR). Aspecto, que podría indicar que en esta fase interestadial (suave/húmeda) un uso menos económico de la materia prima, debido a una posible mayor movilidad de los grupos paleolíticos y sus intrínsecas mayores frecuencias de reposición de materias primas. Igualmente, al confrontar estos últimos conjuntos líticos con los pertenecientes a una etapa climática más fría/seca (estadial Würm II: VIII-II de C. Negra), se sigue apreciando una similitud incluso en aquellos índices que más podrían indicar una posible variabilidad lítica (IR, el relativo valor IQ y ILR). Por otra parte, los índices de núcleos/lascas y de técnicas de reducción de núcleos (IEV/IES), manifiestan una misma pauta económica del recurso lítico como la observada para fases más suaves/húmedas. Sin embargo, en los conjuntos líticos pertenecientes (muy probablemente) al interestadial Würm II-III (e.i. 3-2) (Salt I-VI; Pernerias VI-IX; y Beneito D4-D3), se aprecia una incipiente variabilidad consistente en un leve incremento de IL, un moderado descenso del índice núcleos/lascas y del número total de lascas retocadas (ILR) (y de su derivado IR); junto al aumento de la explotación superficial (*levallouis*=IES) de núcleos. No obstante, a pesar de esta variabilidad, la tecnomorfología imperante, en los respectivos yacimientos, no varía (explotación volumétrica de núcleos (IEV), especialmente discoides (IND)), indicando, una vez más, el referido mantenimiento económico del recurso lítico (*in situ*).

Esta variabilidad - tradicionalmente señalada, sin confrontación, a partir de subfacies culturales - podría ser debida a que durante las fases interestadiales, más suaves/húmedas (especialmente II-III) y ecológicamente más estables para estas latitudes medias mediterráneas (Catt, 1986; Carrión y Dupré, 1994), los grupos paleolíticos implicados hubieran tenido una mayor capacidad de movilidad - menos restringida bioclimáticamente -, pudiendo acceder, así, a más frecuentes reposiciones de materias primas; como así manifiesta su uso menos económico y la más variada selección de biotopos (fig. 15). No obstante, esta hipótesis necesita un chequeo dentro de un contraste de variabilidad paleoambiental. Y esto lo haremos al final de la exposición.

### INTERVARIABILIDAD LÍTICA. UN CASO COMARCAL: LA ALTIPLANICIE ENDORREICA DE YECLA (MURCIA).

Esta fase de análisis de la información arqueológica

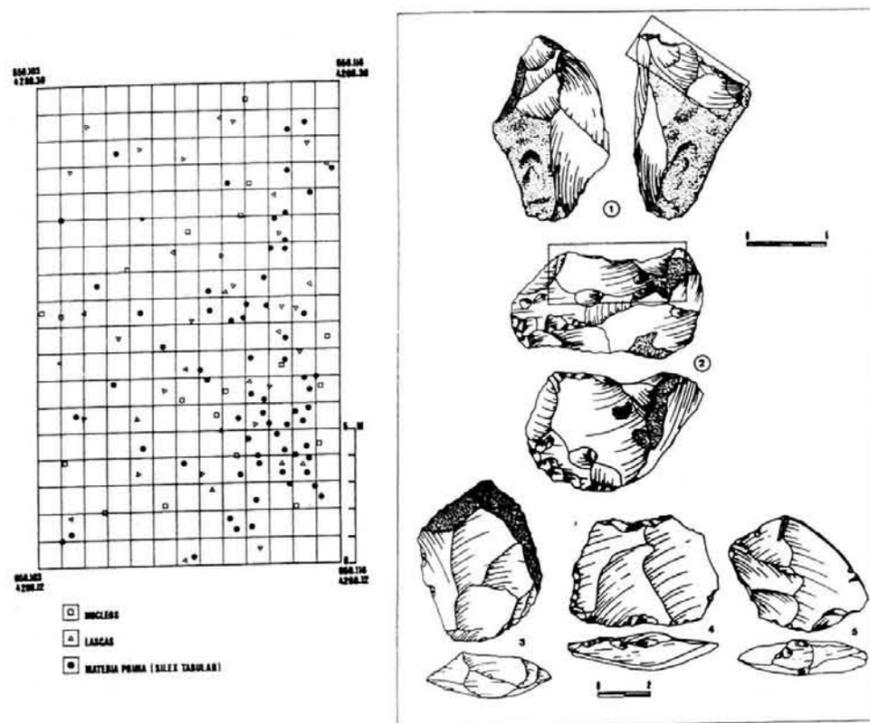
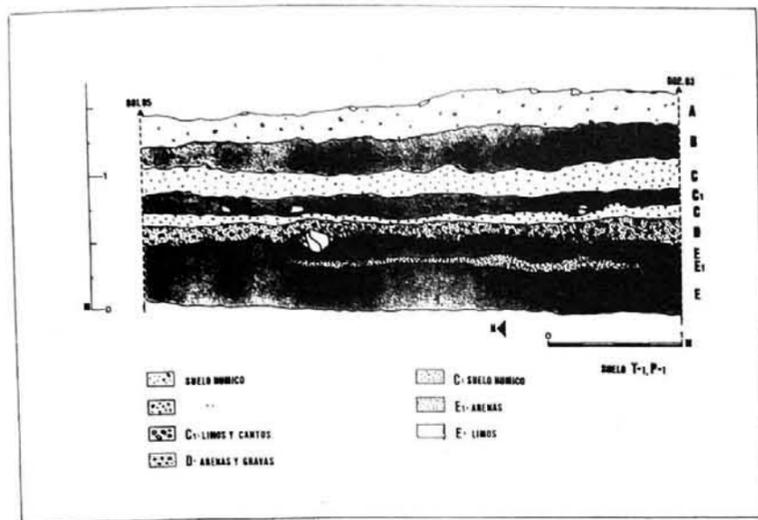


Figura 9: Secuencia estratigráfica (terrazza-1: Suelo), industria lítica y planta de dispersión de artefactos.

presenta un registro cronoestratigráfico más incompleto y de precaria implicación paleoambiental. Sin embargo, los datos proceden de una sistemática Prospección Arqueológica que ha permitido inferir ciertas pautas relativas a la estrategia de asentamiento (López, *en prensa*). De forma que representa un caso de intervencibilidad lítica entre yacimientos, muy probablemente, pertenecientes a la misma disposición de asentamiento (adaptación). Por lo tanto, sus datos e interpretación quedan restringidos al análisis de una dinámica tecnomorfológica.

En la Figura 18 viene topográficamente esquematizada la implicación espacial de este asentamiento. Aquí, dos *sitios* arqueológicos - Fuente del Madroño (FM2) y, especialmente, Rambla de Tobarrillas (RT-TN1) - han sido analíticamente identificados como dos respectivos puntos de reposición de materias primas de un tercer yacimiento (Cerro de la Fuente -CF1-). Concretamente, este último yacimiento reponía en RT-TN1 la mayoría de su materia prima (97.14%) (sílex de brecha caliza erosionada), siendo el sitio FM2 menos frecuentado para este propósito debido a la menor calidad de su sílex erosionado; otros *sitios* arqueológicos (Fuente del Pinar -FP-), carentes de materia prima, eran visitados quizá por su recurso hídrico (fuente),

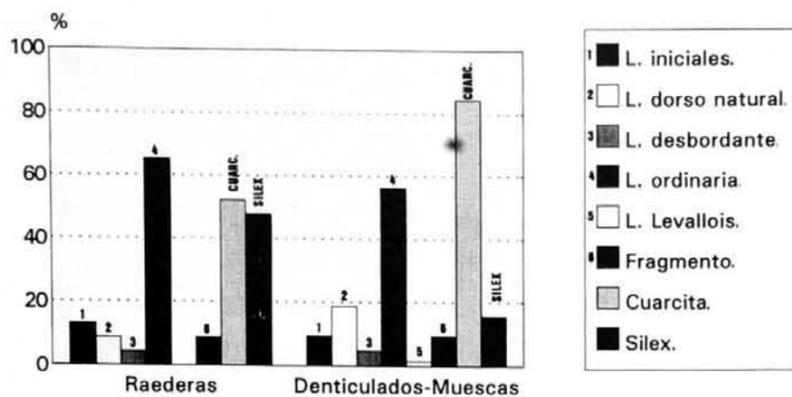
configurando globalmente una pauta de movilidad muy similar al etnoarqueológicamente indicado *foraging radius* (c. 10 km.) (Binford, 1982).

### Reducción de núcleos y estrategia de lascado en el sitio de reposición de materia prima.

La industria lítica recuperada en el *sitio* RT-TN1 (*v. supra* su contexto sedimentológico y disposición espacial=fig. 9) es escasa (100 artefactos) aunque muy significativa: núcleos (26), lascas (59), mayoritariamente corticales (88.13%) (IN/L= 1/22.6), de las que solamente un bajo porcentaje (11.86%) están retocadas en útiles expeditivos (denticulados /muecas= 28.37%), siendo el IR nulo. Tanto aquí como en FM2, los núcleos presentan una imperante morfología final tabular/prismática (100%, fig. 9), condicionada por las morfologías naturales tabulares de la materia prima erosionada. Su explotación (volumétrica) indica un aprovechamiento de las aristas naturales de las tabulas, a partir de la preparación (facetado) (fig. 9) de amplios planos de percusión, de los que serán obtenidos -bi y direccionalmente- limitadas series de lascas (2-3) anchas y cortas y de amplios talones (fig. 9), afines a la estrategia de lascado *tipo Quina* (lascas asimétricas, más anchas que largas, y de talón *clactoniense*: Turq, 1989; 1992). Sin embargo, a nuestro juicio, esta dinámica tecnológica es debida a la incidencia de la materia prima y no a una tradición cultural de lascado.

### Modificación de los núcleos y lascas introducidos y frecuencias de útiles.

Una vez introducidas estas lascas (predominantemente ordinarias) al sitio más estable o principal (CF1), el máximo aprovechamiento económico de la materia prima, observado aquí, hizo que las características tecnomorfológicas de esta primaria industria introducida, cambiaran ostensiblemente. Al comparar este aspecto entre los yacimientos implicados (FM2; RT-TN1; y CF1), tanto en lo relativo a las frecuencias de útiles y composición industrial global, como en los valores tipométricos, se aprecia una patente intervencibilidad (fig.19) entre *sitios* pertenecientes a un mismo asentamiento. Así en CF1 el incremento de lascas retocadas extensivamente (IR), escasas denticulaciones y muescas (D-M), los valores tipométricos de lascas/núcleos (fig.19) y la alta frecuencia de núcleos agotados (discoides=49.01%), explican este aprovechamiento económico al mismo tiempo que representan un esquema simple de reducción de núcleos y lascado, pero de mayor variabilidad que el observado en los *sitios* de aprovisionamiento de materias primas (FM2 y RT-TN1). Este esquema tecnológico de CF1 puede ser observado gráficamente en la Figura 22. Aquí, se aprecia una secuencia (A) - más representativa - en la que figuran núcleos discoides, de extracciones centrípetas, y algunas de sus lascas más reconocibles (lascas desbordantes= tipo-6 de Bordes); seguida de otra secuencia (B) - menos frecuente (IES= 9.80; IL= 4.34) - de la que pequeños núcleos *levallois* (de extracción preferencial) son extraídas lascas de tipometría reducida. Esta secuencia, como ya indicamos anteriormente, puede estar implícita en la secuencia A, e implicar una fase de ago-



R. n: 23 / D.-M. n: 64

Figura 10: Frecuencia de útiles y uso materias primas del yacimiento al aire libre del Polope (Albacete).

tamiento de núcleos (¿discoides?), ya que no se apreciaban núcleos/lascas levallois ni en FM2 ni RT-TN1. En cualquier caso, los escasos productos *levallois* documentados en el sitio CF1, indican una restricción tecnológica en virtud de las características morfológicas y tipométricas de las materias primas, ya que estos productos derivan principalmente del método *levallois* menos sofisticado (preferencial) y más adaptativo (tipometría reducida de núcleos) a materias primas no idóneas (morfología/tipometría). Por último, la secuencia C no hace más que representar esta misma pauta económica (agotamiento), pero, en este caso, a partir de morfologías finales prismático/tabulares, de las que son extraídas lascas/laminas o microlascas en ningún caso retocadas.

### Discusión.

Una vez observado brevemente este proceso de reaprovechamiento económico de la materia prima introducida el sitio CF1, con la consiguiente intervencibilidad lítica implícita entre los *sitios* arqueológicos, podemos ver, igualmente, como al confrontar al yacimiento CF1 con yacimientos definidas culturalmente como Charentienses (con subfases *Quina/Ferrassie* y *Para-Charentiense*) (Tab.6), los índices tipológicos/tecnológicos apenas difieren. Es más, el valor *Quina* (IQ) en el sitio CF1 es ciertamente elevado; pero, como vemos, esto era debido a la incidencia de las sucesivas secuencias de reducción de sus lascas, como viene analíticamente representado en la Figura 20. Este aspecto es lo que incrementa el índice de raederas, otorgándoles a estas lascas una típica *apariencia* (fig. 21) *cultural*.

En definitiva, el establecer una relación dinámica entre yacimientos precisa de previos estudios de sus más inmediatas áreas de movimientos e intrínsecas captaciones de recursos económicos (materias primas). La variabilidad lítica forma parte de esta interacción y, como veremos a continuación, del determinado entramado ecológico y paleoambiental.

### MARCO CRONOLÓGICO Y CARACTERÍSTICAS PALEOAMBIENTALES.

El marco temporal estipulado es amplio y atiende a las diferentes pulsaciones climáticas (de carácter regional) observadas a partir de los registros sedimentológicos y palinológicos, matizados, en ocasiones, con dataciones absolutas

radiométricas. Su evolución paleoclimática se desarrolla básicamente dentro de las fases estadales e interestadales del último glacial alpino convencional (Würm). Comprende, pues, desde el glacial inicial (Würm I/e.i. 5d-a) hasta el último pleniglacial (Würm III/e.i. 2); configurando unos límites cronológicos absolutos de *c.* 117.000 BP (N-XIV de C. Negra, fig.16) y 30.160 más menos 68 BP (C 14: N-X/D1 de C. Beneito, fig. 16). Otras series absolutas (TL: *c.* 83.000-(13.000): C. Carigüela, Vega, 1990) reducen los momentos de ocupación pertenecientes al Paleolítico Medio, pero dentro del citado *Span* cronológico. Las diferentes puntualizaciones a este amplio ámbito temporal, así como algunas correlaciones sedimento/climáticas de diferentes depósitos geodafológicos de acumulación (glacis (G)/terrazas (T)), registros palinológicos y depósitos de cuevas (conteniendo o no niveles del Paleolítico Medio), pueden ser apreciadas en el Apéndice-2 (a partir del cual se infiere parte de la variabilidad paleoambiental observada). Es interesante indicar que durante el interstadial convencional Riss-Würm (e.i. 5e: *c.* 128-118 kyr/BP), bien constatado sedimentológicamente en el Sureste hispano (ver Apéndice-2), apenas aparecen conjuntos líticos asociados a sus matrices sedimentológicas; a excepción de Bolomor IV (Valencia) con industrias - aún en estudio - *premusterienses* (?) (N-II: 121 más menos 18 ka/BP: Fumanal, 1993; fig. 16). En C. Negra, se documenta estratigráficamente esta fase (N-XXXVI-XXXI:< 117 más menos 17 ka/BP (N-XXX); fig. 16), pero es arqueológicamente estéril, así como el paleosuelo (T-1, fig. 9) de la Rambla de Tobarrillas (Conesa y López, *en prensa*).

Un intento de relacionar y equiparar estos registros regionales con las dataciones isotópicas (0.18) contenidas en los caparazones de los foraminíferos de los depósitos ma-

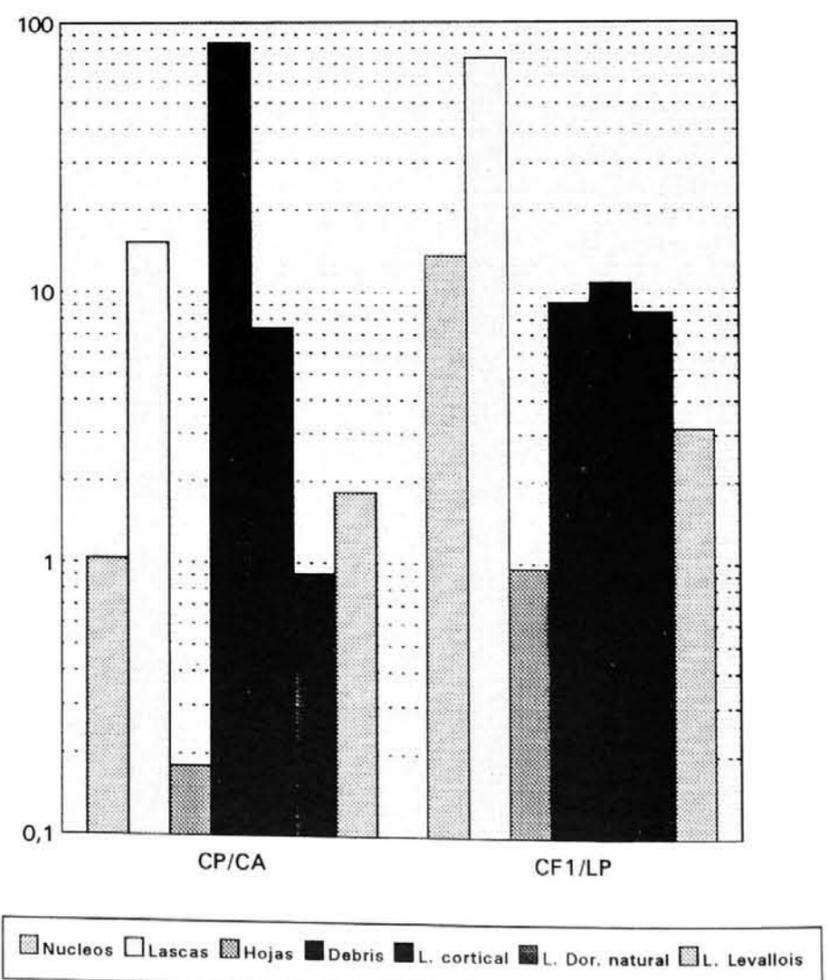


Figura 11: Comparación industrias líticas entre C. Perneras/C. Aviones (CP/CA) y Cerro de la Fuente/Polope (CF1/LP).

rinos (especialmente V28-238: Shakerlton, 1969; 1987) - relación ya establecida para el Paleolítico Medio europeo (Denell, 1983) a partir de la convencional secuencia alpina (Laville, 1975) -, puede ser, también, apreciada en el Apéndice-2. Especialmente, las series de paleosuelos/rojos (G/T), analizados en los sistemas fluviales de las vertientes del Sureste mediterráneo (Carmona *et al.*, 1993; Fumanal y Carmona, 1995), los cuales están relacionados con fases climáticas templadas que coinciden con etapas de elevado nivel marino; y en su mayoría - a excepción de los horizontes de *Port d'Albaida* (213 ka/BP) y Riba-roja (193 ka/BP), posible e.i.7- pertenecen al estadio isotópico 5 (valores mínimos 018/016). Otra correlación cronoestratigráfica ha sido establecida para los litorales de Almería-Alicante-Murcia; aquí, las unidades morfoestratigráficas (M) - pertenecientes a niveles marinos tirrinienses (T) - previamente documentadas en Almería (Goy *et al.*, 1987), han sido correlacionadas con las más recientes unidades distinguidas en Alicante (S-1: Alicante/La Marina; S-2: Laguna de la Mata/Torre Vieja) y Murcia (S-3: Aguilas), estipulándose una secuencia (radiocronológica (U/Th): Causse *et al.*, 1993; Hillaire-Marcell *et al.*, 1986) de 180 ka/BP, e.i. 7 (M1=T1); 128 ka/BP, e.i. 5e (M2=T2); 95 ka/BP, e.i.5c(M3=T3); y 70-80 ka/BP, e.i.5a(?) (Goy *et al.*, 1993).

La distribución geográfica y biotópica de los diferentes yacimientos aquí confrontados (fig. 1 y 15), supone, igualmente, una amplia gama de captación de biotopos de gran variabilidad en el relieve (altitud s.n.m.), continentalidad, microclima, distribución pluviométrica y de recursos hídricos (superficiales y geohidrológicos). A este respecto, podemos diferenciar e inferir distintos niveles de adaptación.

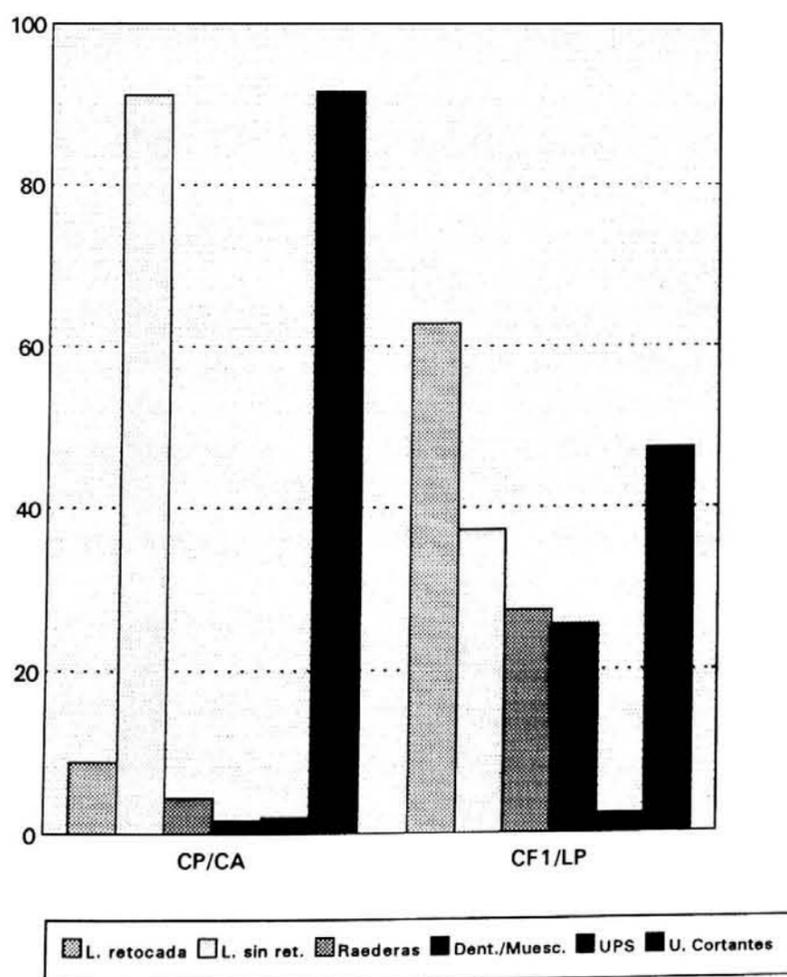


Figura 12: Comparación frecuencias de útiles entre C. Perneras/C. de los Aviones (CP/CA) y Cerro de la Fuente/Polope (CFI/LP).

### Cinturón costero semiárido Almería-Murcia.

Este espacio geográfico supone la adaptación al sector menos continental y de menor cota (c. 100 m.), pero de un régimen de humedad semiarídico. Aquí, se ubican los yacimientos de C. Perneras, C. de los Aviones (Murcia) y C. de la Zájara I (Almería) (fig.1). Esta captación espacial podría haber conllevado, por una parte, una adaptación a biotopos de más variados recursos nutritivos (moluscos/fauna esteparia en C. Perneras y C. de los Aviones: Montes, 1985-86a y b; en general, Freeman, 1981), pero por otra parte, de deficitarios regímenes hidrológicos y una generalizada tendencia a la aridez. Así, por ejemplo, en C. Perneras (zona paleontológica A: Carrión *et al.*, 1995) se ha registrado una vegetación termomediterránea, con extensión regional de estepa y *patches* de *Quercus*, dentro de una constante representación arbustiva mediterránea muy similar a la de la actual costa de Murcia (*Olea*, *Cupressaceae*, *Rhamnaceae* y *Labiateae*). Las características microclimáticas observadas en este yacimiento - ubicado a 3.5 km. de la costa - pueden ser extensibles a todo este cinturón costero (río Almanzora-Rambla de Ramonete), donde, a tenor del registro paleoambiental, el mar debió haber desempeñado un importante papel de regulador térmico de los contrastes climáticos, máxime en la mayor estabilidad ecológica alcanzada en estas latitudes durante las fases interstadiales (Carrión y Dupré, 1994; en general, Catt, 1986). De hecho, la ocupación musteriense de C. Perneras, como vimos, se produjo durante el interstadial II-III. Sin embargo, en este sector, la génesis<sup>(4)</sup>, morfología y estratigrafía del relieve hidrológico señala una casi ausencia de regímenes hídricos perennes superficiales durante el Pleistoceno Medio/Superior. En general, esta franja costero-meridional de Murcia (Conesa, 1987), y el cinturón de desagües comprendidos entre el Almanzora/Ramonete (Gil, 1987), sólo debió conocer durante esta etapa cursos de aguas esporádicos y torrenciales, como así indican las litofacies de la Rambla de la Murta (Carrascoy/franja costero-meridional, Murcia) (Somoza *et al.*, 1989) y Rambla del Portús (Cartagena, Murcia) (Conesa, 1990), cuyo dinamismo geomorfológico - al igual que el observado para sus principales arterias: Guadalentín (fig. 1, Murcia) (Conesa, *et al.*, 1994), Almanzora (fig. 1, Almería) (Harvey, 1996) y Andarax (Cuenca de Almería) (Bardaji, *et al.*, 1995) - indica durante el Pleistoceno Medio/Superior importantes balances de erosión/deposición torrencial (ver su más precisada cronoestratigrafía en <sup>(4)</sup>, típicos de la actual dinámica fluvial de

(4) El establecimiento de un límite cronoestratigráfico plio-pleistocénico para la cuenca bética oriental del Sureste Mediterráneo (Bardaji *et al.*, 1995), ha supuesto importantes implicaciones para el conocimiento del comportamiento tectónico y medioambiental durante el Pleistoceno Inferior/Medio, en el sector. Algunas de las unidades estra-tigráficamente correlacionadas, und. IV de la Cuenca de Almería (sección Cuesta Colorada) y Arco de la Cuenca de Aguilas (Und. litoral de Cope), especialmente esta última, muestran entre sus litofacies episodios de aportes masivos de gravas -procedentes de los relieves circundantes- a las cuencas de los sistemas fluviales esporádicos (ramblas), las cuales durante las oscilaciones marinas crearon un *offlapping* de episodios marinos/terrestres; por ejemplo, en la unidad III (Casa del Renco: Barjardi *et al.*, 1986) con interestratificación de depósitos de delta de Rambla (torrencial) y abanicos aluviales (c.1 my); Cuenca Baja del Segura (Alicante) (Und. el Moncayo - El Molar), cuya parte superior (und. II) presenta una facies distal del abanico aluvial de sedimentos rojos y arcillas (Somoza *et al.*, 1990); y la secuencia del pleistoceno medio de los depósitos de deltas de abanicos del Conglomerado del Segura.

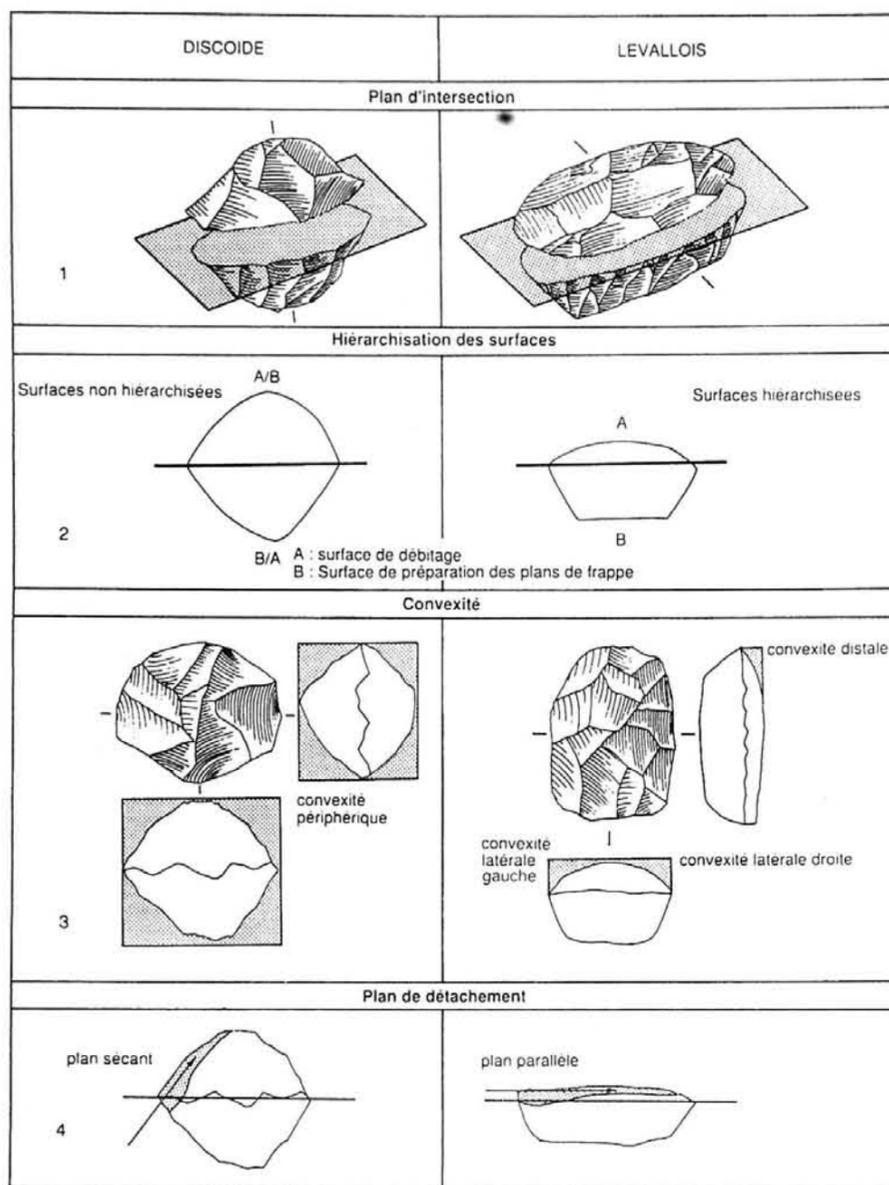


Fig. 178 : Propriétés techniques structurant les conceptions Discoïde et Levallois.

- 1 : Discoïde et Levallois : deux surfaces convexes sécantes délimitant un plan d'intersection.
- 2 : Discoïde : les surfaces sont non hiérarchisées, chaque surface peut alternativement ou successivement faire fonction de surface de plan de frappe ou de débitage.
- 2 : Levallois : chaque surface garde durant toute la séquence de débitage la même fonction, il existe une hiérarchisation entre chacune de deux surfaces.
- 3 : Discoïde : la convexité est périphérique sur une ou deux surfaces, suivant le nombre de surfaces exploitées.
- 3 : Levallois : les convexités sont latérales et distales.
- 4 : Discoïde : les plans de détachement des enlèvements prédéterminés sont sécants par rapport au plan d'intersection de deux surfaces.
- 5 : Levallois : les plans de détachement des enlèvements prédéterminés sont parallèles au plan d'intersection des deux surfaces.

Figura 13: Propiedades técnicas estructurando las concepciones discoide y Levallois, según E. Boëda: Le Concept Levallois: Variabilité des méthodes. CRA-9, (CNRS). París, 1994.

este sector semi-árido (Conesa, 1995). Así, las secuencias geoedafológicas de algunos abanicos fluviales del sector (Almería: Sierras Filabres/Estancias/Cuenca Almanzora; Murcia: Sierras Espuña /Almenara/ Carrascoy) indican un incremento de la agradación durante los periodos fríos cuaternarios, mientras que las disecciones son afines a las etapas más cálidas (Harvey, 1969). A este respecto, algunas dataciones radiocarbónicas efectuadas sobre el miembro 1 G-TA del Guadalentín y tributarios (R. de Nogalte) (c. 31.115 y 40.230 BP, respectiv.), permiten inferir que la incisión de los ejes de los cauces coincidieron con etapas cálidas/húmedas (Cuenca y Walker, 1985; 1995) afines a este interstadial II-III.

La suma de todos estos aspectos virtualmente manifiesta que en este sector geográfico la habitabilidad y movilidad de los grupos paleolíticos se pudo haber visto restringida por la observada aridez ambiental. La puntual ubicación de sus yacimientos, asociados a los restringidos biotopos (bosques ripícolas) formados en torno a estos cauces esporádicos, refuerza esta impresión. Asimismo, esto pudo haber inducido a que las visitas estacionales a estos sectores fueran más frecuentes durante las fases más

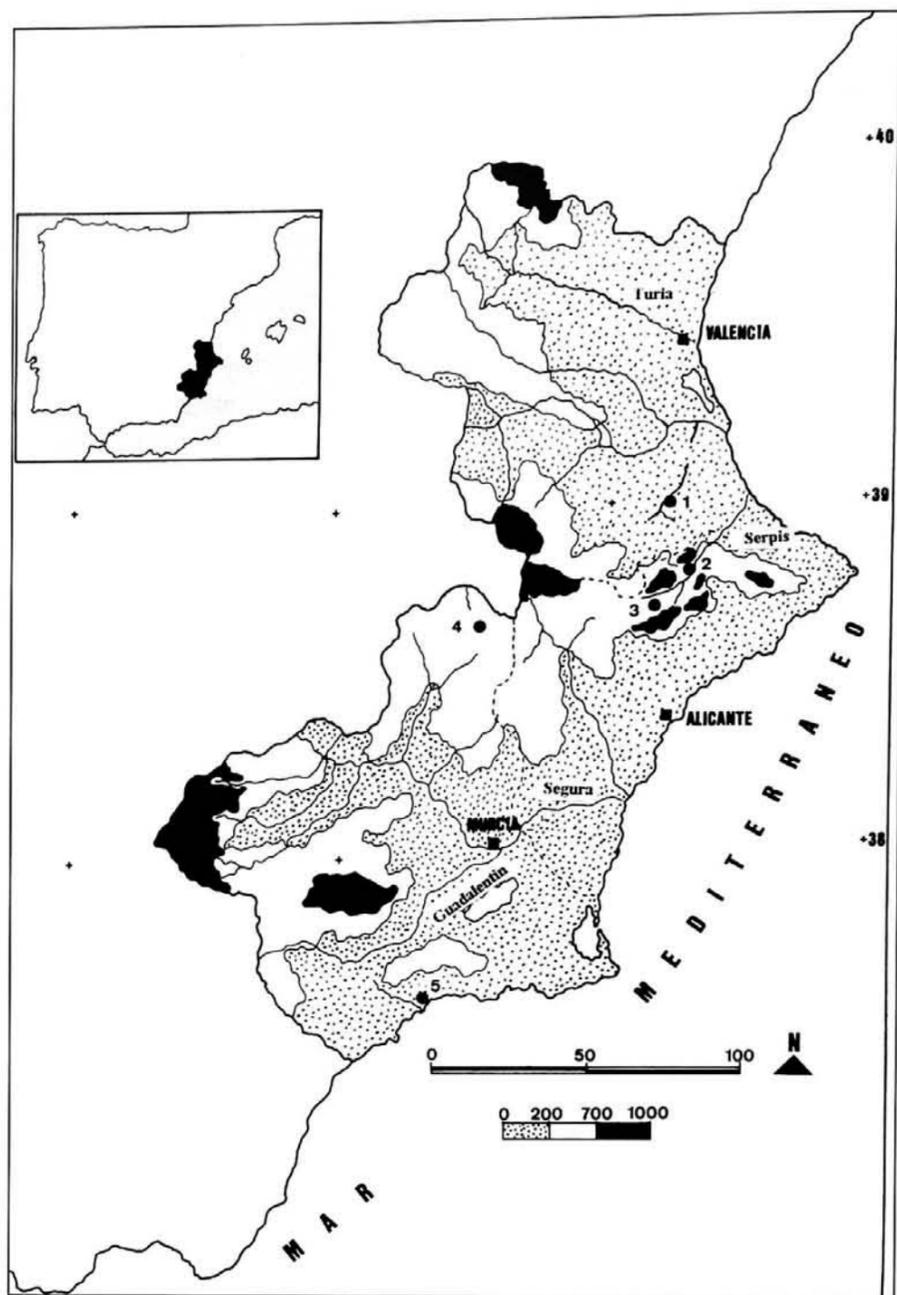


Figura 15: Situación topográfica de yacimientos de SE levantino: 1: Cova Negra (Xàtiva, Valencia); 2: Cova Beneito (Muro, Alicante); 3: El Salt (Alcoi, Alicante); 4: Cerro de la Fuente (Yecla, Murcia); 5: Cueva Pernerás (Lorca, Murcia).

húmedas interstadiales; especialmente, en la pulsación II-III, como así indica el nivel X de C. Pernerás y las dataciones radiocarbónicas de algunas litofacies fluviales (*supra*).

### Cuenca fluvial de baja altitud. Cubeta del Valle del río Albaida (Valencia).

La ocupación de este área puede, también, representar una determinada adaptación a un biotopo: la cubeta del Valle del Albaida (tributario del río Júcar) (fig. 15). Se trata de la captación de un sector no muy continental y de escasa cota de altitud (c. 100 m.). Aquí, son conocidas toda una serie de *sitios* en cueva de los que destacan C. Negra y C. Petxina (Villaverde, 1984). Como hemos visto, era el yacimiento de C. Negra el que presentaba, hasta el momento, la secuencia ocupacional más amplia documentada en el Sureste hispano (fig. 16). Quizá, esta prolongada ocupación sea debida a su propia posición fisiográfica en este valle que forma la cubeta sinclinal, drenada por el río Albaida mediante un régimen perenne (ver Apéndice-2, Riss-Würm; Fumal, 1986). Aquí, el ambiente relativamente húmedo y templado se prolongó desde el interglacial Riss-Würm (e.i. 5e) hasta finales del glacial inicial (Würm I, e.i. 5d-a) y comienzos del pleniglacial (Würm II, e.i. 4, c.

75.000 BP), a partir del cual se instaura una fase más fría y seca que, a su vez, se verá muy probablemente interrumpida por una pulsación más suave/húmeda afín al interstadial II-III (ver fases en fig. 16). Esta secuencia sedimentológica gradual se ve también confirmada por los conjuntos faunísticos, los cuales indican un incremento de elementos esteparios (*Equus*, *Cervus* y *Capra*) coincidente con la instauración del citado estadal (Pérez, 1977; Villaverde, 1984: 176). Sin embargo, y esto podría indicar sus favorables características biotópicas, la ocupación de los grupos paleolíticos es continuada y no vió interrumpido su carácter estacional - como vimos, así lo implican sus conjuntos líticos, N-VIII-II- aún en etapas climáticas más rigurosas.

### Valles de montaña de altitud media. Ríos Serpis y Agrés (Alicante).

Este medio geográfico representa una continentalidad similar a la observada en C. Negra, pero sus yacimientos se ubican en cotas mayores de altitud (600-650m.). Aquí, los *sitios* de El Salt (Fumanal, 1994) y de C. Beneito (Iturbe *et al.*, 1993) - especialmente estudiados en este artículo -, junto a otros *sitios* ubicados al aire libre (Valles de Alcoy/Terrazas del Serpis) - pero de incierto registro arqueológico (Villaverde, 1984) - exponen ya una adaptación a un medio más montañoso y de mayor contraste estacional (Carrión y Dupré, 1994); aunque favorecido por las importantes receptoras redes fluviales de cabecer (Polop/ Agrés/ Serpis) (fig. 15). Así, por ejemplo, las litofacies correspondientes al nivel II del perfil Agrés, indican un régimen fluvial estable incluso durante la instauración de la etapa más fría/seca del pleniglacial II (N-II: 73 ka/BP: Fumanal y Carmona, 1995). En estos valles de Alcoy se podría apreciar a finales del glacial inicial (El Salt: bajo N-XII: C14, 81.533 BP: Dupré, 1995) un ambiente templado, aunque ya menos húmedo, con vegetación boscosa (*Quercus*: 58%; *Pinus*: 13.5%) y arbustos termo-mediterráneos, que tenderá a más frío y seco durante el estadal II. La pulsación interstadial II-III (fig. 16) vuelve a recuperar un ambiente más suave y húmedo como indican las litofacies de las Unids. C-B del Sector I del Salt (Fumanal, 1994) y el basal estratigráfico de Beneito (XI-XII) (ocupación misterriense D4-D3, *v. supra*). En este último *sitio*, los taxones palinológicos de su zona A (D4) (Carrión, 1992b) señalan la expansión de un bosque abierto de *pinus* con biotopos de heliófilas (*quenopodiaceae*, *asteraceae*, *artemisiae*, etc.); a su vez, los porcentajes de *Quercus* esclerófilo y oleaceas indicarían un desarrollo próximo a la vegetación mediterránea. La abundancia de *Juniperus* representaría, por su parte, un estatus vegetal fitosocio-lógicamente cercano al actual *Pinus-Junípera*. La zona B (D3) manifiesta un desplazamiento del bosque de pino por el de carrascal - *Quercus ilex coccifera* con mesotérmofilos (*Olea*, *Phillyrea*, *Rhamnus*, etc.) que denotarían un aumento de las temperaturas y de humedad, con el consiguiente descenso de gramineas y junípero. Sin embargo, la zona C (D2) presenta ya unas condiciones ambientales estadales (III) que se traducen en un descenso de las temperaturas y un aumento de la xericidad. Ahora se aprecia una vegetación esteparia de

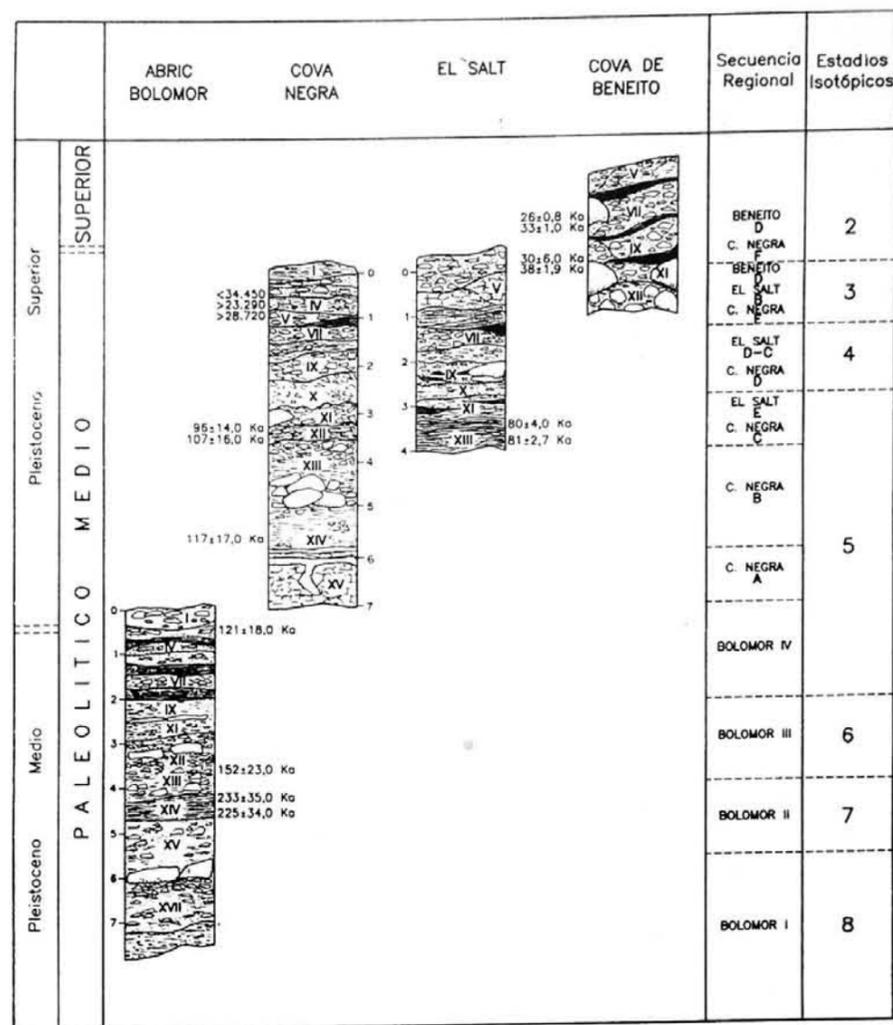


Figura 16: Secuencias estratigráficas, niveles industriales y dataciones absolutas (secuencia regional) de yacimientos del SE Levantino. Según Fumanal (1986, 1993, 1994 y en Iturbe *et al.* 1993).

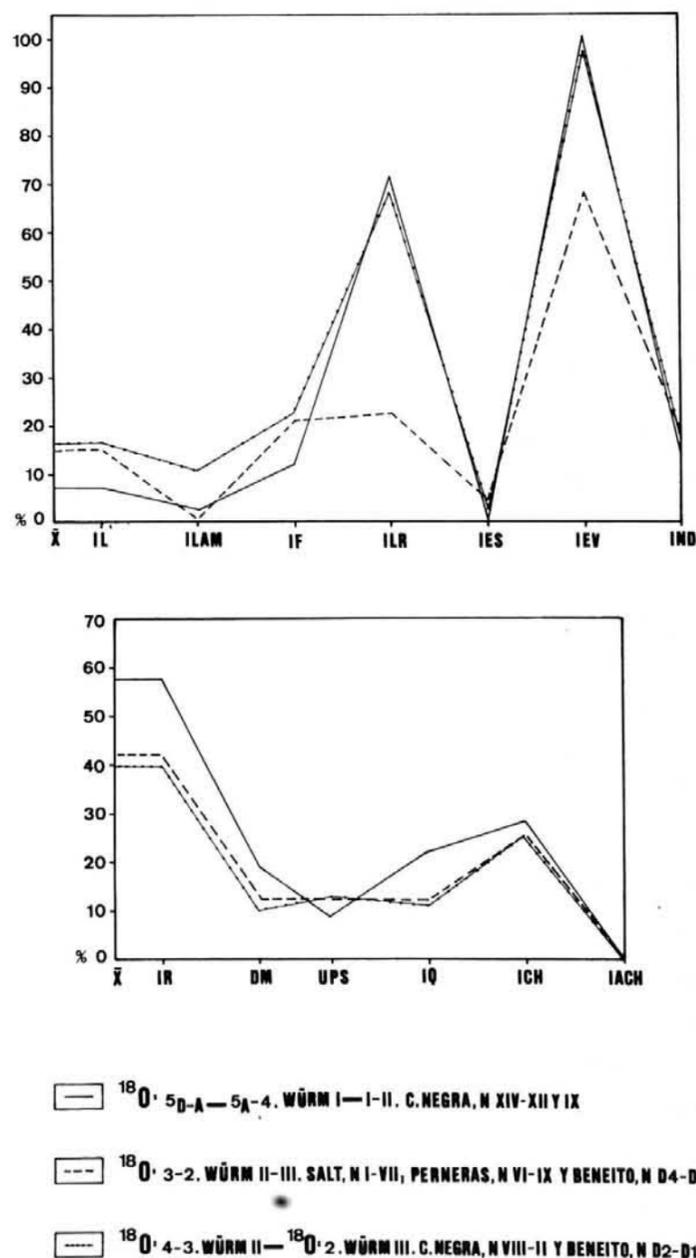


Figura 17: Proyección de índices tecnomorfológicos y tipológicos en el marco de secuencias climáticas (pleistoceno Superior) Regional (SE Levantino).

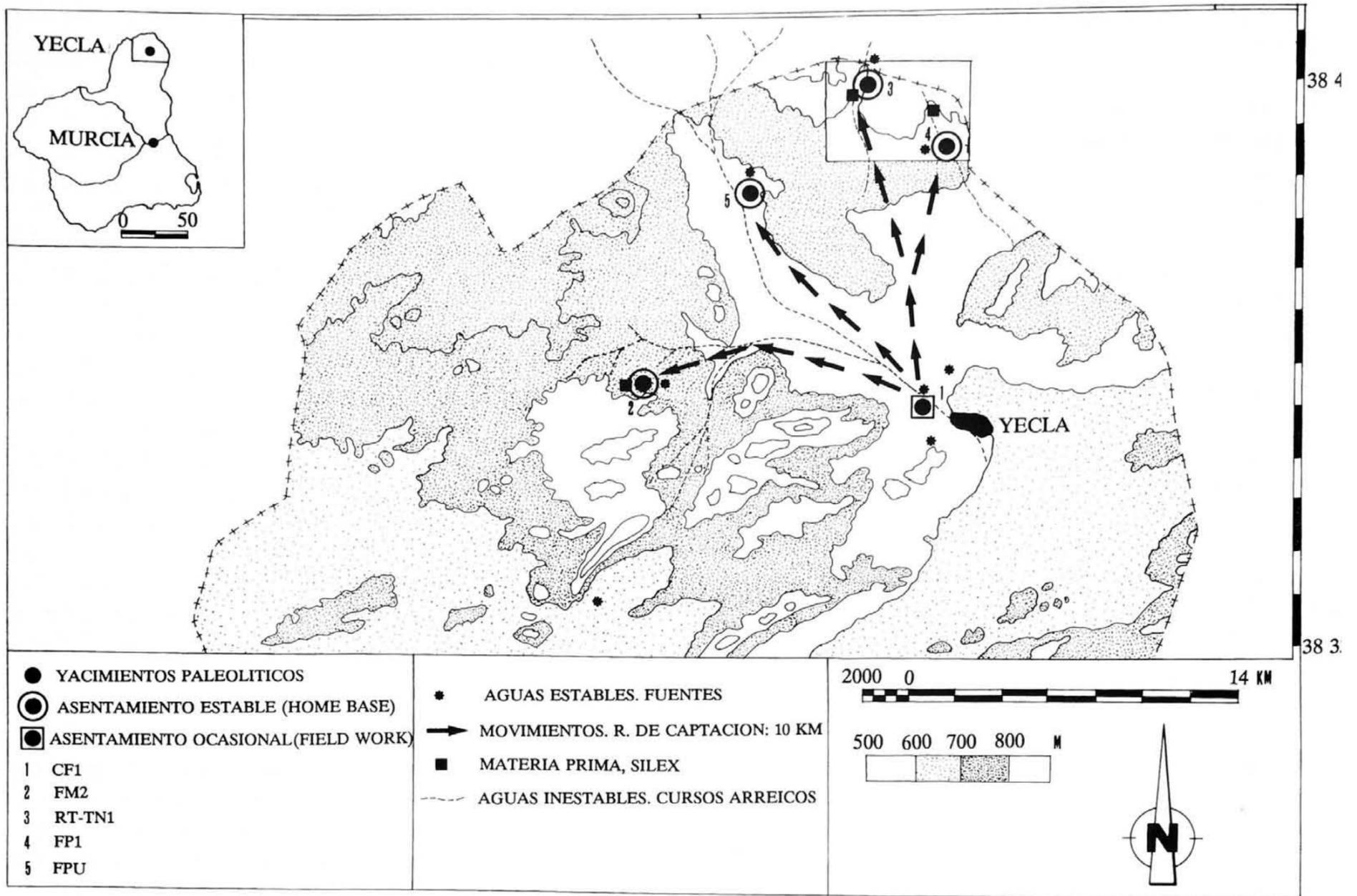


Figura 18: Ubicación topográfica y áreas de captación de materias primas del asentamiento al aire libre de la altiplanicie de Yecla (Murcia).

gramíneas, quenopodiáceas, pino/junípero con estrato herbáceo de *Artemisia* (Carrión, 1992b). En estos momentos, los restos faunísticos más representativos son las comunidades esteparias como *Capra*, *Equus* y *Cervus* (Iturbe *et al.*, 1993: 36). No obstante, a pesar de este empeoramiento bioclimático, el *sitio* siguió siendo visitado - como en C. Negra, estacionalmente - por los grupos paleolíticos.

La adaptación a este medio geográfico puede reflejar un ecotono similar al observado para el Valle de Albaida. Sin embargo, en este sector de mayor relieve parece que una mayor estabilidad bioclimática pudo haberse alcanzado durante las fases interestadiales; pues aquí, al contrario que sucedía en el cinturón costero semi-árido, podrían ser las bajas temperaturas - y no la aridez ambiental - las que hubieran restringido su habitabilidad estacional. Esta idea la podemos reforzar, además de lo inferido en el registro palinológico, con la dinámica fluvial ya comentada y con algunas litofacies fluviales con series radiocarbónicas. Así, por ejemplo, las subfacies de llanura de inundación de algunas ramblas de Vinalopó (Caprara) poseen sedimentos cuyo encostramiento (38.575 BP) indicarían unas condiciones de humedad estacional (Casquel *et al.*, 1989), al igual que el límite final del G-TB documentado en el mismo Vinalopó (Villena: > 32.000 BP; Novelda: 37.900 BP) y Serpis (39.000 BP) (Cuenca y Walker, 1985; 1995). Este aspecto, favorecería una mayor movilidad de los grupos, como así denotaría la proliferación de *sitios* al aire libre en

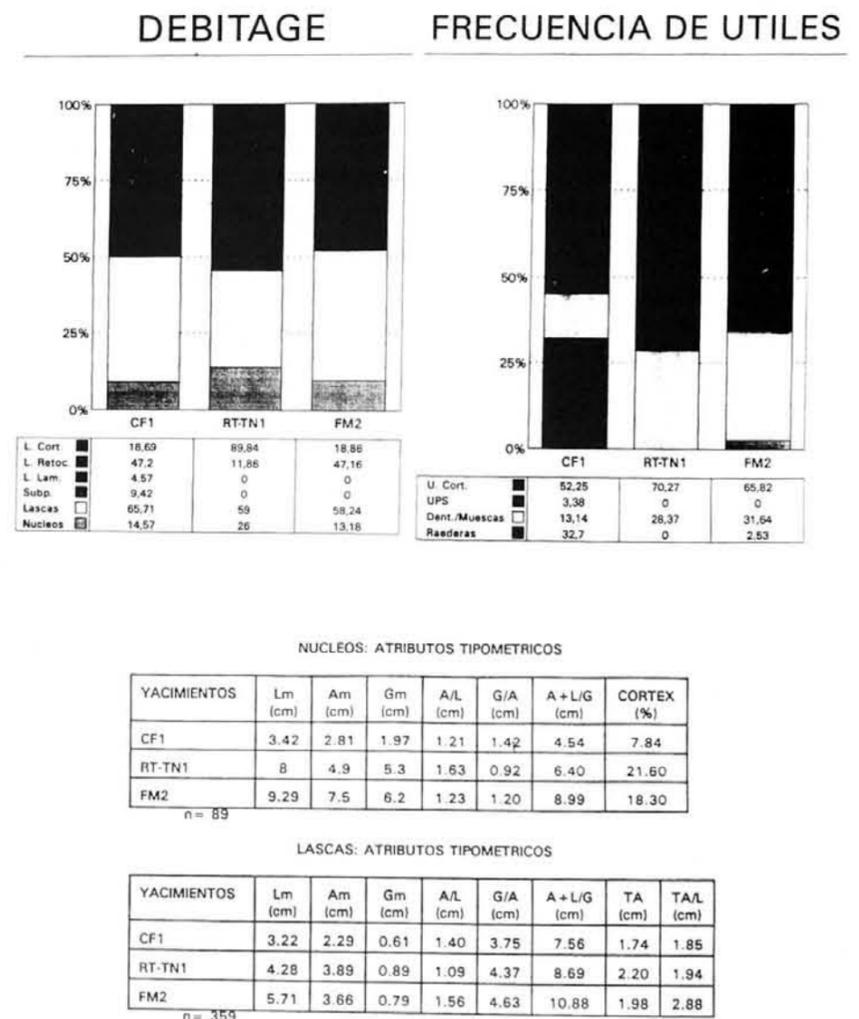


Figura 19: Comparación de frecuencias de útiles y Debitage y tipometrías de núcleos/lascas entre los yacimientos de la altiplanicie de Yecla (Murcia). CF1: Cerro de la Fuente, RT-TN1: R. de Tobarrillas, FM2: Fuente del Madroño.

los valles de Alcoy y terrazas del Serpis (Villaverde, 1984: 301-306).

### Sector mediterráneo continental de alta montaña (Granada-Málaga).

Los yacimientos aquí ubicados representan ya una captación/adaptación de un medio geográfico más continental y de elevadas cotas de altitud (1.000 m. : C. Carigüela/C. Horá, Sierra Arana (Granada); y C. Zafarraya, Sierra de Alhama (Málaga)). (fig. 1). Sin embargo, a pesar de ser un medio de más marcados contrastes térmicos y tendente a una mayor inestabilidad ambiental (Carrión y Dupré, 1994), de nuevo, la ocupación estacional - con matices - parece haber sido continuada. Esta fluctuación ambiental puede ser contrastada en las 16 zonas palinológicas registradas en C. Carigüela (Carrión, 1992a). En éstas, se aprecia una alternancia de taxones termófilos (boscosos) y de áreas esteparias con las habituales comunidades de herbívoros: *Equus*, *Capra* y *Cervus* (Martín, 1986; Barroso *et al.*, 1983). Las zonas palinológicas asociadas a los estadios isotópicos 5-4 (Würm I/II) presentan un 80% de *pinus*, alcanzándose la máxima presencia de mesotermófilos mediterráneos durante el estadio isotópico 3 (interestadial II-III (?)). En términos generales, en este sector se produjo un ambiente no muy frío y bastante húmedo durante el glacial

inicial, y especialmente en el interglacial 5e (128-118 kyr/BP), para ir produciéndose - en este sector quizá más bruscamente - un enfriamiento y mayor sequedad durante el glacial pleno (Würm II, e.i. 4-3: c. 76-32 kyr/BP). Este cambio climático - generalizado en todo el Sureste - supuso la desaparición en los espacios abiertos de las especies termófilas. Los registros palinológicos de la turbera de Padul (Granada) (Florschütz *et al.*, 1971; Pons y Reille, 1988) y del travertino de Jorox (Málaga) (Delannoy *et al.*, 1993) señalan que este cambio fue bastante brusco.

Como ya indicamos, la ocupación musteriense del sector pudo haber sido más habitual durante el glacial inicial (c. 118-75 kyr/BP). Por ejemplo, C. Carigüela ofrece un *terminus post quam* de c. 83.000. No obstante, la prolongación ocupacional de los yacimientos sigue siendo dilatada y sus sedimentos, dataciones y niveles interestratificados con utillajes muy aprovechados económicamente (*v. supra*) y asociados a hogares y restos faunísticos, señalan cierta estabilidad residencial; quizá debida, también, al carácter biotópico ofrecido por los tributarios del Cubillas y Fardes a los que están fisiográficamente asociados C. Carigüela y C. Horá respectivamente. Un matiz a esta tónica estacional/residencial podría venir indicado por las características del yacimiento de la Cueva del Boquete de Zafarraya (Barroso *et al.*, 1983): el cual ha sido definido como un *sitio* ocasional utilizado por los grupos paleolíticos en su desplazamientos de captación de recursos económicos. Este aspecto es sumamente interesante, y aunque su industria lítica es escasa y no tengo conocimientos de su estudio y publicación, las implicaciones que podemos inferir de los índices publicados hasta el momento (Barroso *et al.*, 1983), refuerzan muy substancialmente los resultados de nuestras comparaciones e interpretación. Primeramente, observamos en este yacimiento un elevado IL tecnológico (57.31%) que sustenta la idea de que a mayor movilidad de los grupos humanos más grande es la posibilidad de reponer materia prima; suponiendo un aprovechamiento menos económico de ésta. Por otra parte, el bajo índice de raederas (IR es.: 22.85) y relativamente elevado número de denticulados (10.43), podría haber inducido a unas menores secuencias de reducción de lascas debido a su mayor frecuencia de reposición. Globalmente, esta dinámica observada a partir de este yacimiento, matiza la aparente frecuencia de adaptación estacional en este medio geográfico. Esperemos, también, que los resultados del estudio de sus sedimentos matice este aspecto cronológicamente.

RAEDERAS: MORFOLOGIA Y TECNOLOGIA

TIPO	%	Lm (cm)	Am (cm)	Gm (cm)	TA (cm)	TG (cm)	Rm (mm)	Lsim. (%)	Lasim. (%)	Ab (%)	E/E (%)
S.LATERAL RECTA	30.98	3.84	2.51	0.76	1.72	0.61	5.71	36.84	63.15	43.47	56.51
S. LATERAL CONVEXA	29.57	3.87	2.54	0.91	1.84	0.7	4.4	61.11	38.88	42.85	57.13
DOBLE	4.22	4.33	3	0.76	2.5	0.95	3.16	100	0	66.66	33.33
TRANSVERSAL	26.76	2.65	3.01	0.89	2.48	0.79	5.61	67.27	32.72	23.57	76.42
CONVERGENTE	2.81	5.2	2.9	1.15	2.2	0.3	4.75	75	25	50	50
DEJETE	4.22	3.43	3.23	0.7	4	1.4	5.16	50	50	33.33	66.66
S. LATERAL CONCAVO	1.40	6.4	4.6	1.6	1.6	0.9	4	100	0	0	100
TOTAL	-	4.04	3.10	0.95	2.35	0.8	4.8	55.73	44.26	36.11	63.88

n = 71

CF1: REDUCCION DE SOPORTES

TIPO	Lm (cm)	Am (cm)	Gm (cm)	TA (cm)	TG (cm)	A/L (cm)	G/A (cm)	Rm (mm)	°	TA/L (cm)
R. LATERAL	3.85	2.52	0.83	1.78	0.65	1.52	3.03	5.05	48	2.16
R. TRANSVERSAL	3.04	3.12	0.79	3.24	1.09	0.88	3.38	5.38	51	1.06
LO s.r.	3.30	2.61	0.79	2.06	0.74	1.26	3.30	-	46	1.60

### Invasión de retoque

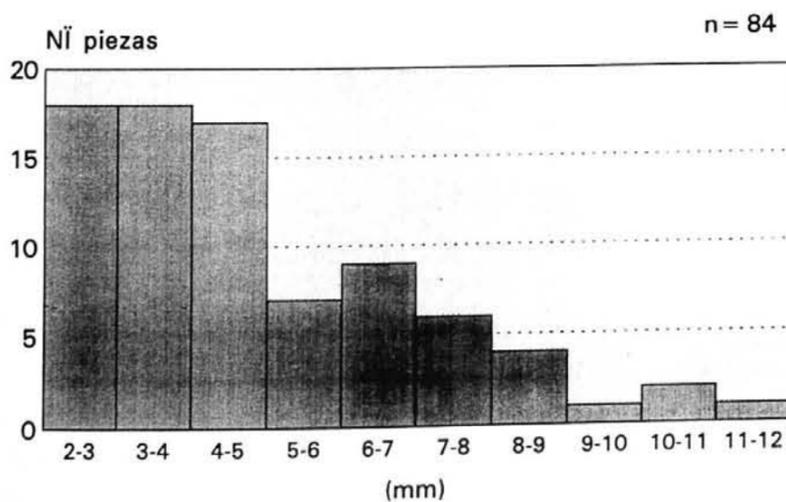


Figura 20: Características tecno-morfológicas, esquema de reducción de lascas e invasión de retoque de las raederas del yacimiento Cerro de la Fuente (LO s.r.: Lascas ordinarias sin retocar).

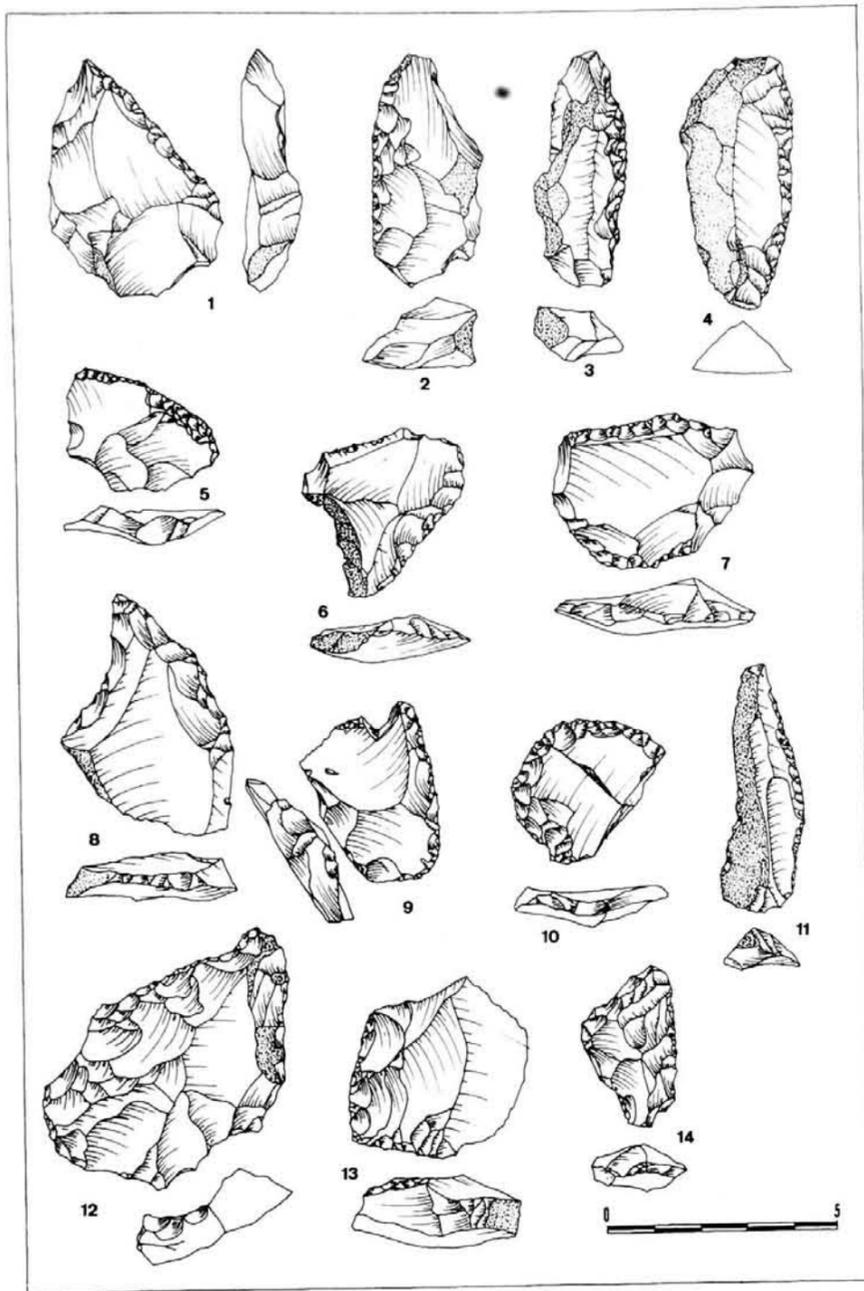


Figura 21: Lascas reducidas (raederas. Cerro de la Fuente) (Yecla. Murcia).

pequeñas fuentes que, junto a los mencionados cauces arreicos, configuraron ecotopos en torno a los cuales proliferaron los *sitios* paleolíticos (Montes y Rodríguez, 1985; Montes *et al.*, 1986; López y Jordán, 1995; López *en prensa*). Un ejemplo de esta adaptación viene representado por el ya comentado esquema espacial de asentamiento de Yecla (fig. 18). Aquí, algunas litofacies cuaternarias de los glaciares acumulados sobre las cubetas y corredores de las vertientes montañosas de las calizas dolomíticas béticas y prebéticas, presentan importantes implicaciones paleoclimáticas (especialmente su generalizado N-III de limos rojizos). El estudio de algunas terrazas fluviales (Rambla de Tobarillas) deja entrever algunas relaciones entra la génesis sedimentológica de estos depósitos de acumulación, los cuales parecen haber alcanzado su pedogénesis a finales del interglacial Riss - Würm (e.i. 5e: C. 128-118 kyr/Bp) (Conesa y López, *en prensa*). De estar en lo cierto, esto supondría para este sector una etapa suave/húmeda no vuelta a ser recuperada durante toda la última glaciación. A excepción, quizá, del paleocambiante que se desprende del interestacial II - III -documentado como vimos en un cercano sector y de similar cota (fig. 15)-, para los Valles de Alcoy. El momento de ocupación *musteriense* para la altiplanicie de Yecla, ha sido estipulado, en función del estudio anteriormente citado, a partir del glacial inicial (Würm I) y comienzos del pleniglacial (Würm II). No de-

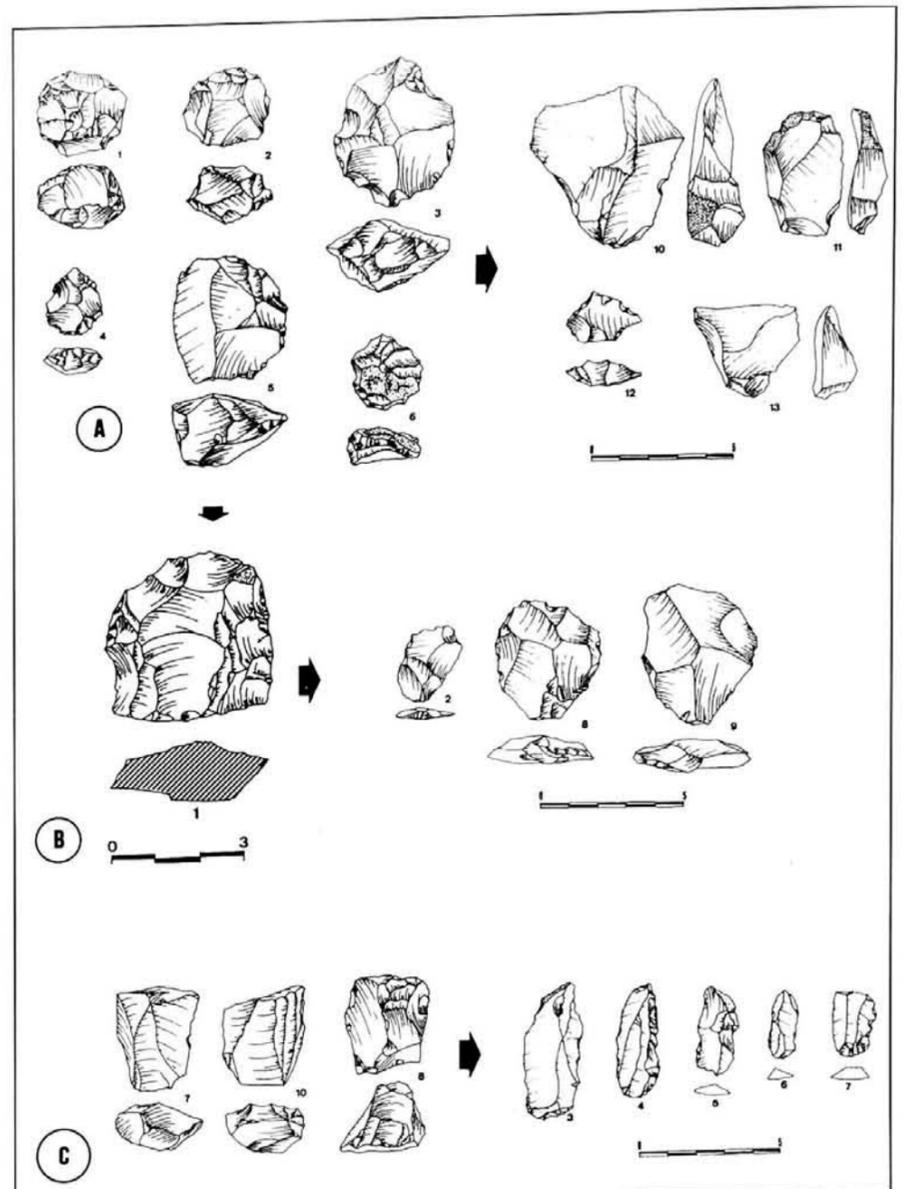


Figura 22: Esquema tecnomorfológico núcleos/lascas. Yacim. Cerro de la Fuente.

A) Núcleos discoides/Lascas desbordantes.

B) Núcleo Levallois (preferencial)/Lascas Levallois.

C) Núcleos prismáticos-Laminares/Lascas laminares-microlascas.

bemos olvidar que todos los sitios arqueológicos aquí documentados están ubicados al aire libre y puntualmente dispuestos en torno a estos escasos -aunque permanentes- recursos hídricos (dolinas/fuentes) y junto a cauces más dependientes de las lluvias estacionales. Así, por ejemplo, en el sitio del Pedernaloso -ubicado frente a la rambla que le da su nombre- parte de la industria lítica aparece asociada (N-1 y 3) a sedimentos de origen fluvial que denotan un ambiente más húmedo que pudo haber alimentado torrencialmente estos cauces. Los niveles (II - III) de la vecina C. del Cochino (Villaverde, 1984: 266). -Aunque mucho más dudosamente podrían haberse originado durante etapas más suaves y húmedas. Estos aspectos hacen sugerir, aunque con muchas reservas, que la proliferación de *sitios* al aire libre en este sector, implica un cierto grado de movilidad que debió haberse visto favorecido durante las pulsaciones más suaves y húmedas, aunque sus características hidrológicas pudieron perfectamente propiciar su habitabilidad (restringida) durante, quizá, etapas más frías y secas estadales.

de 5 - 50 Km. (Turq. 1989; 1992)= IN/L= 1/31 (n=120), Rolland, 1977: Tab.2).

ILR: índice total de lascas retocadas (relativo a aprovechamiento económico de materia prima/secuencias de retoque: Rolland, 1990: tab.2; Fish, 1979: 133 - 35; Dibble, 1984; 1987).

IES: índice de explotación superficial de núcleos (*levallois*: preferencial, recurrente centrípeto y bi- y direccional= planos de lascado jerarquizados (preparación/superficie de lascado) (fig.13) (Boëda, 1994).

IEV: índice de explotación volumétrica de núcleos (núcleos con múltiples planos de lascado, no jerarquizados, cuyas morfologías finales (generalmente acotadas) son discoidales, globulares, prismáticos e informes) (fig.13) (Boëda, 1994).

#### ÍNDICES TIPOMÉTRICOS

(X=cm de atributos métricos absolutos (Barton, 1987: 204 - 14) y derivados (índices) (Dibble y Whittaker, 1981).

Absolutos: (núcleos/lascas)

Lm: longitud media (eje de lascado).

Am: anchura media.

Gm: grosor medio.

TA: anchura de talón.

TG: grosor de talón.

Derivados: (relativos; núcleos/lascas)

A/L: índice de longitud/anchura.

G/A: índice grosor/anchura.

A+L/G: índice de grosor relativo.

TA/L: índice de superficie relativa de lasca.

#### MATERIA PRIMA

(X= 100 fragmentos de materia prima en estado natural)

MmL: módulo medio (cm) eje mayor longitudinal.

MmA: módulo medio (cm) anchura.

MnG: módulo medio (cm) grosor.

#### APÉNDICE - 2

La datación isotópica (Shakelton, 1969; 1987) -absorción de los isótopos del oxígeno (018 - 016, núcleo V28 - 238) por los caparazones de los foraminíferos marinos (C2C03)- viene equiparada a la cronología alpina convencional (Laville, 1975), tal cual, a su vez, ha sido relacionada en el registro sedimentológico del Sureste hispano.

#### SEDIMENTOLOGÍA:

Interestadial Riss-Würm/estadio isotópico 5e: Terraza tirriniense (M2/T2: U/Th: 128.000 BP) de los litorales de Almería/Alicante/Murcia (Zazo *et al.*, 1992; Goy *et al.*, G de la Rambla de la Murta (Sierra de Carrascoy-Murcia (Somoza *et al.* 1989); G2-T2 de los ríos Palancia, Mijares y Turia (Valencia) (Pérez, 1985; Estrela, 1986); Rambla de Ce-

vera (Castellón) (Segura, 1983); G-T depresión Concentaina Muro (Alicante) (Bernabé, 1975); Nivel III (212 Ka) Perfil Albaida (Xúquer, Valencia) (Carmona *et al.*, 1993; Fumanal y Carmona, 1995); Fase IV Cueva Bolomor (Tavernes, Valencia) (Fumanal, 1993); Basal (XXXVI - XX-XI) de C. Negra (Xativa, Valencia) (Fumanal, 1986).

Estadial Würm I/e.i. 5d-a-4: Terraza tirriniense (T-IV: 80 - 85 kyr) litoral Alicante/Murcia (Zazo *et al.*, 1992; Goy *et al.*, 1993); GR. de la Murta (Carrascoy - Murcia) (Somoza *et al.*, 1989); Basal T-1 R. de Caprala (Vinalopó, Elda - Alicante) (Casquel *et al.*, 1989); Nivel IV - III (105 ka) Perfil Anna (Xúquer), Nivel I (81 ka) Perfil Jovades (Serpis, Alicante). Miembro B2 (98 ka) Perfil Bolbaite (Xúquer), Nivel II (106 ka) del G2 - T2 Perfil Bugarra (Turia, Valencia), Nivel II (73 ka) Perfil Agrés (Serpis) (Carmona *et al.*, 1993; Fumanal y Carmona, 1995); Interfase B (XXX - XXIX) C. Negra (Fumanal, 1986); Basal (81.583 BP) Unidad E del Salt (Alcoy; Alicante) (Fumanal, 1994; Galván 1992).

Interestadial Würm I - II e.i. 4 - 3: Niveles XXVII - XXVIII C. Negra (Fumanal, 1986)

Estadial Würm III/e.i. 3: Nivel XXVI C. Negra (Fumanal, 1986); G1 - T1 del Palancia (Castellón) (Estrela, 1986); Miembro superior G - T B (39.000 BP) Vinalopó, Serpis (Alicante) y Guadalentín (Murcia), Miembro 1 T-A (límites C<sup>14</sup>: 31.115-39.500 BP) Guadalentín y R. de Nogalte (40.230 BP) (Lorca, Murcia) (Cuenca y Walker, 1995); Unidad C y B (Sector I) El Salt (Fumanal, 1994); Basal (XI - XII) C. Beneito (Iturbe *et al.*, 1993); Nivel X C. Pernerias (Carrión *et al.*, 1995).

Estadial Würm III/e.i. 2: Nivel X (C<sup>14</sup>: 30.160 y 38.800 BP) C. Beneito (Iturbe *et al.*, 1993).

#### PALINOLOGÍA:

Interestadial Riss - Würm/e.i. 5e (final): Travertino (U/Th: 116.000 Bp) Jorox (Málaga) (Delannoy *et al.*, 1993).

Estadial Würm I/e.i. 5d - a -4: Turbera de Padul - 2 (Granada (Pons y Reille, 1988); Nivel XI (zona Z-W) Cueva Carihuela (Granada) (Carrión, 1992a); Nivel XII (inferior) (81.584 BP) El Salt (Alcoi, Alicante) (Dupré, 1995); Nivel X - VIIB (zona v-s) C. Carihuela (Carrión, 1992a).

Interestadial Würm I - II/e.i. 4 - 3: Nivel VIIB (zona s) (?) C. Carihuela (Carrión, 1992a).

Estadial Würm II/e.i. 4 - 3: Nivel VIIA - VI (zona r - o) C. Carihuela (Carrión, 1992a).

Interestadial Würm II-II/e.i. 3 - 2: Nivel VI (zona p) C. Carihuela (Carrión, 1992a); Nivel D4 - D3 (zona n - k) C. Carihuela (Carrión, 1992a); Nivel D2-D1 (zona C) C. Beneito, (Carrión 1992b).

#### REFERENCIAS

BARDAIL, T., CIVIS, J., DABRIO, C.J., GOY, J.L., SOMOZA, L. Y ZAZO, C. (1986). Geomorfología estratigráfica de las secuencias marinas y cuaternarias de la Cuenca de Cope (Murcia). López Bermudez y Thornes (eds.) *Estudios sobre geomorfología del sur de España*: 11 - 16. Comm. Meas. Theory and Applic. in Geomorphology. Int. Geogr. Unión. Univers. Murcia - Bristol.

- BARDAJI, T., GOY, J.L., MÖRNER, N.A., ZAZO, C., SILVA, P.G., SOMOZA, L., DABRIO, C.J. Y BAENA, J. (1995). Towards a Plio-Pleistocene chronostratigraphy in Eastern Betic Basins (SE Spain). *Geodinámica Acta*, 8:2: 112-125.
- BARROSO, C., RUIZ, M., GARCÍA, A., RUIZ, P., MEDINA, P. Y SANCHIDRIAN, J.L. (1983). Avance al estudio cultural, antropológico y paleológico de la Cueva del "Boquete de Zafarraya" (Alcaucín, Málaga). *Antropología y Paleoeología Humana*, 3:3 - 12.
- BARTON, C.M. (1987). *An Analysis of lithic Variability from the Middle Paleolithic of the Iberian Peninsula*. Ph. D. Thesis. University of Arizona, Arizona.
- (1990). Stone Tools at Paleolithic Settlement in the Iberian Peninsula. *Proceedings of the Prehistoric Society*, 56: 15 - 32.
- BAUMLER, M. (1988). Core reduction, Flake Production, and the Middle Paleolithic Industry of Zlobiste (Yugoslavia). H. Dibble y A. Montet - White (eds.), *Upper pleistocene Prehistory of Western Eurasia*: 255 - 274. University Museum Monograph 54. Philadelphia: Univ. Museum, University of Pennsylvania.
- BERNABÉ, J.M. (1975). Red fluvial y niveles de terraza en la depresión Conca de Murcia - Muro (Valls d'Alcoi). *Cuadernos de geografía*, 15: 22-39.
- BINFORD, L. R. (1972). Contemporary Model building: Paradigms and the current state of Paleolithic Research. D.L. Clarke (ed.), *Models in Archeology*: 109-66. London.
- (1980). Willow smoke and dogs Tails: Hunter-Gatherer Settlement, System and Archaeological Site formation. *American Antiquity*, 45:4-20.
- (1982). The archeology of Place. *Journal of Anthropological Archeology*, 1: 5-31.
- BINFORD, L.R. Y BINFORD, S.R. (1966). A Preliminary Analysis of Functional Variability in the Mousterian of Levallois Facies. *American Anthropologist*, 68:838-295.
- BOËDA, E. (1994) Le concept levallois: variabilité des méthodes. CRA-9. (CNRS) Paris.
- BORDES, F. (1953a). Essai de classification des industries "moustériennes". *Bulletin de la société Préhistorique Française*, 50: 457-466 = (BSPF)
- (1953b). Levalloisian et Moustérien. *BSPF*, 50/4: 226-235.
- (1961). *Typhologie du Paléolithique ancien et moyen*. Public. de l'Inst. De Preh. de la Univ. de Bordeaux 1. Bordeaux.
- BOTELLA, M. (et alii) (1976). El yacimiento Achelense de la Solana del Zamborino. Fonelas (Granada). Primera campaña de excavaciones. *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 1: 1-47.
- BOTELLA, M., MARTÍNEZ C., CARDENAS, F. J., CAÑABATE, M.J. (1983). Las Industrias Paleolíticas de Cueva Horá (Darro, Granada): Avance al estudio Técnico y Tipológico. *Antropología y Paleoeología humana*, 3: 13-48.
- CARMONA, P. (et alii) (1993). Contexto Geomorfológico y Cronostratigráfico de algunos paleosuelos Valenciano. *El cuaternario en España y Portugal*. I.T.G.E. II: 533-543. Madrid.
- CARRIÓN J.S. (1992a). Late Quaternary Pollen Sequence from Carihuela Cave, Southeast Spain. *Review of Palaeobotany and Palynology*, 71: 37-77.
- (1992a). A Palaeological Study in the Western Mediterranean Area. The upper Pleistocene Pollen Record From Cova Beneito (Alicante, Spain). *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology*, 92: 1 - 14.
- CARRIÓN, J.S. Y DUPRE, M. (1994). Pollen Data From Mousterian Sites in Southeastern Spain. *AASP Contribucion Series*, 29: 18-26.
- CARRIÓN, J.S., DUPRE, M., FUMANAL, M. P. Y MONTES, R. (1995). A Palaeoenvironmental Study In Semi-arid Southeastern Spain: The Palynological and Sedimentological Sequence at Perneras Cave Lorca (Murcia). *Journal of Archaeological Science*, 22: 355-67.
- CASQUEL, T., CERDÁ, A., FERRE, C., FUMANAL, M. P., MANZANARES, V. Y VIÑALS, M. J. 1989. Los Depósitos Cuaternarios del 1º Arenal de Petrer (Alicante). *Cuad de Geogr.*, 45: 21-34.
- CATT, J. E. (1986). *Soils and Quaternary Geology. A Handbook of Fields a Scientist*. Oxford.
- CAUSSE, CH., GOY, J. L., ZAZO, C. E HILLAIRE-MARCEL, CL. (1993). Potential chronologique (Th/u) des faunes pleistocènes Méditerranéennes, exemple de terrasses des régions de Murcia et Alicante (Sur-est l'Espagne). *Geodinámica acta*, 6: 121-134.
- CONESA, C. (1987). *Hidrogeología y Geomorfología de los Sistemas de Drenaje del Campo de Cartagena*. Tesis Doctoral, Univ. de Murcia, Murcia.
- (1990). Terrazas Aluviales de la Rambla de Portus (Franja Costero Meridional de la Provincia de Murcia). *Papeles de Geografía*, 16: 35-57.
- (1995). Torrencial Flow frequency and Morphological Adjustement of Ephemeral Channels in South-east Spain. J. H. Eduard (Ed.), *River Geomorphology*: 169-192.
- CONESA, C., SOLIS, S. SÁNCHEZ, R. Y CABEZAS, F. (1994). Aplicación de Técnicas de Prospección Geoeléctrica al Estudio de la Evolución de las Formas de Drenaje y Facies Sedimentarias del Cuaternario en el Valle Alto del Guadalentín. *Cuad. de geogr.*, 55:1-15.
- CONESA, C. Y LÓPEZ, M. (En Prensa). Estudio Morfosedimentario de las Terrazas de Tobarrilla (Yecla, Murcia). Implicaciones sobre un Asentamiento del Paleolítico Medio. *Papeles de Geografía*.
- CUENCA, A. Y WALKER, M.J. (1985). Consideraciones generales sobre el Cuaternario continental de Alicante y Murcia. *Cuad. de geogr.*, 36: 21-32.
- (1995). Terrazas fluviales de la zona Bética de la Comunidad Valenciana. *El cuaternario del País Valenciano*: 105-104. Valencia.
- DABRIO, C.J., ZAZO, C., GOY, J.L., SANTISTEBAN, C., BARDAJI, T. Y SOMOZA, L. (1990). Neogene and Quaternary fan-delta deposits in southeastern Spain. Field Guidebook, Fan-Delta Workshop, Murcia (Spain), 1990. *Cuadernos de geología Ibérica*. (Madrid, 1991), 15: 327-400.
- DELANNOY, J.J., GEUDON, J.L., QUINIF, Y ROIRON, P. (1993). Formaciones travertínicas del piedemonte mediterráneo de la Serranía de Ronda (Málaga). *Cuad. de Geogr.*, 54: 189-222.
- DENELL, R. (1983). A New Chronology for the Mousterian. *Nature*, 301: 199-222.
- DIBBLE, H.L. (1984). Interpreting Typological Variation of Middle Paleolithic Scrapers: Function, Style, or Sequence of reduction ?. *Journal of Field Archaeology*, 11: 431-36.
- (1985). Raw Material Variability in Levallois Flake Manufacture. *Current Anthropology*, 26: 391-93.
- (1987). The interpretation of Middle Paleolithic Scraper Morphology. *American Antiquity*, 52: 109-117.
- DIBBLE, H.L. Y WHITTAKER, J. (1981). New Experimental Evidence on the Relation between Percussion Flaking and Flake Variation. *Journal of Archaeological Science*, 6: 283-296.
- DIBBLE, H.L. Y ROLLAND, N. (1992). On assemblage Variability in the Middle Paleolithic of Western Europe: History, Perspectives, and New Synthesis. H.L. Dibble y P. Mellars (eds.), *The Middle Paleolithic: Adaptation, Behaviour, And Variability*: 1-29. Univ. Museum Symposium Series IV (78). Univ. of Pennsylvania.
- DUPRÉ, M. (1995). Cambios paleoambientales en el territorio valenciano. La palinología. *El Cuaternario del País Valenciano*: 205-216. Valencia.
- EBERT, J.I. (1979). An Ethnographical Approach to Reassessing the Meaning of Variability in Stone Tool Assemblages. C. Kramer (De.), *Ethnoarcheology*: 59-74. Columbia Univ. Press, New York.
- ESTRELA, M.J. (1986). Terrazas y glaciares del Palencia medio. *Cuad. de Geogr.*, 38: 93-108.
- FISH, P.R. (1979). *The Interpretative Potential of Mousterian Debitage*. Arizona State University, Anthropological Papers, 16. Arizona.
- (1981). Beyond Tools: Middle Paleolithic Debitage Analysis and Cultural Inference. *Journal of Archaeological Research*, 37: 374-86.
- FLORSCHÜTZ, F., MENENDEZ-AMOR, J. Y WIJMSTRA, T.A. (1971). Palynology of a thick Quaternary succession in southern Spain. *Palaeogeography, Palaeoecology*, 10: 233-64.
- FOLEY, R. (1981). Off site Archaeology: An alternative Approach for the sort-sited. Y. Hodder, G.L. Isaac y N. Hammond (eds.), *Pattern of the Past*: 157-83. Cambridge Univ. Press, Cambridge.
- FREEMAN, L.G. (1981). The fat of the Land: Notes on Paleolithic Diets in Iberia. R.S. Harding y G. Teleki (eds.), *Omnivorous Primates*: 104-65. Columbia Univ. Press, New York.
- FUMANAL, M.P. (1986). *Clima y sedimentología del País Valenciano*. Servicio de Investigaciones Prehistóricas, 83. Valencia.
- (1993). El yacimiento pre-musteriense de la Cova de Bolomor (Tavernes de la Valldigna, País Valenciano). Estudio geomorfológico y sedimentológico. *Cuad. de Geogr.*, 54: 223-48.
- (1994). El yacimiento pre-musteriense de El Salt (Alcoi, País Valenciano). Rasgos geomorfológicos y climatoestratigrafía de sus registros. *Saguntum*, 27: 39-56.
- FUMANAL, M.P. Y CARMONA, P. (1995). Paleosuelos Pleistocénicos en algunos enclaves del País Valenciano. *El Cuaternario del País Valenciano*: 125-34. Valencia.
- GALVÁN, B. (1992). El Salt (Alcoi, Alicante). Estado actual de las investigaciones. *Recerques del Museu d'Alcoi*, 1: 73-80.
- GAMBLE, C. (1986). *The paleolithic Settlement of Europe*. Cambridge Univ. Press, Cambridge.
- GENESTE, J.M. (1985) *Analyse lithique des industries moustériennes du Périgord: une approche technologique du comportement des groupes humains au Paléolithique moyen*. Thesis D., Univ. de Bourdeaux, Bourdeaux.
- GIL, E. (1987). *Los relieves meridionales. Estudio geográfico de los relieves meridionales comprendidos entre las desembocaduras del río Almanzora (Almería), y la Rambla de Las Moreras (Murcia)*. Tesis Doctoral, Univ. de Murcia, Murcia.
- GOY, J. L., SOMOZA, L., BARDAJI, T., ZAZO, C. (1987). Shoreline Mapping Models in Areas with Different Morphosedimentary behaviour (Almería-Murcia-alicante, Spain). Zazo, C. (ed.), *Late Quaternary Sea Levels Changes in Spain. Trab. sobre neogeno-cuaternario (Madrid)*, 10: 35-46.
- GOY, J.L., ZAZO, C., BARDAJI, T., SOMOZA, L., CAUSSE, CH. Y HILLAIRE-MARCEL, C. (1993). Elements d'une chronostratigraphie du Tírrhénien des régions d'Alicante-Murcia, Sud-est de l'Espagne. *Geodinámica acta*, 6.2: 103-19.
- HARVEY, A.M. (1996). The Role of Alluvial Fans in the Mountain Fluvial Systems of Southeast Spain: implications of climatic change. *Earth Surface Processes and Land Forms*, 21: 543-53.
- HAYDEN, B. (1978). Snarks in archaeology: o intern assemblage variability in lithics (A view from Antipodes). L.D. David (Ed.), *Lithic and subsistence: The analysis of stone Tools use in Prehistory-Economics*: 179-198. Vanderbilt Univ. public. Anthropology (20).
- HENRY, T.O. (1989). Correlations between reduction strategies and settlement patterns. D.O. Henry y G.H. Odell (eds.), *Alternatives Approaches to Lithic Analysis*: 139-58. Arch. papers of American Anthropological Association.
- HILLAIRE-MARCELL, C., CARRO, O., CAUSSE, CH., GOY, J.L. Y ZAZO, C. (1986) Th-U dating of *Strombus Bubonius* Bearing Marine terraces in Southeastern Spain. *Geology*, 14: 613-18.
- ISAAC, G.L. (1981). Stone Age Visiting cards: approaches to the study of Early Land use patterns. I. Hodder G.L. Isaac N. Hammond (Eds.), *Pattern of the Past*: 131-55.
- (1986). Foundation Stones: Early Artefacts as indicators of Activities and Abilities. G.N. Bailey y Callow, P. (eds.), *Stone Age Prehistory*: 221-41. Cambridge.

