

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

MUSEO DE HISTORIA DE LA CIUDAD  
SEMINARIO DE ARQUEOLOGÍA E HISTORIA DE LA CIUDAD

Director: FEDERICO UDINA MARTORELL

## PUBLICACIONES

1

Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad

I - 1960

Publicación aperiódica que el Museo edita a través de su Seminario de investigación científica y que gustosamente se intercambiará con otras revistas análogas.  
Director: FEDERICO UDINA; Secretarios: De redacción, JOSÉ M.<sup>a</sup> GARRUT y ANA M.<sup>a</sup> ADROER; De administración, M.<sup>a</sup> DOLORES IGLESIAS.

Barcelona

—

Plaza del Rey

—

Teléfono 21 01 44

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA  
MUSEO DE HISTORIA DE LA CIUDAD  
SEMINARIO DE INVESTIGACION

CUADERNOS DE ARQUEOLOGIA  
E  
HISTORIA DE LA CIUDAD

MCMLX

NUM. I



R. 366

DEPÓSITO LEGAL B. 13005. — 1960



FIDEL RODRIGUEZ  
Bot, 13. — BARCELONA

## Presentación

por Federico Udina Martorell

UNA de las primeras preocupaciones que tuvimos al hacernos cargo de este Museo fué la de atender a las dos vertientes fundamentales que esta clase de Centros requiere ; de una parte, la llamada *misión pedagógica* que acaso sea la primera finalidad de un Museo y la razón por la cual existen en realidad. El concepto de necrópolis de arte, reservado con sentido peyorativo a los Museos, ha sido ciertamente superado y reemplazado por una concepción nueva, más científica y más lógica. El Museo no es sólo el lugar en que se custodian unos objetos de valor histórico, pictórico o artístico, sino que es una aula abierta al pueblo. Nos atreveríamos a decir que esta vertiente es la fundamental de un Museo del tipo del que regentamos, pero esto no es todo. Al lado de esta misión pedagógica, sobre cuya finalidad estricta volveremos a hablar, existe otra — la científica —, la cual persigue el estudio, el análisis, el hallar nuevas hipótesis de trabajo, nuevas conclusiones científicas.

Pero, como decimos, reputamos que la primera tarea es la de divulgar y dar a conocer el tesoro museístico que conservan sus salas. Esta tarea ha sido ampliamente llevada a cabo por este Museo desde su fundación ; su primer Director, D. Agustín Durán y Sanpere, que lo creó — siendo Alcalde de la Ciudad D. Miguel Mateu y Pla y Teniente de Alcalde Delegado de Cultura, D. Tomás Carreras y Artau —, tuvo un gran acierto en ubicar este Museo de Historia en el corazón de la Ciudad, junto a los grandes edificios del llamado «barrio gótico», todos ellos muy representativos, y en el centro de la ruta turística interior de Barcelona. Los barceloneses,

así como los turistas en general, que se acercan para admirar la Catedral, el Ayuntamiento y la Diputación o los demás edificios artísticos del barrio (Palacio Episcopal, Casa del Arcediano, Archivo de la Corona de Aragón, con su bellissimo «belvedere»), pueden fácilmente recorrer las estancias del Museo de Historia, que forma parte, como edificio, del maravilloso conjunto monumental artístico de la «acrópolis» barcelonesa. La impronta que el Sr. Durán supo dar al Museo en la vertiente que nos ocupa merece ser subrayada: nuestro Museo es de los más conocidos de Barcelona y de los más visitados. Con seguir la trayectoria que él señalara creemos que cumpliremos, en sus líneas fundamentales, con la misión que se nos confió. Todo, sin embargo, puede perfeccionarse; por esta razón y en la misma línea iniciada, creemos que la organización de cursillos de divulgación, de visitas colectivas y de entidades, así como de otra clase, en cuya preparación nos estamos ocupando, puede favorecer aún más esta amplia tarea de dar a conocer el Museo, que es lo mismo que divulgar el conocimiento de la Historia de Barcelona.

La riqueza que encierra hoy el Museo, acrecentado en estos últimos años con los brillantes restos arqueológicos hallados recientemente y con la inauguración en el pasado enero de dos nuevas y amplias salas y con otras que en breve, Dios mediante, serán abiertas al público, merece la más amplia divulgación. Para ello no regatearemos esfuerzo alguno y volvemos a subrayar que siempre entenderemos que el Museo es para el pueblo y para que en él se instruya y que tanto más responderá a su finalidad cuanto que se beneficien más y más los visitantes. Para ello estamos estudiando, en otro orden de ideas, la confección de planos, de nueva rotulación y de nuevos itinerarios que puedan facilitar más todavía la visita de nuestros tesoros históricos. Pero especialmente estamos preparando una Guía breve, que pueda ser una orientación segura y fácil para el público que nos visite.

Pero en esta presentación, nos vamos a referir a la otra vertiente a que debe atender el Museo: la de investigación científica, la de trabajo sistemático, la de orientación hacia la ciencia histórica. En este campo el Museo puede recorrer caminos completamente vírgenes y aún por explorar. Si antes hemos dicho que el Museo se debía primordialmente a la divulgación, podemos ahora completar la idea diciendo que para que aquélla sea perfecta es necesario que haya una clara conciencia científica del Museo, que esté al alcance de los científicos, que sus piezas se conserven debidamente clasificadas y estudiadas. Entonces podremos atender a la primera

tarea, cuando la que hemos dejado en segundo término haya sido atendida como requiere.

La historia de Barcelona — bien lo sabemos — está todavía por hacer : laudables esfuerzos de quienes, con tesón y mérito insignes, nos han precedido, no han alcanzado resultados definitivos y en realidad la obra de Carreras Candi,<sup>1</sup> que para su tiempo fué un empeño considerable, no ha sido superada, ni, en su conjunto, igualada. El propio Durán y Sanpere, el malogrado Vicens Vives, los arqueólogos Pericot, Castillo y Serra, han llevado a cabo esfuerzos muy meritorios, pero los trabajos monográficos que necesitaban como previa tarea para la labor de síntesis no estaban, ni están, hechos todavía. Pequeños estudios, ciertamente monográficos, como los que se han escrito en *Barcelona. Divulgación Histórica* han constituido, sin duda, una aportación a estos trabajos, pero el objetivo de la publicación, como bien reza su título, no perseguía otra finalidad que la de divulgar.

Otros esfuerzos han resultado malogrados y a los cincuenta años de la obra insigne de Carreras Candi, sólo un libro puede ponerse a su lado, *Barcelona a través de los tiempos*, que viene a ser una síntesis, puesta al día y avalada por la firma de cuatro historiadores de hoy, de lo que escribiera con apuros y con grandes intuiciones el erudito recordado.

En parte al menos, y con una ambición acaso desmesurada, querríamos ayudar en esta tarea ingente y poner nuestra contribución para que en el día de mañana — Dios quiera que no sea lejano — pueda escribirse una Historia de Barcelona según las exigencias científicas de hoy, apartándose de los panegíricos y centrándose en la objetividad histórica, dando el devenir del pasado tal como fué, ofreciendo — como se ha escrito con acierto — el mosaico de los hechos históricos como habían sido, no como hubiésemos deseado que fueran.

Si el esfuerzo del Museo se pudiera concretar en unos cuantos decenios en la atención más estricta a la vertiente científica del mismo, no cabe la menor duda de que aquél habría contribuido con un fecundo trabajo a facilitar dicho empeño. No se esconde la dificultad de este propósito, ni tampoco cómo los esfuerzos de otros se han malogrado muchas veces por falta de colaboraciones y ayudas, pero esta razón no es suficiente para abandonar el objetivo. Junto a otros centros culturales y científicos que en

1. Francesch Carreras Candi, *Geografia General de Catalunya. La Ciutat de Barcelona*. Barcelona, s. a.

Barcelona se esfuerzan por el estudio de la historia ciudadana, éste tiene una misión específica encaminada a tal fin <sup>2</sup> y los *Cuadernos* que hoy aparecen pretenden llenar, por tanto, este hueco.

Sin embargo, recuérdese que hemos dicho que era tarea del Museo en conjunto y de ahí que hayamos pensado que nuestro Centro debe tener una estructuración tal que pueda marchar en sus múltiples secciones y atender a sus diversos objetivos. Por esta razón hemos proyectado su organización a través del Organigrama que ofrecemos a aquellos lectores que, además de interesarse por cuestiones científicas — ya históricas, ya arqueológicas — gusten de estudiar la organización de un centro como éste; además, hemos trazado un plan a largo plazo de la actuación del Museo, primero relativo al próximo trienio y luego para un quinquenio; por esta misma razón se ha solicitado de la Corporación Municipal la determinación de las funciones y cometidos propios de este Museo.<sup>3</sup>

2. La tiene confiado a través del Seminario de Arqueología e Historia de la Ciudad, del que luego se hablará.

3. Se transcribe a continuación el acuerdo del Excmo. Ayuntamiento:

«Desglosado del Instituto Municipal de Historia de la Ciudad el Museo de Historia, en virtud de los acuerdos de la Comisión municipal permanente y del Ayuntamiento pleno, adoptados en las respectivas sesiones, celebradas ambas el 29 de julio de 1959, y visto el informe de la Ponencia de Cultura, esta Secretaría general, en cumplimiento de lo dispuesto por el art. 144, 1.ª y 2.ª, del Reglamento de Funcionarios de Administración local, estima que pueden establecerse por discriminación las siguientes

#### *Funciones y cometidos del Museo Municipal de Historia*

1.º — Recoger e instalar el tesoro museístico de Barcelona, comprensivo de todos los objetos de valor arqueológico o histórico que ilustren el pasado de la Ciudad.

2.º — Integrar en dicho acervo las series medallísticas y numismáticas y las adecuadas colecciones fotográficas de planos y grabados de Barcelona.

3.º — Colocar, instalar y conservar el tesoro ubicado en la «Casa Padellás» y edificios anejos, desde dicha mansión hasta el Palacio del Archivo de la Corona de Aragón y del Museo Marés, con inclusión de los restos arqueológicos que se hallaren en excavaciones sucesivas.

4.º — Cuidar de la conservación de la antigua Capilla Real de Santa Agueda, del Salón del Trono del «Tinell» y de la Antecámara, recientemente construída, del Real Palacio Mayor de los Reyes catalano-aragoneses.