- ITURBE, G., FUMANAL, P.M., GARRALDA, M.D. Y VANDERMEERSH, B. (1993). Cova Beneito (Muro, Alicante): una perspectiva interdisciplinar. *Recherques del Museu d'Alcoi*, 2: 23-88. ■
- KANTMAN, S. (1970). Essai d'une méthode d'étude des "denticulées" moustériens par discrimination des variables morphofonctionnelles. *Quaternaria*, 13: 281-94.
- KUHN, S.L. (1992). Blank Form and Reduction as Determinants of Mousterian Scraper Morphology. *American Antiquity*, 57: 115-28.
- LAVILLE, H. (1975). *Climatologie et chronologie du Paléolithique en Périgord: Etude sédimentologique des dépôts en grottes et sous abris*. Etudes Quaternaires 4. Univ. de Provence. Provence.
- LÓPEZ, M. Y JORDÁN, J. (1995). El yacimiento musteriense de la Laguna del Polo (Tobarra, Albacete). Estudio de su industria lítica y valoración económica. *Al-Basit*, 37: 5-35.  
(En prensa). Cerro de la Fuente: un yacimiento musteriense "tipo Quina" y su área de captación de recurso lítico en la altiplanicie endorreica de Yecla (Murcia). *Archivo de Prehistoria Levantina*.
- LÓPEZ, M., MONTES, R. Y RODRÍGUEZ, T. (1995). *Scatters entre Patches*: estudio del yacimiento musteriense en superficie de Las Toscas (Molina del Segura, Murcia). *Verdolay*, 7: 15-25
- LUMLEY, H. (1969). Étude de l'outillage moustérien de la Grotte de Carigüela (Piñar, Grenade). *L'Anthropologie*, 73.3-4/5-6:165-206 y 325-364.
- MARTÍN, R. (1986). Los grandes mamíferos del yacimiento del Pleistoceno Superior de Cueva Horá (Darro, Granada). *Antropología y Paleoecología Humana*, 4: 107-129.
- MONTES, R. (1985-86a). Excavaciones arqueológicas en el yacimiento paleolítico de Cueva Pernerías. Memoria de las campañas IV y V. *Memorias de Arqueología (Murcia)*, 2: 11-34.  
(1985-86b). La Cueva de los Aviones. Un yacimiento del Paleolítico Medio (Cartagena, España). *Memorias de Arqueología (Murcia)*, 2: 35-58.
- MONTES, R. Y RODRÍGUEZ, T. (1985). Estudio arqueológico de un yacimiento achelense ubicado en la Fuente de Hellín y su contexto geológico regional. *Al-Basit*, 16: 45-77.
- MONTES, R., RODRÍGUEZ, T. Y JORDÁN, J. (1986). El Pedernaloso: un yacimiento musteriense en superficie (Isso, Albacete). *Antropología y Paleoecología Humana*, 4: 67-85.
- MOREL, A. (1985). Aplicación de una metodología de estudio de las funciones de las raederas de Cova Negra (Xàtiva, Valencia). *Cuadernos de Arqu. y Preh. Castellonense*, 11: 17-86.
- OTTE, M. (1992). The Significance of Variability in the European Mousterian. H. L. Dibble y P. Mellars (eds.), *The Middle Paleolithic: Adaptation, Behaviour, and Variability*: 45-52.
- PÉREZ, M. (1977). *Los mamíferos del yacimiento musteriense de Cova Negra (Xàtiva, Valencia)*. Servicio de Investigaciones Prehistóricas, 53. Valencia.
- POESEN, J. Y LAVEE, H. (1994). Rock fragments in top soils: significance and processes. *Catena*, 23: 1-28.
- PONS, A. Y REILLE, M. (1988). The Holocene and Upper Pleistocene Pollen Record from Padul (Granada, Spain): A new Study. *Palaeogeogr., Palaeoclimat., Palaeoecol.*, 66: 243-63.
- ROLLAND, N. (1977). New Aspects of Middle Paleolithic Variability in Western Europe. *Nature*, 266: 251-52.  
(1981). Interpretation of Middle Paleolithic Variability. *Man*, 16: 15-42.  
(1990). Variabilité du Paléolithique Moyen: nouveaux aspects. C. Farizy (e.d.), *Paléolithique Moyen récent et Paléolithique Supérieur ancien en Europe*: 69-76. Actes du Coll. Intern. de Nemours 9-11 Mai 1988. Mem. du Musée de Preh. de l'Île de France (3).
- SEGURA, F. S. (1983). Las terrazas de la Rambla de Cervera. *Cuad. de Geogr.*, 34: 1-30.
- SHAKELTON, N. J. (1969). The Last Interglacial in the marine and terrestrial record. *Proceedings of the Royal Society of London*, (B), 174: 135-54.  
(1987). Oxigen isotope, ice volume and sea level. *Quaternary Science Review*, 6: 183-190.
- SOMOZA, L. (et alii) (1989). Estudio geomorfológico de secuencias de abanicos fluviales cuaternarios (Alicante-Murcia, España). *Cuaternario y Geomorfología*, 8: 73-82.
- TURQ, A. (1989). Approche technologique et économique du faciès moustérien du type Quina: étude préliminaire. *BSPF*, 86: 244-256.  
(1992). Raw Material and Technological Studies of the Quina Mousterian in Périgord. H. L. Dibble y P. Mellars (eds.), *The Middle Paleolithic: Adaptation, Behaviour, and Variability*: 75-85.
- VEGA, G. (1980). El musteriense de la Cueva de la Zájara I (Cuevas del Almanzora, Almería). *Trabajos de Prehistoria*, 37: 11-64.  
(1990). La fin du Paléolithique moyen au sud de l'Espagne: ses implications dans le contexte de la Péninsule Ibérique. C. Farizy (de.), *Paléolithique moyen récent et Paléolithique Supérieur ancien*: 169-176.
- VERJUX, CH. Y ROUSSEAU, D. (1986). La retouche Quina: une mise au point. *BSPF*, 83: 405-15.
- VILLAVARDE, V. (1984). *La Cova Negra de Xàtiva y el musteriense de la región central del mediterráneo español*. Servicio de Investigación Prehistórica, 79. Valencia.
- WRIGHT, R. L. (1996). An evaluation of Soil Variability over a single bedrock type in part of southeast Spain. *Catena*, 27: 1-24.
- ZAZÓ, C. (et alii) (1992). Episodios marinos y continentales cuaternarios del sector costero de Alicante y Murcia. F. López, C. Gonesa y M. A. Romero (eds.), *Estudios de geomorfología en España*: 806-9. Actas de la II Reunión Nacional de Geomorfología, 23-25 Septiembre 1992, Murcia, Murcia.

# LAS CISTAS DE LA EDAD DEL BRONCE DE SALVATIERRA DE TORMES (SALAMANCA).

Julio González Alcalde  
Iñaki García Navajo-Ubierna

DEPARTAMENTO DE PREHISTORIA  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

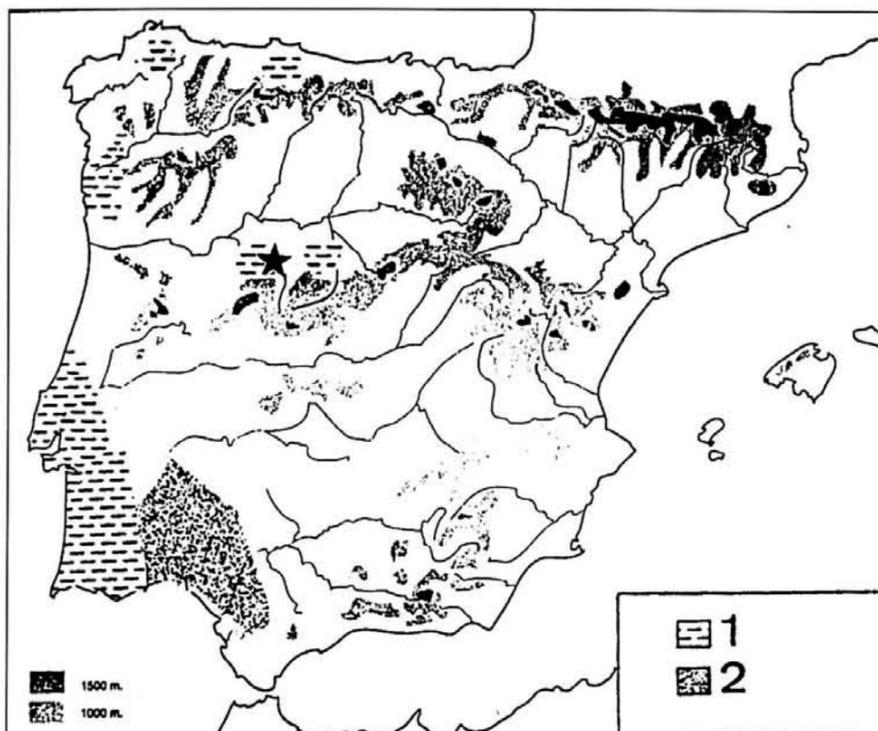


Figura 1. Dispersión de las cistas en la fachada atlántica peninsular.  
1. Cistas asociadas a estructuras tumulares y situación del yacimiento de Salvatierra de Tormes.  
2. Cistas sin asociar a estructuras tumulares.

## I. INTRODUCCIÓN

Nuestro propósito es dar a conocer los resultados de los trabajos de limpieza y excavación de las cistas de la Edad del Bronce asociadas al dolmen de Prado de la Nava, Salvatierra de Tormes (Salamanca) durante el mes de febrero de 1975. A tal fin hemos tenido en cuenta los condicionantes físico-geográficos que presenta el yacimiento y a continuación hemos analizado sus características para posteriormente, describir las cistas estructuralmente intentando relacionarlas con otros enterramientos semejantes en el área atlántica.

Queremos expresar nuestro agradecimiento al Dr. D. Martín Almagro Gorbea por las facilidades para la elaboración de esta publicación que forma parte de un curso de

Doctorado del Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid.

## II. CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

### SITUACIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL YACIMIENTO

El yacimiento está situado a 50 Km. al Sur de Salamanca y a 1 Km. al Este de Salvatierra de Tormes. Para llegar a este lugar se sale por la carretera de Salamanca a Guijuelo y al llegar a esta localidad se toma otra carretera que parte en dirección Este hacia Cespedosa. Tras rebasar el puente que cruza el pantano se gira hacia el Noreste tomando el camino de la Tala, continuando hasta el cruce con la carretera Cespedosa-Salvatierra de Tormes en dirección Norte. Tras un recorrido de aproximadamente 500 m., a 50 m. al oeste del camino está el Dolmen de Prado Nuevo, cerca del nivel del agua. Unos 300 m. más adelante se distinguen los restos del Dolmen de Prado de la Nava, punto en que se encuentra el yacimiento (fig. 1).

Las aguas han erosionado la tierra de la elevación en que se encuentra el dolmen y han variado la orografía de este lugar a base de ejercer un arrastre continuado, por el cual fueron liberadas de la tierra las cinco cistas de que nos ocuparemos más adelante. De Sur a Norte del yacimiento y al Suroeste del mismo se encuentra el dolmen, - según Delibes y Santonja, que lo excavaron en 1980 - a unos 875 m. de altura y a 130° N. del que se conservan nueve ortostatos de pizarra de la cámara, salvo un gran bloque de cuarcita de 2,4 m. de largo. Su planta es poligonal de 4,5 m. en la dirección del corredor Sur-Suroeste y 4,40 m. perpendicular al mismo.

La planta del túmulo es elíptica con 26 m. de diámetro en el eje y 25 m. perpendicularmente e iría recubierto de lajas de pizarra de 50 cm. cada una (Delibes y Santonja, 1986).

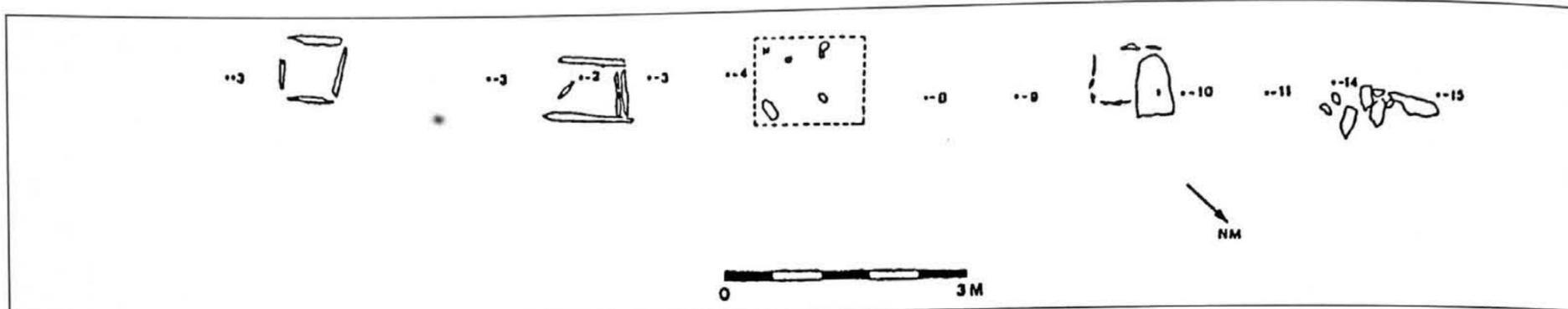


Figura 2. Plano general de las cistas.

En el año 1975, durante la excavación de las cistas, el Dr. Almagro Gorbea documentó en el túmulo un suelo de lajas de 5 a 10 cm. de potencia y bajo él un fragmento de cerámica rojiza junto con algún guijarro y pequeños fragmentos de lajas en el suelo rojizo que no ofrecían la menor señal de variación ni discontinuidad y además un fragmento de cerámica campaniforme tipo Ciempozuelos, perteneciente probablemente a un cuenco de unos 14 cm. de diámetro.

Posteriormente, al excavar el dolmen en 1980, Delibes y Santonja extrajeron tres hachas pulimentadas, tres puntas de flecha de sílex, un trapecio sobre hoja de sílex, una cuenta de collar circular, cerámica lisa, vasijas, cuencos y tres fragmentos de cerámica campaniforme, uno de un vaso con decoración puntillada en bandas y otros dos con decoración incisa atribuible al Grupo de Ciempozuelos que, posiblemente corresponde a un cuenco (Delibes y Santonja, 1986). Alineadas de Sureste a Noreste a  $315^\circ$  N. y a una distancia del dolmen de unos 14 a 16 m. hacia el Este, se encuentran las cistas a que se refiere este artículo.

### III. ESTRUCTURA DEL YACIMIENTO CIRCUNSTANCIAS DEL HALLAZGO

Durante casi todo el año, la localidad salmantina de Prado de la Nava (Salvatierra de Tormes) se encuentra anegada por las aguas del Pantano de Santa Teresa. En los momentos de máxima sequía el nivel de las aguas desciende y permite el acceso a un dolmen. El agua ha erosionado el túmulo del dolmen y liberado parcialmente cuatro cistas, anteriormente desconocidas, pero que ya fueron vistas por Gallay (1970) que presentó un escrito sobre las mismas, aunque no llegó nunca a realizar su excavación. Por este motivo, aprovechando el nivel mínimo del agua en febrero de 1975, un pequeño equipo del Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid, tras observar en un viaje el progresivo deterioro del yacimiento, procedió a realizar una operación de limpieza de las cistas excavando su interior. Aunque los resultados fueron prácticamente negativos, por su posible interés documental, se da a conocer en esta ocasión (fig. 2).

### DESCRIPCIÓN DE LA ESTRUCTURA DE LAS CISTAS SITUACIÓN GENERAL

Las cinco cistas están alineadas de Sureste a Noreste, a  $315^\circ$  N. ocupando un espacio en línea recta de 14 m. y a distancias de 2,20 m. a 1,50 m. aproximadamente entre sí.

CISTA 1: Está situada en el extremo Sureste y a unos

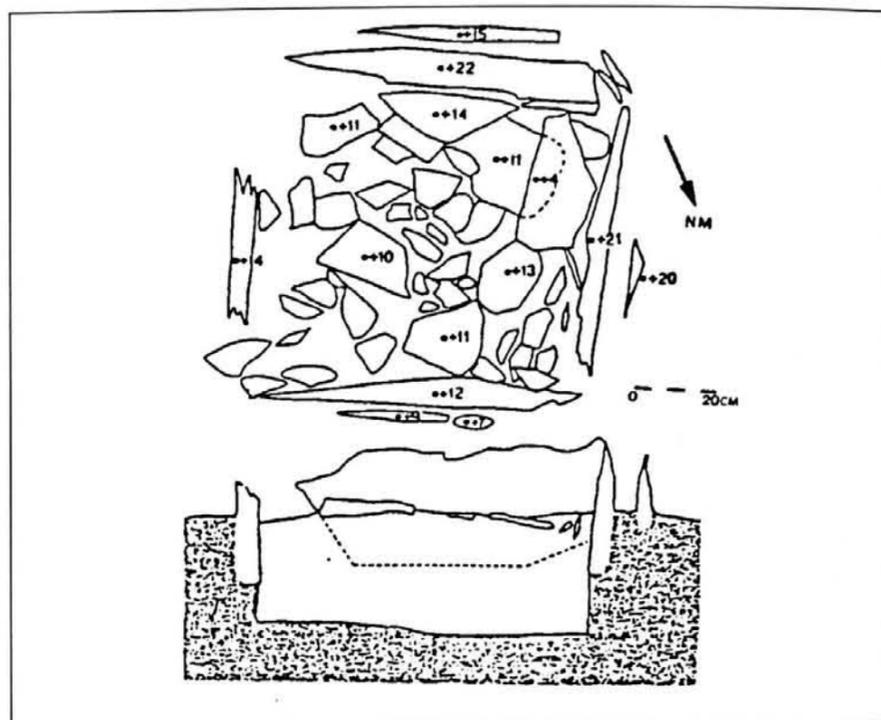


Figura 3. Cista 1. Planta y sección.

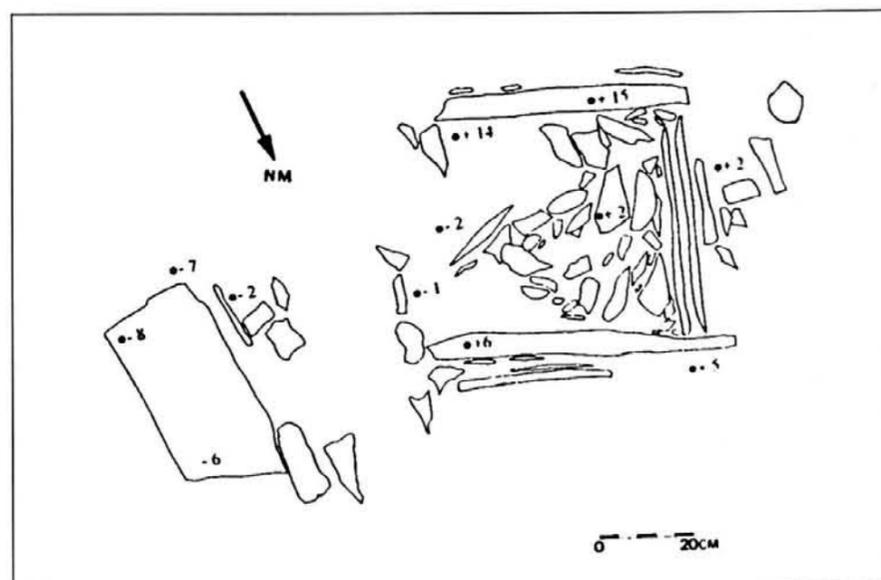


Figura 4. Cista 2. Planta.

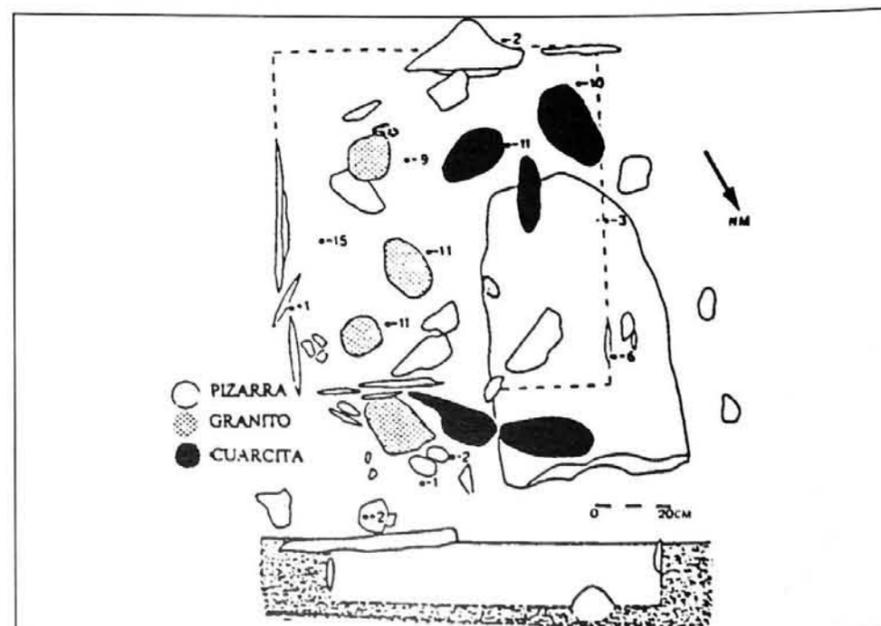


Figura 5. Cista 3. Planta y sección.

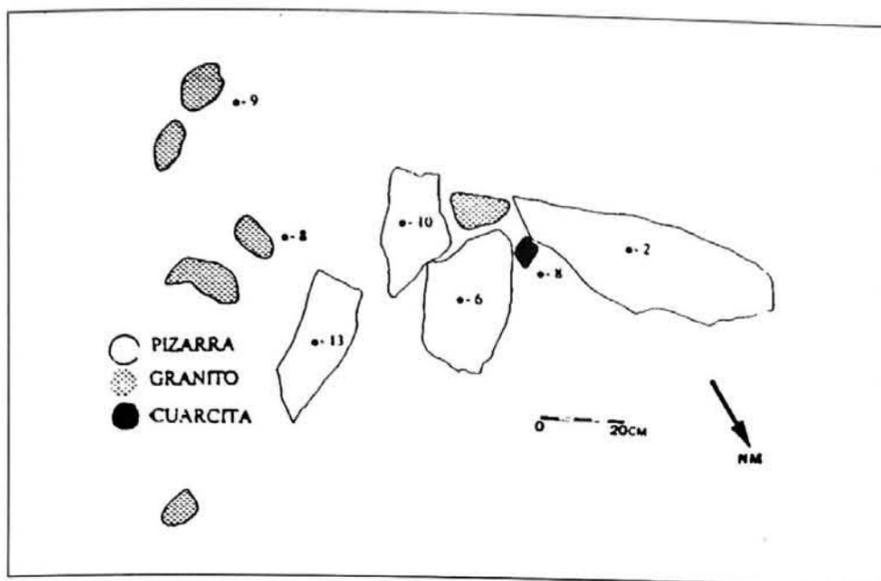


Figura 6. Cista 4. Planta.

2,20 m. de la Cista 2. Formada por cuatro lajas de pizarra, tres de las cuales están exentas de tierra debido a la acción del agua; del borde superior de la cuarta sólo se percibe una parte, aunque quedó totalmente al descubierto tras estos trabajos (fig. 3).

Las medidas de las lajas de pizarra de esta cista son: en el exterior 0,95 x 1 m. y en el interior 0,75 x 0,65 m. La anchura de la pared es de 0,10 m. y la altura de la cista es de 0,25 m. Las otras placas paralelas tienen menos altura. Podemos ver que estas medidas nos están indicando una estructura casi cuadrada.

Hay que resaltar la existencia de una laja que, posiblemente, cumplía las funciones de cubierta de la cista y que se fragmentó cayendo. En el interior de la misma se encontraron los fragmentos. No se encontró ningún elemento de ajuar ni de posible enterramiento. habiendo llegado a una profundidad de - 24 cm., no produciéndose ninguna otra novedad y considerándose alcanzado el suelo virgen, se dieron por terminados los trabajos de excavación de esta cista.

**CISTA 2:** Situada a 2,20 m. de la cista 1 y a 1,50 m. de la cista 2 Bis. Formada por cuatro lajas de pizarra, tres de las cuales están recubiertas de otras superpuestas. Las medidas de las lajas son: en el exterior 1,1 x 1,1 m. y en el interior 0,75 x 0,7 m. La anchura de la pared es de casi 0,10 m. La altura de la cista es de 0,25 m., con menor altura en las placas laterales, al igual que en la cista anterior. También en ésta apreciamos restos de la losa de cubierta fragmentada y cuyos trozos estaban caídos en el interior de la cista. Aparecieron una gran laja de pizarra en el lado Oeste de unos 0,80 m. de espesor reforzada exteriormente al Norte por otra laja menor y más estrecha y al Sur por otra laja semejante.

Al Norte aparecieron dos lajas paralelas separadas por 0,3 m. y que vienen reforzadas por otras lajas exteriores. al Este la cruzan otras dos, una más gruesa, de 0,8 m. de espesor y de 0,90 x 0,25 m. reforzada al exterior por otras dos, como en el lado anterior por otra. Al Sur no hay ninguna, pero suponemos que la que falta es otra que está a un metro en dirección Sur. La laja del Oeste es, por el momento, la más alta, con unos 0,20 m. y las restantes son de menor altura. Fuera de la cista existen lajas de pizarra de pequeño tamaño (fig. 4).

**CISTA 2 Bis.** Situada a 1,50 m. de la cista 2 y a unos

2,50 m. de la cista 3. En estos trabajos, entre las cistas 2 y 3, quedaba espacio libre para la posible existencia de otra cista. En esencia se procedió a realizar la excavación de una pequeña cuadrícula de 1 x 1,25 m, con vista a la posible localización de la misma, ya que el espacio entre las citadas cistas 2 y 3 es, aproximadamente el doble del que existe entre las cistas 1 y 2 y entre las cistas 3 y 4 respectivamente, por lo que se pensó que posiblemente existiera otra cista en este espacio. Después de retirar la capa de arena depositada por el pantano y profundizar unos centímetros, se abandonó la excavación sin que aparecieran otros restos más que un canto rodado de granito en la esquina Sureste de la cuadrícula y una pequeña laja de pizarra junto a la estaca situada al Este que no permiten obtener conclusiones definitivas sobre la existencia de tal enterramiento.

**CISTA 3:** Situada a unos 2,50 m. de la cista 2 Bis y a 2,20 m. de la cista 4. Se considera esta cista a partir del punto meridional. Antes de su excavación asomaba entre la tierra una laja grande y junto a ella dos cantos grandes de cuarcita y otros de granito.

Al realizar la excavación se comprobó que estaba formada por partes de dos placas laterales en ángulo recto con una longitud probable de 0,60 m. y un fragmento de la cubierta que tiene 0,40 m. de anchura x 0,70 m. de longitud. Bajo la laja mayor aparece una capa fina de arena y a continuación unas lajas pequeñas dispersas. Una vez levantadas éstas, aparecieron unos gruesos cantos rodados esparcidos prácticamente por toda la superficie de la cista que se incorporaron al croquis de la planta. No apareció ningún material. Por precaución se cribaron tres espuestas, pero después se desistió, porque la tierra salía muy apelmazada. Se profundizó 15 cm. por debajo de los últimos guijarros de granito mencionados, tras lo cual se alcanzó el fondo (fig. 5).

**CISTA 4:** Está situada en el extremo Noreste y a unos 2,20 m. de la cista 3. Aparecieron lajas de pizarra pertenecientes prácticamente a un solo lado y algunos cantos rodados de granito y cuarcita. Es lo que pudo documentarse de esta cista.

Las medidas de sus lajas son: en la de mayor longitud, 0,60 m. y las de las otras tres, aproximadamente 0,30 m (fig. 6).

#### IV. INTERPRETACIÓN: CONTEXTO CULTURAL Y TRADICIÓN ATLÁNTICA

Las cinco cistas están alineadas de Sureste a Noreste, a 315° N., ocupando un espacio en línea recta de 14 m. y a distancias de 2,20 m. a 1,50 m., aproximadamente entre sí. Comprobamos que para su construcción se emplearon lajas de pizarra y se dispusieron en paredes dobles con prolongación de las lajas de mayor longitud. Además se observa que están recubiertas de placas de pizarra puestas oblicuamente en sus esquinas. Las estructuras se tapaban con unas lajas que en este caso, cayeron en su interior y se encuentran muy fragmentadas. Presentan una forma casi cuadrada y no rectangular, como parece que es usual. Por término medio las medidas de las lajas exteriores son de 1 m. de longitud y las de las interiores de 0,75 m., con un gro-

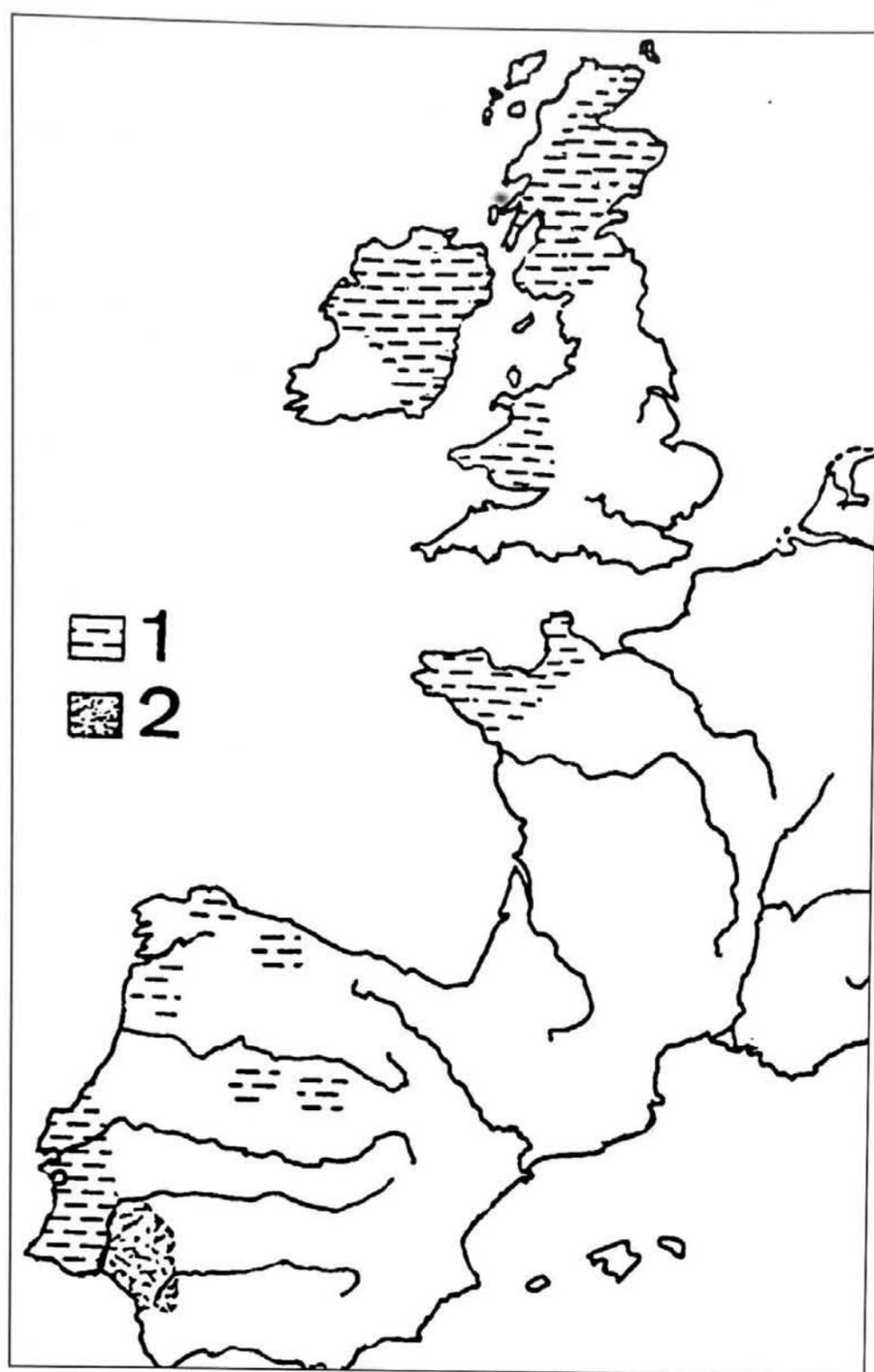


Figura 7. Dispersión de las cistas en la fachada atlántica europea.  
 1. Cistas asociadas a estructuras tumulares.  
 2. Cistas sin asociar a estructuras tumulares.

sor de 0,10 m. y una altura de 0,20 a 0,25 m., aproximadamente.

El yacimiento ha sufrido fuertes deterioros debido a la erosión por las aguas del pantano y, a esta circunstancia tal vez se pueda atribuir el que las cistas, a excepción de los fragmentos de las lajas de cubierta, no contienen nada en su interior. Los enterramientos en cista pueden ser relacionados con las estructuras dolménicas situadas junto a ellas. Estas cistas aparecen asociadas a la colina donde se encuentra el dolmen, circunstancia esta que era muy común en las inhumaciones del Bronce Inicial en el mundo atlántico, lo que parece indicar que se trata de una circunstancia no accidental, sino propia de otros enterramientos en esta etapa cultural. Casos semejantes se han señalado en esta etapa cultural, como Atalaya y Mochique en el Alentejo y Algarve portugués (Schubart, 1964) y Pessegueiro, Provença y Quiteira en Sines, Portugal (Tavares y Soares, 1981 y 1989). En Francia, Morbihan (Le Rouzie, 1933: 250), Ploudalmézeau, Peumerit y Loquirec en Finisterre. En Bretaña, Saint-Evarzec (Bailloud, 1967: 355) y Plastin-les-Grèves, Côtes du Nord (Giot et Le Roux, 1964). En Irlanda, Knowht (Eogan, 1968: 299-400), Mount Stewart (Evans and Megaw, 1937), Kilmashogue Mountain (Kil-

bride Jones, 1953: 416-479), Letterkeen (Riordain-Mac Dermoth, 1951) y en Escocia (Kirk-Mackenzie, 1954-56). En la parte occidental de la Península Ibérica, además de las cistas de Salvatierra de Tormes y Castraz (Ciudad Rodrigo) con asociación a estructuras tumulares - aunque la de Castraz estaba en el interior del dolmen - están documentadas en la provincia de Salamanca otras agrupaciones como Alcubilla de las peñas sin asociación a dólmenes y Villalmanzo (Burgos). Tampoco aparecen estas asociaciones cistas-túmulo en la baja Extremadura, (Gil Mascarell, Rodríguez Díaz y Enríquez Navascués, 1986: 35-41), (Carmona Pérez, 1976: 277-280) y (Rodríguez Díaz, 1982), ni en el Bajo Guadalquivir (Escacena y Frutos, 1981-82: 165-189) y (Fernández, Ruíz Mata y Sancha, 1976: 351-381), ni en la provincia de Huelva. Aunque en los tres casos no se asocian con poblados, como tampoco lo hacen las portuguesas del Algarve-Alentejo, aunque si las del área de Sines (Portugal). En el Noroeste peninsular, Galicia, Asturias y Norte portugués, hay igualmente enterramientos en cista (Ruiz Gálvez, 1979: 151-173). En el caso de Galicia y Asturias, a pesar de que son pocas las inhumaciones documentadas, hay enterramientos en cista individuales asociados a estructuras tumulares, como los de Atios, Porriño (Pontevedra) y La Cobertoira (Lena) que incorporan elementos del Bronce Inicial en sus ajuares (Harrison, 1974: 52-73).

Las estructuras dolménicas pueden relacionarse con la cerámica campaniforme aparecida en asociación con ellas. En Salvatierra de Tormes apareció un fragmento de cerámica campaniforme avanzada cerca del dolmen al ser excavado por Delibes en el año 1980. En la Meseta Norte hay dos casos más de asociación a dólmenes de cerámica campaniforme: Cubillejo de Lara y Aldeavieja en Salamanca (Delibes, 1977). El mismo dolmen de Salvatierra de Tormes, al ser excavado por Delibes en el año 1980 dió cerámica campaniforme.

También es necesario analizar la posible relación entre las cistas y dichos materiales campaniformes. Aunque el sustrato cultural campaniforme se va a encontrar asociado al Bronce Atlántico, no es usual encontrar cerámica campaniforme en el área gallega, aunque sí en el centro de Portugal, a pesar de haber enterramientos campaniformes. En las inhumaciones del que se llamó Horizonte Montelavar (1800-1700) no hay cerámica campaniforme hasta ahora, siendo esta característica lo que las diferencia y separa de las de la meseta relacionándolas más con Portugal.

Las Cistas de Salvatierra de Tormes aparecieron vacías, como las de la sierra onubense y ello, para Gil Mascarell, podría reflejar algún tipo de ritual (Gil Mascarell, Rodríguez Díaz y Enríquez Navascués, 1986: 35-41), aunque también es posible que en el caso de Salvatierra de Tormes las inhumaciones fueran víctimas del pillaje, al quedar al descubierto las cistas tras la retirada de las aguas del pantano. Es muy posible que el fragmento de cuenco campaniforme aparecido junto al dolmen fuera arrojado como algo sin valor por los saqueadores. Las cien cistas de la necrópolis extremeña de Valcorchero no contenían ajuar ni restos óseos, lo que puede significar igualmente una expoliación sistemática. En este caso estaban

asociadas a una construcción dolménica, y adscritas al Bronce Final, aunque esta cronología deba ser discutida y revisada.

Los enterramientos en cista de Athios y otros del Noroeste peninsular pueden relacionarse con los de Salvatierra de Tormes. Las influencias atlánticas llegaron hasta regiones muy al interior, como Alcubilla de las Peñas y Villalmanzo (Burgos) que presentan cistas no asociadas a cerámica campaniforme. Ruiz-Gálvez señala que hubo influencia de la fachada atlántica en zonas muy al interior por causa del intercambio existente entre zonas meridionales y septentrionales (Ruiz-Gálvez, 1979: 151-173). Y si se comprobara que la cronología de la necrópolis de Valcorchero era más antigua, se podría alargar la penetración de esta etapa cultural, - Bronce Atlántico Inicial- hasta la zona extremeña.

A pesar de los escasos hallazgos de agrupaciones de cistas asociadas a estructuras tumulares en la Meseta Norte, éstos prueban la existencia de esta clase de enterramientos en la zona salmantina, inhumaciones que podrían ser incluidas dentro de la dispersión del Bronce Atlántico (fig. 7).

#### BIBLIOGRAFÍA

- AMO, M. DEL. (1975): «Enterramientos en cista de la Provincia de Huelva». *Prehistoria y Antigüedad*, Huelva.
- ARNAL, J. (1956): «Petit lexique de Mégalithisme». *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 53, París, p. 522.
- AUBET SEMLER, M.E. (1981): «Sepulturas de la Edad del Bronce en la Mesa de Setefilla (Sevilla)». *Madridrer Mitteilungen*, 22, Heidelberg, p. 122.
- BAILLOUD, M.G. (1967): «Informations Archéologiques». *Gallia Préhistoire*, 10, París, p. 355.
- BASABE, J.M.; BENNASAR, I. (1982): «Restos humanos de los yacimientos de Chichina y Valencina de la Concepción (Sevilla)». *Homenaje a Conchita Fernández Chicarro*, 73, Madrid.
- CARMONA PÉREZ, E. (1976): «Usagre, informe arqueológico». *Revista de Estudios Extremeños*, 32, Badajoz, pp. 277-280.
- DELIBES DE CASTRO, G. (1977): «El Vaso Campaniforme en la Meseta Norte Española». *Studia Archaeologica*, 46, Valladolid.
- DELIBES DE CASTRO, G.; SANTONJA, M. (1986): «El fenómeno megalítico en la Provincia de Salamanca». Ediciones de la Diputación Provincial de Salamanca. Serie Prehistoria y Arqueología, 1, Salamanca, pp. 99-102 y 104-105. Lam. XL-XLII.
- EOGAN, G. (1968): «Excavation at Knowht, Co. Meath, 1962-65». *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 66, Dublin, c.4, pp. 299-400.
- ESCACENA, J.L.; FRUTOS, G. (1981-82): «Enterramientos de la Edad del Bronce, Cerro del Berrueco (Medina Sidonia, Cádiz)». *Pyrenae*, 17-18, Barcelona, pp. 165-189. Lam. I.
- EVANS, E.E.; MEGAW, B.R.S. (1937): «The multiple-Cist Cairn at Mount Stewart, Co. Down, Northern Ireland». *Proceedings of Prehistoric Society*, N.S.3, London 29-43.
- FERNÁNDEZ, F.; RUIZ MATA, D.; SANCHA, S. (1976): «Los enterramientos en cistas del Cortijo de Chichina (Sanlúcar la Mayor, Sevilla)». *Trabajos de Prehistoria*, 33, Madrid, pp. 351-381.
- GALLAY, G. (1970): «Steinkisten von Salvatierra de Tormes». *Madridrer Mitteilungen*, 11, Heidelberg, pp. 75-90.
- GIL-MASCARELL, M.; RODRÍGUEZ DÍAZ, A.; ENRÍQUEZ NAVASCUÉS, J.J. (1986): «Enterramientos en cista de la Edad del Bronce en la Baja Extremadura». *Saguntum*, 20, Valencia, pp. 35-41.
- GIOT, P.R.; LE ROUX, C.T. (1964): «Tombees en coffres de l'Age du Bronze à Loquirec (Finisterre) et Plestin-les-Grèves (Côtes du Nord)». *Annales de Bretagne*, 71, París.
- HARRISON, R.J. (1974): «Ireland and Spain in the Early Bronze Age». *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 104, Dublin, pp. 52-73.
- KILBRIDE-JONES, H.E. (1953-54): «The Excavation of an Unrecorder Megalithic Tomb on Kilmashogue Mountain». *Proceedings of Royal Irish Academy*, 56, c.6, Dublin, pp. 416-479.
- KIRK, W.; MC.KENZE, J. (1954-56): «Three Bronze Age Cist Burials in N.E. Scotland». *Proceedings of Society of Archaeology*, 55.
- LE ROUZIE, Z. (1933): «Morphologie et chronologie des sépultures préhistoriques du Morbihan». *L'Antropologie*, 43, París, p. 250.
- MONCE SOARES, A.M. (1976-77): «Una cista de bronce do Sudoeste em Aldeia Nova de Sao Bento (Serpa)». *Setúbal Arqueológico*, II-III, Setúbal, pp. 273-279.

- RIORDAIN, S.P.O.; MAC DERMOTT, M. (1952): «The excavation of a ringfort at Letterkeen». *Proceedings of Royal Irish Academy*, 54, c.4, Dublin.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, A. (1982): «Los Cortinales, un yacimiento de la Edad del Bronce en el término de Villafranca de los Barros (Badajoz)». Instituto Menéndez Valdés.
- RUIZ GÁLVEZ, M. (1979): «El Bronce Antiguo en la fachada atlántica peninsular». *Trabajos de Prehistoria*, 36, Madrid, pp. 151-173.
- RUIZ MATA, D. (1975): «Cerámicas del bronce del poblado de Valencina de la Concepción (Sevilla)». *Madridrer Mitteilungen*, 16, Heidelberg, pp. 80-119.
- SCHUBART, H. (1964): «Grabungen auf dem Bronzezeitliche Gräberfeld von Atalaia in Süd-Portugal». *Madridrer Mitteilungen*, 5, Heidelberg.
- TAVARES DA SILVA, C.; SOARES, J. (1981): «Pre-história da área de Sines». Lisboa.
- TAVARES DA SILVA, C.; SOARES, J. (1989): «O monumento I de necrópolis do Bronce do Sudoeste do Pessegueiro (Sines)». *Setúbal Arqueológica*, V, Setúbal, p. 121.



# TERRA SIGILLATA PROCEDENTE DE BAÑOS DE FORTUNA (MURCIA), EN EL MUSEO DE ELCHE (ALICANTE).

**Josep Montesinos i Martínez**

DEPARTAMENTO DE HISTORIA ANTIGUA,  
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

En diversas visitas de trabajo al Museo de Arqueología "Alejandro Ramos Folqués" de Elche, con el fin de avanzar en nuestra tesis doctoral referida a la Terra Sigillata en tierras valencianas, localizamos una pequeña caja que contenía diversos fragmentos de Terra Sigillata. La etiqueta de las mismas indica la procedencia de Baños de Fortuna, sin más indicación. Desconocemos cómo llegó a este museo, ¿se trata de una aportación de aficionados a los fondos del museo?, o tal vez forma parte de la antigua colección Ibarra. El conjunto es una pequeña muestra seleccionada, ya que todo son piezas con sello, y sólo un plato sin marca de oficina. Si bien es un reducido número de ejemplares, nos parece oportuno publicarlo con el fin de aportar más datos a la comercialización de estos productos en la actual Región de Murcia, y al mismo tiempo ir llenando el puzzle de la comercialización de estos productos en el Mediterráneo Occidental.

Reproducimos gráficamente en la figura 2 los sellos de oficina; la figura 3 nos muestra el perfil de las bases sobre las que se asientan; asimismo en las figuras 1, 5 y 6 realizamos el inventario individualizado de las piezas, su copia fotográfica puede verse en las láminas I y II. El estudio de los materiales lo realizamos por bloques de producción, según origen. La ordenación tipológica de los vasos y platos itálicos la realizamos siguiendo el *Conspectus Formarum Terrae Sigillatae Italico Modo Confectae* (*Conspectus* 1990), no obstante no renunciamos a otras tipologías clásicas en tanto en cuanto nos aportan datos a la investigación, fundamentalmente la de Goudineau (1968).

## TERRA SIGILLATA ITÁLICA

Todas las piezas itálicas de este conjunto son lisas, a excepción de un fragmento de fondo con sello de la oficina de *Mvrrivs*, n.º. 5 que formó parte de una copa decorada. Exceptuando el borde y pared de plato, n.º. 17, todas las piezas llevan sello de oficina.

El plato tiene pasta rosa clara y el barniz marrón. Por sus medidas lo identificamos con un *catinvs sesquipedalis*. Tiene un pequeño labio marcado, perfil sinuoso, separaciones interiores, decoración de sencilla ruedecilla. Perteneció a la Forma 6.1.1 (*Conspectvs*, 1990: Tafel 6), en perfil es muy semejante al de Bolsena tipo 31 de Goudineau (1968: 301) con una datación de principio de producción en 1-5 d.C. Este tipo de platos son de procedencia italiana. No es un plato especialmente abundante en la costa oriental de la Península Ibérica, así pues en Saguntum tenemos un perfil de la forma siendo el único plato que localizamos en el territorio valenciano (Montesinos, 1991: fig. 7, n.º. 72).

Los sellos de oficina de técnica itálica son un total de nueve marcas correspondientes a siete oficinas.

Nº	OFICINA	SELLO	CENTRO	O-C	DISPOS	FORMA
1	COM(M)VNIS	C OM	Galia o	462	Central	22
2		COM	Germania?			
3	C. MEMMIVS	-MEM	Arezzo	985	Central	
4	MINVCIVS	MIN/VCI	Sin origen	1024	Central	22
5	MVRRIVS	MVRR	Arezzo?	1040	Central	
6	SEX M(VRRIVS) P(RISCVS)	S.M.P	Luna	1059	Central. 56	
7		S.M.P			Central. 56	
8	CNATEIZOILI	-I O		181	Central Redonda	34
9	SEX (AVILLIVS) MANIVS	-E-MANI-	Roma o Italia Centro	288a	Central	

Figura 1.- Inventario sellos de oficina sobre Terra Sigillata Itálica. Baños de Fortuna (Murcia).

De industria aretina tenemos un total de dos sellos. La oficina de C. Memmivs está presente en el número 3 con cartela rectangular ancha de extremos redondeados: C MEM (Oxé-Comfort, 1968: 985,38). Esta oficina comercializa sus productos en la zona murciana, como es el caso de Carthago Nova donde se localizan cuatro sellos de ésta sobre formas Haltern 2, 8 y Goudineau 26 (Ramallo, 1989: 171). Sellos de este alfarero aparecen también en Emporion, Tarraco, Elo, Ilici, Ilerda, Ibiza, Arcóbriga (Oxé-Comfort, 1968: 984,50 y 985,33; Poveda-Ribera, 1985: fig. 1,12; Montesinos, en prensa: sello n.º. 59; Pérez, 1990: fig. 16, 249; Fernández et alii, 1992: 26, 48). En Haltern sellos semejantes se asientan sobre Haltern 8, que es la Forma 22 del Conspectvs.

Probablemente también aretina es la oficina del sello número 5; es un fragmento de fondo de copa decorada, con pasta rosa asalmonada y barniz marrón. Cartela rectangular con un extremo redondeado, tipo 101: MVRRI, oficina Mvrrivs de Arezzo? (Oxé-Comfort, 1968: 1040). Se detectan productos de esta oficina en Carthago Nova (Ramallo, 1989: Cuadro II). Se tiene noticia, asimismo, de comercialización de la oficina en Casares, Lacipo, en la provincia de

Málaga sello igual al nuestro, además hay en Tarraco, Emporion, Ilerda, Ilici, Saguntum, Lucentum, Portvs Ilicitanvs, Madrid, Coimbra, Belo, Eivissa sobre Form 22 (Serrano-Atencia, 1982: n.º. 11; Bourgeois-Mayet, 1991: Pl. XII; Hernández et alii, 1992: Cuadro 3, 51; Sánchez et alii, 1986: fig. 32, 5; Montesinos, 1990: 61, 14; ídem 1991: 40, 35; ídem en prensa). Es una oficina que trabajó entre -15 y 15 d.C.

En la zona murciana Arezzo comercializa asimismo productos de Rasinivs, como es el caso de la pieza, probable Forma 19, de Begastri (Lillo-Ramallo, 1984: 27-27) con sello HILO-/RASN, probablemente Philo o Philo() Rasiniv o Philomvsvs Rasini, ambos con muy pocos ejemplares y sólo detectados en la península itálica (Oxé-Comfort, 1968: 1533 y 1533). En Carthago Nova la industria de Arezzo está presente a través de: Annivs, Ivcvndvs Calidi, Masa() Calidi(), Protvs Calidi, Camvrvs, C. Memmivs, Rasinivs+Memmivs, C. Mvrrivs Felix, M. Perennivs Bargathes, Rasinivs, Rvfrenvs, L. Savfeivs, C. Sentivs, C. Sertorivs, L. Ttivs, A. Titivs, L. Titivs Cavpo, L. Vmbricivs Hospes, Sex Titivs, C. Vibienvs, A. vibivs Scrofvla, Gala Scavri y Sabbio Scavri (Ramallo 1989: 168-170). Siguiendo el inven-

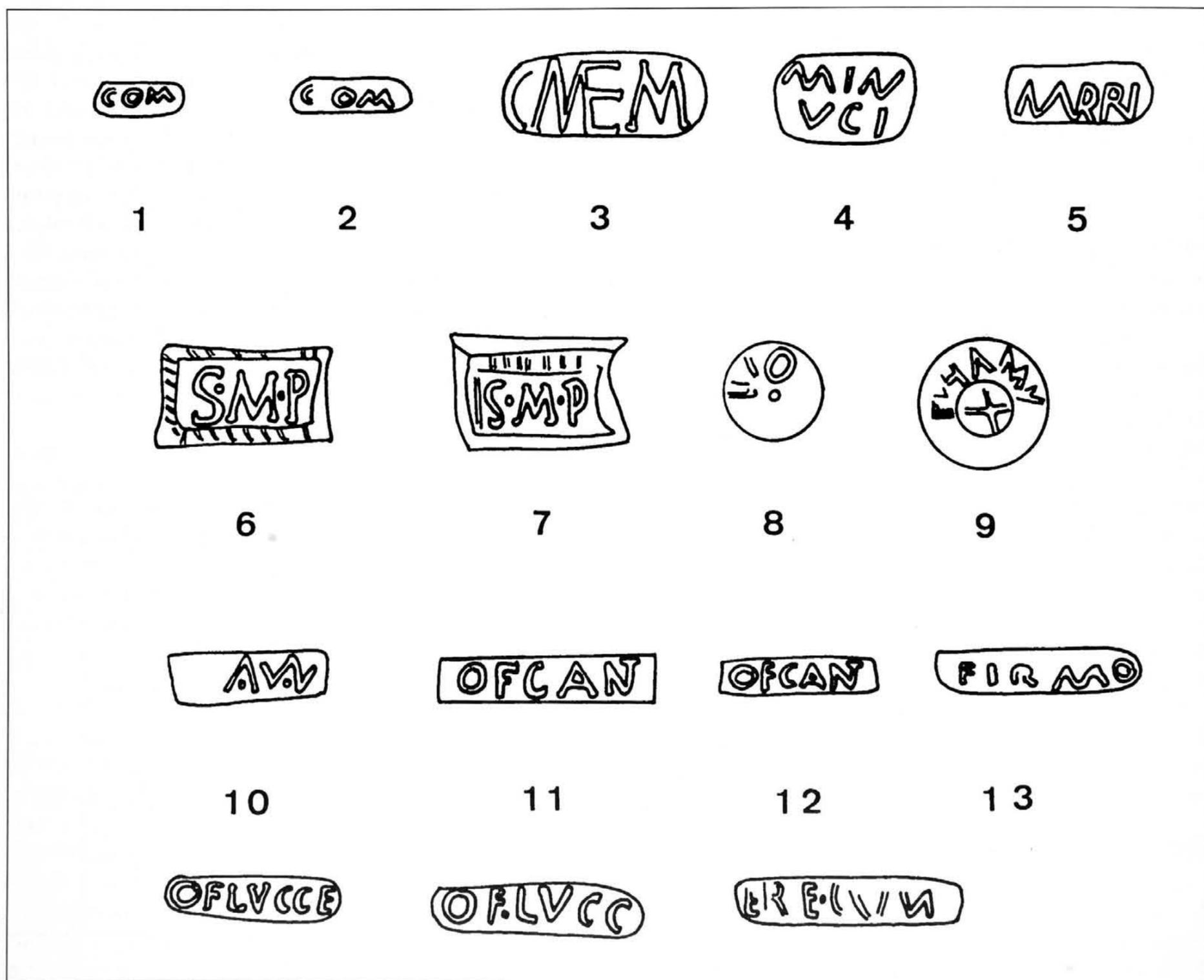


Figura 3. Sellos sobre Terra Sigillata Itálica n.º 1-9, Gálica n.º 10-15, e Hispánica n.º 16. Baños de Fortuna (Murcia).

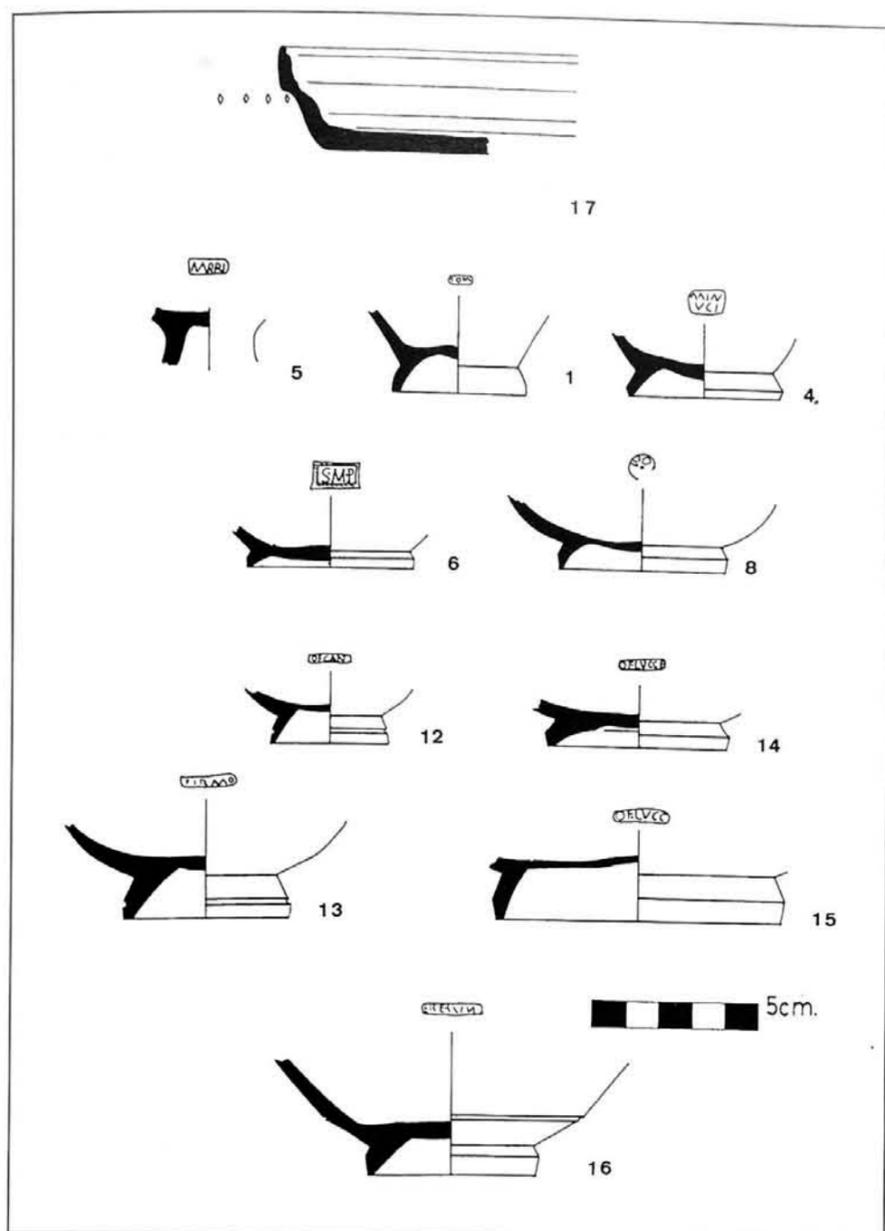


Figura 2: Terra Sigillata Itálica. Baños de Fortuna (Murcia).

tario del investigador anterior observamos que Arezzo es la industria más importante entre los materiales itálicos de Carthago Nova, superior al 30% (Figura 4).

El fragmento n.º 1 es probablemente Forma 22, con 4 cms. en el pie, pasta rosa-salmón; barniz marrón. Pie elevado de sección triangular. La cartela es oblonga y con dificultad para su lectura debido a un rehundimiento, o tal vez lleva una segunda línea inferior de texto, aunque no lo creemos y pensamos se debe a la impresión. Su posible lectura es: C OM. Si efectivamente hubiera una segunda línea, la adscripción la realizamos a Com(m)vnis de Roma o Italia Central (Oxé-Confort, 1968: 465); si por el contrario es una sola línea hay dos oficinas con estas siglas: Com(mvnis) de taller galo o germano? y Coma(zon) de Puzzoli (Oxé-Confort, 1968: 462; ídem 463). La mayor probabilidad de lectura la identificamos con Commvnis; en tierras valencianas aparece Com con punto en el interior de la vocal en Valentia sobre Forma 31 (Montesinos, 1990: fig. 4, 11, fig. 5, 11). Sello de la misma oficina en cartela oblonga es el número 2 con pasta rosa clara y barniz marrón rojizo.

De Luna es la oficina Sex M(vrriv) P(riscvs), de la cual tenemos dos sellos. El primero de ellos, número 6, es una cartela rectangular muy hundida, tipo 56: S.M.P. (Oxé-Confort, 1968: 1059.t); un sello parecido procedente de Lixus se localiza en el Museo de Louvre (Bemont, 1977: fig. 3, n.º 108). El otro sello es el número 7, un fragmento de base con 6 cms. en el pie. Pasta rosa clara; barniz marrón

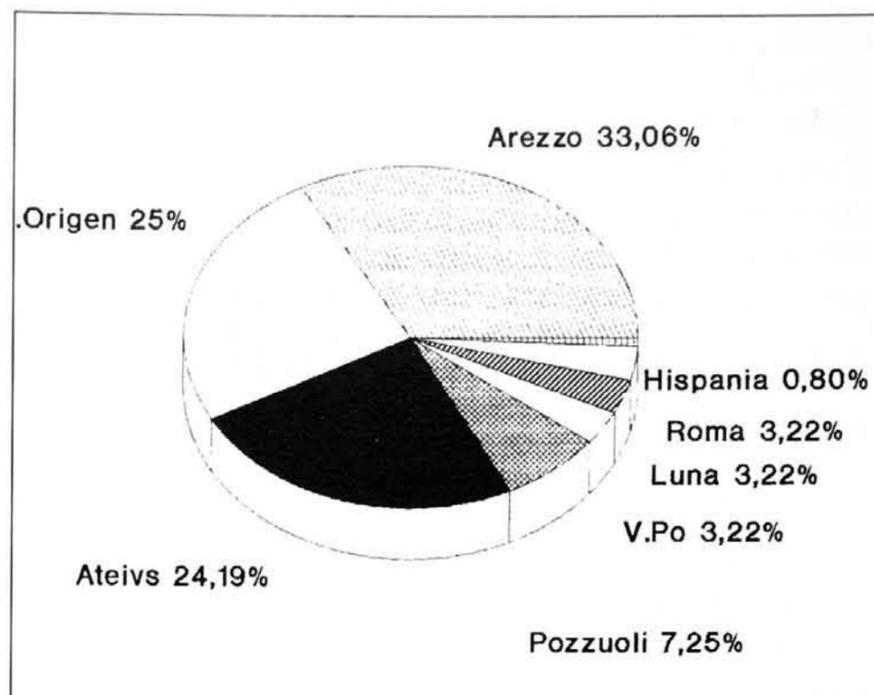


Figura 4: Porcentaje industrias Terra Sigillata Itálica. Carthago Nova.

claro. Cartela rehundida, rectangular con extremos cóncavos tipo 74: S.M.P., se trata de la misma oficina que la anterior. La importación de la oficina de Sex M(vrriv) P(riscvs) está suficientemente constatada, sobre todo en la costa peninsular mediterránea tanto en su producción decorada en Emporion además de lisa en lugares como Sagvntvm "in planta pedis", Tossalet de les Mondes en Pego, Lvcentvm "in planta pedis" una de ellas, Ilici, en el yacimiento balear de Pollentia, y en zonas del interior como Córdoba y Valeria (Belda, 1945: Tabla IV; Oxé-Confort, 1968: 1059.t; Gisbert, 1980: fig. 7,1; Montesinos, en prensa: n.º. 69). En Carthago Nova son tres los sellos localizados de esta oficina, lo que nos indica su importancia (Ramalla, 1989: Cuadro III). En Carthago Nova las oficinas de Luna sólo llegan al 3,22% de los productos comercializados. En la zona valenciana la presencia de Luna no es porcentualmente muy importante, llegando tan sólo al 1,28% de esos sellos itálicos (Montesinos, 1988: Graf. 2; ídem 1991: 134-147, Gráf. 6).

Procedente de Roma o Italia Central tenemos el fragmento de fondo número 9, con pasta rosa clara; barniz marrón. La cartela es redonda: -E-MANI-. Se trata de Sex (Avilliv) Manivs trabajador de una oficina situada en Roma o Italia Central; esta variante de sello de la oficina no es muy frecuente, la nuestra es idéntica a la hallada en la ciudad de Roma (Oxé-Confort, 1968: 288.a). En Carthago Nova observamos que los sellos procedentes de Italia Central son el 3,22% (Figura 4).

Probablemente ateiano es el sello número 8; es un fragmento de base con 5 cms. en el pie. Pasta rosa asalmonada; barniz marrón hacia rojizo. Cartela redonda de difícil lectura: —I O?. Atei Zoili tiene sellos semejantes en Emporion y Paris (Oxé-Confort, 1968: 181.90). La base pertenece a la Forma 33 o 34, esta última la más probable (Conspectvs, 1990: Tafel 31); es el tipo Goudineau 38, correspondiente al Servicio III de Haltern, entra dentro de las formas tardías de la Sigillata Itálica; la cronología de aparición para la variante b de la forma, a la que pertenece nuestra pieza, es algo posterior al 20 d.C. (Goudineau, 1968: 305-306). En Carthago Nova hay una buena repre-

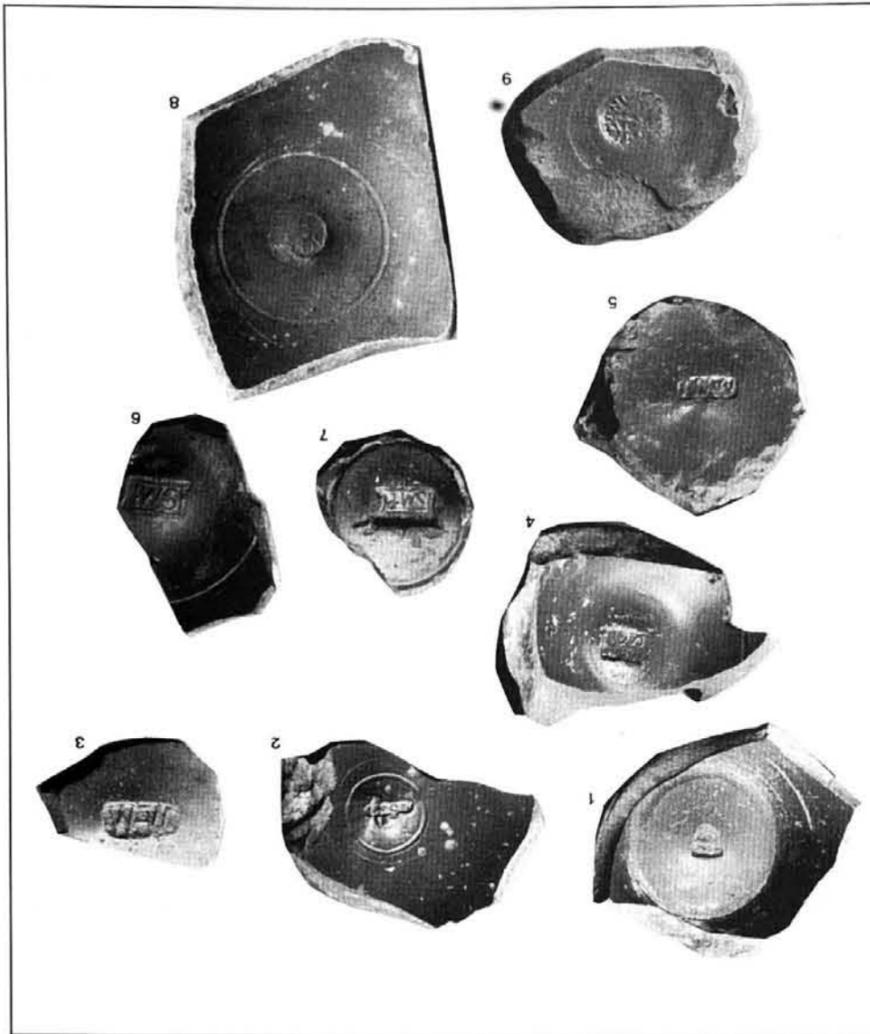


Lámina I. Sellos Terra Sigillata Itálica. Baños de Fortuna (Murcia).

sentación de las oficinas ateianas, del trabajador Zoili son tres los sellos inventariados (Ramallo, 1989: Cuadro II). En esta última ciudad Ateivs representa el 24,19% de los sellos sobre Terra Sigillata Itálica; la zona valenciana nos refleja unos porcentajes definidos en: Valentia el 25%, Ilici algo más del 18% y Saguntum ligeramente superior al 17%.

De oficinas sin un origen determinado se detecta la comercialización de productos de Minvcivs (Oxé-Comfort, 1968: 1024). El número 4 es un fragmento de base con 4'5 cms. en el pie, probablemente es una pieza Forma 22. Pasta rosa clara; barniz marrón. La cartela es rectangular: MIN/VCI. Es una oficina no muy común; nuestra marca es idéntica a la única que aporta el Corpvs hallada en la ciudad de Roma sobre Haltern 8.

#### TERRA SIGILLATA GÁLICA

Los productos de técnica y origen gálico son seis bases con sello. De La Graufesenque tenemos a Cantvs en un fragmento de fondo, probablemente Dragendorff 27, más otro sello en pieza de forma indeterminada, Figura 1 números 11 y 12. Las inscripciones se leen: OF CANT, oficina de Cantvs de La Graufesenque en período Tiberio-Claudio (Oswald, 1931: 58). Es una oficina con una importante presencia en el oriente peninsular ibérico: en Ilici tres ejemplares, Valentia cuatro, Sagvntvm uno, Lvcentvm, Portvs Ilicitanvs, Emerita Avgvsta, Emporion, Tarraco, además de otro posible en Carthago Nova (Montesinos, 1989: fig. 15, n.º. 4-7; ídem 1991: fig. 34, n.º. 75; ídem en prensa: 20-22; Ramallo, 1989: Cuadro V; Ventura, 1950; Sánchez et alii, 1986).

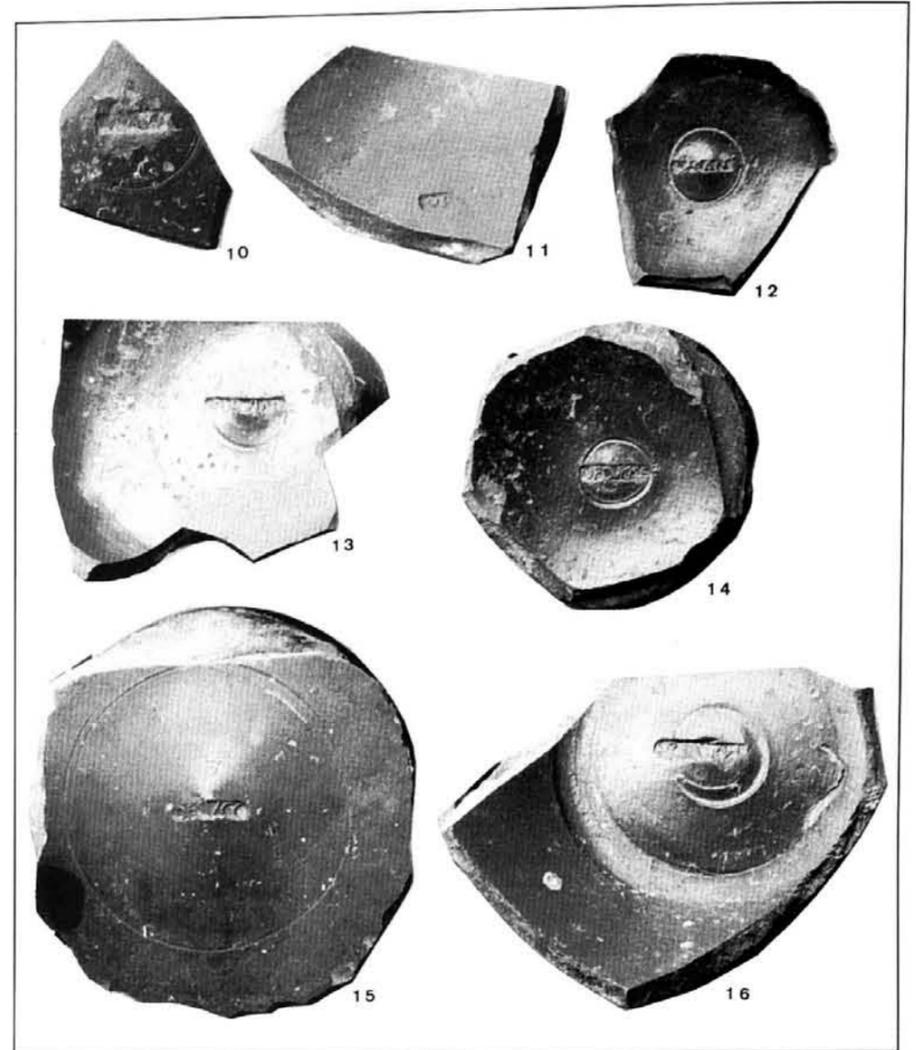


Lámina II. Sellos Terra Sigillata Gálica e Itálica. Baños de Fortuna (Murcia).

Nº.	OFICINA	SELLO	CENTRO	FORMA	CRONOLOGÍA
10	AMANDVS	—AMAN	La Graufesenque-Montans		Vespasiano
11	CANTVS	OF CANT	La Graufesenque	27	Tiberio-Claudio
12		OF CANT			
13	FIRMO	FIRMO	La Graufesenque	27	Claudio-Domiciano
14	LVCCEIVS	OF LVCCE	La Graufesenque		Flavios
15		OF .LVCC			

Figura 5- Inventario sellos de oficina sobre Terra Sigillata Gálica. Baños de Fortuna (Murcia).

También de La Graufesenque una base Dragendorff 27, Figura 1 número 13, con cartelera oblonga: FIRMO, oficina Firma de La Graufesenque en período Claudio-Domiciano (Oswald, 1931: 123). Sellos de este alfarero localizamos dos en Carthago Nova, además en Ilici y Grau Vell de Sagunto, e idéntico en Belo, además de Emerita, Conimbriga, Emporion y Tarraco (Montesinos, en prensa: n.º. 40; Aranegui, 1982: fig. 27, 12; Ramallo, 1989: Cuadro V; Bourgeois-Mayet, 1991: Pl. XXXI, 61).

Asimismo a La Graufesenque pertenece la oficina de Lvceivs, dos sellos, Figura 1 números 14 y 15: OF.LVCC y OF LVCCE, en período flavio (Oswald, 1931: 168-169), idéntica a la primera marca aparece en Sagvntvm donde son dos los sellos de la oficina, también hay cuatro sellos en Ilici, además de Edeta, Lvcentvm, Portvs Ilicitanvs, Emerita, Emporion y Tarraco (Montesinos, 1991: fig. 33, 29-30; ídem en prensa: n.º. 54-57). También sello idéntico en Belo (Bourgeois-Mayet, 1991: Pl. XXXI, 100).

Oficinas que también proceden de centros sudgálicos tenemos la inscripción:

—AMAN, Figura 1 número 10, las vocales con punto en lugar de línea horizontal, oficina de Amandvs de La Graufesenque-Montans en periodo Vespasiano (Oswald, 1931, 14). Sello semejante localizamos sobre pieza tipo Dragendorf 27 en Sagvntvm, también lo hay en Carthago Nova, además de Edeta, Valentia, Elo, Lvcentvm, Ilici, Portvs Ilicitanvs, Belo, Emerita, Emporion y Tarraco (Montesinos, 1988a: n.º. 7; Ramallo, 1989: Cuadro V).

Otros ejemplos de comercialización de productos gálicos en la Región de Murcia lo tenemos en la Casa de las Cebollas (Yecla, Murcia) hay un fragmento de fondo con sello que es sudgálico, dice: OFIVCN (Ruiz-Muñoz, 1986: Lám. II, CB-S-15), de la oficina de Ivcvndvs en La Graufesenque en periodo Claudio-Flavios, especialmente abundante en la zona valenciana (Montesinos, 1991: 160). Otro ejemplo a destacar, entre la producción decorada, es un vaso Dragendorff 37 de La Contreras de Poyo Miñana en Cehegín (Lillo-Ramallo, 1984: fig. 5). Se trata de un recipiente Dragendorff 37 sudgálico, una línea de ovas con pedúnculo separa la pared del borde; la pared en un solo friso con paneles en los que repite tres motivos de gladiadores, uno de ellos lo identificamos en el centro de La Graufesenque en período Domiciano en el estilo que utiliza L. Cosivs (Oswald, 1936-37: Pl.LII, 1086B) de cuya oficina hay un sello en Ilici (Montesinos, en prensa).

Respecto a las industrias gálicas presentes en Carthago Nova (Ramallo 1989: Cuadro V-VI), el volumen de sellos identificados con La Graufesenque llega al 90%, y el resto trabajan en La Graufesenque-Montans, Montans o Sur Galias sin especificar; un sello de la oficina de Maternvs se ha querido identificar con Lezoux.

### TERRA SIGILLATA HISPÁNICA?

Nº.	OFICINA	SELLO	CENTRO	FORMA	OBSERVAC.
16		ERE.CVN		DRAG.33	

Figura 6 - Sello de oficina probablemente de origen hispánico. Baños de Fortuna (Murcia).

La pieza número 16 la adscribimos a la producción hispánica, no obstante con muchas dudas, podría ser asimismo gálica. Se trata de una base con 5 cms. en el pie, forma Dragendorf 33, Cartela rectangular de difícil lectura: ERE.CVN. El pie es de sección triangular y una ranura une la pared con el fondo; la base en esta forma suele ser plana, en los ejemplares gálicos, pero también se detectan convexas. Por la altura del pie entra dentro del siglo I, ya que los de la segunda centuria son más elevados; esa ranura de la que hemos hecho mención, situada entre el fondo y la pared externa aparece en la Sigillata Gálica en ejemplares preflavianos (Oswald-Pryce, 1920: Pl.LI, 3, 4 y 7). El tipo hispánico también constata la ranura en la base de la pared en algunos ejemplares procedentes de Tritivm Magallvm (Mayet, 1983-1984: Pl.LXVI).

En cuanto a los productos hispánicos en la zona murciana un sello de la Casa de las Cebollas en Yecla (Murcia) (Ruiz-Muñoz, 1986: 108) y que sus investigadores leen: I

P ON; tal vez se trate de la oficina de Novivs de Tritium Magallvm? que tiene sellos parecidos (Mayet, 1983: 157).

La zona del municipio de Fortuna cuenta con una importante referencia al periodo hispano-romano, dada la existencia no sólo de diversos yacimientos "villae", sino también de un lugar de culto como es la Cueva Negra. Desconocemos el lugar exacto de procedencia de los materiales que aquí tratamos, ya que la única referencia en el etiquetado es a "Baños de Fortuna". Analizando los diversos yacimientos arqueológicos del lugar (Matilla-Pelegri, 1987), el sitio de la Casa Roja situado a unos 260 metros al Este de Baños de Fortuna, es el que ha ofrecido materiales más relacionados con los que aquí tratamos. El yacimiento de Baños Moros no ha dado Terra Sigillata Itálica, hasta el momento, aunque sí gálica e hispánica, el de Castillejo de los Baños es de periodo republicano con campaniense. La zona murciana tiene una rápida y profunda romanización, la ciudad de Carthago Nova es el centro de mayor importancia; el territorio es estructurado y explotado por Roma en cuanto a su potencialidad minera, y pronto llegan técnicos, artesanos y mercaderes procedentes de la Península Itálica. La Terra Sigillata se convierte en un fósil conductor de este proceso romanizador y nos aporta datos sobre las corrientes comerciales, los cambios culinarios, la tecnología, la evolución de formas de vida y trabajo de los habitantes del territorio.

### BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1987): "La Cueva Negra de Fortuna (Murcia) y sus Tituli Picci. Un santuario de época romana". *Antigüedad y Cristianismo IV*, Homenaje al Profesor D. Sebastián Mariner Bigorra, Universidad de Murcia.
- ARANEGUI, C. (1982): *Excavaciones en el Grau Vell (Sagunto, Valencia)*. Serie de Trabajos Varios SIP n.º. 72, Valencia.
- BELDA, J. (1945): "Museo Arqueológico Provincial de Alicante. Marcas de alfarero en ejemplares de terra sigillata descubiertos en las ruinas de Lvcentvm, durante las excavaciones de 1932". *Memorias Museos Arqueológicos Provinciales* Vol. IV, p. 160 ss.
- BOURGEOIS, A.-MAYET, F. (1991): *Les sigillées. Fouilles de Belo*. Belo VI. Col. de la Casa de Velázquez, Archéologie XIV, Madrid.
- CONSPECTUS (1990): *Conspectus Formarum Terrae Sigillatae Italico Modo Confectae*. Materialien zur Römisch-Germanischen Keramik, Heft 10, Römisch-Germanische Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts zu Frankfurt A.M.
- FERNÁNDEZ, J. ET ALII (1992): *Marcas de Terra Sigillata del Museo Arqueológico de Ibiza*. Museu Arqueològic d'Eivissa.
- HERNÁNDEZ, J. H. - GRANADOS, J. O. GONZÁLEZ, R. (1992): *Marcas de Terra Sigillata del Museo Arqueológico de Ibiza*. Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza.
- GISBERT, J. A. (1980): "El yacimiento romano del Tossalet de les Mondes, Pego". *Sagvntvm* 15, pp. 207-231.
- GOUDINEAU, CH. (1968): *La céramique arétine lisse*. Fouilles de Bolsena 4, MEFR sup. 6, Paris.
- LILLO, P. A.-RAMALLO, S. (1984): *La Colección Arqueológica y Etnológica de Cehegín (Murcia)*. Ayuntamiento de Cehegín.
- MATILLA, G.-PELEGRÍN, I. (1987): "Contexto arqueológico de la cueva Negra de Fortuna". *Antigüedad y Cristianismo IV*, Universidad de Murcia, pp. 109-132.
- MAYET, F. (1983-84): *Les céramiques sigillées hispaniques. Contribution a l'histoire économique de la Péninsule Ibérique sous l'Empire Romain*. Pub. Cent. Pierre Paris, vols. I y II, Paris.
- MONTESINOS, J. (1988): "Terra Sigillata Itálica decorada de la Península Ibérica: Valentia e Ilici". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Tomo LIV, pp. 253-266.
- MONTESINOS, J. (1988a): "Noticias de cerámica sigillata en tierras valencianas (I)". *ARSE* 23, Boletín del Centro Arqueológico Saguntino, Sagunto, pp. 31-43.
- MONTESINOS, J. (1989): "Terra Sigillata en Valentia: productos gálicos". *Archivo de Prehistoria Levantina* XIX, Homenaje a Domingo Fletcher, Valencia, pp. 213-261.
- MONTESINOS, J. (1990): "Terra Sigillata en Valentia: productos itálicos". *ARSE* 25, Boletín del Centro Arqueológico Saguntino, Sagunto, pp. 41-72.
- MONTESINOS, J. (1991): *Terra Sigillata en Sagvntvm y tierras valencianas*. Publicaciones de la Caja de Ahorros de Sagunto.
- MONTESINOS, J. (en prensa): *Comercialización de Terra Sigillata en Ilici*.
- OSWALD, F. (1931): *Index of Potters Stamps on Terra Sigillata (Samian Ware)*. Margidunum.

- OSWALD, F.-PRYCE, T. D. (1920, 1966): *An introduction to the Study of Terra Sigillata*. London.
- OXÉ, A.-COMFORT, H. (1968): *Corpus Vasorum Arretinorum*. A Catalogue of the Signatures, Shapes and Chronology of Italian Sigillata. Bonn.
- PÉREZ, A. (1990): *La terra sigillata de l'antic Portal de Magdalena*. Monografies d'Arqueologia Urbana n.º 1, Lleida.
- POVEDA, A.-RIBERA, A. (1985): "Marcas de Terra Sigillata de Elda". *Saguntum* 19, pp. 301-310, Valencia.
- RAMALLO, S. F. (1989): *La ciudad romana de Carthago Nova: la documentación arqueológica*. Serie la ciudad romana de Carthago Nova: fuentes materiales para su estudio n.º 2, Universidad de Murcia.
- RUIZ, L.-MUÑOZ, F. (1986): "Notas sobre la estación romana de "La Casa de las Cebollas" (Yecla-Murcia)". *I Jornadas de Historia de Yecla*, Homenaje a D. Cayetano de Mergelina, Yecla, pp. 107-111.
- SÁNCHEZ, M. J. ETA ALII (1986): *Portus Ilicitanus*.
- SERRANO, E.-ATENCIA, R. (1982): "Marcas de alfarero sobre Terra Sigillata en la provincia de Málaga". *Anejos de BAETICA*, Prehistoria y Arqueología IV, Univ. de Málaga, pp. 89-114.

S(OCIETAS) M(ONTIS) F(ICARENSIS)\*  
NOTA SOBRE LA INSCRIPCION  
CIL II 3527  
(MAZARRON, MURCIA)

María José Pena

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

La nota que aquí presento toma como punto de partida dos artículos publicados en el número 4 de esta misma revista<sup>(1)</sup> y por tanto a ellos remito para muchos datos precisos y especialmente para la historia del hallazgo y de la investigación. El único objetivo de mi breve trabajo es aportar una interpretación, que creo bastante verosímil, de la abreviatura S.M.F.

La inscripción objeto de estudio forma parte de un conjunto compuesto por tres esculturas —una figura femenina sedente y dos figuras masculinas de pie y togadas— y sus correspondientes basamentos con inscripción hallados en el último cuarto del siglo XVIII en el barrio de la Serreta, en el actual municipio de Mazarrón y conservadas actualmente en el Museo Arqueológico Provincial de Murcia.

El texto de las inscripciones es el siguiente:

CIL II 3525: GENIO LOCI FICARENSI / SACRVM /  
ALBANVS DISPENS(ator)

CIL II 3526: MATRI TERRAE / SACRVM /  
ALBANVS DISP(ensator)

CIL II 3527: GENIO S.M.F.  
ALBANVS DISP(ensator)

Desde el punto de vista epigráfico, la base que ha generado más bibliografía y más hipótesis es la tercera, puesto que ha dado pie a defender la existencia de un supuesto *municipium*, incluso en ocasiones con la precisión de *municipium flauium*. A primera vista y sin entrar



en mayores consideraciones, esto ya me parece un error, puesto que si en la primera inscripción la supuesta *Ficaria* es calificada como *locus*, es difícil imaginar que pueda tratarse de un *municipium*. Normalmente, los topónimos de *loci* indican localidades de importancia secundaria, algunos incluso son simples predios rústicos<sup>(2)</sup>. No deja de ser chocante la opinión de Belda<sup>(3)</sup>, quien lo define como «municipio romano, denominado Flavio Ficarensis», con lo cual duplica la F; por otra parte, este autor transcribe mal la inscripción puesto que elimina la S de S.M.F.

\* Agradezco al profesor Claude Domergue su amabilidad y sus consejos para la elaboración de este breve artículo.

(1) GONZALEZ FERNANDEZ, R. y AMANTE SANCHEZ, M., «El conjunto epigráfico de la Serreta (Mazarrón, Murcia). Aclaraciones sobre las inscripciones y el entorno arqueológico», *Verdolay*, 4, 1992, págs. 99-105. NÓGUERA CELDRAN, J.M., «El conjunto escultórico consagrado por el «dispensator Albanus». Algunas puntualizaciones para su estudio iconográfico y estilístico (I)», *Verdolay*, 4, 1992, págs. 75-98

(2) RUGGIERO, E. de, *Dizionario Epigrafico di Anchtà Romane*, s.u.-locus

(3) BELDA, C., *El proceso de romanización de la provincia de Murcia*, Murcia, 1975, págs. 268

La última persona que se había ocupado del tema, con anterioridad a los artículos citados, había sido A.M. Muñoz<sup>(4)</sup> quien propone interpretar *Genio S.M.F.* como *Genio S(enatus) M(unicipii) F(icarensis)*, dando por sentada la existencia del municipio. La autora apoya su hipótesis en la representación de un *Genius Senatus*, hallado en el «Templo de Diana» de Mérida<sup>(5)</sup> y en los ejemplos epigráficos en que la denominación de *senatus* se aplica al *ordo* municipal; no tiene en cuenta que en estos casos dicho término siempre forma parte de la expresión *senatus populusque* y que todos los ejemplos son tablas de *hospitium* y/o de patronato. Por lo que a la estatua de Mérida se refiere, aun en el caso de que la identificación sea correcta, no hay que olvidar que se trataría del *Genius Senatus* del senado de Roma.

En cambio, González y Amante no se muestran de acuerdo con esta hipótesis y, con mucha prudencia, concluyen: «dado el estado actual de la investigación, parece atrevido hablar de la existencia de un municipio, y mucho menos de un municipio flavio. En la interpretación de S.M.F. lo único que parece bastante claro es que la abreviatura F que aparece en la lápida del genio B puede identificarse con *Ficarensis*. Sin embargo la interpretación de S.M. y a falta de paralelos es muy problemática.»

El artículo de J.M. Noguera, aunque se anuncia como un estudio iconográfico y estilístico, también aborda el problema de los epígrafes; su opinión de que «la total y correcta transcripción del epígrafe es de una enorme y problemática complejidad»<sup>(6)</sup> me parece excesiva; tampoco estoy demasiado de acuerdo con algunas otras de sus afirmaciones: *Albanus* no necesariamente remite al *ager Albanus*, la *Mater Terra* no necesariamente tiene carácter agrícola. En cambio, es evidente que comparto sus dudas sobre la hipótesis de la existencia de un municipio.

La propuesta de interpretación que aquí ofrezco parte de dos premisas:

1. que la existencia de un *municipium* es muy hipotética puesto que no hay ningún otro tipo de evidencias.
2. que estamos en una zona minera de gran importancia<sup>(7)</sup>.

En estas circunstancias, se me ocurrió que lo más razonable era suponer que *Genio S.M.F.* significara *Genio S(ocietatis) M(etalli) / M(etallorum) F(icarensis) / F(icarensium)*, aunque, como veremos, hay probablemente una solución mejor. Las referencias para esta interpretación se encuentran en la relativamente abundante documentación, especialmente epigráfica pero también literaria, sobre sociedades relacionadas con las explotaciones mineras.

Gracias a la existencia de numerosas estampillas sobre lingotes de plomo conocemos diversos tipos de *societates*:

– las formadas por individuos, tales como la *Societ(as) S(purii et) T(iti) Lucreti(orurum)* o la *Soc(ietas) M(arcii et) G(aii) Pontilienorum M(arci) F(iliorum)*.

– la *societates* de tipo «anónimo», que, según Domergue<sup>(8)</sup>, son *societates publicanorum*; son las menos numerosas pero las que más nos interesan aquí; que yo sepa, en la actualidad, tenemos atestiguadas las siguientes:

1. CIL, XV, 7916, SOCIET(as) ARGENT(ariarum) FOD(inarum) MONT(is) ILUCR(onensis?) GALENA (lingote hallado en Roma, en el Tíber)<sup>(9)</sup>

2. AE, 1907,135, SOCIET(as) MONT(is) ARGENT(arii) ILUCRO(ensis?) El *mons Ilucro* eran minas de plata pertenecientes al Estado: se trata de Coto Fortuna, en las proximidades de Mazarrón; la referencia al mismo *mons* indica la proximidad de ambas *societates*, pero la diferente apelación indica que se trata de dos sociedades; los lingotes allí aparecidos son considerados de finales de la República o de inicios de la época augustea. Estas son las dos únicas sociedades de *publicani* conocidas hasta ahora en el Sudeste hispánico. Además en el Museo Provincial de Murcia se conserva una matriz-sello para marcar los lingotes con la leyenda MONT ARGEN, procedente de la colección Cánovas-Cobeño.

– la marca SOC(ietas) VESC(orurum) se lee en dos de los lingotes de plomo del pecio de Moro Boti<sup>(10)</sup>, al norte de la isla de Cabrera, datado en el primer cuarto del siglo I d.J. y procedente de la Bética; según Plinio, N.H., III,1,3, *Vesci* era uno de los *oppida celeberrima* situados entre el Guadalquivir y la costa mediterránea.

– una SOC(ietas) ARGENT(aria) incompleta, citada por Domergue sin referencias.

– en las minas de Sierra Morena se encuentran sobre sellos, monedas y objetos varios las marcas S.C., S.B.A., S.B.A., S.C.C., S.S.; S.C. suele ser interpretada como *S(ocietas) C(astulonensis)* y en los restantes casos la S inicial también como *S(ocietas)*.

– la marca SAC aparece sobre 56 lingotes<sup>(11)</sup> hallados en un pecio del estrecho de Bonifacio denominado Sud-Lavezzi 2; el navio transportaba productos de la Bética y data del siglo I de nuestra era; según los autores de la publicación, SAC podría desarrollarse *S(ocietas) A(ntoniana)* o *A(ntoniorum) C(ordubensis?)* o bien *S(ocietas) A(erarium fodinarum) C(ordubensium)*.

–tampoco hay que olvidar los bronce de *Vipasca* <sup>(12)</sup> o

(4) MUÑOZ, A.M., «Un posible *Genius Senatus* de Mazarrón (Murcia)», *RSL*, XLVI, 1-4, 1980, págs. 177-183, también con la bibliografía anterior.

(5) ALVAREZ, J.M., «Una escultura en bronce del *Genius Senatus* hallada en Mérida», *AEA*, 48, 1975, págs.141-147

(6) NOGUERA, J.M., «El conjunto escultórico consagrado por el «dispensador Albanus», *op.cit.* pág.79, nota 7

(7) RAMALLO, S. y ARANA, R., «La minería romana en Mazarrón (Murcia). Aspectos arqueológicos y geológicos», *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 1985, 49-67. DOMERGUE, C., *Catalogue des mines et fonderies antiques de la Péninsule Ibérique*, t. II, Madrid, 1987, págs. 391-405.

(8) DOMERGUE, C., *Les mines de la Péninsule Ibérique dans l'Antiquité romaine*, Roma, 1990, págs. 259-277. De diferente opinión es BLAZQUEZ, J.M., «Administración de las minas en época romana. Su evolución», *Minería y metalurgia en las antiguas civilizaciones mediterráneas y europeas*, vol.II, Madrid, 1989, 119-131; según este autor, la *societas argentariarum fodinarum Montis Ilucronensis* es una *societas* privada.

(9) DOMERGUE, C., «L'épigraphie des produits métalliques industriels: l'exemple des lingots de plomb romains d'origine espagnole», *Epigraphie hispanique. Problèmes de méthodes et d'édition*, Paris, 1984.

(10) VENY, C., «Nuevos materiales de Moro Boti», *Trabajos de Prehistoria*, 36, 1979, 471-473

(11) LIOU, B. et DOMERGUE, C., «Le commerce de la Bétique au Ier siècle de notre ère. L'épave Sud-Lavezzi 2 (Bonifacio, Corse du Sud)», *Archaeonautica*, 10, 1990, 104, 114

(12) D'ORS, A., *Epigrafía jurídica de la España romana*, Madrid, 1953, págs. 71-133. DOMERGUE, C., *La mine antique d'Aljustrel (Portugal) et les tables de bronze de Vipasca*, Paris, 1983 (= *Conimbriga*, 22, 1983), págs. 116-117, 141-142.

Aljustrel, en el sur de Portugal—, que contienen la reglamentación fiscal de un distrito minero en el siglo II. Se trataba de minas pertenecientes al fisco imperial y administradas por un *procurator metallorum*, que con frecuencia era un liberto imperial. En el bronce II, 6 y 7, se habla de *socii*; en este caso se refiere a la formación y funcionamiento de sociedades destinadas a facilitar el financiamiento de las operaciones mineras; eran *societates* para la constitución de capitales.

En las fuentes escritas tenemos referencias de Plinio a sociedades implantadas en la Bética:

— Plinio, N.H., XXXIII, 118: *Iuba minium nasci et in Carmania tradit, Timagenes et in Aethiopia, sed neutro ex loco invehitur ad nos nec fere aliunde quam ex Hispania, celeberrimo Sisaponensi<sup>(13)</sup> regione in Baetica miniario metallo uectigalibus populi Romani,... sed adulteratur multis modis, unde praeda societati...*

— XXXIV, 165: *Nuper id conpertum in Baetica Samariensi metallo, quod locari solitum X CC (200.000 denarios) annuis, postquam oblitteratum erat, X XLV (CCLV) locatum est. Simili modo Antonianum in eadem prouincia pari locatione peruenit ad HS CCCC (400.000 sesteracios) uectigalis.*

Como ya he dicho anteriormente, mi primera propuesta fue interpretar S.M.F. como *S(ocietas) M(etalli) F(icarensis)*, pero cuando ya había iniciado mi investigación, entré en contacto con el prof. Domergue para solicitar su opinión sobre mi idea; no solo dió su aprobación sino que, gracias a sus conocimientos y a su experiencia en estos temas, la perfeccionó y me propuso la que me parece la solución definitiva al problema: interpretar S.M.F. como *S(ocietas) M(ontis) F(icarensis)*, por paralelismo con la *Societ(as) Mont(is) Argent(arii) Ilucro(ensis?)*.

Analicemos ahora algunos otros puntos de las inscripciones:

#### 1. el *dispensator*

Un *dispensator* es un administrador, un pagador, un cajero<sup>(14)</sup>; en definición de Muñiz<sup>(15)</sup>, «todo sujeto encargado de realizar pagos y recibir ingresos por cuenta ajena»; en general es un oficio desempeñado por esclavos, bien sea al servicio de personas privadas —poseedoras de un cierto patrimonio— bien al de la familia imperial. El *dispensator* de Mazarrón ofrece algunos detalles que merecen un comentario: 1. se trata sin ninguna duda de un esclavo pero, a diferencia de la gran mayoría de los de su oficio, no lleva un nombre de raíz helénica sino un nombre latino; en principio, *Albanus* siempre hace pensar en el Lacio pero es mucho más probable que se trate de un nombre derivado de alguna de las numerosas ciudades

con el nombre de *Alba* existentes en el Imperio. 2. según Muñiz<sup>(16)</sup>, el oficio de *dispensator* suponía un medio de acceso a la riqueza en un corto plazo de tiempo; el personaje de Mazarrón me parece un claro ejemplo de lo dicho, ya que pudo financiar un notable conjunto escultórico y probablemente algún recinto donde estaría colocado. 3. no deja de llamar la atención el esquematismo de las inscripciones en las que se repite siempre *Albanus dispensator*, sin ningún tipo de precisión; quizás también este detalle pueda inclinarnos a pensar efectivamente en una sociedad «anónima», es decir en una *societas publicanorum*.

De entre las numerosas inscripciones y referencias literarias que poseemos sobre los *dispensatores*, pueden ser de especial interés en el contexto que nos ocupa los casos en que estos funcionarios aparecen en relación directa con las explotaciones mineras:

1. CIL III 1997 (Salona, Dalmatia): *Thaumasto / Aug. Conmen/tariensi Aurari/arum Delmatorum / felicissimus dispensator titulum p(osuit).*

2. CIL, III, 1301 (Ampelum, Dacia): *Callistus Aug(usti) n(ostri) dispensator*

3. AE, 1959, 308 (Ampelum, Dacia): *Suriacus Aug(usti) n(ostri) dispensator aura(riarum)*.<sup>(17)</sup>

Según Capanelli<sup>(18)</sup>, también aparece esta denominación en las *Tabulae ceratae* de *Alburnus Maior*<sup>(19)</sup> (hoy Rosia Montana), de las cuales proceden muchos de los datos que conocemos acerca de la organización del trabajo en una instalación minera de la región danubiana.

La cuestión del *dispensator* está íntimamente ligada a la titularidad de la explotación minera. Es evidente que *Albanus* es el *dispensator* de la *Societas Montis Ficarensis*, pero ¿se trata de una *societas publicanorum* o de una sociedad privada? Domergue<sup>(20)</sup> afirma que «a finales del s.II a.J. y en el s.I a.C. y todavía en época augustea y en los comienzos del Imperio, las minas de plomo-plata de Hispania —principalmente las de *Carthago Nova* y sus proximidades (Mazarrón), también las de Sierra Morena — eran explotadas por contratistas individuales o asociados, o también por compañías arrendatarias, como la de las minas de *Ilucro*, anteriormente citadas; en el primer caso, es difícil decir si las minas son propiedad de los explotadores o si pertenecen al Estado, con excepción de las de *Carthago Nova*, que debieron seguir siendo propiedad del Pueblo Romano al menos hasta época augustea».

(16) MUÑIZ, J., «*Officium dispensatoris*», *op.cit.* pág. 113

(17) procede de *Ampelum*, en la región aurífera de la Dacia; véase WOLLMANN, V., «Nouvelles données concernant la structure socio-ethnique de la zone minière de la Dacia superior», *Minería y metalurgia en las antiguas civilizaciones mediterráneas y europeas*, vol.II, Madrid, 1989, págs.107-118.

(18) CAPANELLI, D., «Aspetti dell'aministrazione mineraria iberica nell'eta del principato», *Minería y metalurgia en las antiguas civilizaciones mediterráneas y europeas*, vol.II, Madrid, 1989, págs. 138-146.

(19) CIL, III, 2, pp.921-960

(20) DOMERGUE, C., «Production et commerce des métaux dans le monde romain: l'exemple des métaux hispaniques d'après l'épigraphie des lingots», *Epigrafía della produzione e della distribuzione*, Roma, 1994, 61-91. Sobre la problemática entre minas privadas y minas propiedad del Estado explotadas por arrendatarios, véase DOMERGUE, *Les mines de la Péninsule Ibérique*, *op.cit.*, págs. 230 y ss

(13) la *societas Sisaponensis* era ya conocida para época republicana por una referencia de Cicerón, *Philippica*, II, 19, 49: *quid erat in terris ubi in tuo pedem poneris praeter unum Misenum, quod cum sociis tamquam Sisaponem tenebas?*

(14) *Thesaurus Linguae Latinae*, s.u. *dispensator*, VARRON, L.L., V, 183; DAREMBERG ET SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, s.u. *dispensator*. RUGGIERO, *Dizionario Epigrafico di Antichità Romane*, s.u. *dispensator*. Quizás vale la pena recordar que Trimalción también había sido *dispensator*; Petronio, *Satiricón*, 29.

(15) MUÑIZ, J., «*Officium dispensatoris*», *Gerión*, 7, 1989, págs.107-119

En este contexto hay que citar el texto de Estrabón, III, 2,10<sup>(21)</sup>:

: "Πολύβιος  
δέ, τῶν περὶ Καρχηδόνα Νέαν ἀργυρείων μνηθεῖς, μέγιστα μὲν εἶναι φησι, ... ἀναφέροντας τότε τῷ δήμῳ τῶν Ῥωμαίων καθ' ἑκάστην ἡμέραν δισμυρίας καὶ πεντακισχιλίας δραχμῶν. // Ἔστι δὲ καὶ νῦν τὰ ἀργυρεῖα, οὐ μέντοι δημόσια, οὔτε δὴ ἐνταῦθα οὔτε ἐν τοῖς ἄλλοις τόποις, ἀλλ' εἰς ἰδιωτικὰς μετέστησαν κτήσεις".

«Polibio, recordando las minas de plata de Cartago Nova, dice que son muy grandes..... proporcionándole entonces al pueblo romano 25.000 dracmas diarias.// Las minas actualmente no pertenecen al Estado ni en este ni en otros lugares, sino que se han convertido en posesiones privadas». En época imperial la situación se complica, puesto que las minas del Estado dependen unas del *aerarium* (las de las provincias senatoriales, como la Bética) y otras del *fiscus* (de las imperiales, como la Citerior), que a veces es difícil distinguir de las pertenecientes al *patri-monium* de la familia imperial.

En cuanto a la cronología del conjunto que comentamos, tenemos varios criterios para intentar aproximarnos a una datación:

– J.M.Noguera<sup>(22)</sup> data las esculturas en la transición de la época julio-claudia a la época flavia y Balil<sup>(23)</sup> las había datado un poco más tarde, a finales del s.I d.J., sin dar ninguna explicación para ello.

– a juzgar por los hallazgos arqueológicos la actividad minera de la zona tiene un momento culminante en el siglo I a.C. y época julio-claudia, para perdurar de forma más tenue durante los flavios y llegar a la paralización total a lo largo del siglo II<sup>(24)</sup>.

– desde el punto de vista paleográfico, los epígrafes presentan algunos rasgos de la escritura actuaria, especialmente la G, la T, la F; aunque este es un criterio muy arriesgado, por comparación con algunos textos datados, no me parece conveniente una cronología posterior a Vespasiano, lo cual coincide con los otros criterios citados.

## 2. La *Mater Terra* y los *Genii* <sup>(25)</sup>

Me parece evidente que hay una gradación en las dedicatorias, que va de lo particular a lo general, del *genius* de la sociedad minera al *genius* del lugar en que se encuentran las minas y finalmente a la *Terra Mater*, cuyo seno acoge la riqueza mineraria<sup>(26)</sup>.

Hay que señalar ante todo (cosa que no han hecho los anteriores estudiosos del tema) que esta dedicatoria a la *Terra Mater* es la única que conocemos en la Península Ibérica, lo cual aumenta su interés. Esta divinidad – denominada preferentemente *Tellus* en las fuentes literarias y *Terra Mater* en las epigráficas – no posee la abundancia de testimonios que uno podría esperar; algunas representaciones escultóricas<sup>(27)</sup> entre las que cabe destacar el bajo-relieve del *Ara Pacis*<sup>(28)</sup> y la Gema Augustea de Viena; un puñado de inscripciones y algunas interesantes citas virgilianas; el poeta invoca a *Tellus* en algunos de los momentos decisivos de la Eneida: cuando Eneas y Dido se encuentran en la gruta<sup>(29)</sup>, y especialmente cuando Eneas llega al Lacio; en este caso el pasaje es doblemente interesante para nosotros porque el héroe invoca al *Genius* y a *Tellus*, la misma asociación que encontramos en el grupo de Mazarrón: Virgilio, Eneida, VII, 136-137: ...et *Geniumque loci primamque deorum/Tellurem Nymphasque et adhuc ignota precatur/flumina*.

A juzgar por los testimonios epigráficos (no demasiado abundantes), el culto a la *Terra Mater* está difundido sobre todo en las provincias y, lo que es más interesante, parece tener mayor número de dedicatorias en las provincias danubianas; casualidad o no, conocemos una de *Ampelum* (Dacia, CIL, III, 1284-85).

A guisa de conclusión, por provisional que sea, podríamos decir que estamos ante unos documentos epigráficos y escultóricos sin ninguna duda datables en el siglo primero del Imperio, a mediados o en el tercer cuarto, y que esta documentación testimonia todavía en esta época la presencia de una *societas* minera en la zona de Mazarrón. Según Domergue<sup>(30)</sup>, a comienzos del Imperio, el sistema de las sociedades arrendatarias se mantiene durante algún tiempo tanto en la Bética como en la Citerior, como parece atestiguar la permanencia de la *S(societas) C(astulonensis?)* bajo el reinado de Claudio en las minas de plata situadas al norte de Castulo. Si la propuesta aquí presentada es correcta, la *S(societas) M(ontis) F(icarensis)* sería la *societas publicanorum* atestiguada más tardíamente en las minas del Sudeste y representaría la pervivencia en la zona del modo de explotación de época republicana.

St.Cugat, noviembre 1996

(21) sobre este texto ver DOMERGUE, *Les mines de la Péninsule Ibérique*, op.cit. págs. 211 y 230-234

(22) NOGUERA, J.M., «El conjunto escultórico consagrado por el «dispensator Albanus», op.cit., pág.94

(23) BALIL, A., «Plástica provincial en la España romana», *Revista de Guimarães*, LXX, 1-2, 1960, pág.123, nota 3. Ver también GARCIA Y BELLIDO, A., *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, pág.157, n°169, lám.127 (*Terra Mater*), sin cronología.

(24) RAMALLO, S. y ARANA, R., «La minería romana en Mazarrón», op.cit., y pág.67

(25) DAREMBERG ET SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, s.u. *Genius*; RUGGIERO, E....ALARÇAO, J., ETIENNE, R. et FABRE, G., «Le culte des Lares à Conimbriga (Portugal)», *CRAI*, avril-juin 1969, 213-235. El libro de KUNCKEL, H., *Der Römische Genius*, Heidelberg, 1974, es un estudio meramente iconográfico.

(26) En este contexto quizás es interesante citar un texto de Plinio, H.N., XXXIV, 164-165, en el que compara precisamente las minas de plomo con la fertilidad femenina: *Nigro plumbo ad fistulas lamnasque utimur, laboriosius in Hispania eruto....Mirum in his solis metallis, quod derelicta fertilius reuiuescunt. Hoc uidetur facere laxatis spiramentis ad satietatem infusus aer, aequae ut feminas quasdam fecundiores facere abortus.*

(27) *Enciclopedia dell'Arte Antica* s.u. *Terra Mater*

(28) LA ROCCA, E., *Ara Pacis Augustae*, Roma, 1983, págs.43-46

(29) VIRGILIO, Eneida, IV, 165-167: *speluncam Dido dux et Troianus eandem/ deueniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno/dant signum.*

(30) DOMERGUE, *Les mines de la Péninsule Ibérique*, op.cit., pág.277

## ADDENDA

Cuando este artículo había sido ya enviado a la redacción de la revista *Verdolay*, ha aparecido el número 7, correspondiente a 1995, donde se publica el artículo de J.M. Noguera y F.J. Navarro titulado «El conjunto escultórico consagrado por el «dispensator Albanus» II. Consideraciones para su estudio epigráfico e histórico-arqueológico», pp. 357-373, en el que se propone la misma interpretación para la abreviatura S.M.F. que yo propongo aquí. No deja de ser curioso que, dos siglos después de su hallazgo y tras múltiples y variadas hipótesis, a dos personas que ni siquiera se conocen, se les ocurra simultáneamente la misma idea; quizás es una confirmación de que la idea es buena. Sea como sea, deseo hacer constar que el hecho es mera coincidencia y que yo no conocía el artículo de Noguera. Cuando lo ví, mi primer pensamiento fue retirar el mío, puesto que ya no tenía mucho sentido; tras leer detenidamente el prolijo artículo de Noguera, he pensado que el mío, a pesar de su brevedad, sigue aportando algunas cosas; además, hay ciertos desacuerdos que deseo precisar:

—la condición jurídica del *dispensator Albanus*: Noguera se empeña en hacer de *Albanus* un liberto —porque considera *Albanus* como un *cognomen* y no piensa que pueda tratarse del nombre individual— cuando todo apunta a que se trata de un esclavo; no solo Muñiz<sup>(1)</sup> insiste en que la mayoría de los *dispensatores* eran individuos de condición esclava (véanse los ejemplos aducidos *supra* en relación con las minas) sino que la omisión de un posible gentilicio en una serie de inscripciones monumentales como las de Mazarrón es extraordinariamente significativa.

—toda la especulación filológica para justificar FICARENSI como genitivo en el epígrafe CIL II, 3525 es gratuita y además contiene algunas afirmaciones en las que cabría ser más prudente, como por ejemplo: «Nuestra hipótesis podría sustentarse... en la inclinación a *unificar y reducir las declinaciones en aras de la claridad*» (la cursiva es mía). En una reciente visita al Museo de Murcia he podido comprobar algo que ya intuía: puesto que el texto de la primera línea está desplazado hacia la derecha, el lapicida se encontró sin espacio para la S final y gravó una pequeña S en la línea inferior, justo debajo de la I, que se percibe con claridad si uno se fija con atención. Por tanto, hay que leer FICARENSIS.

En cuanto a la propuesta de interpretación de S.M.F. como *S(ocietas) M(ontis) F(icarensis)*, Noguera no parece en un primer momento estar muy convencido de que esta sea la solución correcta y definitiva; no obstante, al final parece ser la hipótesis que prefiere, aunque advierte que «todo análisis de las siglas suscita fundadas dudas, de donde la prudencia con que es obligado exponer cualquier hipótesis.» En este caso yo soy mucho menos prudente que él —menos aún teniendo el aval del profesor Domergue— y pienso que estamos ante la correcta comprensión del epígrafe de Mazarrón.



# EXPORTACIÓN Y COMITENTES DEL SARCÓFAGO ROMANO DE ÉPOCA IMPERIAL.

Montserrat Clavería

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

El senador P. Paquius Scaeva, tras haber cumplido su praetura, fue designado para el cargo de procónsul en Chipre. Mas su *Cursus Honorum* no pudo verse cumplido, puesto que poco después falleció. Sucedió hacia el año 13 aCr., en época augustea; su cuerpo fue sepultado en la antigua *Histonium*, ciudad de la costa occidental adriática, siendo inhumado en tierras de su propiedad. De éstas proceden los enseres que todavía hoy velan por la memoria del procónsul: un sello de barro con su nombre inscrito<sup>(1)</sup> y su sarcófago (figura 1)<sup>(2)</sup>.

Llama la atención que P. Paquius Scaeva fuera inhumado, puesto que por aquel entonces el rito funerario predominante era el de la incineración. Sin embargo, no se trata de un caso aislado, sino más bien de uno de los primeros y escasos datos que vienen a documentar la situación del comercio del sarcófago durante la época imperial temprana.

El hecho de que, en el mundo romano, la incineración ocupara un lugar prevaeciente desde los alrededores del S. IV aCr., limitó extraordinariamente el uso del sarcófago. Entonces, en lo que resta de la época republicana, éste quedó relegado al sepelio de contadas familias de distinguida posición, poco dispuestas a abandonar sus costumbres tradicionales<sup>(3)</sup>. Ilustrativos son los sarcófagos de la Gens Cornelia<sup>(4)</sup>, o los hallados en la tumba subterránea de los Scipiones en la Vía Appia de Roma<sup>(5)</sup>, todos ellos fechados entre finales del S. IV y principios del III aCr.<sup>(6)</sup>

Este panorama tan limitado respecto al uso del sarcó-

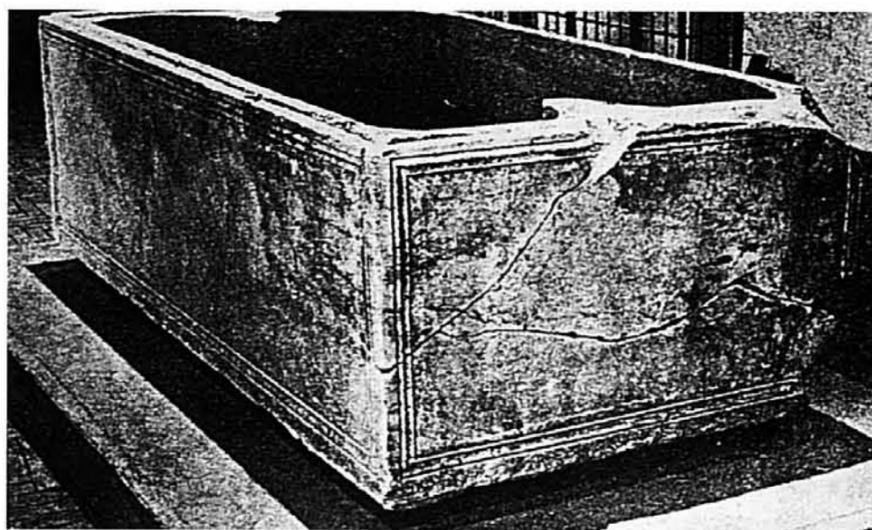


Figura 1.

fago mejoró a principios de época imperial, cuando en Roma se denota un primer impulso de mayor sensibilización hacia la inhumación por parte de determinados integrantes de la sociedad, entre los que se encuentran miembros del rango superior y libertos. Entonces, el número de encargos de sarcófagos a talleres de la ciudad, especializados en la fabricación de recipientes cinerarios de lujo, aumentó, incitándose con ello una primera producción de sarcófagos de cierto alcance localizada en la ciudad de Roma<sup>(7)</sup>.

A esta producción temprana de sarcófagos en Roma pertenece una serie de ejemplares de mármol, que siguiendo las tendencias ornamentales de los tipos tumbales de incineración contemporáneamente predominantes, dependen de la decoración arquitectónica de monumentos coetáneos de la capital. El sarcófago augusteo con zarcillos de vid sujetos a cuernos de bucráneos de la Puerta Vergata próxima a Roma<sup>(8)</sup>, el sarcófago de Rafael en el Panteón con

(1) CIL IX 6078, 128.

(2) CIL IX 2844-5; H. BRANDENBURG. «Der Beginn der stadtrömische Sarkophagproduktion der Kaiserzeit». *Jdl*, 93, 1978, pp. 280-282, figs. 1-2.

(3) PLINIO, *Hist. Nat.* VII, 187.

(4) CICERON, *De leg.* II, 22, 56; G. KOCH - H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*. Munich, 1982 (= KOCH-SICHTERMANN), p. 36, notas 1-6, lám. 1.

(5) F. COARELLI, *Il sepolcro degli Scipioni. Guide e monumenti I*. Roma, 1972; KOCH-SICHTERMANN, lám. 2.

(6) KOCH-SICHTERMANN, pp. 36-37; G. KOCH, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*. Darmstadt, 1993, p. 63.

(7) H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), pp. 277-327.

(8) H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), pp. 313-314, fig. 43; para su fechado vid. KOCH-SICHTERMANN, p. 39.

guirnalda y bucráneos de mediados del S. I dCr.<sup>(9)</sup>, o el estrigilado de Callisto Hagiano, dedicado por su esposa Flavia Januaria, una liberta, quizá en época claudia<sup>(10)</sup>, son ejemplos de estos modelos decorados tempranos, destacando entre ellos el excelente sarcófago Caffarelli de época tiberiana<sup>(11)</sup>. Otros, sin a penas ornamentación pero de gran calidad y fineza de acabado, están decorados con sencillos perfiles o grandes tabulas para la inscripción<sup>(12)</sup>. Éstos dependen de los altares funerarios enmarcados con perfiles tardorrepublicanos e imperiales tempranos<sup>(13)</sup>, mostrando estrechos paralelos con urnas cinerarias perfiladas producidas coetáneamente en la capital<sup>(14)</sup>.

Por su cargo senatorial, nuestro procónsul P. Paquius Scaeva debió conocer el incipiente empuje, experimentado en Roma, de la práctica de enterrar los cuerpos en estos lujosos sarcófagos de mármol. Y debió aprobarla, puesto que para su sepelio, no sólo se encargó uno de estos sarcófagos perfilados producidos en capital, sino que se accedió a asumir el gasto del costoso transporte de una pieza de este tipo y tamaño, desde Roma hasta el centro de la costa occidental del Adriático. Con ello el sarcófago de Paquius Scaeva atestigua uno de los casos de exportación de sarcófagos romanos más antiguos conservados hasta hoy.

Otros casos de exportación vienen a sumarse al de Paquius Scaeva (plano I), aunque esta serie de sarcófagos tempranos, más bien parece obedecer a una producción metropolitana distribuida mayormente a comitentes de la propia Roma y localidades de su entorno próximo<sup>(15)</sup>. Así, un sarcófago del tipo de los perfilados y otro del tipo de gran *tabula ansata* dedicado a Rafidia Chrysis, fueron encomendados a estos talleres de la capital y enviados a *Pisae*, seguramente a través de la vía marítima habitual *Ostia-Genova*. En dirección opuesta, hacia la Campania, fue expedido otro sarcófago con perfiles y un marco en su extremo superior<sup>(16)</sup>. Más lejano fue el destino de otros dos ejemplares romanos tempranos designados a la exportación. Uno del tipo de perfiles y con *tabula ansata* tomó puerto en *Tarraco* en la primera mitad del S. I dCr., sin duda, para satisfacer a un comitente presto a emular las nuevas tendencias sepulcrales experimentadas en la metrópo-

lis<sup>(17)</sup>. El otro se ha documentado en Barcelona, donde durante largo tiempo sirvió de pila bautismal en la iglesia de Santa M<sup>a</sup>. del Mar<sup>(18)</sup>. Por su uso y la tradición de haber sido sepulcro de Santa Eulalia, se ha considerado romano tardío<sup>(19)</sup>, más su estructura tectónica interior y el tipo de rebajo del extremo superior para el encaje de la cubierta, lo relacionan con estos sarcófagos tempranos de procedencia romana<sup>(20)</sup>.

Otras exportaciones de sarcófagos imperiales tempranos no se han podido documentar<sup>(21)</sup>. Sin embargo, en el Norte de Italia, los alrededores de Lión y algunos lugares del Norte de Africa se conservan varios ejemplares, apenas estudiados, muy próximos en estructura y decoración a esta serie de sarcófagos romanos tempranos<sup>(22)</sup>. El análisis pétreo de algunos de ellos, como de un sarcófago procedente de Argelia<sup>(23)</sup> y de otro de *Carthago*<sup>(24)</sup>, bien pudiera aumentar el número de sarcófagos exportados de este tipo. Otros, como los próximos a Lión<sup>(25)</sup>, dos del Norte de Italia<sup>(26)</sup> o uno de *Carthago*<sup>(27)</sup>, parecen ser copias locales de originales romanos, lo cual, de poderse comprobar, contemplaría la posibilidad de que la exportación de estos productos tempranos de la metrópolis hubieran alcanzado una difusión mayor de la que hoy se halla comprobada.

Pero la ciudad de Roma no fue la única productora de sarcófagos durante la primera época imperial. Coetáneamente, en las provincias romanas del Asia Menor, se alcanzó una producción de sarcófagos incluso mayor, debido a que allí había perdurado la tradición helenístico-oriental, de enterrar los cuerpos en contenedores de piedra o mármol decorados con relieves. Además, la extraordinaria riqueza en piedras y mármoles de reconocida calidad, existente en su paisaje, la estimuló. Todos estos factores impulsaron una situación comercial del sarcófago muy diferente, con un tipo de productos basados en su propia tradición, y por tanto completamente desligados de aque-

(9) H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), pp. 309-311, figs. 39-40; KOCH-SICHTERMANN, lám. 9.

(10) M. GÜTSCHOW, «Sarkophag-Studien I», *RM*, 46, 1931, pp. 107-113, lám. 13.

(11) H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), pp. 280, 305-307, figs. 34-35; KOCH-SICHTERMANN, pp. 38-39, notas 37-38, lám. 3.

(12) Cf. H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), pp. 280-303; KOCH-SICHTERMANN, pp. 37-38, láms. 4-7.

(13) Vid. H. GABELMANN, «Zur Tektonik oberitalischer Sarkophage, Altäre und Stelen», *BJb*, 177, 1977, pp. 200-230, especialmente p. 221.

(14) H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), figs. 30 y 38.

(15) Una cubierta republicana se ha documentado en Palestrina (KOCH-SICHTERMANN, pp. 36-37, nota 7); una caja republicana tardía o augustea temprana, en Casale Corvino (H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), pp. 317-318, fig. 47; KOCH-SICHTERMANN, p. 39); algunos otros ejemplares imperiales tempranos en Ostia (H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), figs. 9-10), Frascati (ibíd., fig. 24), Ariccia (KOCH-SICHTERMANN, lám. 7), Albano (M. GÜTSCHOW, op. cit. (nota 10), fig. 2) y en la Vía Casilina a unos 12 km. de Roma (vid. supra nota 8). Otras dos piezas más alejadas se hallan en Sutri, aún en el Lacio (imperial temprana, vid. H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), pp. 291-292, fig. 16, y en Spoleto (republicana, vid. KOCH-SICHTERMANN, p. 37, nota 15).

(16) H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), fig. 18.

(17) KOCH-SICHTERMANN, lám. 6.

(18) Respecto a este ejemplar conservado en Amalfi vid. KOCH-SICHTERMANN, nota 21.

(19) H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), p. 291, láms. 13-15; M. CLAVERIA, Los sarcófagos romanos figurados de tema pagano hallados y conservados en Cataluña. Tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1994, pp. 178-180, lám. 51.1; íd., «Roman Sarcophagi in Tarragona», *Symposium »125 Jahre Sarkophag-Corpus*, Marburg, 1995 (las actas de este symposium serán publicadas en breve).

(20) Museu d'Arqueologia de Catalunya, N.º. Inv. 19.919 (Archivo Mas neg. CB-160).

(21) J. BÓTET Y SISO, *Sarcófagos romano-cristianos que se conservan en Cataluña*. Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Vol. V, Barcelona, 1896, pp. 140-141; E. ALBERTINI, «Sculptures antiques du Conventus Tarraconensis», *AIEC*, 1911-1912, p. 438; J. PUIG I CADAVALCH, *L'Arquitectura romana a Catalunya*. Barcelona, 1909, p. 84, fig. 82.

(22) Cf. la estructura formal del interior de la caja con la del sarcófago de P. Paquius Scaeva (supra nota 2), característica específica de estos sarcófagos tempranos (supra nota 7). Con éste comparte también el realce interno a lo largo del extremo superior de la caja, un modo de sujeción de la cubierta mucho más propio de estos sarcófagos tempranos y de las urnas cinerarias, que de los sarcófagos posteriores.

(23) Cf. las dudas existentes sobre la procedencia de dos piezas tempranas conservadas en Pisa (KOCH-SICHTERMANN, p. 38, nota 35 y p. 39, nota 49, lám. 10) y una en Sarno (Campania, ibíd. p. 39, nota 41; H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), fig. 44).

(24) Cf. KOCH-SICHTERMANN, p. 41, notas 62-64.

(25) F. BARATTE - C. METZGER, *Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*. París, 1985, p. 247, n.º. 159.

(26) H. FOURNET-PILIPENKO, «Sarcophages romains de Tunisie», *Karthago*, XI, 1961-1962, cat. n.º. 114, lám. XXVII.

(27) KOCH-SICHTERMANN, p. 41, nota 63.

(28) H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), p. 322.

(29) H. FOURNET-PILIPENKO, op. cit. (nota 26), cat. n.º. 157, lám. XV.

llos romanos coetáneos. Mientras que en occidente sólo se detecta un centro productor de cierto alcance: Roma, aquí se constatan varios centros expedidores de sarcófagos con una notable producción, sobretodo a partir del S. I a Cr. La Licia<sup>(30)</sup>, Éfeso<sup>(31)</sup>, Sardis<sup>(32)</sup> y los alrededores de Alaia<sup>(33)</sup> sobresalieron por su temprana manufacturación de sarcófagos y ostotecas con guirnaldas. Proconeso<sup>(34)</sup> y Afrodiasias<sup>(35)</sup> quizá iniciaron su producción a finales del S. I d Cr. Pero esta riqueza productora tal vez no favoreció un factor comercial sí presente en occidente: la exportación. Las piezas tempranas del Asia Menor más bien estuvieron circunscritas al entorno más próximo de su lugar de producción, sin que incluso se denote influencia alguna entre los productos de un centro y otro.

El fuerte impulso que experimentó el rito sepulcral de la inhumación bajo el mandato de Adriano es bien conocido, aunque las causas que lo incentivó no hayan sido esclarecidas<sup>(36)</sup>. El caso es que este factor fue determinante para la progresiva generalización del uso del sarcófago, puesto que éste representó el tipo tumbal preferido en la sucesiva etapa de total substitución de la incineración por la inhumación. Esta nueva situación implicó un cambio importantísimo en el panorama del comercio del sarcófago descrito hasta aquí. El remarcable aumento de talleres de producción distribuidos por la geografía de dominio imperial, traduce una clara manifestación de este cambio. Sin embargo, la notable proliferación de talleres manufacturadores de sarcófagos no mermó la exportación de estos productos. A este respecto cabe notar que en muchos de ellos se fabricaban productos de escasa calidad, usando material de canteras de piedra próximas - a menudo muy inferiores a los mármoles más apreciados, decorándolos mediante sencillos motivos o una técnica deficiente<sup>(37)</sup>. Estos productos no siempre satisfacían a todos los comitentes de la localidad o las localidades próximas a estos talleres.

De modo que ello favoreció la importación de productos de mayor lujo de talleres lejanos. Por lo general, el comitente que optaba por la compra de un sarcófago importado debía disfrutar de una acomodada posición social, puesto que estos productos de calidad eran muy caros y además debía sufragar los gastos del transporte<sup>(38)</sup>. Por ello, también se ponderó el prestigio que implicaba la compra de un sarcófago de importación. Así, no es de extrañar que el comercio del sarcófago importado alcanzara a difundirse en regiones provistas de talleres manufacturadores de sarcófagos de calidad<sup>(39)</sup>. Entonces, los motores principales que en este periodo impulsaron el transporte de sarcófagos a alejadas distancias se concretan en el alto nivel de exigencia y buen gusto del comitente, o en su anhelo por transmitir a través de la importación de su sepultura, su pertenencia a un rango social elevado.

En este periodo de gran producción de sarcófagos decorados con relieves, sólo tres fueron los centros destacados por la alta calidad que regularmente ofrecían sus artículos y por la cantidad de sus exportaciones: Roma, Atenas y *Docimium*, a los que llamamos centros de producción principales. Sus productos fueron el punto de mira del comitente exigente y pudiente, y el modelo objeto de copia de los talleres marginales<sup>(40)</sup>.

Como sucediera en la fase anterior, durante este periodo la ciudad de Roma siguió siendo centro manufacturador y exportador de sarcófagos, sólo que ahora aumentó en mucho la comercialización de sus productos. Éstos (figura 2) dejaron de depender del repertorio iconográfico de la escultura arquitectónica y de los tipos tumbales de inci-

(38) Respecto a la estimación del coste de su producción y transporte vid. H. WIEGARTZ, «Marmorhandel, Sarkophagerstellung und die Lokalisierung der kleinasiatischen Säulensarkophage», *Mélanges Mansel*. Ankara, 1974, pp. 365-367.

(39) Vid. infra, el caso de Roma, que aún siendo un importante centro productor, destacó como foco receptor de productos áticos y del Asia Menor; ambos factores - calidad y prestigio - debieron influir en ello, sin olvidar los condicionantes sociales y comerciales favorecidos por su condición de metrópolis.

(40) En los numerosos focos de producción locales, que trabajaban al margen de estos tres centros principales de manufacturación de sarcófagos, se pueden documentar dos tipos de productos diferentes: creaciones distintivas de los talleres de la localidad (vid. supra nota 37), y por cierto en algunos casos puntuales de notable calidad (vid. H. HERDEJÜRGEN, «Girlandensarkophage aus Ostia», en: *Roman funerary monuments in the J. Paul Getty Museum I. Occasional Papers on Antiquities* 6. Malibú, 1990, pp. 95-114; Id., «Campanische Guirlandensarkophage», en: G. KOCH, *Grabkunst der Römischen Kaiserzeit*. Darmstadt, 1993, pp. 43-50, láms. 13-16.1-2, 18.2, 19-20), y copias de modelos propios de los tres centros de producción principales. A pesar de que estas copias locales suelen caracterizarse por su burda técnica o la malcomprensión de los esquemas iconográficos originales, no siempre es fácil distinguir si se trata de copia u original. Esta dificultad a penas atañe a los productos de Atenas y *Docimium*, puesto que su unidad de estilo y altísima calidad (vid. infra) les hace distintivos. Los productos romanos, en cambio, muestran una diversidad estilística mucho mayor (vid. infra), y sus productos más burdos pueden semejar un trabajo provincial. Por ello, a veces es difícil aseverar, si un sarcófago del tipo romano hallado o conservado fuera del área de la capital es un original importado de Roma, o bien se trata de una copia local de un sarcófago o un modelo iconográfico propio de la Metrópolis. En el caso de que se haya manufacturado con mármoles o piedras de la proximidad, el análisis petrológico de estas piezas ambiguas puede determinar su procedencia local. No obstante, muchas de estas copias provinciales fueron talladas en el mismo tipo de mármoles usados por los talleres de la capital, entonces sólo un detallado análisis que conjugue los aspectos estilístico, iconográfico y cronológico puede resolver su procedencia, y a veces la cuestión del origen de estos sarcófagos debe quedar abierta. Esta cuestión de procedencia también puede atañer a los sarcófagos microasiáticos del tipo semielaborado (vid. infra) y debería tenerse más en cuenta en el análisis de los productos provinciales, caso de que éstos muestren estrechas semejanzas con los sarcófagos propios de otro centro provincial.

(30) G. KOCH, op. cit. (nota 6), p. 151.

(31) N. ASGARI, «Die Halbfabrikate kleinasiatischer Girlandensarkophage und ihre Herkunft», *AA*, 1977, pp. 337-338, nota 26, ejemplo en fig. 17; G. KOCH, op. cit. (nota 6), p. 158.

(32) G. KOCH, op. cit. (nota 6), pp. 154-155.

(33) KOCH-SICHTERMANN, p. 483, nota 29, láms. 534-535.

(34) Id. p. 376; KOCH-SICHTERMANN, p. 483 y 491.

(35) N. ASGARI, op. cit. (nota 30), p. 347, nota 43, figs. 35-37; G. KOCH, op. cit. (nota 6), pp. 153-154.

(36) Vid. sobre ello, los argumentos esgrimidos en favor del advenimiento de un cambio de costumbres, sea impulsado por factores sociales desarrollados en la propia Roma (H. BRANDENBURG, op. cit. (nota 2), pp. 324, 326-327), sea estimulado a través de la transmisión de la práctica de inhumar los cuerpos tradicionalmente usada en las provincias orientales (A.D., KNOCK, *Essays on Religion and the Ancient World* I. Harvard, 1972, pp. 284-287); Cf. esta actitud con las tesis que, contrariamente, abogan por un cambio de sentido en las creencias religiosas del romano (K. SCHEFOLD, «La force créatrice du symbolisme funéraire des romains», *RA*, 1961, pp. 187-188), considerándose indicios para ello la difusión del culto a Isis, la de los ritos iniciáticos dionisiacos (F. MATZ, *Die Dionysischen Sarkophage*. Die Antiken Sarkophagreliefs IV.1. Berlín, 1968, p. 89) o el peso del pitagorismo sobre las concepciones estoicas del momento (TURCAN, «Origine et sens de l'inhumation à l'époque Impériale», *REA*, 60, 1958, pp. 336-345; F. MATZ, ibíd.; H. GABELMANN, op. cit. (nota 13), pp. 224-225).

(37) Cf. por ejemplo, las creaciones locales de Rávena (H. HERDEJÜRGEN, «Frühe ravennatische Sarkophage», *AA*, 1975, pp. 552-566; J. KOLLWITZ - H. HERDEJÜRGEN, *Die Ravennatischen Sarkophage*. Die Antiken Sarkophagreliefs IV.1. Berlín, 1979, láms. 1-21), o de la Germania (KOCH-SICHTERMANN, láms. 323-327); o, sin ir más lejos, las manufacturadas en talleres afincados en *Tárraco* (Vid. M. CLAVERIA, «Nuevos datos en torno a la producción de sarcófagos en *Tárraco*», en: *II Reunión sobre escultura romana en Hispania*. (Tarragona, 1995) Tarragona, 1996, láms. 1.1-4, 2.1-3).



Figura 2.

neración, acuñándose una iconografía funeraria propia y variada<sup>(41)</sup>. Los talleres de sarcófagos afincados en la metrópolis fueron numerosos e independientes entre sí<sup>(42)</sup>. Los más prestigiosos fueron aquellos vinculados al aparato gubernamental, debiéndose a ellos la creación de excepcionales sarcófagos con temas destinados a enaltecer el *Cursus Honorum* del cliente o a reflejar su estrecha relación con el rango superior. Los talleres restantes solían ofrecer productos cuidados y bien acabados, pero también los había de escasa calidad, sobre todo a partir de principios del S. III, con la progresiva generalización de la producción en serie. Más en todos ellos se utilizaron mármoles de conocido prestigio, destacando entre ellos el de origen Norte italiano Luni-Carrara, los egeos de Tasos y Paros y el proconesio de la isla de Mármara. Su exportación fue sobre todo orientada hacia las provincias romanas de occidente, como queda claramente reflejado en el plano II<sup>(43)</sup>. Preferentemente, se hallan en lugares costeros o próximos a éstos, puesto que el transporte más adecuado para este tipo de producto voluminoso y de notable peso siguió siendo el marítimo. Así se documentan exportaciones a lo largo de las costas de la *Numidia* y el Este de la *Mauretania*, en diversos puntos costeros o prelitorales de la *Tarraconensis* (figura 2) y la *Narbonensis*, con centros receptores importantes en Marsella y Arlés. Además se distribuyeron a otras zonas más interiores, donde pudieron llegar a través de ríos navegables como el Guadalquivir, el Ebro, el Ródano, el Sena o el Rin. Respecto a las provincias orientales, salvo una importante exportación a Salona, sólo cabe destacar exportaciones menos cuantiosas al Sur de la costa adriática oriental, ocasionales a Creta y escasas y tardías a las costas de Siria y Palestina<sup>(44)</sup>. Las razones de esta distribución son lógicas, si pensamos que los comitentes de las provin-



Figura 3.

cias orientales poseían dos centros de producción con materiales de calidad mucho más cercanos que el de la metrópolis, tanto geográficamente, como desde el punto de vista del gusto estético y de la tradición cultural<sup>(45)</sup>.

Uno de estos dos centros fue Atenas, que a diferencia de Roma inició su producción en este periodo de gran difusión de sarcófagos decorados con relieves, probablemente hacia el segundo cuarto del S. II<sup>(46)</sup>. El modo de elaboración de los sarcófagos áticos divergió bastante del del centro de producción de Roma. Aquí no se trataba de una serie de talleres independientes, sino de pequeños obradores ligados entre sí, o quizá de un gran taller, donde distintos especialistas desarrollaban un tipo de manufacturación dividida en varias fases de trabajo<sup>(47)</sup>. Ello explica que, a diferencia de los romanos, en los sarcófagos áticos apenas se distinguen manos de maestros distintos<sup>(48)</sup>. Son éstos productos muy elaborados con excelentes frisos sobre todo de tema mitológico (figura 3)<sup>(49)</sup>. A diferencia de los romanos están decorados con relieves por sus cuatro costados - aunque dos de ellos solieron tallarse más descuidadamente<sup>(50)</sup>, su tamaño es mayor y acostumbran poseer extraor-

(41) En su repertorio de temas destacan las representaciones relacionadas con la vida del difunto - como bodas, luchas, cacerías y oficios, escenas mitológicas, *thiasos* dionisiacos y marinos, musas y filósofos, erotes y personificaciones estacionales, así como motivos ornamentales - sobretodo con erotes y *nikés* flotantes o guirnadas.

(42) Así se deduce del hecho de que varios sarcófagos de este centro puedan haber sido agrupados en talleres distintos por su técnica y estilo (cf. B. ANDREAE - H. JUNG, «Vorläufige Tabellarische Übersicht über die Zeitstellung und Werkstattzugehörigkeit von 250 römischen Prunksarkophagen des 3 Jhs. n. Chr.», *AA*, 1977, pp. 432-436; KOCH-SICHTERMANN, pp. 259-267).

(43) Plano realizado a partir de la distribución de los sarcófagos de la ciudad de Roma por las provincias del imperio romano efectuado por G. Koch en KOCH-SICHTERMANN, fig. 4.

(44) Cf. *Ibid.*, ap. I.4.6, pp. 267-272.

(45) Respecto a los móviles culturales y estéticos que pudieran haber inducido a la adquisición de sarcófagos áticos y, por extensión, de los de *Docimium*, por comitentes de las provincias orientales vid. P. LINANT DES BELLE-FONDS, *Sarcophages attiques de la nécropole de Tyr. Un étude iconographique*. Recherche sur les Civilisations: memoire 52. París, 1985, pp. 165-169.

(46) Vid. H. WIEGARTZ, «Kaiserzeitliche Relief-Sarkophage in der Nikolauskirche», a: J. BORCHHARDT, *Myra. Eine lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit*. Berlín, 1975, pp. 181-184.

(47) Respecto a la dificultad de comprobar si se trataba de un gran taller o de un círculo de establecimientos estrechamente relacionados vid. H. WIEGARTZ, op. cit. (nota 46), p. 184.

(48) H. WIEGARTZ, op. cit. (nota 38), p. 354, donde mediante el tratamiento de la evolución técnica y cronológica de los sarcófagos áticos se corrige la distinción de talleres y maestros concretos propuesta por A. GIULIANO B. PALMA, «La maniera ateniense di età romana. I maestri di sarcofagi attici», *Studi Miscellanei* 24. Roma, 1978. Sólo una limitada serie de sarcófagos áticos pertenecientes al tercer cuarto del S. II muestran marcadas diferencias estilísticas respecto al resto de la producción ática, lo cual ha sido interpretado por G. KOCH como fallidos intentos tempranos de crear una producción al margen del gran taller o círculo de talleres principal del ática (KOCH-SICHTERMANN, p. 461).

(49) Otros temas representados, pero en menor frecuencia son escenas de erotes o dionisiacas. A estos les siguen temas ornamentales y muy ocasionalmente se tallaron relieves con musas y escenas relacionadas con la vida del difunto.

(50) Cf. H. WIEGARTZ, op. cit. (nota 38), pp. 355-357, quien lo atribuye al modo de colocación de estos sepulcros en las necrópolis, respecto a la percepción del espectador.

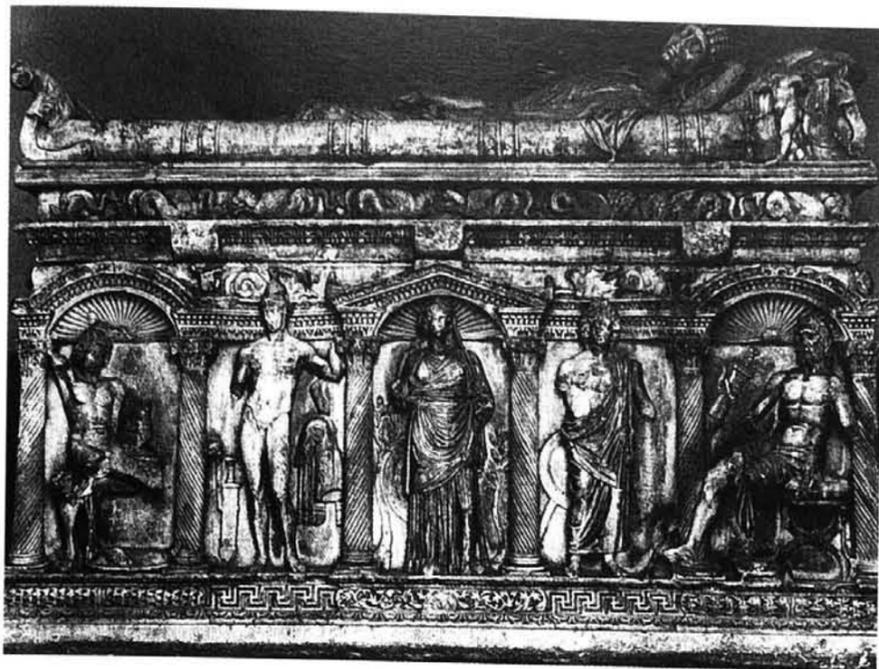


Figura 4.

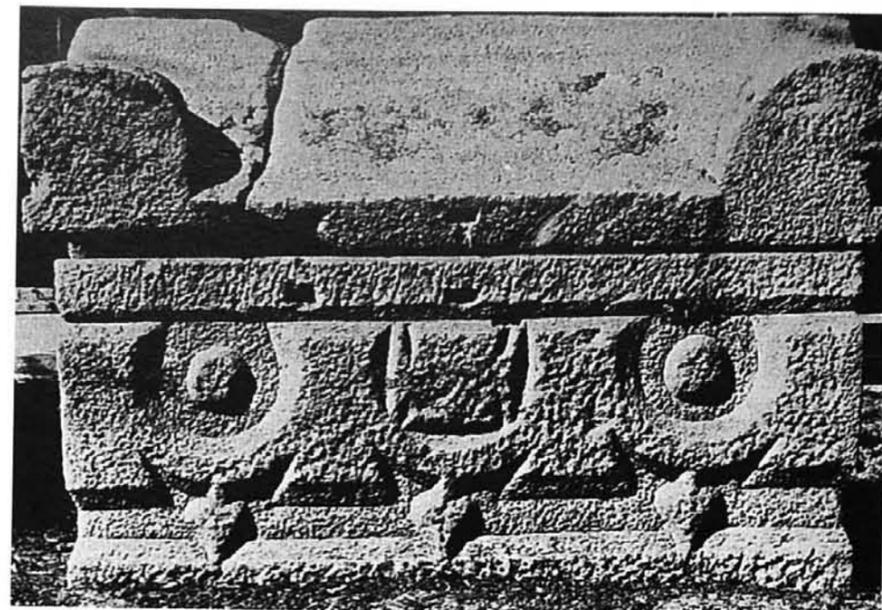


Figura 5.

dinarias cubiertas con la representación de los difuntos de cuerpo entero recostados sobre el lecho funerario<sup>(51)</sup>. En el zócalo y en el remate superior de las cajas existen molduras finamente decoradas con ricos ornamentos vegetales<sup>(52)</sup>, rasgo que también les diferencia de los productos romanos, los cuales muestran sencillos perfiles lisos en el mismo lugar (figuras 2-3). Además estos se elaboraron con mármoles de las canteras locales del Pentélico, mármoles de excelente calidad. Tanto este modo tan cuidado de elaboración, como sus detalles de acabado determinaron el elevado coste de los sarcófagos áticos, convirtiéndolos en sepulcros de gran lujo y renombrado prestigio. Ello provocó su alto índice de exportación, y no sólo a las provincias cercanas al ática<sup>(53)</sup>, sino incluso en lugares muy alejados. Esto se puede constatar mediante el examen del Plano III<sup>(54)</sup>, del que se deduce que a parte de proveer abundantemente a *Ptolomais* y *Cyrene*, y a toda la costa oriental mediterránea, desde Askalon hasta *Aquileia*, también abasteció a comitentes de la *Narbonensis*, llegando incluso a *Hispania*, como muestran los dos sarcófagos áticos de *Tarraco*<sup>(55)</sup>, el llamado sarcófago de Aquiles de hallazgo desconocido<sup>(56)</sup> y alguna copia bética de originales áticos<sup>(57)</sup>. Además, cabe destacar que la misma Roma, centro manufacturador de sarcófagos de gran calidad, fue un impor-

tante foco receptor de este tipo de productos, lo cual es indicativo, de que no en pocas ocasiones, el comitente romano prefirió sufragar los gastos de adquisición y transporte de uno de estos lujosos productos, que encomendar uno de aquellos que le ofrecían los talleres más renombrados de la localidad<sup>(58)</sup>.

Dirijámonos ahora a las provincias romanas del Asia Menor. Ya hemos visto anteriormente, que durante la primera época imperial ésta área ya se distinguió por el relativo volumen de sus producciones<sup>(59)</sup>. Sin embargo, hacia mediados del S. II, no sólo aumentó considerablemente el monto de las manufacturaciones locales<sup>(60)</sup>, sino que además experimentó el aspecto comercial que no había desarrollado en la fase anterior: el de la exportación. Y exportación de dos tipos de productos muy diferentes: sarcófagos acabados y sarcófagos semielaborados.

Hacia el cuarto decenio del S. II, en la Frigia se inició una importante manufacturación de sarcófagos acabados de gran lujo, dependiente de los mármoles más excelentes de la región<sup>(61)</sup>. Nos referimos al tercer centro de producción principal, afincado en *Docimium*<sup>(62)</sup>, y conocido como el grupo principal de los sarcófagos del Asia Menor. Su mo-

(58) Cf. supra, nota 39.

(59) Vid. supra, notas 30-35.

(60) Guías imprescindibles para conocer la complejidad de la distribución de sus talleres productores y de la variedad de sus manufacturaciones son KOCH-SICHTERMANN, cap. V y su actualización en G. KOCH, op. cit. (nota 6), caps. 5 y 8. En ellas, además de analizarse el tercer centro de producción principal *Docimium*, se recogen los diferentes tipos de sarcófagos manufacturados en mármoles y piedras locales de las regiones microasiáticas, destacando entre ellos los sarcófagos semiacabados, creaciones locales con guirnaldas, tabulas o en forma de cofre, las copias y derivaciones de sarcófagos columnados o de friso y los casos especiales como los sarcófagos licios y los de la Liconia y Isauria.

(61) Vid. N. ASCARI, op. cit. (nota 31), pp. 351-352, respecto a la calidad del mármol de las canteras de *Docimium* (cerca de la actual Iscekarahissar), usado para la elaboración de estos sarcófagos.

(62) Cf. M. WAELKENS, *Dokimeion. Die Werkstatt der repräsentativen Kleinasiatischen Sarkophage*. Berlín, 1982, quien a través de argumentos estilísticos pudo comprobar la debatida localización de este centro de producción en *Docimium*. Con ello, se ratificó la propuesta de G. Ferrari (*Il commercio dei sarcophagi asiatici*. Roma, 1966, cap. IV, especialmente pp. 90-93), que basándose en documentos epigráficos y en deducciones sobre su material y transporte, la colocó en el mismo lugar. La división tradicional que separaba el tipo de la Lidia - situado en Efesos, y el de Sidamara - más tardío y ubicado en *Cyzicus* (C.R. Morey, «The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic Sarcophagi», *Sardis* V. Princeton, 1954), así como las hipótesis que posteriormente la localizaron en Pamfilia (vid. H. WIEGARTZ, op. cit. (nota 46), p. 214 y nota 291) han sido superadas, aunque todavía se cuestiona qué tipo de relación pudo existir entre los sarcófagos de *Docimium* y la producción local de Pamfilia.

(51) Respecto a la introducción de este tipo de cubierta durante el último cuarto del S. II y su generalización en los primeros decenios del S. III, vid. H. WIEGARTZ, op. cit. (nota 46), pp. 188-189 y 219.

(52) Cf. KOCH-SICHTERMANN, pp. 370-371; S. ROGGE, «Tektonik und Ornamentik attischer Sarkophage. Studien zur Chronologie dieser Denkmälertypen», en: G. KOCH, *Grabeskunst der Römischen Kaiserzeit*. Darmstadt, 1993, pp. 111-120, por lo que se refiere a la variedad ornamental de los marcos superiores y al desarrollo tectónico e iconográfico de sus zócalos.

(53) Cf. supra, nota 45.

(54) Plano basado en la repartición de los sarcófagos del ática por las provincias del imperio romano documentada por G. Koch en KOCH-SICHTERMANN, fig. 7.

(55) Vid. M. CLAVERIA, *Los sarcófagos...*, op. cit. (nota 19), cats. n.ºs. 16 a-b, pp. 232-234, láms. 18, 19.1, y cat. n.º 19, pp. 235-237, lám. 26; Id., «Roman Sarcophagi...», op. cit. (nota 19); S. ROGGE, *Die Attischen Sarkophagen. Achill und Hippolytos*. Die Antiken Sarkophagreliefs IX.1.1. Berlín, 1995, cat. n.º 68.

(56) Vid. S.F., SCHRÖDER, «Der Achill-Polixena-Sarkophag im Prado. Ein wenig bekanntes Meisterwerk», *MM*, 32, 1991, pp. 158-169, láms. 48-55; cf. S. ROGGE, op. cit. (nota 55), p. 39, nota 151, quien lo atribuye a episodios en el campo de batalla de las guerras troyanas.

(57) J. BELTRAN FORTES, «Los sarcófagos de tema pagano en la Bética», en: *I Reunión sobre escultura romana en Hispania*. (Mérida, 1992) Madrid, 1993, pp. 84-85 y 87, lám. I.2.

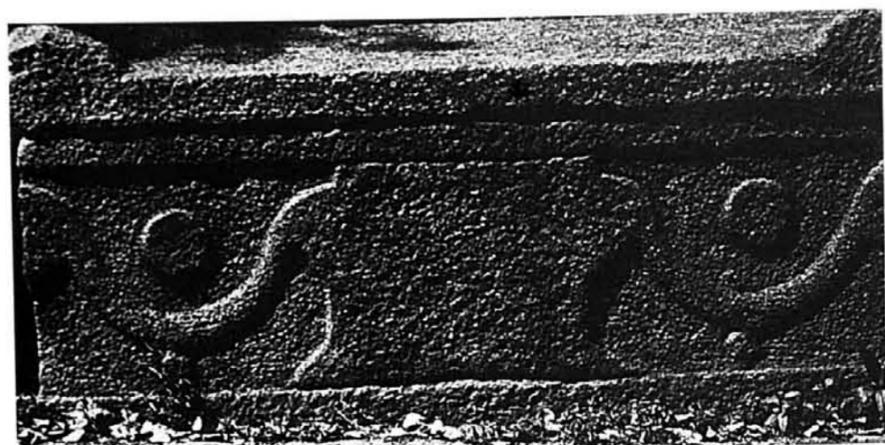


Figura 6.

do de trabajar<sup>(63)</sup> se presume muy semejante al de los áticos<sup>(64)</sup>. Sus productos más característicos (figura 4) son aquellos decorados con una elaboradísima estructura arquitectónica, que en su último estadio de desarrollo conjugó arcos y frontones, y en cuyos espacios intercolumniarios se hallan figuras sentadas o de pie, a menudo dependientes de tipos estatuarios helenísticos tardíos. Éstos pueden representar personajes míticos, como Musas, Heracles, Meleagro, Ganimedes e Ícaro, o los Dioscuros, pero también solieron tallarse figuras femeninas, masculinas o infantiles sin sentido mitológico alguno<sup>(65)</sup>. Sus cajas fueron decoradas por sus cuatro lados, pero a diferencia del ática, todas ellas elaboradas con el mismo esmero. Sus monumentales cubiertas fueron en forma de techo a dos vertientes hasta aproximadamente los años 160/70, siendo luego sustituidas por el tipo kliné. La excelente calidad de estos productos impulsó una extensa difusión por otras muchas regiones del Asia Menor (plano IV), a pesar de que en varias de ellas existiera una producción de sarcófagos local. Pero también se exportaron a Arabia, Palestina, Siria, Rodas, Creta y Atenas. Además, fueron encomendados por algunos comitentes de la *Moesia* Inferior, Dalmacia, Ancona, y de otros puntos del Sur de Italia y los alrededores de Roma. De nuevo, también la metrópolis se interesó por estos sepulcros de lujo, representando su mayor foco de recepción fuera del Asia Menor<sup>(66)</sup>.

En cuanto a los productos semiacabados (figura 5)<sup>(67)</sup>, algunos indicios sugieren la posibilidad de que en algunos talleres microasiáticos éstos ya se fabricaran desde el S. I d Cr.<sup>(68)</sup>, no obstante es en esta fase cuando su producción y difusión experimentó un gran alcance. Se trata de productos elaborados en las mismas canteras, donde sólo se

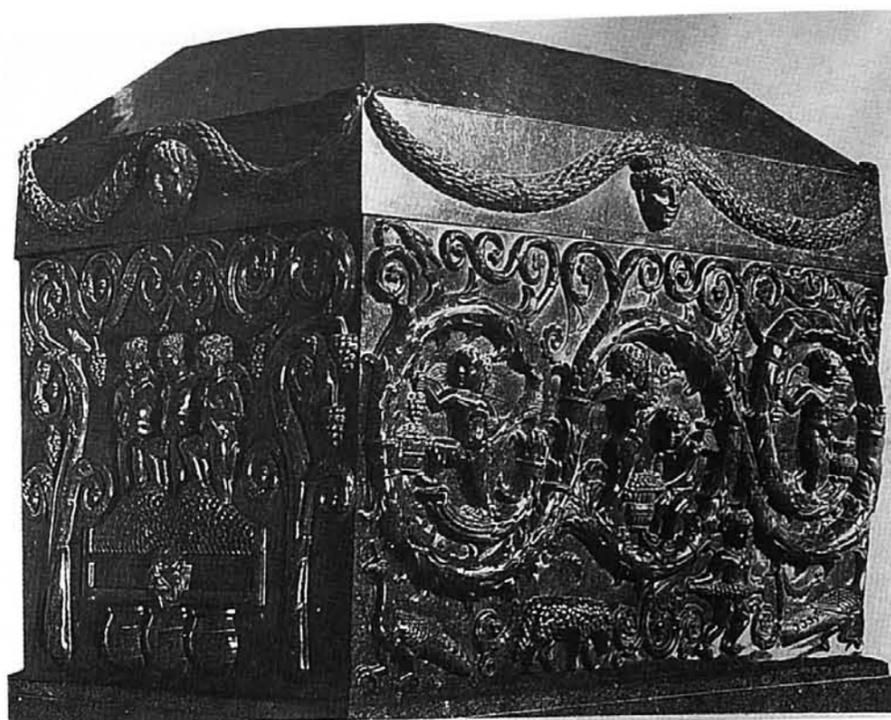


Figura 7.

desbastaba el bloque, dándole forma de caja y cubierta de sarcófago, como producto de base de un ulterior acabado en los talleres de la localidad receptora de estos productos<sup>(69)</sup>. Otro tipo de semiacabado era aquel que en la forma básica del sarcófago se esbozaban guirnaldas, *tabulas ansatas* o marcos y perfiles, y cuyos detalles también serían cincelados en los talleres de recepción, según las tendencias iconográficas locales<sup>(70)</sup>. Sin embargo, en varias ocasiones fueron usados tal y como salían de estas canteras, de este modo el comitente conseguía un sepulcro de relativo lujo por un precio módico. En la isla de Mármara, alrededor de las canteras estatales de mármol proconeso, se desarrolló un importante foco de talleres productores de semiacabados. Sus artículos fueron variados y extensamente exportados (plano V), tanto a otras zonas del Asia Menor, como a Siria (figura 5), Palestina y Alejandría. Otros puntos receptores se hallan en *Moesia* Inferior, Tracia, Macedonia y Dalmacia, llegando incluso a abastecer a comitentes del Sur de Italia, Roma y especialmente a la costa Norte-occidental del Adriático, donde se sirvió una modalidad de sarcófago semiacabado específicamente fabricada para los talleres de la región<sup>(71)</sup>. En torno a las canteras de Éfeso, de Afrodisias y de otro lugar de la Caria todavía no identificado, se desarrollaron otros tres grupos de talleres de semielaborados. Éstos se limitaron a la fabricación del tipo de sarcófagos con guirnaldas esbozadas y su distribución fue menor. De Éfeso (plano V) se expidieron productos a Italia, Siria y Samos, a parte de los distribuidos en otras regiones del sur del Asia Menor. Los productos de Afrodisias (plano V) y del restante grupo de la Caria (plano V) se circunscribieron preminentemente en la zona y en la región vecina de la Frigia, llegando algún ejemplar a Alejandría y quizá a Siria.

Y hablando de los sarcófagos exportados del Asia Menor, debemos mencionar los característicos productos de Assos (Misia)<sup>(72)</sup>, para cuya manufacturación se utilizó una piedra local de tipo volcánico marrón-rojiza oscura (figura 6). La difusión de estos productos más bien burdos, fue

(63) H. WIEGARTZ, op. cit. (nota 38), p. 375.

(64) Cf. supra, nota 47.

(65) Vid. H. WIEGARTZ, *Kleinasiatische Säulensarkophag. Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den figürlichen Darstellungen*. Berlín, 1965, pp. 143-168; Id., op. cit. (nota 46), pp. 210-243; G. KOCH, op. cit. (nota 6), nota. 480. En este centro de producción también se elaboraron otros dos tipos de sarcófagos: el de Guirnaldas y el de friso figurado (vid. G. KOCH, id., pp. 112-117), ambos tempranos y probablemente desplazados hacia el 170 dCr. por los sarcófagos de columnas aquí descritos.

(66) Respecto a la sucesiva catalogación de los productos de *Docimium* vid. G. FERRARI, op. cit. (nota 62), pp. 25-73; H. WIEGARTZ, op. cit. (nota 65), pp. 143-168; Id., op. cit. (nota 46), pp. 381-382; KOCH-SICHTERMANN, pp. 500-502 y ap. V.3.3; WAELKENS, op. cit. (nota 62), lám. 31; G. KOCH, op. cit. (nota 6), notas 87-89.

(67) Sobre este tipo de productos vid. N. ASGAR, op. cit. (nota 31), pp. 329-380; KOCH-SICHTERMANN, ap. V.2; G. KOCH, op. cit. (nota 6), ap. 3.3.

(68) Cf. la posible datación temprana de algunos ejemplares de Éfeso (Vid. supra nota 31; KOCH-SICHTERMANN, p. 492, nota 62). Proconeso (supra nota 34) y Afrodisias (supra nota 35).

(69) Cf. KOCH-SICHTERMANN, fig. 10.

(70) Cf. *Ibid.*, fig. 11.

(71) Vid. KOCH-SICHTERMANN, p. 489, tipo D.

(72) Vid. KOCH-SICHTERMANN, pp. 515-519.

debida al prestigio de que disfrutó esta clase de piedra. Su exportación (plano V) alcanzó Alejandría, Tiro, Sidón y Trípoli, hacia el oriente, y Tesalónica, *Dyrrhachium*, Nicópolis y Rávena, hacia occidente.

La situación comercial descrita hasta aquí se mantuvo hasta los años 260-70 d Cr., momento en que ésta sufrió un nuevo cambio. Los talleres de los centros principales de Atenas y *Docimium* cesaron de producir; sin duda, por causas económicas: el estamento al que pertenecían sus comitentes empobreció. Luego, el centro de producción de la metrópolis, de nuevo, se constituyó como único centro productor con un índice de exportación elevado y regular<sup>(73)</sup>. Aun así, el sarcófago de lujo no desapareció. Comitentes muy distinguidos buscaron el modo de conseguirlos. Para ellos, se trasladó, a lo largo del S. IV, pórfido del monte egipcio *Porphiritos* a talleres locales de Alejandría. De éstos salieron sarcófagos de gran formato, destinados al más alto estamento de la clase gubernamental: El llamado sarcófago de Helena, seguramente destinado al sepelio de Constantino<sup>(74)</sup> y el de Santa Constanza en Roma (figura 7)<sup>(75)</sup>, encargado para su hija, son los máximos exponentes conocidos<sup>(76)</sup>.

---

(73) En cuanto a los talleres microasiáticos de semiacabados, todavía no se dispone de los datos suficientes para valorar, en qué modo incidió sobre su producción y exportación, la progresiva desatención del gobierno respecto a la financiación de la explotación y comercio de las canteras marmóreas estatales (agradecemos a la Prof. Dra. I. Rodà sus comentarios al respecto). Así mismo, todavía no podemos ponderar en profundidad, cual fue la repercusión de este cambio comercial en la producción de los talleres provinciales. Por lo que respecta a la exportación, sabemos que algunos talleres marginales, como los de Cartago (I. RODA, «Sarcofagi della bottega di Cartagine a Tarraco», en: *L'Africa romana. Atti del VII convegno di Studio Sassari*. (Sassari, 1989), Sassari, 1990, pp. 727-736) o la Aquitania (M. ALMAGRO - P. de PALOL, «Los restos arqueológicos paleocristianos y altomedievales de Ampurias», *Revista de Gerona*, 1962, p. 37, fig. a p. 33.), abastecieron con sus productos a determinadas zonas provinciales de occidente. Pero ambos parecen ser casos muy tardíos (cf. M. IMMERZEL, «Les Ateliers de Sarcophages Paleochretiens en Gaule: La provence et les Pyrenees», *AnTard*, 2, 1994, pp. 234-235, nota 13), y quizá relacionados con la baja de producción o cese de los talleres de la metrópolis.

(74) KOCH-SICHTERMANN, p. 578, nota 22, fig. 599.

(75) *Ibid.*, fig. 598.

(76) Para otros ejemplos vid. KOCH-SICHTERMANN, pp. 578-579.



Juan Antonio Ramírez Águila  
José Antonio Martínez López

En los últimos años, la imagen que se había venido forjando sobre el origen y desarrollo de la Murcia islámica está cambiando sustancialmente para quienes excavamos en su subsuelo. Hasta hace relativamente poco tiempo, a la hora de abordar el crecimiento urbano de la ciudad tan sólo contábamos con muy escasas referencias documentales y su correspondiente interpretación historiográfica. Esto va a cambiar sustancialmente desde mediados de la anterior década que ha supuesto para Murcia un desarrollo considerable de las intervenciones arqueológicas en el casco urbano, aportando nuevos e imprescindibles elementos a la discusión. La publicación de una parte de los resultados obtenidos, aun ofreciendo datos parciales a nivel individual, nos muestra una imagen nueva al intentar obtener una visión de conjunto, pues indudablemente la Arqueología ofrece una información directa imposible de obtener por otros medios. La posibilidad de cotejarla con otras fuentes de información abre vías a nuevos planteamientos hasta hace poco insospechados.

Con esta breve contribución queremos presentar una hipótesis de trabajo actualizada sobre el proceso de desarrollo urbano de Murcia entre los siglos X al XIII, centrada en un punto de inflexión que tiene lugar en el siglo XI, tan importante que nos ha llevado a escoger un título para nuestro análisis que, *a priori*, puede resultar sorprendente<sup>(1)</sup>.

## BREVE HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN.

Los primeros datos sobre el urbanismo de la ciudad islámica de Murcia proceden, lógicamente de aquellos que aún pudieron contemplar sus restos en pie, el más durade-

ro de los cuales fue, sin duda por su solidez y entidad, la muralla que durante siglos la defendió. Su descripción más antigua, dejando a un lado la propia documentación de archivo que su mantenimiento y posterior amortización generó, sería la de Ginés de Rocamora y Torrano, contenida en un manuscrito inédito (tal vez perdido para siempre) redactado en 1593<sup>(2)</sup>. Como la de Francisco Cascales publicada en 1621 (CASCALES, 1775; 334), o la posterior de Hermosino Parrilla, también inédita pero fechada hacia 1734 y conocida a través de reproducciones y citas parciales<sup>(3)</sup>, proporcionan descripciones del trazado de la cerca, su aspecto, dimensiones, y sobre todo localizan y enumeran el nombre de sus puertas. Más escueta es la información que ofrece Bernardo Espinalt, exclusivamente referida a las puertas del recinto que se conservaban hacia el tercer cuarto del siglo XVIII (ESPINALT, 1778; 18-19). Sin embargo, años después un autor anónimo publica en el Correo de Murcia una interesante historia de la ciudad donde describe con bastante detalle sus murallas y cuantos restos considera del periodo islámico, dando una preciosa información sobre la muralla del arrabal de la Arrixaca que aún hoy continúa siendo la más desconocida (CORREO, 1792). También el canónigo Lozano por las mismas fechas realizó una detallada descripción del perímetro murado (LOZANO, 1794; II, Dis. IV, 134-138), refiriéndose asimismo a la muralla del arrabal aunque confundida con la de la madina (LOZANO, 1794; 137), pero descuida la información aportada por Al-Idrîsî, al que conoce y cita como «El Nubiense».

En el siglo XIX, desaparecidos ya los restos más visi-

(1) Para una visión más amplia del proceso evolutivo de la ciudad de Murcia desde su fundación hasta la conquista cristiana, puede verse nuestro trabajo titulado: REFLEXIONES EN TORNO A LA EVOLUCIÓN URBANA DE MADÍNAT MURSIYA (MURCIA). *Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología* (e.p.), 28 al 31 de octubre de 1997. Cartagena.

(2) ROCAMORA, Ginés (s.p.). *Varios Apuntamientos Eclesiásticos, Políticos e Históricos de la Ciudad de Murcia*. Citado por el Padre ORTEGA (1959; 186 a 189).

(3) PARRILLA, Hermosino (s.p.). *Fragmentos históricos, eclesiásticos y seculares*. Madrid, Real Academia de la Historia, manuscrito inédito, c. 1734. Tomo XI de la Col. Vargas Ponce (PEÑA VELASCO, 1992).

bles del periodo musulmán, los cronistas se sirven del recuerdo de los contemporáneos o de los autores citados para describir el perímetro amurallado, como Félix Ponzoa (1845; 22-23) o Fuentes y Ponte (1872; 31-35). Sin embargo será Amador de los Ríos el primero que intente esbozar una imagen nítida de lo que debió ser la Murcia islámica en el momento de su conquista (1889; 320-340, 414-416, 422-425, 435-454, 462-470 y 486-492), para lo cual dispuso ya de los primeros textos árabes conocidos sobre Tudmir, publicados por Cassiri<sup>(4)</sup>, y los estudios de Conde<sup>(5)</sup> y otros arabistas<sup>(6)</sup>, así como algunos inéditos hasta entonces. Fue él quien se ocupó por primera vez de otros monumentos islámicos de la ciudad, como los baños de la calle Madre de Dios, e incluso de los alrededores, como los castillos de Monteagudo y de Larache o La Contraparada. Por otro lado, sus conocimientos de la lengua árabe le permitieron estudiar y traducir cuantas lápidas y monedas encontró. Es sin duda el primer autor que delimita las distintas zonas de la ciudad, la madina, sus arrabales, las murallas que los envuelven, los alcázares, mezquitas, etc., y fue quien divulgó la fecha y acontecimientos de la fundación de Murcia.

Ya a principios del siglo XX aparecerá la magnífica obra de Gaspar Remiro sobre la Historia política de la Murcia musulmana, donde no se ocupa para nada de las evidencias materiales de la misma, pero sí aporta toda la información de los textos árabes conocidos hasta entonces (GASPAR, 1905).

En 1934 ve la luz la obra póstuma de Frutos Baeza sobre Murcia y su concejo basado fundamentalmente en la documentación conservada en el archivo municipal donde trabajó (FRUTOS, 1934), por lo que sus aportaciones son más valiosas para la etapa bajomedieval e indirectamente para la etapa musulmana.

A lo largo de todo el siglo XX se irán publicando nuevos textos árabes, como los de Al-Himyarî, con los cuales, unidos a la documentación cristiana del archivo municipal, Torres Fontes elaborará primero una aproximación al reino musulmán de Murcia en el siglo XIII (TORRES FONTES, 1952-53) y unos años después su ya clásica contribución titulada *El recinto urbano de Murcia islámica*, de obligada consulta. Se fija aquí por primera vez y con la mayor precisión posible, la extensión de la ciudad en el último momento de la presencia islámica, sus principales edificios e instalaciones, ubicación, etc., hasta el punto que la obra sigue estando vigente en su mayor parte.

Poco después, a raíz de las excavaciones en la Plaza de Santa Eulalia realizadas por M. Jorge Aragoneses entre 1963 y 1964, también él aporta una descripción del recinto urbano, más somera y apoyada en los testimonios y es-

tudios que venimos enumerando (JORGE, 1966; 19-51).

Conocidos así los dos extremos que delimitan la investigación sobre el urbanismo de la ciudad islámica, el hecho puntual de su fundación en 825 y el estado de desarrollo alcanzado en el momento de su conquista en 1243/1266, se intentará suplir la falta de datos sobre el amplio periodo intermedio con un aparentemente lógico crecimiento sostenido y continuado a lo largo de una línea ascendente que llevaría de uno a otro extremo en cuatrocientos años. Se parte del supuesto de una fundación oficial con todos los medios al alcance del poder central, aceptando la existencia de una primera muralla, una alcazaba, la mezquita mayor, baños, y todo lo que la ciudad islámica necesita para ser tenida como tal. Esta visión quedará plasmada en el magnífico análisis de conjunto de Rosselló y Cano (1975; 20-21, 28-29), y más recientemente por Flores Arroyuelo (1989), Molina Molina (1992; 114-116) o los estudios de Navarro Palazón apoyados en hallazgos arqueológicos (NAVARRO y GARCÍA, 1989), quien a su vez ofrece el más reciente «estado de la cuestión» sobre el desarrollo urbano alcanzado por la Murcia islámica (NAVARRO y JIMÉNEZ, 1994).

Pero la excavación de Aragoneses había aportado un nuevo e interesante dato: la cerca islámica de Murcia, la descrita desde hacía siglos por eruditos y estudiosos, no podía fecharse más allá del siglo XII y se disponía sobre unas instalaciones anteriores del siglo X-XI destinadas a cementerio, espacio que tradicionalmente se ubica a las afueras de las ciudades y junto a los caminos de acceso (JORGE, 1966; 102-103). Este hecho indicaba, a juicio del autor, la existencia de una muralla anterior de perímetro mucho menor que el de los siglos XII y XIII (JORGE, 1966; 102). Tal idea fue recogida y desarrollada por García Antón, quien propondrá un trazado hipotético para la misma (GARCÍA ANTÓN, 1980a; 16) reforzado tras el hallazgo en la calle de San Nicolás de restos de alfares del siglo X, actividad también típicamente periurbana (GARCÍA ANTÓN, 1989-90; 202. - 1993; 20-23). Como fecha de su construcción sugiere el tiempo de las primeras taifas, a mediados del siglo XI (GARCÍA ANTÓN, 1989-90; 202).

Éste ha sido a grandes rasgos el desarrollo de la hipótesis de trabajo en la que hasta ahora nos hemos venido apoyando y que ha condicionado las intervenciones arqueológicas en la ciudad. Sin embargo, los hallazgos que éstas proporcionan no siempre han respondido a dicho planteamiento, lo que hace que en la actualidad sea necesaria una exposición de conjunto de los datos obtenidos y la revisión de los acontecimientos históricos en que se enmarcan.

## EL DESARROLLO URBANO A TRAVÉS DE LA ARQUEOLOGÍA.

El gran número de solares excavados en el casco antiguo de Murcia durante los últimos 10 ó 12 años, muestran un panorama nuevo y bien claro de lo que fue la ciudad de los siglos X al XIII, sin embargo no se ha encontrado hasta el momento evidencia alguna que pueda considerarse con claridad como anterior a dicho lapso. A través de

(4) CASSIRI, Michel (1760-1770). *Bibliotheca Arabico-Hispana Escorialensis*, 2 t. Madrid.

(5) CONDE, José Antonio (1820). *Historia de la dominación de los Árabes en España*, 2 t. Madrid.

(6) Entre 1840 y 1843, Pascual de Gayangos había publicado en Londres su traducción parcial en dos tomos de la obra de Al-Maqqari, titulada *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*. En 1851 Dozy publicó ya el primer dato conocido sobre la fundación de Murcia en su traducción del *al-Bayân al-Mugrib* de Ibn 'Idârî. Y en 1860 se publica el *Kitâb al-Buldân* de Al-Ya'qûbî por De Goeje. Etc.

sucesivos planos con la localización por periodos cronológicos de los restos descubiertos hasta hoy (figs. 1 a 5)<sup>(7)</sup>, vamos a analizar cual ha sido la evolución del entramado urbano de Murcia, que tiene su referencia clave en el siglo XI.

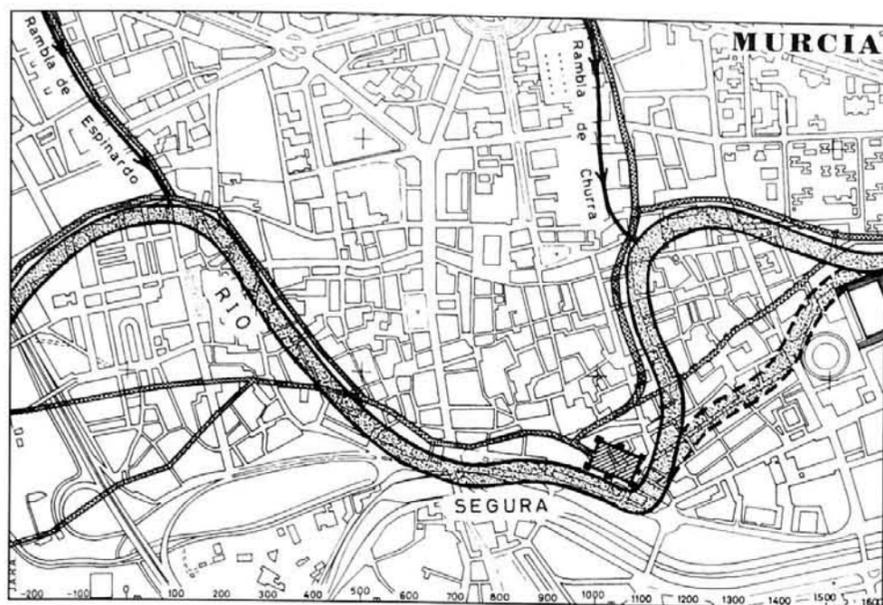


Figura 1: Hipótesis de la fisonomía del emplazamiento de Murcia hacia los siglos IX-X, sobre plano actual.

### Condicionantes del emplazamiento.

Además del clima, tres son los elementos físicos que han marcado el desarrollo de la ciudad desde su fundación, todos existentes previamente (fig. 1):

1. El relieve, constituido por una amplia llanura aluvial que proporciona comodidad al asentamiento, posibilita su expansión y facilita las comunicaciones.

2. El río, con un papel desigual debido a sus dos vertientes: una positiva, como elemento de vida y defensa natural, y otra negativa por sus peligrosas avenidas. Condiciona el área de crecimiento por tres de sus flancos, Oeste, Sur y Este. Su trazado evidencia un progresivo desplazamiento del extremo occidental del meandro sobre el que se asienta Murcia, mientras que el extremo oriental sufrirá menos variaciones hasta el acortamiento del meandro de La Condomina en 1667 (ROSSELLÓ y CANO, 1975; 60), fruto de la desigual influencia que uno y otro extremo ejercieron sobre la ciudad. Su seguimiento resulta muy difícil por tratarse de zonas urbanizadas desde la Edad Media, pero algunas excavaciones proporcionan testimonios indirectos de su evolución, así como el trazado de algunas calles del casco antiguo, lo que nos lleva a proponer la evolución que representamos en las figuras 1 a 5.

En el momento de la fundación el río debía discurrir paralelo a la calle de San Nicolás, a unos cuantos metros de su flanco occidental, determinando el trazado de este antiguo camino como veremos en el siguiente punto (fig. 1); pero hacia el siglo X debía discurrir más al Oeste, paralelo a las calles de la Olma, Acisclo Díaz, Mariano Girada y Sagasta (fig. 2), lo que se pone de manifiesto con motivo de las periódicas riadas que asolarán la ciudad. Esto es lo ocurrido en 1424, cuando las aguas tendieron a buscar el va-

lle que es de parte de fuera de la dicha çibdat, desde la puerta de Gil Martínez fasta la puerta del Açoque<sup>(8)</sup>. Es entre los siglos IX-X cuando se documentan los alfares más antiguos, ubicados entre la ribera izquierda y el camino de Toledo (calle de San Nicolás). La urbanización de esta zona durante el siglo XI y el desplazamiento de los alfares hacia el Oeste indicarían también un desplazamiento del río, que bien pudo discurrir entonces siguiendo el trazado actual de las calles Palomarico, San Luis Gonzaga, Juan de la Cabra y Federico Balart hacia el Mercado de Verónicas (fig. 3). Pero sabemos que a principios del siglo XII, cuando Al-Idrîsî menciona ya el arrabal murado de La Arrixaca, el río transcurría paralelo a los actuales Carril de las Torres<sup>(9)</sup> y calle del Entierro de la Sardina (figs. 4 y 5), como dejará plasmado el trazado de dicha muralla reflejado en el plano de Juan Bautista Balfagón en 1653<sup>(10)</sup>. Sucesivos malecones bajomedievales y posteriores terminarán por desplazarlo hasta su cauce actual (ROSSELLÓ y CANO, 1975; 60-61).

3. Por último la red de caminos que con los años y las nuevas necesidades se irá haciendo más compleja y densa, pero la principal debe de tener su origen antes del establecimiento de la nueva capital (fig. 1). Cuatro son las direcciones que la orientan, condicionadas por la red viaria antigua (RAMÍREZ ÁGUILA, 1993): hacia el Este el camino de Orihuela, que por las actuales calles de San Antonio, Mariano Vergara, Puerta de Orihuela y Melilla, conducía hasta la ciudad homónima y de ella al puerto de Alicante, por un lado, y hacia Valencia y el resto de Europa por otro; al Norte se dirigía el mencionado camino de Toledo que llevaba a la meseta y el Norte de la Península, discurriendo por las actuales calles de Jara Carrillo, San Pedro, San Nicolás, Mariano Girada, Acisclo Díaz, San Antón y Miguel de Cervantes; hacia el Oeste va el camino de Lorca y Andalucía, el cual nace del anterior; finalmente hacia el Sur el camino que llevaba al puerto de Cartagena desde el Puente Viejo, por la calle de Cartagena hasta la de las Barreras, con una variante que se dirigirá también hacia Lorca por el Camino Hondo.

De las vías enumeradas, el trazado de dos de ellas está condicionado por la disposición del río, a cuyo primitivo curso responden; nos referimos al camino de Orihuela, que debe evitar el meandro de La Condomina, y al cami-

(7) Los solares excavados en Murcia se indican con trama negra sobre estas figuras, según las diversas fases cronológicas de los restos descubiertos en cada uno. Para nuestro estudio nos basamos fundamentalmente en las excavaciones publicadas, aunque nos apoyamos como complemento en los resúmenes de las Jornadas Regionales de Arqueología citados en nota al pie.

(8) Pregón de 11-IV-1424. A.M.MU. TORRES y CALVO, 1975; 33. Estos autores creen que tal tramo del foso sería en realidad el «probable fragmento de un meandro abandonado que ceñiría la ciudad por su parte occidental, al que volvían las aguas en las avenidas». Estamos de acuerdo con esta suposición, pero creemos que en el meandro original la circulación de las aguas debía ser a la inversa, de Norte a Sur, aunque tan poca pendiente tendría la llanura por la que discurría que al construir el foso del sistema defensivo de la medina se cambiaría intencionadamente el sentido de las aguas (figs. 2 y 4).

(9) Cuyo nombre hace referencia a que de antiguo estuvo jalonado por las torres de la cerca de la Arrixaca.

(10) Proyecto de reparación de la cerca de la Arrixaca de San Antolín, fechado el 20 de diciembre de 1653. A.M.M., leg. 2748. Publicado por GARCÍA ANTÓN (1993; 234), cuyo traslado en la fig. 85 (p. 235) sobre el de Farias no nos parece del todo satisfactorio, pues el de Balfagón coincide exactamente con las antiguas calles de Torres y de La Hiedra (hoy del Entierro de la Sardina), por donde discurría un antiguo malecón (ROSSELLÓ y CANO, 1975; 61, citando el manuscrito inédito de Emilio Arévalo y Marco, *De los Anales del Segura*, Archivo de la Confederación Hidrográfica del Segura). Inexplicablemente, el trazado propuesto en el plano adjunto a la obra por J. NAVARRO PALAZÓN (Murcia en el s. XIII. Plano arqueológico) es aún más desacertado.

no de Toledo que hace lo mismo por el otro extremo del meandro, en las calles de San Nicolás, Mariano Girada y Acisclo Díaz, para superponerse a la Rambla de Espinardo en la actual calle de San Antón. Los demás caminos que atraviesan el río tendrán también su punto de paso en función de la variación del curso del mismo, pero el resto de su recorrido no parece que debiera cambiar en esencia.

### Las evidencias arqueológicas.

Los primeros hallazgos arqueológicos que comenzaron a producirse desde los años 60 y se intensificaron a lo largo de la década de los ochenta, llevaron a plantear dos momentos diferentes para la construcción de la muralla de la madina que no han sido vinculados a un momento de especial desarrollo urbano o demográfico, sino a su crecimiento natural. Aragonese (1966; 74, 75 y 82) y García Antón (1993; 24-25) proponen el periodo almorávide, a comienzos del siglo XII, mientras que Muñoz Amilibia (1987; 1176) y Navarro Palazón (1991; 19) lo sitúan más tardíamente, bajo el gobierno de Ibn Mardanish, aunque este último termina por inclinarse hacia la fecha propuesta por Aragonese y García Antón en un trabajo más reciente (NAVARRO y JIMÉNEZ, 1994; 171).

Hoy sabemos que la cerca es una estructura muy compleja, con múltiples actuaciones sobre ella que la transformarían constantemente hasta su desaparición. Las diferencias cronológicas obtenidas en algunas intervenciones se deben con frecuencia a la presencia de tales reparaciones o reformas, no siempre diferenciables arqueológicamente. Tal pudo ser el caso de la profesora Muñoz Amilibia en una de las intervenciones pioneras, donde debió vencer múltiples dificultades ajenas a lo arqueológico.

Pero veamos cual es el panorama actual de los datos aportados por las excavaciones urbanas dentro de un orden cronológico.

### HALLAZGOS ANTERIORES AL SIGLO XI (fig. 2).

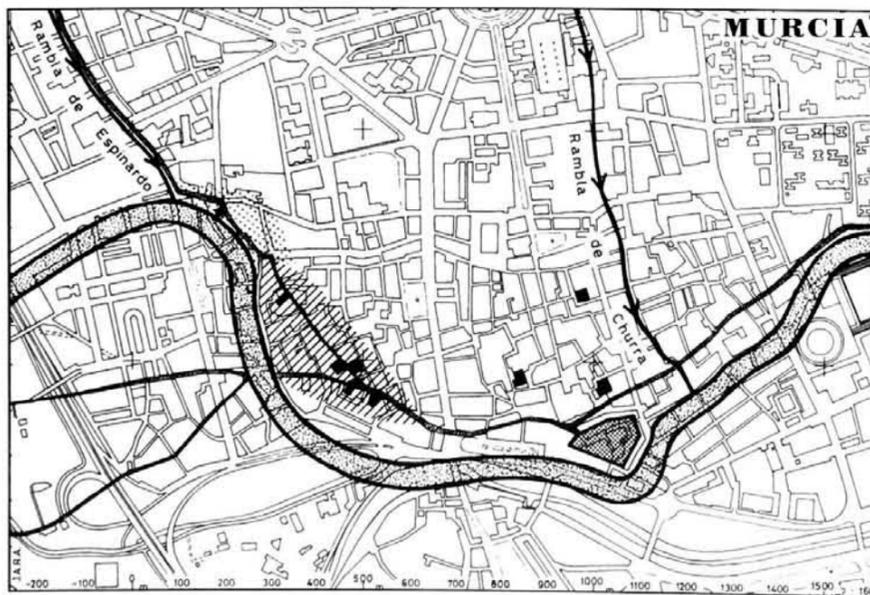


Figura 2: Hallazgos arqueológicos anteriores al siglo XI y su interpretación sobre plano actual.

Son realmente escasos y todos encuadrables en el siglo X, siendo totalmente desconocidos hasta ahora los restos del

primer siglo de la Murcia islámica<sup>(11)</sup>. Nosotros pensamos que el núcleo fundacional, de carácter eminentemente militar, se ubicó donde más tarde estaría el alcázar (fig. 1 y 6), punto sobre el que confluyen todos los caminos, en cuyas cercanías se ubicará la mezquita aljama y donde prácticamente no se han efectuado excavaciones arqueológicas<sup>(12)</sup>. Por el contrario el resto del casco antiguo, sobre todo en las zonas más próximas al antiguo curso del río, cuenta con numerosas intervenciones de urgencia que llegan a niveles aparentemente estériles a partir de los siglos X u XI. Así pues el punto de partida para el posterior desarrollo de la ciudad de Murcia sería un recinto fundacional realmente reducido, de menos de 10.000 m<sup>2</sup> que es lo que cubre aproximadamente el alcázar.

Para la segunda mitad del siglo X, contamos ya con algunas evidencias de una arquitectura residencial de cierta entidad. Así en la calle de Polo de Medina, bajo los niveles de un cementerio del siglo XI, aparecen los restos de una gran mansión islámica de época presumiblemente califal, dotada de una gran sala Norte con pórtico y una alberca en el patio (POZO, 1992; 413-414). Muy cerca de la catedral, en la calle de la Fuensanta, se ha podido excavar un gran complejo residencial de características palaciegas edificado en la segunda mitad del X sobre unos 820 m<sup>2</sup> (BERNABÉ y LÓPEZ, 1993. GUTIÉRREZ, 1996; 274)<sup>(13)</sup>. Las excavaciones realizadas hasta ahora entre estos lugares no proporcionan restos tan antiguos, lo que implica un vacío constructivo en estas fechas que pondría en evidencia un paisaje de mansiones semicampestres o almunias, rodeadas de huertas y jardines<sup>(14)</sup>. Solamente en las proximidades de la calle de San Nicolás parece existir hacia la segunda mitad del siglo X un cierto caserío agrupado en torno a un área de talleres industriales, como indican los ejemplos de casas excavadas en la calle de Mariano Girada (JIMÉNEZ, 1993), o más recientemente en la Plaza de Santa Catalina<sup>(15)</sup>.

A lo largo del camino de Toledo se extiende por esas fechas una zona en la que abundan los hallazgos relacionados con la alfarería y en menor medida con otras actividades artesanales (área rayada en oblicuo sobre la fig. 2). Bajo el llamado Cementerio de San Nicolás se excavó un testar y parte de su horno con un periodo de funcionamiento que va de la segunda mitad del siglo IX a principios del XI (NAVARRO, 1986. - 1987. - 1990. NAVARRO y GARCÍA, 1989; 255-272. GUTIÉRREZ, 1996; 346-348). Otras intervenciones en las proximidades muestran un panorama similar (BERNAL, 1995. GALLEGO,

(11) Solamente algunos materiales del Alfar Antiguo de San Nicolás podrían llevarse a finales del siglo IX, pero no están asociados a estructuras de habitación (NAVARRO PALAZÓN, 1986. NAVARRO PALAZÓN y GARCÍA, 1989; 324-327. GUTIÉRREZ, 1996; 274 y 345-349).

(12) Tenemos noticia de alguna intervención en este área durante los años 70, pero careció del suficiente rigor y sus resultados se han perdido.

(13) Un tanto más alejada, en la calle Pinares, parece situarse una gran mansión de entre 550 y 600 m<sup>2</sup> que podría fecharse en el mismo momento (MANZANO *et alii*, 1993). La fecha de fundación nos la proporcionan Bernabé y López (1993; 8) a través de un pequeño sondeo, por lo que es poco segura.

(14) En las inmediaciones de la Catedral se han encontrado conducciones de agua. (BERNABÉ y LÓPEZ, 1993; 19).

(15) BERNABÉ GUILLAMÓN, Mariano. Plaza de Santa Catalina - *cf.* Marquesa - *cf.* Gavacha (Murcia). *Resúmenes de las VIII Jornadas de Arqueología Regional* (en lo sucesivo se citarán como J.A.R.). Murcia, 1997, p. 56-57.