5.º — Vigilar y conservar, en coordinación con los servicios técnicos correspondientes:

a) las partes ya restauradas de Murallas romanas y medievales de la Ciudad, especialmente desde la calle del Sub-Teniente Navarro hasta el Palacio episcopal; y

Los *Cuadernos* que ahora salen a la luz pública pretenderán cubrir un frente dentro de las tareas de investigación científica, pero junto a estos *Cuadernos* toda una tarea sistemática será llevada a cabo por el *Seminario de Arqueología e Historia de la Ciudad*, el cual entenderá en todas las cuestiones científicas del Museo. El Organigrama a que antes hacíamos referencia aclarará fácilmente cuanto venimos diciendo.

Como podrá observarse claramente, en dicho Organigrama aparecen en círculos separados y en el original en colores los diferentes cometidos del Museo, partiendo de la estricta vinculación directa a la Tenencia de Alcaldía Delegada de Cultura y de las relaciones que el Museo sostiene con la *Junta de Museos*, con *Amigos de los Museos* y con el *Consejo Internacional de Museos* (ICOM).

Son cuatro los grupos de funciones o cometidos que destacan a continuación de lo referido: las atenciones a las instalaciones del Museo, a las Excavaciones Arqueológicas, a las funciones técnicas y a las administrativas. Veamos cada uno de estos grupos de actividades.

El Museo de Historia de la Ciudad, que en el momento de su fundación no poseía más que la Casa Padellás, cuenta en la actualidad con las salas hipogeas de la calle de los Condes de Barcelona (con sus tres conjuntos: romano, paleocristiano y visigodo), con el Salón del Trono («Tinnell»), el pequeño edificio reconstruido de la «Antecámara» y la Real Ca-

b) los objetos arqueológicos que formen algún conjunto, como el Cementerio de la plaza de la Villa de Madrid, la villa romana de la Plaza de Antonio Maura y las columnas del Templo, en el Centro Excursionista, o los restos procedentes de diversos lugares que se hallen en jardines o alrededores de la muralla, como los situados al pie de las torres de la Pía Almoína y de la Casa del Arcediano.

6.º — Organizar las visitas públicas de los restos y objetos arqueológicos, ya *in situ* o en otros lugares.

7.º — Realizar las excavaciones arqueológicas de la Ciudad en colaboración con los servicios técnicos municipales y con los de las Delegaciones de zona, provincial y local, de la Delegación nacional de excavaciones arqueológicas del Ministerio de Educación Nacional.

8.º — Proseguir y ampliar la tarea divulgadora de la historia de la Ciudad, en los aspectos que señalan las anteriores funciones.

9.º — Impulsar el estudio e investigación científica acerca de los temas y monumentos preindicados, a través del Seminario de Arqueología e Historia.

10.º — Corresponderá a los Museos Municipales de Arte la conservación de los retablos, pinturas y demás obras artísticas propias de Barcelona, y al Archivo Histórico de la Ciudad la de todos los documentos de cualquier clase.

Barcelona, 12 de julio de 1960. — El Secretario General, *Juan Ignacio Bermejo y Gironés*. — Comisión Municipal Permanente. Sesión del día 20 julio 1960.»

pilla de Santa Águeda, con las salas del subsuelo de dicho «Tinell» y con la necrópolis de la Plaza de la Villa de Madrid, así como con la Villa romana del siglo II, de la Plaza de Antonio Maura. Todo esto forma un grupo, dependiente de la sede central del Museo, sita en la Casa Padellás.

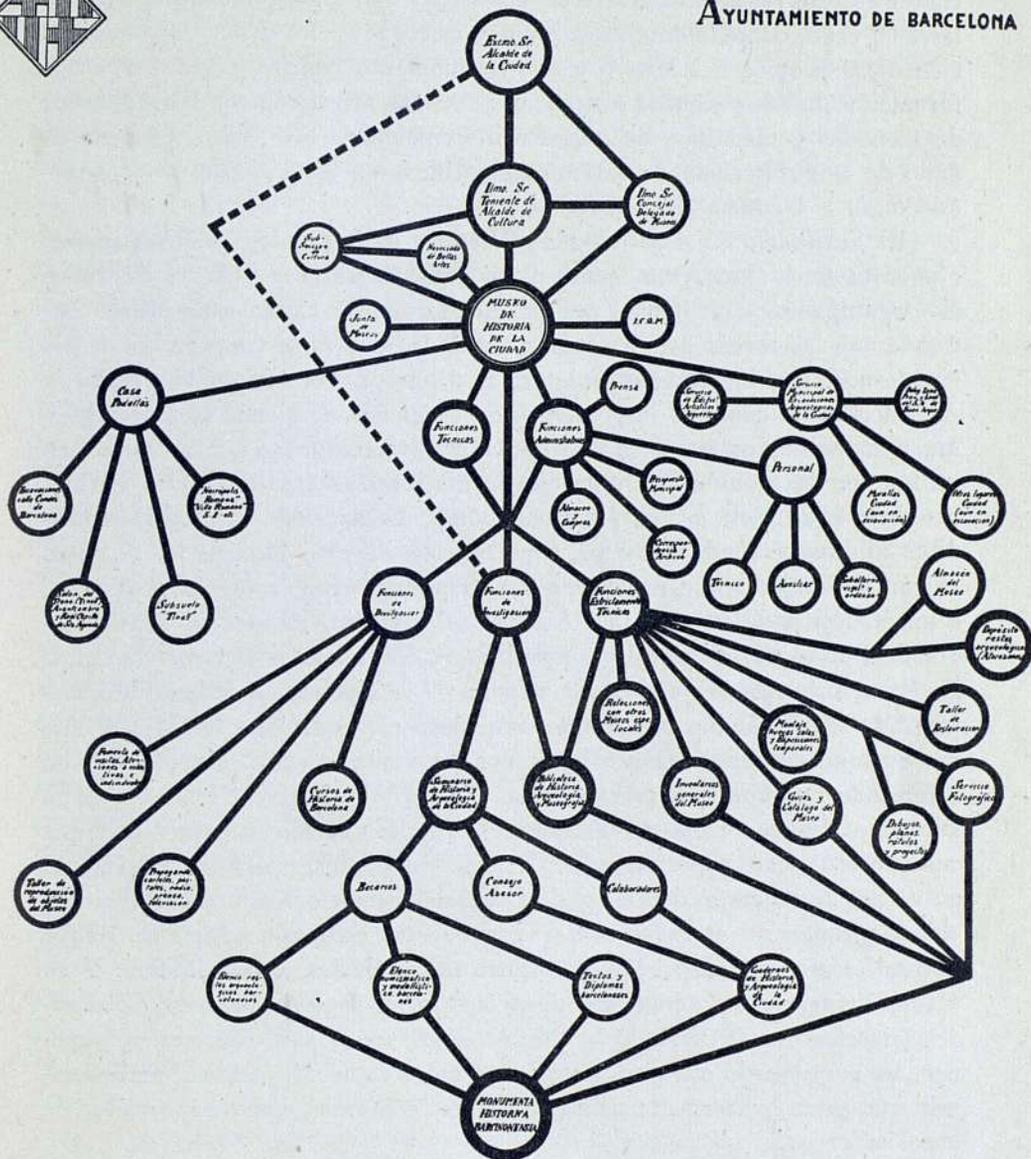
Por otra parte, el Museo tiene confiado asimismo el servicio de excavaciones arqueológicas que se llevan a cabo bajo la dirección de la Delegación local del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas, y siempre con la intervención directa del arquitecto Sr. Ros de Ramis, Jefe del Servicio de Edificios artísticos y arqueológicos del Ayuntamiento. En los momentos actuales, en que se ha confiado al Sr. Serra Ráfols la misión de excavador de las zonas objeto de los trabajos, se hacen prospecciones en la Plaza del Rey y en algunas torres de la muralla romana de la calle del Subteniente Navarro.

Al Museo se le ha confiado asimismo el cuidado de los objetos arqueológicos y piezas de valor histórico que se hallen en los jardines de la Ciudad, así como vigilar y conservar las partes ya restauradas de las murallas romanas y medievales, especialmente desde la calle del Subteniente Navarro (pasando por la calle de la Tapinería y Avenida de la Catedral), hasta el Palacio Episcopal.

El tercer grupo de cometidos o funciones del Museo es el que atañe a la organización administrativa del Centro; dependiente de este aspecto de la Secretaría General y de la Subsección de Cultura y Negociado de Bellas Artes, el Museo reproduce asimismo, en su régimen interno, esta organización, contando con personal especializado para la buena marcha de un aspecto como éste que trasciende sin duda en el normal funcionamiento de toda la máquina de la Casa.

Finalmente, el cuarto grupo de funciones se refiere a las cuestiones técnicas: a su vez éstas se subdividen en otros tres grupos: de divulgación, de investigación y estrictamente técnicas. Comencemos por las primeras, pues ya hemos aludido sobradamente a la misión pedagógica del Museo. Se concretan en cuatro puntos, a saber: fomento de visitas, atenciones a colectivas e individuales, taller de reproducción de objetos del Museo, Propaganda (carteles, postales, radio, televisión, prensa), y Cursos de Historia de Barcelona.

En un segundo gran grupo caben las actividades de investigación, a que también aludimos al hablar de la proyección científica del Museo; se recordará que toda la actuación en este sentido se canaliza a través del *Seminario de Arqueología e Historia de la Ciudad*. El Seminario necesita



ORGANIGRAMA DEL MUSEO DE HISTORIA DE LA CIUDAD DE BARCELONA

contar con un reducido número de becarios y con unos colaboradores, para llevar a cabo, debidamente asesorados y orientados, los distintos cometidos científicos propios del Museo y que de momento podrían resumirse en la formación de unos elencos o ficheros de restos arqueológicos barceloneses, de monedas y medallas, de textos e inscripciones. Todo ello iría acompañado de la publicación de artículos científicos en estos *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*.