1993)<sup>(16)</sup> que se prolonga hacia la calle y plaza de San Pedro, donde se recogen materiales de desecho procedentes de un alfar que rebasaba los límites del área excavada (GALLEGO y RAMÍREZ, 1993. CASTILLO, 1996).

En conjunto, a lo largo del siglo X Murcia se va conformando urbanísticamente en torno a la vieja fundación omeya rodeada de importantes residencias dispersas en sus inmediaciones, propiedad de los funcionarios de la administración central y la vieja aristocracia local que tan importante papel jugará en la centuria siguiente. En la parte occidental, a orillas del río se desarrolla un barrio de artesanos (fundamentalmente alfareros) cuya ubicación es idónea ya que se dispone sobre la riberia de un meandro del río que entonces pasaba muy próximo y cubría las demandas de agua. Su posición periférica es típica en las ciudades, evitando los molestos ruidos, olores o la contaminación de los humos, para lo que se cuidaban de ubicarlos en la dirección hacia la que soplan los vientos dominantes, que en el caso de Murcia son los del Este con diferencia (SOUSA, 1985; 33-36).

Cabe preguntarse a quién van destinadas las producciones de estos talleres cuando la población en esos momentos parece muy escasa. La respuesta está en el tipo de producto que se fabrica y en el papel que estos talleres juegan dentro del territorio. Junto a los útiles tradicionales de raíz tardorromana se elaboran finas lozas idénticas a las que se fabrican en la corte cordobesa en esos mismos momentos, lo que hace indudable que sus primeros clientes serían los propios funcionarios estatales (de gran poder adquisitivo), los terratenientes, pero sobre todo las gentes del territorio sobre el que Murcia ejerciera su influencia, quienes debían sentirse atraídos por unas producciones tan bellas y diferentes a las locales, cumpliendo así con la función islamizadora para la que Murcia había sido creada (GUTIÉRREZ, 1996; 274).

En cuanto a la supuesta muralla taifa o califal, de existir dejaría fuera de su perímetro esta zona que, paradójicamente, es donde se producen los hallazgos más antiguos.

### HALLAZGOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XI (fig. 3)<sup>(17)</sup>.

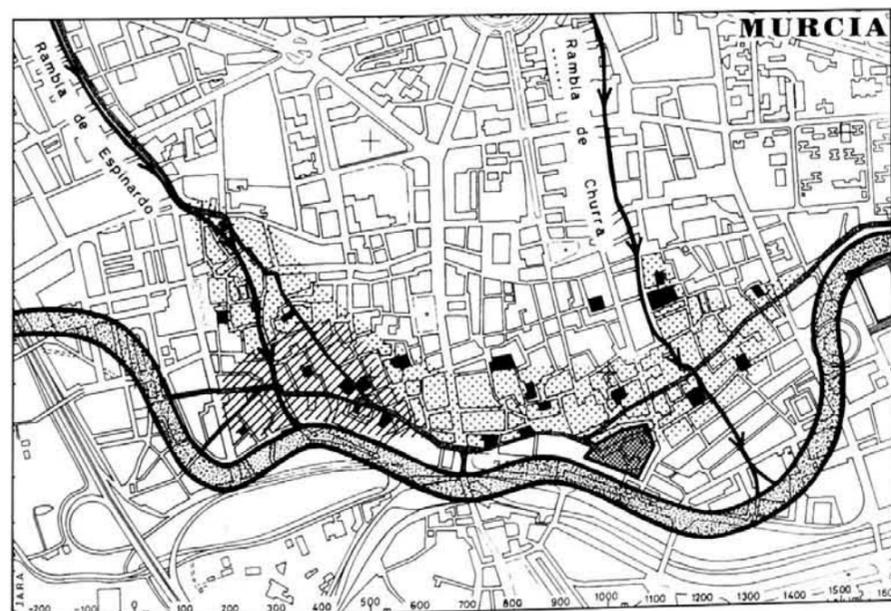


Figura 3: Hallazgos arqueológicos de la primera mitad del siglo XI e hipótesis evolutiva del poblamiento.

(16) FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Francisco V. C/. San Nicolás 15 - C/. Cortés. *Resúmenes de las IV J.A.R. Murcia*, 1993, p. 32.

(17) Hemos situado en este grupo aquellos hallazgos que se fechan de una manera amplia entre finales del siglo X y principios del XI.

Continúa en pleno funcionamiento el área industrial o artesanal más o menos donde mismo había estado a finales del siglo anterior o ligeramente desplazada hacia occidente, aunque incluso conocemos la localización de un nuevo horno y sus testares en la calle Capitán Cortés (MUÑOZ, 1992). Pero donde sí se aprecia un salto cuantitativo es en el hábitat doméstico o residencial; observando la figura 3 (trama de puntos) vemos como proliferan ahora las viviendas a lo largo de los principales ejes viarios ya descritos: el camino de Toledo y el camino de Orihuela. En este último podemos citar el cementerio que se ubica a su lado, en la Plaza de Santa Eulalia (JORGE, 1966)<sup>(18)</sup>, y también las casas descubiertas en la cercana Plaza Amores, las cuales sitúan el poblamiento inicial de la zona en los primeros decenios del siglo XI<sup>(19)</sup>, como en la calle Marengo<sup>(20)</sup> o en la calle Raimundo de los Reyes, donde aparece otro edificio de grandes dimensiones (BERNABÉ, 1994)<sup>(21)</sup>. Las viviendas en este momento se prolongan hacia el Oeste por Polo de Medina (POZO, 1992), Plaza de Belluga, Frenería (FERNÁNDEZ y LÓPEZ, 1993) y siguen en funcionamiento las de Plaza de Santa Catalina y calle de Mariano Girada junto a la zona artesanal, sobre la que parece que va avanzando el caserío. Esto indicaría la construcción de la casa de calle de San Nicolás nº 27 sobre unas antiguas instalaciones alfareras (BERNAL, 1995; 322). Dentro de dicha zona, en los años sesenta y con motivo de la construcción del actual Hotel Majesty, frente a la iglesia de San Pedro, apareció un tesoro compuesto por veintidós dinares y medios dinares fechados entre finales del periodo califal y primeros momentos de las taifas, que debe ponerse en relación con tan turbulento periodo, y que habla de la prosperidad alcanzada por estas actividades artesanales<sup>(22)</sup>.

Entre las líneas de crecimiento de este momento hay que incluir el cauce de la Rambla de Churra, hacia donde se alargaría el parcelario a juzgar por los resultados de las intervenciones en la Plaza de Europa (MANZANO, 1995b; 358) y en la calle Selgas (LÓPEZ MARTÍNEZ, 1993), aunque por la parte central del área de crecimiento, el límite hacia el Norte no alcanza aún el eje marcado por la actual calle de la Platería, donde se documenta en este periodo la existencia de vertederos, es decir, un entorno periurbano<sup>(23)</sup>.

Pero no podemos hablar aún de la muralla de la ciudad. Restos tan antiguos no aparecen por ninguna parte y son ya muy numerosos los solares que se han excavado en

(18) BERNABÉ GUILLAMÓN, Mariano. Plaza de Santa Eulalia, 1-3 (Murcia). *Resúmenes de las VII J.A.R. Murcia*, 1996, p. 38 y 39.

(19) BERNABÉ GUILLAMÓN, Mariano. Plaza Amores, 3-5. *Resúmenes de las IV J.A.R. Murcia*, 1993, p. 33.

(20) PUJANTE MARTÍNEZ, Ana. Calle Marengo 12 (Murcia). *Resúmenes de las V J.A.R. Murcia*, 1994, p. 21-22. LÓPEZ MARTÍNEZ, José Domingo. Calle Marengo 8 (Murcia). *Resúmenes de las VII J.A.R. Murcia*, 1996, p. 40-41.

(21) BERNABÉ GUILLAMÓN, Mariano. C/. Raimundo de los Reyes 5 y 7 (Murcia). *Resúmenes de las VI J.A.R. Murcia*, 1995, p. 32.

(22) El ocultamiento está formado por 21 piezas de oro cuya cronología va desde un dinar de Al-Hakem II, de 966 y ceca Medina Azahra, hasta otro del Imam Yahya de 1030 y ceca Ceuta. Las monedas se encuentran en el Museo de Murcia, Sección de Arqueología, debiendo agradecer a su director, D. José Miguel García Cano, la información sobre el hallazgo y las facilidades para su consulta.

(23) NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P. C/. Platería 14-18. *Resúmenes de las III J.A.R. Murcia*, 1992, p. 24.

todo el casco histórico (fig. 5), por lo que la conclusión no puede ser otra: en estos momentos Murcia es una ciudad abierta que no tiene más murallas que las de su viejo alcázar omeya, quizás para entonces ya reedificado. No debe extrañarnos esto, pues también Valencia era hasta el siglo XI una ciudad agrícola, sin murallas y dispersa entre huertas y acequias a la que llamaban «la ciudad de la tierra o el polvo» (RUBIERA, 1985; 30). Y conocido es el caso de Santarén, que aún en el siglo XII no tenía murallas (TORRES BALBÁS, 1985; 445).

Las edificaciones (las casas) son amplias, regulares en su planta, siempre con tendencia cuadrada en torno a patios solados con losas de piedra metamórfica, para los más pequeños, y con andenes perimetrales y amplios arriates los mayores. En cuanto a los materiales y técnicas constructivas empleados son de indudable procedencia local. Se trazan cimentaciones en zanja con mampostería realizada alternando hiladas de piedras con tongadas de mortero. Sobre esta base y desde el nivel de los suelos interiores de mortero y solera de fina arena fluvial, se levantan los alzados de adobe o tapial que luego se enlucen con yeso o mortero, y a veces se acaban con motivos decorativos pintados en rojo. La piedra o el ladrillo sólo aparecen en las cantoneras de los vanos como refuerzo de unos muros de factura tan endeble. La piedra se usa en forma de sillarejo de arenisca trabado a soga y tizón, y el ladrillo es de dimensiones mucho mayores que el que se generalizará en los siglos XII y XIII.

Comienzan a denotarse las directrices que regirán en el futuro el urbanismo de la ciudad, que se harán más visibles en el siguiente periodo.

En cuanto a las posibles causas de esta aceleración en el desarrollo de Murcia hablaremos más adelante de ellas, al tratar sobre el contexto histórico del momento.

#### LOS HALLAZGOS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XI (fig. 4).

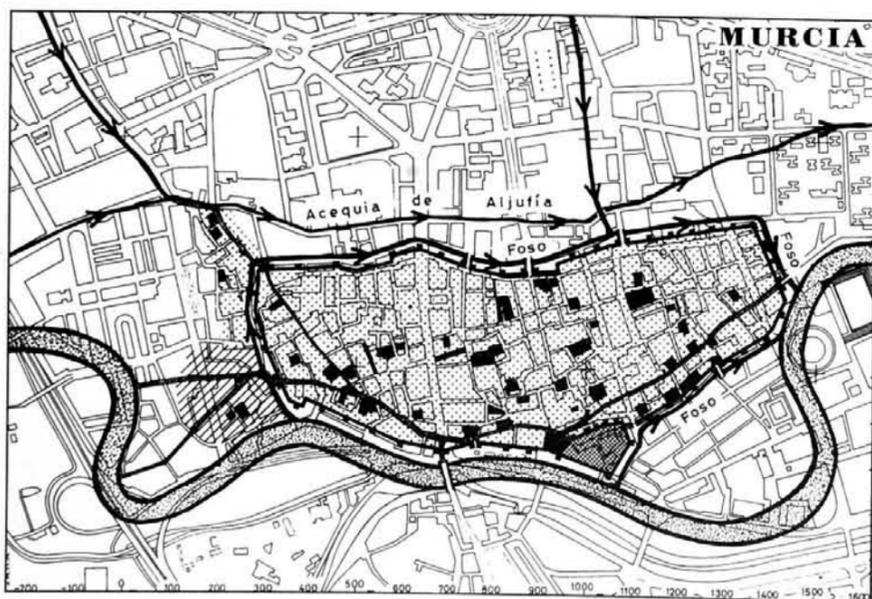


Figura 4: Hallazgos arqueológicos de la segunda mitad del siglo XI e hipótesis evolutiva de la ciudad.

Si durante la primera mitad del siglo el crecimiento urbano registraba un importante impulso, ahora asistimos a una verdadera explosión urbanística. La edificación se amplía a toda la extensión de la madina que queda perfectamente delimitada, ahora sí, por una muralla. Arqueológicamente

aún no ha podido ser fijado con precisión el momento exacto de su fortificación, pero desde unas primeras fechas en torno al siglo XII (JORGE, 1966; 74. MUÑOZ AMILIBIA, 1987; 1175. NAVARRO PALAZÓN, 1987; 319. MANZANO MARTÍNEZ, 1993a; p. 308. BERNABÉ GUILLAMÓN, 1993; 326), se va retrasando cada vez más hacia la segunda mitad del siglo XI (BERNABÉ y MANZANO, 1995; 312.), e incluso hasta mediados (BERNABÉ, 1996; 466). Uno de los sectores más interesantes para el estudio de su construcción y datación es el que discurre paralelo a la calle de Cánovas del Castillo, aunque por el interior de su flanco Norte, ya que en diversas excavaciones se ha comprobado cómo la cerca, al igual que ocurrió con el cementerio de Santa Eulalia, corta y se dispone sobre unas viviendas anteriores que se pueden fechar con cierta aproximación. Así ha ocurrido en la calle Raimundo de los Reyes nº 5 y 7<sup>(24)</sup>, y calle Marengo nº 12<sup>(25)</sup>, aunque más interesante es, si cabe, el solar número 8 de ésta última, donde las casas de mediados del siglo XI aparecen cortadas por una muralla que había conservado su alzado prácticamente completo, realizada mediante un relleno interior de tierra de 3 m. de grosor, compactada con finas capas horizontales de cal (tapial calicastrado) y forro externo de hormigón<sup>(26)</sup>.

El crecimiento del caserío supera ahora el eje de la calle de la Platería sobre terrenos que con anterioridad no presentaban ningún otro tipo de construcción y cuyo único uso debió ser hasta entonces el agrícola<sup>(27)</sup>. La edificación alcanza a finales de siglo hasta la propia muralla Norte, como se ha constatado recientemente en dos excavaciones contiguas de la calle de Andrés Baquero<sup>(28)</sup>, una de las cuales muestra la adaptación de un urbanismo perfectamente regular sobre edificaciones anteriores de diferente orientación, forzando la planta de una de las casas que ha de construirse sobre una parcela trapezoidal (fig. 7)<sup>(29)</sup>.

También por el extremo occidental de la madina avanza el parcelario, desplazando fuera de la muralla el área artesanal de las décadas anteriores. Así se van urbanizando los alfares, contruyendo cementerios como los de la calle San Pedro y Aduana, o el de la calle de San Nicolás<sup>(30)</sup>, donde también se erige un baño (NAVARRO, 1986. - 1990. NAVARRO y ROBLES, 1993). Pero la mayoría de estos te-

(24) BERNABÉ GUILLAMÓN, Mariano. C/. Raimundo de los Reyes, 5 y 7 (Murcia). *Resúmenes de las VI J.A.R. Murcia*, 1995, p. 32.

(25) PUJANTE MARTÍNEZ, Ana. C/. Marengo 12 (Murcia). *Resúmenes de las V J.A.R. Murcia*, 1994, p. 21-22.

(26) LÓPEZ MARTÍNEZ, José Domingo. C/. Marengo, 8 (Murcia). *Resúmenes de las VII J.A.R. Murcia*, 1996, p. 40-41.

(27) Nos basamos en una excavación propia realizada entre junio y octubre de 1994, sobre la cual pueden consultarse nuestros trabajos referentes a la hidráulica medieval de Murcia (RAMÍREZ ÁGUILA y MARTÍNEZ LÓPEZ, 1996a. - 1996b), así como los *Resúmenes de las VI J.A.R. Murcia*, 1995, p. 34.

(28) LÓPEZ MARTÍNEZ, J.D. y SÁNCHEZ PRAVIA, J.A. Intervención arqueológica de urgencia en el solar sito entre las calles Trapería, 36-38, Andrés Baquero y callejón de los Peligros. Murcia. *Resúmenes de las VIII J.A.R. Murcia*, 1997, p. 60-62.

(29) Excavación inédita dirigida por Juan A. Ramírez Águila entre diciembre de 1996 y febrero de 1997.

(30) El hecho de que un espacio destinado a una actividad periurbana como la alfarería sea sustituido por otra función teóricamente periurbana como la de los cementerios, queda explicada por las peculiaridades del asentamiento de Murcia y su río, que periódicamente inundaría los terrenos exteriores a la muralla, borrando toda huella de las tumbas que allí existiesen.

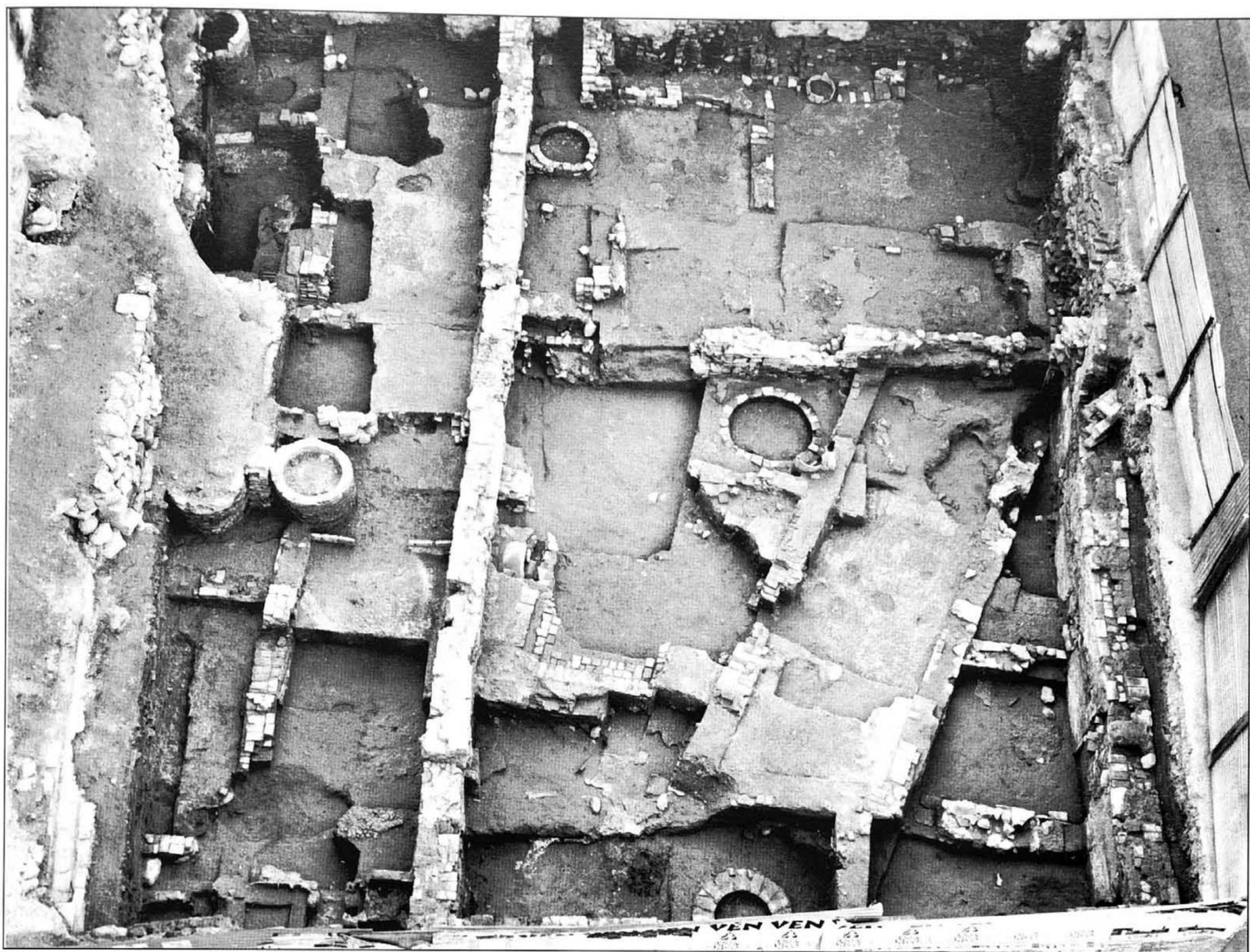


Figura 7: Adaptaciones urbanísticas en el solar de calle de A. Baquero, esquina con calle Pinares y callejón de los Peligros. Vista aérea.

renos son destinados a nuevas viviendas (BERNAL, 1995. MUÑOZ LÓPEZ, 1992), si bien es cierto que persiste aún la actividad artesanal (GALLEGO, 1993. GALLEGO y RAMÍREZ, 1993). Así en la calle San Nicolás tuvimos la oportunidad de realizar una intervención en el solar nº 10, ubicado en su flanco oriental frente al alfar-cementerio<sup>(31)</sup>, donde documentamos dos espacios a partir de un callejón paralelo a la calle de San Nicolás, de los cuales el oriental era una instalación dedicada a la transformación de metal con abundancia de escorias, fragmentos de astas de cérvidos posiblemente para empuñaduras, y un horno de orfebre o herrero de aproximadamente veinte centímetros de diámetro<sup>(32)</sup>. Las características de las estructuras y mate-

riales aquí documentados son similares a los estudiados en la tercera fase del solar vecino, fechada entre los siglos X y XI (GALLEGO, 1993). En cuanto al segundo espacio, situado al Oeste del callejón, pudiera ser una tienda orientada a la calle de San Nicolás, pues por su planta y su disposición espacial es similar a otras documentadas en Murcia<sup>(33)</sup>.

Pero el barrio artesanal queda en su mayor parte fuera de la madina, más alejado del caserío y buscando la proximidad del río cada vez más retirado; es el caso de los alfares localizados en torno a la calle de Ceferino<sup>(34)</sup> que se prolongará durante el siglo XII a la calle Pedro de la Flor (MUÑOZ y CASTAÑO, 1993). Este fenómeno «migratorio» de las instalaciones alfareras es el que más ha llamado la atención sobre la evolución de la ciudad (MUÑOZ LÓPEZ, 1992. MUÑOZ y CASTAÑO, 1993. NAVARRO SANTA-CRUZ y ROBLES, 1996).

Fuera de la madina, al Norte del barrio alfarero, tam-

(31) Excavación dirigida por José Antonio Martínez López entre marzo y mayo de 1994.

(32) Este tipo de hornos está representado en las Cantigas de Alfonso X, en concreto en la nº 13. MENÉNDEZ PIDAL, G. (1986). *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid.

Al-Maqqari, recogiendo el texto de Ibn Saíd al-Magribí, ofrece una interesante referencia sobre esta actividad artesanal: *Murcia era igualmente famosa por la manufactura de cotas de malla, corazas y toda suerte de armaduras de acero, incrustadas en oro; sillas de montar y atalajes de caballo ricamente engastados en oro; todo tipo de instrumentos de bronce y hierro como cuchillos, tijeras y otras joyas incrustadas en oro, como las usadas en las bodas como presente para la novia; y sobre todo, armas y otros instrumentos de guerra tan perfectamente acabados que deslumbran con su brillo los ojos del espectador*. GAYANGOS P. (1840-43). *Op. cit.*, t. I. Londres, p. 69.

(33) Nos referimos a los hallados en torno a las calles Valle de San Juan y Frenaría, interpretados como instalaciones comerciales (RUÍZ PARRA, 1996). La documentación cristiana de los siglos XIV y XV confirma la presencia de tiendas en estas vías: RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel y GARCÍA DÍAZ, Isabel (1994). *Iglesia y sociedad Feudal*. Murcia, p. 106.

(34) MUÑOZ LÓPEZ, Fco. C/. Ceferino 8-8. *Resúmenes de las VII J.A.R.* Murcia, 1996, p. 40.



Figura 8: Planta del solar excavado en calle de la Platería, 31-35.

bién aparecen casas al finalizar el siglo<sup>(35)</sup>, constituyendo el embrión del futuro arrabal de la Arrixaca junto a las que ya existían en torno a la calle de Mariano Girada.

En cuanto a las características del urbanismo, la excavación que realizamos en la calle de la Platería 31, 33 y 35 sobre una superficie de 1200 m<sup>2</sup>, como otras efectuadas sobre grandes superficies (MANZANO, 1995b), viene a aportar interesantes datos al respecto. Destaca la regularidad y geometría del parcelario observado, perfectamente ortogonal y planificado (fig. 8), con adarves rectilíneos y perpendiculares entre sí (fig. 9), mucho más abundantes que en la trama actual y muy alejados del típico y tópicamente caótico de las ciudades del Islam, que

(35) NAVARRO PALAZÓN, Julio y ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso. Plaza de Yesqueros - *el Toro* (Murcia). *Resúmenes de las I.J.A.R.* Murcia, 1995, p. 35.

cada vez se desvanece más en Al-Andalus (MAZZOLIGUINARD, 1996; 123-126). Las dimensiones de la calle están en función del número de casas a las que da acceso, al igual que la red de canalizaciones subterráneas, ya que también el tamaño del canal está en función del número de casas al que da servicio y que se encargan de su mantenimiento, conformando una compleja red arborescente y jerárquica que confluye en el foso del sistema defensivo y en el río (RAMÍREZ y MARTÍNEZ, 1996a; 140-143). El solar de la calle Platería limitaba al Sur con la propia calle, la cual forma parte de uno de los principales ejes que en dirección Este-Oeste cruzan la madina y a partir del cual la vieja red de caminos deja de ejercer su influencia en el trazado, desarrollándose un parcelario perfectamente reticulado. Este enlace viario arrancaba de la actual plaza de Sta. Catalina y continuaba por la calle de la Platería, calle de San Cristóbal, calle de San Lorenzo y calle Selgas. Los resultados obtenidos en la calle Pinares confirman la presencia en él de edificios de importancia, como nuestra casa número 9 (fig. 9), cuyas dimensiones, organización y material constructivo ponen de relieve su carácter señorial<sup>(36)</sup>.

En la arquitectura no vamos a encontrar cambios sustanciales respecto al periodo precedente, salvo la mayor proliferación de edificaciones, como tampoco en los materiales y técnicas constructivas, muy similares a lo largo de todo el siglo XI. Y lo mismo ocurre en cuanto a la organización espacial, que suele mantenerse la del momento de fundación de las edificaciones con pequeñas variaciones en las dimensiones de las estancias, lo cual es una constante hasta el siglo XIII. Por lo que respecta a las viviendas de nueva planta, tanto las excavadas en Platería como en el resto de la madina, por lo general van a ser más reducidas y, a grandes rasgos, mantienen también su disposición espacial desde sus orígenes hasta los últimos momentos documentados de época islámica, aún sufriendo en la mayoría de ellas profundas reformas constructivas que sólo afectan a su estructura.

En estos años se cimienta la gran capital andalusí que llega a ser Murcia cuando finaliza el siglo, momento en que su población, atendiendo a las dimensiones de la madina y a la información arqueológica cotejada, calculamos que puede superar los 13.000 habitantes<sup>(37)</sup>.

#### HALLAZGOS DE LOS SIGLOS XII Y XIII (fig. 5).

No nos vamos a detener demasiado en este apartado que abarca el periodo más conocido y documentado de la

(36) El ejemplo más parecido lo encontramos en la excavación del antiguo Garaje Villar (BERNABÉ *et alii*, 1989. MANZANO, 1993).

(37) Hemos llegado a este dato a partir de un proceso minucioso. Para ello partimos de una superficie calculada para la madina de Murcia de 375.000 m<sup>2</sup>, a la que descontamos unos 60.000 m<sup>2</sup> de calles y plazas (15 % aprox.), y otros 50.000 m<sup>2</sup> de edificios públicos (mezquitas, baños, cementerios, talleres artesanos, alhóndigas, etc.), quedándonos unos 265.000 m<sup>2</sup> ocupables por casas. Por otro lado, mediante 53 plantas de casas del siglo XI-XII excavadas y publicadas de Murcia, hemos obtenido una superficie media para las mismas de 120 m<sup>2</sup> (Torres Balbás aplica una superficie de 172 m<sup>2</sup>: TORRES BALBÁS, Leopoldo (1956). Esquema demográfico de la ciudad de Granada. *Al-Andalus*, XXI, 1, Crónica XXXVIII, p. 139-140), con picos máximos de 525 m<sup>2</sup> y mínimos de 45. Resulta así una capacidad real para 2.200 casas, que con una unidad familiar de 6 miembros (que es la empleada por Torres Balbás), dan una población estimada de 13.200 personas a finales del siglo XI.

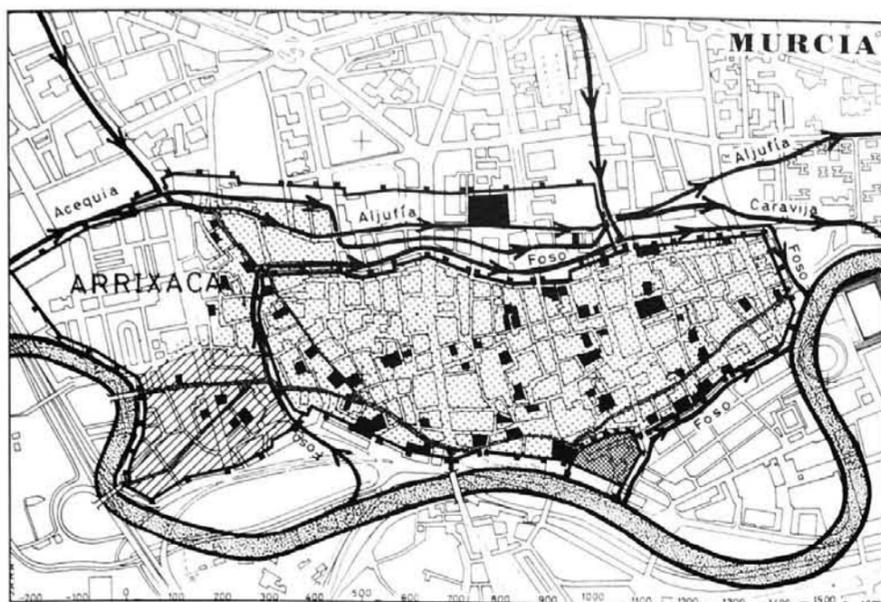


Figura 5: Hallazgos arqueológicos de los siglos XII-XIII y desarrollo urbano a finales del siglo XII.

Murcia islámica, pues sus horizontes cronológicos están presentes en todo el casco histórico. Diremos únicamente que el crecimiento desborda muy pronto los límites de la muralla, especialmente en su extremo occidental, por lo que durante la primera mitad del siglo XII se debió de dotar a este arrabal llamado de la Arrixaca, de una muralla propia citada ya por Al-Idrîsî, como más adelante veremos.

Continúa la presión sobre la zona artesanal expulsada del recinto de la madina en la primera mitad del siglo XII y cada vez más desplazada persiguiendo el curso cambiante del río, llegando casi a desaparecer del interior del perímetro murado del arrabal hacia la primera mitad del siglo XIII, para volver con fuerza sobre el antiguo caserío islámico durante la segunda mitad.

Como queda dicho, las directrices urbanísticas de la ciudad quedaron marcadas en el siglo XI, por lo que ahora el rasgo más significativo es la transformación interna de los edificios y la aparición de suntuosos palacios, como el llamado Alcázar *Sagîr* (Convento de Santa Clara la Real: NAVARRO y GARCÍA, 1989; 302-311. NAVARRO y JIMÉNEZ, 1995; 125-129). La primera diferencia notable que se observa es en los materiales, ya que las estructuras de tierra (que no las casas) van siendo progresivamente sustituidas por otras de hormigón o ladrillo, el primero más característico del siglo XII y el segundo del siglo XIII. Los muros de tierra cuando son atacados por el agua de lluvia se desmoronan con facilidad, por lo que requieren continuas reparaciones de mantenimiento que se materializan en bataches de ladrillo o mampostería, que terminan por reemplazar completamente el núcleo original del muro de tierra por pilares de este material, cuando no se prefiere levantar completamente la pared mediante técnica de sólido encofrado, aunque siempre procurando mantener el edificio en pie y adaptándose lo más posible a su distribución original.

A finales del siglo XII y primera mitad del XIII, como decimos, es el gran momento del ladrillo que, con unas dimensiones de 120 x 240 mm, se emplea para todo, incluidos los suelos donde aparece preferentemente colocado a inglete en los grandes salones de la casa y a sardinel en los patios. En la mayoría de estos últimos se observa una evolución desde los patios de andenes, con la progresiva am-

pliación de los mismos, hasta los patios solados, aunque no debemos generalizar esta tendencia. Es el momento en que proliferan las fuentes y surtidores además de las plantas altas, alcanzándose un gran refinamiento arquitectónico al tiempo que decrece el dinamismo urbanístico.

## LAS FUENTES ÁRABES Y EL DESARROLLO URBANO DE MURCIA. MARCO HISTÓRICO

Los historiadores que se ocuparon de la Murcia musulmana a través de los textos árabes son quienes primero han señalado la importancia que ésta adquirió a lo largo del siglo XI.

Gaspar Remiro opina que *desde el largo gobierno de los Beni Táhir, (...), el principado de Murcia vio acrecentarse su población y su cultura no sólo en el orden material, sino también en el moral y científico* (GASPAR, 1905; 124).

Joaquín Vallvé afirma que desde su fundación, *la nueva ciudad fue desarrollándose rápidamente y a partir del siglo XI desplazó a las otras ciudades de la provincia* (VALLVÉ, 1972; 174).

García Antón, igual que lo hacía Gaspar Remiro, señala cómo en el siglo XI Murcia inicia su florecimiento cultural (GARCÍA, 1980b; 272), coincidiendo con Pierre Guichard, para quien a partir del siglo XI asistimos a una progresiva estructuración de la antigua cora de Tudmir alrededor de Murcia, que prácticamente no aparecía nombrada por los geógrafos anteriores a mediados del siglo X, pero que durante la primera mitad del siglo XI tendrá ya un discreto papel político, y lentamente se alzaría a la categoría de gran capital de provincia durante la segunda mitad, con rango de centro de poder totalmente autónomo bajo el segundo de los Banû Táhir. Y más adelante añade: *a lo largo del siglo XI, Murcia se ha convertido en un notable centro de vida intelectual, lo que puede darnos una indicación indirecta sobre el progreso de la ciudad en el campo económico y demográfico* (GUICHARD, 1980; 166 y 167), idea que también hace suya Molina López (MOLINA LÓPEZ, 1986; 265). Tal fenómeno de crecimiento urbano y cultural es, según María Jesús Rubiera, extensible a todo Sharq Al-Andalus (RUBIERA, 1985; 29-30).

Pero veamos cual fue la realidad de Murcia a lo largo del siglo XI según la bibliografía y las fuentes, en la medida de nuestras posibilidades, pues no siendo arabistas no siempre hemos podido recurrir a los textos existentes<sup>(38)</sup>.

### Murcia durante la primera mitad del siglo XI.

Sabido es que desde su fundación y hasta la caída del califato, Murcia sólo aparece en las crónicas con motivo de alguna expedición de castigo de los ejércitos emirales o califales contra la levantisca cora de Tudmir. Por lo demás, las fuentes hablan de la fertilidad de estas tierras y dan idea de un territorio poco urbanizado pero sí bien poblado.

Al final del califato y extendida la *fitna* por todo Al-Andalus (año 1009), los beréberes se adueñaron de la co-

(38) En este sentido hemos de agradecer la traducción de la fuente esencial para la Murcia del siglo XI, la biografía de Abû `Abd al-Rahman Ibn Táhir en la *Hullat al-siyarâ`* de Ibn al-Abbâr, a la amabilidad y predisposición de nuestra buena amiga, la Dra. Dña. María del Carmen Martínez Salvador.



Figura 9: Excavación en calle de la Platería, 31-35. Vista del trazado del adarve principal con atarjea central abierta.

...a de Tudmir y de Orihuela su capital (AL-'UDRÍ, 87). Pero pronto entrará en escena Jayrân, un influyente eslavo, antiguo oficial y cliente de Almanzor que intervendrá acti-

vamente en las luchas que tienen lugar en Córdoba en esos años. Aparece entre los opositores a al-Mahdí, dentro del grupo de eslavos del general Wâdih que lograrán reponer

al califa Hisân II en julio de 1010. Sin embargo en 1013 los beréberes vuelven a adueñarse de Córdoba e imponen a su califa al-Musta`în, con lo que los esclavos se vieron obligados a afianzar sus posiciones en Sharq al-Andalus. Así es como Jayrân vendrá contra los beréberes de Tudmir, los combatirá y se apoderará finalmente de estas tierras hacia 1013, tras conseguir el control de Orihuela (AL-`UDRÎ, 1972; 87), aunque no tomará Murcia hasta poco después (MOLINA LÓPEZ, 1986; 259). En aquel tiempo la zona comprendida entre estas dos ciudades padeció intensos y prolongados terremotos que derribaron muchos edificios a lo largo de todo un año (AL-`UDRÎ, 69).

En julio de 1014 Jayrân se apoderó de Almería e instaló en ella su capital, dejando las tierras murcianas bajo el control de Zuhayr, otro esclavo con el que le unía una estrecha relación (VIGUERA, 1992; 91).

Tras la proclamación en Córdoba del califa `Alî b. Hammûd, a la que él había contribuido, Jayrân se desmarcó y, aprovechando que Muyâhid de Denia le disputaba el control de Orihuela y Murcia con bastante éxito, llamó en su auxilio a Muhammad ibn `Abdalmalik, nieto de Almanzor que se había adueñado poco antes de Jaén. A cambio de su ayuda Jayrân prometió entregarle ambas ciudades para que constituyera allí un pequeño reino y, una vez controladas en 1021, Muhammad se convirtió en soberano de Murcia y Orihuela, siendo proclamado *al-Mu`tasim* frente al califa de Córdoba. Se instaló en Murcia, junto con Jayrân, pero se enemistaron al poco y éste marchó hacia Almería. Dice Ibn Abî-l-Fayyâd que *de ella salió algún tiempo después y se dirigió hacia Murcia para atacar a Muhammad al-Mu`tasim, al que hostigó hasta obligarle a salir de la ciudad el 9 de junio de 1022, ya que Muhammad no pudo resistir. Cuando salió de la ciudad, Jayrân ya tenía dentro un aliado, murciano, conocido por `Amîra ibn al-Fadl. De esta manera se le cerraron las puertas de la ciudad, que fue ocupada en nombre de Jayrân. Pero Muhammad al-Mu`tasim se refugió en Orihuela y allí fue a buscarle Jayrân. Concedor Muhammad de que no podría oponerse, huyó y buscó la protección de Muyâhid, a cuyo lado permaneció algún tiempo* (MOLINA LÓPEZ, 1986; 259. RUBIERA, 1987).

De los hechos relatados podemos deducir que Murcia y Orihuela aparecen en estos años estrechamente unidas, y que ambas son lugares apetecidos y disputados por los nuevos poderes surgidos en Levante, sin duda por las importantes rentas que la fertilidad de su agricultura debía proporcionar. Sin embargo Murcia no tiene entidad propia ni es capaz de generar un poder suficientemente fuerte como para proclamarse independiente. Cabe preguntarse si Murcia contaba entonces con murallas que permitieran abrir o cerrar las puertas de la ciudad que dice el texto y, de ser así, cuáles eran éstas, ya que Muhammad se sintió incapaz de defenderse en ella y buscó las mejores posibilidades de Orihuela. Para nosotros, a tenor de las evidencias arqueológicas que ya hemos expuesto, Murcia no debía tener entonces más murallas que las de su alcázar, que era el antiguo asentamiento militar fundado por `Abd al-Rahmân II. Si se observa detenidamente la planta de la iglesia de San Juan de Dios, que hemos reproducido en la

figura 6 tal y como es en la actualidad, se verá que corresponde en disposición y orientación exactamente con la de una mezquita, la que sabemos que existía en el alcázar en el momento de la conquista pero cuyos cimientos creemos que pueden ser los originales de tiempos omeyas<sup>(39)</sup>.

Jayrân murió en junio/julio de 1028, sucediéndole Zuhayr en el gobierno de Almería, Murcia y Jaén. Zuhayr residía entonces en Murcia, desde donde tuvo que trasladarse a Almería para hacerse cargo del poder. En su lugar dejó la administración de Murcia a Abû Bakr Muhammad ibn Ahmad ibn Ishâq ibn Tâhir, miembro de una antigua y poderosa familia de Tudmir que ya la había ostentado en un periodo anterior. Esto desencadenó una dura disputa, pues su nombramiento fue contestado por otro miembro de una familia rival, no menos antigua y poderosa (MOLINA LÓPEZ, 1992): Abû ibn Jattab, descendiente de Teodomiro, quien había gobernado la ciudad bajo Jayrân y contaba con el apoyo del oportunista Muyâhid. El de Denia llegó a intervenir personalmente con sus tropas, apresó a Ibn Tâhir y puso en su lugar a Ibn Jattab. Entonces Zuhayr hubo de pagar un fuerte rescate por Ibn Tâhir, que fue repuesto en su cargo, y llevó consigo a Almería a Ibn Jattab, quien sólo pudo volver a Murcia tras su muerte en 1038 (AL-ABBÂR, II, 116-117). Las fuentes denominan a ambos personajes como *ra`îs* o arrâez de Murcia (AL-NUWAYRÎ, 1916; t. VI, n° 2, 119), término sobre el que Guichard llama la atención por tener un significado superior al de simple gobernador (GUICHARD, 1980; 164), lo que podría indicar un autogobierno bajo el reconocimiento de uno de los poderes vecinos (Denia o Almería alternativamente). De este modo Murcia aparece ahora con una cierta autonomía pero tutelada por poderes exteriores.

La muerte de Zuhayr planteó el problema de su sucesión, ya que era eunuco. Los habitantes de Almería decidieron entonces que su heredero debía ser el rey amirí de Valencia, `Abd al-`Azîz al-Mansûr, nieto de Almanzor, ya que Zuhayr era liberto amirí. Así también Murcia quedó bajo el poder de Valencia pero con el gobierno efectivo de Ibn Tâhir.

Por entonces Muyâhid de Denia, siempre en pugna con el valenciano, aprovechó para ocupar Murcia, Lorca, Orihuela y Elche (AL-`UDRÎ, 88-89), reteniendo para sí las dos últimas e interviniendo en los asuntos de las otras dos.

### La taifa de Murcia.

Desde los tiempos de Zuhayr, pero sobre todo bajo los amiríes valencianos (1038 a 1065), Murcia, como Almería, gozó del casi total autogobierno de su aristocracia local bajo el reconocimiento nominal o teórico de una soberanía externa.

Abû Bakr Muhammad ibn Tâhir gobernó de manera casi independiente, como *dueño de su territorio*, pues de las

(39) La mezquita aljama de los siglos XII y XIII (actual catedral) debe corresponder a un momento de crecimiento fuera del alcázar, y si atendemos al *DIKR BILÂD AL-ANDALUS* (1983; 82) su construcción se realizaría en el periodo almorávide: *Tiene Murcia una Mezquita mayor grande, espaciosa, construida maravillosamente. La mandó edificar el califa `Alî b. Yûsuf b. Tashufîn*. Su construcción en una fecha tan tardía (1106-1143) debe entenderse como una reedificación o gran reforma sobre una mezquita algo anterior aunque no más allá del siglo XI o finales del X.

disposiciones del soberano de Valencia transmitía a sus súbditos lo que le convenía, y enviaba a Valencia sólo lo que sobraba de las rentas públicas después de haber atendido las necesidades de su gobierno. Entre sus gastos estaban el mantenimiento del ejército o *yund* establecido en la región. Fue un personaje muy culto en su tiempo que recibió el título de *sayj*, otorgado a los maestros en ciencias jurídicas y religiosas. Era muy querido y respetado por su pueblo, supo actuar con equidad y rectitud en el campo de la justicia, la administración militar y la política fiscal, impulsó la cultura y el desarrollo de las industrias locales, acrecentando sus riquezas enormemente, hasta el punto que llegó a poseer la mitad de su país en propiedad particular (AL-ABBÂR, 117. GASPAREMI, 1905; 104. GUICHARD, 1980; 166-167. MOLINA LÓPEZ, 1986; 263-264).

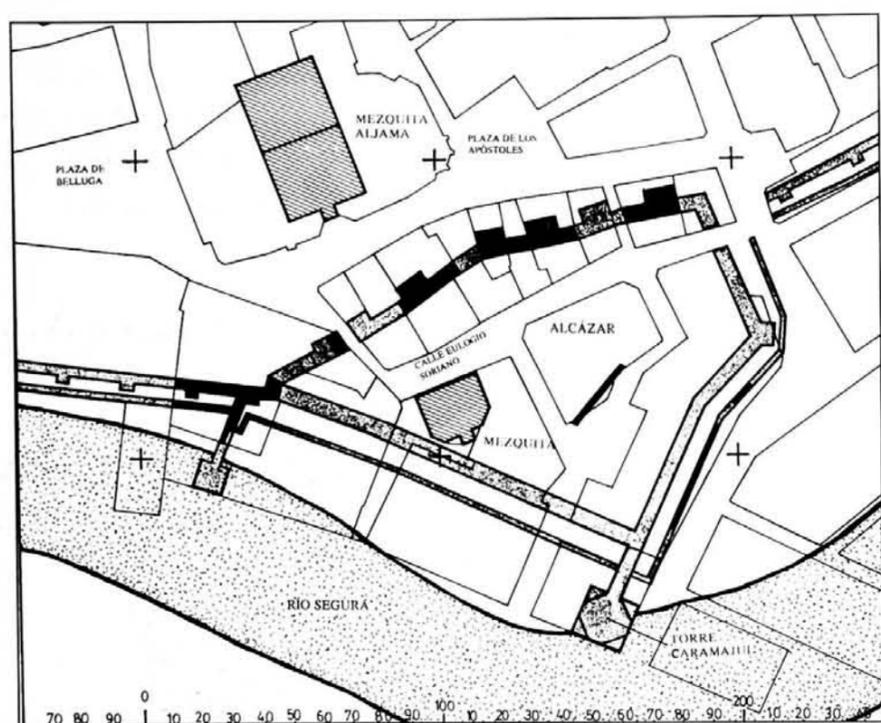


Figura 6: El alcázar de Murcia. Propuesta de restitución a finales del siglo XII según los últimos hallazgos arqueológicos.

La posibilidad de disponer de rentas propias y de la suficiente capacidad de decisión, le permitieron afrontar un proyecto imprescindible para una ciudad que cada vez iba adquiriendo mayor entidad: la construcción de sus murallas. En palabras de Ibn Al-Abbâr, *la fortificó de tal manera que no agradaba al emirato de los dos amiríes valencianos bajo cuya autoridad teórica estuvo, `Abd al-`Azîz (1021-1061) y su hijo y sucesor `Abd al-Malik (1061-1065) (AL-ABBÂR, 117). Las defensas comprenderían el viejo alcázar (fig. 6), una muralla para la madina dotada de antemuro y foso (fig. 10), realizado como muestran las evidencias arqueológicas mediante tapial de tierra y tapial calicastro, más rico en tierra que en mortero, y un sistema de fortalezas auxiliares en los alrededores que más adelante veremos. Ibn Tâhir se garantizaba así una independencia de hecho y la defensa frente a la agresiva taifa de Denia (recordemos que Ibn Tâhir había sido apresado por Muyâhid al principio de su mandato y que éste contaba con el apoyo interno de los Banû Jattab), aunque también ante cualquier otra pretensión anexionista de las que Murcia había sido objeto en diversas ocasiones. Otra función manifiesta es la de defensa frente a las periódicas crecidas del río. Pero aún hay una cuestión no menos importante: las murallas garantizan una fiscalidad más efectiva al permitir el control de las personas y mercancías*

que entran y salen de la ciudad, así como el cobro de peajes y derechos aduaneros (MOLINA MOLINA, 1992; 11), lo que debió influir notablemente en la prosperidad de su mandato. En cuanto a la fecha de construcción de las defensas, el texto de Ibn Al-Abbâr indica que éstas se iniciaron bajo los amiríes, y por tanto con posterioridad a 1038, prolongándose bajo el segundo de ellos. Hemos de pensar que una obra de tal magnitud absorbería cuantiosos recursos y se dilataría notablemente en el tiempo, pudiendo no quedar concluida a la muerte de Muhammad Ibn Tâhir acaecida en 1063, cuando el segundo amirí al que se refiere la cita llevaba sólo 2 años en el gobierno de Valencia. Contaba entonces casi 90 años y fue llorado por sus súbditos como si de un padre se tratara (AL-ABBÂR, 117-118).



Fig. 10: Vista del sistema defensivo de la ciudad de Murcia (muralla torreada, antemuro y val abovedado). Tramo excavado en la Pza. de J. Romea.

Le sucedió su hijo, Abû `Abd al-Rahman Muhammad ibn Tâhir, quien logró la plena independencia de Murcia en 1065 (fig. 11 A), a raíz de la deposición del soberano de Valencia, `Abd al-Malik al-Muzaffar, por su suegro al-Ma'mun de Toledo\*. Fue uno de los personajes más cultos de su tiempo.

(\*) Sin embargo, cuenta Al-`Udrî que en ese momento *ciertas partes del territorio de Tudmîr (...), tales como Murcia, Lorca y lo que de ambas depende, Orihuela, Elche y lo que de ambas depende, pasaron a Muyâhid, señor de Denia, hasta su muerte, y de éste a su hijo Alî hasta que fue destituido por Sulaymân ibn Hûd de Zaragoza, quien confió la dirección de los asuntos de gobierno [de Murcia] a un hombre de su confianza, como era Ibn Tâhir (AL-`UDRÎ, 88-89). Siendo el autor contemporáneo de los hechos que narra y por ello conocedor directo de los mismos, hemos de pensar que Muyâhid aprovechó la intervención de Al-Ma'mun contra Valencia para exigir el reconocimiento formal de su soberanía sobre Murcia y otras ciudades antes vinculadas a los amiríes, continuando Ibn Tâhir con un gobierno independiente de hecho a juzgar por otras fuentes, status que se prolongaría después de 1076 cuando Ibn Hûd se apoderó de Denia.*

po que cultivó las ciencias tradicionales, además de la Historia y la poesía, sobresaliendo en el género epistolar que caracterizó por su sátira<sup>(40)</sup> (GASPAR, 1905; 110-111). Los autores árabes opinan que se parecía como literato al *sahib* Isma'yl ibn `Abâd (AL-ABBÂR, 118) y lo comparan como poeta al rey al-Mu`tamid de Sevilla, convirtiendo su corte en un importante centro cultural. Fue un hombre generoso y afable, visitado por poetas e imitado por literatos, al que Abî al-Hasan ibn Bassâm dedicó las siguientes palabras: *`Abd al-Rahmân ibn Tâhir consiguió reunir tradiciones de la más remota antigüedad, y logró la soberanía de la palabra juntamente con el dominio de los pueblos, pues debe notarse que los Banû Tâhir alcanzaron el señorío de la cora de Murcia durante el periodo revolucionario en la forma que ahora prescindo de mencionar, toda vez que he de volver a ocuparme del asunto en mi obra titulada Hilo de perlas sobre las epístolas de Ibn Tâhir. Abû `Abd al-Rahmân ibn Tâhir escribió de sí mismo en dicha región, a la manera que el régulo de Sevilla (al-Mu`tamid) escribía en la parte oriental; las excelentes epístolas que compuso, rebosan de la grandeza de ánimo y de la nobleza de carácter que nunca le abandonaron, ni aún en los momentos de su crítica burlona o cáustica; porque él era un genio superior y tenía empuñadas las reglas del arte de bien decir* (GASPAR, 1905; 110-111).

Las crónicas dicen que durante su gobierno Murcia sufrió considerables daños a consecuencia de una riada (PÉRÈS, 1983; 216). También que fue tan rico como su padre, aunque disponía sólo de un pequeño ejército, lo que pudo ser causa de que al-Mu`tamid de Sevilla pusiera sus ojos en Murcia aconsejado por su primer ministro Ibn Ammar de Silves, que con anterioridad había conocido el esplendor de su corte a la que había llegado como humilde poeta.

En 1078 Murcia fue tomada por la taifa de Sevilla y, una vez depuesto, `Abd al-Rahmân ibn Tâhir marchó con su familia a vivir a Valencia donde se dedicó a ejercer el magisterio en todas las ramas de la sabiduría que dominaba, pues sabemos que emitió certificados de aptitud a quienes estudiaron con él para que éstos pudieran enseñar a su vez. Su contemporáneo Ibn Bassâm nos dice: *así vivió Abû `Abd al-Rahmân ibn Tâhir largo tiempo en Valencia, siendo testigo de la ruina de las pequeñas dinastías, y de la calamidad que azotó a los musulmanes de la ciudad de su residencia por causa del Cid Campeador, y entonces fue reducido nuevamente a prisión* (GASPAR, 1905; 113). Efectivamente en Valencia gozó del respeto de sus ciudadanos que, en un breve momento de tiempo durante la ocupación del Cid, formaron un partido a su favor que intervino en los asuntos de la ciudad y llegaron a confiarle su gobierno durante un breve tiempo en lugar de Ibn Yahhaf, cuando los almorávides enviaron desde Murcia un destacamento simbólico (octubre de 1092) (DOZY, 1860; 169 y ss.). Pero al ver que éstos no iban a liberar la ciudad de los ataques del Cid fue depuesto y nombrado nuevamente Ibn Yahhaf (febrero-marzo de 1094), el cual mandó encarcelar a su familia y entregó a Ibn Tâhir al Cid, que lo mantuvo preso. Tras la toma de Valencia por los castellanos fue puesto en liber-

tad. Poco después Ibn Bassâm escribió de él: *Abû `Abd al-Rahmân ibn Tâhir vive todavía en Valencia cuando esto escribo; conserva sus facultades intelectuales, no obstante que cuenta ya cerca de ochenta años; discurre perfectamente y no cesa de estampar sobre el papel ideas, al lado de las cuales resulta pálida la brillantez de los collares de perlas, y oscuras las noches más iluminadas por la hermosa claridad de la luna* (GASPAR, 1905; 111-112). Finalmente murió el 25 de noviembre de 1114, siendo su cadáver trasladado a Murcia donde se le dio sepultura (AL-ABBÂR, 125).

Sin duda estamos ante uno de los momentos más brillantes de la Murcia musulmana, cuyos nombres más destacados podemos ver en la obra de Gaspar Remiro (1905; 124-128), pero entre los que hay que destacar la figura del lexicógrafo, gramático y poeta Ibn Sîda al-Mursî (CABANELAS, 1986). El periodo de los Banû Tâhir, sobre el que las fuentes sólo informan de la fortificación de la ciudad, reúne todas las condiciones para ubicar en él la realización de un gran proyecto urbanístico. Como veremos en el siguiente punto, creemos haber encontrado datos que permiten sostener tal hipótesis hacia la que cada vez más apuntan los hallazgos arqueológicos.

#### Murcia y la taifa de Sevilla.

La caída de Denia ante Al-Mûqtadir de Zaragoza en 1076, obligó al reino de Sevilla a poner su mirada en Mur-

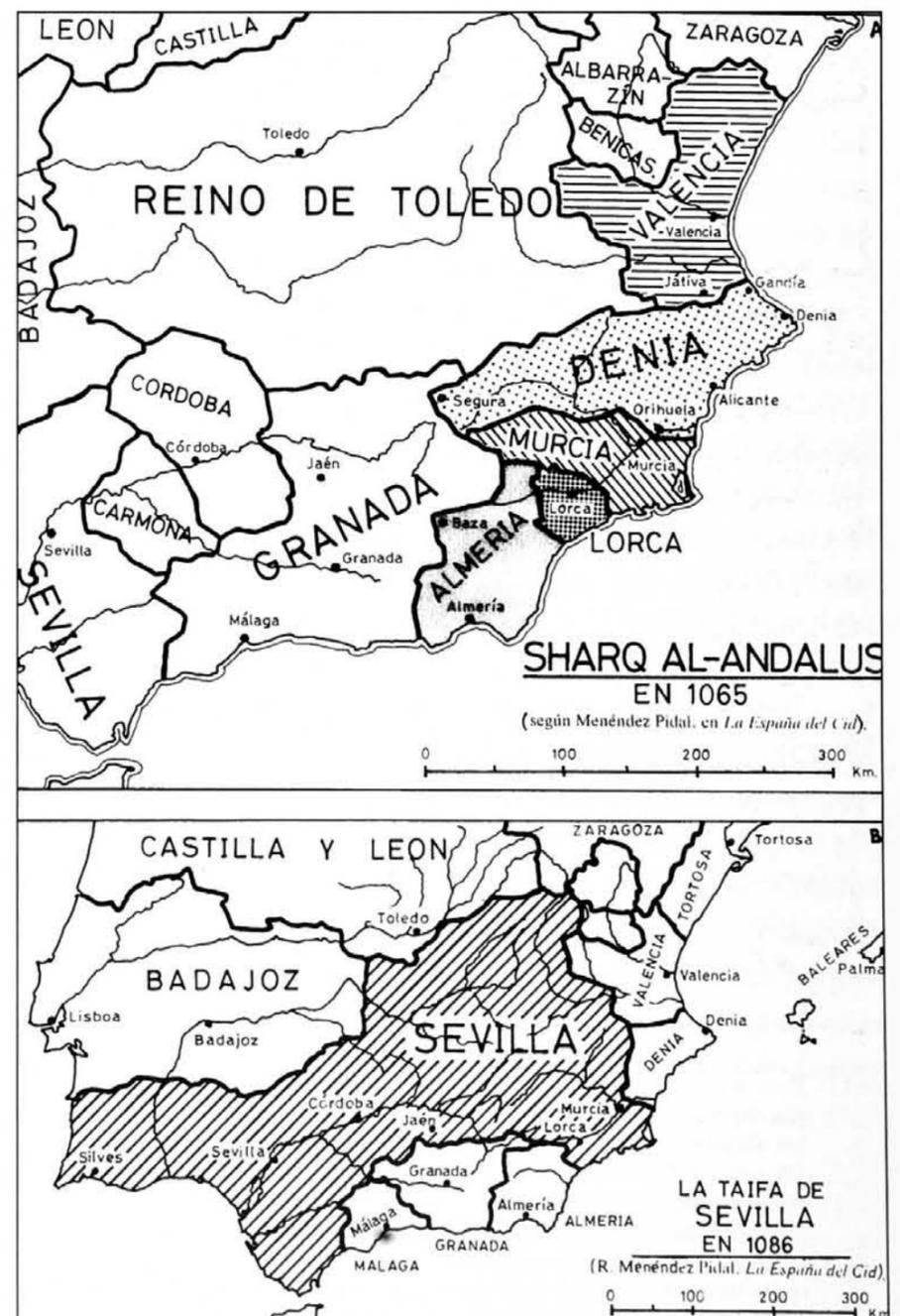


Figura 11: Contexto político de las taifas del siglo XI en 1065 y 1086 (según Menéndez Pidal).

(40) Algunos fragmentos de su obra pueden verse en: DOZY, 1860; 9-12, 20, 27. GARULO, 1993-94; 412-413.

cia como única salida hacia la costa levantina del Mediterráneo (RUBIERA, 1985; 109) (fig. 11 B).

Ibn Ammar, poeta y ministro de al-Mu`tamid de Sevilla, pasó una temporada en Murcia en 1078, acogido a la generosidad de Ibn Tâhir, quizás con la intención de conocer la realidad de la ciudad y recabar apoyos para su causa: la intervención anexionista de Sevilla. Ibn Ammar iba de paso hacia Barcelona con el objeto de pactar el apoyo de Ramón Berenguer II y sus mercenarios, lo que obtuvo a cambio de 1.000 mizcales de oro y un rehén, el príncipe al-Râdî, hijo de al-Mu`tamid (AL-ABBÂR, 120. DOZY, 1982; 139-140). Un ejército sevillano y otro catalán pusieron cerco a la ciudad lanzando tan sólo algaras contra ella que no consiguieron rendirla. Como el tiempo pasaba sin conseguir tomarla y el dinero pactado no llegaba de Sevilla, Berenguer se creyó engañado y cogió como rehenes a Ibn Ammar y al príncipe al-Râdî, exigiendo ahora 30.000 mizcales, cantidad que al-Mu`tamid que ya venía de camino se vio obligado a pagar, aunque según los cronistas en moneda falsa (AL-ABBÂR, 121-122).

Pese al fracaso inicial Ibn Ammar seguía empeñado en conquistar Murcia, por lo que poco después salió nuevamente con un ejército formado por las mejores tropas de Sevilla y Córdoba, se dirigió a *Baly's* o Vélez donde lo recibió el árabe Ibn Rasîq, quien se unió a su ejército y fue puesto al mando de las tropas. Ahora Ibn Ammar había planeado mejor su táctica; llegados a Murcia la cercaron y se dirigieron contra el castillo de Mula, que tomaron cortando los suministros a la capital. Ibn Ammar dejó su caballería a Ibn Rasîq y regresó a Sevilla con parte del ejército, mientras Murcia seguía cercada soportando ataques de mañana y tarde, y cada vez más azotada por el hambre. Desde dentro algunos influyentes pactaron abrir las puertas, pues parece que previamente Ibn Ammar contaba con el apoyo de un partido de descontentos (DOZY, 1982; 139). Así en 1079-1080 pudo entrar en la madina Ibn Rasîq, que venía de Mula, y en seguida tomó posesión del alcázar<sup>(41)</sup>, dominando la ciudad. Ibn Tâhir fue apresado, según una versión en su casa (AL-ABBÂR, 124), pero según otra en el alcázar de *Tawîla* (AL-ABBÂR, 116), que podría ser el castillo de Tabala, donde fue depuesto y de allí enviado al de Monteagudo para su reclusión.

Estos hechos muestran la solidez de las murallas de Murcia, capaces de resistir un asedio de varias semanas, que eran las de su madina, y más aún, que existía entonces un sistema de fortalezas vinculadas a su defensa. El carácter estatal del castillo de Monteagudo es evidente al ser escogido como prisión para el régulo depuesto, mientras el carácter de fortaleza estatal del castillo de Tabala ha que-

dado constatado en un reciente estudio de J. Manzano y F. Bernal, cuya cronología y funcionalidad obtenida mediante una aproximación arqueológica, coinciden plenamente con nuestra hipótesis. Según Manzano y Bernal, la construcción de esta fortaleza de planta alargada, quizás sobre restos anteriores, habría que situarla en la segunda mitad del siglo XI (aunque seguirá en uso hasta el siglo XIII) y no estaría vinculada a poblamiento rural alguno sino que se trataría de un castillo estatal para controlar el paso hacia Cartagena por la Rambla de Tabala (MANZANO y BERNAL, 1995; 396 y 399), así como la margen derecha del Segura, mientras el de Monteagudo situado enfrente protege el paso por la margen izquierda, lo que indica un dispositivo de defensa contra la taifa de Denia, el enemigo natural de los Banû Tâhir que controlaba Orihuela (fig. 11)<sup>(42)</sup>. Este castillo de *Tawîla* podría ser el de *Niwâla* que aparece en la obra de Yâqût (1974; 301, n° 378) como *dependiente de Murcia, en Al-Andalus*, aunque con una transcripción alterada, texto cuya cronología también coincide con la de su uso. En cuanto al episodio de la toma del castillo de Mula para cortar el abastecimiento de Murcia, parece difícil que el castillo rural en el que se había convertido la antigua ciudad del Pacto de Teodomiro (BAZZANA, CRESSIER, GUICHARD, 1988; 142. MOLINA LÓPEZ, 1995; 49-54), tuviese como función la de abastecer a una madina como Murcia. Creemos por ello que la fuente debe referirse al castillo de Alcalá, a 5 kilómetros de Mula en dirección a Murcia en las cercanías de la Puebla y frente al cerro de la Almagra. Su ubicación controla el acceso desde y hacia la comarca del río Mula y es evidente también su carácter estatal, dotado de hasta 12 aljibes o silos similares a los del castillo de Monteagudo y otras dependencias (BAZZANA, CRESSIER, GUICHARD, 1988; 113-114) que permiten almacenar la abundante recaudación de las cosechas de toda la comarca, garantizando (ahora sí) el suministro a Murcia.

Volviendo al relato de los hechos, Ibn Tâhir fue liberado por orden de al-Mu`tamid, aunque según otros logró escapar con ayuda del rey `Abd al-Aziz de Valencia, en cuya corte buscó refugio, lo que irritó profundamente a Ibn Ammar.

Los murcianos reconocieron a al-Mu`tamid y su ministro partió inmediatamente de Sevilla para la ciudad conquistada, donde entró triunfante como auténtico soberano sin nombrar para nada al de Sevilla, lo que hace evidente cuales fueron sus intenciones desde el principio respecto a Murcia. Poco a poco fue ganándose enemigos con su conducta (`ABD ALLÂH, 165-166), mientras que Ibn Rasîq iba colocando a miembros de su familia al mando de los castillos\* y fortalezas vinculados a Murcia<sup>(43)</sup>, de modo que un día que Ibn Ammar salió de la ciudad para inspeccionar los castillos, éste le cerró las puertas, con lo que hubo de vagar por diversos reinos hasta acabar asesinado a manos del propio al-Mu`tamid en 1084. Gober-

(41) Esta sería la cita más antigua hasta ahora conocida del alcázar de Murcia, muy anterior a las de los acontecimientos posteriores a la salida de los almorávides de Murcia, que se pueden ver en el trabajo de Navarro y Jiménez (1991-92). Nos parece acertada la solución dada por estos autores al problema de la extensión de dicho alcázar (NAVARRO y JIMÉNEZ, 1991-92; 226-227), que según las fuentes cristianas sería de más de 50 tahullas (56.000 m<sup>2</sup>) y que algunos elevan hasta 100.000 m<sup>2</sup>, lo cual es a todas luces exagerado y contrapuesto a la norma (MAZZOLI-GUENTARD, 1996; 115) y a las evidencias arqueológicas, a partir de las cuales y de los testimonios documentales hemos elaborado la planta de la figura 6. Ya el *CORREO DE MURCIA* lo ubicaba en este mismo emplazamiento y extensión aproximada (1792; n° 15, 114).

(42) Según nuestra hipótesis, en este dispositivo se incluiría también el castillo de Alcalá, en Mula, mencionado más arriba.

(43) Las fuentes mencionan otra vez una red de castillos dependientes de Murcia, entre los que estarían los nombrados de Monteagudo, Tabala, Alcalá de Mula y quizás algún otro que hoy desconocemos.

nó Murcia durante unos pocos meses del año 1079-1080 (AL-`UDRÎ, 90).

Ibn Rasîq continuó gobernando la ciudad en nombre del rey de Sevilla de manera más nominal que efectiva, hasta que acabó por sublevarse (`ABD ALLÂH, 168). Parece que en su tiempo seguía existiendo una gran actividad cultural en Murcia, pues en una carta que le dirige el poeta Ibn Azraq desde Valencia le pide permiso para volver a su corte donde había conocido la prosperidad (PÉRÈS, 1983; 87). Sin embargo las relaciones entre Ibn Rasîq y al-Mu`tamid eran cada vez más tensas, como se puso de manifiesto a raíz de la intervención de las tropas de Alfonso VI entre 1088 y 1090, que consiguieron hacerse con la plaza de Aledo en las proximidades de Murcia, y asediar la propia capital en 1088 al mando de Alvar Yáñez (AL-KARDABÛS, 40 y 42). Estas diferencias llevaron a Ibn Rasîq a someterse a la obediencia del emir almorávide Yûsuf ibn Tâsufîn, en cuyo nombre se pronunciaba la oración de los viernes en las mezquitas murcianas (`ABD ALLÂH, 209). El asunto de Aledo y las diferencias entre Ibn Rasîq y al-Mu`tamid tomaban tal importancia que el de Sevilla solicitó la mediación del emir Yûsuf, quien intervino junto a todos los ré-gulos de Al-Andalus para sitiar Aledo. Murcia colaboró de mala gana avituallando a los sitiadores y aportando carpinteros, albañiles y herreros que construyeron las máquinas de guerra y los dispositivos de asalto necesarios. Allí se puso en evidencia las diferencias entre Ibn Rasîq y el rey de Sevilla, hasta el punto que al-Mu`tamid pidió a Yûsuf que mandara apresar a Ibn Rasîq, pues parece que éste había ayudado a los cristianos frente al ejército de al-Mu`tamid, a lo que finalmente accedió el emir. Cuando las tropas murcianas vieron a Ibn Rasîq cargado de cadenas se negaron a reconocer al príncipe sevillano al-Râdî y decidieron abandonar el sitio, dejaron de enviar víveres y se prepararon para la defensa de Murcia, con lo que la campaña de Aledo fue un fracaso (`ABD ALLÂH, 211. *AL-HULAL*, 83-84).

Según unas fuentes Ibn Rasîq consiguió escapar de su cautiverio o logró el perdón de al-Mu`tamid y regresó a Murcia, donde continuó gobernando hasta la ocupación almorávide, permaneciendo en ella hasta su muerte en 1113-1114 (AL-NUWAYRÎ, 1916; t. VI, n° 2, 120). Pero `Abd Allâh autor contemporáneo, cuenta que los almorávides liberaron a Ibn Rasîq de la cárcel de Sevilla tras tomar la ciudad\*\*, y que participó activamente en la conquista de Badajoz a las órdenes del general Sîr (`ABD ALLÂH, 295-296), información completada por otros textos que nos dicen cómo al-Mu`tamid logró el control de Murcia mediante el caíd de Lorca Abû l-Hasan ibn al-Yasa', quien gobernaba la ciudad a la llegada de los almorávides (IBN SA`ÎD, 248 y 250). Conocemos además la existencia de monedas de al-Mu`tamid acuñadas en Murcia entre 1085 y 1090

(RODRÍGUEZ, 1984; 32-36), inmediatamente anteriores a la conquista almorávide lo que no deja lugar a dudas de cual fue la situación de Murcia entre el episodio de Aledo y la llegada de los almorávides.

#### Murcia capital almorávide.

Las diferencias y disputas sufridas por Yûsuf b. Tâsufîn en tierras murcianas con motivo del cerco de Aledo, unidas al cada vez mayor empuje cristiano y la impotencia andalusí, parecen ser la causa de la ocupación almorávide de Al-Andalus (BOSCH VILÁ, 1995; 146). En junio de 1090 Yûsuf desembarca por tercera vez en la Península, esta vez sin ser llamado por nadie y con la intención de incorporar Al-Andalus a sus estados. Rápidamente las principales ciudades van cayendo una tras otra, a veces con el apoyo decidido de su población. Hacia Murcia se dirigirá un importante cuerpo del ejército al mando del propio hijo del emir, el prestigioso general Muhammad ibn `Â`isa, quien entrará en la ciudad en octubre de 1091 (IBN ABÎ ZAR', 155), seguramente recibido como garante frente a la presencia cristiana (un grupo de los cuales fue derrotado de camino -AL-KARDABÛS, 42-, ¿los de Aledo?), y como portador de una reforma fiscal y religiosa<sup>(44)</sup>.

Se dice que durante los 54 años que los almorávides permanecieron en Murcia ésta no tuvo historia propia, y eso es lo que parece a tenor de la escasez de fuentes y noticias durante dicho periodo, en el que Murcia se ve integrada en un amplio estado que llegaba hasta más allá del Sahara, pero algunos datos permiten intuir que fue más fructífero de lo que pueda parecer<sup>(45)</sup>.

Bajo los almorávides Murcia se convierte en una de las capitales de distrito de Al-Andalus, como Sevilla, Córdoba y más tarde Valencia, donde residía un gobernador general (BOSCH VILÁ, 1995; 166) casi siempre miembro o emparentado con la familia real, sin duda por su carácter de marca frente al Cid, pero también debido a la entidad que como ciudad había adquirido. Ésta será un activo centro de operaciones frente a los cristianos, primero contra los de Valencia y desde 1102 contra el resto de territorios. De la importancia de su papel da idea el hecho de que el hijo del emir que la conquistó fuese su primer gobernador durante 23 años, organizando desde aquí una intensa actividad militar. Así en 1093 Ibn `Â`isa envía un ejército contra Valencia al mando de un primo suyo; en el verano de 1097 el propio `Â`isa participa en una ofensiva hacia el territorio de Cuenca, derrotando a Alvar Fáñez; en 1102, muerto el Cid, es tomada su capital, y al año siguiente, cuando Yûsuf b. Tâsufîn regresa por última vez a Al-Andalus, se dirige directamente a Murcia y de ella a Valencia, que tanto había costado tomar.

La presencia almorávide en Murcia se prolonga hasta 1145 en que su gobernador fue expulsado, eligiendo como

(\*) Según `Abd Allâh (167), Ibn Ammar había salido hacia Zaragoza para establecer alianzas con Ibn Hûd, junto al que permaneció algún tiempo.

(\*\*) Ibn Al-Jatîb añade que cuando Ibn Rasîq fue entregado como prisionero a Mu`tamid en el sitio de Aledo, éste lo trasladó a Lorca, y de allí a la cárcel de Sevilla, donde se encontraba cuando los almorávides entraron en la ciudad. IBN AL-JATÎB, *Kitâb a`mâl al-a`lâm*. Ed. LÉVI-PROVENÇAL, E. (1934). *Histoire de l'Espagne musulmane, extraite du Kitâb a`mâl al-a`lâm*. Rabat, 296. Ver la trad. de las memorias de `Abd Allâh por LÉVI-PROVENÇAL y GARCÍA GÓMEZ (1980). *El siglo XI en primera persona...*, p. 301, n. 25.

(44) No obstante, la aparición hasta la fecha de al menos dos ocultamientos de monedas de ese momento, uno en calle Cortés y otro más reciente en plaza de Santa Catalina/calle Gavacha, indican la inquietud que muchos sintieron ante el nuevo poder establecido, que no debió ser infundado ya que no pudieron recuperar el dinero ocultado.

(45) Ver MARTÍNEZ y RAMÍREZ, e.p.-b, sobre la conexión de Murcia con las rutas del oro transahariano durante el dominio almorávide. Una relación de los notables en ciencias diversas que florecieron en Murcia en ese tiempo puede verse en: GASPARD REMIRO, 1905; 155-159.

jefe de gobierno a uno de sus ciudadanos de gran prestigio que había sido miembro de la administración almorávide en Marruecos, el lorquino Abû Muhammad ibn al-Hayy, de efímero mandato, al que sucedieron otros breves gobernantes, entre ellos un miembro de la prestigiosa familia de los Banû Tâhir, Muhammad ibn `Abd al-Rahmân. Los acontecimientos y las luchas que se sucedieron desde entonces terminaron por dejar el control del Sharq Al-Andalus a Muhammad ibn Mardanish a finales de agosto de 1147, quien iniciará una política de expansión de un reino que se prolongará por más de 20 años y que comprenderá los territorios de Valencia, Játiva, Denia, Jaén, Úbeda, Baeza, Baza, Guadix, Écija y Carmona, llegando a sitiar Granada, Córdoba y Sevilla. La capital de tan vasto territorio no será otra que la ciudad de Murcia, lo cual no puede ser tenido como un hecho casual sino fruto del desarrollo económico y social de la ciudad, adquirido a lo largo del siglo XI.

El carácter de Murcia como base de operaciones militares y el trasiego de tropas y gentes norteafricanas y andalusíes que supone durante los años de capitalidad almorávide, sin duda debieron de dejar alguna huella en la ciudad de la que sólo conocemos una sucinta pero preciosa instantánea: *Murcia, capital del país de Tudmir, está situada en una llanura sobre una de las orillas del río Blanco. De ella depende un arrabal floreciente y bien poblado que, así como la madina, está rodeado de murallas y de fortificaciones muy sólidas. Este arrabal está atravesado por dos corrientes de agua. En cuanto a la madina, está edificada sobre una de las orillas del río, llegándose a ella por medio de un puente de barcas. Hay molinos construidos sobre navíos, como los molinos de Zaragoza, que pueden transportarse de lugar, y muchos jardines, huertos, tierras de labor y viñas mezcladas de higueras.* Se trata de la conocida descripción de Al-Idrîsî (1901; 33) que corresponde a la Murcia almorávide (fig. 5), ya que el autor visitó Al-Andalus antes de 1138 en que se traslada a Sicilia, donde redactó su obra a mediados del siglo XII (DUBLER, 1965). Es la primera noticia que tenemos del arrabal de la Arrixaca, recorrido por las acequias de Aljufía y Caravija<sup>(46)</sup>, cuya fortificación debe de ser almorávide, aunque no existen por ahora evidencias arqueológicas de ello. El arrabal, que englobó la zona artesanal, pudo destinarse en principio al asentamiento de las tropas establecidas o de paso por Murcia y sus familias, cuya presencia crearía no pocos problemas de espacio y aposento. También en este periodo se produjeron múltiples e importantes actuaciones sobre la muralla de la madina como ponen de manifiesto las excavaciones realizadas, construyéndose forros de encofrado sobre la antigua muralla taifade tapial, cuando no sería completamente sustituida por tramos de sólido encofrado de cal y canto. Y es que, como es sabido, los almorávides fueron grandes constructores de murallas, también en Al-Andalus donde fortificaron Almería, Sevilla, Granada, Algeciras, la

Axarquía de Córdoba y quizás Écija, Jerez de la Frontera y Niebla (IBN `IDÂRÎ, 170-172. TORRES BALBÁS, 1983; 478). En 1125 el emir `Alî ibn Yûsuf implantó un impuesto llamado *al-ta`tib* sobre las instituciones hosteleras destinado a reparar las murallas de las principales ciudades, cuyo motivo principal estuvo en la audaz campaña de Alfonso el Batallador ese mismo año, el cual llegó a las mismas puertas de Murcia (SALEM, 1979-80b; 175-176), por lo que el arrabal bien pudo fortificarse poco después de esa fecha y antes de 1138.

Un segundo dato que se desprende de la descripción de Al-Idrîsî es que la principal riqueza de la ciudad es su huerta, lo cual no es una novedad.

## CAUSAS Y CONTEXTO DEL DESARROLLO.

El crecimiento urbano, económico, demográfico y social experimentado por Murcia a lo largo del siglo XI que venimos exponiendo, debe situarse dentro de un contexto más amplio de crecimiento que afectó a todo Al-Andalus (BOSCH VILÁ, 1981; 190) e incluso a los reinos cristianos, cuyas ciudades comienzan su despegue a partir de esta centuria (MOLINA MOLINA, 1992).

Pasado el periodo inicial de revueltas y agitación con que concluye el Califato y comienza el periodo de taifas, todas aquellas ciudades que se convirtieron en cabeza de uno de los nuevos centros de poder conocieron un crecimiento más o menos acusado. Se trata pues de un fenómeno generalizado que afecta también a otros núcleos menores. De unos y otros podemos ofrecer ejemplos como los casos de Sevilla (SALEM, 1979-80b), Málaga (TORRES BALBÁS, 1985; 81), Granada (GARCÍA GRANADOS, 1996; 110-ss., y 120-ss.), Almería (TORRES BALBÁS, 1957. 1985; 81-82. SALEM, 1979-80a), Jaén (SALVATIERRA, 1994) o Palma de Mallorca (TORRES BALBÁS, 1985; 81) donde se construyó un nuevo arrabal para los inmigrantes, al igual que se hizo en Tortosa (RUBIERA, 1985; 35). Sin embargo, será en el Levante donde el fenómeno sea más acusado debido al escaso desarrollo urbano de la zona, lo que ha puesto en evidencia la Arqueología, aunque en diferente grado. Serían los casos de Alicante, Elche, Orihuela, Onda, Alcira, Onteniente, la propia Valencia (AZUAR, GUTIÉRREZ y VALDÉS, eds., 1993), o Yecla (RUÍZ MOLINA, 1992), mientras algunas zonas rurales pierden población, como las laderas de monte próximas a Murcia<sup>(47)</sup>.

Valencia es quizá el lugar donde mejor se ha documentado este proceso que Ibn Hayyân retrata magistralmente en el siguiente texto:

*Estos dos príncipes, Mubârak y Muzaffar, desde el comienzo de su reinado en esta región (1013 a 1018), se pusieron a llenar Valencia de construcciones, a fortificarla, a defender sus puntos débiles rodeando la ciudad de una muralla provista de puertas fortificadas. Así se vio ésta a*

(46) La referencia de Al-Idrîsî a dos cursos de agua que recorren el Arrixaca podría referirse también a los que suponen la Acequia de Aljufía y el foso de la madina, cuyo caudal debía ser importante como se ha visto en alguna intervención arqueológica (MARTÍNEZ y RAMÍREZ, c.p.-a). La acequia de Caravija, por su propio trazado debe ser posterior y complementaria de la de Aljufía.

(47) El fenómeno se constata, por ejemplo, en el valle de Novelda (AZUAR, GUTIÉRREZ y VALDÉS, eds., 1993; 144), o en la Vega Baja del Segura (GUTIÉRREZ, 1995; 87). También en las cercanías de Murcia se nota un retroceso de los asentamientos rurales a partir del siglo XI, pero hasta ahora no se ha hecho suficiente hincapié en ello (MANZANO, BERNAL y CALABUIG, 1991. BERNAL y MANZANO, 1992. MANZANO y BERNAL, 1993).

salvo de codicias; así pudieron acudir a ella gentes de todas partes aportando sus bienes, y sus habitantes pudieron dar rienda suelta a sus ambiciones. Un grupo de emigrados de Córdoba, hasta entonces en la inseguridad y la inestabilidad, dejó al llegar allí su bastón de caminante para instalarse definitivamente. Recibieron la mejor acogida, construyeron moradas y palacios, cultivaron maravillosos jardines y espléndidos vergeles donde hicieron correr el agua en abundancia. A semejanza de los reyes potentes y orgullosos, Mubârak y Muzaffar edificaron construcciones y palacios, rivalizando en esplendor en las realizaciones más suntuosas, hasta el infinito, sin límites. (...). Lo mismo hicieron, por lo demás, todos sus compañeros y todos aquellos, ministros o secretarios, que se habían puesto a su servicio. En efecto, todas esas gentes, siguiendo los pasos de sus amos, construyeron moradas grandiosas, (...).

De tal modo fueron multiplicando los derroches suntuarios: se calculaban los gastos que algunos destinaban a sus moradas en 100.000 dinares, o poco más o poco menos, según su deseo de elevarlas hasta el punto más alto de esplendor. Utilizaban las mejores maderas de construcción, edificaban elevadas columnatas, importaban directamente de sus canteras el mármol precioso, como también importaban los tapices, adornos y tejidos más ricos, lo cual mantenía activo el comercio de bienes a su alrededor (GUICHARD, 1987; 157 y 158).

¿No pudo ocurrir por entonces algo similar en Murcia aunque a una escala mucho menor, dado que Valencia se constituyó en un nuevo centro autónomo de poder y Murcia no lo haría hasta más tarde?

Para explicar este fenómeno de crecimiento son múltiples y complejas las causas que concurren. Entre ellas se ha apuntado el empleo local de las rentas que antes se enviaban a Córdoba (RUBIERA, 1985; 34) y otro más amplio como es el papel centralizador de la ciudad islámica en general respecto a la región que preside, de la que constituye su auténtico mercado (PASTOR, 1975; 42), que si bien no es un rasgo exclusivo del siglo XI, sí se hace entonces más importante. A estos argumentos hemos de unir un indudable aumento demográfico y los desplazamientos de población que se producen a lo largo de este siglo, como la salida de gran número de cordobeses con motivo de la revuelta de 1013, buena parte de los cuales dicen las fuentes que vinieron a establecerse a Sharq al-Andalus, lo que atestigua el relato anterior de Ibn Hayyân. La mayor parte de éstos son artesanos, comerciantes o servidores de palacio que buscan nuevas ciudades donde asentarse y desarrollar su profesión (RUBIERA, 1985; 33).

La caída de Toledo en 1085 provocará un éxodo masivo de la población musulmana hacia el Sur; según Ibn Bassâm, poco antes de la conquista de la ciudad por los cristianos *el hambre era grande y cuantos podían huir, emigraban*, hasta el punto que después de 1085 quedaban casi exclusivamente los pobladores mozárabes (PASTOR, 1975; 96 y 97). Un fenómeno similar tendrá lugar poco después con la conquista de Valencia por El Cid, muchos de los cuales recalarían en Murcia.

Pero sobre todo, en el desarrollo de Murcia debió jugar un papel fundamental su huerta. Los orígenes de ésta y la construcción y mantenimiento de su compleja red de acequias merecen un estudio pormenorizado que aún está por hacer y que no podemos entrar a analizar aquí, pero sí queremos apuntar algunas ideas al respecto:

Hasta el siglo X, las fuentes árabes, sobre todo al-Razî, nos hablan de frutales y regadíos. Será también en el siglo XI cuando la agricultura andalusí llegue a su gran desarrollo, con nuevas técnicas y cultivos venidos de Oriente y que, conviene precisarlo, harán que sólo a partir de este siglo se pueda hablar de huertas tal y como hoy las concebimos, pues una huerta no sólo está constituida por un sistema de riego más o menos complejo, sino que está determinada por unos cultivos específicos y unos modos de propiedad y explotación determinados.

## CONCLUSIONES.

Creemos poder sostener, a través de los datos y documentos expuestos, que la ciudad de Murcia, desde su fundación en el lugar que luego ocupará el alcázar, conocerá un lento crecimiento a lo largo de los siglos IX y X como centro fundamentalmente administrativo, fiscal y militar, destinado al control del territorio de Tudmir para cuyos fines surgió. Junto a los funcionarios y sus familias se irán asentando pequeños artesanos, fundamentalmente alfareros, y más tarde la población rural de las inmediaciones que trabajarán las ricas explotaciones agrícolas existentes en las cercanías del río. Pero a partir del siglo XI las posibilidades agrícolas de la zona, con la construcción de la huerta, y la coyuntura política, social y económica, harán posible una cierta autonomía local que se materializará bajo los Banû Tâhir con quienes Murcia conoció su primer momento de esplendor. La posibilidad de disponer de sus propias rentas y la existencia de un núcleo aristocrático y de intelectuales originaron un rápido crecimiento perfectamente planificado que llevará a la construcción de la muralla de la madina, la primera de la que dispuso Murcia a excepción de la fortificación de su alcázar, y un complejo entramado de fortificaciones para el control militar, político y fiscal del territorio.

También bajo los Banû Tâhir se trazan las líneas de lo que será el urbanismo de la ciudad hasta principios del siglo XX, así como de su economía, de modo que cuando llegan los almorávides Murcia es ya una gran ciudad. Bajo su dominio se convertirá en una de las capitales de Al-Andalus siendo su crecimiento tan imparable que pronto será preciso amurallar su arrabal de la Arrixaca. La cumbre de este desarrollo llegará bajo Ibn Mardanish como capital del único estado andalusí capaz de enfrentarse y retrasar el avance almohade, bajo quienes la ciudad sólo tendrá parangón con Sevilla, la nueva capital de Al-Andalus.

## FUENTES.

- ‘ABD ALLĀH IBN ZĪRĪ. *At-Tibyān*. Trad. LÉVI-PROVENÇAL, E. y GARCÍA GÓMEZ, E. (1980). *El siglo XI en 1ª persona. Las memorias de ‘Abd Allāh, último rey zīrī de Granada, destronado por los almorávides (1090)*. Madrid.
- AL-HULAL AL-MAWSIYYA (Crónica Anónima). Ed. y trad. HUICI MIRANDA, Ambrosio (1952). *Colección de Crónicas Árabes de la Reconquista*, t. I. Tetuán.
- AL-IDRĪSĪ. *Kitab Nuzhat al-Mushtaq*. Ed. y trad. DOZY, R. y GOEJE, M. J. de (1968). *Description de l'Afrique et de l'Espagne*. Leiden. Trad. esp. BLÁZQUEZ, A. (1901). Madrid.
- AL-NUWAYRĪ. *Nihāyat al-arab*. Ed. y trad. GASPAS REMINO, Mariano (1915-1916). Historia de España y África por En-Nugairi. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, t. V, n° 4; VI, n° 1 y 2; VIII, n° 2, 3 y 4.
- AL-‘UDRĪ. *Nusus an Al-Andalus min Kitāb Tarsī al-Ajbar*. Ed. AL-AHWANI, A. (1965). Madrid. Trad. parc. MOLINA LÓPEZ, E. (1972). La cora de Tudmir según Al-‘Udrī. *Cuadernos de Historia del Islam*, n° 4.
- CRÓNICA ANÓNIMA DE LOS REYES DE TAIFAS. Trad. MAILLO SALGADO, Felipe (1991). *Crónica...* Madrid.
- DIKR BILĀD AL-ANDALUS. Trad. MOLINA, Luis (1983). *Una Descripción Anónima de Al-Andalus*, 2 vols. Madrid.
- IBN ABĪ ZAR’. *Rawd al-qirtās*. Trad. HUICI MIRANDA, Ambrosio (1964), 2 vols. Valencia.
- IBN AL-ABBĀR. *Al-Hulla As-Siyarā*. Ed. MONES, H. (1963-64), 2 vols. El Cairo.
- IBN AL-KARDABŪS. *Kitāb al-iktifā’ fi ajbār al-julafā’*. Trad. parc. LACHICA GARRIDO, Margarita (1984). *Historia del Andalus*. Alicante.
- IBN ‘IDĀRĪ. *Al-Bayān al-Mugrib*. Trad. HUICI MIRANDA, Ambrosio (1963). *Ibn ‘Idārī: al-Bayān al-Mugrib: nuevos fragmentos almorávides y almohades, traducidos y anotados*. Textos Medievales, 8. Valencia. MAILLO SALGADO, Felipe (1993). *La caída del Califato de Córdoba y los Reyes de Taifas*. Salamanca.
- IBN SA‘ĪD. *Al-Mugrib fi hulā al-Magrib*. Ed. DAYF, S. (1953-55), 2 vols. El Cairo.
- YĀQŪT. Extracto de su obra por ‘ABD AL-KARĪM, Gamal (1974). La España musulmana en la obra de Yāqūt (s. XII-XIII). *Cuadernos de Historia del Islam*, n° 6.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo (1889). *Murcia y Albacete. España, sus monumentos y artes - su naturaleza e historia*. Barcelona.
- AZUAR, R., GUTIÉRREZ, S. y VALDÉS, F., editores (1993). *Urbanismo medieval del País Valenciano*. Madrid.
- BAZZANA, A., CRESSIER, P. y GUICHARD, P. (1988). *Les Châteaux ruraux d'Al-Andalus. Histoire et Archéologie des husūn du Sud-Est de l'Espagne*. Madrid.
- BERNABÉ GUILLAMÓN, Mariano (1993). Avance sobre la actuación arqueológica de urgencia en la muralla islámica del Pasaje Zabalburu. *Memorias de Arqueología*, n° 4. Murcia, p. 319 a 328.
- BERNABÉ GUILLAMÓN, Mariano (1994). Dos viviendas musulmanas excavadas en Murcia. La calle Raimundo de los Reyes (4-6). *Verdolay*, n° 6, p. 133 a 142.
- BERNABÉ GUILLAMÓN, Mariano (1996). La muralla medieval del Pasaje de Zabalburu (Murcia). *Memorias de Arqueología*, n° 5. Murcia, p. 435 a 478.
- BERNABÉ GUILLAMÓN, Mariano et alii (1989). Arquitectura doméstica islámica en la ciudad de Murcia. *Murcia Musulmana*. Murcia, p. 233 a 251.
- BERNABÉ GUILLAMÓN, Mariano y LÓPEZ MARTÍNEZ, José Domingo (1993). *El Palacio Islámico de la calle Fuensanta*. Murcia.
- BERNABÉ GUILLAMÓN, Mariano y LÓPEZ MARTÍNEZ, José Domingo (1994). Ocupación en época mudéjar de casas islámicas en la ciudad de Murcia. *Actas del IV C.A.M.E.*, t. II. Alicante, p. 157 a 165.
- BERNABÉ GUILLAMÓN, Mariano y MANZANO MARTÍNEZ, José (1995). Intervenciones arqueológicas en la muralla islámica de Murcia. La calle Cánovas del Castillo (1987-1988). *Memorias de Arqueología*, n° 3. Murcia, p. 293 a 317.
- BERNAL PASCUAL, Francisca (1995). Restos de una vivienda islámica en la c/. San Nicolás n° 27 (Murcia). *Memorias de Arqueología*, n° 3. Murcia, p. 319 a 328.
- BERNAL PASCUAL, F. y JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro (1993). Excavaciones Arqueológicas de Urgencia: C/. Montijo n° 8 (Murcia). Memoria Preliminar. *Memorias de Arqueología*, n° 3. Murcia, p. 389 a 401.
- BERNAL PASCUAL, F. y MANZANO MARTÍNEZ, J. (1992). El Cabezo del Moro (Murcia): un hisn rural de época musulmana. *Verdolay*, n° 4, p. 167 a 173.
- BOSCH VILÁ, Jacinto (1981). El siglo XI en al-Andalus. Aspectos políticos y sociales. Estado de la cuestión. Perspectivas. *Actas de las Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1978)*. Madrid, p. 183 a 195.
- BOSCH VILÁ, Jacinto (1984). *La Sevilla islámica, 712-1248*. Historia de Sevilla. Sevilla.
- BOSCH VILÁ, Jacinto (1995). *Los Almorávides*. Granada.
- CABANELAS RODRÍGUEZ, Darío (1986). *Ibn Sīda de Murcia. El mayor lexicógrafo de al-Andalus*. Murcia.
- CARMONA GONZÁLEZ, Alfonso (1986). Sociedad y Economía en la Cartagena Andalusí. *Historia de Cartagena*, vol. V. Murcia, p. 341 a 367.
- CARMONA GONZÁLEZ, Alfonso (1989). Murcia ¿Una fundación árabe? *Murcia Musulmana*. Murcia, p. 85 a 147.