El *Seminario de Arqueología e Historia de la Ciudad* es el organismo que edita estos *Cuadernos*, como podrá constatarse si se observa de nuevo el Organigrama que hemos citado anteriormente. Como este Museo entiende que las tareas del Seminario, entre las cuales se cuentan las de los *Cuadernos*, son bastante complejas, la dirección del Museo ha tenido la satisfacción de cambiar impresiones en repetidas ocasiones con prestigiosas personalidades en el campo de la historia ciudadana y se honra en contar con la opinión y el consejo de distintos especialistas que ya han venido asesorándole en distintas cuestiones. Destacamos entre dichos eruditos al ilustre fundador y primer Director de este Museo, D. Agustín Durán y Sanpere, que nos ha asistido cuantas veces le hemos requerido, a nuestro querido maestro, D. Alberto del Castillo, arqueólogo e historiador de Barcelona, al prestigioso prehistoriador D. Luis Pericot García, a D. Ramón de Abadal, conocedor a fondo de la historia ciudadana de nuestra Alta Edad Media, a nuestro compañero el arqueólogo D. Martín Almagro, que en repetidas ocasiones nos ha visitado en el Museo y se ha interesado por nuestros proyectos, al Rdo. D. José Vives, Director de la Biblioteca Balmes e insigne epigrafista, que ha querido orientarnos en las cuestiones de esta especialidad, a D. José de C. Serra Ráfols, con el cual en virtud de su cargo de Delegado Local del Servicio Nacional de Excavaciones estamos en estrecho contacto, a nuestro estimado amigo D. Felipe Mateu Llopis, tan conocedor de nuestra numismática y medallística. Y en último lugar, pero no en el de los afectos, a D. Ernesto Martínez Ferrando, Director del Archivo de la Corona de Aragón, que, como es de suponer, ha participado con sus consejos en todos estos proyectos y realizaciones y a quien, ya en este primer número, contamos como colaborador de los *Cuadernos*.

Con el consejo y las sabias orientaciones de grupo tan nutrido no dudamos que las tareas del *Seminario de Arqueología e Historia de la Ciudad* podrán alcanzar amplios resultados que, por otra parte, la atención de dichos eruditos en escucharnos y asesorarnos merece.

Un último grupo de funciones integran las del Museo y son las estrictamente técnicas, es decir, las cuestiones museográficas. Entre ellas destacamos las relaciones con otros Museos, inventarios generales del nuestro, instalación de nuevas salas y montaje de exposiciones temporales; guías y catálogos; dibujos, planos y rotulación de salas; taller de restauración; servicio fotográfico; almacén y depósito del Museo, etc. En íntimo contacto con estas funciones y en relación con el Seminario, debe situarse la Biblioteca que el Museo en la actualidad está montando.

La orientación general del Museo, por tanto, se dirige a las dos vertientes que hemos suscrito en repetidas ocasiones y que en cierto modo se complementan, aunque son independientes, sobre todo en su proyección cara al público y al erudito.

Pero, como al fin y al cabo, según decimos, constituyen, en cierto modo, dos aspectos de una misma orientación, la marcha general del Museo — según el Organigrama que pretende reflejar los máximos objetivos que hemos querido dar a nuestra organización museística — tiende a un gran objetivo y a una tarea de gran envergadura: la publicación de los materiales arqueológicos, de las inscripciones, de los textos, etc., dicho con una palabra, la publicación de las fuentes y restos.

Disponiendo unas y otros de forma sistemática para que un día no lejano podamos reunir, en series ordenadas y debidamente clasificadas, los *monumentos* de nuestra historia ciudadana. No nos importa que alguien pueda decirnos que en este campo tenemos gran ambición; los trabajos del Seminario dispuestos en esta forma han de desembocar necesariamente en publicaciones de aquella índole; digámoslo en una palabra: en la edición de los *Monumenta Historica Barcinonensia*.

En su día hablaremos en estos mismos *Cuadernos* de cómo deben estructurarse las series y sus volúmenes. De momento, y respondiendo a los trabajos previstos del Seminario, ya podríamos adelantar que una primera serie se destinaría a inscripciones romanas, cristianas y visigóticas, así como medievales y modernas; otra a descripción de objetos arqueológicos; una tercera a medallística y numismática; y otras a textos historiográficos, grabados, etc.

Quedarían algunas otras series sobre las cuales hablaremos en otra ocasión; asimismo volveremos sobre ello para trazar un plan sistemático y definitivo.

Nuestro desideratum no es, pues, como alguien podría pensar, después de cuanto venimos diciendo, que el Museo llegue a redactar una his-

toria de Barcelona, científicamente aceptable y a tenor de las exigencias históricas de hoy, sino posibilitarla, brindar los materiales, realizar la parte que le corresponda en la tarea monográfica, de investigación, de trabajo previo. Para ello estos *Cuadernos de Arqueología e Historia de Barcelona* serán una tribuna abierta a todo estudioso, a todo hombre que, con rigor científico, quiera contribuir al esclarecimiento de una cuestión histórica, al estudio de una pieza arqueológica, medieval o moderna de nuestra Ciudad, porque eso sí, mientras el alcance cronológico de nuestros *Cuadernos* no tiene límites, sí que debemos marcarlo en el campo geográfico; entendemos que debemos movernos sólo en el ámbito barcelonés, ciudadano, y si se nos preguntara qué límites geográficos señalaríamos para ello, diríamos que los del Llano de Barcelona.

Con preferencia en estos primeros números de los *Cuadernos* daremos cabida a temas arqueológicos, en torno a piezas, a descubrimientos, a excavaciones, relativos a la Barcelona romana, paleocristiana y visigoda, pues acaso es lo que más urgentemente se nos pide. Pero no olvidaremos el estudio de otras épocas; preferentemente deseamos que en estos *Cuadernos* se estudien los objetos de nuestro Museo, los restos arqueológicos, los de épocas medievales y modernas, pero también toda clase de datos históricos que puedan ser tratados con competencia y científicamente.

Una llamada especial queremos hacer a los arqueólogos que conocen la Barcelona romana y visigótica: su colaboración la reputamos muy necesaria y siempre tendrán abiertas estas páginas.

Precisamente porque entendemos que el Museo es una fuente de restos y objetos, éstos están a la disposición del erudito y del estudioso para que pueda trabajar sobre ellos y elaborar las tesis o hipótesis que en torno a los mismos crea que son posibles; los objetos del Museo, tanto aquellos que están en las salas permanentes de exposición, como los que se hallan en los almacenes del Museo,<sup>4</sup> nunca se hallarán en situación de reserva para su estudio: éste está abierto a todos. Por esta razón el Museo ha montado en seguida un Servicio fotográfico que pueda atender a toda clase de peticiones y asimismo ha iniciado el archivo fotográfico correspondiente, en el cual obran ya muchos de los clisés que conservaba el Archivo Histórico de la Ciudad relativos a nuestro Centro.

Como decíamos, uno de los temas que con agrado recogerán estos

4. Actualmente en las Atarazanas y en dependencias de la sede general del Museo.

*Cuadernos* serán los relativos a las excavaciones arqueológicas, realizadas por el Excmo. Ayuntamiento, a sus expensas y a través de sus servicios técnicos y de este Museo. Dichas excavaciones, tan pródigas en resultados y que a pesar de las sumas que importan al Municipio son realizadas con tanto interés, ofrecen constantemente nuevos ejemplares que requieren un estudio y estas páginas de los *Cuadernos* podrán ser también tribuna abierta para los eruditos que los estudien. En estos últimos años dichas excavaciones practicadas en la muralla romana, desde el Palacio episcopal hasta la Bajada de Cassadors, han sido dirigidas, por encargo especial, por la Delegación local de dicho Servicio Nacional que con gran competencia ha podido exhumar bellísimas piezas que hoy guarda ya con orgullo nuestro Museo; esperamos que muchas de estas piezas sean estudiadas a través de nuestros *Cuadernos*.

En números sucesivos deseáramos que se incrementaran las aportaciones de nuestros eruditos jóvenes especialmente, no ya sólo en torno a temas arqueológicos, sino también sobre otras cuestiones menos remotas y que necesitan como aquéllas del estudio y trabajo a fondo de nuestros científicos.

Los *Cuadernos* constituirán una publicación aperiódica en los que haya secciones especiales para los diversos temas que vayan a tratarse, así como una concreta para miscelánea y otra para bibliografía.

En el presente número y en los sucesivos vendrá cerrada la publicación con una pequeña crónica de las actividades del Museo.

Para terminar queremos hacer constar nuestro sincero agradecimiento al Excmo. Sr. Alcalde de la Ciudad, D. José M.<sup>a</sup> de Porcioles, que tanto se ha interesado por las excavaciones arqueológicas realizadas por la Corporación, así como por la marcha general del mismo y de este *Seminario* y sus *Cuadernos*. En segundo lugar queremos igualmente agradecer al Ilmo. Sr. D. José Maluquer de Cueto, Teniente de Alcalde Delegado de Cultura, su constante interés por las distintas tareas de investigación y divulgación; en él ha encontrado siempre la dirección del Museo constante preocupación por mejorarlo y para enriquecerlo.

Finalmente, deseamos subrayar también nuestro agradecimiento a los que, con nosotros, llevan las tareas rectoras del Museo, a D. José María Garrut Roma, competente conservador del mismo y a la Srta. María Dolores Iglesias Barba, Oficial Letrado, que lleva todo el peso administrativo del Centro; sin ellos no hubiesen sido posibles estos trabajos, pues su entusiasmo y su dedicación han permitido a la dirección del Museo, en estos

primeros meses, entregarse a estas tareas científicas. Asimismo a la Sección de Cultura y Negociado Central y de Bellas Artes de la Corporación y especialmente a sus jefes señores Millet, Gual y Foyé. También a las colaboradoras del Seminario, Srtas. Muñoz, Fort y Piera, que han venido trabajando, las dos primeras sobre los objetos de las salas I y II y especialmente en la clasificación de la *cerámica sigillata*, mientras que la señora Piera comenzaba la redacción del fichero relativo a fuentes; igualmente nos referimos al dibujante del Museo, señor Rovira Bordas que incansablemente pone a contribución su mano para la rotulación y clasificación de piezas; también a las Srtas. Ana M.<sup>a</sup> Adroer, que se ha encargado de la labor material de este número, y M.<sup>a</sup> Teresa Pfaff, que lleva el servicio fotográfico del Museo.

Finalmente, queremos aun agradecer la colaboración prestada indirectamente a estas tareas por el personal subalterno que cuida y vigila el Museo y especialmente al octogenario Pedro Cantarell — verdadera institución del Museo —, al conserje Carmelo Sala y a cuantos le asisten.