- CARMONA GONZÁLEZ, Alfonso (1990). Recorrido por la Geografía Histórica de la Murcia islámica. *Guía Islámica de la Región de Murcia*. Murcia.
- CASCALES, Francisco (1621). *Discursos Históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia*. Murcia (reimpresión de la Academia Alfonso X el Sabio en 1980 de la 2ª edición de 1775).
- CASTILLO MESEGUER, Loreto (1996). Informe Preliminar de la excavación: C/. San Pedro - c/. Aduana. *Memorias de Arqueología*, n° 5. Murcia, p. 399 a 403.
- CORREO DE MURCIA (1792). Capítulo II de la Historia de Murcia. *Correo de Murcia*, n° 14 a 19; 16 de octubre a 3 de noviembre de 1792, p. 105 a 146. Murcia.
- DOZY, Reinhart P. (1860). *Recherches sur l'Histoire et la Littérature de l'Espagne pendant le Moyen Age*. Leiden.
- DOZY, Reinhart P. (1982). *Historia de los musulmanes de España*, t. IV - Los reinos de taifas. Madrid.
- DUBLER, Cesar E. (1965). Idrisiaca Hispánica. *Al-Andalus*, n° XXX, p. 89 a 137.
- ESPINALT Y GARCÍA, Bernardo (1778). *Atlante Español, ó Descripción General de todo el Reyno de España. Tomo I. Reyno de Murcia*. Madrid (reimpresión de la Academia Alfonso X el Sabio en 1981. Biblioteca Murciana de Bolsillo, n° 26).
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F.V. y LÓPEZ MARTÍNEZ, J.D. (1993). Restos de viviendas islámicas en la calle Frenería de Murcia. *Memorias de Arqueología*, n° 4. Murcia, p. 341 a 350.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J. (1987). Urbanismo y colonización: Mur-siya, ciudad nueva de la kūra de Todmir. *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, t. I. Murcia, p. 491 y ss. Reeditado en *Murcia Musulmana*. Murcia, p. 39 a 54.
- FRUTOS BAEZA, José (1934). *Bosquejo Histórico de Murcia y su Concejo*. Murcia (edición de la Academia Alfonso X el Sabio en 1988, Biblioteca Murciana de Bolsillo, n° 95).
- FUENTES Y PONTE, Javier (1872). *Murcia que se fue*. Madrid (reimpresión del Ayuntamiento de Murcia, 1980).
- GALLEGO GALLARDO, Juana (1993). Memoria de las Excavaciones de Urgencia realizadas en c/. San Nicolás, 6. Riquelme (Murcia). Octubre 1988/enero 1989. *Memorias de Arqueología*, n° 4. Murcia, p. 351 a 380.
- GALLEGO GALLARDO, Juana y RAMÍREZ SEGURA, Esperanza (1993). Memoria de las Excavaciones de Urgencia realizadas en c/. San Pedro, núm. 21 (Murcia-1989). *Memorias de Arqueología*, n° 4. Murcia, p. 381 a 387.
- GARCÍA ANTÓN, José (1980a). La Región de Murcia en tiempos del Islam. Basado especialmente en los escritores árabes de los siglos XI al XV. *Historia de la Región Murciana*, t. III. Murcia, p. 1 a 61.
- GARCÍA ANTÓN, José (1980b). La cultura árabe en Murcia. *Historia de la Región de Murcia*, t. III. Murcia, p. 265 a 275.
- GARCÍA ANTÓN, José (1986). La circulación monetaria en Cartagena. Siglos XI-XIII. *Historia de Cartagena*, vol. V. Murcia, p. 368 a 394.
- GARCÍA ANTÓN, José (1989-90). El tramo de la cerca murciana de la calle de Cánovas del Castillo según las fuentes escritas. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, n° 5-6, p. 201 a 205.
- GARCÍA ANTÓN, José (1993). *Las murallas medievales de Murcia*. Murcia.
- GARCÍA GRANADOS, Juan A. (1996). La primera cerca medieval de Granada. Análisis historiográfico. *Arqueología y Territorio Medieval*, n° 3, p. 91 a 147.
- GARULO, Teresa (1993-1994). Un poeta menor del siglo V/XI: Abū Ya‘far b. Yury. *Sharq Al-Andalus*, n° 10-11, p. 403 a 422.
- GASPAS REMIRO, Mariano (1905). *Historia de Murcia Musulmana*. Zaragoza. Segunda edición de la Academia Alfonso X el Sabio, Biblioteca Murciana de Bolsillo, n° 8. Murcia, 1980.
- GUICHARD, Pierre (1980). Murcia Musulmana (siglos IX al XIII). *Historia de la Región Murciana*, t. III. Murcia, p. 133 a 185.
- GUICHARD, Pierre (1987). Crecimiento urbano y sociedad rural en Valencia a principios de la época de los reinos de taifas (siglo XI después de J.C.). Traducción y comentario de un texto de Ibn Hayyān. *Estudios sobre historia medieval*. Valencia, p. 153 a 174.
- GUTIÉRREZ LLORET, Sonia (1995). El origen de la huerta de Orihuela entre los siglos VII y XI. Una propuesta arqueológica sobre la explotación de las zonas húmedas del Bajo Segura. *Arbor*, CLI, 593, p. 65 a 93.
- GURIÉRREZ LLORET, Sonia (1996). *La cora de Tudmir. De la Antigüedad Tardía al Mundo Islámico. Poblamiento y cultura material*. Collection de la Casa de Velázquez - 57. Madrid - Alicante.
- JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro (1993). Informe Preliminar acerca de una excavación en el arrabal del Arrixaca. Murcia. *Memorias de Arqueología*, n° 4. Murcia, p. 427 a 431.
- JORGE ARAGONESES, Manuel (1966). *Museo de la Muralla Árabe de Murcia*. Guías de los Museos de España, XXVII. Madrid.
- KASSIS, Hanna (1988). Notas históricas sobre las monedas de los almorávides. *I Jarique de Estudios Numismáticos Hispano-Árabes*. Zaragoza, p. 55 a 66.
- LÉVI-PROVENÇAL, E. (1948). La toma de Valencia por el Cid según las fuentes musulmanas y el original árabe de la Crónica General de España. *Al-Andalus*, XIII, 1, p. 97 a 156.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Domingo (1993). El conjunto arquitectónico de la calle Selgas n° 1 (Murcia). *Memorias de Arqueología*, n° 4. Murcia, p. 417 a 426.
- LOZANO SANTA, Juan (1794). *Bastitania y Contestania del Reino de Murcia*. Murcia (reimpr. de la Academia Alfonso X el Sabio en 1980, 3 vols., Biblioteca Murciana de Bolsillo, n° 16, 17 y 18).
- MANZANO MARTÍNEZ, José (1993). Intervención Arqueológica de Urgencia en la muralla islámica de Murcia (c/. Cánovas del Castillo). *Memorias de Arqueología*, n° 4. Murcia, p. 301 a 318.

- MANZANO MARTÍNEZ, José (1993). Toponimia gentilicia y antroponimia musulmana en la Huerta de Murcia. *Ferdolay*, nº 5, p. 201 a 217.
- MANZANO MARTÍNEZ, José (1995a). Restos del patio de una vivienda musulmana en la ciudad de Murcia (c/. Azucaque nº 6-8). *Memorias de Arqueología*, nº 3. Murcia, p. 329 a 352.
- MANZANO MARTÍNEZ, José (1995b). Memoria Preliminar de los trabajos arqueológicos realizados en el subsuelo de la actual Plaza de Europa (antiguo Garaje Villar). Ciudad de Murcia. *Memorias de Arqueología*, nº 3. Murcia, p. 353 a 397.
- MANZANO MARTÍNEZ, J., BERNAL PASCUAL, F. y CALABUIG JORDÁN, R. (1991). El castillo de Sta. Catalina del Monte (Verdolay-Murcia): un hisn de época musulmana. *Ferdolay*, nº 3, p. 107 a 124.
- MANZANO MARTÍNEZ, J. y BERNAL PASCUAL, F. (1992). Un palacio fortificado musulmán en la Huerta de Murcia: el castillo de Larache. Estado actual de la investigación. *Ferdolay*, nº 4, p. 153 a 166.
- MANZANO MARTÍNEZ, J. y BERNAL PASCUAL, F. (1993). Un conjunto arquitectónico de época islámica en el Puerto de la Cadena (Murcia): análisis funcional. *Ferdolay*, nº 5, p. 179 a 199.
- MANZANO MARTÍNEZ, J. y BERNAL PASCUAL, F. (1995). La fortificación musulmana del Castellar de Tabala (Murcia). *Ferdolay*, nº 7, p. 391 a 399.
- MANZANO MARTÍNEZ, J., LÓPEZ MARTÍNEZ, J.D. y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F.V. (1993). Una vivienda islámica en la calle Pinares de Murcia. *Memorias de Arqueología*, nº 3. Murcia, p. 403 a 416.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, José Antonio (1992). Un bastión en la antemuralla medieval de Murcia: indicios arqueológicos para la ubicación de una puerta. *Ferdolay*, nº 4, p. 185 a 192.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, José A. y RAMÍREZ ÁGUILA, Juan A. (e.p.-a). Intervención en el sistema defensivo medieval de Murcia: c/. de la Merced, nº 10. *Memorias de Arqueología*, 8 (Actas de las V Jornadas de Arqueología Regional, 1994). Murcia.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, José A. y RAMÍREZ ÁGUILA, Juan A. (e.p.-b). Reflexiones en torno a la evolución urbana de *Madinat Mursiya* (Murcia). *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología*, 28 al 31 de octubre de 1997. Cartagena.
- MAZZOLI-GUINARD, Christine (1996). *Filles d'Al-Andalus. L'Espagne et le Portugal à l'époque musulmane (VIII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles)*. Rennes.
- MOLINA LÓPEZ, Emilio (1986). Aproximación al estudio de la Cartagena islámica. *Historia de Cartagena*, vol. V. Murcia, p. 193 a 318.
- MOLINA LÓPEZ, Emilio (1992). Los Banû Jattâb y los Banû Abî Yamra (siglos II-VIII/VIII-XIV). *Estudios Onomástico-Biográficos de Al-Andalus (familias andalusíes)*, V. Madrid, p. 289 a 307.
- MOLINA LÓPEZ, Emilio (1995). *Aproximación al estudio de Mula islámica*. Murcia.
- MOLINA MOLINA, Ángel Luis (1992). *Urbanismo Medieval. La Región de Murcia*. Murcia.
- MUÑOZ AMILIBIA, Ana María (1987). Una puerta acodada en la Muralla Islámica de Murcia. *Homenaje al Profesor Juan Torres Fontes*, t. II. Murcia, p. 1167 a 1181.
- MUÑOZ LÓPEZ, Francisco (1992). Nuevos datos sobre urbanismo y alfarería medieval en Murcia. *Ferdolay*, nº 4, p. 175 a 184.
- MUÑOZ LÓPEZ, Francisco (1996). Una intervención de la Arrixaca de poniente - C/. Alfareros, nº 2 (Murcia). *Memorias de Arqueología*, nº 5. Murcia, p. 516 a 524.
- MUÑOZ LÓPEZ, Francisco y CASTAÑO BLÁZQUEZ, Trinidad (1993). El alfar islámico de c/. Pedro de la Flor (Murcia). *Ferdolay*, nº 5, p. 157 a 169.
- NAVARRO PALAZÓN, Julio (1986). El cementerio islámico de San Nicolás de Murcia. Memoria Preliminar. *Actas del I C.A.M.E.*, t. IV. Zaragoza, p. 7 a 37.
- NAVARRO PALAZÓN, Julio (1987). Excavaciones arqueológicas en la ciudad de Murcia durante 1984. *Excavaciones y Prospecciones Arqueológicas*. Murcia, p. 307 a 321.
- NAVARRO PALAZÓN, Julio (1990). Los materiales islámicos del alfar antiguo de San Nicolás de Murcia. *Fours de potiers et «testares» médiévaux en méditerranée occidentale*. Casa de Velázquez. Serie Arqueológica nº XIII. Madrid, p. 29-43.
- NAVARRO PALAZÓN, Julio (1991). *Una casa islámica en Murcia. Estudio de su ajuar (siglo XIII)*. Murcia.
- NAVARRO PALAZÓN, J. y GARCÍA AVILÉS, Alejandro (1989). Aproximación a la cultura material de Madinat Mursiya. *Murcia Musulmana*. Murcia, p. 253 a 356.
- NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P. (1991-92). El Alcázar (al-Qasr al-kabîr) de Murcia. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, nº 7-8, p. 219 a 230.
- NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P. (1993). Aproximación al estudio del Castillejo de Monteagudo y otros monumentos de su entorno. *Memorias de Arqueología*, nº 4. Murcia, p. 433 a 453.
- NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P. (1994). Una nueva propuesta de investigación y gestión de yacimientos urbanos: la ciudad de Murcia. *Aragón en la Edad Media. Paisajes rurales y paisajes urbanos: métodos de análisis en Historia Medieval*. Zaragoza, p. 157 a 203.
- NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P. (1995). La Arquitectura Mardanisí. *Arquitectura del Islam Occidental*. Barcelona, p. 117 a 137.
- NAVARRO PALAZÓN, J. y ROBLES FERNÁNDEZ, A. (1993). El baño árabe de San Nicolás de Murcia. Memoria Preliminar. *Memorias de Arqueología*, nº 4. Murcia, p. 329 a 339.
- NAVARRO SANTA-CRUZ, Elvira y ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso (1996). Una aportación al estudio de la alfarería andalusí en el arrabal de la Arrixaca: la excavación realizada en la calle Muñoz de la Peña (Murcia). *Memorias de Arqueología*, nº 5. Murcia, p. 406 a 413.
- ORTEGA, R.P.Fr. Pablo Manuel. *Descripción Chorographica del sitio que ocupa la Provincia Regular de Carthagena de mi P.S. Francisco*. Ed. de ORTEGA LORCA, José (1959). *Edición crítica de la Descripción...* Murcia.
- PASTOR DE TOGNERI, Reyna (1975). *Del Islam al Cristianismo. En las fronteras de dos formaciones económico-sociales*. Barcelona.
- PEÑA VELASCO, Concepción de la (1992). La ciudad de Murcia y la política del concejo en el barroco. *Ferdolay*, nº 4, p. 211 a 224.
- PÉRÈS, Henri (1983). *Esplendor de Al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. Madrid.
- POCKLINGTON, Robert (1989). Nuevos datos sobre cinco puertas musulmanas y una torre de la cerca medieval de Murcia. *Murcia Musulmana*. Murcia, p. 215 a 232.
- POCKLINGTON, Robert (1990). *Estudios toponímicos en torno a los orígenes de Murcia*. Biblioteca Murciana de Bolsillo, nº 107. Murcia.
- PONZOA, Félix (1845). *Historia de la dominación de los árabes en Murcia*. Palma de Mallorca.
- POZO MARTÍNEZ, Indalecio (1992). El cementerio islámico de la calle Polo de Medina (Murcia). *Actas del III C.A.M.E.*, t. II. Oviedo, p. 413 a 421.
- RAMÍREZ ÁGUILA, Juan Antonio (1990). Los baños islámicos de Murcia. *Guía Islámica de la Región de Murcia*. Murcia, p. 95 a 112.
- RAMÍREZ ÁGUILA, Juan Antonio (1993). El camino medieval de Alicante a Lorca y sus antecedentes romanos. *Actas del IV C.A.M.E.*, t. III. Alicante, p. 997 a 1003.
- RAMÍREZ ÁGUILA, Juan A. y MARTÍNEZ LÓPEZ, José A. (1996a). Hidráulica urbana de una madina agrícola. Murcia, siglos XI-XIII. *Actas del II Coloquio de Historia y Medio Físico. Agricultura y regadío en Al-Andalus. Síntesis y Problemas*. Almería, p. 133 a 150.
- RAMÍREZ ÁGUILA, Juan A. y MARTÍNEZ LÓPEZ, José A. (1996b). Agua y saneamiento urbano en Murcia (s. XI-XIII). *Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología*, t. II. Elche, p. 435 a 444.
- RAMÍREZ ÁGUILA, J.A., ROBLES FERNÁNDEZ, A. y MARTÍNEZ LÓPEZ, A. (1996). Excavaciones en la muralla islámica de Murcia: el tramo de la Glorieta. *Memorias de Arqueología*, nº 5. Murcia, p. 496 a 513.
- RODRÍGUEZ LORENTE, Juan J. (1984). *Numismática de la Murcia Musulmana*. Madrid.
- ROSSELLÓ VERGER, Vicente M. y CANO GARCÍA, Gabriel M. (1975). *Evolución urbana de la ciudad de Murcia (831-1973)*. Murcia.
- RUBIERA MATA, M<sup>o</sup>. Jesús (1985). *La taifa de Denia*. Alicante.
- RUBIERA MATA, M<sup>o</sup>. Jesús (1987). El príncipe hastiado, Muhammad ibn `Abdalmalik ibn Abi `Amir, efímero soberano de Orihuela y Murcia. *Sharq Al-Andalus*, nº 4, p. 73 a 81.
- RUÍZ MOLINA, Liborio (1992). Yakka: Un castillo rural de la Cora de Murcia. Siglos XI al XIII. *Miscelánea Medieval Murciana*, vol. XVII, p. 269 a 293.
- RUÍZ PARRA, Inmaculada (1996). Excavaciones arqueológicas en el solar de la c/. Conde Valle de San Juan, esquina c/. Pascual de Murcia. *Memorias de Arqueología*, nº 5. Murcia, p. 415 a 426.
- SALEM, Elsayed `Abdel `Aziz (1979-80a). Algunos aspectos del florecimiento económico de Almería islámica durante el periodo de los taifas y de los almorávides. *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid*, v. XX, p. 7 a 22.
- SALEM, Elsayed `Abdel `Aziz (1979-80b). Obras almohades en la muralla almorávide de Sevilla. *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid*, v. XX, p. 173 a 181.
- SALVATIERRA CUENCA, Vicente et alii (1994). Formación y evolución de una ciudad islámica: Jaén. *Actas del IV C.A.M.E.*, t. II. Alicante, p. 87 a 92.
- SÁNCHEZ ALONSO, Fernando (1989). La cultura de Murcia musulmana. *Murcia Musulmana*. Murcia, p. 357 a 372.
- SOUSA ALAEJOS, Rafael (1985). *Notas para una climatología de Murcia*. Instituto Nacional de Meteorología, Serie K-7. Madrid.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1957). Almería islámica. *Al-Andalus*, XXII, 2. Crónica Arqueológica de la España musulmana XLI, p. 217 a 453.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1934a). Paseos arqueológicos por la España musulmana (Murcia). *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, nº XI-XII.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1934b). Monteagudo y «El Castillejo» en la vega de Murcia. *Al-Andalus*, II, p. 366 a 372.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1985). *Ciudades Hispano-musulmanas*. Madrid.
- TORRES FONTES, Juan (1952-53). El reino musulmán de Murcia en el siglo XIII. *Anales de la Universidad de Murcia: Letras*, 1952-53, p. 259 a 274.
- TORRES FONTES, Juan (1963). El recinto urbano de Murcia musulmana. En *Documentos de Alfonso X el Sabio, CODOHMI*. Murcia, p. XXV a LXX. Reeditado en *Murcia Musulmana*, 1989, p. 151 a 197.
- TORRES FONTES, Juan y CALVO GARCÍA-TORNEL, Francisco (1975). Inundaciones en Murcia (Siglo XV). *Papeles de Geografía*, nº 6, p. 29 a 49.
- VALLVÉ BERMEJO, Joaquín (1972). La división territorial en la España Musulmana (II). La Cora de Tudmir (Murcia). *Al-Andalus*, XXXVII, p. 145 a 189.
- VALLVÉ BERMEJO, Joaquín (1979-80). El reino de Murcia en la época musulmana. *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid*, v. XX, p. 23 a 64.
- VALLVÉ BERMEJO, Joaquín (1981). España musulmana en el siglo XI: aspectos económicos. *Actas de las Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1978)*. Madrid, p. 197 a 204.
- VALLVÉ BERMEJO, Joaquín (1989). *Nuevas ideas sobre la conquista árabe de España. Toponimia y onomástica*. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia. Madrid.
- VIGUERA MOLÍNS, María J. (1992). *Los reinos de taifas y las invasiones magrebíes (Al-Andalus del XI al XIII)*. Madrid.
- VILAR, Juan Bautista (1976). *Historia de la Ciudad de Orihuela*. T. II-Orihuela Musulmana. Murcia.



# SISTEMA ELECTRÓNICO DE DIBUJO ARQUEOLÓGICO. UN NUEVO MÉTODO DE REPRESENTACIÓN GRÁFICA.

Luis A. García Blánquez

## 1. INTRODUCCIÓN

El objeto de este trabajo es dar a conocer una nueva técnica de dibujo arqueológico y explicar su procedimiento de aplicación práctica<sup>(1)</sup>. No se trata de una aplicación de dibujo y clasificación automática de vasos cerámicos<sup>(2)</sup>, sino de una nueva técnica de dibujo en 2D. Este método, al que hemos denominado *Sistema Electrónico de Dibujo Arqueológico* (SEDA), ofrece la posibilidad de realizar con un PC, gran parte del largo y complicado método tradicional de representación gráfica.

En general, la normalización del dibujo ha permitido representar de un modo comprensible a todos, los rasgos morfoestructurales y decorativos, de carácter plástico o pictórico, de cualquier tipo de pieza arqueológica, sea lítica, ósea, cerámica, metálica, o de otras materias. No obstante, las técnicas de dibujo arqueológico que se emplean actualmente, salvo escasos procedimientos, son enteramente manuales, lo que nos da idea del elevado coste en tiempo y dinero que supone la preparación de una lámina para su publicación.

Con la intención de mejorar la calidad, disminuir el tiempo de ejecución y, en definitiva, reducir el coste económico del dibujo arqueológico, hemos desarrollado este sis-

tema, basándonos en la aplicación de diseño gráfico CorelDRAW v. 5. Este método consta de dos fases bien diferenciadas: una manual, en la que se realiza la adquisición de datos, y otra, electrónica, en la que todo el proceso pasa a ejecutarse electrónicamente con el ordenador y los periféricos de entrada y salida que el sistema requiere.

Como iremos viendo, para que el sistema resulte realmente eficaz y rentable, es necesario observar ciertas pautas en cada una de las fases del proceso de dibujo: dibujo a lápiz, captura de la imagen, delineación (corrección, tramado, sombreado, rotulación) e impresión.

El equipo necesario para aplicar este nuevo método de dibujo requiere un ordenador, mac o compatible, dotado de un microprocesador 80486 o Pentium. Además el sistema debe incluir: MS-DOS (versión 3 o posterior), un mínimo de 2 megabytes (Mb) de memoria RAM, aunque si dispone de memoria adicional la aplicación se ejecuta con más eficacia y rapidez; una unidad de disco externo (3 1/2 pulgadas), un disco duro con al menos 20 Mb de espacio disponible y un monitor color. Otros componentes imprescindibles son: el scanner de sobremesa (con un mínimo de 300 DPI), para la obtención de imágenes, el ratón, para dibujar y manejar los menús desplegables e iconos, y la impresora gráfica o el plotter para obtener los resultados impresos.

## 2. EL DIBUJO A LÁPIZ

La primera fase de nuestro procedimiento corresponde al dibujo a lápiz de las piezas, al igual que en el método clásico<sup>(3)</sup>. Las normas de representación son similares, aunque difieren de un sistema a otro. Con el método tradicional se hace un dibujo idéntico al que se obtiene finalmente a tinta,

\* Para realizar consultas sobre el tema, Email: luisgb@arrakis.es

(1) Quiero expresamente agradecer a Consuelo Martínez Sánchez y a Inmaculada Ruiz Parra, su colaboración en el desarrollo y perfeccionamiento de este nuevo método de dibujo electrónico, que ha sido realizado sobre la base de un lote cerámico, lítico, óseo y metálico, de 500 piezas, procedentes de la excavación dirigida por M<sup>a</sup> José Ruiz Sanz, en el yacimiento de Sta. Catalina del Monte (Verdolay, Murcia) (en prensa).

(2) A finales de la década de los ochenta diversos grupos interdisciplinarios de investigación desarrollaron, con mayor o menor éxito, equipos compuestos de videocámara, ordenadores y aplicaciones matemáticas que dibujaban los perfiles de vasos completos y los clasificaban en base a criterios geométricos: ZAMPERONI, P., TEEGEN, W.R., KAMPFFMEYER, U., LAUDAN, K.L., *Nuove esperienze sulla classificazione computrizzata delle forme ceramiche, condotta sui materiali sepolcrali della necropoli di Veio - Quattro Fontanilli*, en "Quaderni dei Dialoghi di Archeologia", 4, 1988, pp. 157-170 (Archeologia e Informatica).

(3) Como ejemplo vamos a emplear una lámina con material cerámico a mano, aunque su aplicación será la misma para representar, indistintamente, cualquier material de otra naturaleza.

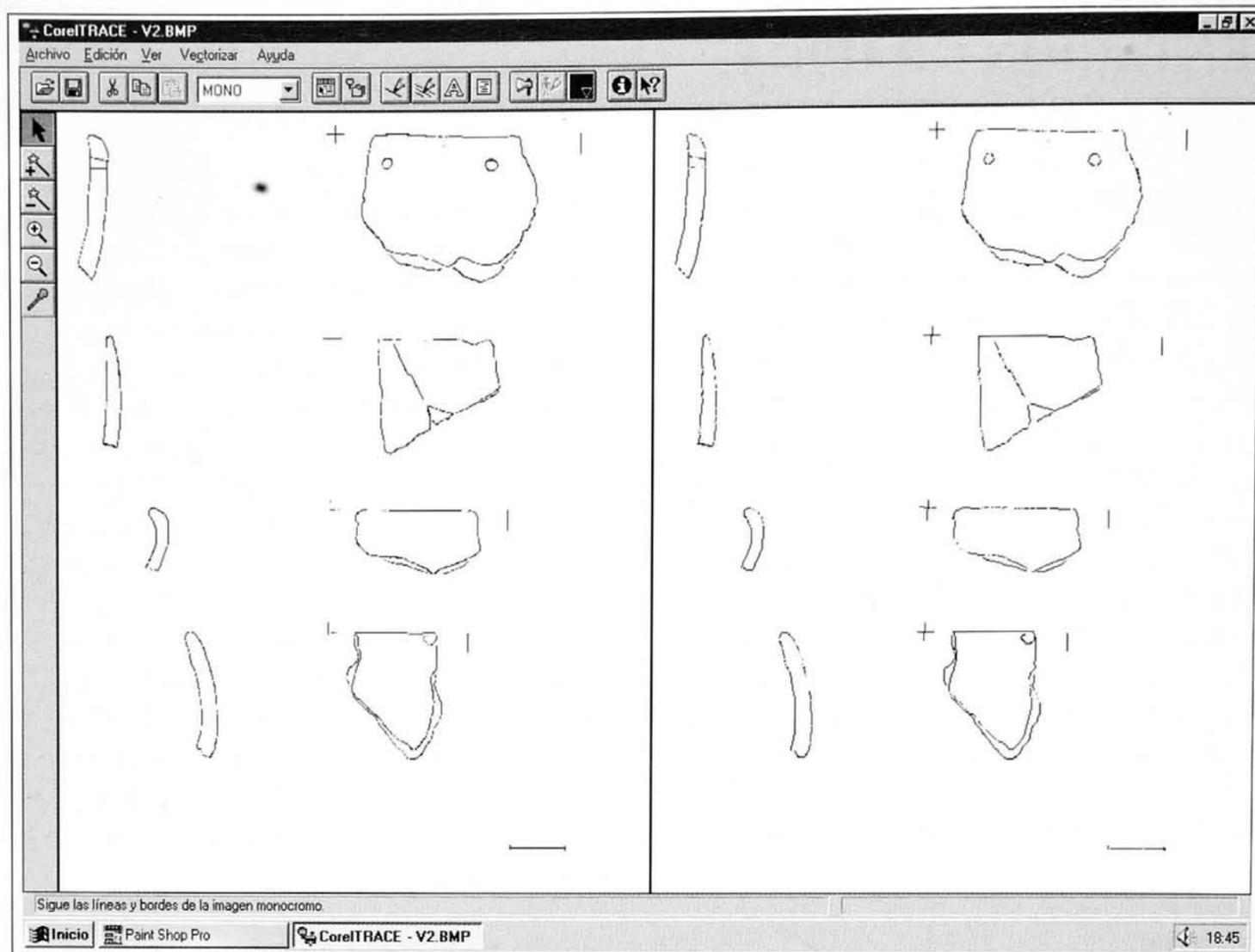


Figura 1

mientras que, con este método se introducen algunos aspectos nuevos debido a las características gráficas de la aplicación Corel. No obstante, este conjunto de normas nos permite simplificar nuestro trabajo.

La representación de las secciones y los alzados de los objetos que luego deben ser tramados o punteados, exige que su contorno se dibuje completamente cerrado. En el caso de las secciones, no tendremos en cuenta que el dibujo, por el sistema clásico, presente tramos abiertos o líneas discontinuas (perforaciones, fracturas, etc), pues más tarde tendremos ocasión de introducir estas particularidades. Igualmente, los alzados de las paredes debe formar un contorno cerrado. Las líneas visibles que delimitan la fractura periférica de la pieza, no se conectarán con el conjunto del alzado. De igual modo se dibujarán las líneas de fractura que discurren por la superficie de la pared (fig. 1).

A partir de ahora el resto del trabajo se va simplificar. En primer lugar, no vamos dibujar las LÍNEAS CONVENCIONALES que representan el borde y la base de las vasijas, ni las líneas que indican los cambios de inflexión de los perfiles y los alzados. Tampoco se representará, cuando no forme parte del alzado, el eje y el perfil. En su lugar situaremos una marca indicando los puntos de intersección de las líneas de borde/base con el eje del vaso y con el inicio del perfil (fig. 1). En último lugar, dibujaremos en la lámina una sencilla escala gráfica, con el fin mantener siempre una referencia exacta, durante los procesos de reducción o ampliación, mediante fotocopia, y de digitalización y vectorización, con el escáner.

Otros aspectos que merecen ser tenidos en cuenta son el tipo de soporte y el formato que vamos a emplear. El soporte idóneo para dibujar las piezas a lápiz es el PAPEL

BLANCO. Debemos descartar aquellos que presentan algún tipo de trama o retícula impresa, pues su digitalización obligaría, más tarde, a un largo y tedioso proceso de limpieza, a fin de poder trabajar exclusivamente con los objetos que nos interesan, sin otras contaminaciones que harían el proceso interminable.

Respecto del FORMATO a emplear se tendrá en cuenta el tamaño de la ventana de rastreo del scanner y de los periféricos de salida. Ahora bien, siempre podremos trabajar con cualquier tamaño, con aquel que nos resulte más cómodo, y, después, reducir o ampliar mediante fotocopia para obtener el tamaño adecuado. Nuestra experiencia ha sido satisfactoria realizando dibujos en A-3, reducidos luego a formato A-4, para su posterior captura con el scanner. De este modo, conseguimos que los tonos grises del grafito del lápiz se transformen en negro intenso, facilitando así el escaneado, y trabajar con una imagen que tiene el mismo aspecto que la que obtendremos en la impresión final.

### 3. CAPTURA DE LA IMAGEN

Una vez terminados los dibujos a lápiz debemos transformar la imagen original, plasmada en el papel, en un archivo electrónico. Esta transformación, denominada digitalización, se realiza con el escáner y nos permite crear archivos de tipo gráfico.

Los archivos gráficos están formados por imágenes compuestas de puntos digitales (bits)<sup>(4)</sup>, denominados BIT-

(4) ALMAN, R. *Domine CorelDRAW 5*. RA-MA Editorial. 1995, pg. 612

MAPS o imágenes en MAPA DE BITS<sup>(5)</sup>, que el ordenador puede leer y manipular. En ellos, las líneas en su sentido geométrico no existen, ni son matemáticamente vectores. Están formadas por una sucesión de puntos (pixels), de un color determinado, sin ningún tipo de relación o conexión entre sí. Por esta razón, la captura del dibujo y su transformación en bitmaps es, tan solo, el paso previo e intermedio para obtener lo que realmente nos interesa: la imagen gráfica vectorial. El buen resultado de esta segunda transformación depende, en esta fase, de la correcta selección de los parámetros de digitalización de la imagen.

Los archivos digitalizados a alta resolución son muy grandes y, cuando se vectorizan, crean un excesivo número de trayectos y nodos, que no aportan ningún detalle al dibujo, sino al contrario. Además, este tamaño los hace poco operativos, porque necesitan mucho tiempo para su edición, y obligan a realizar operaciones de reducción de trayectos, vértices y nodos. No obstante, para la correcta adquisición de imágenes tendremos en cuenta estas normas, aunque será nuestra propia experiencia, la que nos indique qué valores hemos de asignar a los distintos parámetros, para obtener el mejor resultado con nuestro equipo.

En nuestro caso, para la digitalización de una ventana de rastreo de 297 x 210 mm, hemos obtenido el mejor resultado operando del siguiente modo:

—reducción de la lámina, mediante fotocopia, de formato A-3 a A-4, con lo que disponemos, además del formato adecuado a nuestro escáner, de una imagen en la que se ha incrementado la intensidad y contraste de los dibujos realizados a lápiz, evitando los necesarios ajustes posteriores a la hora de proceder a su captura;

—apertura de la ventana de rastreo a formato A-4 (297 por 210 mm)

—seleccionamos el modo operativo para la captura de dibujos lineales en blanco y negro de 1 bit/pixel;

—establecemos una resolución mínima de 300 DPI y un escalado del 100 %;

—el resto de los parámetros, brillo, intensidad y contraste, permanecen en sus valores por defecto.

Cuando iniciamos la digitalización, al cabo de unos 25 segundos, aparece en nuestro monitor la fiel representación de la lámina que dibujamos a lápiz. Hemos creado, finalmente, un archivo gráfico de imagen (\*.BMP) (fig. 1a).

(5) Los archivos de imagen tienen diversas extensiones: Bitmap de Windows (\*.BMP, \*.DIB, \*.RLE), Bitmap de CompuServe (\*.GIF), Bitmap de JPEG (\*.JPG, \*.JPF, \*.JTF, \*.CMP), Imagen KodaK Photo CD (\*.PCD), Paintbrush (\*.PCX), Bitmap de SCITEX CT (\*.SCT, \*.CT), Bitmap de TARGA (\*.TGA, \*.VDA, \*.ICB, \*.VST), Bitmap de TIFF (\*.TIF), Bitmap de CorelTrace (\*.EPS), etc.

#### 4. LA VECTORIZACIÓN.

El archivo gráfico que acabamos de crear, aparentemente está integrado por polilíneas curvas, sin embargo sólo podemos variar su tamaño relativo pues, tan solo, se trata de una sucesión de puntos alineados, carentes de propiedades matemáticas y/o geométricas. No es posible modificar el grosor de las líneas, ni cambiar el tipo de trazo (continuo, rayitas, puntos, etc), antes es necesario vectorizar. Con este procedimiento transformamos el archivo gráfico de bitmaps en otro vectorial, es decir, convertiremos las líneas de puntos/pixels en vectores matemáticos.

Este proceso se puede realizar automáticamente, seleccionando uno de los métodos de vectorización que ofrece CorelTRACE<sup>(6)</sup>, utilizando los valores por defecto de la opción. De todos ellos, para nuestro fin, emplearemos, por orden de frecuencia, el método de LÍNEA CENTRAL y FILETE. La elección de cada uno de estos métodos depende, esencialmente, de dos factores: el tipo y composición de la imagen original y los resultados vectorizados que esperamos obtener.

Para vectorizar los dibujos realizados a base de líneas, emplearemos el método denominado LÍNEA CENTRAL. Este sistema trata las líneas como objetos que tienen cierto grosor pero que carecen de relleno, vectorizando la línea por el eje central de la misma y no por el filete o contorno. Es el método idóneo para trabajar con gran número de líneas finas de color negro<sup>(7)</sup>.

Los trazos gruesos y las áreas rellenas que figuran en algunos dibujos lineales, requieren para su vectorización la aplicación del método FILETE.

FILETE vectoriza el borde de la imagen y rellena el filete resultante según sea en blanco y negro, escala de grises o color. Cuando se trata de dibujos que contienen inscritas áreas de otro color, crea el filete de cada una, rellena de negro el más externo y de blanco el interno. Los objetos resultantes los coloca por capas, situando el blanco encima del negro. Es el mejor método para vectorizar imágenes que contengan objetos rellenos y gruesos, imágenes en escala de grises y en color, e imágenes de líneas blancas sobre fondo negro<sup>(8)</sup>.

Este sistema es especialmente eficaz para representar las decoraciones pintadas y en reserva de las cerámicas. Su empleo nos ofrece la posibilidad de asignar una o varias tramas, según el caso, representativas del color. Para su aplicación aconsejamos que los motivos decorativos y los alzados de los objetos se dibujen independientemente, pues cada uno se vectoriza empleando un método distinto. También es recomendable, tomar la precaución de indicar en ambos dibujos (motivos y alzado) varios puntos de referencia, con el fin de insertar correctamente la decoración en el objeto.

Como vemos, el tipo y la composición de las imágenes, determinan la elección de un método concreto de vectori-

(6) Métodos de vectorización disponibles en CorelTRACE: Filete, Línea Central, Grabado en Madera, Silueta, OCR y Formulario.

(7) Ayuda CorelTrace

(8) Ayuda CorelTrace

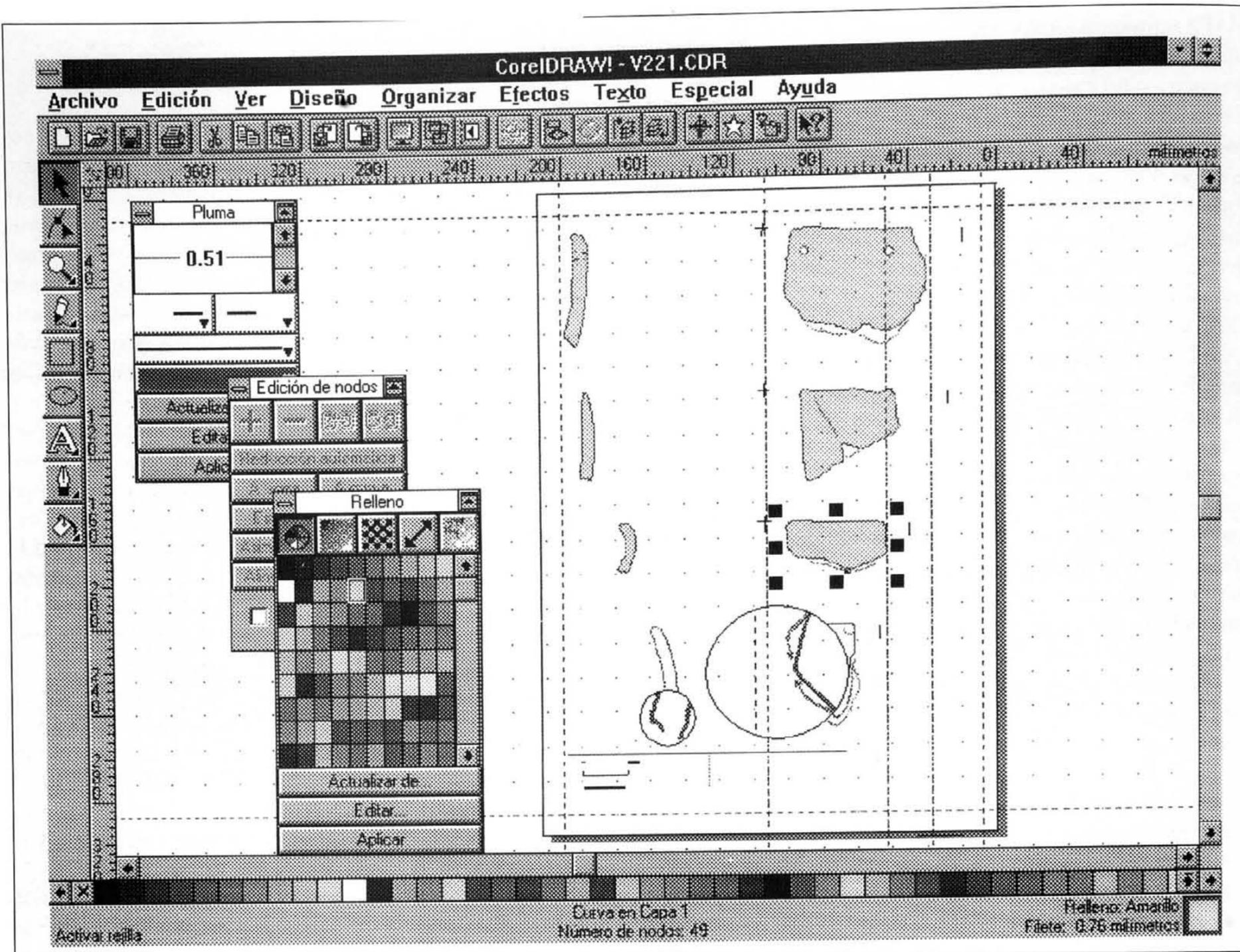


Figura 2. En la ampliación, entidades abiertas y líneas de fractura sin conectar. En amarillo, ya están cerradas las entidades que deben ser tramadas o sombreadas.

zación. Pero además, para obtener en este proceso un resultado óptimo, antes de iniciarlo, es necesario ajustar los atributos de línea, que controlan los parámetros de la vectorización de las líneas que, en definitiva, repercuten sobre los métodos tratados.

Los parámetros que intervienen en la vectorización, entre otras opciones, nos permiten determinar el nivel de adaptación entre las curvas de la imagen vectorizada y la original; el grado de precisión con que se transforman en líneas los píxeles de la imagen original; el número de nodos creados en cada trayecto, la longitud de los mismos, el modo de conectar entre sí, etc.

El elevado número de atributos de línea y la multitud de valores seleccionables nos permite, en gran medida, ser todo lo rigurosos y exigentes que queramos con nuestro trabajo. Sin embargo, no por elegir las opciones que proporcionan el máximo nivel de detalle se obtienen los mejores resultados, pues con grados de precisión menor se consiguen también efectos similares.

Así pues, para iniciar la vectorización<sup>(9)</sup>, en primer lu-

gar, seleccionaremos los atributos de línea, ajustamos sus valores y guardamos, con un nombre, los parámetros establecidos; luego seleccionamos esta opción y, finalmente, activamos el comando del método de vectorización adecuado (fig. 1b)<sup>(10)</sup>.

El resultado final del procedimiento de vectorización es la creación de un archivo gráfico vectorial (\*.EPS). Los ficheros EPS son susceptibles de ser editados en la aplicación de dibujo de Corel (CorelDRAW) y, por tanto, se pueden modificar los atributos de las entidades (tipo de trazo, grosor del trazo, color, ...etc) sin, por ello, alterar las propiedades geométricas intrínsecas de las mismas.

## 5. EL ARCHIVO PLANTILLA

Antes de comenzar la delineación debemos preparar el fichero de dibujo, en el cual vamos a importar el archivo vectorial. En el archivo de dibujo hay que definir, previamente, todos los aspectos técnicos y formales que requiere

(9) Precisión de curvas. Precisión de líneas. Longitud de curva a destino. Tasa de muestreo. Tamaño mínimo del objeto (píxel). Filtrado de filete. Anchura de línea máxima (píxel) y Líneas de anchura uniforme (píxel) (Método de Línea Central), y Reconocimiento de líneas horizontales y verticales.

(10) Este procedimiento se puede realizar, directamente vectorizando los archivos gráficos uno a uno, o mediante un archivo por lotes que nos facilitará y agilizará, en gran medida, nuestro trabajo; es decir, podremos aplicar sucesivamente un conjunto de opciones determinadas, a todos y cada uno de los ficheros de bitmap seleccionados previamente.

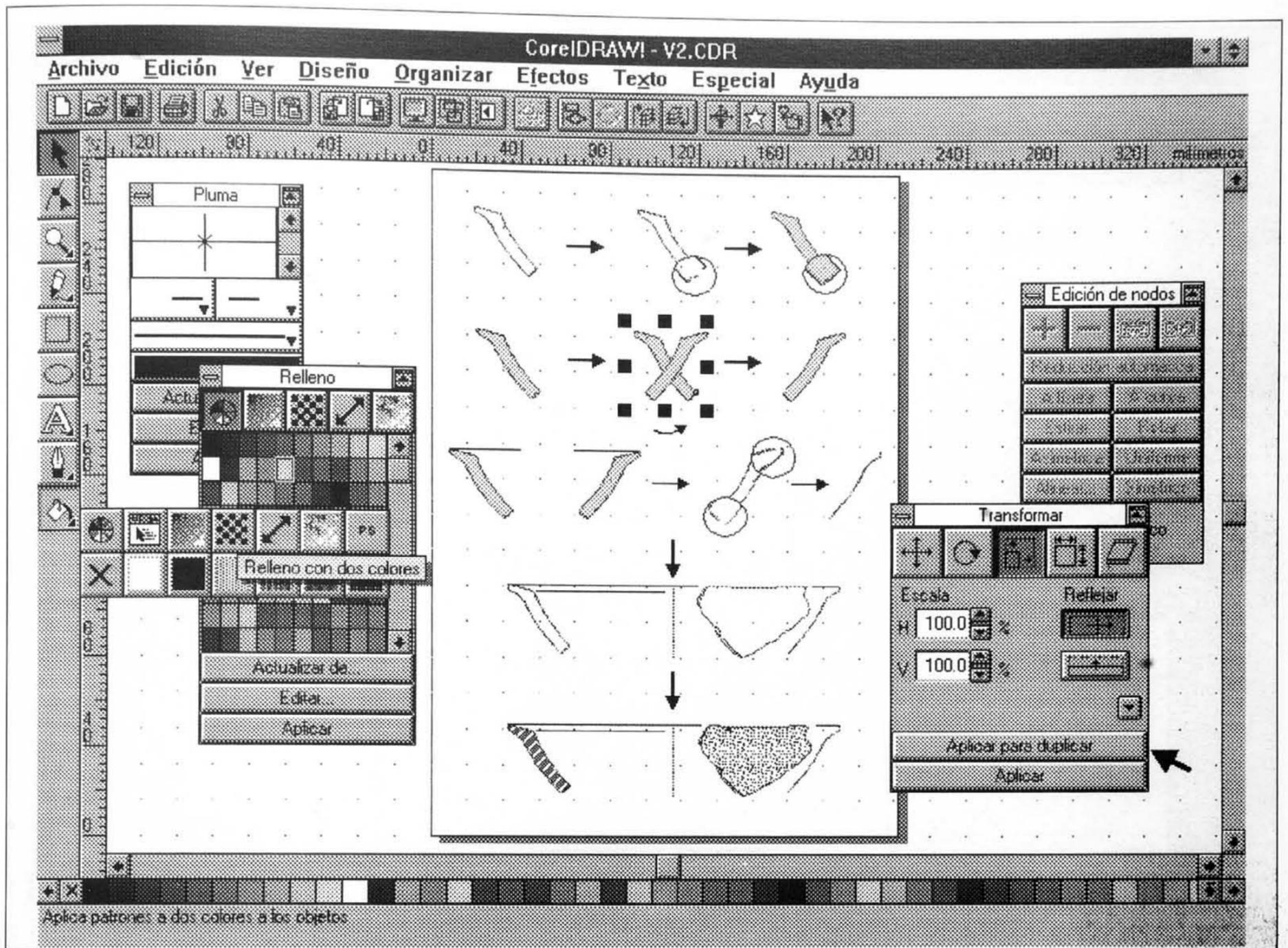


Figura 3. Ejemplo práctico de todo el proceso de dibujo: cierre de las entidades, duplicado simétrico, creación del perfil del alzado y aplicación de tramas de sección y sombreado.

una lámina para su ejecución. Es decir, debemos seleccionar el formato de página, el tipo de letra de rotulación, las tramas, indicar los márgenes, dibujar la escala, etc.

Nuestra práctica nos ha permitido desarrollar un método de trabajo sistematizado, que reduce los tiempos de ejecución de la preparación de la lámina y de numerosos procesos que se deben realizar después, principalmente, durante la fase de acabado y terminación (tramado, sombreado, rotulación, etc). El sistema consiste en la creación de un archivo «plantilla». Este fichero consta de cuantos elementos queramos insertar, aunque fundamentalmente han de formar parte de él los siguientes: el FORMATO DE PÁGINA de impresión (DIN A-4/A-3), los EJES DE REFERENCIA que emplearemos en el montaje y maquetación de la lámina (ejes de situación centrales verticales y horizontales, de ubicación del texto al pie de página, de la escala gráfica, etc), la ROTULACIÓN (signatura y numeración de objetos), la representación de la ESCALA GRÁFICA y la TRAMAS (fig. 2).

Las tramas adhesivas que se suelen emplear en el dibujo arqueológico -de sección y, en algunos casos, las que representan decoraciones pintadas-, tienen su réplica en los rellenos de Corel, especialmente, en los patrones de dos colores. Sin embargo, los modelos predeterminados que ofrece este programa, no son adecuados para su aplicación en

nuestro trabajo. Por ello, es preferible diseñar tramas personalizadas, teniendo en cuenta que es muy sencillo, empleando dos métodos diferentes: el comando PowerClip y la creación de nuevos patrones.

El comando PowerClip nos ofrece la posibilidad de insertar, a modo de trama, en cualquier entidad (cerrada) otra previamente dibujada. Para crear una trama de sección, en primer lugar, dibujaremos un número suficiente de líneas paralelas con 45° de inclinación y el grosor y equidistancia deseado. Después seleccionamos el dibujo-trama, activamos el comando PowerClip, indicamos la entidad o entidades "contenedoras" que, en este caso, son las secciones de la lámina, y aceptamos. El resultado inmediato es relleno interno de dichas entidades con la trama indicada.

El método de creación de nuevos patrones, lo hemos utilizado para hacer una trama que denominamos *presombreado*. Este proceso se realiza desde la ventana de selección de patrones de dos colores. La opción crear, permite diseñar nuevos modelos en una retícula, de tamaño variable, activando las celdillas que la componen. La utilización de esta trama, resulta muy eficaz cuando se necesita sombreado manual para realzar su volumen y textura. Cuando este *presombreado*, de aspecto uniforme y plano, se aplica, la trama introduce en la entidad seleccionada un relleno de varios centenares de puntos distribuidos

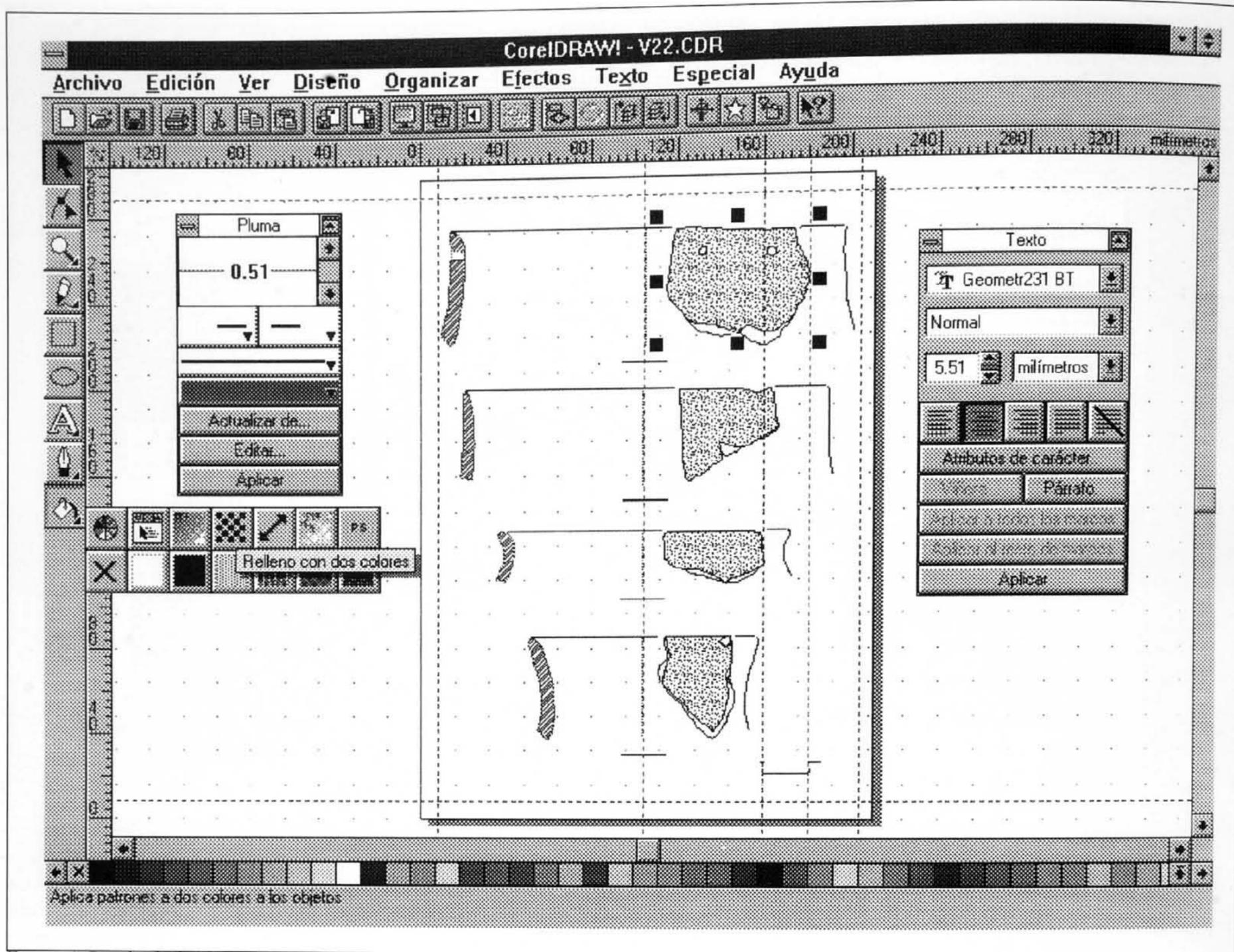


Figura 4. Resultado final de la lámina, una vez aplicadas las tramas, líneas convencionales, rotulación y escala.

aleatoriamente. Este sistema de trabajo nos permite reducir, en gran medida, el sombreado manual que se realiza una vez terminada la lámina, pues con un somero punteado de retoque se consigue, en poco tiempo, los efectos deseados con el consiguiente ahorro de trabajo.

## 6. LA DELINEACIÓN

Ahora, en la fase de delineación, es el momento de corregir los fallos que se detecten y de restablecer en el dibujo aquellas partes y trazos, que durante la primera etapa (lápiz) no representamos, o prescindimos en parte, atendiendo a las especiales normas de dibujo que indicamos más arriba. La mayor parte de los cambios y correcciones que vamos a efectuar, se realizan operando sobre los trayectos y los nodos de los objetos, que son siempre editables y modificables.

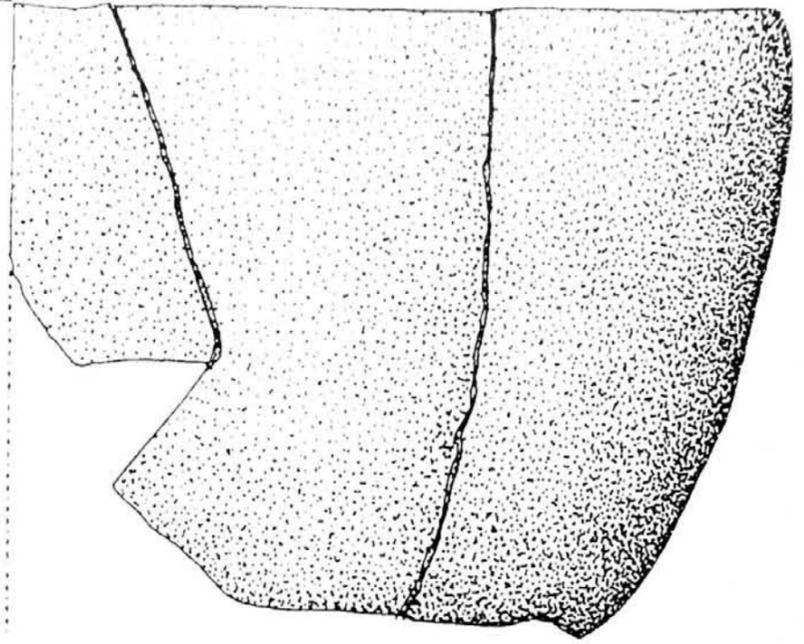
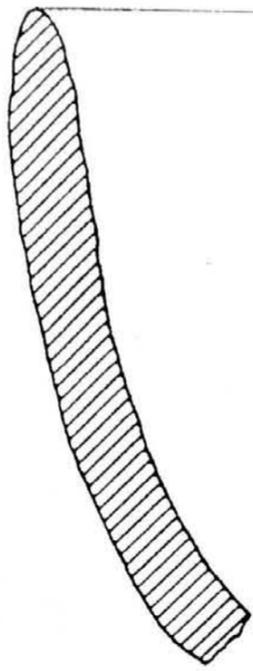
En primer lugar se abrirá el archivo plantilla, con orientación vertical o apaisada, según el caso. Luego procederemos a importar, en este mismo fichero de dibujo (\*.CDR), el de vectorización (\*.EPS). Una vez hecho esto, contemplaremos en el monitor, al mismo tiempo, los elementos de referencia y los objetos dibujados, con un formato de aspecto similar al que obtendremos tras la impresión de la lámina (fig. 2).

El fichero vectorial (\*.EPS) importado se muestra a un tamaño distinto y con todas sus entidades agrupadas. Por ello, comenzaremos adaptándolo al formato de nuestro archivo plantilla; luego, situándolo en el lugar idóneo, reescalaremos sus dimensiones y lo desagrupamos, con el fin de trabajar, independientemente, con cada una de las entidades que lo componen.

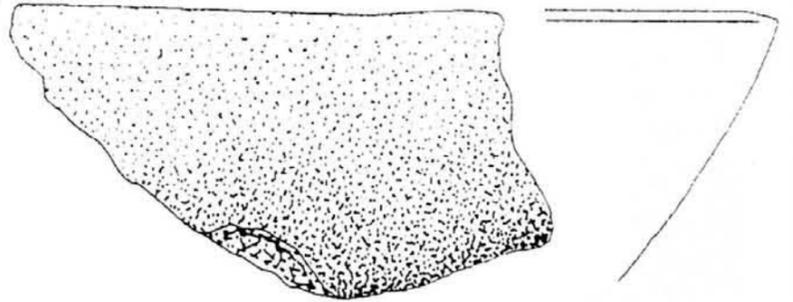
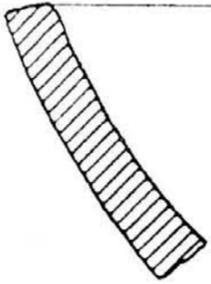
Cada uno de los objetos dibujados debe ser revisado, pues los procesos de captura y vectorización, pueden generar, a veces, fallos en los trayectos. Para corregir estos errores, seleccionando uno a uno cada objeto, uniremos y cerraremos los trayectos que forman el contorno de las áreas que deban ir tramadas o sombreadas (fig. 2-3). Para comprobar que las operaciones que realizamos -combinar trayectos, editar y unir nodos y cerrar entidades- son efectivas, asignaremos previamente un color cualquiera de relleno a dichas entidades, a fin de mostrar automáticamente cuando se produce el cierre.

Después haremos, simultáneamente, el duplicado simétrico de todas las secciones que necesitemos para terminar los correspondientes alzados<sup>(11)</sup>. Estos duplicados se desplazarán y situarán en el extremo del diámetro, lugar

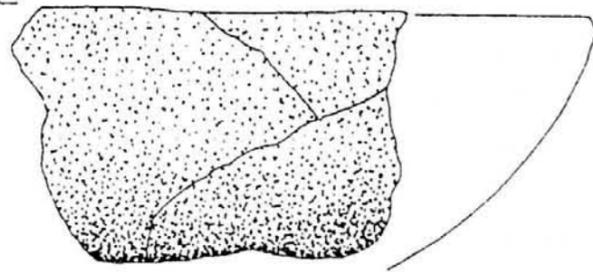
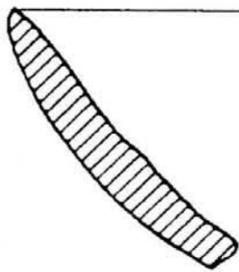
(11) El duplicado simétrico se emplea, sobre todo, para reconstruir el alzado del material cerámico hecho a mano y a torno.



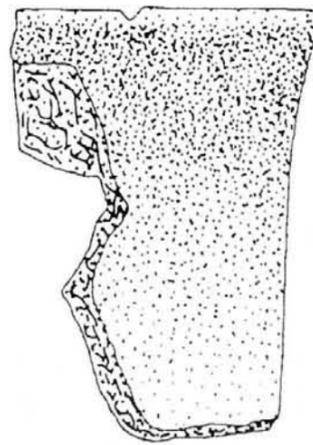
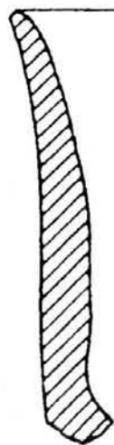
33/80-IX-374-18



33/80-IX-374-15



33/80-IX-374-25



33/80-IX-374-9

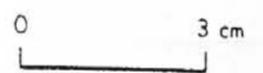


Figura 5

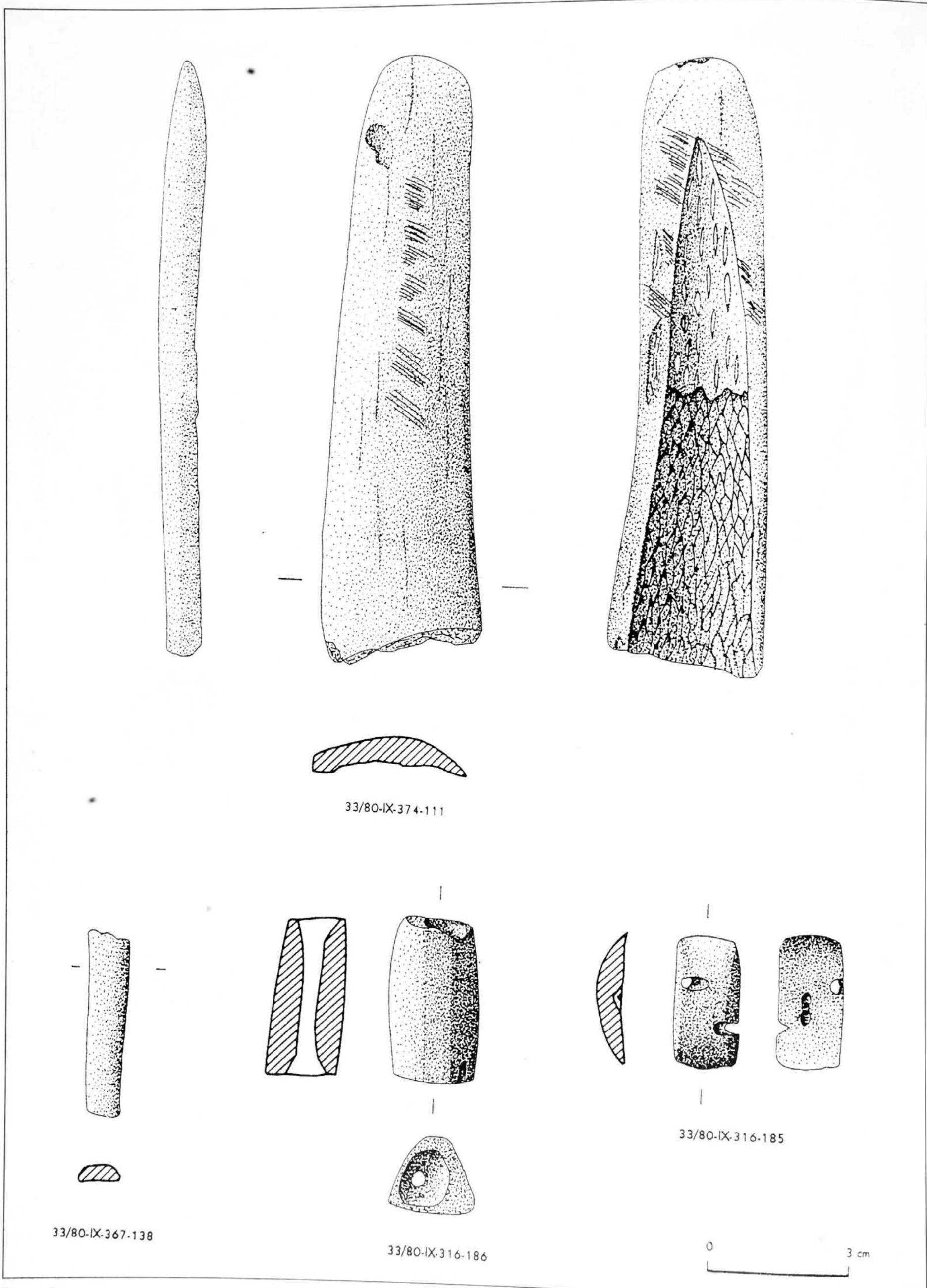


Figura 6

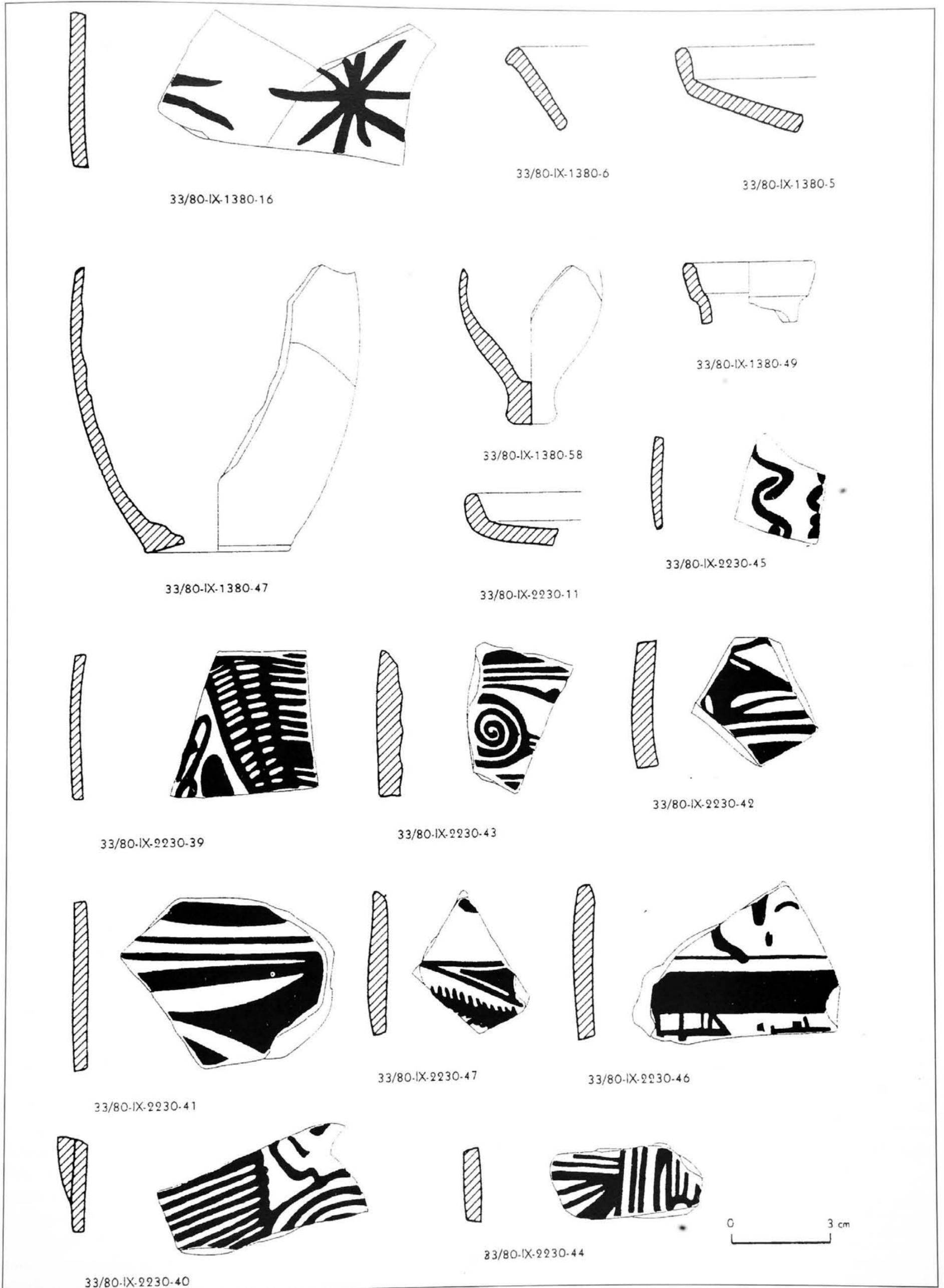
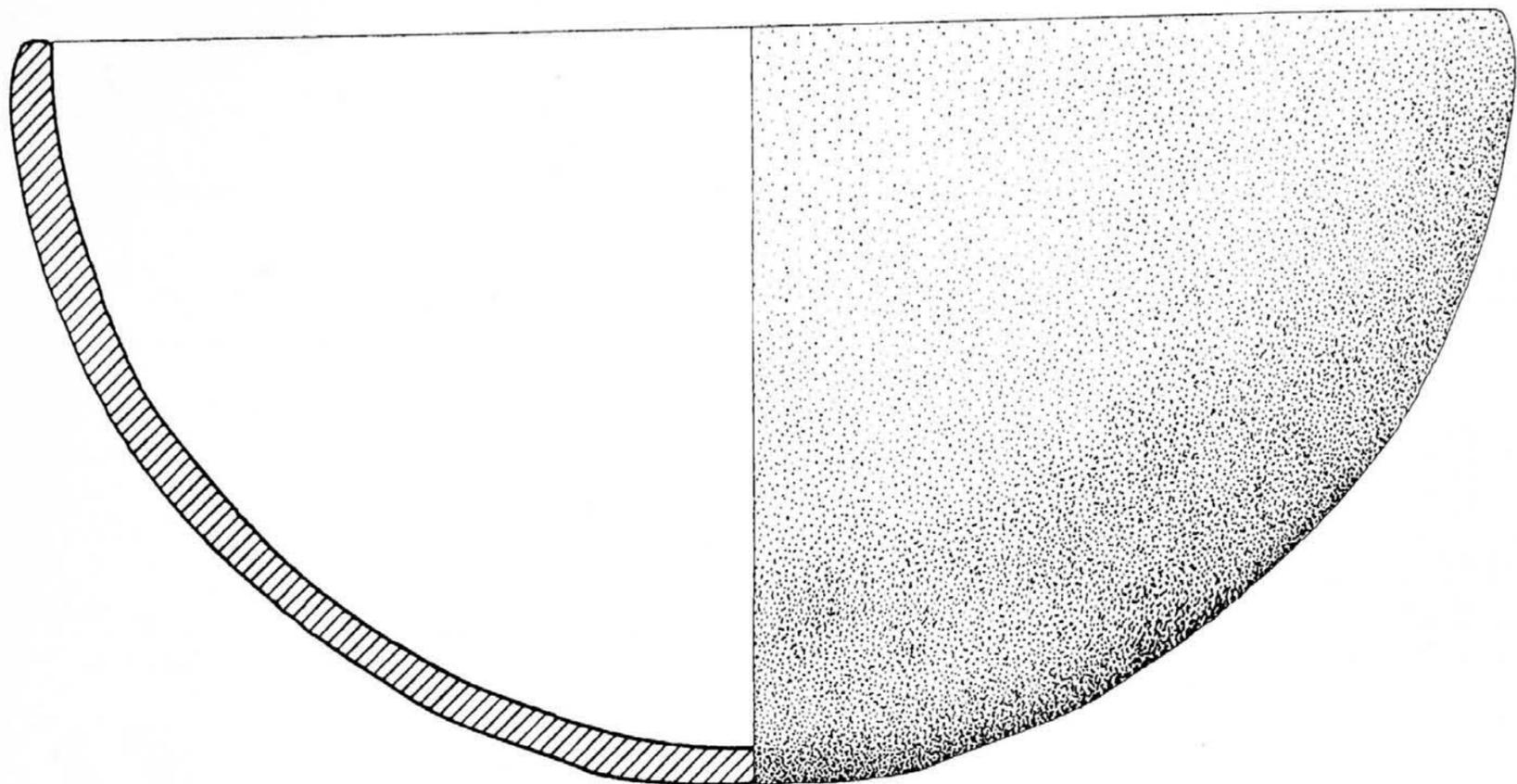


Figura 7.



33/80-IX-358-6



33/80-IX-358-5

0 3 cm

Figura 8

DIBUJO MANUAL			DIBUJO ELECTRÓNICO				
FASE	SUBFASE	TIEMPO DE EJECUCIÓN	FASE	SUBFASE	TIEMPO DE EJECUCIÓN	RENDIMIENTO	
		TOTAL			TOTAL	(')	(%)
D. Lápiz		24'07"	D. Lápiz		19'	-5'07"	-21'21"
Montaje		6'2"	Montaje	Digitalización *.BMP	1'13"	-5'49"	-96,40
				Vectorización *.EPS			
Delineación	Tinta	46'6"	Delineación	Tinta	36'30"	-9'36"	-20,82
	Tramado						
	Rotulación						
	D. Escala						
				Presombreado			
				Impresión			
Sombreado		42'12"	Sombreado		28'04"	-14'08"	-33,49
<b>TOTALES</b>		<b>118'27"</b>			<b>84'47"</b>	<b>-33'40"</b>	<b>-28,42</b>

Tabla 1. Equivalencias de los métodos de dibujo manual y electrónico y estudio de rendimientos. M. Manual: 118' 27" (1h 58m 27s). M. Electrónico: 84' 47" (1h 24m 47s) (- 33m 40s = - 28,42 %).

que fue indicado, inicialmente, con una señal de referencia. E iniciaremos el proceso inverso para dejar el perfil externo, descomponiendo y borrando la parte interna del dibujo de sección.

Por último, nos queda alargar los trazos de las líneas de fractura y completar aquellos otros que presentan fallos o discontinuidades.

Cuando todo este proceso finaliza, asignamos a cada conjunto de entidades similares (secciones, alzados, etc) el tipo de trazo (continuo, rayitas, punto y ralla, etc) y el grosor de pluma correspondiente.

Con este sencillísimo procedimiento, la lámina queda preparada para iniciar la última etapa. Tan solo nos resta aplicar las líneas de borde/pie y eje de las piezas, distribuir la rotulación con su correspondiente numeración, situar la escala gráfica en el lugar previamente señalado y, finalmente, insertar las tramas de sección y sombreado, que antes habíamos incorporado en el archivo plantilla (fig. 4).

## 7. LA IMPRESIÓN DE LA LÁMINA

La calidad de impresión de la lámina viene determinada, en gran medida, por el tipo de impresora y la resolución máxima de la misma. En nuestro caso, la impresión en papel vegetal, con un dispositivo láser de 300 DPI de resolución máxima, nos ha permitido obtener dibujos de excelente calidad (Figs. 5-8).

Cuando la lámina está completamente terminada, sin necesidad de retoques manuales posteriores a la impresión, como sería el caso de las cerámicas hechas a torno (fig. 7), tenemos la opción de imprimir en archivos. Estos ficheros pueden ser enviados directamente a la filmadora de la imprenta, donde se vayan a editar los dibujos. Con ello, eliminamos un paso intermedio y la impresión del trabajo no pierde calidad durante la filmación de dibujos realizados en soportes de papel.

## 8. RENDIMIENTO DE TRABAJO

Para verificar el rendimiento real del nuevo método establecimos, en primer lugar, la correspondencia entre las distintas fases de ejecución de cada método, así como las etapas o subfases de las que se compone cada una (tabla 1). Luego, se procedió a la medición de los tiempos de ejecución, para lo cual se dibujaron, con ambos sistemas, cuatro láminas de material cerámico a mano. Finalmente obtuvimos los valores absolutos y medios, en base a los cuales realizamos los cálculos de rendimiento (tabla 1)<sup>(12)</sup>.

Esta experiencia nos ha permitido constatar que el nuevo sistema, no sólo acorta los tiempos en la fase electrónica, sino que también permite reducirlos, substancialmente, en las fases estrictamente manuales (dibujo a lápiz y sombreado). En definitiva, el estudio comparativo de los rendimientos de ambos métodos, pone de manifiesto que el empleo del sistema electrónico, nos ofrece un ahorro en los tiempos de ejecución que podemos estimar, según los casos, entre el 25 y un 30 % respecto del sistema tradicional.

## 9. CONSIDERACIONES FINALES

El campo de la investigación arqueológica ha ido incorporando una serie de innovaciones técnicas entre las que destaca un software cada vez más especializado -dibujo técnico (CAD), fotorrestitución, infografía, análisis territorial (S.I.G), etc-, que ha posibilitado el desarrollo de nuevos métodos de estudio, análisis e interpretación. Sin embargo,

(12) No hemos creído necesario, a la hora de establecer la etapas de trabajo, ni en la medición de los tiempos de ejecución, tener en cuenta el denominado «archivo plantilla». Su utilización en todas y cada una de las láminas que dibujemos, hacen de él más una opción de dibujo que una operación distinta en cada lámina. Tampoco hemos considerado para el cálculo de rendimientos el procedimiento de archivos por lotes para vectorizar, pues sólo introduce mejoras cuando el volumen de trabajo es substancialmente mayor que el de nuestra prueba.

la representación gráfica de los artefactos arqueológicos no ha evolucionado en esta misma dirección. Los métodos de dibujo siguen siendo un proceso laborioso enteramente manual, cuyo producto final es bueno, aunque se podría considerar "cerrado", "incomunicado"; es decir, una vez terminada una lámina tradicional no se puede hacer otra cosa que reproducirla por medios fotomecánicos.

Este método que acabamos de exponer, basado en la aplicación de diseño gráfico CorelDRAW, cambia esta tendencia. Este sistema ofrece, además, una serie de ventajas de orden práctico y técnico muy interesantes.

En primer lugar, es preciso indicar que para trabajar con este método no es necesario ser dibujante profesional, ni tener aptitudes especiales. Se trata de un técnica muy sencilla, de fácil aprendizaje, que sólo requiere alguna práctica. Una vez alcanzados los niveles de experiencia necesarios, se consiguen resultados muy buenos.

En cuanto a la gestión de los dibujos -actualización, corrección, organización, edición e impresión- el sistema es tremendamente flexible, versátil y práctico. Por ejemplo, con un mismo grupo de dibujos podríamos componer láminas por conjuntos estratigráficos, producciones cerámicas o tipologías e, incluso, se pueden insertar en el texto con un simple procesador. Este tipo de documentación gráfica de naturaleza electrónica (dibujos y láminas) se puede almacenar en soporte magnético como un archivo más y, como tal, se puede transferir por Internet vía FTP<sup>(13)</sup> o por correo electrónico (E-mail) a cualquier usuario. Además, en cualquier momento se pueden obtener copias en buen estado, evitando el deterioro que sufren los soportes tradicionales, así como disponer de archivos para ser filmados y editados en la imprenta. También es previsible que, en un futuro inmediato, puedan formar parte de las recientemente creadas Bases de Datos de Información Multimedia<sup>(14)</sup>.

Sin embargo, entre todas las ventajas enumeradas, quizás, la que más repercusión puede tener inicialmente, sea el importante incremento del rendimiento en términos temporales y, por consiguiente, económicos.

En consecuencia, con este método podremos economizar materiales, reducir los tiempos de ejecución y mejorar la calidad global, resultando, en definitiva, un substancial incremento de los rendimientos de trabajo.

---

(13) File Transfer Protocol.

(14) JIMÉNEZ, M. "Doblegar la información". *El País. Negocios*. Años XII, nº 530, 1996. Universal Server es un software que Informix ha puesto recientemente en el mercado, que integra y gestiona en una sola base de datos, además de datos alfanuméricos, sonidos, imágenes, vídeos, mapas y páginas Web. Entidades tan prestigiosas como la NASA, han elegido este producto por su capacidad de gestionar millones de megabytes de información.

# EL GRAN CÍCLO PICTÓRICO DEL SIGLO XVII EN SANTA EULALIA DE TOTANA, SANTUARIO DE LA ENCOMIENDA DE SANTIAGO HISTORIA, AUTORÍA, ESTILO E ICONOGRAFÍA.

José C. Agüera Ros

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE.  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

El Santuario de Santa Eulalia en la localidad de Totana (Murcia), cuya fundación, aunque imprecisa, al parecer se remonta al momento medieval de la reconquista cristiana<sup>1</sup>, comenzó a tener auge como foco cultural y de devoción a partir del siglo XVI, tutelado por la Orden de Santiago a la que pertenecía la villa. Así, al figurar registrado ya en 1517 en las Actas Capitulares del Concejo de Totana y Aledo un tal Alonso Vidal como «*mayordomo de Santa Olalla*», ello podría indicar entonces, cierto interés por parte de los municipales en constatar quién ostentaba la responsabilidad del cargo<sup>2</sup>. En ellas también se nombraba, además, capellán y ermitaño anualmente, lo cual reflejaría también entonces la preocupación del Concejo por el Santuario<sup>3</sup>. Hacia 1539 el culto a Santa Eulalia era un fenómeno creciente, pues las Ordenanzas Municipales de la misma villa mandaban que ningún vecino ni forastero «*no quebranten el día de Santa Olalla*» ni tampoco el de San

Agustín, bajo pena de 600 maravedís que serían para las ermitas de ambos<sup>4</sup>.

Avanzada la segunda mitad de esa misma centuria la devoción a Santa Eulalia estaría consolidada y atraería numerosas gentes, pues la «*modestia*» de la ermita primitiva aconsejó el proyecto de construcción de un nuevo y gran edificio, más capaz. Así lo acordaron el Concejo y el Párroco de Totana en 1573, comenzando las obras al año siguiente y prolongándose hasta 1595<sup>5</sup>. El nuevo Santuario quedó configurado como un edificio de una sola nave, cubierto con un magnífico artesonado mudéjar de madera. Cabe además deducir, que en la segunda mitad del siglo XVI la devoción a Santa Eulalia ya estaba consolidada y atraería a numerosas gentes, pues junto a la pobreza manifestada respecto al antiguo ermita medieval, también pudo ocurrir que ésta resultara insuficiente, sobre todo el día de la festividad.

A partir de entonces las numerosas noticias y datos existentes permiten efectuar una valoración sobre el desarrollo del culto y devoción a Santa Eulalia de Totana, con sus consiguientes manifestaciones, las artísticas entre ellas. Seguramente se debió a la consolidación de la creciente religiosidad iniciada a finales del siglo XVI y que continuó posteriormente, sobre todo gracias a la fama extendida de que la Santa protegía y curaba milagrosamente a enfermos, accidentados y tullidos, por lo que era visitada en peregrinación y hasta se la llevaba en romerías, incluso a la cercana villa de Alhama. Según veremos, en las pinturas mu-

(1) El inicio del Santuario es impreciso cronológicamente, puesto que no se conocen noticias documentales exactas al respecto, aunque Munuera apuntó, con lógica, que los Caballeros de la Orden de Santiago pudieron traer hacia 1257 la devoción a Santa Eulalia u Olalla, patrona de Mérida y también considerada protectora de los enfermos y afligidos. De hecho, el 10 de diciembre día de la festividad de la Santa coincide con el mismo de ese año, en que los santiaguistas recibieron del rey Alfonso X la posesión de Aledo y Totana, con lo que respondería entonces a la costumbre de dedicar un territorio a la advocación religiosa que se celebraba. Esta precisión parece así más probable, que la crónica infundada de que los introductores del culto a Santa Eulalia fueron los dos hermanos Coutiños, huidos a esta zona y en cumplimiento de un voto, lo que también descartaron Munuera y asimismo Bágüena. Este último autor recogía también la tradición oral, de que fue el dueño de una heredad en ese paraje quién por su gran devoción a Santa Eulalia mandó erigir allí una pequeña ermita, a la que legó toda la propiedad. Al respecto véase MUNUERA Y ABADÍA, J. M., *Apuntes para la historia del Santuario de Santa Eulalia de Mérida. Patrona de Totana (Murcia)*, Murcia, El Correo de Levante, 1900, reed. Totana, Fundación de La Santa, 1996, p. 11 y 15 y BAGUENA, J., *Aledo, su descripción e historia*, Madrid, 1900, reed. de en Murcia, Academia Alfonso X, 1980, p. 227-228.

(2) A. M. T., A. C. 1517-1577, L.º, 1: 1517, f. 10. Tanto ésta como las siguientes notas de archivo procedentes de Actas Capitulares y de Mayoradonía se deben a la colaboración inestimable del investigador D. Juan Cánovas Mulero, a quien agradecemos su valiosa y desinteresada ayuda.

(3) BAGUENA, p. 228.

(4) BAGUENA, p. 228, de quién lo recogió asimismo CÁNOVAS GUERAO, G., *Antigüedad del culto a Santa Eulalia de Mérida*, Totana, 1977, p. 30.

(5) MUNUERA, 1900, p. 16 y BAGUENA, p. 229. Asimismo su estudio en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Iglesias mudéjares del Reino de Murcia» en *Arte Español*, 1960, tercer trimestre, pp. 93 y 105-106 así como en GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., «Las iglesias moriscas» en *Historia de la Región Murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1980, p. 350 e idem *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y sierra del Segura)*, Murcia, 1987, pp. 470-473.

rales del coro del Santuario hay representadas escenas significativas de esas curaciones milagrosas, que como exvotos figurados testimonian y debieron de contribuir al aumento del culto de la imagen. Sin duda éste fue favorecido también por el fuerte desarrollo que tuvieron otras devociones a Vírgenes y Santos, enclavados asimismo en parajes agrestes y naturales.

Al finalizar el templo y una vez recuperados los mayordomos de los gastos que, con certeza, la construcción había acarreado, se decidió también efectuar otras intervenciones, referidas ya propiamente a obras de ornato y decoración. En primer lugar, la tarea más importante, fue dotar de un nuevo retablo a la imagen de Santa Eulalia entre 1601-1603 y a continuación, la decoración interna de todo el recinto de la única nave del Santuario con pinturas murales, realizadas desde 1602 hasta 1622-1624 por un tal Juan Ibáñez, pintor, como veremos detalladamente más adelante.

El ciclo pictórico mural que decora todos los paramentos del Santuario, es sin duda el componente artístico caracterizador y que singulariza más el recinto, pues el conjunto figurado resulta por su amplitud el más extenso de todo el Sureste español. Las pinturas cubren la totalidad de los muros de la única nave, desde el pavimento al artesonado, en una gran composición continua y unitaria que está integrada por pasajes de la vida de Cristo, de la Virgen con sus advocaciones, historias de San Francisco de Asís, escenas de Santos y milagros de Santa Eulalia.

En primer lugar hay que reseñar la técnica de realización, pues la absoluta dependencia de estas pinturas murales al soporte arquitectónico que las sustenta, hace que necesariamente se tenga que definir éste para conocer la vinculación con las mismas. El muro original es de mampostería irregular trabada con mortero, con un acabado exterior forrado en piedra y el interior con al menos dos capas de yeso. Así, en cuanto a su técnica específica las pinturas murales son el temple sobre enlucido de yeso y fueron realizadas en origen sobre el mortero en seco. Concretamente tienen un doble enlucido de yeso blanco, el substrato inferior es más grueso y basto, podría ser el que tradicionalmente se denomina «de rulo», pues presenta impurezas y respecto al nivel superficial se observa un estrato mucho más fino; encima se halla la capa de pintura al temple, que está aglutinada con cola orgánica.

Tradicionalmente han sido consideradas de manera errónea como frescos<sup>6</sup>, por entender que esta denominación comprende cualquier realización pictórica sobre muro. Sin embargo, frescos o pinturas al fresco son sólo aquellas cuya aplicación de color se hace sobre enlucido de cal y arena en húmedo, proceso en el que los pigmentos cromáticos se endurecen a la vez que el mortero, quedando solidificados y petrificados con el muro, lo cual proporciona gran resistencia a la pintura. Este es un procedimiento de enorme desarrollo sobre todo en Italia, pero que exige una laboriosa elaboración previa del soporte.

En el caso de las pinturas murales del Santuario de la Santa conviene insistir en que son temples a la cola. Esto significa que los pigmentos de colores fueron aglutinados con cola orgánica y luego se aplicaron y pintaron en los muros, sobre un mortero y yeso e seco. Por ello esta pintura es soluble al agua, es decir con capacidad de diluirse si existe humedad y mucho más susceptible de acusar deterioros que la del fresco.

Sobre esta capa de pintura original se perciben claramente varios tipos de repintes aplicados sin duda con posterioridad y algunos incluso recientes, que sirvieron en ocasiones, para retocar zonas dañadas, sobre todo por arañazos y humedades, así como en otras, para enmascarar burdamente la pintura primitiva. Estas apreciaciones también han sido constatadas por el restaurador Joaquín Ballester Espí que intervino sobre las pinturas murales en fechas no muy lejanas<sup>7</sup>.

En cuanto a las noticias sobre el autor y la época de estas pinturas, por la diversidad de estilo de las mismas y los datos documentales existentes es seguro que fueron realizadas en diferentes fases. La mayor parte de las de la nave corresponden a la etapa más antigua, que empezó muy a principios del siglo XVII. Así, la primera noticia al respecto data de 1601, al decidir que se «*pinte la capilla con los milagros de la Santa, para que esté adornada*»<sup>8</sup>, lo cual hay que referir por lógica al muro del coro, que es donde se desarrolla dicha temática.

En 1602 esa parte primera de la empresa pictórica ya estaría concluida, pues en este año se ordenó pagar de los propios recursos del Santuario a Juan Ibáñez, pintor, 50 ducados, por «*haber pintado la capilla de la dicha iglesia*», obra en la que el artífice había hecho un descuento considerable<sup>9</sup>. Es posible inferir así, que entonces habían comenzado unos trabajos de decoración pictórica, que seguramente con intermitencias se prolongaron hasta 1624, año en el que concluyeron como lo testimonia la inscripción conmemorativa de los mismos, situada en el interior sobre de la puerta Sur del Santuario<sup>10</sup>.

En cuanto al tal Juan Ibáñez, debe ser el mismo al que como «*pintor y vecino de Totana*» se refería el 21 de agosto de 1603 Juan de Beytia, mercader de Murcia, a quien debía ciertas cantidades de paño que le vendió<sup>11</sup>. Esta noticia sobre el artífice, hasta hace poco aislada y la única, puede encadenarse ahora con otras, que evidencian una dedicación casi exclusiva durante mucho tiempo a la decoración

(6) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. «Arte» en Murcia. Madrid, Noguer, 1976, p. 229, apunta en su texto: «... en 1624, recubre los muros de la ermita de Santa Eulalia, en la sierra de Espuña, con unos *deliciosos frescos*, de una agradable unidad...»

(7) BALLESTER ESPÍ, J. *Restauración de las pinturas murales del Santuario de Santa Eulalia de Mérida en Totana (Murcia)*. Informe inédito posterior a 1975, pp. 2-3. Debo todas las precisiones técnicas aquí expuestas a D<sup>a</sup>. Victoria Santiago Godos, Doctora en Bellas Artes, especialista en Conservación y Restauración.

(8) A. M. T., A. C. 1595-1605, L<sup>o</sup>. 4, a 14 de octubre de ese año.

(9) A. M. T., A. C. 1595-1605, L<sup>o</sup>. 4, a 23-VI-1602: «Que se da libranza a Juan Ibáñez, pintor, de la limosna y renta de la ermita de Santa Eulalia desta villa cinquenta ducados por aver el suso dicho pintado la capilla de la dicha iglesia y aunque vale más cantidad la dicha pintura, el dicho Juan Ibáñez, pintor, y (zo) gracia della a la dicha ermita y así lo acordaron».

(10) Dice así en capitales latinas y con abreviaturas que aquí se desarrollan: «ESTA PINTURA SE ACABÓ EN TIENPO QUE ERA ALCALDE ORDINARIO Y MAIORDOMO DESTA SANTA CASA GERONIMO MOLINA, A VEINTE Y 8 DE SETIEMBRE DEL AÑO DE 1624».

(11) «Notas sobre pinturas de los siglos XVI y XVII en Murcia», *Anales de la Universidad de Murcia*, 1946-7, 3<sup>o</sup> y 4<sup>o</sup> trimestres, p. 361-375, especialmente 365.

pictórica del Santuario de Totana, aunque lógicamente estuviera por la capital murciana para abastecerse de mercancías.

Escasean las referencias de archivo sobre una empresa de tanta envergadura durante casi diez años, hasta 1622 cuando hay constancia de que se iba a realizar por el mismo pintor Juan Ibáñez el ciclo de historias de San Francisco de Asís, pero no sin desacuerdos con el clérigo del Santuario en cuanto a la financiación, que no quedan muy claros<sup>12</sup>. Además, hay otro dato correspondiente a una entrega de cuentas de los años 1622 a 1624, que consigna 248 reales por los trabajos de pintura, sueldo y comida, que debieron corresponder al artífice Ibáñez<sup>13</sup>, a quien por tanto cabe atribuir la práctica totalidad del conjunto pintado en la nave del Santuario.

En la descripción de la visita santiaguista del 19 de octubre de 1784 se hace también mención a estos ciclos pictóricos murales, diciendo de ellos «*En el cuerpo de la hermita se encuentran diferentes pinturas bastas en la pared, aunque devotas*»<sup>14</sup>. Esto demuestra que ya a fines del siglo XVIII se valoraba este ciclo pictórico decorativo, aunque el criterio sobre su calidad e interés no fuera muy positivo, a tenor de la opinión expresada.

En lo referente a la iconografía, organización y situación de los temas, éstos se distribuyen por todos los paramentos de la nave. En ella hay que distinguir cuatro zonas concretas, el muro de la Epístola, el del Evangelio, el del coro y el arco toral. Cada una de ellas se organiza en tres franjas horizontales bien diferenciadas, de las que la primera es un zócalo rematado con orla que enlaza figuras, grutescos y escudos. Sobre él, una gran zona central con múltiples escenas religiosas diversas y divididas casi siempre en dos franjas, en las que figuran representados asuntos varios y que sin duda cabe considerar la de mayor importancia artística. Finalmente un friso también pintado, que cierra la composición en la parte superior, con más orlas, grutescos, figuras humanas y caprichosas enlazadas, clipeos y motivos heráldicos.

Siguiendo un orden estructural, en primer lugar hay que considerar el zócalo. Es de gran altura, recorre toda la parte inferior del recinto y unifica así las diferentes escenas dispuestas a lo largo y ancho del mismo. Consta de dos partes, una zona baja de un metro y medio de alto, que finge marmorizaciones de grandes placajes veteados en tonos rojizos degradados hacia blancos, con enmarques asimismo de imitación mármorea en grises oscuros también ligeramente jaspeados, entre columnillas aisladas que, como todo, persiguen un efecto de trampantojo. Sobre esta ancha banda corre otra ornamental superior, de algo más de medio metro, más estrecha y donde también se simulan entrelazados de roleos vegetales; entre ellos se intercalan ni-

ños, genios alados y figuras con formas híbridas humanas, zoomorfas y naturales, que discurren entre escudos de la Orden de Santiago, así como de Totana, Aledo, Lorca, Cartagena, Caravaca, Yecla y Murcia, localidades todas del antiguo Reino murciano que contribuían por devoción al sostenimiento del Santuario y quizá asimismo, posiblemente, a costear su ornato pictórico. También una alegoría de Santa Eulalia, simbolizada mediante una cruz y libro entre palmas así como un escudo España, éste con seguridad de factura muy reciente, completan la totalidad de los motivos. Pero gran parte de todo el zócalo ha debido ser muy rehecho y repintado, incluso en fecha cercana, por la enorme humedad de infiltración capilar, que asciende desde el suelo a los muros y que aún está presente.

A partir del zócalo, todo el amplio ciclo de representaciones no tiene un orden de lectura claro, aunque en algunos registros las escenas aparezcan agrupadas conforme a un desarrollo temático. De hecho, sólo en el muro del coro los motivos figurados presentan una coherencia de organización, al dedicarse a plasmar *dieciséis escenas de milagros de Santa Eulalia*, en torno a una gran composición central de «*La Virgen del Carmen rescatando ánimas del Purgatorio*», rematada por las Puertas del Cielo con los Santos Pedro y Pablo y otros bienaventurados. Un afán de claridad narrativa está presente en toda esta zona, pues aparece tratada casi como una gran página ilustrada con viñetas, que repiten la disposición de la imagen de la Santa en un sencillo altar. Ante ella figuran en grupos los devotos arrodillados, en oración o en actitud agradecida por los favores obtenidos y para aclarar los prodigios unos textos muy sintéticos ocupan los fondos de todas y cada una de las escenas.

En conjunto poseen un carácter de exvotos permanentes, cuyo valor trasciende al de documento histórico excepcional, pues reflejan un fenómeno de índole religiosa, que tiene un interés testimonial y artístico a la vez. Así puede afirmarse ante el despliegue de personajes de todas las clases sociales, que como la propia Santa, repetida siempre de forma invariable, van ataviados a la moda del reinado de Felipe III, lo cual responde a las fechas de realización a comienzos del siglo XVII. Esta última particularidad coincide con las primeras noticias de decoración pictórica referidas a Juan Ibáñez y, en consecuencia, permite apuntar la hipótesis, de que esta parte podría ser la primera y más antigua de todo el conjunto de la nave. El estilo manifiesta un aire popular, con cierto ingenuismo, insistencia en el trazo y color parco basado en ocres terrosos, anaranjados, rojizos, gamas de grises y negro. El hecho de repetir una misma composición y situación espacial indica una voluntariedad iconográfica, que además de poder reflejar quizá el antiguo altar de la Santa estribó, seguramente, en un afán de unificar y no distraer con accesorios la exposición plástica de los milagros, que en suma parece haber sido realizada con un afán de propaganda y difusión de Santa Eulalia y su Santuario.

Menos homogénea y clara resulta la disposición de los temas a lo largo de los muros de la Epístola y el Evangelio. Están estructurados en dos registros horizontales, superpuestos paralelamente y divididos en recuadros, sepa-

(12) A. M. T., A. C. 1617-25, L.<sup>o</sup> 5, 16-I-1622: «... que se licencia a Francisco Castejón, clérigo que reside en Señora Santa Eulalia, para que a su costa y no de la dicha ermita pinte la vida y milagros de Sr. S. Francisco dentro della por Juan Ibáñez, pintor e para ello se le de comisión en forma... Rebocose luego este acuerdo y mandaron que no se use del en manera alguna».

(13) A. M. T., Cuentas de Santa Eulalia 1622-1624.

(14) MUNUERA Y ABADÍA, J. M., *Apuntes para la historia de Totana y Aledo*, Totana, Tip. de Fernando Navarro, 1916, p. 233.

rados entre sí por un cordón franciscano, salvo en contadas zonas donde los elementos que aíslan son columnas, pilas-tras y balaustres. Hasta ahora, ninguno de los pocos autores que han abordado, por causas diversas, la descripción del conjunto pictórico, no llegaron a descifrarlo completo ni en su totalidad<sup>15</sup>.

Tampoco parece haber un orden de desarrollo iconográfico, pero hay que comenzar obligatoriamente por el lado del muro de la Epístola, pues de él arrancan desde el arco toral los pasajes de las vidas de Cristo y de la Virgen, que son los más importantes en cuanto a jerarquía entre los personajes sacros representados. Así, en el registro inferior y de izquierda a derecha aparecen la «*Visitación de la Virgen*», «*Natividad y Adoración de los pastores*», «*Adoración de los Reyes*», «*Santa Ursula y sus compañeras*», el «*Bautismo de Cristo*», «*Salomé con la cabeza de San Juan Bautista degollado*», un «*Milagro de los Santos Cosme y Damián*» y «*San Pascual Bailón*» hasta la puerta meridional de entrada, decorada en trasdós e intradós con fingidas puntas de diamante, encerradas en casetones y con un anagrama del nombre de Jesús («*IHS*») en el tímpano rebajado. La representación aquí de San Pascual recuerda en fecha con la realización del ciclo pictórico, pues fue beatificado por el Papa Paulo V en 1618 y además ello podría proporcionar una datación «*post quem*» para esta parte de las pinturas. Al otro lado de dicha puerta y hacia el coro prosiguen las escenas, comenzando por «*Tres Santos eremitas*», «*Santa Sofonía*» y el «*Hallazgo del cuerpo de Santa Rosalía de Palermo*», «*San Leno*», «*San Lesmes*», una ventana y por último «*Josafat*».

Continuando en el muro de la Epístola, en el registro superior y siempre de izquierda a derecha figuran la «*Inmaculada Concepción*» en el chaflán derecho junto al arco toral, la «*Purificación de la Virgen y Presentación de Jesús*», la «*Huida a Egipto*», «*Asunción*», «*San José con Jesús Niño y San Andrés*», «*Santa Lucía y Quiteria*», «*Santos Pedro y Pablo*» y «*Martirio de San Juan Evangelista*» junto al arco de la puerta. Sobre la misma corre una inscripción conmemorativa de las pinturas, siempre citada, pero a menudo mal leída especialmente en la fecha, al confundir algunos autores el año de 1624 reseñado en la misma, por el de 1674<sup>16</sup>. El texto se adapta a la curvatura del arco, simula a modo de una lápida flanqueada por dos ángeles, uno a cada lado y recuerda la terminación de toda la decoración pictórica del recinto, expresando abreviado en capitales latinas: «*ESTA PINTURA SE ACABO EN TIENPO Q. ERA ALCALDEA ORDINARIO Y MAIORDOMO DESTA S. CASA GERONIMO MOLINA. A VEINTE Y 8 DE SETEBRE. DEL AÑO DE 1624*». Superada la puerta encontramos a «*La Virgen imponiendo una casulla a San Idelfonso*», «*San Gonzalo de Alranto*», «*San Cristobal*», «*San Juan Nicius*» y quizá pero con dudas «*San Buenaventura*».

Respecto al lado del muro del Evangelio, Cánovas Guerao hizo una lectura de las pinturas comenzando a par-

tir del órgano y propuso que por incluir escenas de la Muerte y Resurrección de Cristo aludían al Misterio Pascual, combinadas con otras representaciones<sup>17</sup>. Pero al margen del posible acierto aunque sea parcial de tal interpretación, no tuvo en cuenta que los pasajes de ermitas interrumpidos en el lado de la Epístola, al llegar al muro del coro continuaban desde el ángulo éste, a partir del punto que conectaba con el extremo del paramento del Evangelio, donde habían quedado semiocultos tras el órgano, hecho en el siglo XVIII. Así, parece más conveniente acometer la descripción desde este extremo, pues enlaza con la iconografía ermitica anterior. Siguiendo el mismo orden de abajo a arriba y de izquierda a derecha, en el primer registro horizontal inferior hallamos a los «*Santos Antonio y Pablo ermitaños*», tras el órgano otro resto muy perdido de un «*Eremita ante un Crucifijo*», a partir del cual empiezan las escenas de la vida pública y Pasión de Cristo; la primera es la «*Cristo despidiéndose de las Santas Mujeres*», seguida por el «*Lavatorio de los pies*» y la «*Última cena*».

Superado el arco de la entrada Norte, decorado asimismo en trasdós e intradós ficticiamente con puntas de diamante en casetones, más en el interior con dos ángeles portando un cartel glorificador de Santa Eulalia, entre alegorías de palma y corona en un extremo y Evangelios, cruz y azucena alusivos a la Santa en el otro, prosiguen los recuadros con la Pasión de Cristo. Estos son la «*Sentencia de Pilatos*», la «*Flagelación*» y la «*Coronación de Espinas*». Tras ello viene la «*Virgen con el Niño entregando rosarios a los Santos Domingo de Guzmán y Catalina de Siena*» e inmediatamente un retablo ficticio pintado, de estilo clasicista con frontón quebrado y columnas pareadas, entre las que aparecen «*San Antonio de Padua*» a un lado y «*San Buenaventura*» a otro, flanqueando una hornacina central en arco, con extradós ornado de óvalos, que alberga una imagen moderna de San Francisco de Asís. De este retablo mural existen referencias documentales en los escritos de los estudiosos del Santuario, que si bien no son más que menciones de su existencia y disposición, se ha considerado conveniente reflejarlas, añadiendo una última aportación sobre su pertenencia a una manifestación pictórica con tradición regional<sup>18</sup>.

A la derecha de esa gran composición, dos recuadros que resumen escenas de la vida de San Francisco, el más próximo al retablo muestra al «*Santo recibiendo a Jesús Niño de la Virgen y al fondo a éste mismo dando limosna sobre un asno y el incendio milagroso del convento cuando oraba con Santa Clara*»<sup>19</sup>. El siguiente, separado por una falsa columna marmórea, representa la oración de «*San Francisco con fray León, la estigmatización del mismo San-*

(17) CÁNOVAS GUERAO, p. 38.

(18) MUNUERA, ob. cit. 1900, p. 7; BAGUENA, p. 226; MUNUERA, ob. cit. 1916, p. 233 y 240; CÁNOVAS GUERAO, p. 38. Para una contextualización estilística reciente de este retablo pintado véase AGÜERA ROS, J. C., «Los retablos ficticios de pintura mural, una modalidad artística a revalorizar y conservar», en *Actas XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, 1996, vol. 2º, pp. 983-991, especialmente 985, foto 2.

(19) El significado de los pasajes se aclara al llevar al pie una larga inscripción, en capitales latinas y abreviaturas, que expresa: «*ESTAMOS S. FRANCISCO EN ORACION NTRA. SRA. LE PUSO A IHS. EN LOS BRASOS; Y ESTANDO, SANTA CLARA ORANDO SE ABRASAVA EL CONVENTO REMITIENDO LAS LLAMAS POR SU ORACION*».

(15) BAGUENA, pp. 225-226, pero resumiéndolas de forma muy sintética; BALLESTER ESPÍ, pp. 4-5; CÁNOVAS GUERAO, pp. 37-39.

(16) Así les ocurrió a MUNUERA, p. 10 y a BAGUENA, p. 226. En cambio, lo recogen con exactitud los demás autores ya citados, que se han ocupado de algún modo sobre el Santuario.

to y la aparición que tuvo de los Santos Pedro y Pablo», sobre el fondo de un gran edificio circular<sup>20</sup>. Esta parte debe corresponder a las noticias de que se iba pintar por Juan Ibáñez en enero de 1622<sup>21</sup> y ambas composiciones franciscanas están inspiradas en la segunda edición de grabados sobre la vida de San Francisco, realizada en 1587 en Amberes por el holandés naturalizado flamenco Philip Galle y serían seguramente proporcionadas al pintor por los frailes alcantarinos del convento de Totana; al igual, a ellos se debería también la sugerencia del cordón franciscano para separar los distintos temas.

Por otra parte, la hipótesis aducida por Ballester y después por Cánovas Guerao de que serían obra de un religioso pintor alcantarino que llaman fray Antonio «Bernón» en vez de Vernós, basándose en el franciscanismo y en una mera analogía de estilo, queda invalidada por la referencia documental y aducida sobre Ibáñez y también, sobre todo, porque este fraile ya había muerto en 1614 y por tanto ocho años antes de que se pensara en pintar en el Santuario estas escenas franciscanas<sup>22</sup>.

Continuando en el muro del Evangelio, en el registro superior y siempre de izquierda a derecha desde el coro vuelve a aparecer el tema eremítico con «*La comunión de San Simeón*», oculta tras el órgano «*Santa Otilia*» y después, retomando la Pasión de Cristo, el «*Ecce Homo*», «*Jesús Nazareno con el Cirineo y la Verónica*», «*El enclavamiento*», «*El Calvario*» y sobre el arco de entrada el «*Descendimiento*», «*Santo Entierro*» y «*Bajada al Limbo*». El ciclo crítico concluye ya en el tramo murario siguiente con la «*Resurrección*», la «*Aparición de Cristo a su Madre*» y «*El Buen Pastor*», este último con inscripción aclaratoria<sup>23</sup>. Tras ello la zona superior del retablo fingido, con un gran escudo franciscano combinado con corona de espinas y la Cruz de Santiago en el centro del frontón quebrado y alrededor cuatro figuras femeninas alegóricas de la *Virtudes de la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Justicia* sobre un fondo de Gloria. Por último otras dos historias de la vida de San Francisco, la «*Muerte y tránsito celestial del Santo*» y la «*Concesión del jubileo de la Porciúncula*»<sup>24</sup> extraí-

das de nuevo de la citada serie grabada por Galle, para terminar con una gran composición de «*Santiago Matamoros*», en el chaflán que conecta con el flanco izquierdo del gran arco total.

Recorriendo todo el perímetro de la nave, por encima de todas las escenas pintadas en el muro del coro, el de la Epístola y el del Evangelio, se encuentra un friso que cierra y delimita en la parte superior todas las representaciones figuradas ya expuestas. Forma así a modo de un encintado superior, que en contacto ya con el artesonado cierra el conjunto pictórico y le da un aspecto más homogéneo y globalizador.

Este friso por su enorme extensión, unos setenta metros de longitud por unos sesenta centímetros de altura, consta a lo largo de su recorrido de múltiples motivos y elementos ornamentales. Tal es el caso de los escudos de Totana y el de la Orden de Santiago, medallones con máscaras y espejos, grutescos, figuras de niños, unos alados, otros músicos y otros guerreros, personajes híbridos antropomorfos y zoomorfos, como centauros, pseudodragones, toros y bichas, entremezclados con roleos vegetales, orlas y encintados florales, etc. Todo ello está entrelazado con una agitada y a la vez armoniosa continuidad, que se va desarrollando a lo largo de la nave sin interrupción alguna. Esta secuencia de representaciones en el friso proporciona a todo el ciclo de pintura religiosa, además de un aire unificador, un carácter más variopinto, ya que estas decoraciones y motivos eran sugestivos e incluso caprichosos entonces y aportan a todo el conjunto una mayor riqueza iconográfica.

Desgraciadamente, algunas partes de este friso han sido muy retocadas con anterioridad y no siempre acertadamente, por lo que no todo en él es original. También en zonas aparece muy deteriorado, tanto por las humedades que han entrado por las cubiertas, como por las grietas y fisuras producidas por las tensiones estructurales del edificio y de apoyo del artesonado. Sin embargo y pese a todo ello, el conjunto conservado del friso sigue siendo importante y muy significativo.

En definitiva la casi totalidad de las pinturas de la nave, pese a los múltiples rehacimientos, son atribuibles con fundamento documental a Juan Ibáñez. Este pintor, como ya sugirió Pérez Sánchez, debía tener una formación quinientista tardorrenaciente, practicando «*un arte arcaico devoto y popular, que incorpora elementos cultos (orlas de grutescos, pobres arquitecturas fingidas), a través de la estampa*»<sup>25</sup>. A ello podemos añadir que las calidades cromáticas en los muros de la Epístola y el Evangelio son más ricas que en el del Coro, pues junto a los tonos cálidos y terrosos ya citados aparecen gamas de claros, azules, verdes, etc. Hay que destacar que todas las figuras están remarcadas en sus contornos, es decir silueteadas tanto de origen como más intensamente por las intervenciones posteriores.

(20) Esta composición tiene también su correspondiente inscripción aclaratoria, que del mismo modo que la anterior dice así: «VN SERAFIN IMPRIMIO SVS LLAGAS A S. FCO. S. LEON VIDO VNA CARTA Q. BAXAVA DEL CIELO. SE APARECIERON AL GLORIOSO S. FRANCISCO ESTANDO EN ORACION S. PEDRO Y S. PABLO I LE ENTREGARON LAS LLAVES DEL CIELO». Ambas inscripciones se transcriben por CÁNOVAS GUERAO, p. 39.

(21) Ver al respecto las notas 12 y 13.

(22) BALLESTER ESPÍ, pp. 5-7 y CÁNOVAS GUERAO, p. 37, que además equivocan el apellido del fraile llamándolo «Bernón», quizás por no haber consultado directamente la Crónica de esta rama franciscana escrita por el padre fray Antonio Panes, donde se indica la fecha de muerte de Vernós. La figura casi legendaria de este fraile pintor se ha analizado recientemente en AGÜERA ROS, J. C., *La pintura y los pintores de la ciudad de Murcia en el siglo XVII*. Murcia, Universidad, 1989, pp. 1167 y 1181, e idem, *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del barroco español*. Murcia, Academia Alfonso X, p. 50.

(23) Como siempre en mayúsculas pero en latín: «EGO SVN PASTOR BONVS ET CONOSCO OBEŠ MEAS ET CONOSCVM MEE», lo que equivale a «Yo soy el Buen Pastor y conozco a mis ovejas y ellas me conocen».

(24) Al igual que las inferiores llevan al pie sendas inscripciones aclaratorias, la primera «ESTADO S. FRANCISCO A LA MVERTE BENDIXO A TODOS SSVS FRAILES Y CRVZADOS LOS BRAÇOS SE LANÇO EN TIERRA Y SV ALMA FVE LLEVADA A LOS CIELOS EN FIGVRA DE ESTRELLA Y EL ALMA DE VN MINISTRO SVIO LA FVE SIGVIENDO Y FVE RECIBIDA EN LOS CIELOS CON POMPA Y ONRA»: la segunda dice «EL GLORIOSO S. FRANCISCO POR LA INTERCESION DE

NVESTRA SEÑORA LA VIRGEN MARIA LE CONCEDIO NVESTRO SEÑOR JESVCHRISTO CON SV PROPIA BOCA EL CVBILEO DE LA PORCIVNCVLA I LE DIO VIRTVD PARA LANÇAR LOS DEMONIOS DE LOS CVERPOS DE LOS ENDEMONIADOS». Ambas inscripciones se transcriben incompletas por CÁNOVAS GUERAO, p. 40.

(25) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. «Arte», pp. 229-230.

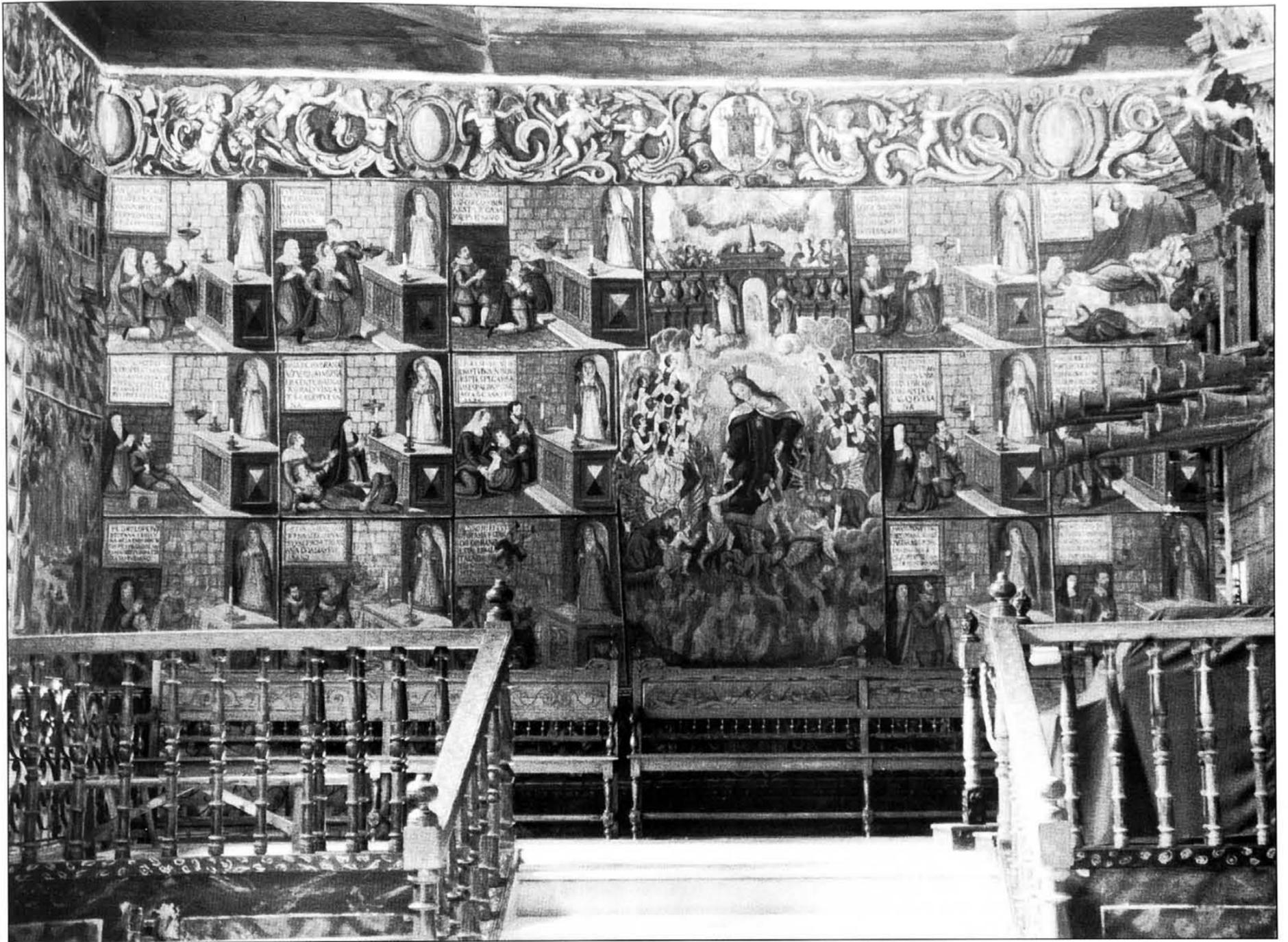
Por ello sobresale en general el tono oscuro y agrisado. En la factura demuestra una preocupación por el dibujo y los volúmenes, excesivos a veces en las figuras, así como por los fondos de paisajes y los efectos de espacio arquitectónico en algunas composiciones, aunque con evidente impericia para estos últimos como puede comprobarse. En cualquier caso, el conjunto pictórico no merece el juicio negativo de Bágüena, al escribir que eran «*pinturas sin mérito*»<sup>26</sup>.

Con mucha posterioridad ya en el siglo XVIII, al abrir y obrar un nuevo presbiterio y camarín más espaciosos, también entonces debieron rehacerse en parte o incluso por completo las pinturas murales del arco toral. Así permite afirmarlo el diverso estilo de las mismas, mucho más suelto, colorista y barroco especialmente en las figuras de los mercedarios «*San Pedro Nolasco*» y «*San Ramón Nonato*», situadas en los salmeres de los lados izquierdo y derecho de dicho arco respectivamente. También los tondos con *los bustos de Jesús y María* en las enjutas y abiertos sobre fingidas marmorizaciones rojizas veteadas, así como la rosca exterior del gran arco con ramos florales y vegetales encintados, que se interrumpe en la parte superior por los *ángeles tenantes, con el escudo de Totana y Aledo enlazado por la Cruz de Santiago* en la clave. No obstante, se aprecia por parte del anónimo pintor, que a modo de hipótesis bien pudo ser Silvestre Martínez Teruel, pues trabajó en el presbiterio y camarín añadidos, un intento de uniformar esta parte con las demás pinturas de la nave, al reproducir los motivos ornamentales del zócalo y el friso, sin romper su continuidad.

En lo iconográfico, la presencia aquí de los dos Santos mercedarios redentores de cautivos podría estar relacionada con la existencia de un convento de dicha orden en Lorca, ciudad donde por su cercanía a Totana estaba difundido el culto a la Santa, a la que se encomendaban también aquellos en poder de moros, cuya libertad a su vez gestionaban los frailes de la Merced. Por último, los bustos de Jesús y María tendrían el significado de presidir obligatoriamente por su excelso rango el acceso triunfal al presbiterio, no sin olvidar en lo alto el emblema de Santiago abrazando los de las dos villas, que siempre habían promovido y protegido el Santuario. Esta decoración pictórica del arco toral de acceso al presbiterio, abre otra fase y espacio de pintura en el Santuario, cuya importancia merece también un estudio particular, que ahora cabe aplazar a un futuro.

---

(26) BÁGUENA, pp. 225-6.



1



2



3

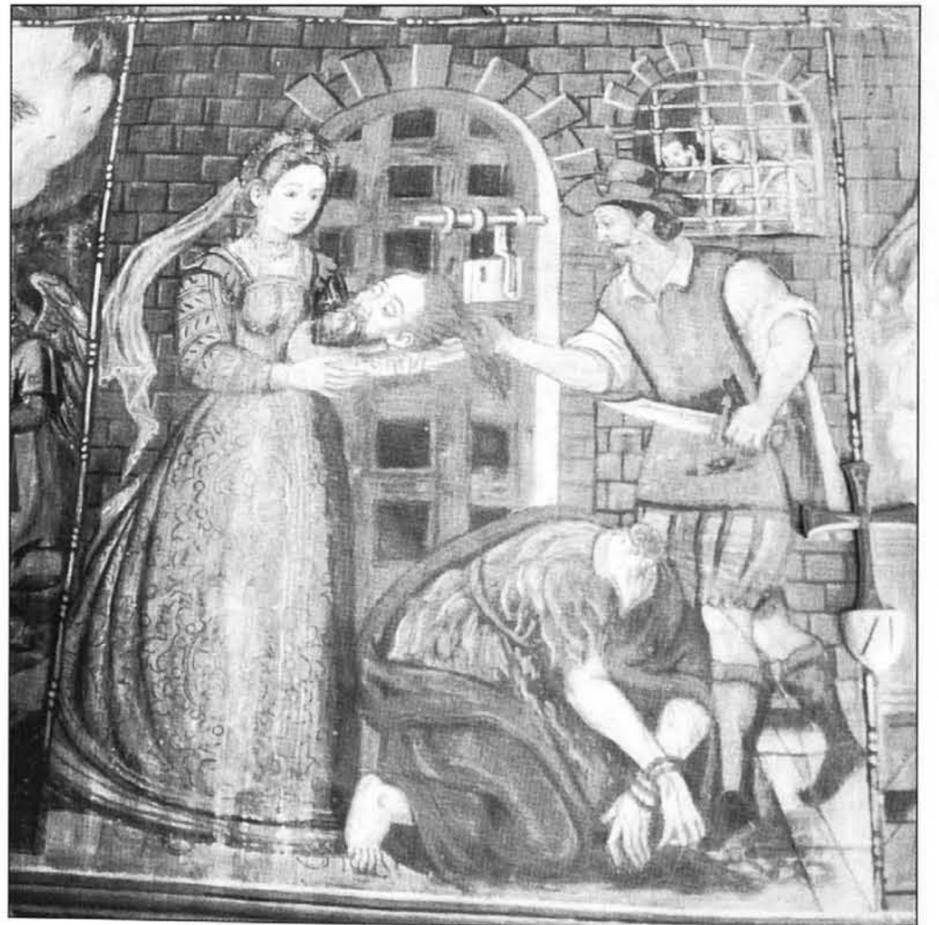
1. Vista general de las pinturas del coro. Santuario de Santa Eulalia de Totana (Murcia).
2. «La Virgen del Carmen rescatando ánimas del Purgatorio», detalle central de las pinturas del coro. Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).
3. Dos escenas de milagros de la Santa, detalle del ángulo superior izquierdo de las pinturas del coro. Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).



4

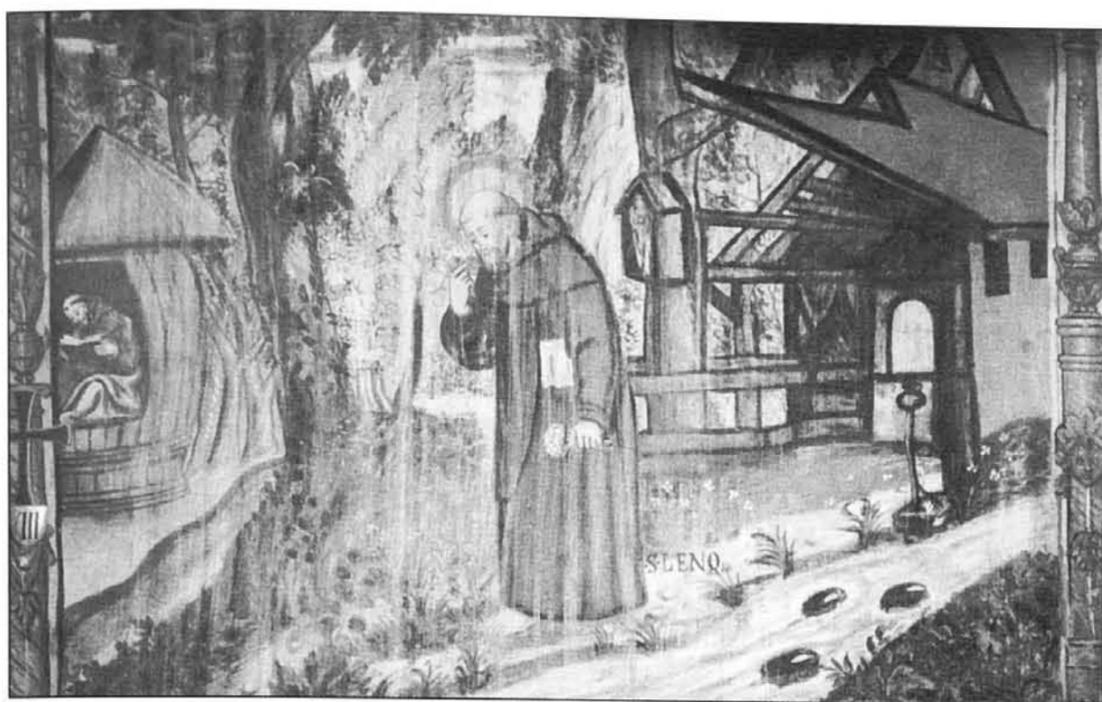


5

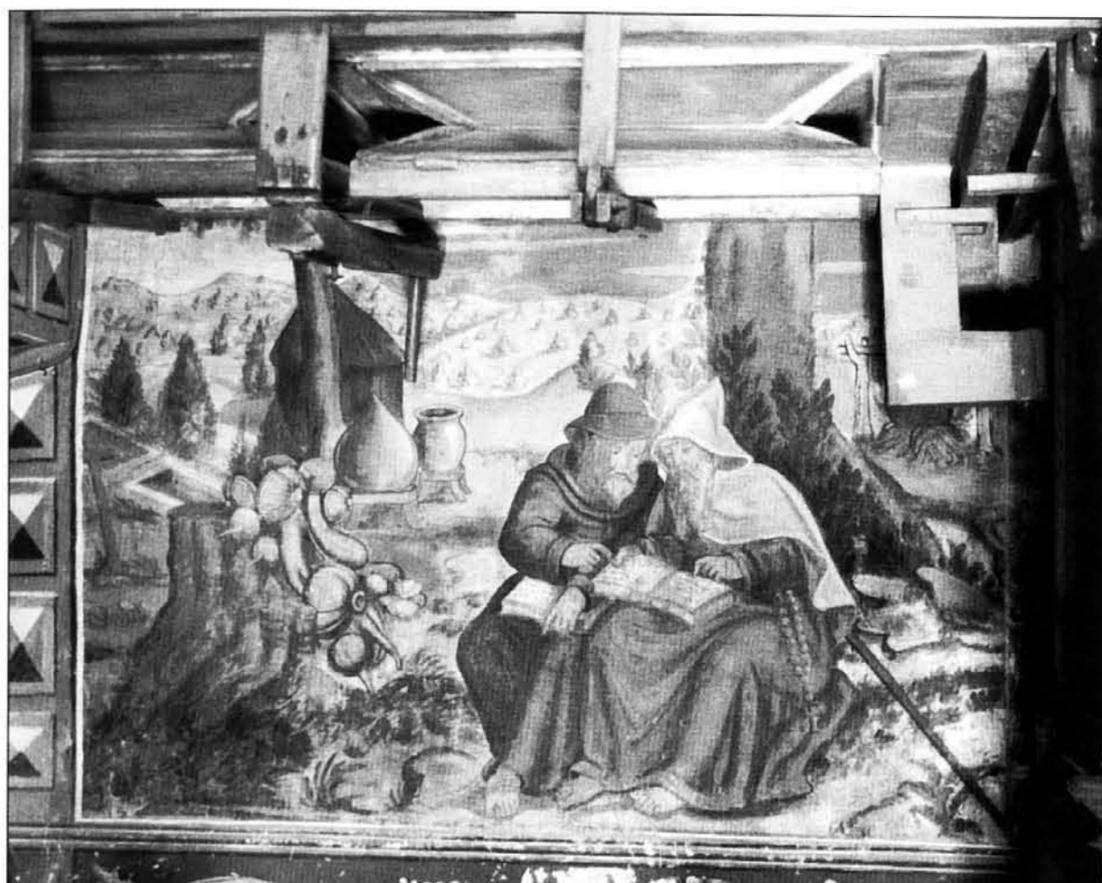


6

4. Vista general de las pinturas de la nave en el lado de la Epístola, del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).
5. Escena de la «Natividad y Adoración de los pastores» en el registro inferior del muro de la Epístola, del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).
6. Escena de «Salomé con la cabeza de San Juan Bautista degollado» en el registro inferior del muro de la Epístola, del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).



8



11



7



10



9

7. Escena de «San Pascual Bailón adorando la Eucaristía» en el registro inferior del muro de la Epístola, del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

8. Escena de «San Leno» en el registro inferior del muro de la Epístola, del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

9. Escena de «San Lesmes» en el registro inferior del muro de la Epístola, del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

10. Escena de las «Santas Lucía y Quiteria» en el registro inferior del muro de la Epístola, del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

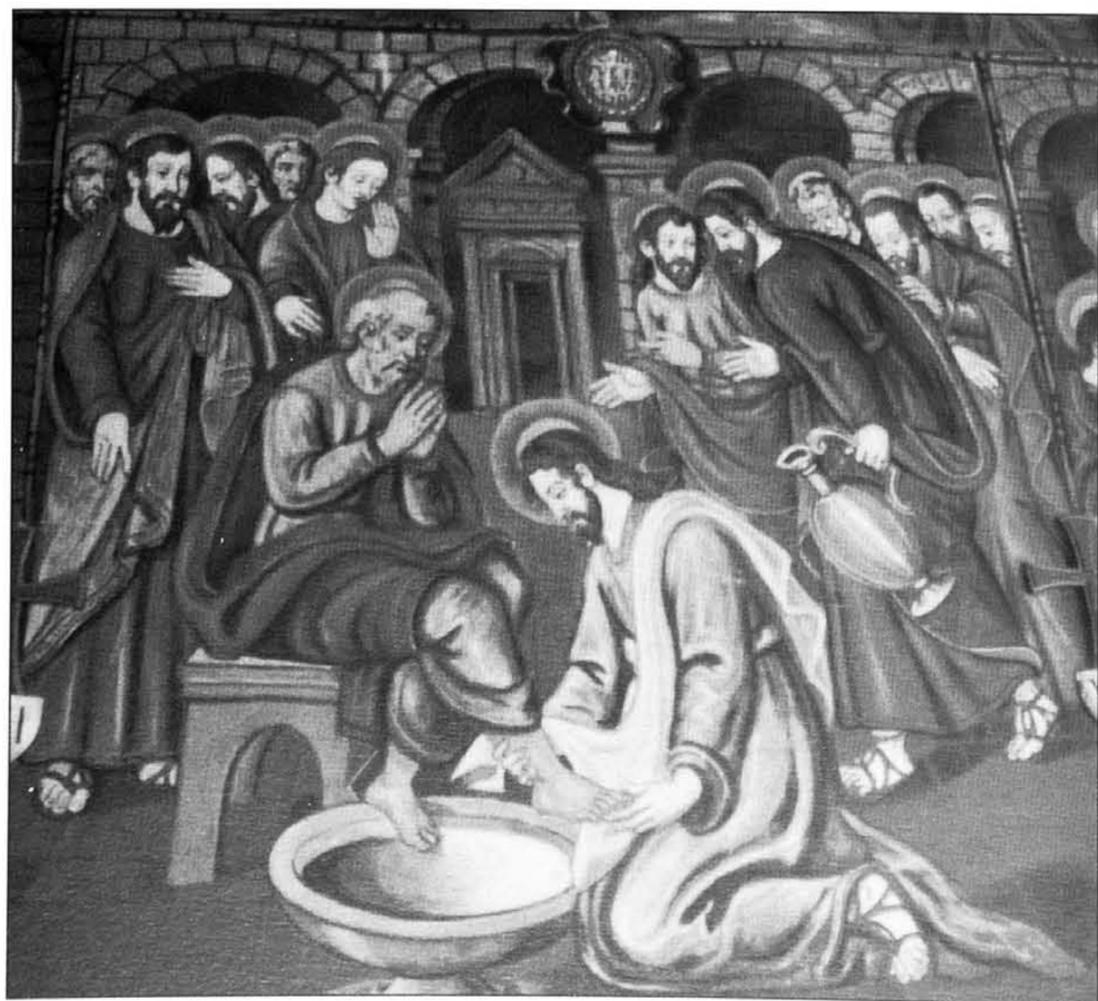
11. Escena de los «Santos Antonio y Pablo ermitaños» en el registro inferior del muro del Evangelio, en el coro del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).



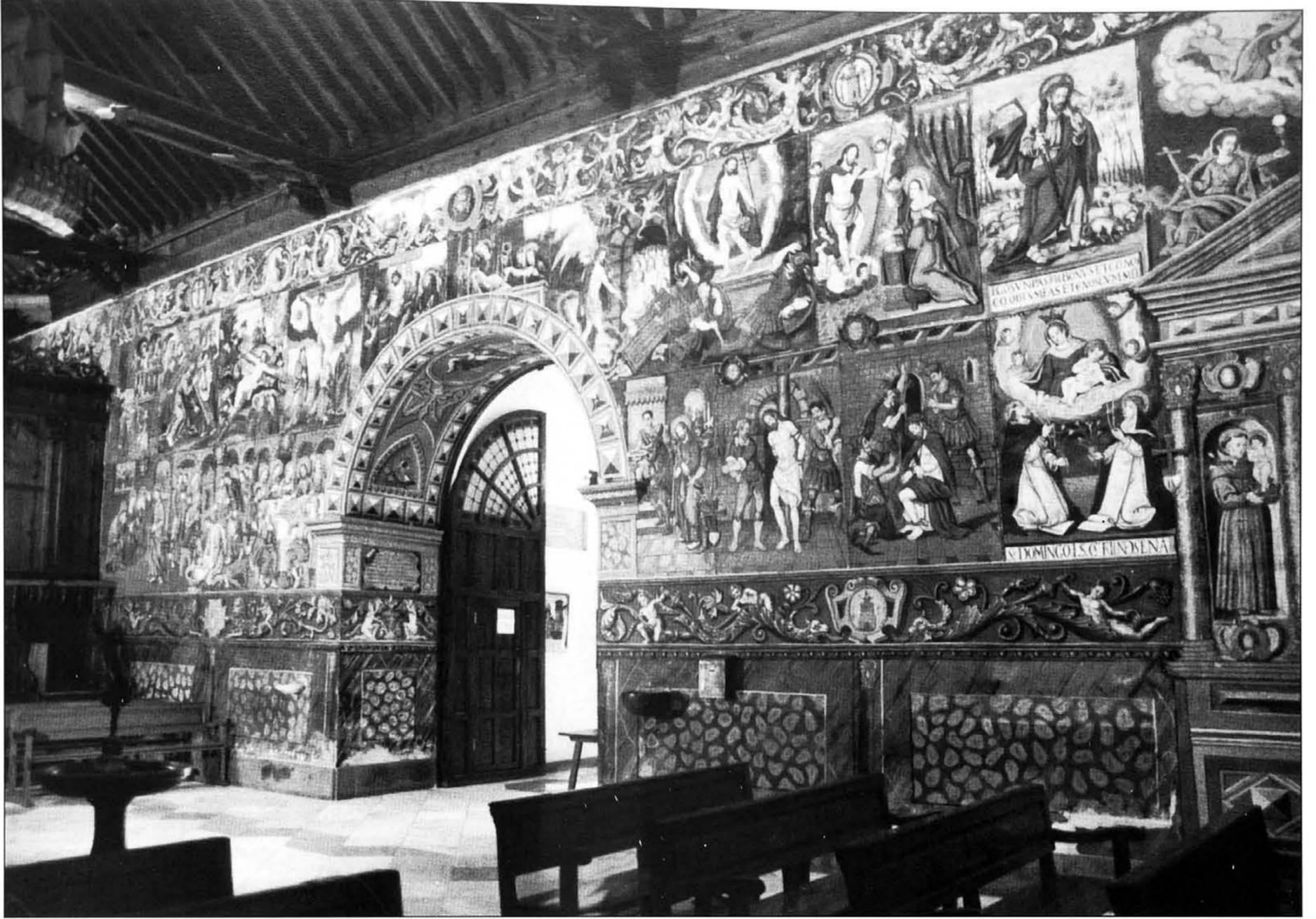
12. Vista parcial del muro del Evangelio, con escenas de la Pasión de Cristo, en el Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

13. Escena del «Lavatorio de los pies» en el registro inferior del muro del Evangelio, en el Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

12



13



14



15

14. Vista general del muro del Evangelio, con más pasajes de la Pasión y Resurrección de Cristo y otras escenas, en el Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

15. Escena de la «Flagelación» en el registro inferior del muro del Evangelio, en el Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).



17



16

16. Retablo ficticio pintado, con los Santos Antonio de Padua y Buenaventura en los intercolumnios y las Virtudes de la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Justicia en la parte superior.

17. Vista parcial del último tramo del muro del Evangelio con escenas franciscanas, en el Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

18. Escena de «San Francisco de Asís recibiendo a Jesús Niño de la Vire, el mismo Santo sobre un asno dando limosna y el incencio milagroso del convento cuando oraba con Santa Clara», en el registro inferior del muro del Evangelio, en el Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

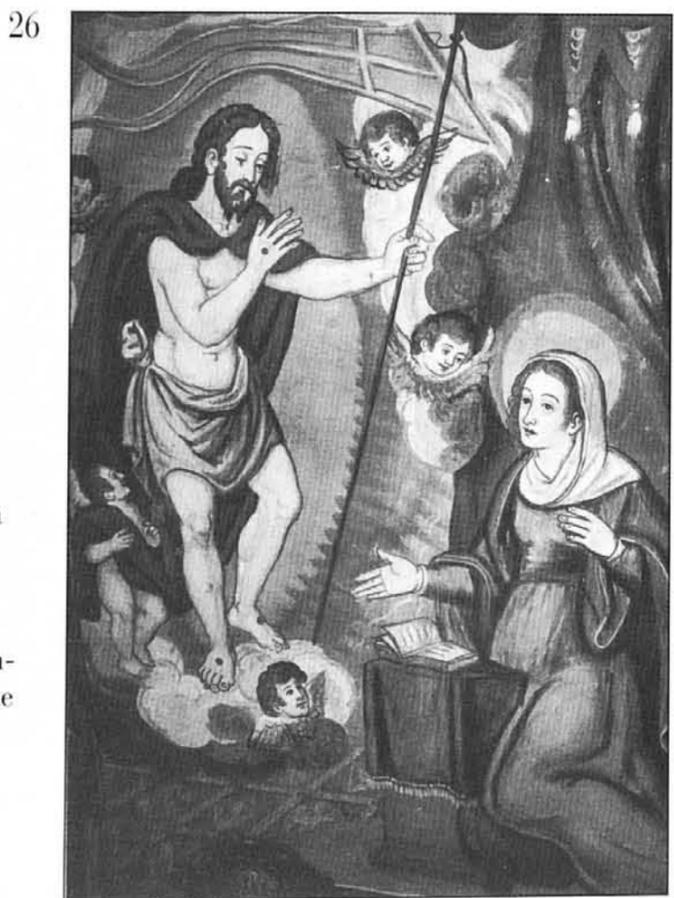
19. Estampa de «San Francisco de Asís recibiendo a Jesús Niño de la Vire, el mismo Santo sobre un asno dando limosna y el incencio milagroso del convento cuando oraba con Santa Clara», ejemplar del siglo XVII que sirvió de fuente iconográfica para la escena anterior.

18



19





20. «San Francisco de Asís sobre un asno dando limosna y el incendio milagroso del convento cuando oraba con Santa Clara», estampa de Philip Galle de 1587 que también recoge parte de la composición, que sirvió de fuente iconográfica para la escena anterior.

21. Escena de «San Francisco, con fray León, la Estigmatización del mismo Santo y la aparición que tuvo de los Santos Pedro y Pablo», en el registro inferior del muro del Evangelio, en el Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

22. «San Francisco, con fray León, la Estigmatización del mismo Santo y la aparición que tuvo de los Santos Pedro y Pablo», estampa de Philip Galle de 1587 que también recoge parte de la composición, que sirvió de fuente iconográfica para la escena anterior.

23. Escena de la «Comunicación de San Simeón» en el registro superior del muro del Evangelio, en el coro del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

24. Escena de «Santa Otilia» en el registro superior del muro del Evangelio, en el coro del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

25. Escenas de «La Verónica, Enclavamiento y Entierro de Cristo» en el registro superior del muro del Evangelio, del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

26. Escena de «Aparición de Cristo Resucitado a su Madre» en el registro superior del muro del Evangelio, del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).



27



28



31

27. Escena de «Muerte y tránsito celestial del alma de San Francisco de Asís» en el registro superior del muro del Evangelio, del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

28. «Muerte y tránsito celestial del alma de San Francisco de Asís, estampa de Philip Galle de 1587 que también recoge parte de la composición, que sirvió de fuente iconográfica para la escena anterior.

29. Escena de la «Concesión del jubileo de la Porciúncula a San Francisco de Asís y el mismo Santo sanando a un endemoniado» en el registro superior del muro del Evangelio, del Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

30. La «Concesión del jubileo de la Porciúncula a San Francisco de Asís y el mismo Santo sanando a un endemoniado» estampa de Philip Galle de 1587 que también recoge parte de la composición, que sirvió de fuente iconográfica para la escena anterior.

31. Escena de «Santiago Matamoros» al final del registro superior de pinturas del muro del Evangelio y detalles de «Cristo Salvator Mundi» y «San Pedro Nolasco» en el flanco y la enjuta izquierdos del arco toral, en el Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).

32. Detalles de «María Orante» en la enjuta derecha del arco toral y escenas de la «Inmaculada» y «Presentación de Cristo» al comienzo del registro superior de pinturas del muro de la Epístola, en el Santuario de Santa Eulalia en Totana (Murcia).



29



30



32



# PROCESO DE RESTAURACIÓN DE LA ESCULTURA: «CRISTO DEL REFUGIO»

Francisco Javier Bernal Casanova

## INTRODUCCIÓN

A principios de septiembre de 1994 por iniciativa privada de la junta de Cofradía del Santísimo Cristo del Refugio, representada en la figura de su presidente D. Ramón Sánchez-Parra Jaén, se decide la restauración de su titular y único paso: «El Cristo del Refugio». Imagen devotísima y de oscura historia, pues hasta la fecha aunque muy estudiada y analizada, no tiene ni autoría, ni se ha sabido establecer con certeza su procedencia e incluso tampoco su fecha aproximada de ejecución.

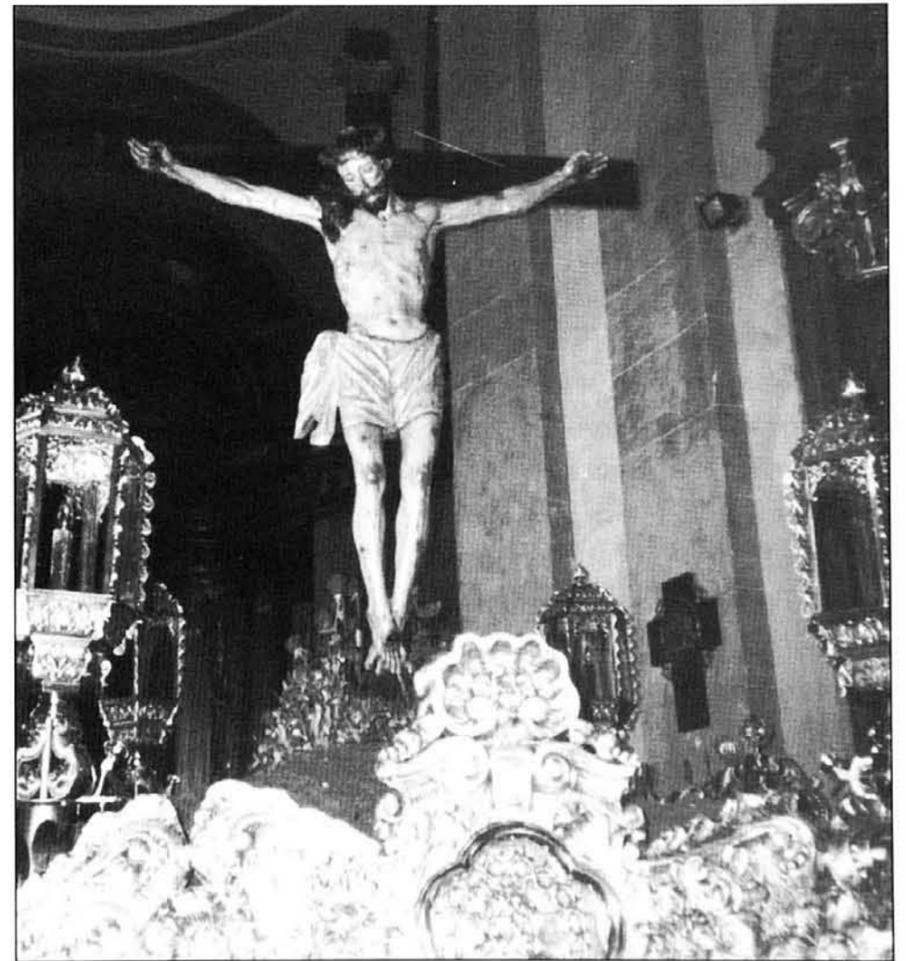
Hay quienes la atribuyen a la estela de Diego de Siloé como apuntaba D. Cristanto López Jiménez.

D. Cristóbal Belda se plantea numerosos interrogantes en cuanto a su antigüedad, de alguna forma observa las mismas contradicciones que en principio y a simple vista pueden despistar al espectador: un Cristo de facciones y rasgos anatómicos perfectamente estudiados de concepción renacentista, frente al paño de pureza de traza más rudimentaria y arcaica, junto a esto la cabellera dispuesta de forma barroca.

Una visita casual y providencial del director del Museo Nacional de Imaginería de Valladolid, D. Luis Luna, a nuestros talleres durante los procesos de restauración nos despejó algunas incógnitas, que cotejadas con los descubrimientos que durante los trabajos vamos hallando, sugieren algunas hipótesis con gran fundamento: El paño sin duda se encuentra retallado en su parte anterior, intentando con esto darle a la obra un aspecto más barroco, no habiéndose tocado la parte posterior, que presenta una talla más arcaica, pequeños pliegues entrecruzados y geométricos.

La peluca de la que hablaremos detenidamente más adelante, no es original, tratándose de una estructura postiza. Pues apostamos por una figura que originariamente llevó peluca natural, como se demostrará posteriormente.

Hay incluso quien definió la pieza como rígida y acar-



Cristo montado en la cruz y trono el Jueves Santo de 1995

tonada, considerando su estructura de pasta de papel o madera.

En cualquier caso todo son conjeturas. Quiero ahora centrarme plenamente en el proceso de restauración que es realmente el motivo de este trabajo.

## ESTADO DE CONSERVACIÓN

A principios de septiembre de 1994 cuando nos llaman para ver la obra, observamos el motivo por el que se despierta la alarma, una grieta detectada entre la unión del brazo izquierdo y el hombro.



Detalle: Estado inicial. Se observa la gran acumulación de suciedad y el aspecto negruzco de la imagen.

El 19 de septiembre es trasladado desde la iglesia de San Lorenzo, donde preside el altar mayor, hasta nuestros talleres.

Un análisis visual más profundo y detallado nos permitió elaborar un estado de conservación más riguroso: se trata de una pieza de madera tallada y policromada; el posterior análisis radiográfico nos reveló el número de piezas que componen la obra, así como la estructura y el estado de las capas interiores.

Unas catas producidas por el tiempo junto con otras que realizamos nosotros nos revelan que la policromía actual no es la original; se trata de una capa de óleo, bastante correcta, con veladuras insinuando golpes, hematomas y carnaciones; los restos de la policromía original se encuentran debajo, se trata de un temple magro (el aglutinante es cola animal, o yema de huevo etc...) de un tono similar aunque más agrisado y transparente. Las radiografías no enseñarán que son mínimos los restos que quedan. Posiblemente la policromía actual en bastante buen estado, fue aplicada cuando se decide transformar una obra del s. XVI en una barroca. El autor de la nueva policromía trabaja correctamente y previo a ésta aplica una buena mano de preparación o aparejo de cola animal.

Toda la obra presenta una gruesa capa de suciedad negruzca, tratándose de una mezcla de grasa, ceras y polvo. Las primeras catas de limpieza nos revelan que bajo esta primera capa magra existe una segunda grasa constituida por fuerte barniz grasoso altamente oxidado, ofreciendo una tonalidad amarillo-verdosa, como nos corrobora la visión ultravioleta. A parte de la evidente grieta del brazo izquierdo, se aprecia otra más pequeña en la parte posterior del brazo derecho. Más adelante observamos que se trata de la rotura únicamente de las policromías, no afectando en ningún caso a la estructura que se encuentra perfectamente ensamblada.

Durante el desmontaje de la corona de espinas, observamos la carcasa que forma el pelo. Se trata de una estructura de estopa y pelo animal aglutinada con yeso blanco, sujeta al cráneo mediante unos clavos interiores, como observaremos en las radiografías.

Existen algunas zonas de craquelados y cazoletas sin duda producidas por el propio movimiento de la estructu-



Detalle: Catas de limpieza.

ra de la madera, así como por nudos y uniones artificiales.

También vemos pequeñas pérdidas puntuales de policromías, revelando la policromía original o la madera.

Lo que también vemos claramente, y nos puntúa la visión ultravioleta, es una antigua intervención de restauración; fuentes históricas nos confirman que la obra fue tocada después de la guerra por el escultor local Sánchez Lozano, obrando éste sobre las uniones de los brazos, golpes y el pelo y realizando también una limpieza superficial.

La corona actual, en estado lamentable, se decide cambiarla por otra nueva de igual material, se trata de Aromo, arbusto de la familia de la mimosa. Se encarga de la



Detalle: Catas de limpieza.



Detalle: Mano totalmente terminada.



Detalle: Aplicación de los estucos.



Detalle de la obra terminada.



Detalle de pies donde se aprecia la gran acumulación de suciedad.



Detalle: Cata de limpieza.

nueva la floristería «San Lorenzo», realizándola tomando como modelo la anterior. Este cambio no supone ningún trauma para el conjunto de la obra, pues tampoco la que sustituimos es la original, como comprobamos de una fotografía del Cristo de los años cuarenta.

Un dato curioso es que el autor de la policromía actual, respeta el temple original en algunas zonas, como observamos en: los ojos y la boca.

Los dedos índice y anular de la mano derecha en su extremo (última falange) están adosados, observándose una madera diferente: más blanda y clara. Esta unión corresponde sin duda a la época de la aplicación de la policromía actual, s. XVIII, o principios del s. XIX, pues es la misma que en el resto de la obra. La antigüedad del óleo se puede aproximar mediante la fluorescencia a la luz ultravioleta y las distintas resistencias a determinadas disoluciones. Así podemos datarla como mínimo con una antigüedad de 150 años, aunque creemos que es anterior:

El dedo pulgar de la mano izquierda no es el original, tratándose de un añadido posterior coetáneo a los mencionados anteriormente, siendo aquél más basto y grueso.

Realizadas las primeras catas se observa:

1) La herida de la lanzada en el costado derecho está tapada; retiramos el repinte y aparece un yeso nuevo que corresponde a la intervención de Sánchez Lozano. Bajo éste aparece la hendidura o herida de la lanzada, coloreada en rojo simulando la sangre; se trata de temple.

Originalmente la herida esta abierta y así decidimos dejarla.

2) Se realizan unas catas debajo de los ojos y aparecen las lágrimas de sangre original. También se trata de temple; de la misma manera se respetan.

3) La parte inferior del paño, que envuelve la unión de las piernas al tronco, es un enlienizado, de tela de lino, tejida de tafetán.

Realizadas la radiografías se comprueba:

1) La carcasa del pelo está fijada al cráneo, perfectamente tallado, mediante clavos de forja. Las orejas (pabellones auditivos) están totalmente tallados, aunque su visión está medio oculta por el pelo. Corroboramos la teoría de una imagen concebida para llevar peluca natural.

2) Los brazos están sujetos al tronco mediante un machón de madera, que encaja perfectamente en una caja re-



alizada en el hombro hacia el pecho, en sentido oblicuo descendente. El tamaño de estos machones es de unos 22 cm. aproximadamente.

3) Cada una de las piernas es una talla, que es ensamblada al tronco mediante unas espigas encoladas.

4) El lazo del paño de pureza está sujeto a la cadera con cola animal y dos clavos de forja de unos diez centímetros cada uno.

5) El análisis visual y radiográfico nos muestra una madera de brazos y piernas diferente a la del tronco. Tratándose las primeras de una estructura más dura y rojiza, así como más aromática. Las muestras mandadas al I.N.I.A. (Instituto Nacional de Investigaciones Agrarias) tras el estudio microscópico demuestran que se trata de la misma madera, estando la diferencia, según Doña M<sup>a</sup>. Teresa López de Roma, responsable del laboratorio de anatomía de las maderas, en un tratamiento orgánico que reciben los miembros para que tengan mayor dureza y resistencia. Se trata de pino silvestre o pino albar muy difundido por toda Europa y también por la península Ibérica.

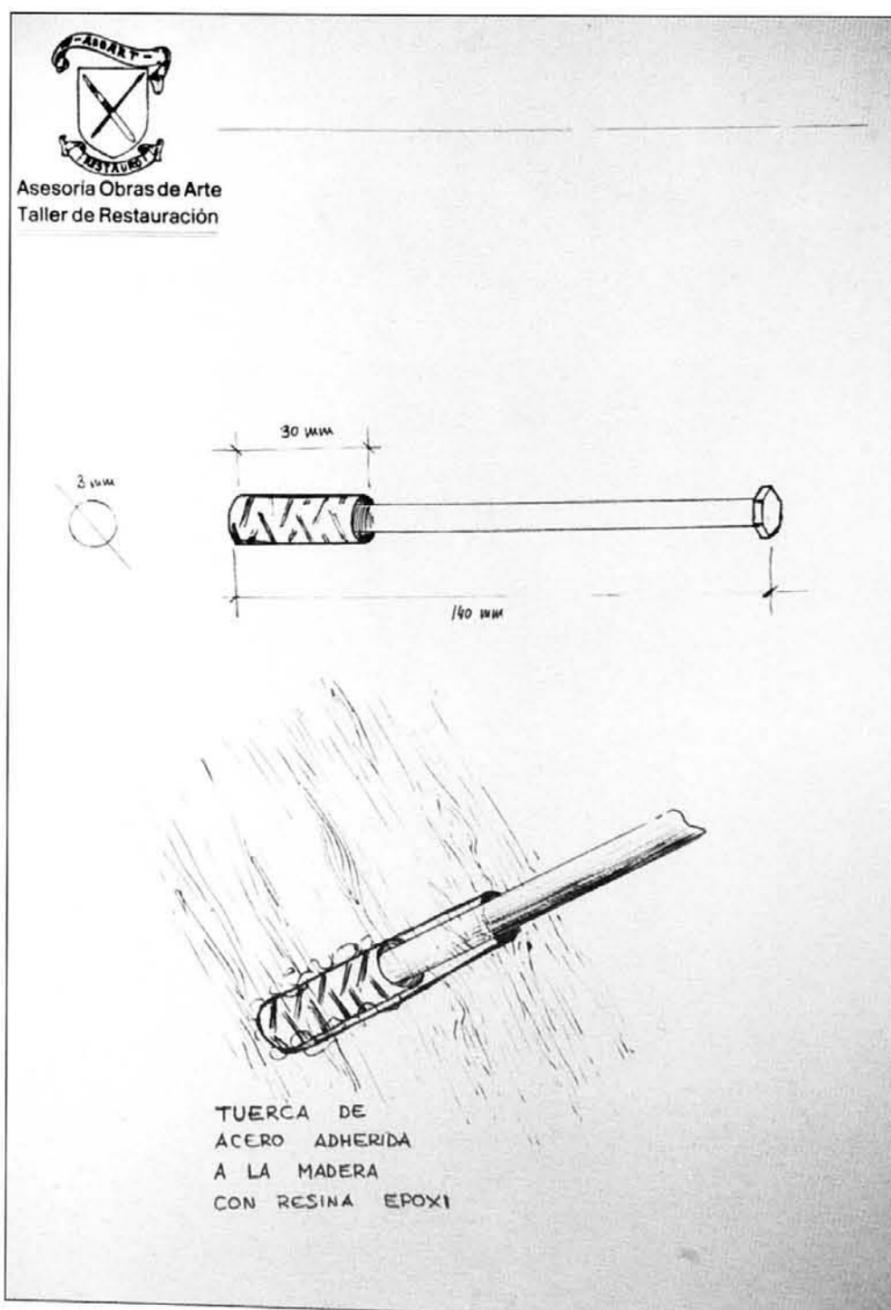
6) La obra está compuesta por siete piezas: A) Brazo izquierdo. B) Brazo derecho. C) Cabeza. D) Tronco. E) Lazo del Paño. F) Pierna izquierda. G) Pierna derecha.

## SISTEMA DE SUJECIÓN DEL CRISTO A LA CRUZ

La obra de gran tamaño y peso está sujeta a la cruz mediante cuatro puntos de anclaje; éstos son: dos hierros



de forja de unos 25 cm. de largo por 3'5 cm. de anchos en la parte exterior, disminuyendo éstos hacia la parte introducida en la madera. Éstos se encuentran clavados unos en la zona cervical y el otro al final de la zona dorsal. La parte externa tiene unos 7 cm. y en su extremo tiene un orificio rectangular por donde entrará un pasador al entrar el hierro en una caja de la cruz. Una vez anclado el Cristo en la cruz mediante este sistema se asegura con dos tornillos de hierro, rosca-madera, éstos



Detalle: Sistema de nueva colocación de los puntos de anclaje del Cristo con la Cruz.



Detalle: Grieta abierta entre brazo y hombro.

atraviesan la cruz y se enroscan en la espalda y zona lumbar de la anatomía.

Estos dos tornillos son los que decidimos cambiar, pues no resulta un tanto brusco y poco higiénico el sistema, ya que es mucha la superficie de hierro en contacto con la madera, y es bien sabido que se trata de materiales diferentes que producen efectos contrarios.

Los dos hierros mencionados en un principio no deben ser tocados, pues están fuertemente adheridos a la madera y su extracción supondría destrozos en la escultura.

### SISTEMA DE COLOCACIÓN DE LA NUEVA CORONA

La corona viene sujeta a la cabeza mediante pequeños clavos que atravesando las barrillas de madera van a insertarse en la cabeza. La nueva corona se coloca mediante belcros adhesivos. El positivo del belcro se coloca en la corona en número de tres, se sujeta con adhesivo. En la cabeza se colocan otros tres, haciéndolos coincidir exactamente con los de la corona y en la zona deseada, conseguimos con esto una sujeción estable y no deteriorando nunca la débil carcasa del pelo. Además es desmontable y permite la limpieza y retirada de polvo que en la zona superior es más acumulable.

Los belcros utilizados son de color negro, quedando



perfectamente integrados a corta distancia, pues la corona y el pelo son de color oscuro.

Nota: Fueron respetados 2 testigos de limpieza, para dejar constancia de la suciedad de la obra antes de la intervención. Éstos están localizados en la parte posterior. Uno en la espalda y el otro en el muslo. Tienen unas medidas de 1'5 cm. por 2 cm.

### PROCESO DE RESTAURACIÓN

#### FICHA TÉCNICA:

Autor: Anónimo.

Atribución / Época: Finales del s. XVI, principios del s. XVII.

Procedencia: Actualmente Iglesia de San Lorenzo.

Naturaleza, Forma y Dimensiones: Madera tallada y policromada. Cristo en la cruz. Talla exenta. Medidas: Alto: 181 cm., Ancho: 170 cm., Grueso: 0'24 cm.

Técnica: Madera de pino albar o silvestre tallada y policromada a base de óleo sobre preparación magra.

Marcas o Inscripciones: No tiene.

Descripción iconográfica: Cristo en la Cruz. Crucifixión.

Prioridad de intervención: Limpieza y repaso de las carencias, sujeción del brazo izquierdo. Cambio del sistema de anclaje a la cruz.

Soporte: Cruz de madera; no es la original. Se trata de una pieza de sección rectangular de madera maciza. Se encuentra en un estado perfecto.

Antes de comenzar cualquier intervención lo primero que debemos realizar es un amplio y detallado estudio fotográfico que nos sirva como documento del estado en el que se encontraba la obra, así como un testimonio del proceso de restauración.

Nuestro deseo hubiera sido realizarle el estudio radiográfico antes de iniciar los trabajos, pero el traslado de la obra a la consulta de D. Emilio Sánchez Parra no fue posible hasta más tarde; al Doctor Sánchez Parra debemos este importantísimo documento, agradecemos su interés y altruismo desde aquí.

Hay que especificar que debido al enorme problema que suponía voltear la pieza para su restauración se decidió intervenir primero la cara anterior y después la



Parte posterior: Observamos el fino tallado del paño en esta zona. También uno de los hierros de forja que sirven de unión al Cristo con la Cruz.



Detalle de la lanzada a medio descubrir por los yesos que le aplicaron en la anterior restauración, efectuada por Sánchez Lozano.



Toledanas aplicadas en el hombro para afianzar la unión.

posterior como si de dos obras se tratara. No afectando nunca el proceso total. Hay que tener en cuenta el tamaño de la pieza, su peso (95 Kg.) y su forma irregular.

En primer lugar se realizan 4 catas de limpieza, abarcando distintas zonas de la anatomía y paño, así determinamos el tipo de suciedad, la resistencia de ésta, y los distintos estratos. Determinamos dos evidentes capas, la primera y más superficial constituida por: grasas, humo, restos de cera y polvo aglutinado con todo lo demás. La segunda en un estrato más interior formada por: una capa gruesa de barniz graso (vegetal o mineral), éste se encuentra muy oxidado. La primera capa se retira mediante una disolución suave al 20% de amoníaco en agua destilada. Se retira fácilmente. La segunda capa ofrece mayores dificultades, pues además de ser más rígida y estar más adherida a la policromía no se debe de atacar totalmente, si no retiraríamos la pátina natural que debe de ser respetada para despojar a la obra del paso del tiempo.

Comprobado el grado de limpieza que deseamos se procede a la retirada total de la suciedad. Hecho esto en la cara anterior se realiza la misma operación en la posterior.

El siguiente paso será el arreglo la grieta del hombro derecho. Se colocan dos Toledanas contrapesadas de madera de haya. Así se consigue que actúen a modo de grapas, evitando la nueva rotura. Se utiliza como adhesivo

PVA (acetato de polivinilo) y se rellena la caja en hombro con resina Araldit madera SV 427.

Aprovechando que tenemos la pieza de espaldas arreglamos el sistema de sujeción a la cruz. Para ello insertamos en los dos puntos de sujeción del Cristo a la cruz: entre los omóplatos y en la zona lumbar, dos roscas de acero inoxidable de 3 cm. de largo por 12 mm. de diámetro, éstas se depositan a siete cm. de profundidad fijadas mediante resina de dos componentes epoxídica. Se realizan unas muescas en las roscas para que la unión sea más fuerte. (ver gráfico). Así al ser llevado el Cristo a la cruz sólo habrá que pasar un pasador de acero, atravesando la cruz entrando en la espalda del Cristo y enroscado en su extremo último.

Después de la limpieza general se retiran los numerosos repintes que de la anterior restauración van apareciendo, éstos son de óleo y al ser relativamente recientes se eliminan con facilidad.

Se procede ahora al estucado de todas las carencias y pérdidas de la policromía, para ello se utiliza estuco tradicional, preparado en el taller a base de cola animal, yeso mate, etc. Se aplica en caliente sobre las zonas donde se ha perdido la policromía. Posteriormente se procede al desestucado mediante medios mecánicos.

El siguiente paso será aplicar un barniz aislante, nos servirá para contrastar la tonalidad original, así como para evitar el contacto directo de las reintegraciones con los estucos. Aplicamos este barniz en caliente, con ello conseguiremos eliminar posibles pasmos producidos durante la limpieza. Utilizamos barniz retoques de Talens (Rembrandt). Se arreglan los dedos que tenían roturas y uniones incorrectas. Ensamblándolos de nuevo mediante espigas y cola sintética.

Se procede a la reintegración diferenciada de las carencias, aplicando las técnicas del Regattino y del Puntello. Como materiales usamos la acuarela de fácil reversibilidad. Finaliza la reintegración se aplica una nueva mano de barniz retoques en frío, con ésta aislamos las reintegraciones y nos permite ver si el tono de éstas es el correcto. Por último aplicamos una última mano de barniz final mate de Talens. Éste en aerosol.

A mitad de obra, coincidiendo con el final de la limpieza se le realizaron a la escultura una serie de radiografías de: la cabeza, hombros, uniones de brazos, pecho, caderas, unión de las piernas al tronco, pies y rodillas; con ellas pudimos comprobar muchas cosas, pero lo más inmediato fue observar la perfecta talla, y la minuciosidad con la que el escultor realiza la obra, no teniendo que usar ésta casi aparejo, salvo una leve capa. Únicamente se observa un modelado de yeso en la parte más externa de los pectorales.

La restauración se termina el 6 de febrero de 1995, para la ejecución de la misma se forma un equipo dirigido por D. Fco. Javier Bernal Casanova, y como ayudantes: M<sup>ra</sup>. Loreto López Martínez, a quien agradezco sus orientaciones históricas, Paloma Jiménez y Luisa Guardiola.

# LEGADO NATAL EN LA TESTAMENTARIA: JAIME BORT UN ARQUITECTO NACIDO EN COVES DE VINROMA (CASTELLÓN)..

Magín Arroyas Serrano

Jaime Bort y Miliá, el arquitecto que en la primera mitad del siglo XVIII planifica y comienza los trabajos de la fachada principal de la catedral de Murcia, sin duda una de las obras más representativas del barroco español, no es una figura desconocida sobre todo después de la publicación de la excelente monografía dedicada a la portada catedralicia realizada por Elías Hernández Albadalejo<sup>(1)</sup>. Sin embargo, no es correcta la asignación que se ha hecho a la villa castellanense de San Mateo como lugar de nacimiento del arquitecto, tal y como ya aclaraba en un artículo anterior en el que expuse los motivos que originaron tal confusión<sup>(2)</sup>. La posterior lectura de un documento, que aunque no desconocido en su existencia no utilice en el artículo citado, me lleva a escribir estas líneas para reafirmar lo ya dicho entonces, avalado ahora con el nuevo texto documental.

La identificación del lugar natalicio de Jaime Bort y el error de confusión del mismo, se motiva en los documentos testamentarios que se redactan para recoger las últimas voluntades del arquitecto, y que analizaré detenidamente pues en ellos, y en lo que llamo «legado natal» de sus disposiciones, Bort nos descubre que nació en la localidad de Coves de Vinroma

(Castellón), a la que alude como «Cuebas de San Mateo»<sup>(3)</sup>.

El proceso testador consta de tres documentos, que recogemos en el apéndice documental, que son: el poder para testar que se conceden mutuamente el arquitecto y su mujer, Antonia Redondo, en el que manifiestan sus voluntades testamentarias, otorgado ante el notario murciano Francisco Espinosa de los Monteros el 2 de diciembre de 1748<sup>(4)</sup>; el codicilo con añadidos que Bort realiza ante el notario madrileño Pedro Márquez el 27 de enero de 1754<sup>(5)</sup> y, por último, el testamento que su viuda Antonia Redondo realiza en virtud de poder ante el anteriormente citado notario murciano Francisco Espinosa de los Monteros el 24 de mayo de 1754<sup>(6)</sup>.

El traslado a la Corte, adonde ha sido llamado, debe ser el motivo para otorgar el poder testamentario que faculta al sobreviviente del matrimonio a redactar el testamento como tal, al tiempo que la minuciosidad o concreción de las disposiciones impide que se vulnere la voluntad del testador fallecido. El documento comienza con la identificación de los otorgantes, «don Jaime Bortt, maestro maior de obras públicas de esta ciudad, y doña Antonia Redondo Ladrón de Guevara su muger», a lo que sigue una confesión de fe en la que destaca la manifestación de creencia en el misterio de la Trinidad y la elección de María reina de los Ángeles como intercesora. En las disposiciones fu-

(1) *La fachada de la catedral de Murcia*. Murcia, 1990. Con anterioridad a la publicación de Hernández Albadalejo se preocuparon de Bort y su obra murciana, entre otros autores, BAQUERO ALMANSA, A.: *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia, 1913, pp. 193-199, SÁNCHEZ-MORENO, J.: *Maestros de Arquitectura en Murcia*, Murcia, 1942, pp. 19-29, y CÓMEZ PIÑOL, E.: «Jaime Bort y la fachada Occidental de la catedral de Murcia», *Actas del XXIII C.I.H.A.*, II, Granada, 1977, pp. 500-514.

(2) ARROYAS SERRANO, M.: «El arquitecto barroco Jaime Bort, autor de la fachada de la Catedral de Murcia, y su relación con Coves de Vinroma (Castellón)», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXI, 1995, pp. 155-162. La condición de natural de San Mateo atribuida a Bort aparece en PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Valencia* (colección Tierras de España), Madrid, 1985, p. 304; VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: «Arquitectura barroca: siglo XVIII», *Historia de la Arquitectura Española*, 4, Zaragoza, 1986, p. 1415; HERNÁNDEZ ALBADALEJO: *Opus cit.*, p. 389, y en la *Gran Enciclopedia de España*, 4, Pamplona, 1991, p. 1677.

(3) La referencia a la documentación testamentaria para señalar su naturaleza de valenciano en base a su legado a la iglesia parroquial de un pueblo valenciano, ya fue señalada por SÁNCHEZ MORENO: *Opus cit.*, p. 23. También se refieren a esta documentación notarial CANDEL CRESPO, F.: «Noticias inéditas sobre el Arquitecto Jaime Bort», *La Verdad*, Murcia, 27-2-1977 y 6-3-1977, y HERNÁNDEZ ALBADALEJO: *Opus cit.*, p. 389.

(4) Apéndice, documento 1: ARCHIVO HISTÓRICO DE MURCIA. Protocolos, 2782, ff. 515-516v.

(5) Apéndice, documento 2: ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo 18606, ff. 185-186.

(6) Apéndice, documento 3: ARCHIVO HISTÓRICO DE MURCIA. Protocolos, 2786, ff. 164-165v.

nerarias, precisan que desean ser enterrados en la iglesia parroquial de la que fueran feligreses en el momento del fallecimiento, aunque permiten que sus albaceas puedan tomar otra decisión, con mortaja de hábito que será «de Santa Theresa» (carmelita descalzo) en el caso de Bort y trinitario en el de su mujer, y en ataúd sencillo, sencillez que también piden para las exequias en las que acompañará solamente la cruz, cura y sacristán de la parroquia, aunque nuevamente permiten que los albaceas dispongan otra cosa, así como los sufragios a realizarse. La fórmula utilizada en la manifestación de voluntades garantiza el espíritu de humildad y sencillez por parte del difunto, y deja al análisis de la situación económica resultante en el momento del óbito, o al concepto de dignidad que estimen los administradores albaceas, la ejecución real de lo dispuesto, con lo que el difunto libera a sus sucesores de cargas onerosas y en ocasiones endeudantes.

Los albaceas ejecutores serán en primer lugar el cónyuge sobreviviente, y junto a él una serie de personajes murcianos compuesta por un canónigo y un beneficiado de la catedral, don Joseph Belluga y don Manuel Escolano, el prior de los carmelitas calzados fray Christobal Gil, y un alto funcionario del Tribunal de la Inquisición como es el secretario del Secreto, don Andrés García Benito. Estos personajes intuimos que formaban parte del círculo de amistades de Jaime Bort en Murcia, y es curioso que no designe a nadie vinculado a su oficio.

Por último, el poder antes de registrar las cláusulas finales de derogación de otros documentos similares, aquí supuestamente posibles pues no hace concreta mención de alguno, dispone el reparto de los bienes y en el mismo se recoge el que las dos hijas del matrimonio, religiosas profesas en el convento de Santa Ana de Murcia, sólo gozarán del usufructo de los bienes restantes al fallecimiento de sus padres, pues «a el tiempo de su profeción hizieron en nosotros renunzia de sus lexítimas reserbando el usufructo de ellas por los días de su vida», lo que debió estar motivado tanto por la posible cuantía de la dote aportada en el momento de entrar en dicho convento, como por la existencia de descendientes en la línea del primer matrimonio de doña Antonia Redondo, pues ella como leemos legaría su parte a su nieto Jacinto Andrés residente en Cuenca.

Esta circunstancia, la de una rama hereditaria por línea de su mujer, es la que hace que Jaime Bort disponga libremente de su parte y pueda nombrar, después que sus dos hijas religiosas fallezcan, como herederos suyos por mitades a dos instituciones religiosas: la fábrica de la Iglesia parroquial «de las Cuevas de San Matheo del reyno de Balencia obispado de Tortosa» y para la fundación del convento de carmelitas descalzas de Murcia. Si la segunda tiene que ver con su especial vinculación de devoción a Santa Teresa y su obra, ¿qué relación tiene con «Cuevas de San Matheo»?

Es el segundo documento, que afecta a las voluntades testamentarias modificándolas en parte, el que responde a la pregunta que he formulado. Jaime Bort que reside ahora en Madrid al trabajar para la Corona, encontrándose tan enfermo que, como nos dirá el notario, no puede firmar el documento y lo tiene que hacer un testigo «a su ruego»,

añade un codicilo a su voluntad recogida en el poder otorgado en Murcia en 1748. El añadido testamentario tiene por objeto legar a su sobrino Julián Sánchez Bort, arquitecto en Madrid, todo lo que posee relacionado con la profesión, tanto los libros de arquitectura, como los moldes (¿maquetas?) y el resto de herramientas del oficio, la ropa suya «hasi blanca como de color» y, especialmente, «los pettrechos correspondientes para vestir de Militar, como son espadín y demás conduzente que el otorgante tiene», lo que viene a insinuar que en el aspecto profesional Bort señala como sucesor suyo al sobrino heredero, que incluso podrá sucederle en el estatus honorífico que debió concederle la monarquía en algún momento de los años en que sirvió a la Corona, y que se desprende de la alusión a las vestiduras militares. Sin embargo, le hace saber al sobrino que todo ello queda supeditado a que no pleitee en contra de su viuda, doña Antonia Redondo, y lo que la misma ejecute en virtud del poder que en su día se otorgó.

Manteniendo pues sus decisiones de 1748, en lo que respecta a su legado a la fábrica de la parroquia de «Cuevas de San Matheo», descubrimos el motivo cuando al inicio del documento del codicilo, Jaime Bort dirá que es «natural de las Cuevas de San Matheo, obispado de Tortosa y reyno de Valencia, hijo lexítimo y de lexítimo mattrimonio de Vizente Bort y de Marcela Miliá, ambos nattuales del nominado lugar [Cuevas de San Matheo]». Con esta declaración de su lugar de nacimiento, así como de sus padres, aparece la raíz o causa para entender el motivo del legado que dejaría a la iglesia parroquial de su pueblo y que he denominado «legado natal». Pero, ¿cómo se produce la confusión de localidades al atribuir su lugar de nacimiento?

El tercer documento, llamado «Testamento de don Jaime Bortt» por el escribano que lo redacta, es el que origina la confusión a la que venimos aludiendo. Si analizamos con detalle los textos, en el primero de ellos firmado por Bort se dice que lega la mitad del remanente a la fábrica de la «Yglesia Parrochial de las Cuevas de San Matheo», y en el segundo que otorga el propio Bort este dice que es «natural de las Cuevas de San Matheo», mientras que en el tercero, otorgado por su mujer, se lee que el legado lo hace a la «Yglesia Parrochial de San Matheo de las Cuevas»<sup>(7)</sup>. El baile de palabras que hay entre los dos primeros documentos y el último, ubicando las Cuevas delante de San Mateo en los otorgados por Bort en 1748 y 1754, y después de San Mateo en el que hace su viuda en 1754, tiene a mi parecer la explicación lógica de que el arquitecto, que conocía el lugar al haber nacido en él, localiza Coves de Vinroma aludida como «las Cuevas» con el apéndice «de San Matheo» para ubicarlas en el llamado «Gobierno de San Mateo o el Maestrazgo Viejo», denominación de demarcación territorial que se utilizaba en el siglo XVIII, como hubiese podido decir en siglos anteriores «las Cuevas del Maestrazgo» o Coves del Maestrat<sup>(8)</sup>. Mientras que su viuda, que no conocería la zona, debió creer que el mencionado San Mateo era el titular de la iglesia parroquial de Cuevas,

(7) Los subrayados no existen en los documentos originales.

(8) GARCÍA LISÓN, M. y A. ZARAGOZA CATALÁN: *Comentarios al mapa que del Maestrazgo Viejo de Montesa grabó don Tomás López en 1786*, Benicarló, 1994.

de ahí que lo citase delante, error este que llevará siglos más tarde a que los investigadores ajenos al espacio geográfico, identifiquen la población mencionada en los documentos como San Mateo, localidad del antiguo reino de Valencia y en el obispado de Tortosa, sin caer en el detalle de la existencia en las proximidades de esta del citado lugar de Coves de Vinroma, y que es en realidad la población donde nació según sus propias palabras el insigne arquitecto Jaime Bort y Miliá.

## APÉNDICE: DOCUMENTOS TESTAMENTARIOS DE JAIME BORT

### DOCUMENTO 1. 1748-2-XII. MURCIA.

Jaime Bort y su mujer Antonia Redondo, se otorgan poderes para testar el uno por el otro sobreviviente en su momento, ante Francisco Espinosa de los Monteros notario de Murcia.  
(Archivo Histórico de Murcia. Protocolos, 2782, ff. 515-516v.)

Don Jaime Bort y doña Antonia Redondo, su mujer. Poder para testar el uno del otro.

En el nombre de Dios, amén.

Sébase como nos don Jaime Bortt, maestro maior de obras públicas de esta ciudad, y doña Antonia Redondo Ladrón de Guebara su mujer, vezinos de ella, estando como estamos en nuestro entero y libre juicio, memoria y entendimiento natural, creiendo como firme y verdaderamente creemos en el alto misterio de la Santísima Trinidad, Padre Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un sólo Dios verdadero, y en todo lo demás que cree y confiesa nuestra Santa Madre Yglesia Cathólica Romana, vajo cuja fee y creencia hemos bibido, y protextamos vibir y morir como catholicos y fieles cristianos, elixiendo como desde luego eleximos por nuestra yntercesora y abogada a la reyna de los Angeles, María Santísima Madre de Dios y señora nuestra, para que interceda con su hijo presioso Dios y Señor nuestro, que no mirando la grabedad de nuestras culpas, si a su ynfinita misericordia nos las perdone y llebe nuestras almas a gozar de su santa gloria, y con esta divina ymbocazón, fee y creencia, decimos que por quanto hemos comunicado entre ambos nuestra boluntad para la disposición de nuestros testamentos, y para que tenga de vido efecto desde luego en la mejor forma que podamos y de derecho ha lugar, otorgamos que resipocramente nos damos poder y facultad como se rrequiere expe/cial, para que el que de nos sobreviviere haga parte y ordene el testamento y última voluntad del que falleziere, según y en la forma que lo tenemos comunicado, y queremos que nuestros cuerpos sean sepultados en la Yglesia Parrochial donde fueros feligreses a el tiempo de nuestro fallecimientol u adonde pareciere a nuestros albaceasl cubierto el cuerpo de mi, el dicho don Jaime, con ábito de Santa Theresa, y el de mi la dicha doña Antonia, con el de la santísima Trinidad, y en ataúd zerrado forado en negro y acompañen nuestros entierros la cruz, cura y sacristán de dicha parrochia, quedando la disposición de lo demás a boluntad de dichos nuestros albaceas, y para que dispongan y hagan se digan por nuestras almas las misas y sufragios que ytene-

mos comunicado, disponiendo todas las cláusulas que conspiren a el descargo de nuestras conciencias. Y nos nombramos el uno a el otro por nuestros albaceas testamentarios, y de conformidad nombramos por tales a don Joseph Belluga canónigo dignidad de Maestre escuela en esta Santa Yglesia, don Manuel Escolano prebendado en ella, al padre Maestro fray Christobal Jil prior del combento de Nuestra Señora del carmen calzado, y a don Andrés Garzía Benito secretario del Secrito del Santo Ofizio de la Ynquisición de este Reynol a todos juntos y a cada uno de por sí yn solidim nos damos / y les damos el poder que por derecho es necesario para el cumplimiento de el testamento que en virtud de este poder se hiziere.-

Declaramos que del matrimonio que contrajimos según orden de nuestra Santa Madre Yglesia, tenemos por nuestras hijas únicas a doña María y doña Pretonila Bort, relixiosas profesas en el combento de Santa Ana de esta ciudad, quienes a el tiempo de su profeción hizieron en nosotros renunzia de sus lexítimas reserbando el usufructo de ellas por los días de su vida, como parece de el ynstrumento otorgado sobre ello a que nos remitimos, y así lo declaramos para que conste.-

Y en el remanente de los vienes, derechos y acciones que tocaren y pertenecieren a mi el dicho don Jayme Bort, y para después de los días de la vida de las dichas doña María y doña Pretola mis hijas, es mi boluntad que en la mitad de ellos subceda la fábrica de la Yglesia Parrochial de las Cuebas de San Matheo del reyno de Balencia obispado de Tortosa, y la otra mitad se aplique para la fundación del combento de relixiosas de nuestra madre santa Theresa de Jesús, que en esta ciudad se trata, con obligación que ha de tener dicho combento y fábrica de celebrar anualmente cada uno seis misas resadas por mi alma y las de mis difuntos, por ser así mi boluntad.-

Y yo la dicha doña Antonia Redondo en el rremanente de mis vienes, derechos, acciones y futuras / subcesiones que por qualquier título me puedan tocar y pertenecer, nombro por mi lexítimo y unibersal heredero a Jacinto Andrés mi nieto, vezino de la ciudad de Cuenca, hijo lexítimo de Dionisio Andrés difunto, quien lo fue de Gerónimo Andrés mi primer marido, porque así es mi voluntad.-

Y por este poder rebocamos, anulamos y damos por des ningún efecto, qualesquiera otra anterior disposición hubiésemos echo por escripto o de palabra ante qualesquier escribanos, notarios u otras personas, para que no balgan ni hagan fee en juicio o fuera de el, si sólo este poder y los testamentos que en su birtud se otorgaren, que queremos balga como nuestra última voluntad. En cuio testimonio, así lo otorgamos en la ciudad de Murcia en dos de diciembre de mil setecientos quarenta y ocho años. Siendo testigos Pedro Fernández Pérez, Joseph López de Albadalejo y Juan Martínez Reyna, vesinos de ella. Y lo firmaron los otorgantes a todos los quales yo el escribano doy fee conozco.

Don Jaime Bort Miliá (rúbrica).

Antonia A. Redondo Ladrón de Guebara (rúbrica).  
Ante mi,

Francisco Espinosa de los Monteros (rúbrica). Sin derechos. Doy fee (rúbrica).

DOCUMENTO 2.  
1754-27-I. MADRID.

Codicilo con disposiciones complementarias a sus últimas voluntades recogidas en el poder de 1748, añadido por Jaime Bort ante Pedro Márquez notario de Madrid.

(Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo 18606, ff. 185-186)

Año de 1754.

En 27 de henero de 1754.

En la villa de Madrid, a veynte y siete días del mes de enero de mil settecientos cinquenta y quatro, ante mi el sscribano de Su Magestat y testigos, don Jayme Bort de estado casado con doña Antonia Redondo, natural de las Cuebas de San Mattheo, obispado de Torttosa y reyno de Valencia, hijo lexítimo y de lexítimo mattrimonio de Vizente Bort y de Marcela Miliá, ambos nattuales del nominado lugar, (ya difuntos), y el ottorgante vezino de esta villa y parrochiano de la parroquial de San Pedro della, estando enfermo en la cama de la enfermedad que Dios nuestro Señor ha sido servido darle, aunque en su sano juycio, memoria y entendimientol creyendo como firme y verdaderamente, dijo crehiya en el altto e yncompesible mistterio de la Santísima Trinidadl Padre, Hijo y Espirittusanto, ttres personas distintas y un sólo Dios verdadero, y en ttodo lo demás que tiene, crehe y conffiesa nuestra Santa Madre Yglesia Catthólica Apostólica Romana, de/bajo de cui a fee y crehencia a vivido y prottexta morir, como catthólico fiel christiano, y ttemiendose de la muerte, a ttodo viviente cierta y segura y su hora yncierta, y para descargo de su conciencia, dijo que en el año pasado de mill settezientos quarenta y ocho, ottorgó poder a su mujer para que luego que falleciere, dispusiese de todos sus vienes muebles rayces, y ttodo lo correspondiente que uno a otro y el otro al otro se ttenían comunicado, cui o poder ottorgaron en la ciudad de Murcia hallandosen vezinos en ella, y ante Francisco Fspinosa De los Monteros sscribano numerario de dicha ciudad de Murcia, en donde dejaban nombrados sus testamentarios y albazeas. Y mediante no tener copia para exhibirla ante el presente sscribano, para que con más formalidad se hiciese este cobdicilo, ni saver el día fijo que lo ottorgó, hizo esta declaración para que conste queriendo y siendo su boluntad se tenga por su última y postrimera el cittado poder, ottorgado en la referida ciudad de Murcia, a escepción de que a don Julián Sánchez Bort su sobrino se le den y entreguen todos los libros del arte de Alquitttura, de que son hambos profesores, como todos los moldes y demás erramientas perttenecientes a dicho arte, y ttodo la ropa hasí blanca como de color, como hasí mismo los pettrechos correspondientes para vestir de Militar, como son espadín y demás conduzente que el otorgante tiene, y esto con la cláusula de que no pueda ponerle pleyto ni demanda a la referida doña Antonia Redondo por / más que lo que aquí ha relacionado, y que en el caso de pedirle más de lo mencionado no se le dé ni entregue cosa alguna. Y pide lé encomiende a Dios nuestro Señor, que hasí lo espera de su caritativo pecho. Y quiere se guarde y cumpla en el referido poder ttodo aquello y demás, que en virtud del poder y facultad que en el se da a la referida doña Antonia Redondo su mujer para otorgar su testamento, hiciere y actuare, que quiere que se ttena por su última y detter-

minada voluntad, en cui a firmeza hasí lo dijo y otorgó ante el presente sscribano y testigos, que lo fueron don Joseph Castañeda, don Joseph Garzía Borunda, Francisco Xavier Pardo, Alberto Rodríguez y Joseph Yniesta, vezinos y residentes de esta villa, y el otorgante a quien doy fee conozco no lo firmó por la gravedad de su enfermedad y hallarse sangrado de la mano derecha, a su ruego lo firmó un testigo.=

Testigo a rruego.= Francisco Xavier Pardo (rúbrica).

DOCUMENTO 3.  
1754-24-V. MURCIA.

Testamento de Jaime Bort Miliá realizado en virtud de poder por su viuda, Antonia Redondo, ante Francisco Espinosa de los Monteros notario de Murcia.

(Archivo Histórico de Murcia. Protocolos, Z786; ff. 164-165v)

Testamento de don Jaime Borttl hecho en virtud de poder por doña Antonia Redondo su mujer.