Un último capítulo a los impresores y con ellos a linotipistas, grabadores y a todos los que han intervenido en las prensas.

# Los primeros vestigios de habitación en Barcelona

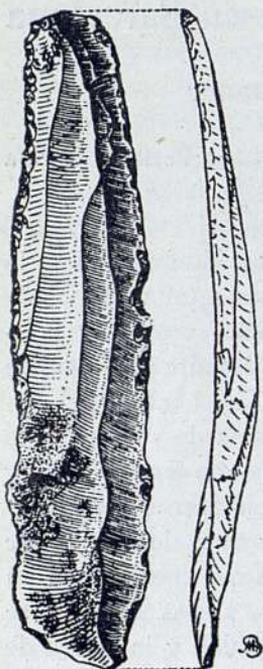
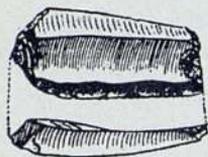
## La sepultura de la calle de Muntaner

por Luis Pericot García

COMO es lógico, dado que el llano de Barcelona se ha ido formando a lo largo del Cuaternario, nuestra ciudad no puede ostentar vestigios de tan remota antigüedad como los de otras grandes ciudades europeas asentadas en las terrazas de ríos importantes (Madrid, París, Londres). No existe en la ciudad ni en sus inmediaciones vestigio alguno del hombre del Paleolítico superior o del Mesolítico. Pero dada la presencia de varios restos del hombre de Neandertal dentro de un radio de unos 100 km. alrededor de Barcelona, podemos imaginar que nuestras comarcas fueron recorridas con frecuencia por esas hordas de toscos cazadores neandertalenses, y que éstos se asomarían alguna vez sin duda a las montañas que constituyen un magnífico mirador sobre el llano barcelonés. Entonces, a esos nómadas se les ofrecía un paisaje muy distinto al de ahora. Montjuich y la colina de la Acrópolis barcelonesa eran a manera de islotes débilmente unidos a la tierra firme, flanqueados por profundos golfos. Éstos iban siendo rellenados por los torrentes bajados de las montañas, entonces caudalosos y juntando sus esfuerzos con el Besós y el Llobregat. Entre los cañaverales de las tierras bajas pantanosas y por los bosques frondosos de las laderas corría una fauna que hoy causaría asombro y espanto en estos lugares.

Pasaron así docenas de miles de años. A los toscos hombres de Neandertal habían sucedido los fuertes cazadores del Paleolítico Superior, dotados de gran inteligencia y en muchos aspectos precursores de los pue-

blos modernos. Luego llegaron gentes venidas del Oriente dominando numerosas técnicas que iban a transformar la cultura humana. A su aspecto más atractivo, se unía la templanza del clima que había sucedido a las terribles etapas de glaciación.



El primer vestigio de la actividad humana en Barcelona. Cuchillos de sílex hallados en la sepultura neolítica de la calle de Muntaner (Año 2500 a. J. C.)

Aquellos hombres usaban todavía las pieles para cubrirse, pero sabían ya fabricar telas groseras. Cazaban aun para obtener el sustento, pero cultivaban ya pequeños espacios roturados con el fuego. Sus refugios no eran ya las cuevas, que con frecuencia empleaban como lugar de sepultura, sino que levantaban chozas con postes y ramaje pero también con barro y piedras. La reunión de chozas formaba un poblado, el cual se defendía por su posición en lo alto de un monte y por los muros que lo ceñían.

En esta etapa que los arqueólogos denominan Neolítico, hemos de situar el primer poblamiento de la comarca donde luego se ha extendido nuestra urbe. Hace pues unos 5.000 años que ha habido ocupantes más o menos circunstanciales de nuestro suelo. Vagas son las noticias que tenemos de unos sílex que se suponen hallados en el barrio de La Sagrera. En años recientes han aparecido otros vestigios Neolíticos en la calle de la Travesera, pero ahora en esta breve nota, queremos referirnos tan sólo a un hallazgo que por estar bien documentado merece ser considerado como el vestigio seguro más viejo de nuestra ciudad.

El hallazgo se realizó en 1917 en la ladera occidental de la colina del Turó, o sea dentro de la barriada de San Gervasio. Concretamente en el jardín de la casa número 430 de la calle de Muntaner, esquina a la de Copérnico, al rebajar los obreros el terreno de una senda. El terreno era propiedad del Dr. Schaeffer, por grata coincidencia, amante

de las antigüedades. El Dr. Schaeffer, que ha vivido en nuestra ciudad hasta hace pocos años, era un personaje muy interesante, gran amante de España y de suma bondad; después de la primera guerra europea él fué

uno de los que con su ayuda económica permitió al Profesor Schulten continuar su labor de investigación.