†

Estando en uno de los locutorios del combento de religiossas de Señora Santa Ana desta ciudad de Murcia, en veinte y quatro de mayo mil setecientos cinquenta y quatro, ante mi el esscribano público y testigos pareció doña Antonia Redondo, viuda de don Jaime Bort, estante en este dicho combento, y dijo que la otorgante y el expresado don Jaime su marido por ante mi el esscribano en el día dos de diciembre del año pasado de mil setecientos quarenta y ocho, se dieron mutuamente poder para hazer sus respectivos testamentos, según y en la forma que entre ambos lo tenían comunicado, con otros particulares que constan de dicho poder, que para validación de este ynstrumento se inserta en el, y su thenor es el siguiente:

AQUÍ EL PODER<sup>(9)</sup>

Y usando de dicho poder, declara que el expresado don Jaime Bort su marido, falleció vajo su disposición en la villa y corte de Madrid, el día dos de febrero pasado de este año, y su cuerpo fue sepultado en la Yglesia Parrochial de Señor San Pedro el Real de dicha villa, en ataúd de maderal con hávito de carmelitas descalzos, y acompañaron su entierro la Cruz, cura y sacristán de dicha parroquia, doze sacerdotes y la Orden Tercera.-

Ytem: Se dijo por su ánima en dicha parrochia missa cantada de cuerpo presentel responso y vijilial y también se han zelebrado por su alma trescientas treinta y cinco missas rezadas, y satisfizo su limosna, según estilo de aquel país, como consta de los recibos que paran en su poder.-/

Declara haver dado de limosna a los Santos Lugares, de Jerusalem y redención de captivos, dos reales de vellón a cada Manda.-

Declara que las deudas que dejó contraídas en la referida villa de Madrid el expresado su marido al tiempo de su fallecimiento, las satisfizo la otorgante con la cantidad de cinco mil reales vellón que para este efecto libró la piedad de Su Magestad (que Dios guarde), atendiendo a los méritos de su difunto marido, y assí lo expresa para que conste.-

(9) Subrayado en el original. Aunque dice que copia el texto del poder, en realidad no lo hace.

Declara que ante Pedro Márquez esscribano en dicha Corte el día veinte y siete de henero pasado de este año, el dicho su marido ratificó lo dispuesto en el citado poder, y fue su voluntad que a Julián Sánchez Bort, su sobrino, se le entregase por manda toda la ropa de su bestir, como assí mismo todos los libros de Adquitectural de que ambos heran profesoresl con los instrumentos conducentes a dicho Artel cuyo entrego tiene hecho como consta de su recivo.-

Declara que los vienes que han quedado por muerte de dicho su marido son partibles con la otorgante, como adquiridos constante su matrimonio, mediante no haver llevado a el uno ni otro capitales algunos, y assí lo expresa para que conste.-

Declara que el referido don Jaime su marido quedó de viendo en esta ciudad al tiempo de su / muerte nuebecientos sesenta y seis reales y veinte maravedís vellón a Jaime Joubena mercader en ella.= A Mariana Pitarque cumplimiento al dote, doscientos sesenta y cinco reales y veinte maravedís vellón.= Y a don Juan Baptista Aguirre recaudador General de Rentas Provinciales de este Reino un mil doscientos cinquenta y ocho reales vellón, y assí lo declara para que conste.-

Declara que por dicho poder se nombraron mutuamente por sus albazeas testamentarios, y de conformidad nombraron por tales a don Joseph Belluga canónigo Dignidad desta Santa Yglesia, don Manuel Escolano prebendado en esta, al padre Maestro fray Cristobal Gil prior del combento de Nuestra Señora del Carmen, y a don Andrés García Benito secretario del Secreto del Santo Oficio de la Ynquisición de este Reino, juntos e insolidum, y en la misma forma se nombra y les nombra por tales albazeas, con las facultades correspondientes a este encargo.-

Yttem: Por dicho poder declaró tenían por sus hijas únicas y de la otorgante, a doña María y doña Petronila Bort religiosas professas en este dicho combento, quienes al tiempo de su profesión hicieron renuncia de los vienes de sus lexítimas en dicho don Jaime y la otorgante, reservando el usufruto de ellos por los días de su vida, y assí lo declara para que conste.-

Y en el remanente de sus vienes, dinero y acciones, y para después de los días de la vida de las expresadas doña María y doña Petronila Bort sus hijas, fue su voluntad que en la mitad de sus vienes subcediera la fábrica de la Yglesia Parrochial de San Matheo de las Cuebas del reino de Valencia, obispado de Tortosa, y que la otra mitad se aplicase para la fundación del combento de religiosas de nuestra madre Santa Theresa de Jesús que en esta ciudad se trataba, con obligación que havía de tener dicha fábrica y combento de zelebrar annualmente / cada uno seis missas rezadas por el alma de dicho don Jaime y las de sus difuntos, y con esta carga y para después de los días de la vida de las referidas sus hijas, instituye por herederos y subcesores de los vienes de dicho su marido, a la referida fábrica y combento de Señora Santa Theresa desta dicha ciudad fundado posteriormente al otorgamiento de dicho poder, por el qual y este testamento reboca y da por de ningún efecto qualesquiera otra anterior disposición que dicho su marido hubiese hecho para que no balga, por que sólo a de subsistir el referido poder y este testamento que en su vir-

tud otorga, como su última voluntad o como más haya lugar en derecho. En cuyo testimonio assí lo otorgó siendo testigos don Salvador Vinader, Joachín Camino y Manuel Cortés, vecinos de esta dicha ciudad, y lo firmó la otorgante, a todos los quales yo el esscribano doy fee conozco // emmendado= Diciembre= Vale//.

Doña Antonia Redondo Ladrón de Guebara (rúbrica).  
Ante mi,

Francisco Espinosa de los Monteros (rúbrica). Sin derechos doy fee (rúbrica).



Joaquín Martínez Gil

Hablar sobre la pintura de un momento determinado del pasado, significa poder acercarnos a la visión y conocimiento de una radiografía estética y a la vez pictórica, tanto de la persona<sup>(1)</sup> que ha impulsado y ha dado lugar a



la creación de obra<sup>(2)</sup>, como de aquellos acontecimientos que fueron motivo en la transformación y enriquecimiento de una época que influye a sus protagonistas y les hace partícipes en todas las dimensiones. Poetizar la pintura, fragmentar la representación, trascender a la precariedad del pensamiento individual... Inquietar al espectador, disparar su imaginación... Escuchar, mirar, reflexionar... Buscar la pureza de las cosas, ver un valor en el arte por sí mismo, sin tener que dar un mensaje de tranquilidad al espectador. La grandeza de la pintura reside en la fuerza con la que nos atrae y rechaza continuamente. Es el cuadro y no nosotros quien acepta la mirada, dado que cada pintura está concebida para una idea<sup>(3)</sup>, que puede llegar a ser identificativa o excluyente, con nuestra forma de visualizar la realidad, transformada en concepto. Nuestra experiencia se ve así sumida en un constante cambio de imagen, rompiendo continuamente con la percepción real que tenemos. Lo no

(1) Diario «La Paz» de Murcia. Jueves 5 de Octubre 1871.

Juan Martínez Pozo (1848-1871).

*Pintor murciano pensionado en París por la Diputación Provincial de Murcia, premiado por la Academia Imperial y otros concursos... Es el primero, de cuantos han estado que ha presentado más número de cuadros, con la particularidad de que todos son originales mientras que sus compañeros anteriores presentaban copias o estudios.*

(2) Diario «La Paz» de Murcia. Miércoles 8 de Marzo 1871.

*Llegada del pintor a la capital, trayendo consigo sus últimas y magníficas obras. Un gran cuadro que representa a «Margarita contemplándose al espejo» y otro de caballete, muy bonito, que representa una señora tras un biombo, costumbre del siglo pasado. Además tiene tres bellísimos bocetos que representan una escena de Fausto. Un interior de iglesia en que se celebra misa ante concurso y un banquete en el siglo XV. Acuarelas y otros bien ejecutados dibujos a la pluma.*

(3) Resaltar el juego al que nos induce el pintor con el cuadro, un estudio pormenorizado y fiel reflejo de la sociedad que le rodea, constreñida por una serie de acontecimientos, que se dejan entrever en la exposición de la figura. Cara, cuerpo y pensamiento reflexivo, imparable a los acontecimientos:

— 1871 es el fin de una etapa de la historia europea.

— Derrota francesa ante las tropas prusianas.

— Instauración en París del primer régimen socialista de la historia: *La Commune*.

— Sociedad basada en los principios de la dignidad, el honor y orden divino como únicos fines de salvación y existencia humana.

representado en nuestra forma de vivir. La pintura y el arte funcionan como instrumentos decisivos en el proceso de cambio y, lo que realmente captan, es ese continuo cambio que paradójicamente nos hace estar vivos.

El instinto artístico<sup>(4)</sup> parte de la experiencia para representar los conceptos, ideas, visiones, sentimientos y cualidades que demuestran como la visión humana es un trayecto en el tiempo, y es preciso realizarlo para el conocimiento de nuestra misma existencia. Transformando cada etapa de la vida vivida en un espacio animado por los alientos vitales que provienen de nuestro entendimiento y conocimiento. La pintura es el vínculo de unión entre el hombre y lo sobrenatural, y representa el proceso por el cual, el artista mantiene una conversación y una forma concreta de comunicación entre el hombre y el universo.

El sentido pictórico cobra forma a través de las cosas, ya que el espíritu representativo no tiene forma propia, perfecciona su naturaleza regresando a su virtud originaria y desde aquí es más fácil introducirse en la belleza de las cosas; de esta manera, lo bello siempre estará en relación con lo verdadero.

La pintura siempre se ve condicionada por los acontecimientos diarios, es cíclica y sigue sus propias leyes de transformación. Los períodos de división y desorden, son propicios a la creación artística por los interrogantes que generan y el relajamiento al que se ve sometida.

En los períodos de tinieblas<sup>(5)</sup>, la expresión creativa era el reflejo de una mirada apocalíptica y mística dirigida a la creación visual de un microcosmos, basado éste en el principio de respeto a las normas y preceptos dogmáticos, que hacían sucumbir cualquier iniciativa individual para albergar un macrocosmos divino y dar una razón de ser a quien espiritualizaba la visión. El espíritu era lanzado a través de la pintura que intentaba dinamizar y dinamitar las almas más pérfidas de todo el universo. Aquellas que con sus defectos, vicios y locuras han hecho con el transcurrir de los siglos una mitología histórica y verdadera, donde los más intrigados artistas han bebido del elixir proporcionado por este desfile de personajes sacados de las pasiones, deseos y vanidades humanas.

Así, bajo una cruda realidad, la estética era golpeada contra la conversión y alineamiento de las almas. El honor debía de entrar por los ojos, patada y pincelada expresiva de aquel que quiso redimir. Dípticos, trípticos y retablos, conceden una pintura plana, expresiva y didáctica sin ninguna incursión en su unidad interna, que simbolice un contacto con lo humano a la que pueda alejar sus pensamientos del camino a seguir, tanto estético como didáctico.

Las reflexiones han de ser constantes, cambiantes y puestas en duda a cada momento. Esto significa, que según la época, nuestras miradas cambian con respecto a las cosas y aquello que hoy nos parece bello, mañana queda fuera de la forma de pensar y mirar que tenemos. En el orden de la historia se observa así mismo un tiempo que se despliega de ciclo en ciclo. La pintura sigue un ritmo general-

mente que va de una tradición marcada por el realismo en un principio, hacia una concepción cada vez más espiritual-conceptual donde, el signo-mancha, aparece como concepto de una idea y origen del vacío que induce a la plenitud. Cada proceso lleva a un nuevo acontecimiento que se transforma en hecho según la forma y acontecimiento en el que se ha visto inmerso.

La pintura, no busca ser un simple objeto estético, es una práctica que compromete al hombre en todo; tanto en su ser físico como en su ser espiritual, en su parte consciente como la inconsciente. De este problema se dan cuenta en su momento y se empieza a ver de otra manera el arte de pintar y, aquello que a nosotros nos parece ahora tan bonito o arcaico, para el artista fue una necesidad vital, convirtiéndose en un ejercicio de definición y una práctica ritual<sup>(6)</sup>. La pintura ya no se conforma con reproducir el aspecto externo de las cosas, busca discernir sus líneas internas y fijar las relaciones ocultas que mantienen entre sí artista-pintura-espectador, rompiendo el desarrollo unidimensional. Suscita la transformación interna y genera una realidad que ha de ser comprendida mediante un juego de complicidad, tratado con un lenguaje que sobre coge y envuelve en un laberinto iconográfico, destellando luces y sombras que inducen a seguir nuestra mirada hacia unas líneas internas que nos hacen buscar y mirar en lo más profundo del cuadro, en aquello que no se ve y es lo que se pretende comunicar, para poder entender el verdadero significado de la pintura, mejorar la realidad y transformar nuestro espíritu en una confusión externa con el fin de ver la idea-menaje que el pintor quiere representar. Se descubre de esta manera que la pintura es la vía entre el hombre y lo sobrenatural. La pintura es una y múltiple, realidad enmascarada, perfecta como la naturaleza; naturaleza humanizada, ficción escondida, imaginación transformada... Esta, encarna el proceso por el cual el hombre al pintar se suma a las gestas de la creación.

Fausto<sup>(7)</sup> es la extraña y eterna germinación del pensamiento humano, que se renueva por medio de un acto inverosímil e increíble, la metamorfosis. Fausto se presenta viejo y decrepito, enfermo y aislado. Busca la muerte, único secreto de la vida; anhela el descanso, postrer reposo de la inteligencia, y en medio de la desesperación temblorosa, contempla lo pasado con envidia y en su apetito grosero por los goces de la juventud, apela al recurso de invocar al infierno, con el fin de llenar el vacío de su corazón. El infierno le manda a Mefistófeles, hombre demonio, que participa de la doble naturaleza, y desde el primer mo-

(6) Para entender la pintura del siglo XIX, sus fenómenos de convivencia, transformaciones y rupturas, como puede ser el impresionismo, hay que abstraerse del concepto que se tiene actualmente de pintura e intentar entender la lucha del pintor por representar las ideas del momento por medio de imágenes estereotipadas, como única forma que la sociedad del momento lo aceptase a él y, a su arte.

(7) Obra de Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832). Escritor alemán. Esta obra es llevada a la Opera en 1871 y representada en la misma fecha en París. Llama la atención del pintor Juan Martínez Pozo, que no sólo se interesará en la recreación de Margarita, sino en un estudio de todo el libreto. Fausto es el ser que crea y da vida a Margarita, a partir de su decisión de volver a conseguir los placeres de la juventud. Sin la decisión de Fausto, Margarita no hubiera existido. La belleza que irradia Margarita nos la ofrece Fausto en sus ansias por lograr la eterna juventud.

(4) Trascender el cuadro de una época determinada a otra y saber que será testigo de un acontecimiento.

(5) A una época oscura corresponde un arte realista, a una época feliz un arte abstracto. Paul Klee.

mento Mefistófeles lo lleva a través de los placeres humanos, hasta su eterna perdición.

Margarita es un copo de nieve bañado por un rayo de sol. Esa creación purísima, inocente, es el instrumento del que se sirve Mefistófeles para arrastrar a Fausto a los declives infernales de las pasiones.

Margarita surge de un fondo oscuro mirándose al espejo<sup>(8)</sup>, para que podamos admirar el supremo contraste de la inocencia y de la maldad, en donde todo entra en el inmenso crisol de la vida para fundirse bajo la acción de los sentimientos humanos. La seducción del cuadro radica en la corporeidad de la figura que, serena y de una resplandeciente belleza, gana terreno a un fondo negro que representa la idea que da vida al cuadro. Margarita tiene todo aquello que Fausto desea: juventud, belleza, salud, ilusión e inocencia, por eso se prueba las joyas, en afán de agradar y gustar, resaltando su ya natural belleza.

Fausto lo absorbe todo. Corazón y alma, materia y espíritu, luz y tinieblas, misterio y realidad. El cuadro nos introduce en el destino de Margarita, algo ya conocido, pero el desarrollo pictórico nos paraliza con la rotunda y encantadora figura de la bella dama con un juego de tonalidades blancas y oscuras, donde el dibujo y el color ganan terreno a la propiedad escénica que deja escapar con una gran maestría por ese fondo oscuro para que nos centremos en la figura misma<sup>(9)</sup>. Esta crea su propio espacio a partir de ese admirable fondo, capaz de hacer emerger de sus entrañas una obra de arte, representada por esa dulce figura de mujer mirándose a un espejo neogótico, jugando un poco con los gustos del momento y cromada por una pincelada espesa y contundente. Los pliegues del vestido, junto con el entrelazado de la cola, que nos guía con una tímida e insinuada mirada hacia la búsqueda del oculto placer, le sirve también para crear el movimiento rítmico y pausado de la escena, que de lo contrario, parecería algo monótono y un simple retrato que no induce al juego propuesto por el artista: «pintar la poesía».

Rejuvenecido Fausto y llevado de la mano de Mefistófeles, ama ciegamente a Margarita. Margarita se deja deslumbrar por las joyas que el demonio pone en medio de su camino. Ella que antes amaba las flores, únicos adornos que la naturaleza le ofrecía espontáneamente, tropieza con el artificioso contraste así como su corazón purísimo choca con los efluvios de un amor nuevo que hundirá en el abismo el blanco rayo de luna.

(8) «... El cuadro, imagen a la vez precisa y visionaria, se ha convertido así tanto en espejo como en modelo...».

Para no tener una visión invertida de la realidad, hemos de introducirnos en el cuadro y ver aquello que no se ve, para captar la idea del pintor más allá de lo expuesto. Al introducirnos en el cuadro vemos de frente el espejo y el nos da el reflejo de todo lo acontecido. Lo primero que se ve cuando se mira uno al espejo es la cara, y con esto juega el artista, sabiendo que lo que primero miraremos será el rostro de Margarita. Espejo del alma, ejemplo de sencillez del trabajo cotidiano, de aquello que no acontece y pasa a diario. Es el rostro maternal representando a una decimonónica sociedad, más allá de alentar el placer, desplazado por una conducta digna y austera, sumida en el papel que la historia le ha asignado. Margarita mira y ve en el espejo su propio cuadro y acontecimientos, así como nos sucede a nosotros al ver y mirar la obra.

(9) Velázquez y su arte. Museo del Prado, 1990. Alfonso E. Pérez Sánchez. La serenidad y franqueza que vemos en sus últimos cuadros es la imitación o emulación de la «... imagen más perfecta del puro pintor, de quien dotado de una retina portentosa, posee además la mano infatigable que detiene la realidad suspensa en un instante de vida fulgurante».

Creación fantástica donde vemos como, la lucha del bien y del mal del vicio contra la virtud, se desarrolla de un modo colosal y gigantesco reflejada en la tensión interna que mantiene el personaje. Todo está entrelazado, nada puesto por casualidad. Espejo, trenza, joyas. Instrumentos que nos dan las claves de un minucioso estudio de la composición. Vanidad, naturaleza, contranatura. Los códigos te llevan a las leyes y éstas, reflejan el buen hacer del artista. Todo tiene relación. Color, dibujo, tensión. Se intenta ir más allá de la pintura, el pensamiento se alza a la cúspide de la bóveda que corona la razón.



# «LA QUIMERA» DE EMILIA PARDO BAZÁN: IMAGEN E INDUMENTARIA DE LA MUJER EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL XIX.

M.<sup>a</sup> Ángeles Gutiérrez García

MUSEO DE MURCIA

Una de las funciones del vestido ha sido y es señalar la propia presencia, destacar del fondo, exhibir y matizar determinadas partes de nuestro cuerpo e incluso de nuestro interior; denotar a través de un lenguaje neto algunos significados y connotar otros de forma menos explícita, pero siempre observable <sup>(1)</sup>.

El vestido puede ser objeto de análisis ya que una prenda siempre nos remitirá a unos parámetros culturales determinados, a un sistema de vida preciso y puede acrisolar toda una serie de caracteres dignos de ser observados y estudiados. La moda siempre se ha visto reflejada en el texto escrito; es un rasgo común a lo largo de toda la Historia de la Literatura.

Desde los textos antiguos, el romancero, la poesía y el teatro Renacentista, la novela picaresca, los libros de memorias o viajes hasta la prosa ilustrada o la literatura costumbrista, hay un largo recorrido donde el vestido sintetiza expresivas connotaciones constituyendo un impecable lenguaje codificado <sup>(2)</sup>.

**La Quimera** fue escrita por Doña Emilia Pardo Bazán (1851-1921) a finales del pasado siglo y conecta con la corriente finisecular de la trama dramática en torno a un artista cuyos exponentes más representativos fueron **La Obra** de Emilio Zola y **Au rebours** de Huysman.

Aunque se publicó en 1.905, el ambiente recreado gira en torno a 1895-1900, año este de la muerte del pintor gallego Vaamonde, en cuya vida se inspiró la escritora. Es una novela-tratado <sup>(3)</sup> enraizada en los parámetros estéticos "fin de siècle" que ahonda en las complejas vivencias de un artista

que se siente fracasado y un jugoso documento de costumbres que teoriza sobre el comportamiento colectivo de una sociedad determinada. Marina Mayoral en un estudio preliminar (Cátedra, 1991) define esta obra como texto abierto a diferentes corrientes artísticas y estéticas del siglo XIX: Realismo y Naturalismo, junto a novedades constructivas lingüísticas entrocadas con el Simbolismo y el Modernismo. Es pues, el resultado de la plenitud creativa y vital de la escritora, donde vierte, con pinceladas descriptivas memorables, el ambiente cosmopolita y selecto de su tiempo, entroncando directamente con los modos "decadentistas" de la novela europea.

Aunque registra importantes rasgos de "costumbrismo social", **La Quimera** también aborda determinados aspectos cotidianos imbricados con el misterio de la inspiración, el idealismo estético, la pasión, la moral y, sobre todo, la creación artística <sup>(4)</sup>.

Como retrato profundo de la alta sociedad española, la novela traspone a la narrativa uno de los fenómenos culturales más interesantes del mundo moderno, cual es el de la moda, expresada bajo unos contenidos y parámetros absolutamente "contemporáneos" y actuales. En el curso narrativo, en diálogos, descripciones,... surgen de forma explícita numerosos formularios y acepciones que detectan el interés producido por los aditamentos y la apariencia suntuaria; llega en esta obra a convertirse el atavío en expresión absoluta y precisa de algunos rasgos personales; pero es también **La Quimera** un paradigma expositivo donde el elemento estético acrisola los aspectos más superficiales y veleidosos unidos a profundas referencias y sugerencias sobre la Historia del Arte y de la Estética <sup>(5)</sup>.

(1) F. ALBERONI, G. DORFFLES, U. ECCO *Psicología del vestir*; Barcelona, 1976, p. 29

(2) M<sup>a</sup> J. SÁEZ PIÑUELA *La moda femenina en la literatura* Madrid, 1965, p.s/n.

(3) Y. LATORRE "Las citas de arte en Emilia Pardo Bazán. Una muestra del canon artístico en la narrativa del siglo XIX". BOLETÍN DEL MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR. LXIII, 1996, P. 110

(4) M. MAYORAL "Estudio preliminar. Introducción a **La Quimera**" Cátedra, 1991, p.p. 9- 92.

(5) Y. LATORRE. Opus cit. p.p. 105- 117. La intensa cultura de la Condesa de Pardo Bazán se advierte en toda su obra literaria aunque no es un elemento exclusivo de ellas; Stendhal (**Historia de la pintura Italiana**), Baudelaire (**Curiosidades estéticas**) E. Zola (**La ouvre**), Valera o Pérez Galdós se integraron en el ámbito de la Historia y de la Crítica del Arte.

De entre el mosaico de personajes interesan sobre todo, dos de sus protagonistas, Clara Ayamonte y Espina Porcel; mujeres antitéticas, dibujadas, una bajo los parámetros del idealismo depurado del posromanticismo que la escritora repetirá en otras novelas suyas (**Dulce Dueño**) y que encaja perfectamente con el ideal femenino espiritual y poético proclamado por los primeros Prerrafaelistas, aunque tampoco se desprende de todos aquellos recursos propios del folletín literario. La otra, su antípoda, sintetiza el arquetipo de la mujer perversa, de la "femme fatal", carísimo y exquisito estereotipo finisecular <sup>(6)</sup>.

Este trabajo contiene, pues, todas aquellas menciones relacionadas con el mundo de la moda internacional, aquella que importada desde París era utilizada por mujeres pertenecientes a las capas más altas de la sociedad, sociedad que conocía en toda su profundidad la escritora; muy escasas y de menor interés son las referencias al vestido de clases populares o burguesas. De cualquier forma, **La Quimera** es también una sugestiva tesis acerca de la mujer y su relación, a veces vehemente, con el mundo de la moda.

Desde los primeros capítulos aparecen diversas imágenes femeninas que corresponden a arquetipos definidos:

*"Traje rosa, escote virginal, bandós Cleo..." (p. 195).*

*"La de ahora no gasta corsé. Tipo de raza admirable. Pelo azul, aceitoso, mordido por peinetas de celuloides imitando coral, tez de cuero de Córdoba... Cualquier combinación con esta zíngara hace asunto. El pañolito de espumilla y el mazo de claveles tras la oreja; la montera y la chaqueta de torero..." (p. 200).*

La primera de ellas corresponde a una dama de altos coturnos, parafraseando a la escritora, y la segunda es un rápido retrato de un tipo popular, una gitana, la mujer salvaje enraizada en el canon de la belleza pintoresca estilizada a través de la estética Modernista. Ambas constituyen "modelos" delimitados en la vida del héroe protagonista, el pintor Silvio Lago, y, por supuesto, en la amplia iconografía femenina. Los datos recogidos del vestido, peinados y adornos son muy someros pero indican aquellos valores que formaban parte de la iconografía femenina; el bandós Cleo fue un peinado muy en boga a principios de siglo, inspirado en el que siempre lucía la hermosa bailarina Cleó de Merode <sup>(7)</sup>. Por otra parte, los aditamentos de la gitana formarían parte de las construcciones casticistas que los artistas plásticos componían para sus modelos tomados de la realidad.

En la década de los noventa los ahuecadores y polisones en faldas desaparecen paulatinamente, existe una tendencia generalizada a lo natural, por ello, la falda se ajusta a las caderas y sólo se permite el uso de sencillos polisones en contadísimas ocasiones; el talle resulta en extremo pronunciado por el uso de corsés y ajustadores. El busto y

la parte superior del tronco, los hombros, constituyen una parte pronunciada del cuerpo femenino, dando lugar a una silueta en arabesco muy característica.

Las piezas fluctuantes serán las mangas que unas veces se ensanchan, reapareciendo la "manga jamón" -utilizada en pleno Romanticismo- y otras se estrecharán siguiendo la curvatura del brazo. Entre estas modalidades se irán intercalando otras formas más o menos complejas: con bullones, en forma de pagoda, o sin mangas para el traje de noche o de gala.

La falda solía trazarse al biés o plegada, con una tendencia invariable hacia la naturalidad. A finales de siglo, hacia 1895, el largo de la falda aumentó hasta formar cola, incluso para trajes de calle. Si tuviéramos que imprimir una tipología concreta de dicha prenda sería la de forma acampanada aunque la cola, pliegues, volantes o bullones afectaban cierta sofisticación.

La tendencia a la esbeltez fue un paso seguro hacia la simplicidad; prendas exquisitas constituían los ajueres de ropa blanca: los más hermosos tejidos se utilizaron para confeccionar pantalones interiores, enaguas, refajos,... Sedas, damascos de múltiples y combinadas tonalidades se guarnecían de ricas pasamanerías, labores de aguja o aplicaciones, encajes,... La riqueza y el cuidado de esta ropa interior y el lujo en el cual se confeccionaba se achacó, en parte, a que la mujer en cualquier circunstancia cotidiana habría de levantar ligeramente su falda, debido a la cola, dejando ver parte de su ropa interior <sup>(8)</sup>.

La lencería se erige en rango inusitado, es el símbolo práctico del bienestar, el aseo y la higiene al tiempo que prolonga en la intimidad doméstica la importancia del traje:

*"Aunque para salir a la calle la Ayamonte vestía con lisura, sin picantes y especias de ultramoda, dentro de su casa era refinada, y pendían de su ropero vaporosos deshábills, y en sus armarios se apilaba un ajuar exquisito, nivoso. En aquella mañana el crespón de china color rosa té de su vatteau se plegaba incrustado de rombos de amarillenta guipure antigua, y calzaban sus estrechos pies chapines de raso sobre medias de seda, transparentes de puro caladas y sutiles." (p. 315).*

Esta descripción de una de las protagonistas, Clara Ayamonte, queda matizada mediante su lisura en el vestir, es decir, la sencillez y elegancia, por un lado, y la opulencia exquisita en la ropa interior, cuyas prendas de referencia son el Watteau-bata o vestido amplio ceñido al talle y suelto por la espalda.

Predominan los tejidos de tonalidades suaves y factura vaporosa como el crespón de china, seda liberty, faya, chintz, muselina, chiffon. Las aplicaciones o cierres de corchetes, presillas, botonaduras metálicas, los forros de algodón o tafetán y el empleo de fibras sintéticas indican la importancia de la confección y las novedosas alternativas de índole práctica.

(6) L. LITUAK *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

(7) MAX VON BOEHN *La moda. Historia del traje en Europa*. Barcelona, 1929, Tomo VIII, lámina XXV.

(8) MAX VON BOEHN. *Opus cit.*, p. 142

El gusto en el uso de suaves colores se centra en los trajes de etiqueta, sobre todo: rosa, blanco, marfil, verde pastel,... pero también las tonalidades contundentes y fuertes gozaron de la preferencia de diseñadores y modistos para confeccionar trajes de noche o calle en amarillo, rojo burdeos, verde,... El adorno y guarnición iban desde la pedrería, strass o paillettes hasta la cascada de encaje o el bordado sobrepuesto (sobretudo el trabajado en cordoncillo o mecha formando arabescos o motivos vegetales y geométricos, rellenos de seda o encaje). Cintas de gró, o satén, aplicaciones de gemas o piedras semipreciosas como el ónice, ágatas o azabaches convertían un vestido de noche en una verdadera obra de arte. La piel será ahora textura imprescindible en el ropero de abrigo y se formulará con un alto sentido decorativo; la estancia del Zar en París a comienzos de los noventa puso de moda no sólo la literatura o los ballets de Rusia, sino también los adornos de piel. Estolas de armiño, cuellos de visón, manguitos de nutria, marmota o castor irrumpieron en esclavinas, manteletas, gorros, manguitos o abrigos.

**“... en realidad lo que quiere retratar es su abrigo, de chinchilla o armiño verdadero. Tantos pellejos dan unas notas bonitas, al lado del raso fofo, a ramos, del traje, ...”** (p. 204).

**“Viene envuelta en pieles: jaquette de nutria, abierta sobre un corpiño de raso negro, boá muy largo, manguito enorme ...”** (p. 209).

Hacia 1.890 se produce una interesante paradoja, por una parte van surgiendo prendas de gran comodidad para uso cotidiano y doméstico, derivadas muchas de la práctica del deporte; esta tendencia coexiste con una artificiosidad suprema en el traje de calle: el uso de enormes sombreros, de pieles aplicadas a cualquier complemento, de bordados,... Laver señala que la última década del Ochocientos fue, sin duda, un momento de cambio de valores en la vieja sociedad burguesa, resquebrajada ante la llegada de una nueva élite intelectual, social y económica que imprimió un fuerte componente extravagante y original <sup>(9)</sup>.

Las prendas externas reflejan el lujo o sencillez de quien las lleva ya que responden a una definición social cuyas excelencias, además de cubrir o abrigar, resguardan “lo privado” del vestido:

**“... y ella con su gran caparazón vert amande, de Laferrière ...”** (p. 234).

**“Era el abrigo amplia pelliza de seda acolchada oscura y modesta por fuera, el interior forrada de riquísimo brochado azul modernista”** (p.p. 237-238).

Capas, esclavinas, manteletas o abrigos se confeccionaron en las más elaboradas formas y ricas telas, predominando fuertes tonalidades como el azul, granate o verde

que competían con el negro o el amarillo, color de moda a finales de siglo<sup>(10)</sup>.

El traje de noche y la ropa de sport forman entre sí las antípodas estéticas de la moda “fin de siècle”:

**“... y para el après diner, con Clara, que se presentó, por cierto, bien prendida y más guapa que de costumbre, luciendo un traje primoroso de raso fofo azul, golpeado y franjeado de prímulas de gasa, ...”** (p. 323).

**“Estaba vestida con alta coquetería, con ciencia de lo que conviene a su tez: funda azul pálido muy incrustada en encajes rojizos rebordados de perlitas, entre las cuales flojeaban hilos de amortiguado oro. Dos pesados borlones bizantinos, de perlas verdaderas, colgaban en los remates de su estola”** (p. 330).

En estas dos descripciones la escritora refleja todo el lujo del vestido de noche, descrito a través de un minucioso lenguaje que define al lector no sólo el color o la factura - “franjeado de prímulas”, “raso azul”, “encajes rojizos”...- sino también las distintas texturas o una determinada silueta - “raso fofo”, que alude al carácter vaporoso o esponjado, “funda azul pálido”, esto es, ropa ajustadísima al cuerpo-. También hay una tendencia proclive a extraer de cultura “exóticas” o “lejanas” fórmulas y registros estéticos, muy afín al momento de gusto ecléctico de finales del Ochocientos.

Antítesis de esta sofisticada imagen está en la frecuencia con que determinados grupos sociales optaban por el uso de prendas cómodas, que si bien en principio se restringían a un ámbito meramente deportivo, paulatinamente fueron incorporándose a la cotidianeidad:

**“... quiso que le enseñase el taje de camino, de masculina forma, el amplio abrigo saco color polvo, el sombrero de fieltro, donde gallardeaba un pichón con alas extendidas ...”** (p. 325).

Curiosamente, esta “new woman”, desenfadada y deportiva, tendrá su contrapartida en las graciosas imágenes de las artes gráficas y la publicidad (cartelismo y estampa) pero será poco frecuente en la literatura y la pintura<sup>(11)</sup>.

El momento en que el Modernismo irrumpe en el mundo de las suntuarias, y por ende, en el del vestido, quedará definido durante los últimos años del XIX y la primera década del Novecientos, coincidiendo con la Exposición Internacional de París (1900). Surgen desde fines de siglo algunos elementos acordes con las nuevas tendencias estéticas; desde la traza de tejidos, basados en motivos ornamentales inspirados en esquemas naturalistas, registros de raíz oriental,... hasta la silueta femenina, estilizada pero con una segura tendencia hacia lo natural.

Los cambios en el traje femenino se formalizan en:

Desaparición del polisón (hacia 1891).

Uso de faldas acampanadas o al biés (hacia 1893).

(10) J. LAVER. Opus cit p. 211

(11) E. BORNAY *Las hijas de Lilith*. Madrid, 1990, p. 76

(9) J. LAVER *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, 1988, p. p.212-213.

El largo de la falda se amplía hasta rematar en cola.

Estrechamiento del talle, que se alarga. Uso de prendas interiores de mejor adaptación anatómica.

Las mangas se constituyen en las piezas más fluctuantes. Es la parte del vestido más vulnerable y proclive a variantes; desde la recreación historicista (mangas de pernil, fanal o farol) hasta aquella que se adapta como una funda al brazo, llegando casi hasta la mano.

El traje sastre y la blusa se consolidan como el mejor exponente de un nuevo tipo de sociedad, aprovechado, sobre todo, por la clase media. Su adaptabilidad a cualquier hora del día, les hace imprecindibles <sup>(12)</sup>.

El uso de prendas deportivas sugiere un cambio de rumbo en la imagen de la mujer, más dinámica y de actividades sociales más diversas.

Cambios en los hábitos de higiene y salubridad que se reflejarán en la utilización de una rica gama de prendas de lencería basadas en la comodidad y belleza.

El signo de identidad (sexual, estatus social, condición, cultura, ...) más persistente es la indumentaria <sup>(13)</sup>, la Condesa de Pardo Bazán, en boca del narrador de **La Qui-mera** describe de manera muy pictórica, uno de los personajes femeninos:

***“Me anuncia su presencia un ruge ruge de sedería, de volantes picados y escarolados, un taconeo atrevido y menudo, un golpeteo de contera de sombrilla larga sobre el entarimado del pasillo, (y comparo esta entrada bulliciosa con la majestuosa de la Flandes), y la bocanada de jaquecoso perfume, compuesto de varias esencias, que penetra al mismo tiempo que Espina ...”*** (p. 332).

En este párrafo hace su entrada Espina Porcel, la mujer sensual y refinada, fruto del espíritu decadente de una cosmopolita élite social. Sin duda, estamos ante la primera o mejor retrato de la “femme fatale” de la literatura española <sup>(14)</sup>. A pesar de sus excesos literarios, es un profundo estudio acerca de la perversión femenina, que hace de su vida una constante transgresión de la moralidad a través de un exaltado hedonismo. Es un personaje que constituye un marcado hito dentro de un estereotipo concreto, formando parte, como otras muchas heroínas, de la mejor narrativa del XIX (Madame Bovary, Ana Karenina, La Regenta, Nana, Pepita Jiménez, ...), símbolos de la nueva mujer, hacedora de su propio destino.

Influenciada de manera extraordinaria por la moda parisina, Espina Porcel es el prototipo de elegancia artificiosa y cosmopolita:

***“Lleva las faldas muy largas, pero ni tropieza ni se atasca en ellas... Son tan blandos los tejidos y van tan fundidos en la tela los adornos, tan difuminadas las degradaciones...”*** (p.p. 335-336).

Sus accesorios y complementos matizan aún más ese retrato refinado, de gusto vinculado a los nuevos cánones que impondrá el Modernismo.

***“(sus guantes) ... son de esos guantes largos y flexibles que no tienen botones ... Saca de su escarcela de piel ceniza, toda cuajada de capitollinos de rubí caro y diamantes menudos, una petaca y una fosforera de oro verde, decoradas con lirios de esmalte ...”*** (p.p. 335 y 337).

De factura modernista se realizaron bellísimas joyas de inspiración vegetal; el arabesco o los motivos de rai-gambre oriental se plasmaron, igualmente, en unos diseños de cuidada factura y ricos materiales. Libélulas, lirios, pe-tunias o roleos forman parte de esta exquisita imaginería trabajada en técnicas tradicionales. El oro o la plata forman las monturas y esquemas de esmaltes brillantes, gemas semipreciosas o cristal; de la maestría de R. Lalique (1860-1945) y la familia Fouquet surgieron las mejores piezas.

Los siguientes fragmentos describen un tipo de vestido de noche o soirée, lo que años más tarde se denominaría “merveilleuse”, entallado debajo del busto de inspiración en el estilo Imperio, confeccionado en ligerísimos tejidos y semitransparentes que envolvían el cuerpo de la mujer esculpido con nuevos y más prácticos corsés, como el denominado “sin vientre” <sup>(15)</sup>. Crespones, fayas, sedas tornasoladas o muselinas de indias combinaban con encajes dentados, valencienes, guipure, irlandeses o blondas formando estructuras de veladura o capas superpuestas:

***“Arrastra un traje de gasa, de incierto matiz, de esos matices afeminados que la moda ha bautizado con el nombre de colores pastel ... El traje, sin embargo, es lo más atrevido que he visto nunca, porque bajo la gasa, Espina lleva un viso de tela sedeña, nacarada, de transparencias misteriosas. Sobre su fosco pelo, una original capelina de la misma gasa; orlada e incrustada con idénticos encajes vaporosos y caídos, como ablandados por la negligencia, por la languidez ... Tul y más tul nubado sobre una seda flexible, y la guirnalda de rosas naturales, sin otra diferencia sino que la salpican en vez de gotas de agua, una infinidad de brillantes...”*** (p.p. 354 y 383).

Vestidos y negligées se confeccionaban mediante la superposición de tejidos creando una sensación de suntuosa ingravidez:

***“La dama, bajo el cubrepiés de rica guipure aplicada sobre transparente de seda hortensia, se cubría y anubaba con las batistas de su ropa blanca y las gasas de su deshabillé flojo, de flotantes mangas y plegados múltiples”*** (p. 423).

El encaje fue un material muy utilizado en la elaboración de prendas (mantillas, blusas, mitones, faldas, aplicaciones varias). Importantes fueron los de valencienes,

(12) CENT ANYS D'INDUMENTÀRIA. Barcelona, 1982, p. 17

(13) A. HIGONNET “Mujeres e imágenes. Representaciones” en Hª DE LAS MUJERES. Taurus, Madrid, 1993, p. 300

(14) F. PORTER “The femme fatale: E. P. Bazan's Portrayal of Evil and Fascinating Women” en Gilbert Paolini (de.) LA CHISPA '87 N. Orleans, Tulane University, 1987, p.p. 263-270. Citado en p.p. 113-114 de **La Qui-mera**. Madrid, 1991.

(15) MAX VON BOEHN. Opus cit. p. 156

## GLOSARIO

**BANDÓS.** De banda. Cada una de las porciones de cabello que quedan a uno y otro lado de la cabeza. Referido al peinado que popularizó la bailarina Cleó de Merode (1881- 1966).

**BATISTA.** Tela muy fina, casi transparente, de hilo o algodón. Especialmente para prendas delicadas y ropa interior.

**BROCHADO.** Seda brochada o brocado. Tejido de seda con dibujos que parecen bordados, en que se entretejen hilos de oro y plata.

**CAPELINA.** Prendas de distinta factura que cubren la cabeza.

**CAPITOLINO.** Cabezuela o punta de adorno formada por una piedra preciosa.

**CRISPÓN DE CHINA.** Crespón de seda cruda. Popular desde el siglo pasado para la confección de prendas de lencería y blusas. De textura granulosa por tener la urdimbre muy retorcida.

**CUBREPIÉS.** Prenda de abrigo para la cama o canapé que suele ser acolchada o realizada en distintos tejidos.

**CHANTILLY.** Encaje de bolillos originario de distintas ciudades europeas, entre ellas, Chantilly y Bayeux. Su estructura se basa en motivos decorativos que forman grupos florales y pequeños puntos sobre fondo. Suele predominar en su confección el color negro.

**DESHABILLÉ.** Aceptación francesa para denominar "salto de cama" o ropa para estar en casa.

**DOUCET.** (1853-1929). En 1875 abrió una casa de alta costura donde creaba extravagantes vestidos de casa realizados en encaje, muselina, satén o seda. Fue uno de los principales modistos de finales del XIX. Alcanzó fama por su exquisito tratamiento de colores, tejidos (sedas iridiscentes) y pieles. Se inspiró siempre en la pintura barroca para diseñar sus riquísimos trajes de baile.

**FULLÉR.** Traje Fuller. Loie Fuller(1862-1928) fue una famosa bailarina estadounidense, famosa por sus coreografías, en las que el color en las telas de los vestidos jugaban un importante papel.

**GUIPURE.** Encaje de bolillos en que las mechas que forman el reticulado están formadas por varios hilos alrededor de los cuales se forma con otro una especie de punto de ojal.

**HORTENSIA.** Color hortensia. Variedad entre el rosa y azul pálido.

**JAQUETTE.** Aceptación francesa. Chaqueta ajustada.

**MARFIL.** Aplicado a un color ebúrneo. Diversas tonalidades.

**REDFERN.** Modisto inglés nacido hacia mitad de siglo. Importantes fueron sus creaciones de ropa deportiva para mujeres. En 1879 creó un traje que lució la actriz Lily Langtry. Estableció casa de modas en Londres, París, Edimburgo y Nueva York. En 1888 se le nombró modisto de la reina Victoria. Ayudó a popularizar un estilo de traje de cintura alta(1908). En 1916 creó el primer uniforme femenino para la Cruz Roja.

**ROSA TÉ.** Color referido a una hermosa variedad de rosa de tonalidad amarilla.

**PAILLETES.** Tela bordada de lentejuelas.

**PAQUIN.** Madame Paquin trabajó en la Maison Rouff hasta 1.891 en que consolidó su propio Salón en París. Unos años más tarde fue nombrada presidenta de la Sección de Modas en la Exposición de París de 1.900. Ella misma publicitaba sus modelos al lucirlos en cualquier acontecimiento social. Aceptada como una de las más elegantes del momento, sus vestidos han sido catalogados de preciosistas y suntuosos. Su gran originalidad se fundamentó en una sabia combinación de elementos tradicionales e innovaciones prácticas; sus trajes de calle y, sobre todo, las originales faldas-tubo que recreó con inusitada soltura, la convirtieron en una de las mejores firmas hasta 1.956, año de la desaparición de su Casa.

**PICADO.** Adorno con agujeritos en volantes o bordes.

**PRUNNE.** Color granate o ciruela. De moda a finales de siglo por influjo inglés.

**TISÚ.** Tela de seda entretejida de hilos de oro y plata.

**VERT AMANDE.** Verde claro o verde almendra. Color.

**WATTEAU.** Nombre de un vestido de finales de siglo XIX inspirado en la guardarropía aparecida en los cuadros de Jean A. Watteau(1684-1721). Cuenta con una espalda abierta en pliegues (espalda sacque) y un cuerpo ceñido.

**WORTH.** Charles Fréderick Worth (1825-1895). Diseñador inglés afincado en París desde 1845. Se convirtió en el modisto favorito de la emperatriz Eugenia. En 1860 creó el "vestido túnica" y unos años más tarde descartó la crinolina recogiendo la falda hacia atrás formando cola con polisón. Iniciador de los desfiles de modelos. Tras su muerte en 1895, sus hijos, Gastón y Jean Philippe, continuaron su negocio que pasó por cuatro generaciones hasta 1.954, año en que dicha Casa pasó a la de Madame Paquin. Actualmente la firma Worth se dedica exclusivamente a la perfumería.

Pedro María Jiménez Martínez

Se cumple ahora un siglo del nacimiento de Pedro Flores, uno de estos ciudadanos que con su quehacer artístico consiguieron ofrecer su aportación al enriquecimiento de la ciudad de Murcia y al arte de su tiempo. Posiblemente no se pueda comprender el arte murciano del siglo XX sin el acercamiento debido a este pintor, que a pesar de su murcianía, vivió la mitad de su vida en la capital francesa, dando cuerpo y alma al llamado grupo de Pintores Españoles de la Escuela de París.<sup>(1)</sup>

Un anticuario de un céntrico comercio murciano puso a disposición de este estudio un conjunto artístico de obras sobre papel, compuesto por más de 550 piezas del citado pintor, entre las que se pueden encontrar dibujos a lápiz, a carboncillo, tintas, acuarelas, gouaches y grabados<sup>(2)</sup>. Además de este conjunto de obra, también se adjuntaba un surtido dossier documental. Todo este «papel» había ido recopilándose en vida de Pedro Flores, guardado durante varios años por su viuda y finalmente adquirido y traído a Murcia por el citado anticuario.

Un conjunto de tal importancia y amplitud requería de inmediato una catalogación antes de su desmembración, al mismo tiempo que ofrecía una oportunidad única para realizar un estudio que permitiera conocer algo mejor la obra de Pedro Flores a partir de su obra sobre papel. El objetivo era realizar un acercamiento a la manera en la que el artista trabajaba sobre esta superficie, estudiando los aspectos técnicos relacionados con su trazo y los materiales y soportes que empleaba.

La contemplación y estudio de este conjunto gráfico puede ayudar a entender algo mejor la obra de Pedro Flores y a comprender su proceso de trabajo, su modo de secuenciar estudios y bocetos y su técnica gráfica, así como

su capacidad de trabajo, sus preferencias temáticas, sus recreaciones y sus obsesiones. Las páginas que vienen a continuación son resumen de parte de ese intento que comenzará con una breve aproximación biográfica.

Pedro Flores nace un mes de febrero de 1897 en la calle de Bodegones de Murcia. Aprende a leer y a escribir en los Maristas y a dibujar en el taller de José María Noguera de la calle Alfaro<sup>(3)</sup>. Continuaría su formación en la Real Sociedad Económica de Amigos del País y en el Círculo de Bellas Artes donde tendría como maestros a Atiénzar, Alejandro Séiquer y Sánchez Picazo<sup>(4)</sup>.

Durante estos años de juventud y formación va cultivando su amistad con Luis Garay y con los principales artistas murcianos de su época; Ramón Gaya, Planes, Clemente Cantos, Almela Costa, Victorio Nicolás y Joaquín. A la vez se va poniendo en contacto con las vanguardias europeas, gracias entre otras cosas a su relación con los pintores ingleses que recalán en Murcia por aquellos años.

Sus primeros años de trabajo se ven pronto recompensados con la obtención del Primer Premio Regional de Pintura en 1916. Este premio hubo de darle alas para seguir trabajando y aprendiendo. Junto al cultivo de la pintura seguía su interés por el dibujo y por el trabajo sobre papel. Colaboró con la prensa regional y participó en la elaboración de carteles para concursos de las distintas instituciones culturales de la época.

Su intensa producción pictórica y dibujística se verá complementada con otras dos actividades laborales. De un lado, trabajará en la litografía de José Alemán, junto a los también pintores Victorio Nicolás y Luis Garay. Tras esto habrá de marcharse, cámara fotográfica en mano, a reco-

(1) v.v. a.a. *Artistas españoles de París*, cat. expo. Caja de Madrid, Madrid, 1993-4.

(2) El anticuario aludido es José Julián Buhigues, al que quiero agradecer su disponibilidad para la realización de este estudio.

(3) FREIXINOS, J. «Pedro Flores se confiesa». *Hoja del lunes*, 16 de junio de 1975.

(4) CRUZ, P.A. *Pedro Flores: apuntes para una biografía*. Contraparada 12. Centro de arte Palacio Almudí, Murcia, 1991.

rrer la geografía española, junto a Joaquín, haciendo retratos al minuto.

No sólo fue un dinero lo que estas dos actividades reportarían a Pedro Flores, sino que influirían en su carrera de artista de manera fundamental. Su trabajo como litógrafo le pondría en contacto directo con las técnicas de estampación, sentando las bases de una de las actividades que, andando el tiempo, constituirían una de sus principales señas de identidad como artista y por otro lado, vemos al fotógrafo en la extraordinaria habilidad para la composición y en la pose que adoptan sus personajes dentro de sus obras. Esto es visible cuando Flores dibuja, graba o pinta sus toreros, majas, bandoleros o cantaores. (Figs.1 y 2). Sus personajes están «posando», sin embargo no lo hacen para el pintor, sino para el fotógrafo que recogerá la instantánea. Es la imaginación del fotógrafo-pintor la que hace posar a estos personajes. Y lo hacen intentando demostrar informalidad, relajación, -las majas pasan el brazo por encima del hombro de su hombre-, incluso sonríen, tal y como tan a menudo solemos colocarnos frente al objetivo fotográfico.

Se puede ver, pues, como las distintas experiencias por las que el artista va pasando en su vida van influyendo en su arte. Si importantes fueron estas dos actividades para Pedro Flores, no lo fue menos el hecho de que en 1928 fuera becado por la Diputación murciana para marchar, junto a Luis Garay y a Ramón Gaya, a París. A partir de este momento Flores se instalará en esta ciudad, salvo algunas

estancias temporales en España, pasando más de treinta años en la capital francesa. Una de esas estancias coincidirá con la llegada de la República. Su deseo de estabilidad le llevará a Barcelona donde concursará para una plaza de profesor de dibujo, ganando la oposición con uno de los primeros puestos. Durante estos años, de 1934 a 1939 ganará el Segundo Premio Nacional de Pintura y el Primer Premio Nacional de Grabado, en 1937 y 1938, respectivamente.

Tras la conclusión de la Guerra Civil se instala de nuevo en París. Allí continuará con su labor gráfica, pintando, dibujando y grabando incansablemente. Realizará figurines y decorados para distintas obras representadas en los teatros de la ópera parisinos e ilustrará diversas ediciones de libros de arte francés.

En 1954 ganará el premio «Ciudad de la Habana» en la II Bienal Hispanoamericana con un cartón para tapiz. Los últimos años de su carrera se verían culminados por la realización de la serie de «Costumbres murcianas», y con la decoración del Santuario de la Fuensanta de Murcia, dejándonos para siempre en 1967.

## PEDRO FLORES Y EL DIBUJO.

Si el lienzo, la tabla o el cartón son los soportes habituales de las técnicas y materiales pictóricos, el papel, por su lado, lo es de las técnicas gráficas, es decir, aquellas ma-



Figura 1. *Maja y bandolero*. Sin fecha.  
1 Dibujo, sanguina sobre papel; 242 x 194 mm.



Figura 2. *Maja y torero*. Sin fecha.  
1 Dibujo, lápiz, sanguina sobre papel; 242 x 180 mm.  
Verso mismo tema a lápiz.



Figura 3. *Dama con cántaro*. Sin fecha.  
1 dibujo, lápiz sobre papel; 170 x 122 mm.  
Verso: Inscripción: Le Meunier et sa pamme de cote.

neras de expresión donde la grafía, el trazo y el dibujo son protagonistas de la escena.

La relación de Pedro Flores con el dibujo viene marcada por la *identificación* y por la *independencia*. De un lado considera el dibujo imprescindible para la formación del pintor y para culminar con éxito una pintura, pero por otro lado, cuando pinta, son la pintura y el color los encargados de dar vida a la representación, quedando relegado el dibujo a una función meramente esquemática y casi inexistente.

Esta dualidad es contradictoria sólo en apariencia. La tradición docente en las Bellas Artes ha insistido secularmente en la importancia que para el pintor ha de tener su ejercitación en el dibujo. Ya Apeles decía, cuatro siglos antes de Jesucristo, que el artista no debía dejar pasar ni un solo día sin dibujar. Este era consejo para el pintor, pero también para el escultor y para el arquitecto.

Pedro Flores no era ajeno a este presupuesto. A tenor de la cantidad de apuntes y dibujos que se pueden observar en este conjunto, de la variedad de técnicas, temas y soportes utilizados y de la extrema aprovechación del espacio, - muchas de las hojas están dibujadas por ambas caras-, podemos deducir que se identificaba plenamente con esta premisa.

Y no son sólo sus obras, sino también sus palabras las que corroboran la idea. El propio Pedro Flores aconsejaba a sus compañeros la práctica del dibujo. Sabemos que Luis Garay, Ramón Gaya y Flores compartieron estudio de artistas en la calle de la Gloria. El benjamín, Gaya, ha reconocido en varias ocasiones el cariño y agradecimiento dirigido a Pedro Flores por los consejos que este le diera. En-

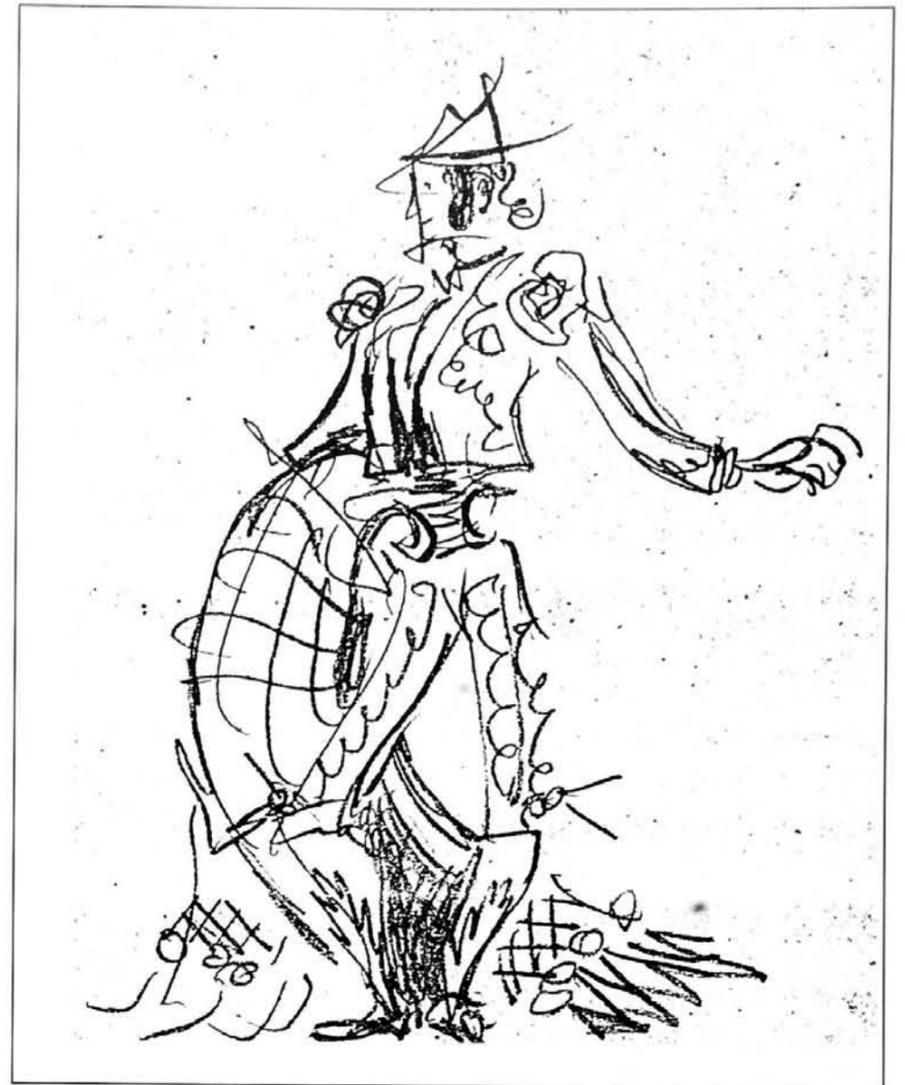


Figura 4. *Torero*. Sin fecha.  
1 dibujo, lápiz sobre papel; 170 x 122 mm.

tre estos consejos sabemos, gracias a Francisco Flores Arroyuelo, que Pedro Flores, preocupado por los progresos de su joven compañero, trataba de inculcar a Gaya la idea de que para su progreso era imprescindible que dibujara cuando hablando sobre la actividad que se realizaba en el citado estudio se puede leer:

«Pero lo que de verdad se hacía en el estudio era pintar. Pedro Flores, sobre todo, sabiendo que su formación (la de Gaya) había sido sobre todo autodidacta, le aconsejó siempre, exigiéndoselo, que dibujara muchísimo. Y Ramón Gaya, que le oyó decir mil veces que *no se puede pintar sin confiar en el dibujo*, durante mucho tiempo se autodisciplinó dibujando yesos que por aquel entonces comenzaron a aparecer en el estudio».<sup>(5)</sup>

Pedro Flores se *identifica* con el dibujo con palabras y obras. Lo considera imprescindible para alcanzar confianza en la pintura. Valora y recomienda el dibujo como instrumento fundamental de cara a alcanzar dominio, pericia, confianza con el pincel. Para él el dibujo es una disciplina necesaria para el pintor. Además se apoya en el dibujo para la realización de la mayoría de sus obras importantes. Es conveniente remarcar el hecho de que en contra de lo que alguna vez se ha dicho, Pedro Flores, *sí* solía realizar dibujos preparatorios de sus proyectos más ambiciosos. Esta afirmación nace a partir del grupo de ejemplos contenidos

(5) FLORES ARROYUELO, F.J. *Ramón Gaya, pintura, 1922-1988*. Museo español de arte contemporáneo. Madrid-Murcia, 1989, p. 34. (La cursiva es mía)

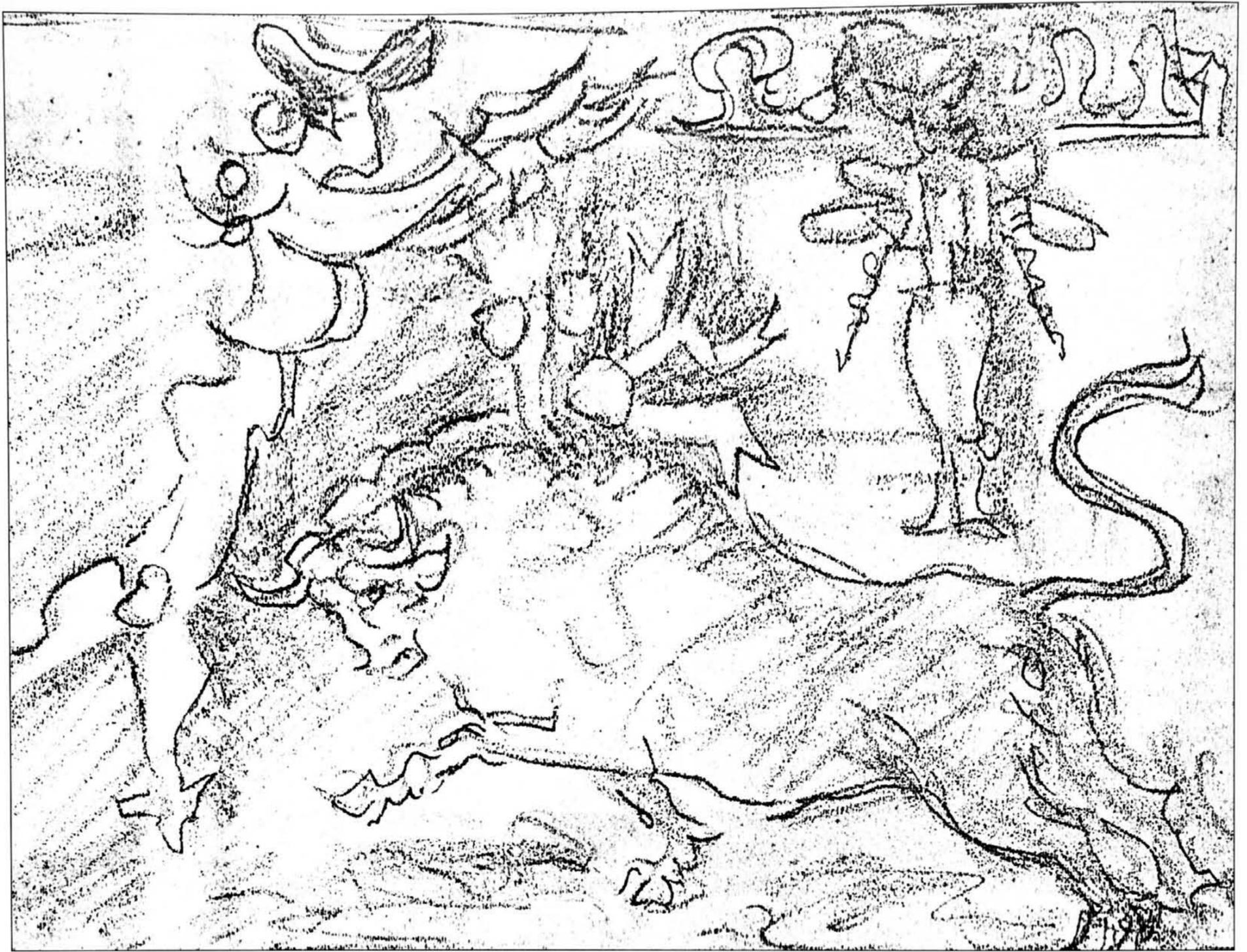


Figura 5. *Tercio de banderillas*. Sin fecha.  
1 dibujo, lápiz sobre papel; 133 x 194 mm.  
Verso: Misma escena al revés. Dibujo preparatorio para el libro «Pieds Joints».

en el presente corpus gráfico. De entre ellos destacaríamos los bocetos realizados para los decorados y figurines de *La zapatera prodigiosa* de la obra de García Lorca y los dibujos preparatorios para los grabados realizados en la ilustración del libro taurino *Pieds Joints*, así como los realizados para la serie de *Costumbres murcianas* y *La Crucifixión* de la Sacristía del Santuario de la Fuensanta. (Figs. 3, 4, 5, 6 y 7).

Sin embargo, Pedro Flores se *independiza* del dibujo cuando pincel en mano se coloca frente al lienzo. No sólo no prepara el lienzo con un dibujo meticuloso y elaborado, sino que el propio pincel, que también dibuja, recorre la tela con la libertad, la velocidad y generosa carga de pintura propia de quien no limita su pintura a las fronteras del dibujo.

Mas en el papel Flores dibuja incansablemente. Tras la comprobación aquí realizada, vemos que el pintor no tenía una marca de papel preferida para sus dibujos y apuntes. Antes bien aprovechaba cualquier superficie para dibujar: Invitaciones para exposiciones, reversos de postales, sobres de correos, hojas de papel rayadas de cuadernos de escritura e incluso el reverso del papel donde escribiera la lista de la compra de la tienda de pinturas. Pedro Flores di-

bujaba «a destajo», a tenor de la cantidad y diversidad de soportes empleados. Entre ellos sí destaca muy a menudo el uso de papel ligeramente granulado. Estos gránulos tienen como consecuencia que las líneas trazadas sobre ellos sean enriquecidas con una textura discontinua que aporta una mayor vistosidad y pictoricismo al dibujo, especialmente el realizado con lápiz y carboncillo. (fig. 8).

Se ha podido comprobar que Pedro Flores opta por aquellos materiales o soportes que ofrecen la posibilidad de realzar la expresión y el pictoricismo.

Toda generalización y clasificación es de por sí pobre y corre el riesgo de ser excesivamente simplificadora. A pesar de ello se pueden contraponer dos sustantivos que nos ayudarían a encuadrar dos concepciones diferentes de dibujantes: los que tienen como rasgo primordial la *precisión* y los que se definen mejor en torno a la *expresión*. Al primer grupo pertenecerían aquellos artistas cuyo dibujo es puramente lineal, limpio y «dibujístico». Al segundo grupo pertenecerían aquellos artistas cuyo dibujo es realizado a base de manchas, donde la línea cede el protagonismo en favor de las masas y las sombras, artistas cuyo dibujo es «pictórico». Esta dualidad en el dibujo, definida, entre otros por Baudelaire, y ejemplificada en Ingres y Delacroix

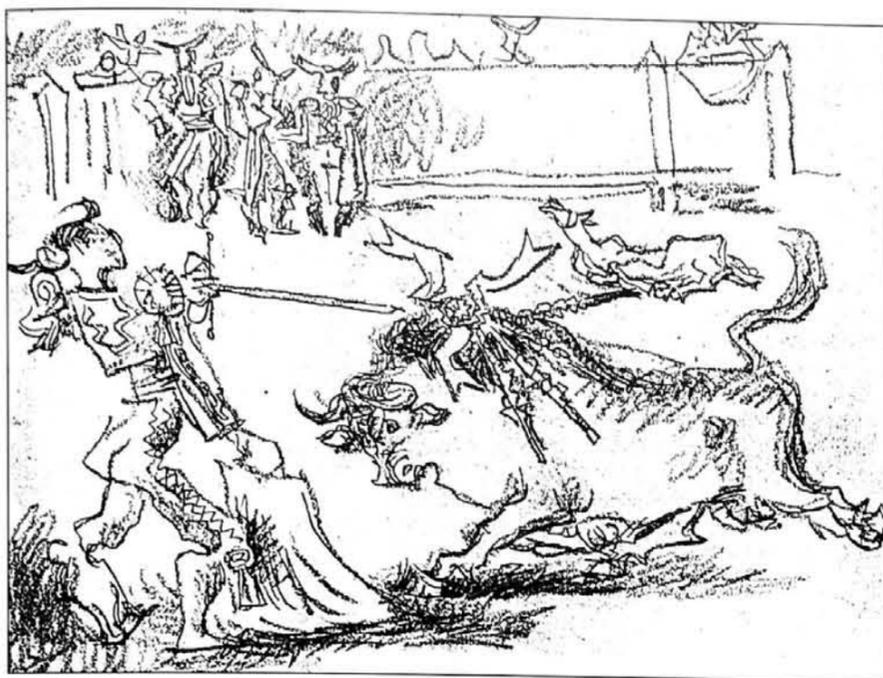


Figura 6. *Suerte de recibir*. Sin fecha.  
1 dibujo, lápiz sobre papel; 179 x 122 mm.  
Verso: Inscripción: Mismo motivo al revés.

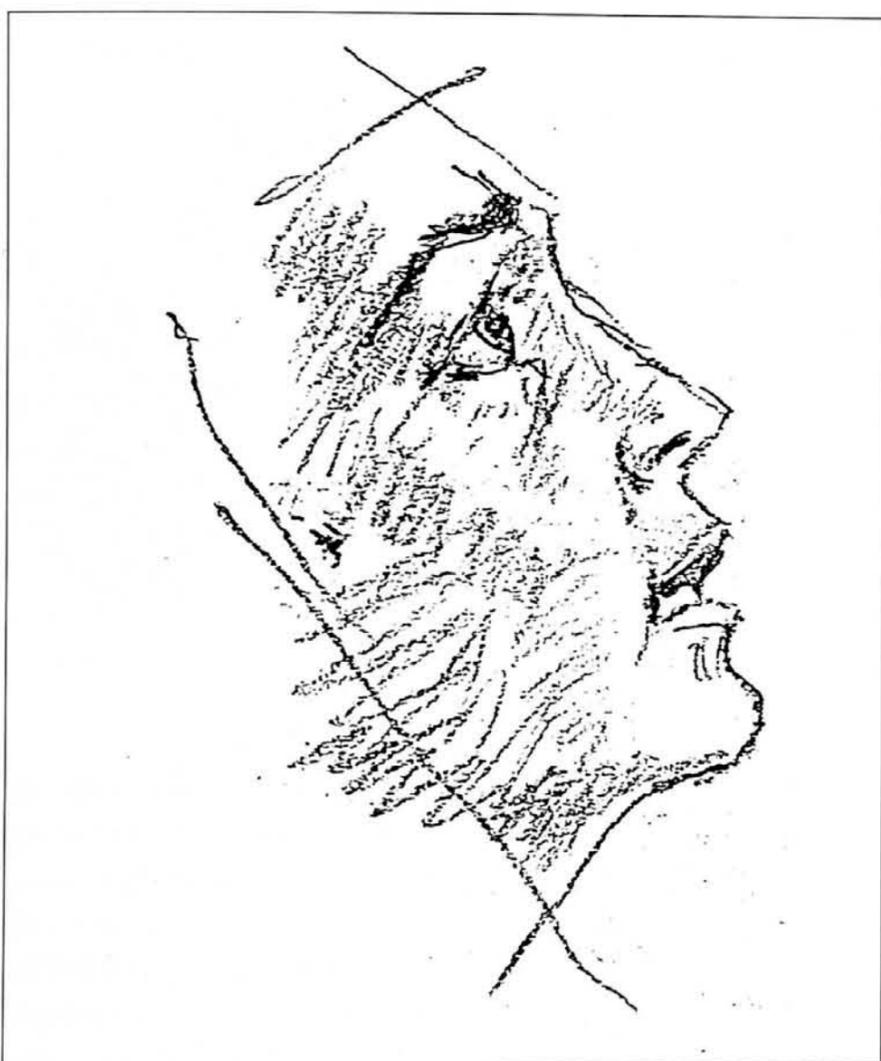


Figura 7. *Estudio del perfil de la Virgen de La Crucifixión*. Sin fecha.  
1 dibujo, lápiz sobre papel; 242 x 180 mm.  
Estudio de perfil de la cara de la Virgen para obra religiosa. Se trata de un estudio para *La Crucifixión*, obra ubicada en la Sacristía del Santuario de la Fuensanta.

respectivamente, se observa también claramente en la pintura. Y es a partir de ella, que hablamos de pintores «dibujantes» y de pintores «coloristas»<sup>(6)</sup>.

Pues bien, Flores pertenece al segundo grupo. El estilo de su pintura, al igual que el de su dibujo, se caracteriza más por la expresión que por el concepto, más por la masa que por la línea, más por la riqueza y por el decorativismo que por la economía y el esquematismo. (Figs. 9 y 10).

(6) BAUDELAIRE, Charles, *El Salón*, 1846, recogido en GÓMEZ MOLINA J.J. (Coord.) *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 48.



Figura 8. *Gato*. Sin fecha.  
1 dibujo, lápiz sobre papel; 245 x 158 mm.

Estas maneras son el producto inmediato de su trazo. Éste lo es de su personalidad. El dibujo de un pintor nos muestra al artista tal cual es, con sus virtudes y carencias, con sus aversiones y sus preferencias. Si se parte de esta premisa, podremos calificar el dibujo de un pintor a partir de aquellos adjetivos que describen y singularizan su personalidad. Así se dirá que el dibujo de Pedro Flores es como él: espontáneo, vibrante y barroco, nervioso, desenvuelto y pictórico, sincero, ágil y temperamental.

Los biógrafos de Pedro Flores insisten en aplicar estas características como elementos inherentes a su personalidad. Todos ellos coinciden en describirlo como alguien poseedor de una desbordante personalidad, fuente de éxitos y de problemas.



Figura 9. *Nita bebiendo*. Sin fecha.  
1 dibujo, carboncillo sobre papel; 271 x 195 mm.

Estas cualidades del pintor se traducen en su grafía y en su trazo. La crítica artística, -que es muy abundante para el estudio de su pintura, pero no así para su dibujo-, también coincide en destacar estos aspectos.

Ejemplo de ello son los comentarios del francés Campagne quien habla de la grafía de Pedro Flores diciendo que ésta, «ya sea la del dibujante, ya la del grabador- es desgarrada, nerviosa y de ángulos vivos».<sup>(7)</sup>

Otros autores, por ejemplo Andrés Sobejano, coinciden en destacar como aspectos fundamentales de su grafía, la seguridad y la facilidad en el trazo, así como «la gracia» de su dibujo y de sus composiciones.<sup>(8)</sup>

Todos los aspectos del lenguaje gráfico de Pedro Flores hasta aquí citados son útiles para definir el estilo del artista, pero resulta necesario resaltar algunos más que ayudarán a completar esta imagen. Para ello nada mejor que el testimonio directo de los compañeros artistas que lo vieron lápiz y papel en mano. El pintor Gómez Cano describía al también pintor José María Párraga «el espectáculo» que suponía ver a Pedro Flores dibujar. Contaba Gómez Cano que cuando Flores dibujaba lo hacía con una «fuerza» fuera de lo común, que esa fuerza se tornaba casi vio-

(7) CAMPAGNE, J.M. y PANTORBA, B. *Pedro Flores*, Les Éditions Françaises, París, 1958, p. 12.

(8) SOBEJANO, A., «Pictórico legado de Murcia», 1976. (Artículo recogido entre la documentación del pintor y del que no consta nombre ni fecha del periódico).



Figura 10. *Retrato de José Ródenas con traje de huertano*. Sin fecha.  
1 dibujo, tinta sobre papel; 175 x 105 mm.

lencia, rasgando el papel, cabreándose, peleándose con él, trabajando con la impaciencia que produce un temperamento creador arrebatado.<sup>(9)</sup>

Estas palabras, llenas de admiración hacia Flores, describen bien el modo de dibujar del artista, y la prueba de ello la tenemos en sus dibujos. El trazo de Pedro Flores rezuma energía, las líneas de sus dibujos se multiplican buscando la expresión y dando la impresión de que dibujaba de forma compulsiva, sin una idea demasiado preconcebida del resultado deseado, dejando hablar a su instrumento de trabajo. Su manera de trabajar recuerda, en cierta manera, a la del escultor que va dando forma a los volúmenes mediante un proceso que va de más a menos, desbrozando la materia hasta conseguir los perfiles deseados. Da la impresión de que Flores concibe su tarea de dibujante de esta manera. Son muchos los dibujos que se podrían poner como ejemplos que ilustraran esta idea, citemos aquí simplemente, como muestra, sus gallos y sus gatos, donde las líneas se arrebatan, se entrecruzan y corrigen entre sí, haciendo que cada una de ellas resulte imprescindible y fundamental, aportándose riqueza y expresividad. (fig. 11).

Estos entramados lineales buscan como resultado la creación de masas y cuerpos. El Pedro Flores dibujante no

(9) Es un testimonio que me transmitió el pintor murciano José María Párraga a la salida de una exposición de dibujos de Pedro Flores celebrada en el Museo Ramón Gaya de Murcia.



Figura 11. *Gallo*. Sin fecha.  
1 dibujo, lápiz sobre papel: 175 x 105 mm.  
Verso: Vista urbana.



Figura 12. *Nita Flores*. Sin fecha.  
1 dibujo, lápiz sobre papel: 234 x 180 mm.

busca perfilar volúmenes, sino la creación de los mismos, a base de sombreados y de realces. Sus trazos cobran mayor importancia a base de ser subrayados, mediante la presión ejercida sobre el papel en áreas determinadas del dibujo, y todo ello ofrece un resultado que es pictórico por excelencia, lleno de fuerza expresiva.

Pero como toda regla tiene su excepción, hay ocasiones en las que su dibujo se vuelve delicado y suave, el trazo deviene sutil y «amoroso» y el lápiz ya no rasga el papel, sino que lo acaricia. Se puede contemplar un grupo de ejemplos, no numeroso, pero sí representativo y que generalmente está relacionado con los retratos, especialmente con algunos del grupo de Nita Flores, su segunda mujer, donde esto se hace visible. (fig. 12). Son retratos en los que la modelo presenta un talante ensimismado y melancólico, casi triste. Aquí el tema requiere dulzura en la concepción y en la ejecución, y Flores no tiene inconveniente en poner a trabajar la parte más tierna de su sensibilidad y de su oficio para captar, con sus recursos, el estado de ánimo de la modelo.

Estos contrastes expresivos que nos muestra el artista dan idea de la versatilidad y riqueza de su lenguaje dibujístico. Variado y prolífico, denso y extenso, tierno y brutal son todos adjetivos apropiados para calificar la expresión de este magnífico pintor para quien el dibujo era la base de la pintura.



# EL TIEMPO EN EL ARTE UN ESTUDIO SOBRE LA EXPRESIÓN TEMPORAL EN LAS ARTES FIGURATIVAS.

Ignacio García García

## 1. INTRODUCCIÓN

El paso del año viejo al nuevo se ha representado con frecuencia de forma simbólica como un venerable anciano calvo, barbado y decrepito, vestido con una túnica, con un reloj de arena en una mano y una guadaña en la otra, que es despedido –casi empujado– por un niño de similar atuendo, pero sin ninguno de los atributos del anciano. Las doce de la noche del día de San Silvestre se ha considerado en nuestra cultura como un momento crucial para generar propósitos de mejora, para remozar la propia casa y para repetir hasta la saciedad el consabido sonsonete de «Año nuevo, vida nueva».

Estas figuras, tanto en su faceta infantil como en la del anciano, forma ya parte de nuestro inconsciente colectivo desde hace siglos<sup>(1)</sup>. Son la imagen del Tiempo, unas veces presentada en forma de personaje con tres cabezas<sup>(2)</sup> simbolizando sus tres ámbitos –pasado, presente y futuro–, que lleva a la espalda 4 alas –las cuatro estaciones del año– y en cada una de ellas 12 plumas por los doce meses que componen cada periodo anual<sup>(3)</sup>.

Otras veces el Tiempo se nos aparece como un monstruo terrible con dientes de hierro que va convirtiendo todo en ruinas y desechos. Para resaltar sus diferentes cualidades, el Ar-



Figura 1. *El Padre Tiempo*, 1615 (De *Imagini degli Dei Antichi*, de V. Cartari). Padua.

te ha recurrido en ocasiones a figuras complementarias, colocando junto al anciano a un niño que hace pompas de jabón, imagen viva y dinámica de la *transitoriedad y la futilidad* o poniendo en su mano la imagen de la serpiente que se devora a sí misma, símbolo ya clásico de la *eternidad*<sup>(4)</sup>. (fig.1)

(1) Bajo el nombre de Cronos o con otras denominaciones, en muchas teogonías aparece como principio generador de la vida, el primigenio, aquél de quien todo nace. Paradójicamente, la imagen macabra de *Saturno devorando a sus hijos*, de GOYA (Museo del Prado, Madrid), cierra un ciclo conceptualmente circular, al devolver, con la antropofagia, la vida al mismo sitio de donde salió.

(2) Remitimos al estudio de Erwin PANOFSKY sobre un conjunto tricéfalo pintado por Tiziano y titulado *Alegoría de la Prudencia*, en el que, junto a la combinación de las tres cabezas humanas simbolizando las tres edades, aparecen las cabezas de un cerdo, un león y un perro y referencias escritas explícitas al presente, al pasado y al futuro. (Cf. *El significado de las artes visuales*, pp. 171-194).

(3) Cf. PANOFSKY: *Estudios sobre Iconología*, pp. 103-104.

(4) Es evidente el paralelismo entre la imagen de Saturno o Cronos que devora la vida que él mismo ha engendrado y la de la serpiente autodevorándose por la cola. Tras esa pirieta imposible, la imagen irá desapareciendo progresivamente hasta quedar reducida a un vacío conceptual llamado *la nada*.

Diversos detalles de menor importancia, asignados a lo largo de los siglos a la imagen –decrépita o victoriosa– del Tiempo como devorador de todo –la hoz, el único y largo mechón de pelo<sup>(5)</sup>, el carro arrastrado por la pareja de ciervos, el rondel, el sol y la luna, entre otros–, no son más que intentos de personalizar una imagen genérica con una innegable fuerza expresiva, adaptándola a los matices y exigencias propios de cada ocasión<sup>(6)</sup>.

Pero, llegados a este punto y contrariamente a lo que parecen indicar los párrafos precedentes, conviene aclarar que no es el propósito de esta líneas indagar sobre las muy numerosas imágenes que el Arte ha ido generando durante siglos para representar la figura mitológica del Tiempo, mito primigenio y origen de todo. Más bien nuestro intento se centra en analizar –dentro de las limitaciones de toda empresa– algunos de los recursos que los maestros del Arte han utilizado para expresar o reflejar el *paso del tiempo*. La progresión temporal, fenómeno eminentemente sucesivo, expresado mediante recursos gráficos, de por sí esencialmente estáticos y ligados a la inmovilidad. Algunos de los intentos de dar cuerpo a algo tan inasible como el discurrir de los momentos sucesivos.

Traducciones a lenguaje gráfico del tiempo y sus atributos intrínsecos: *la instantaneidad, la simultaneidad y la sucesión*.

## 2. IMAGEN Y TIEMPO

Por una obvia necesidad de supervivencia y de magia el arte logró superar desde el primer momento los problemas de la representación mimética, consiguiendo cotas muy elevadas de analogía formal con la realidad utilizada como referente. Los sucesivos avances técnicos han ido posibilitando la reproducción del color, tal como nos lo ofrece en su paleta la naturaleza. La geometría euclidiana ha permitido acceder al dominio de la simulación del espacio, planteando soluciones cada vez más atrevidas en la representación tridimensional, a la que el Renacimiento, con la incorporación de la perspectiva lineal –la *scientia mirabilis*– aportó verosimilitud. Pero aún quedaba la cuarta dimensión –*el tiempo*– como una cuestión pendiente.

La realización de cualquier obra artística y la creación de cualquier imagen en general son fenómenos sucesivos. Realizada la obra, el concepto *tiempo* queda en ella detenido, implícito en su estructura como un elemento más, a la espera del observador capaz de poner en marcha de nuevo el reloj de la sucesión temporal. La observación de una obra se convierte de nuevo, con la intervención de aquél, en una sucesión temporal –no carente de simultaneidad– que llamamos *tiempo de lectura*, como indica Elena de BÉRTOLA:

«Una línea en el espacio sólo puede trazarse sucesivamente y la sucesión es la dimensión propia del tiempo. En

toda percepción visual la simultaneidad es mediatizada por la sucesión: la mirada se pasea sobre el objeto y nunca se detiene completamente»<sup>(7)</sup>.

Por sí misma, toda imagen fija no es momentánea ni sucesiva, sino que está *fuera de tiempo*. Este concepto adquiere una confirmación más explícita aún en la fotografía que, antes que nada, como ya hemos visto anteriormente, sirve para dejar constancia de algo que *fue*, que *existió* en el tiempo<sup>(8)</sup>. Lo que otorga a la foto su naturaleza es indudablemente el hecho de que algo se posó durante un instante ante el pequeño agujero llamado objetivo y ahí se quedó para siempre, ajena en adelante a la dimensión tiempo y por completo fuera de él. En lo sucesivo esa fotografía será la imagen viviente de algo que ya ha muerto cumpliendo, como afirma Roland BARTHES, la función de «*prueba-de Santo-Tomás-intentado-tocar-a-Jesús-Resucitado*»<sup>(9)</sup>.

El cómic, imagen fija sucesiva podríamos decir, obliga al lector, por su misma estructura topográfica, a tomar conciencia del paso del tiempo en el movimiento mismo de la mirada que se pasea de una a otra viñeta y en la acción de ir pasando las páginas. Aparte de esta realidad, que ciertamente tiene más que nada que ver con el tiempo tal como lo percibe el espectador o lector, esta modalidad icónica ha generado unos recursos propios para expresar la dimensión temporal de sus propios argumentos y contenidos<sup>(10)</sup>. Unas veces con apoyo lingüístico del tipo de «*al cabo de algunos años*» o «*pocos meses después*» y otras con la incorporación de símbolos gráficos relativos al paso del tiempo –*metáforas gráficas*–, el cómic realiza una *condensación* temporal muy similar a la que el cine se ve obligado a hacer por medio del montaje.

Ahora bien, si antes decíamos que en la fotografía algo se había posado ante el agujero quedándose ahí para siempre, en el cine el fenómeno no es exactamente igual: algo *pasa* ante el agujero y se queda irremisiblemente unido a la *sucesión*, característica temporal por excelencia. Si *movimiento equivale a tiempo*, el cine, basado por naturaleza en el efecto del movimiento, es la manifestación temporal por antonomasia. El cine utiliza el tiempo como un elemento esencial y cuenta con medios para manejarlo a su antojo, representativa y perceptivamente.

*Representativamente*, por cuanto a partir de los hallazgos geniales de S. M. EISENSTEIN sobre el *montaje cinematográfico*, es posible alargar y acortar el tiempo a vo-

(7) Cf. *El arte cinético*, p. 67.

(8) Interesante por oportuna esta cita de AUMONT sobre la íntima relación imagen-tiempo: «Muchos estilos fotográficos descansan en esta implícita inclusión del tiempo en la foto. Robert Doisneau la refleja perfectamente, titulado una de sus selecciones fotográficas *Trois secondes d'éternité*. (A razón de 1/50 de segundo por foto, tres segundos es el tiempo global contenido en las fotos seleccionadas por Doisneau). Cf. *La Imagen*, pp. 176-177.

(9) La referencia está extraída de su libro *La cámara lúcida*. La cita bíblica es *Jn. 20, 24-29*.

(10) Umberto ECO plantea una organización temporal precisa para poder captar el significado de este tipo de imágenes: 1) Leer el epígrafe. 2) Mirar las imágenes. 3) Leer, si lo hay, el bocadillo. En esta sucesión temporal las imágenes van adquiriendo su significado total. Cf. *Los cómics de Mao*, pp. 278-279.

(5) Un único y muy largo mechón de pelo caracteriza a la imagen del Tiempo bajo el aspecto de Ocasión o de Fortuna, entendidas como símbolo de lo que se presenta de repente, cuando menos lo esperas y que conviene aprovechar. La sabiduría popular ha acuñado con posterioridad el dicho de *La ocasión la pintan calva*.

(6) Cf. PANOFSKY, cit. pp. 118 y ss.

luntad<sup>(11)</sup>, siempre como es lógico dentro de un sistema de códigos que participan tanto de las leyes de la narrativa visual como de las de la percepción. Gran parte de los recursos cinematográficos más usuales –enlaces, elipsis, cortinillas, fundidos, *flash-back*, *flash-forward*, etc...– son en realidad sólo elementos técnicos que, bajo su inofensiva apariencia de meros trucos, están obligando al espectador a entrar en una dimensión del tiempo de naturaleza absurda y en ocasiones contradictoria, en la que todo es posible, desde el momento en que se ha perdido su esencia más profunda: la sucesión. Así lo constata Jacques AUMONT:

Fue desde luego el cine el que, con la práctica y después con la teoría del montaje permitió, ante todo, ampliar a la imagen móvil la noción de tiempo sintetizado y, seguidamente, volver sobre la síntesis del tiempo en la imagen fija para reconsiderar sus posibilidades<sup>(12)</sup>.

*Perceptivamente*, el cine obliga al observador a entrar desde una dimensión temporal a otra radicalmente distinta, a partir del momento mismo en que se apagan las luces de la sala y se ilumina la pantalla. Este fenómeno aparentemente insignificante por lo cotidiano convierte al espectador en un obligado inquilino de la caverna de Platón forzado a presenciar un desfile, no de sombras, sino de luces proyectadas, y sumido a su vez en la oscuridad reinante. Las imágenes arrojadas sobre la pantalla, devenida ventana abierta a un mundo donde todo es ya temporalmente posible, pasan a ser imágenes *proyectivas* para el espectador que ha renunciado a su propia percepción del tiempo para asumir y vivir durante un rato y sin interrupción lo que el mismo AUMONT llama *el tiempo del dispositivo*.

El espectador asiste entonces –y lo asume conscientemente– a un espectáculo visualmente dantesco: contracciones del tiempo<sup>(13)</sup>, elipsis, desapariciones de algunos períodos temporales, duplicaciones de otros, alargamientos de la duración por el recurso a la *cámara lenta*<sup>(14)</sup>, viajes al pasado y al futuro, subdivisiones de la pantalla para representar la *simultaneidad* de los acontecimientos o la *ubicuidad* de los actores, a la vez personas y personajes puede que pertenecientes a tiempos diferentes... Todo en el breve espacio de dos horas, tras las cuales el espectador, paradójicamente, sale gratamente reconfortado a pesar de haber estado sometido, con su aquiescencia, a una auténtica *cámara de torturas*.



Figura 2. Alejo VERA: *Numancia*. 1880. Museo del Prado, Madrid.

El cantante Jim MORRISON<sup>(15)</sup> expresa poéticamente este juego de complicidades entre el dispositivo y el espectador, sin el cual no es posible el fenómeno representativo y menos aún el perceptivo:

*Es falso pensar que el arte necesita del espectador para sobrevivir. La película continúa aún sin ojos. El espectador no puede existir sin la película. Que asegure su existencia.*

### 3. EL TIEMPO EN EL ARTE

En el arte los intentos de inclusión del fenómeno temporal en la obra, de forma implícita o explícita, han sido muchos y de las más variadas naturalezas. La pintura formalmente figurativa, cuando se ha propuesto la plasmación de una sucesión narrativa ha recurrido en ocasiones a la *serie*, conjunto de obras que, mediante la representación instantánea de diversos momentos sucesivos de la narración, consigue, siempre contando con la complicidad del espectador, dar una idea global del acontecimiento o hecho narrado.

Otras veces ha pretendido condensar toda la carga narrativa o histórica de un hecho en una sola imagen, capaz de ser percibida globalmente y de forma instantánea, aunque su lectura siga siendo necesariamente sucesiva y temporal. Es el caso de los cuadros de historia, tan en boga durante el siglo XIX, que en realidad son sólo instantáneas de hechos o acciones que pueden haber durado días, meses o años. Pensamos por ejemplo en el famosísimo cuadro *La rendición de Granada* de Francisco PRADILLA (Palacio del Senado, Madrid), imagen que ha llegado a ser inseparable del hecho y que, más aún, lo ha recreado visualmente para un público posterior, ocupando en nuestra mente el sitio destinado a la imagen histórica, por otro lado inexistente. O este otro que proponemos en la fig. 2, titulado por su autor, Alejo VERA, *Numancia*.

A pesar de ese título de matiz casi turístico, el cuadro condensa en una serie de *gestos expresivos*, encarnados en

(11) Nada mejor para ilustrar esta cualidad variable del tiempo que ese logro genial de Salvador DALÍ al representar los relojes hechos de materia blanda y moldeable, en su cuadro *La persistencia de la memoria*. (1931. Museum of Modern Art, N.Y.).

(12) Cf. AUMONT, cit. p. 248.

(13) El cine ha conseguido en este campo verdaderos alardes en la combinación entre tiempo real y tiempo psicológico. Baste recordar el film de Claude CHABROL *Alice ou la dernière fugue* (*Alicia o la última fuga*, 1979), en el que sólo al final descubrimos que todas las vicisitudes que le suceden a la protagonista durante hora y media son en realidad una transcripción en parámetros de sucesión del instante justo antes de morir a consecuencia de un accidente de automóvil.

(14) Mediante el uso de la *cámara lenta*, el cine consigue transcribir visualmente determinadas sensaciones anímicas como el sufrimiento, el miedo, la angustia y, en general todas aquellas que nos provocan la sensación de que el tiempo pasa muy despacio.

(15) Solista y líder de la mítica banda *The Doors*, que, fundada en 1965, decayó a raíz de la muerte prematura de Morrison en 1971. Dejó un libro de poemas titulado *Señores y Nuevas Criaturas*, en el que reflexiona sobre el papel de la imagen y su relación con el espectador... Su misma existencia, breve e intensa, es una certera alegoría del tiempo condensado.



figura 3. Gian Lorenzo BERNINI: *David*. 1620. Galería Borghese. Roma.

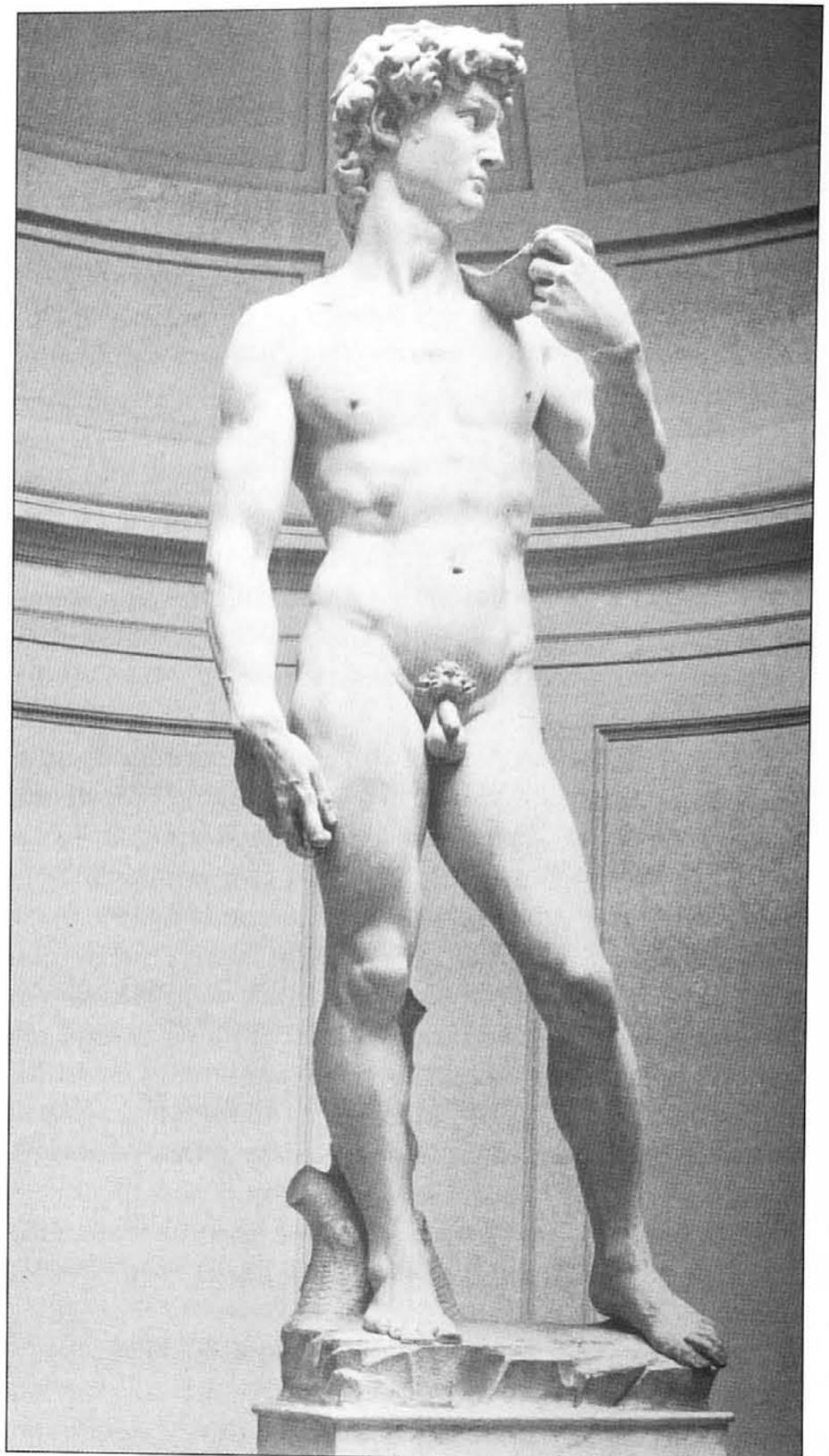


figura 4. M.A. BUONAROTTI: *David*. 1501-1504. Galería de la Academia. Florencia.

personajes que abarcan todo el abanico de la vida humana —ancianos, jóvenes, mujeres y niños— la resistencia heroica de los habitantes de la ciudad, que posiblemente duraría unos meses cuando menos. La elección del momento exacto en el que los soldados romanos atraviesan las murallas y su misma expresión, entre asombro y espanto, nos transmiten un mensaje visual que es una respuesta admirativa ante tan loable actitud de resistencia. El entorno arrasado y humeante confiere a los personajes un matiz agónico y transcendental. Atemporal, en suma.

Independientemente de estos recursos retóricos, implícitos a toda narración épica, lo que nos interesa analizar es la elección del instante capaz de despertar en nosotros esa percepción sintetizada de un hecho coral y sucesivo condensado en un solo momento y reflejado en una única imagen. El cuadro de Alejo VERA, con ser sólo una instantánea en el sentido formal de la palabra —no evidentemente en el sentido fotográfico, por lo que tiene de diégesis— es una acertada traducción gráfica —devenida arquetipo— de lo que AUMONT llama el *instante esencial* o el *instante decisivo*, que explica así:

La imagen fija ha tenido, evidentemente, una relación privilegiada con la noción de instante en cuanto que ésta persigue precisamente extraer imaginariamente del flujo

temporal un *punto* singular, de extensión casi nula, próxima, pues, a la imagen (que tiene, a su vez, una dimensión temporal intrínseca totalmente nula)<sup>(16)</sup>.

El espectador se siente inmerso en un juego que le permite, durante los instantes más menos breves que dura su observación de la obra, hacerse una idea global de un hecho que, a pesar de estar representado en estado de *eterno presente*, o mejor aún, fuera de todo ámbito temporal, encierra condensados en sí los datos suficientes para reconstruir un pasado anterior y un futuro posterior a lo representado. Mediante la adecuada traducción de unos códigos visuales hábilmente distribuidos por el artista aquí y allá a lo largo de la topografía del cuadro, el observador consigue extraer de lo que está viendo una serie de conclusiones que tienen que ver con las historias personales y sociales de sitiadores y sitiados. Los elementos descriptivos

(16) Cf. AUMONT, cit. p. 243.

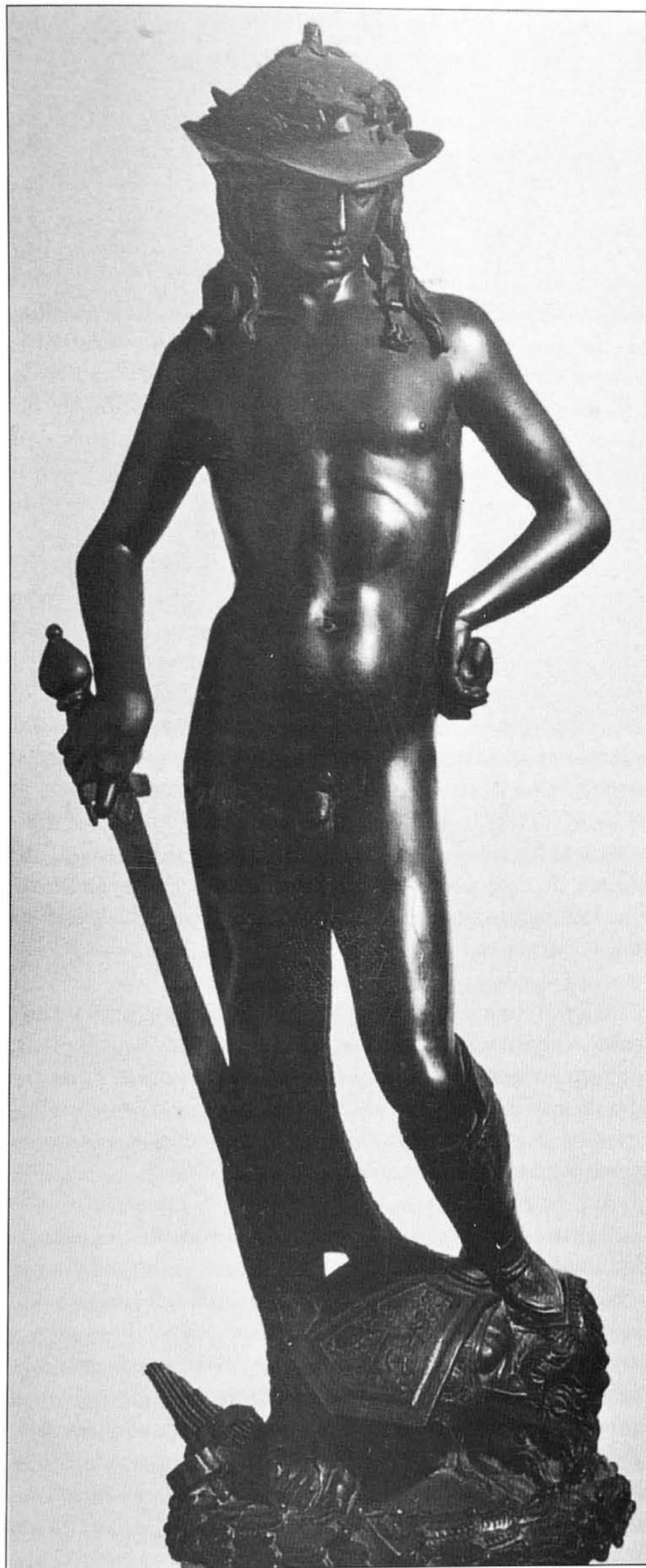


figura 5. DONATELLO: *David*. c. 1440. Bargello. Florencia.

del ambiente y las actitudes de los vencidos nos sitúan de forma instantánea en un escenario repleto de resonancias heroicas al que los gestos —corporales y faciales— de los vencedores ofrecen cumplida respuesta de asombro y admiración.

Por otra parte, la necesidad de una adaptación al tiempo representado, evitando el anacronismo, al menos el

flagrante, obliga al pintor a un trabajo previo de documentación exhaustiva. De aquí nace sin duda ese afán de la pintura de género histórico por acumular rigurosos detalles descriptivos, acordes con la época representada, tanto en la obra en sí a nivel gráfico, como en la literatura que, necesariamente, debía ir acompañando a la misma obra, a la hora de su exposición ante un público en ocasiones muy exigente<sup>(17)</sup>.

Sin duda alguna, el primer dilema del artista —y el más importante— aún antes de comenzar la obra, es la elección de ese *instante decisivo* capaz de condensar en una inapreciable e inmensurable fracción de tiempo toda la carga descriptiva y expresiva que le permita alcanzar la categoría de *obra-con-significado-implícito*, sin quedarnos por supuesto limitados únicamente a los elementos narrativos o anecdóticos. Un mismo motivo, por otra parte, permite interpretaciones variadas, marcadas por el instante crucial —*clímax* en unos casos, *punctum* Según Roland BARTHES<sup>(18)</sup>—, capaz de inmovilizar el paso del tiempo, haciendo penetrar a la obra en la dimensión atemporal propia del arte. Acercuémonos, a modo de simple ejemplo, al personaje del *David*, representado escultóricamente por tres grandes maestros del Renacimiento italiano, DONATELLO (1386-1466), MIGUEL ANGEL (1475-1564) y BERNINI (1598-1680). Los tres artistas seleccionan para representar un motivo idéntico tres instantes diferentes, aunque consecutivos entre sí y esta elección condiciona por completo la estructura formal y la capacidad expresiva de las obras.

En los tres casos el tema se centra en la exposición del cuerpo desnudo del joven pastor bíblico, obviando la representación del gigante Goliath, que en algún caso queda reducido a su cabeza cortada, en una sinécdoque icónica capaz de romper la barrera del tiempo sucesivo para transformarse en doble instantaneidad. A cada momento le corresponde por otra parte un atributo bélico —la honda o la espada—, simples elementos codificados que marcan un salto temporal en la anécdota, indicando de forma comprimida y escueta un *antes* y un *después* en la secuencia narrativa.

BERNINI (fig. 3) elige el momento en que David se dispone a lanzar la piedra contra el gigante, justo una fracción de segundo antes de que el proyectil vuele hacia la frente del filisteo —y hacia los espectadores, que de esta forma se sienten inmersos en la escena—, y esta elección determina formalmente el tratamiento agitado de la estructura corporal, el gesto del labio inferior mordido, el firme asentamiento de las dos piernas sobre el suelo y de manera especial esa tensión convulsa entre los dos brazos que sujetan la honda, traducida en un segmento horizontal que rompe la diagonal sugerida por todo el cuerpo.

En la obra de MIGUEL ANGEL (fig. 4), David acaba de lanzar la piedra y la honda, tras realizar un movimiento envolvente viene a posarse sobre su hombro. El cuerpo ha recuperado de nuevo su verticalidad, quedando

(17) Cf. Catálogo *La Pintura de Historia del Siglo XIX en España*, p. 330.

(18) En su obra *La cámara lúcida*, ya citada, Roland BARTHES distingue en determinadas imágenes de calidad el *studium*, que refleja sus valores formales y el *punctum*, que designa un pequeño detalle inesperado capaz de cautivar la atención del observador ante dicha imagen (pp. 134 ss.).

durante unos segundos en un *contrapposto* inestable, bastante alejado aún de la posición de descanso. Mientras tanto, la mirada sigue con atención la trayectoria del proyectil que corta el aire en busca del objetivo.

El David de DONATELLO (fig. 5), en cambio, es la viva representación del reposo del guerrero tras la victoria. La imagen de un simple adolescente de rasgos suaves, casi femeninos, contrasta con las musculosas estructuras de las versiones anteriores; la sensación estática y serena del personaje que mira con complacencia el trofeo de guerra es lógica conclusión tras la agitación del combate. Formalmente todo son rectas verticales, expresando inmovilidad y concentración interior.

Tres *instantes decisivos* que, una vez debidamente ordenados –no cronológicamente, por supuesto– componen una historia visual con significado propio, en la que todo espectador mínimamente formado es capaz de adivinar un antes y un después, situados ambos en los extremos de una secuencia de tres momentos cruciales, tres instantáneas preñadas de fuerza y vitalidad.

Expresiones ambas del arte auténtico. Del Arte.

#### 4. ARTE Y SECUENCIACIÓN

La secuencia narrativa que cierra el apartado anterior constituye lo que hoy día llamaríamos una recreación *virtual* de una historia imposible, basada en la yuxtaposición de tres instantes plásticos extraídos de estilos y épocas muy diferentes cuya coherencia se plasma sólo en lo que nos permitimos denominar como la *memoria Ram* del espectador, el archivo icónico donde duerme nuestra capacidad de representación.

En su afán por expresar, en la misma instantaneidad de la obra artística, el fenómeno temporal como algo irremisiblemente sucesivo, los artistas han ensayado diversas formas para estructurar una historia que necesariamente precisa ser secuenciada, so pena de perder gran parte de su capacidad comunicativa con el espectador, y una de ellas ha sido la *serie*<sup>(19)</sup>.

En la serie, el artista se plantea la realización de un conjunto de obras en las que van repartidos, mediante una hábil selección de *clímax*, los momentos más significativos de toda una narración estructurada en lenguaje gráfico. La serie exige el mantenimiento de determinados parámetros invariables –tamaño, personajes, ambientación según los casos– mientras la acción argumental avanza a saltos temporales adecuadamente equidistantes unos de otros. Véase como ejemplo el conjunto de tablas de GOYA sobre el incidente entre *Fray Pedro de Zaldivia y el maragato*, pintadas entre 1806 y 1807 y actualmente en Art Institut de Chicago (fig. 6-11). Dentro de lo que hoy denominaríamos el más puro estilo fílmico, el artista centra la acción en los dos protagonistas, si-

tuándolos en el primer plano del marco pictórico. Detalles puramente cinematográficos como la variación progresiva del punto de vista, la lenta evolución del decorado que sirve de fondo y sobre todo la acertada progresión ambiental desde el interior en el que se inicia el incidente hasta la toma de exteriores donde tiene lugar el desenlace, son sin duda recursos ideados por el artista para transmitir una idea de *sucesión temporal* que sólo adquiere sentido cuando el espectador tiene en cuenta el conjunto, puesto que cada una de las obras, en sí misma, apenas puede ofrecer una imagen estática y por ello intemporal. Sin duda el espectador avisado es capaz de percibir, durante el rato que dura la observación de las obras, una cierta sensación de sucesión y continuidad –*raccord* en lenguaje cinematográfico–, reforzado por el obligado desplazamiento –movimiento igual a tiempo– de la vista al pasar de un cuadro y otro<sup>(20)</sup>.

Otro enfoque bien distinto plantea, a finales del siglo XIX, la expresión del tiempo en la serie de pinturas sobre la *Catedral de Rouen* (fig. 12-14), de Claude MONET. Las catedrales, más que un intento de pintar el tiempo, son una lucha contra el tiempo<sup>(21)</sup>. Por un lado el motivo, desnudo de toda anécdota o trama argumental queda reducido a un mero telón arquitectónico, curioso y original espejo en el que se refleja, en forma de color, el paso del tiempo como una serie de instantes únicos e irrepetibles. El mismo MONET, en carta a una amiga, da cuenta de esta pulsión, esta batalla inútil para intentar asir lo inasible, lo que se escapa inexorablemente en forma de sucesión:

Tengo una suerte enorme con este tiempo, pero he adquirido ahora una manera tan peculiar de trabajar que por más que quiera no avanzo sensiblemente, sobre todo teniendo en cuenta que cada día descubro cosas que no había visto la víspera. Algunas cosas las añado, pero también pierdo otras. En fin, que busco lo imposible<sup>(22)</sup>.

Este planteamiento tendente a captar la instantaneidad mediante una disciplina –la pintura– entendida como actividad sucesiva y la obligada inmovilidad del motivo que descarga todo el protagonismo en los cambios lumínicos y cromáticos consiguen sin duda reflejar de una forma más pura que hasta entonces el concepto de *sucesión temporal* entendida como fenómeno abstracto. La seriación completa de las catedrales se acerca sin duda a lo que podríamos llamar *instantáneas-del-paso-del-tiempo-a-lo-largo-de-un-día*, una película en la que el motivo representado –la catedral– adquiere el estatuto de simple soporte o pretexto, cediendo el auténtico protagonismo a la evolución atmos-

(19) Aunque, por ejemplo el conjunto de obras de ZURBARÁN *Las doce tribus de Israel* (Condado de Durham, Inglaterra) constituyen sin duda una serie por poseer todos los cuadros determinadas características comunes, la acepción que aquí asignamos específicamente a la palabra es la de *un conjunto de obras cuyos motivos, debidamente secuenciados, consiguen estructurar una auténtica narración gráfica*.

(20) Otra serie de similar naturaleza la conforman el conjunto de cuadros de MURILLO, en número de seis, sobre *El hijo pródigo* (Cf. *Color y Cultura*, p. 209).

(21) En efecto, lo que para los pintores impresionistas era un intento de captar el momento expresado en luz y color, llegó a convertirse en el caso de Claude MONET en una lucha contra el tiempo ya que, según John CAGE, «hacia 1880 desarrolló un método para trabajar sucesivamente una serie de lienzos, dedicando no más de 7 minutos por lienzo en el caso de los *chopos* y unos 14 minutos para cada *catedral de Rouen*». (Cf. *Color y Cultura*, p. 209).

(22) Cf. Catálogo *Monet*, p. 98.



Figura 6. GOYA: *El maragato amenaza a Fray Pedro de Zaldívar*. 1806-1807. Art Institute, Chicago.



Figura 7. GOYA: *Fray Pedro de Zaldívar trata de desarmar al maragato*. 1806-1807. Art Institute, Chicago.



Figura 8. GOYA: *Lucha entre el maragato y Fray Pedro de Zaldívar*. 1806-1807. Art Institute, Chicago.



Figura 9. GOYA: *Fray Pedro de Zaldívar triunfa sobre el maragato*. 1806-1807. Art Institute, Chicago.



Figura 10. GOYA: *Fray Pedro de Zaldívar dispara sobre el maragato*. 1806-1807. Art Institute, Chicago.



Figura 11. GOYA: *El maragato es atado por Fray Pedro de Zaldívar*. 1806-1807. Art Institute, Chicago.

férica atrapada una vez tras otra en las piedras talladas de una fachada gótica<sup>(23)</sup>.

Un enfoque temporal prácticamente en estado puro, a partir del que el mismo MONET intentará, dar años más tarde, otra vuelta de tuerca con la serie de las *Ninfas* (Museo de L'Orangerie, París), situando en este caso el motivo en la misma frontera entre la figuración y la abstracción y creando simultáneamente una interdependencia absoluta entre el efecto temporal expresado en términos cromáticos, de por sí inasible por esencia, y el soporte sobre el que se manifiesta, el agua del estanque de Giverny, de naturaleza casi tan inasible como aquél.

Pero no son éstas, indudablemente, las únicas manifestaciones de representación temporal sucesiva en el arte. Tampoco en ocasiones se ha desdeñado el recurso —que hoy quizás nos parecería más propio del cómic o de la ilustración— de la *condensación* de un hecho sucesivo en una sola obra, utilizando para ello las distintas posibilidades expresivas de la topografía del cuadro y sus cualidades anisotrópicas para estructurar una narración gráfica que, adecuadamente analizada por el espectador, le sea posible reconstruir de forma coherente desde el punto de vista temporal. Las diferentes zonas del cuadro, su alejamiento o proximidad a los ejes primarios y a las zonas áureas, junto con la utilización del elemento *tamaño* como factor jerarquizante

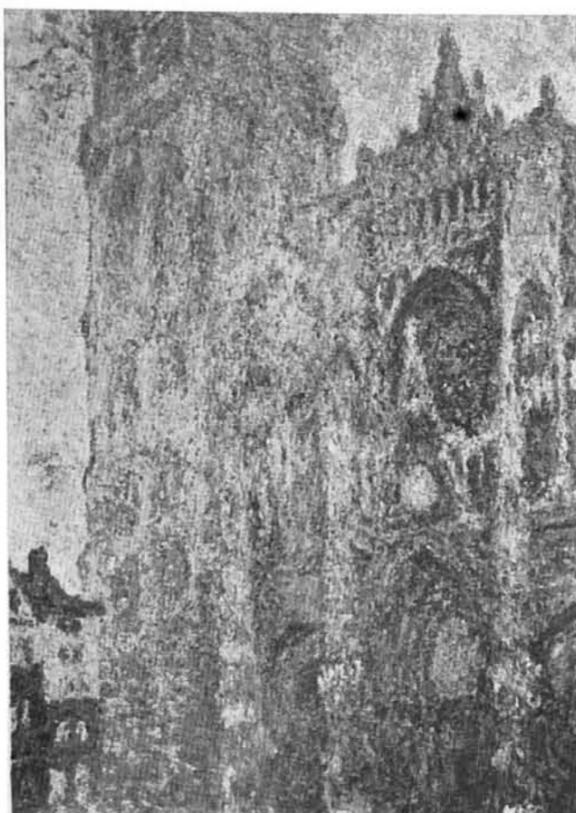
—la cantidad puede llegar a ser calidad— son en manos del artista unas herramientas muy válidas para plantear un esquema narrativo, visualmente simultáneo, pero que permite ser analizado con criterios de sucesión. Contando, naturalmente, con la colaboración del espectador, para el que la cualidad *tamaño* actúa visualmente de inmediato produciendo un efecto de jerarquización entre elementos. Y toda jerarquización conlleva de por sí un efecto temporal de sucesión ordenada capaz de reproducir el paso del tiempo, acompañando en cierta manera el tiempo propio de la obra de arte —perteneciente a otra dimensión, la artística— con el tiempo real de la observación de la misma.

Encontramos un ejemplo modélico de estas propuestas en el cuadro de VELÁZQUEZ titulado *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño*, (fig. 15) transposición icónica de un relato extraído de *La Leyenda Dorada* de Santiago DE LA VORÁGINE que condensamos en unas pocas líneas: San Antonio, al enterarse de que antes que él otro hombre había elegido la vida eremítica, parte para visitarle y, tras varios encuentros con animales —reales o diegenéticos— llega a la cueva de San Pablo, con el que permanece varios días, siendo ambos alimentados milagrosamente por un cuervo. Al poco de su partida, una visión sobrenatural le induce a regresar a la cueva y encuentra a San Pablo muerto en actitud orante y a unos leones que están cavando la tumba con sus garras<sup>(24)</sup>.

El pintor narra en el cuadro y de forma condensada toda esta historia, distribuyendo las escenas aquí y allá en un único escenario, reservando los primeros planos para los

(23) La misma técnica impresionista, a base de pequeñas pinceladas nerviosas de colores dispersos destinados a ser combinados posteriormente en la retina y la ausencia de contornos definidos en las figuras dan idea de este intento de captar fracciones inmensurables de tiempo, en un afán —¿inútil?— por atrapar instantes de fugacidad, con la idea de construir a base de ellos algo con capacidad de permanencia.

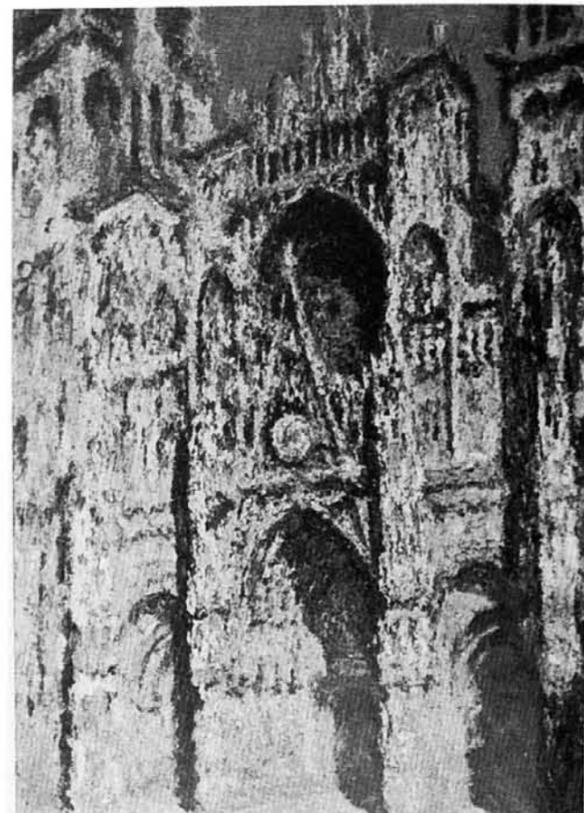
(24) Cf. DE LA VORÁGINE, pp. 97-99.



12. Claude MONET. *La catedral de Rouen. Efecto de mañana*. 1894. Louvre. París.



13. Claude MONET. *La catedral de Rouen. Primer sol*. 1894. Louvre. París.



14. Claude MONET. *La catedral de Rouen. A pleno sol*. 1894. Louvre. París.



15. VELÁZQUEZ. *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño*. c. 1635. Museo del Prado, Madrid.

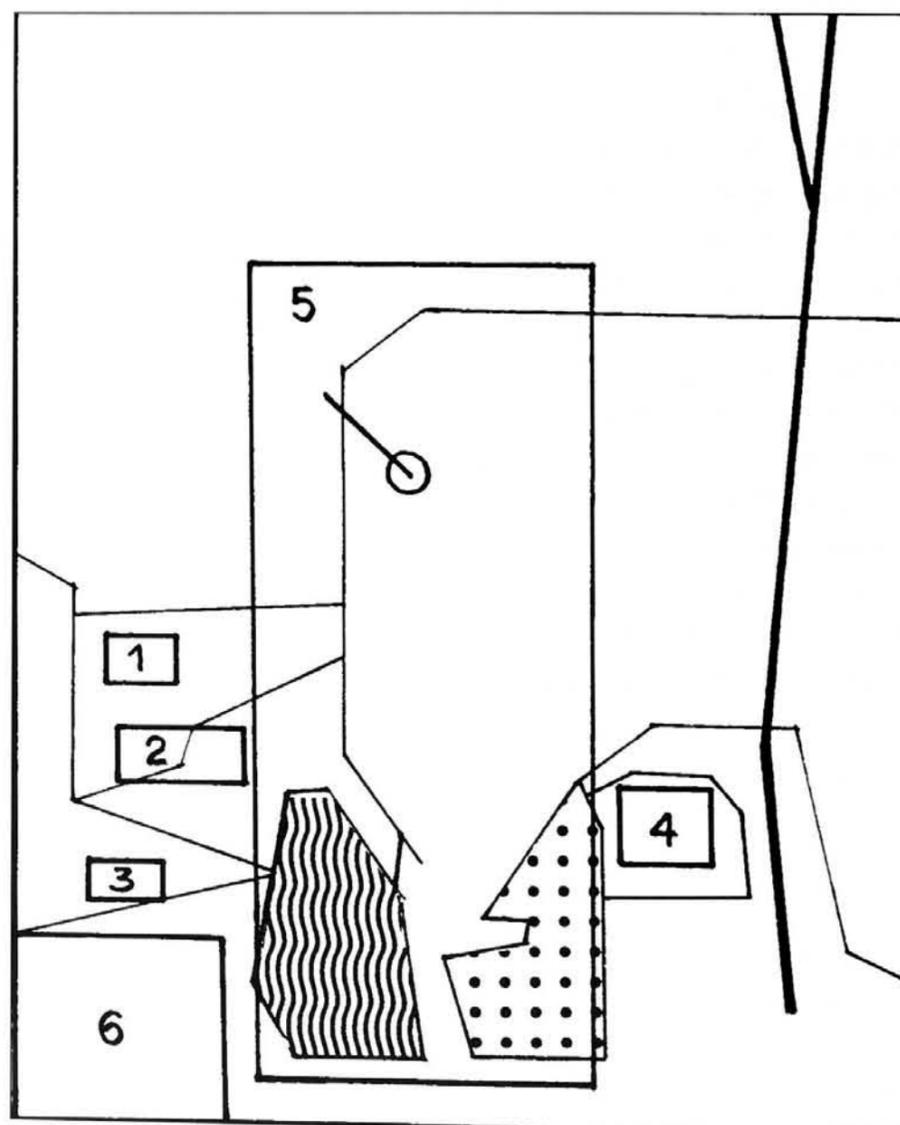


Figura 16. Esquema topográfico (dibujo del autor).

momentos que considera más importantes y representativos y relegando a la lejanía los hechos de mera transición, tal como aparecen, numerados cronológicamente, en el esquema adjunto (fig. 16).

1. Encuentro con el centauro.
2. Encuentro con el sátiro.
3. Encuentro con el lobo.
4. Llamando a la puerta de la cueva.

5. *Permanecen en diálogo y oración durante algunos días, durante los que son milagrosamente alimentados por un cuervo.*

6. *Los leones cavan la sepultura del santo.*

En el momento de la observación detenida de la obra, el espectador se ve forzado a unos desplazamientos visuales cuya duración actualiza de alguna forma el concepto de tiempo sucesivo representado en el cuadro, transformando así la topografía en cronología. Aquí los instantes decisivos son múltiples, pero no iguales y están debidamente jerarquizados por el artista mediante una inteligente utilización del poder expresivo de las diferentes zonas del cuadro, con el recurso al simulacro de la profundidad y a la perspectiva aérea que lleva inherente el concepto de secuencia temporal en el mismo desplazamiento desde la lejanía a la cercanía.

El relato adquiere un *clímax* palpable en el número 5, punto álgido de una narración gráfica que ha venido acercándose sucesivamente al espectador desde el plano del fondo para con posterioridad retirarse a un rincón, en el extremo inferior izquierdo.

En él la muerte cierra el ciclo, transformando el tiempo en eternidad.

## 5. ARTE Y SIMULTANEIDAD

Al inicio del siglo XX el Cubismo rompe definitivamente con la concepción temporal del arte figurativo anterior, cargado de adherencias literarias, y potencia los elementos puramente visuales, incorporando a la representación plástica el concepto de simultaneidad.

Al elaborar con los elementos composicionales un sistema adaptado a la superficie del cuadro, que no sometía el objeto representado a las normas de la visión perspectiva del espacio, sino que podía comparecer simultáneamente sobre la superficie del cuadro en distintas relaciones de proporción»<sup>(25)</sup>.

El principal logro formal de la corriente cubista es resultado de un previo ejercicio mental de observación del objeto desde múltiples puntos de vista, que confluyen en la representación posterior del mismo según unas reglas de coherencia interna que normalmente poco tienen que ver con las exigencias formales, espaciales o cromáticas del objeto en sí. Esta secuencia temporal es sometida por el artista a un proceso de *compresión* similar, salvando las diferencias debidas al dispositivo, a la que realiza el montaje cinematográfico mediante una yuxtaposición de imágenes separadas en el tiempo denominada *elipsis*<sup>(26)</sup>.

Un fenómeno parecido se realiza con la luz y el color, que no necesariamente precisan de una correspondencia intrínseca con el objeto representado, del que se busca la esencia por encima de las apariencias sugeridas por los parámetros euclidianos. La aportación de colores y luces –con sus mutuas influencias– correspondientes a diversas horas o momentos, en realidad más mentales que cronológicos ayuda a



Figura 17. Marcel DUCHAMP. *Desnudo bajando la escalera, n.º 2*. 1912 Philadelphia Museum of Art.

estructurar el *puzzle* cubista, el motivo transcendido más allá, de sí mismo y transportado a otra dimensión en la que el objeto es imagen pura, desprovista de su misma corporeidad aparente y donde pugna por hacerse patente a los ojos de espectador avezado en forma de colores y contornos sujetos a una estructuración coherente sólo consigo misma.

Esta simultaneidad, no de distintos elementos sino de un mismo elemento atrapado en diferentes instantes sucesivos –realidad sólo posible sin duda a partir de los hallazgos de MUYBRIDGE y MAREY<sup>(27)</sup> a finales del siglo pasado– encuentra sin duda alguna su máxima expresión visual en el *Desnudo bajando la escalera* de Marcel DUCHAMP (fig. 17). En esta obra como paradigma y en tantas otras de la misma época, producto de la fiebre de los artistas del Futurismo italiano, deudoras todas a partes iguales de un artilugio de reciente invención llamado *cine* y del *jabalí con ocho patas* prehistórico, se funden el pasado y el futuro con un presente impalpable. Los tres conceptos se intercambian unos con otros a una gran velocidad, provocando en el espectador la sensación del *vértigo*. La rueda de lo *futuro-que-instantáneamente-se-hace-presente-y-después-pasa-*

(25) Cf. THOMAS, Karin, p. 71.

(26) Millones de años abarca la que no creemos exagerado considerar *elipsis* más brillante de la historia del cine, en la película de Stanley KUBRICK *2001: A Space Odyssey* (2001: *Una Odisea del Espacio*, 1968), cuando el hueso lanzado al aire por el homínido se transforma en la nave espacial que avanza hacia la estación sideral, a los compases de *El Danubio Azul*.

(27) E. MUYBRIDGE, en 1877, construyó un artilugio por medio del que 24 cámaras se iban disparando sucesivamente y así realizó las series de fotografías que tituló *Animals in Motion*. E. J. MAREY, por su parte, inventó las fotografías múltiples o *cronografías* y con posterioridad el *fusil fotográfico* (1882) que le permitía descomponer los movimientos de las aves en vuelo.

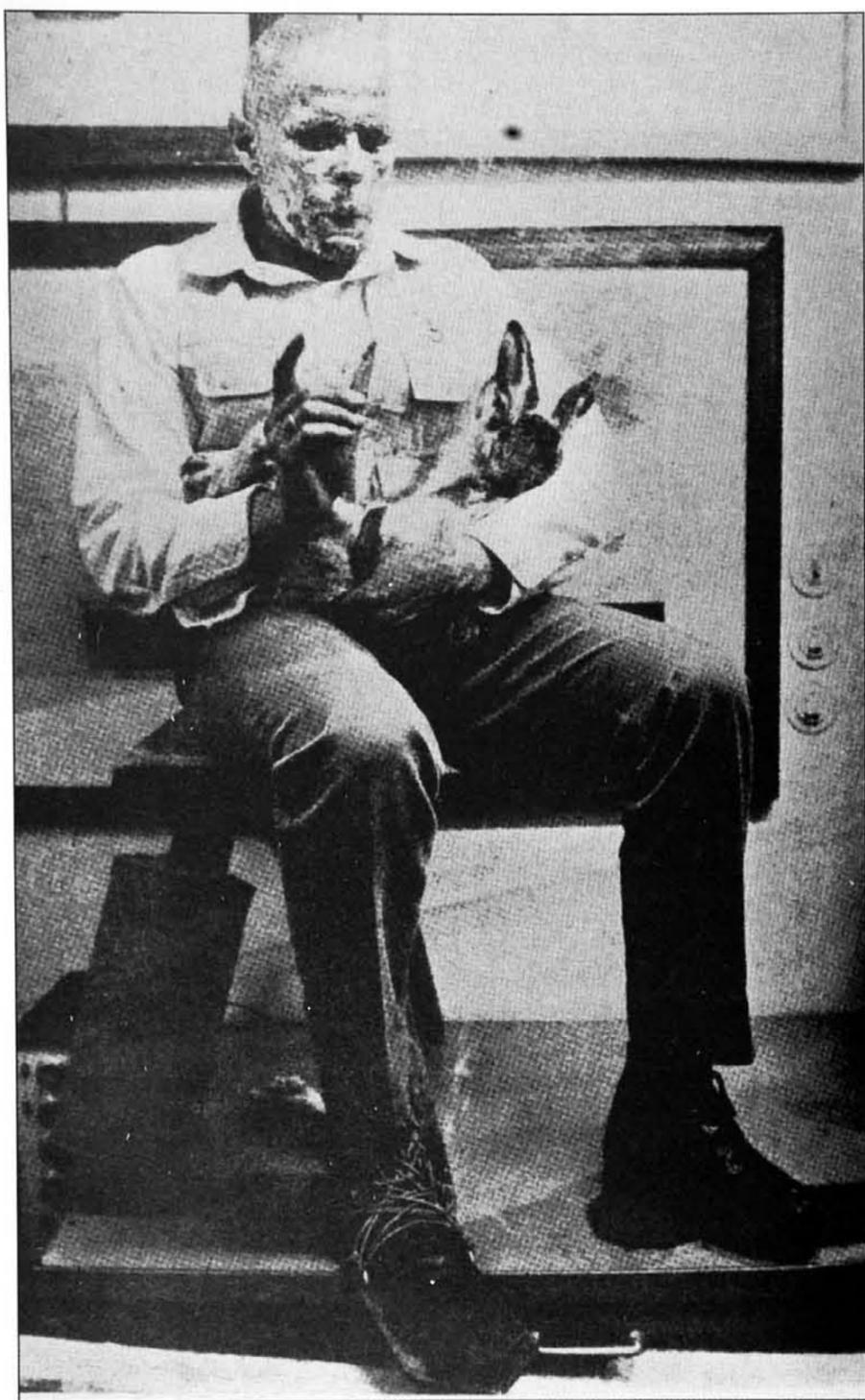


Figura 18. Joseph BEUYS: *Cómo explicar fotos a una liebre muerta*. 1965. *Happening* en la Galería Schmela. Düsseldorf.

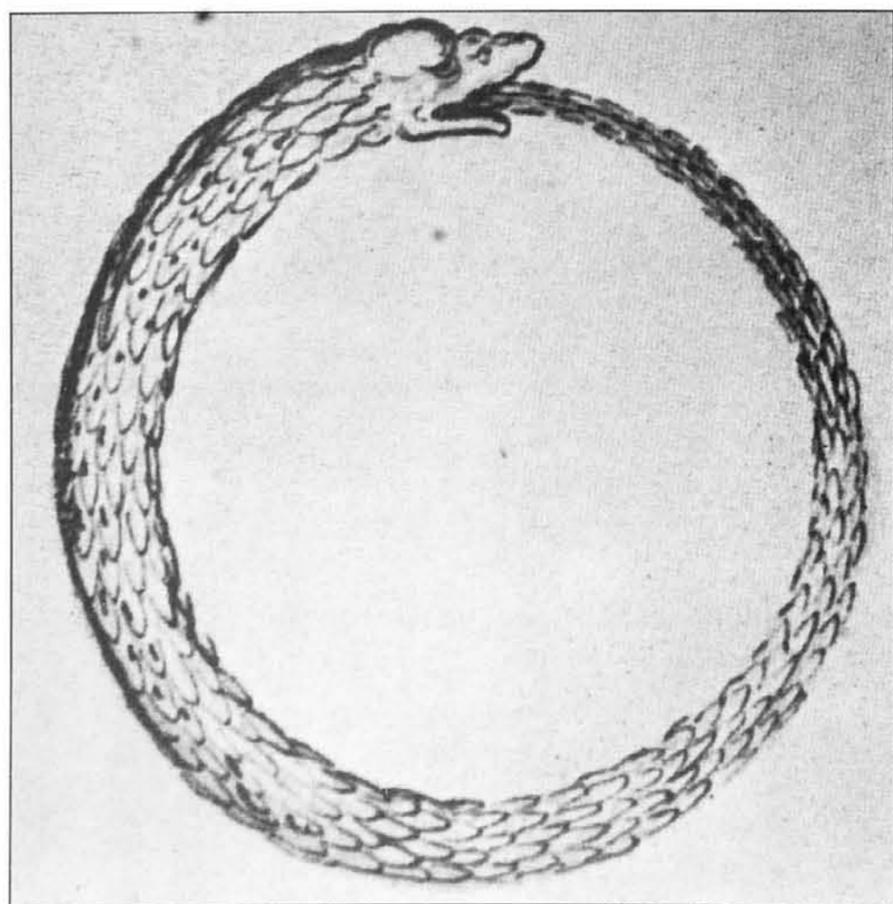


Figura 19. Alberto DURERO (Atrib.): *El jeroglífico de la eternidad*. c. 1512

do genera en su giro un vórtice de fuerzas gravitatorias en el que se mezclan formas, colores, esquemas y tiempo.

Se trata de algo que es bastante más que una simple sucesión de posturas de un cuerpo que baja peldaños: cada posición precisa íntimamente de la anterior y de la siguiente y sin ellas no tiene razón de ser. Imposible encontrar individualidad, puesto que hasta el más mínimo trazo sólo es comprensible como formando parte de un torbellino que, al igual que el tiempo, se define como algo simultáneamente inasible e imparable, «la simultaneidad psicológicamente apreciada de una rápida sucesión de movimientos en distintas perspectivas situadas una junto a otra»<sup>(28)</sup>.

Por último, ya bien mediado el siglo XX, el arte intenta avanzar aún un grado en la expresión del tiempo e inventa el *happening* (fig. 18) y la *action painting*. En ambas manifestaciones artísticas, diferenciadas sólo por los críticos en base a pequeñas distinciones conceptuales, el tiempo va ligado a la misma esencia de la obra y no sólo colabora en la creación de la obra, sino que *es* la obra, puesto que el hecho artístico sólo adquiere sentido durante el tiempo que dura tal manifestación<sup>(29)</sup>. Tampoco se requiere una preparación en el pasado, ni la obra perdura en un futuro más allá de su propia existencia de suceso temporal. Toda ella es presente y sólo en el presente encuentra su razón de ser, autoalimentándose a sí misma –conceptual y formalmente– durante un corto o largo período de tiempo y «situando su momento creativo en el aprovechamiento del mecanismo estimulante que hace acto de presencia con la intervención provocada del efecto sorpresivo en la confrontación con determinados procesos de acción»<sup>(30)</sup>.

Para estos artistas sólo es arte el arte del presente y para el futuro quedarán, si acaso, algunas sombras en la memoria y unas pocas fotos condenadas a irse desvaneciendo.

*Insectos de un día que sólo dejan tras de sí un recuerdo vago, algunas fotos y unas pocas líneas escritas que, como el jeroglífico de la eternidad (fig.19), se van devorando a sí mismas hasta quedar convertidas en un nombre, en un concepto... o en la nada.*

#### BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques: *La Imagen*. Paidós Ibérica. Barcelona, 1992.  
 BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. Notas sobre la fotografía. Paidós Ibérica. Barcelona 1990.  
 BÉRTOLA, Elena de : *El Arte Cinético*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1973.  
 ECO, Umberto y otros: *Los Cómicos de Mao*. G. Gili. Barcelona, 1976.  
 GAGE, John: *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la Abstracción*. Ed. Siruela. Madrid, 1993.  
 PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre Iconología*. Alianza. Madrid, 1994. *El significado de las artes visuales*. Alianza. Madrid, 1983.  
 THOMAS, Karin: *Diccionario del arte actual*. Labor. Barcelona, 1977.  
 VV. AA.: *Monet*. M. de Cultura. Madrid, 1986.  
 VV. AA.: *La Pintura de Historia del Siglo XIX en España*. M. de Cultura. Madrid, 1992.  
 VV. AA.: *Velázquez*. M. de Cultura. Madrid, 1990.  
 VORÁGINE, Santiago de la: *La Leyenda Dorada*. Alianza. Madrid, 1996.

(28) Cf. THOMAS, Karin, p. 52.

(29) La misma etimología de la palabra designa *algo que está sucediendo en este momento*. En el *happening* el tiempo artístico y el tiempo real coinciden, más aún, son una misma cosa. «El *happening* no debe ensayarse y, tratándose de no profesionales, sólo debe ejercitarse una sola vez» (Cf. THOMAS, K., p. 113).

(30) Allan KAPROW, creador y teórico del *happening* y más tarde VOSTELL ligan el hecho artístico a los sucesos reales de la vida, puesto que «hechos que son horribles y atroces en la vida tienen a veces una fascinante irradiación estética, si bien hay que rechazar el contenido y los resultados del suceso. Los *happening* evidencian esta pesadilla y agudizan la conciencia con respecto a lo inexplicable y al azar» (Cf. THOMAS, K. pp. 113-114).

María Teresa Sánchez Albarracín

Aunque haya vuelto el frío las altas temperaturas con que nos sorprendió el mes de marzo en sus inicios, presagiando anticipadamente la alegre primavera, lograron avivar en mi mente el recuerdo de las fiestas que engalanan la ciudad de Murcia en esas fechas ya tan cercanas.

Sacudidos los vientos de marzo, el buen tiempo se apodera de la ciudad y un sol cálido baña sus aceras obligándonos a abandonar nuestra reclusión invernal. Nos asalta entonces la imperiosa necesidad de invadir las avenidas, calles y rincones que perezosamente tuvimos que transitar durante estos últimos meses. Todo parece nuevo bajo la radiante luz primaveral y en nuestro interior renace el deseo de estar rodeado por una multitud, de vivir emociones fuertes e intensas, de sentir la alegría continua de los días festivos.

Con palabras como multitud, emociones fuertes y alegría festiva, mis pensamientos se asociaron de modo instintivo a esas dos cabalgatas tan alegres como queridas para el murciano; me refiero, claro está, a los conocidos Bando de la Huerta y Entierro de la Sardina.

Poco a poco fuí recordando el color y la luz del último "Entierro". Color y luz primaveral que en estos días era lo que mi espíritu impaciente ansiaba. Tenía la necesidad de sentir sobre mi piel el sol que la broncea sin llegar todavía a quemarla. Tuve entonces la seguridad de que las brasileñas volverían este año a desfilar por las calles murcianas; su paso anual por la ciudad era algo ya cotidiano. Conocer con exactitud los años que estas bronceadas mujeres paseaban alegremente su palmito por nuestras amplias avenidas trajo a mi mente años lejanos en que el Entierro no disfrutaba de la libertad actual y quedaba sujeto a severas censuras. La censura, que afortunadamente ha quedado relegada al pasado, me llevó a pensar en la relatividad de las cosas. Sí, las modas y creencias suelen ser relativas, siendo las costumbres y los usos de un pueblo lo que suele permanecer.

Existe una ley escrita y una ley consuetudinaria. La



Entierro de la Sardina. Carroza del Centro Marte. Año 1900, boceto J. Huertas. Provincias de Levante, 14 abril 1900.

ley escrita antes o después caduca al ser derogada, pero curiosamente es la costumbre la que como la hoja perenne no cae al suelo soplan nuevos vientos. Algo parecido podría de-

cirse del Entierro de la Sardina murciano; lo que empezó como una broma juvenil supo adherirse con fuerza a la rama popular para prender en el corazón de un pueblo que lo convertiría en uno de sus más entrañables festejos. La nota castiza del Entierro, tan reiteradamente aducida, es tan sólo una más de aquellas que lo hacen merecedor de un profundo estudio; otra de aquellas características que deben despertar nuestro interés es su larga tradición.

Luis Valenciano Gaya, tras ser nombrado Gran Pez en 1.980 supo no sólo disfrutar con ello, sino hacer también más perdurable una tradición cuya oralidad nos impedía ya conocer sus orígenes.

No es ningún problema que una fiesta arraigue y sus orígenes se diluyan en el infinito de los tiempos, pero siempre que una tradición pueda ser rastreada y llegar a conocer sus comienzos, tampoco ello le será perjudicial. Sin ser muy ambiciosa la información que con este pequeño artículo pretendo transmitir, con ella podremos esclarecer un poquito más los orígenes del Entierro o I época del mismo.

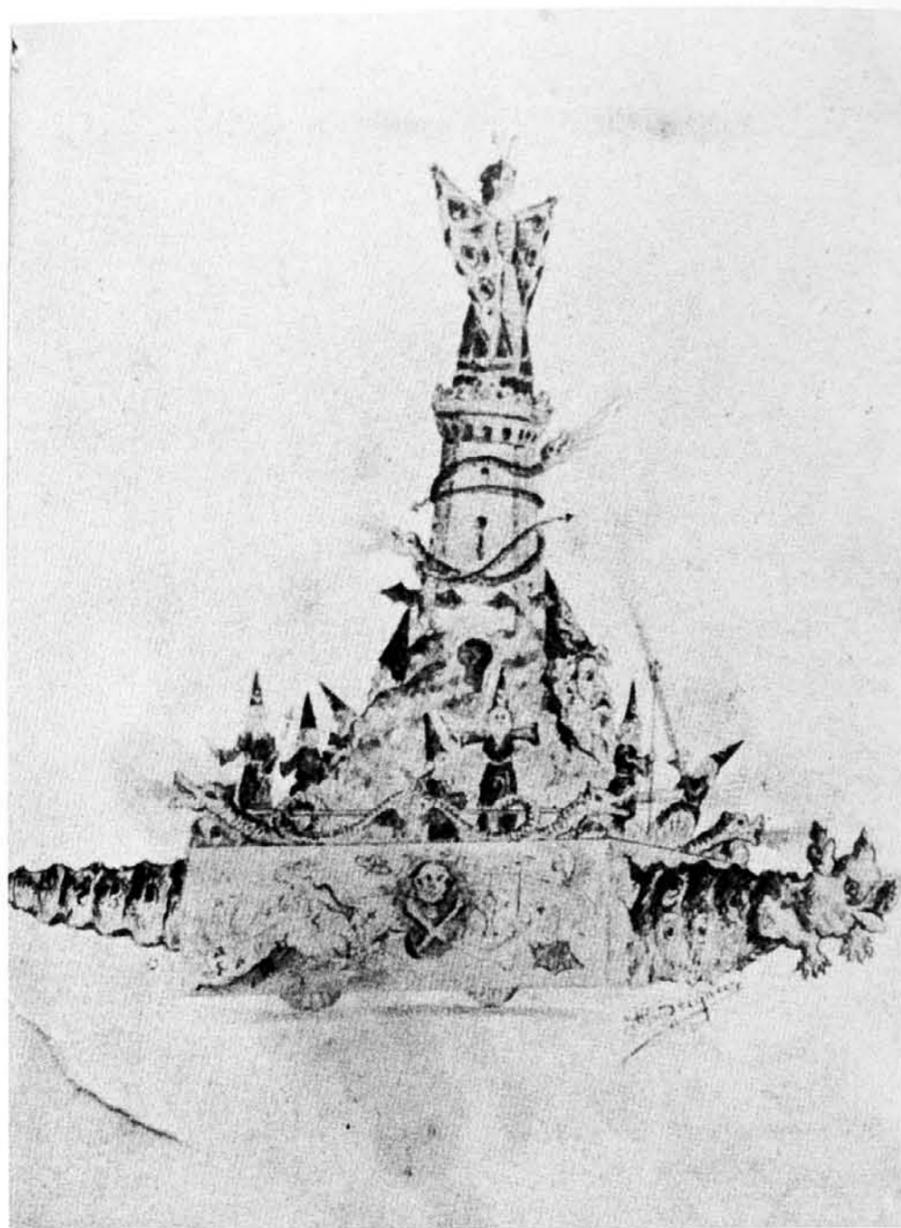
Valenciano Gaya demostró que la fiesta tuvo tres épocas o etapas durante la segunda mitad del siglo XIX. La II y III épocas vienen marcadas por el año en que el Entierro renace gracias al esfuerzo de ilustres murcianos amantes de sus tradiciones.

La continuidad en los números de prensa conservados en el Archivo Municipal de Murcia (A.M.M.) permiten establecer con claridad como en el año 1.876 se inicia esa II época, quizá la más esplendorosa, pero cuya duración temporal será reducida ya que la riada de Santa Teresa acaecida en octubre de 1.879 pondrá punto final a esta llujosa etapa de la cabalgata. Son por tanto los desfiles que en estos años tuvieron lugar.

Conocemos también con exactitud que, aunque en 1.881 hubo un intento por lograr hacer renacer el festejo, éste no tuvo éxito. Entre 1.880 y 1.898, ambos años inclusive, Murcia no pudo disfrutar de la multicolor invasión callejera que los carros y comparsas del Entierro suponían.

En 1.899, esforzados murcianos no quisieron despedir el siglo sin recuperar su amada y popular fiesta. Nuestros antepasados pensaron, muy acertadamente, que su tradicional fiesta se perdería por desconocimiento para siempre. Su labor no era nada fácil; habían transcurrido veinte años desde la última vez que el Entierro transitó felizmente por la ciudad. Nada quedaba de los múltiples elementos materiales que daban vida a la alegre cabalgata. La inversión económica necesaria para volver a poner el Entierro en marcha era cuantiosa, pero el entusiasmo renacido en estos hombres supo soslayar los obstáculos y en ese año de 1.899 la fiesta fue recuperada. La mascarada resultó más lucida y exitosa de lo que en un principio podía preverse. Había sido iniciada la III época, pero hubo un cambio sustancial: su fecha de celebración fue trasladada desde los días carnavalescos a la Semana de Pascua, usurpando así su puesto a las excursiones campestres en que se merienda la "mona" y dando origen a las Fiestas de Primavera que, desde entonces, se celebraban anualmente en Murcia.

Tras haber visto que fue posible establecer con exactitud la delimitación temporal de las etapas ya aludidas, hemos de recordar que hay una I época del Entierro que ofre-



Boceto realizado por Mariano Ruiz Séiquer para la carroza que el Centro Brujo luciría en el Entierro de la Sardina de los primeros años de la II época, concretamente en 1902. Tarjeta postal A.M.M.

ce mayores dificultades cuando intentamos saber el año de su inicio, el año de su terminación y los desfiles llevados a cabo durante la misma.

Sin ser una cuestión transcendental, no nos vendría mal poder conocer el año de inicio de esta larga tradición que en fechas muy cercanas cumplirá siglo y medio de andadura. Dejemos a un lado si son muchos o pocos los años que el desfile no tuvo lugar, lo realmente importante es que el amor a la fiesta ha estado al menos latente en el espíritu murciano la nada despreciable cifra de 150, años como demuestra el hecho de que su interrupción durante varios años no la hizo caer en el olvido, siendo recuperada reiteradamente hasta lograr una implantación total.

Varias personas han intentado arrojar luz sobre esta I época del Entierro de la Sardina, yo con toda humildad lo intentaré nuevamente. Quizá no logre demostrar que año el año próximo podremos celebrar el 150 aniversario del Entierro, pero sí aportaré algunos datos que ayudaran a conocer un poco más el devenir de esos años que conformaron el inicio. Empecemos el análisis de esta época por sus años finales.

El autor de *Las Mascaradas murcianas del S. XIX*<sup>1</sup>, aunque no se conserve prensa de los primeros años de la década de los 60 del pasado siglo, pudo demostrar que en

(1) VALENCIANO GAYA, L. *Las Mascaradas murcianas del S. XIX. Bando, Testamento y Entierro de la Sardina*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia 1.981.



Carroza de D. Luis Federico Guirao para la Cabalgata del Testamento de la Sardina del año 1876, año de inicio de la II época. *Provincias de Levante* 14 de abril de 1900.

1.862 el Entierro de la Sardina continuaba en marcha; la visita a Murcia de Isabel II en Octubre de ese año fue celebrada con una "Mascarada, que a imitación de la que tiene lugar en esta capital en la noche del tercer día de Carnaval, ha dispuesto la Junta General de Festejos". Este es el encabezamiento del programa festivo que, editado para la ocasión, puede ser consultado en el A.M.M. donde se conserva inserto en un tomo bajo el título Varios del viaje de Isabel II.

Llegado a este punto, nuestro autor, no pudo determinar con exactitud el año de esta I época en que por última vez tuvo lugar la célebre mascarada. Sabía que Martínez Tornel al escribir lo que podríamos calificar como "relación de fiestas" con la que perpetuaría el renacido Carnaval de Murcia en 1.876<sup>2</sup>, hizo mención de los años que habían transcurrido desde su última celebración. "Once años han pasado" decía Tornel refiriéndose a la última celebración del desfile, siendo estos pequeños pero importantísimos datos los que nos ayudan a esclarecer los hechos cuando encierran auténtica precisión. La cifra aportada por el exhaustivo periodista nos hacía retrotraernos al año 1.865 como año final de la I época.

Si tomamos como punto de partida el mes de marzo de 1.876 en que Tornel incluye este dato en la descripción de la fiesta de ese año, que también fue publicada en *La Paz de Murcia*, y descontamos once años desde la fecha citada, llegamos a marzo de 1.865, no de 1.864 como el doctor Valenciano Gaya creyó entender.

No disponemos de prensa conservada para los años de 1.863 y 1.864 Luis Valenciano Gaya sin atreverse a afirmarlo, pero basándose en datos que quedan recogidos en su libro, se inclinó a pensar que durante esos dos años el

desfile no fue celebrado, aunque reconocía no poder determinar con exactitud el año final de esta I época.

Nunca sabrá Gaya lo acertado de su interpretación, como pone de manifiesto *La Paz de Murcia* de 1.865, afortunadamente conservada.

La información que el tomo de ese año nos brinda es rotundamente esclarecedora sobre el tema que nos ocupa. En él queda perfectamente aclarado que en los años 63 y 64 del siglo no hubo "Entierro" en Murcia.

El día 17 de enero de 1.865 se nos habla en dicho periódico de la "Resurrección del Entierro de la Sardina... evitándose con ello los perjuicios que la población ha tenido con su falta en los dos últimos años", volviendo a incidir en la misma idea las frases iniciales de la información recogida el 1 de marzo del mismo año: "El lunes se verificaron como estaba anunciado ambas mascaradas y cuanto se esperaba de ellas era inferior a lo que se ha visto: el entierro murió, pero al nacer lo hace con mas vida, con mas ostentación, con mas entusiasmo".

El periódico, al informarnos de que el Entierro sería costeadado por las clases que tocan los beneficios positivos, reservándose el Casino la dirección del mismo, no nos descubre nada que no supiéramos ya; pero sí introduce un dato nuevo y muy significativo no solo por lo innovador respecto a la información, sino por las repercusiones que esto tendrá para la fiesta. El día 25 de enero se nos hace partícipes de la reunión que el domingo anterior se había celebrado en el Círculo Industrial, en ella "se leyó una comunicación del presidente del Casino pidiendo que contribuyeran al lucimiento de la mascarada conocida por Entierro de la Sardina". El Círculo Industrial decidió participar y cada socio haría para ello una suscripción de 10 rs. "Es la primera vez que el Círculo toma parte en la popular función y habrá de idearlo y hacerlo todo de nuevo".

Ser la primera participación del Círculo en la mascarada el mismo año en que ésta vuelve a desaparecer puede hacer comprensible que el buen estado de los trajes lleve en 1.872 a realizar en el Círculo la subasta de varios de ellos, propios para mascaradas y pertenecientes a dicha sociedad, que habían sido utilizados en el extinguido Entierro de la Sardina. Información que incluyó *La Paz de Murcia* en su editorial el 20 de enero de 1.872.

Desconozco el motivo por el cual Valenciano Gaya no consultó *La Paz de Murcia* de 1.865, pero tras haber leído detenidamente su libro, podría aventurarme a asegurar que no fue descuido ni desinterés. Muchos investigadores comprobamos tristemente que en ocasiones no nos es posible acceder a determinada información, que aunque existente, por circunstancias ajenas a nuestra voluntad nos está vedada.

Tras permitirme esta digresión que quizá nos distraiga un poco del tema, volvamos al mismo, pero esta vez para analizar los años iniciales de la I época.

Con mucha prudencia Valenciano Gaya se inclinaba por el año 1.852 para datar la inauguración en Murcia del Entierro de la Sardina, con ese sentido de cabalgata o desfile que nos fue transmitido, entre los documentos consultados por nuestro autor para extraer esa conclusión sólo aludiré a unos datos muy concretos que en principio presentaron cierta complejidad para mí. Me estoy refiriendo a

(2) MARTINEZ TORNEL, J. *El Carnaval de Murcia en 1.876 y Festejos públicos por la paz*. Estab. Tip. de La Paz, Zoco 5, Murcia 1.876, pág. 45.

(3) MEDINA ALMELA, D.A. *El Carnaval Murciano en 1.878*, Estab. Tip. de la Paz, Zoco 5, Murcia 1.878, pág. 15.

la información que *La Paz de Murcia* recoge en sus ediciones de 19 de marzo de 1.859 y de 17 de febrero de 1.860. En la primera, al describir el Entierro de ese año hace mención a “un estandarte encarnado en el cual se manifiesta ser el presente el 8º Aniversario que por tan excelsa y sabrosa Señora se tiene el disgusto de celebrar”.

En el día señalado para 1.860 *La Paz* nos informa sobre el oficio redactado por los Comisarios nombrados para tratar del Noveno Aniversario de la Sardina.

Ambos datos que llevaron acertadamente a Gaya, comoya he dicho, a considerar el año 1.852 como el de inicio, supusieron en principio par mí la posibilidad de retrotraer en un año el comienzo de la fiesta. Haciendo uso de nuestra actual manera de computar los aniversarios, para que en 1.859 se celebras el 8º Aniversario tendría que haber sido en 1.851 cuando tuvo lugar el primer desfile.

Releyendo la descripción que Medina Almela hizo del recibimiento dispensado a la Sardina en su “relación” sobre *El Carnaval Murciano en 1.873*<sup>2</sup> descubrimos como “el Sr. Castillo, bravo mosquetero llevaba el estandarte más antiguo y respetado en la Sardina, donde se leía: II época - III Aniversario”.

Estas palabras me hicieron pensar que nuestro cómputo de los aniversarios no concordaba con la manera en que los hombres del pasado siglo lo llevaban a cabo. Al saber con exactitud que el primer desfile (en este caso recibimiento) de la II época tuvo lugar en el año 1.876, si en 1.878 el estandarte informaba claramente de encontrarnos ante el III Aniversario de esa II época, era correcto presumir como hizo Valenciano Gaya que el 8º Aniversario de 1.859 nos remitía al año 1.852 como año de inicio. No sabemos si la broma juvenil ideada en la botica de San Antolín dando origen al Entierro, y que por ser suficientemente conocida por todos no voy a describir, fue realizada con anterioridad al año que tomamos como inicio de la cabalgata. Aunque ese primitivo desfile pudo acontecer en 1.850 o 1.851, queda claro que para sus iniciadores el primer Entierro de la Sardina organizado como cabalgata tuvo lugar en 1.852.

Podríamos resumir todo lo expuesto concluyendo que la I época del Entierro de la Sardina se inició en 1.852, celebrándose éste ininterrumpidamente en once ocasiones. Tras el Carnaval de 1.862, el Entierro no tendrían lugar durante los dos años siguientes: volviendo a celebrarse en 1.865, año que puso fin a esta su I época. Los desfiles llevados a cabo durante ese período habían sido doce.

Hasta aquí la información recogida no presenta ningún problema, los datos van encajando perfectamente con la interpretación ofrecida. Sólo un dato publicado por *La Paz de Murcia* el 28 de febrero de 1.875 viene a introducir cierta ambigüedad. Ese día el periódico transcribía: “La junta agitadora para promover el renacimiento del Entierro de la Sardina en el Carnaval del próximo año, ha repartido la siguiente circular que reproducimos:

Murcia 15 de febrero de 1.875

Sr. D. ... Muy Sr. Nuestro de toda consideración y respeto:

Reunidos en el día de ayer... y animados del mayor entusiasmo para promover la reaparición de la solemnidad murciana ya conocida con el nombre de Entierro de la Sardina, nos han honrado con el innmercido cargo de comisionados para propagar la idea de continuarla, presenando en nuestra ciudad el lujoso y lucido festival, que protegido por le Casino en el transcurso de doce años consecutivos alcanzó tanta fama.

Pingües e incalculables beneficios reportó a todas las clases, ya sirviendo de solaz a unas, ya redundando en provecho material de otras...

El deseo de los iniciadores de este pensamiento ha sido abrir una nueva época en que se fomente cuanto sea posible el espíritu de asociación que hizo agruparse para tan laudable fin a todas las clases”.

La circular, de cierta amplitud, con acertado estilo intentaba animar a los lectores a participar en la idea planteada. De ete modo la Comisión o Junta agitadora formada por Adolfo Ayuso, Javier Fuentes y Ponte y Julio Marín Baldo finalizaba su circular con estas líneas: “En la seguridad de que V. se asociará con gusto al pensamiento emitido... le anticipan las mas expresivas gracias sus afectísimos...

El escrito redactado por estos entusiastas murcianos era perfecto si tenemos en cuenta los fines con él perseguidos. Pretendían animar a las gentes murcianas para que el Entierro renaciera de nuevo; su arenga debía encerrar la persuasión suficiente para conseguir su objetivo. No hay duda de su éxito, pues todos sabemos que en 1.876 el Entierro volvió a ser una realidad para Murcia.

Su magnífica circular no hubiera constituido para nosotros ningún problema si no hubieran incluido en ella la palabra “consecutivos”.

Sabemos con exactitud que fueron doce los años en que el Entierro desfiló por Murcia durante su I época, también que su promotor o protector había sido el Casino; pero también sabemos que esos doce años no fueron cosecutivos, sino que entre los once primeros desfiles realizados y el que constituyó el doceavo y último hubieron dos años en que éste no se realizó.

Cuando en 1.875 aquellos amantes de lo murciano escriben su exitoso oficio intentaban con él atraer al mayor número de personas para lograr la resurrección de la fiesta. La intención de su escrito no era hacer una historia exhaustiva de los años en que la fiesta se había celebrado, sino utilizar los elementos a su alcance para convencer de lo positivo de su realización. Poco importa que cuando aludían a aquellos doce años de forma consecutiva lo hicieran por desconocimiento o fuera con la clara intención de transmitir convenciendo, pues ellos lograron iniciar una II época.

Quizá esa misma intención les llevó a utilizar esta otra frase: “... nos han honrado con el innmercido cargo de comisionados para propagar la idea de continuarla...”, acertadamente utilizaron la palabra “continuarla” en vez de emplear aquella de “resucitarla”. Continuar algo tiene la facultad de hacernos sentir inconscientemente mas cercanos del hecho referido, que aquella otra expresión que parece pretender dar vida a algo que permanece muerto.

El investigador basa su trabajo en la búsqueda de la documentación existente sobre su objeto de estudio, y posteriormente deberá llevar a cabo una interpretación objetiva de ella misma. Para esos años de 1.875 ó 1.876 solo puede consultar los ejemplares de *La Paz de Murcia* conservados por el A.M.M. La duda surgida de entre sus páginas, quizás podría esclarecerse consultando los ejemplares o números que el mismo archivo conserva de otro periódico de la misma época denominado *El Noticiero*. Conocer su existencia no me ha aportado ningún elemento nuevo, pues su estado de deterioro me ha imposibilitado su utilización.

José Cadalso en su libro *Eruditos a la violeta* opinaba sabiamente que al hablar de las estrellas es muy fácil el mentir porque ninguno ha de ir a preguntárselo a ellas. Ingeniosa frase con la que Cadalso denota conocer muy bien al género humano.

Por suerte o por desgracia no hemos tratado aquí de las "estrellas", sino de hechos concretos que aunque sucedidos hace mucho tiempo, pueden haber quedado recogidos en los documentos de la época. La labor del investigador es mas fácil cuando la documentación existente es abundante, pero cuando es muy escasa, éste ha de interpretar objetivamente la información a su alcance, para intentar desinteresadamente reconstruir los hechos. Desde el conocimiento directo de lo ingente y ardua que puede ser esta labor, querría con estas líneas recordar al Dr. Valenciano Gaya y agradecerle la sabiduría, esfuerzo y cariño que derrochó en sus *Mascaradas murcianas del S. XIX*.

No hemos encontrado todavía ningún documento que demuestre, sin necesidad de poner en tela de juicio, que el primer Entierro de la Sardina se realizó en 1.852; pero hoy por hoy, todos podemos recordar que la primera persona que realizó un estudio monográfico intentando recuperar una importante parte de la historia de Murcia fue el autor del interesante libro ya mencionado.



Francisco Vidal Castro (Ed.), *De civilización árabo-islámica: conferencias del ciclo celebrado en la Universidad de Jaén (enero, 1995)*, Área de Estudios Árabes e Islámicos. Grupo de Investigación «Andalucía y sus relaciones con el Magreb». Universidad de Jaén, Jaén, 1995.

El libro, encabezado por una introducción del editor, consta de las siguientes conferencias: «Al-Andalus y su estudio», por M<sup>a</sup> Jesús Viguera Molíns; «Libros con referencias sobre al-Andalus publicados en España: 1970-1990», por Francisco Vidal Castro y M<sup>a</sup> Jesús Viguera Molíns; «Marroquíes de Jaén, aceituneros altivos (Jaén y Andalucía en las migraciones marroquíes a Europa)», por Bernabé López Molina; «¿El último capítulo del conflicto árabe-israelí?», por Pedro Martínez Montávez; y «El 'fundamentalismo' islámico», por Carmen Ruiz Bravo-Villasante.

Como demuestra el índice, se trata de un volumen misceláneo en el que tienen cabida trabajos sobre determinados aspectos de la historia contemporánea del Islam, junto con otros de contenido historiográfico o sociológico. Ello se debe a que estamos ante la publicación de los textos de un ciclo de conferencias de carácter fundamentalmente divulgativo que organizó el Área de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Jaén. En cualquier caso, el interés de las conferencias justifica el esfuerzo realizado para su edición.

El primer artículo, firmado por la arabista Viguera Molíns, constituye un interesante repaso crítico por la actividad historiográfica española en relación con al-Andalus. Aunque el trabajo tiene un carácter esencialmente divulgativo, no carece de originalidad y novedad en determinados análisis, especialmente aquéllos relativos a la moderna escuela española de arabismo, a la que la propia autora pertenece. De forma amena y documentada, Viguera repasa brevemente la historiografía hispana sobre al-Andalus desde la Edad Media hasta, casi, nuestros días, ca-

racterizada por la beligerancia frente a lo musulmán, como espejo y antítesis de la identidad nacional. Viguera esboza la aparición del arabismo científico español, el esplendor de los *Banu Codera*, la profunda huella que en la historiografía dejó la polémica entre Castro y Albornoz y la aportación de los investigadores extranjeros. Se ocupa finalmente de la situación actual, para lo cual aporta una valiosa herramienta de trabajo: la bibliografía española sobre al-Andalus desde el año 1970 al 1990, que constituye el segundo artículo, firmado por la autora y por Francisco Vidal Castro.

El trabajo de López Molina, que se presenta acompañado por varios gráficos y mapas explicativos, se ocupa de un aspecto de la reciente inmigración marroquí a España: la actividad agraria estacional en la provincia de Jaén.

Martínez Montávez y Ruiz Bravo-Villasante, dos profesores cuya larga bibliografía acredita su profundo conocimiento sobre el mundo islámico actual, presentan sendos trabajos «de fondo» sobre dos aspectos esenciales en la historia contemporánea de los países árabes: el conflicto palestino-israelí y el fundamentalismo islámico.

En el primero de los artículos, Martínez Montávez efectúa un breve repaso al proceso histórico del Oriente Medio -el *Maxrik* según postula el autor-, desde la independencia del imperio otomano hasta los fracasados proyectos panarabistas. Esa revisión de los acontecimientos esenciales pretende hacer inteligible la actual situación de la zona, en la que no sólo están implicados Israel y el pueblo palestino, sino también los vecinos países árabes. Martínez Montávez analiza con detenimiento los resultados del pacto de Madrid y el incumplimiento, poco después, de buena parte de lo acordado, lo que le lleva a conclusiones pesimistas acerca del futuro del proceso de paz. Cuando Montávez escribió el trabajo que reseñamos aún no había tenido lugar el espectacular vuelco político del año 96 en Israel, ni siquiera se había producido el asesinato del primer

ministro Isaac Rabin, todo lo cual ha precipitado los acontecimientos en la dirección que nuestro autor señalaba. De esta manera, el paso de los últimos meses, en vez de restarle actualidad, otorga aún más crédito a las reflexiones de Montávez y confirma la rigurosidad de su análisis.

El trabajo de Ruiz Bravo-Villasante no constituye una relación fáctica del resurgimiento reciente del fundamentalismo islámico, sino que trata de situarlo en el marco global de la sociedad musulmana, esencialmente no rigorista. Para ello caracteriza la posición doctrinal, política y cultural de las corrientes fundamentalistas y reformistas frente a: la interpretación de los textos religiosos, las ciencias, la autoridad temporal y la historia.

En resumen, se trata de una publicación interesante en su conjunto por la calidad de los textos y el prestigio de los firmantes. No obstante, en ocasiones se deja sentir demasiado su origen como ciclo de conferencias, que afecta al estilo excesivamente oral de alguno de los artículos; y, sobre todo, limita la extensión de los trabajos a la duración habitual de las conferencias, lo que supone un serio obstáculo a la hora de profundizar en tal o cual argumentación.

El editor del libro anuncia en el prólogo la posibilidad de que los próximos ciclos de conferencias sean también publicados, de lo cual nos congratulamos todos aquellos que estamos interesados en la historia del Islam y de las sociedades árabo-musulmanas. Por tanto, sólo nos queda felicitar al grupo de investigación «Andalucía y sus Relaciones con el Magreb» por lo ya conseguido y desearle lo mejor para sus futuros proyectos.

**Pedro Jiménez Castillo**

C. REYERO Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo. Ensayos de Arte CÁTEDRA. Madrid, 1.996.

Ilustraciones en blanco y negro. Trescientas cuatro páginas.

Director de la colección: Antonio Bonet Correa.

La lectura de esta obra abre al estudioso e investigador del siglo XIX una atractiva visión de las diferentes manifestaciones plásticas desde finales del siglo XVIII hasta las postrimerías del Ochocientos. El autor ha sabido explorar en los elementos visuales apoyados en los textos literarios o científicos para ofrecer un complejo registro sobre la definición del concepto de masculinidad y su expresión a través del Arte y de la Estética.

Capítulos sugestivos introducen en un espléndido compendio de literatura y artes visuales, pintura sobre todo, con una ilustración gráfica sorprendente.

El profesor Reyero, uno de los más audaces estudiosos del siglo XIX, completa, en cierto modo, una serie de ensayos que inició algunos años atrás Erika Bornay con Las hijas de Lilith (Cátedra, 1.990).

En su Introducción, el autor señala la *parte de culpa* que ha podido tener una determinada moda o inclinación

hacia todo este tipo de investigaciones pero está fuera de dudas que el trabajo presentado es fruto de una exhaustiva investigación y una metodología impecable.

El desarrollo de la obra gira en torno al concepto y término de *masculinidad*, como apariencia, como percepción visual, analizado desde la época de la Ilustración hasta los albores del siglo XX, reforzado y apoyado a través de distintas fuentes literarias y de un contingente extraordinario de obras artísticas.

El planteamiento de la obra, un riguroso estudio dividido en nueve capítulos más el aporte bibliográfico, ofrece importantes conclusiones abriendo sugerencias, al mismo tiempo, a otros campos de la investigación de la Historia del Arte por su carácter multidisciplinar.

**M.<sup>a</sup> Ángeles Dolores Gutiérrez García**

**Francisca Bernal Pascual**  
**José Miguel García Cano**  
**Consuelo García Serrano**  
**M.<sup>a</sup> Ángeles Gutiérrez García**

## I. INCREMENTO DE FONDOS

### ARQUEOLOGÍA

#### PROSPECCIONES Y EXCAVACIONES

- 1996/1. Prospección. Poblado de los Royos (Caravaca de la Cruz). Calcolítico.  
1996/3. Lote de Excavación. Sta. Eulalia (Murcia). Islámico y Moderno.  
1996/4. Lote de Excavación. Convento de Agustinas (Murcia). Moderno.  
1996/6. Prospección. Castillo de Sta. Catalina (Verdolay, Murcia). Ibérico.  
1996/7. Prospección. El Castellar de Tabala (Murcia). Islámico.  
1996/8. Prospección. Hoya Morena (Torre Pacheco). Medieval y Moderno.  
1996/9. Prospección. Covaticas/Casa Blanca (Murcia). Romano y Medieval.  
1996/10. Prospección. La Torre (Cartagena). Medieval.  
1996/11. Lote Excavación. Plaza de Santa Eulalia (Murcia). Islámico.  
1996/12. Lote Excavación. Villa de los Cantos (Bullas). Romano.  
1996/13. Prospección. Castillo de Pto. Lumbreras. Islámico y Medieval Cristiano.  
1996/14. Prospección. Castillo de Priego (Moratalla). Islámico y Medieval Cristiano.  
1996/15. Prospección. Castillo de Ugejar (Lorca). Islámico y Medieval Cristiano.  
1996/16. Prospección. Castillo de Celda (Caravaca). Islámico y Medieval Cristiano.  
1996/17. Prospección. Castillo de Tirieza (Lorca). Islámico y Medieval Cristiano.  
1996/18. Prospección. Castillo de Xiquena (Lorca). Islámico y Medieval Cristiano.

- 1996/19. Prospección. Torre de Cantarranas (Mazarrón). Islámico y Medieval Cristiano.  
1996/20. Prospección. Castillo de Puentes (Lorca). Islámico y Medieval Cristiano.  
1996/21. Prospección. Castillo de Ricote. Islámico y Medieval Cristiano.  
1996/22. Prospección. Castillo de Feli (Lorca). Islámico y Medieval Cristiano.  
1996/23. Lote de Excavación. Fuente de la Pinilla (Fuente Álamo). Ibérico.  
1996/24. Lote de Excavación. Castillo de Benizar (Moratalla). Islámico.  
1996/25. Prospección. Monteagudo, ladera sur del cerro, (Murcia). Bronce.  
1996/26. Lote de Excavación. C/General Várela (Botana). Romano.  
1996/27. Lote de Excavación. Llano de los Morenos (Archena). Ibérico y Romano.  
1996/28. Lote de Excavación. Santuario de la Luz (Murcia). Ibérico.  
1996/29. Lote de Excavación. Cerro de la Cruz (Pto. Lumbreras). Bronce.  
1996/30. Lote de Excavación. Cueva Antón (Mula). Paleolítico.  
1996/31. Lote de Excavación. C/. Marquesa-Sta. Catalina (Murcia). Islámico. Únicamente numismática.  
1996/32. Prospección. Cerro de la Almagra (Mula). Romano.  
1996/33. Lote de Excavación. Los Villaricos (Mula). Romano.

#### DONACIONES

- 1996/2. Materiales Modernos. Procedencia Desconocida.  
1996/5. Materiales ibéricos. Cañada de los Vientos (Molina de Segura).

## BELLAS ARTES

### DONACIÓN

1996/1. Colección González Moreno. Pinturas y esculturas del artista y de otros pintores contemporáneos Juan Bonafé, Benjamín Palencia, Elisa Seiquer.

## II. EXPOSICIONES

### ARQUEOLOGÍA

Madrid. Museo Municipal. Legado Andalusi  
«Al-Andalus». Septiembre de 1995 hasta enero de 1996 Cartagena.

CAM Cultural

«Fábrica de Cristal y Vidrio de Sta. Lucia (Cartagena 1834-1955)». Desde el 12 de enero hasta el 11 de febrero.

Orihuela. CAM Cultural

«Fábrica de Cristal y Vidrio de Sta. Lucia (Cartagena 1834-1955)». Desde el 16 de febrero hasta el 17 de marzo.

Lorca. CAM Cultural

«Fábrica de Cristal y Vidrio de Sta. Lucia (Cartagena 1834-1955)». Desde el 19 de abril hasta el 5 de mayo. Valencia. Las Atarazanas

«El mundo ibérico: Una nueva imagen en los albores del año 2000». Desde el 3 de mayo hasta el 19 de julio.

Elche. CAM Cultural

«Fábrica de Cristal y Vidrio de Sta. Lucia (Cartagena 1834-1955)». Desde el 10 de mayo hasta el 7 de junio.

Madrid. Museo Nacional de Antropología

«I Bienal Internacional de Museografía». 20 al 22 de noviembre.

### BELLAS ARTES

Museo de Murcia. Sala de Exposiciones Temporales  
«Belenes II. La Colección del Museo: El Belén europeo». Diciembre de 1995 a enero de 1996.

Murcia. Museo Ramón Gaya

«El pintor Gil y Montejano». Desde el 20 de enero hasta el 16 de marzo.

Murcia. Museo Ramón Gaya

«El cuadro de las estaciones: Retrato de mi padre de Ramón Gaya». Desde el 21 de marzo hasta el 6 de mayo.

Barcelona. Fundación Caixa de Catalunya

«Julio Romero de Torres. Antológica». Desde el 11 de diciembre.

Madrid. Museo Nacional de Antropología

«I Bienal Internacional de Museografía». 20 al 22 de noviembre.

Murcia. Biblioteca Regional

«Vicente Medina». Desde el 3 de diciembre hasta el 20 de diciembre.

Albacete. Ayuntamiento

«Familia de pintores». Desde el 19 de diciembre.

## III. CURSOS, CONGRESOS, CONFERENCIAS Y COLABORACIONES

Congreso *Los Iberos en los albores del año 2000*. Museo de Albacete. Universidad Autónoma de Madrid. Marzo. Asistentes 250.

Curso *El mundo ibérico y púnico en el sudeste*. Aula-rio de la Merced. Área de historia Antigua. Universidad de Murcia. 27 y 28 de marzo. Asistencia 179.

Curso *Administraciones autonómicas y museos: Hacia un modelo racional de gestión*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia. 6 al 8 de mayo.

Curso *La Arqueología murciana hoy: realidades y resultados*. Universidad de Murcia/ Museo Monográfico de El Cigarralejo/ Ayuntamiento de Mula/ CAM Cultural. Mula 14 al 30 de mayo. Asistencia 200.

Curso *La Dama de Elche y la cultura ibérica*. Universidad de Alicante/ Ayuntamiento de Elche. Alicante 20 al 31 de mayo. Asistencia 200.

Conferencia *Los grandes yacimientos arqueológicos de Siria*. Museo Arqueológico Municipal de Lorca. Mayo. Asistencia 50.

VI Congreso Nacional de ANABAD. Palacio de Congresos y Exposiciones de Murcia. 26-28 de junio. Asistencia 350.

Jornadas técnicas. I Bienal Internacional de Museografía. Museo Nacional de Antropología. Madrid. 20 al 22 de noviembre.

Colaboración con el Área de Arqueología de la Universidad de Murcia, Dr. Ramallo Asensio, para la realización de las clases prácticas de la especialidad de Historia Antigua y Arqueología en la Colección de Arqueología del Museo:

- Numismática antigua
- Cerámica romano-republicana
- Epigrafía latina (Dr. Noguera Celdrán)

Participación con la cátedra de Historia Antigua, Dr. González Blanco, en materia de Antropología cultural y Etnografía.

Asistencia y apoyo técnico a los municipios de Águilas, Cehegín, Jumilla y Lorca.

## IV. INVESTIGACIÓN

En este epígrafe hay que señalar dos ámbitos: investigaciones que se han llevado a cabo sobre ciertos objetos o colecciones del Museo de Murcia y la propia línea de investigación del Centro.

A lo largo de 1996 se han dirigido al museo ciento veinticinco (125) investigadores cuya adscripción cultural se especifica debajo. Este número ha supuesto un importantísimo incremento, casi el 70%, que ha superado muy al alza la tendencia de los últimos años en donde el volumen de científicos que requerían el estudio de objetos del Museo estaba más o menos estabilizado sobre los ochenta individuos. En 1995 hubo un pequeño retroceso hasta 74 investigadores (ARNAO et alii, 1995:463), pero 1996 ha roto todas las expectativas. Efectivamente en la Colección de Arqueología de 52 se ha pasado a 76 ítems., aumentando más del doble los registros de Prehistoria (17) y Romano (12). Únicamente el mundo Islámico ha perdido un investigador situándose en 13 ítems.

Por lo que respecta a la Colección de Bellas Artes el aumento ha sido más espectacular, situándose en cuarenta y nueve (49) el número de investigaciones, cifra récord del museo desde que existen datos estadísticos. Por periodos culturales todos aumentan, pero significar los siglos XVIII y XX que triplican sus resultados de 4 unidades hasta llegar a 12 y 13 respectivamente.

ARQUEOLOGÍA 1996		BELLAS ARTES 1996	
Prehistoria	17	Siglo XVI	4
Protohistoria	22	Siglo XVII	7
Romano	12	Siglo XVIII	12
Islámico	13	Siglo XIX	13
Moderno	10	Siglo XX	13
DEAC	2	TOTAL	49
TOTAL	76	TOTAL INVEST.	125

Además de estos investigadores debidamente acreditados se han resuelto una gran cantidad de consultas orales o escritas a un nutrido grupo de estudiantes de bachillerato y universidad. Del mismo modo se han realizado observaciones, tasaciones o expertizaciones de obras de arte, numismática y piezas arqueológicas.

El Museo mantiene tres programas científicos como investigación propia: mundo ibérico, centrado fundamentalmente en el ámbito funerario de las cuencas del Segura y del Guadalentín —necrópolis del Cabecico del Tesoro, Castillejo de los Baños (Fortuna) y Tío Pío (Archena)— y altiplano Jumilla-Yecla —conjunto de Coimbra del Barranco Ancho—; y la Colección de pintura de Bellas Artes durante el siglo XIX, así como las artes aplicadas.

Por último habría que señalar la participación del Museo en el Instituto del Próximo Oriente Antiguo (IPOA), patrocinado y dirigido por la Universidad Central de Barcelona, concretada en las excavaciones que la Misión Arqueológica Española lleva a cabo en la república Árabe de Siria desde 1990. Nuestra colaboración desde 1993 se ha centrado en dos yacimientos: Tell Jamis con niveles desde época helenística y persa aqueménida hasta plena edad del Bronce y Tell Qara Qusaq con importantes estratos de la edad del Bronce. El estudio combinado de ambos asentamientos permitirá conocer el poblamiento en las edades del Hierro y Bronce en el alto Éufrates.

## V. MUSEOGRAFÍA

Como cada año, se han continuado los trabajos de actualización museográfica de las salas de exposición permanente de ambas Colecciones.

En la Sección de Arqueología se ha procedido a la exhibición de nuevos conjuntos de materiales que completan y mejoran la comprensión de determinados aspectos de las colecciones de ibérico, romano y mundo islámico.

Se ha enriquecido la muestra de exvotos ibéricos en bronce pleno procedentes de las excavaciones del profesor Lillo Carpio en el Santuario de la Luz (Verdolay, Murcia). Se trata de varios oferentes y de un caballo rampante expuestos junto con el resto de los bronce ibéricos de la Luz en la Sala IV, vitrina 10; en mundo romano se ha reinstalado parte de la colección de numismática romana en la vitrina 6 de la Sala VII. Se exhiben los anversos en la moneda imperial romana que sirven para conocer el retrato oficial del periodo. A nivel didáctico se ha puesto junto a la moneda con la efigie de cada emperador, no siempre bien visible, un dibujo sacado de modelos en flor de cuño, para que se pueda ver fácilmente la evolución de los rostros, peinados y concepción general de la iconografía oficial desde época de Augusto hasta el bajo imperio. Finalmente en la Sala VIII se ha iniciado el estudio y restauración de los elementos escultórico/arquitectónicos de la basílica de Algezares de cara a un nuevo, moderno y correcto montaje de los elementos conservados de cara al Congreso Nacional de Arqueología que se celebrará en la Región el próximo año.

En las salas de medieval islámico se ha completado el ajuar doméstico del palacio de la C/. Fuensanta de Murcia con distintos vasos cerámicos: jarritas, marmitas y una tapadera todo en la vitrina 5 de la Sala X.

Por lo que respecta a la Colección de Bellas Artes resaltar que durante los meses de agosto y septiembre se realizaron importantes reestructuraciones que tenían como objetivo dinamizar y concretar diversos aspectos museográficos relativos a la configuración espacial, didáctica e informativa de las Salas permanentes IV y V correspondientes a los siglos XVIII y primera mitad del siglo XIX.

En la Sala IV se exhibe una discreta colección de pintura, casi toda ella circunscrita al panorama murciano que ha sido ampliada a través de la muestra de varias obras, que aunque alguna de ellas anónimas amplían los registros estéticos y artísticos. Corresponden a géneros específicos, tales como bodegones y retratos —en su variedad de retrato cortesano, burgués y real— que completan la información, reducida hasta este momento a la llamada *pintura religiosa*. También se ha intentado interrelacionar la pintura con otras manifestaciones artísticas como las artes suntuarias.

En la Sala V, se ha insistido en completar el esquema de exhibición basado en el equilibrio entre Obra de autores: Hernández Amores, Valdivieso, Tegeo; obra de distintos géneros: el paisaje, retrato, costumbres populares, género literario o desnudo.

Así se han recuperado de las salas de reserva piezas, como p.e., un interesante retrato femenino realizado por Hernández Amores durante su estancia en Roma, al tiem-

po que han sido reubicadas algunas obras entroncándolas con temáticas específicas.

Un importante esfuerzo ha sido el de acondicionar, siguiendo criterios cronológicos, temáticos y técnicos, la impresionante donación al Museo del desaparecido escultor D. Juan González Moreno formada, por esculturas realizadas por él y por una importante colección de dibujos y pinturas, casi todas de autores relevantes de la primera mitad del siglo XX.

Para acoger tal contingente de obra, ciento treinta y seis piezas, se habilitó la Sala de Exposiciones Temporales, y aunque permanece cerrada al público, ocasionalmente se abre con motivo de algún evento significativo en la vida del Centro.

La Colección de Bellas Artes del Museo se implicó en un proyecto documental de carácter didáctico/divulgativo e informativo apoyado en la informática. Se tomó como referencia el siglo XIX distribuyéndose la información base de autores, cronología, técnica, según esquemas generales basados en la histórica división temática: retrato, paisaje, desnudo, pintura histórica, costumbrismo, pintura decorativa etc. Estos fueron los campos que finalmente se abrieron en el programa informático utilizado donde se combinaba texto e imagen, pudiéndose ampliar la información de un tema específico. El programa utilizado fue Navigator 3.0 netscape. La presentación del proyecto tuvo lugar en la I Bienal Internacional de Museografía celebrada en Madrid en noviembre, alcanzándose un gran éxito entre los técnicos de las restantes comunidades autónomas.

Por lo que respecta al *Día Internacional de los Museos*, 18 de mayo este año se celebró en sábado. El Museo fue abierto a las 09.00 horas. Grandes carteles y pancartas señalaban el evento desde el inicio de la semana. A los niños y jóvenes que visitaban el Museo desde el lunes se les obsequiaba con bolsas de golosinas, pegatinas y/o postales.

Para el público adulto, se realizaron unas tarjetas pintadas a la acuarela por el artista Pablo de la Peña, con motivos alusivos a la arqueología, las bellas artes y Murcia en general. Dichos cartones tuvieron gran éxito entre los asistentes.

A las 12.00 horas tuvo lugar en la Colección de Bellas Artes el acto central de la efemérides con una conferencia a cargo del profesor Germán Ramallo Asensio, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, sobre *El viaje de la virgen y San Juan a Éfeso*, pintura del pintor Germán Hernández Amores, singular pieza dentro de las Salas del siglo XIX debido a su tamaño, calidad técnica, temática etc. Con esta actividad se cerraron los actos del día de los museos y al mismo tiempo se anunció la continuación de esta serie de disertaciones impartidas por prestigiosos especialistas a partir de 1997 en lo que se denominará *la pieza del mes*.

En 1996, el número total de visitantes ha sido de 13.751, lo que ha supuesto un descenso considerable con respecto a 1995, casi un 30%, cuando el registro fue de 19.021 individuos (ARNAO et alii, 1995:464). Esta disminución se ha producido en ambas Colecciones, así se ha pasado en Arqueología de 11.217 a 9.268 (-17%) mientras que en bellas Artes la caída ha sido todavía mayor de 7.804

se ha llegado a 4.483 (42%). Las causas no son fácilmente explicables, pero pensamos que se deben a las fuertes oscilaciones que por modas, hábitos, coyunturas diferentes etc. se producen en las visitas a los museos, sobre todo a la Colección de Bellas Artes. Efectivamente en 1994 su número de entradas fue de 5.307 (BERNAL et alii, 1994:203) cifra que fue ampliamente superada en 1995 con 7.804 (+47%). Sin embargo este año se ha caído casi en el mismo porcentaje que fue positivo en 1995. Por lo que se refiere a la Colección de Arqueología, la caída de un 17%, no es excesivamente inquietante ya que en 1995 la oscilación positiva fue del 15% (ARNAO et alii, 1995:464).

Por meses son mayo (1.970), octubre (1.811), abril (1.666) y marzo (1.587) los más concurridos de público, aunque en ninguno se ha conseguido franquear la barrera de dos mil visitas algo común en otras temporadas. Una más los meses veraniegos agosto (393) y julio (423) han sido los menos frecuentados, aunque se trata de un público adulto individual nacional y extranjero, que viene a Murcia de vacaciones o viajes y visita sus museos. Hay que tener en cuenta que la apertura al público está reducida a cinco días a la semana (lunes-viernes) en horario de mañana (9-14 horas).

## VI. BIBLIOTECA

Como en años anteriores, se ha continuado la catalogación de los fondos bibliográficos antiguos, así como los ingresos actuales de las dos Colecciones del Museo. Durante 1996 se ha incrementado la biblioteca con 820 volúmenes, que corresponden a 339 libros y 481 revistas. este guarismo es importante, ya que supone algo más del 100% de los ingresos que obtuvo la biblioteca en 1995 (ARNAO et alii, 1995:464). No obstante hay que precisar que 1995 fue un año anómalo, que supuso un descenso considerable de ítems. bibliográficos con respecto a la línea ascendente de ingresos experimentada desde los inicios de los años noventa (BERNAL et alii, 1994:203). Resaltar el número de revistas 481, cifra récord para la biblioteca del Museo en un año.

Estos datos vienen a confirmar plenamente la expansión y consolidación de la revista Verdolay, como órgano de difusión científica del Museo.

Arqueología	Bellas Artes	Total
Libros	157	182
Nº Nuevas Revistas	19	6
Nº Revistas Indiv.	262	219
		481

El uso de las dos bibliotecas es restringido, admitiéndose la consulta a investigadores, especialistas y alumnos de especialidad o tercer ciclo de las especialidades de Historia Antigua y Arqueología e Historia del Arte.

Arqueología	Bellas Artes	Total
Nº de Usuarios	212	84
Nº de Obras consult.	486	188
		674







**Región de Murcia**  
Consejería de Cultura y Educación  
Dirección General de Cultura