Por las noticias que el propio Dr. Schaeffer nos facilitó y que se publicaron en el número VI del *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, se trataba de una sepultura en cista, o sea en una especie de caja formada por pequeñas losas planas irregulares de unos 70 por 80 cms. de lado y 60 cms. de altura. En la tierra rojiza del interior de la cista se hallaron varios pequeños huesos humanos, con algunos dientes y dos hojas de sílex blancuzco. Una de estas hojas, de casi 10 cms. de longitud, con los bordes retocados y desgastados por el uso, constituye un típico cuchillo. La otra pieza de sílex puede ser un fragmento de otro cuchillo o una pequeña hoja de utilidad indefinida. Los escasos huesos humanos no permiten penetrar el secreto de ese primer barcelonés para el que se eligió como lugar de reposo definitivo, la ladera de una de las colinas que miraban al mar entonces cercano.

Si queremos sacar alguna conclusión de tan míseros hallazgos acerca de quienes eran esas gentes que por primera vez vemos establecerse de modo permanente en el suelo barcelonés, debemos buscar apoyo en lo que nos dicen las investigaciones prehistóricas respecto de la zona levantina peninsular. Uno de los focos más claros del Neolítico hispano, hasta el punto de que puede presumirse que se trata de la zona por la que penetró desde las costas africanas el influjo de la gran revolución neolítica, fué el S. E., la comarca de Almería. Aquí vemos desarrollarse una serie de fases culturales cuya difusión puede seguirse hacia otras comarcas de la península. Uno de los tipos más frecuentes es el de enterramiento individual en una cista o caja de piedra de planta rectangular y hecha con delgadas losas. Del ajuar que era frecuente en tales cistas, la de Barcelona ha conservado tan sólo esos cuchillitos de sílex, pero es justo colegir el origen almeriense del enterramiento de la calle Muntaner.

Si aceptamos esa explicación podemos conceder a ese sepulcro una antigüedad de unos 2.500 a 3.000 años a. de J. C. y atribuirlo a un grupo de protoiberos o sea a un pueblo que suponemos entrado desde el Norte de África. Sería el momento en que el uso del metal se iniciaba, con lo que iba a sufrir un cambio trascendental la vida de los hispanos. Actualmente una serie de descubrimientos en sepulturas de fosa, muy abundantes en nuestra región y cuyos materiales se parecen, en parte por lo menos, a los de nuestro primer sepulcro barcelonés, han permitido sugerir la hipótesis de una procedencia europea del pueblo que usó tal tipo de ente-

rramiento. Sin embargo, seguimos creyendo que el sepulcro de la calle de Muntaner muestra un rito de origen meridional o Mediterráneo y que su fecha no puede variar mucho de la que hemos señalado.

Habrà de pasar largo tiempo antes de que vuelva el suelo de nuestra ciudad a ofrecernos claras muestras de habitación. Pero no lejos de Barcelona, diversas cuevas y sobre todo varios dólmenes, nos indican una población cada vez más densa y activa correspondiente al comienzo de la edad del bronce. Se conserva una vaga tradición de la existencia de un dolmen en la montaña de Montjuich y siempre se ha creído que el nombre de Camp de l'arca aplicado a un barrio de Barcelona demuestra la existencia allí de un dolmen. En todo caso es indudable que durante la edad del bronce los grupos humanos en esta parte de la costa catalana se hicieron cada vez más abundantes y sólidos, preludiando así los tiempos en que tras la invasión céltica podemos señalar verdaderos poblados sobre alguna de las colinas del llano barcelonés y de sus contornos.

Esperemos que no han de faltar en años próximos nuevos y más completos hallazgos de esa fabulosa etapa en el pasado lejano de nuestra ciudad.

## El mosaico romano de la Iglesia de San Miguel

por Alberto Balil

NOTAS SOBRE CORRIENTES ARTÍSTICAS Y URBANISMO DE BARCINO

UNO de los documentos más divulgados de la Barcelona romana es, sin duda, el mosaico de tema marino que, hasta hace poco menos de un siglo, fué pavimento de la desaparecida iglesia de San Miguel y se conserva en la actualidad en el Museo Arqueológico de Barcelona.

Durante mucho tiempo este mosaico y los restos del templo romano de la «calle del Paradís» fueron los únicos restos monumentales visibles o apreciados de la ciudad romana. En torno al mosaico, como en torno al templo, puede centrarse la investigación sobre Barcino desde el s. xv. Pero el conocimiento actual de ambos monumentos es más que suficiente para destacar el carácter fragmentario de la investigación y la insuficiencia de los trabajos dedicados a los mismos, singularmente en el último siglo.<sup>1</sup>

Es curioso observar cómo aún en el pasado siglo se desarrollaba una polémica bizantina sobre la exégesis y destinación del mosaico y que su azarosa historia después de la destrucción de la iglesia de San Miguel

1. La base documental más importante para el estudio del templo son aún los planos trazados por Antonio Celles en 1848. Desgraciadamente la memoria que acompañaba los mismos se perdió a poco de redactada. Cfr. para las investigaciones sobre este edificio, Balil, «El templo romano de Barcelona. Historia de las investigaciones», en *RABM*, 1960, en prensa (primer capítulo de una monografía sobre este edificio). Un resumen asequible de los resultados de Celles en Puig y Cadafalch, *L'arquitectura romana a Catalunya*, 1934, p. 94 ss. Para las investigaciones sobre la muralla romana de Barcino cfr. Balil, *Las murallas bajo-imperiales de Barcino (Anejos de AEArq, II)*, 1960.

podiera dar pie a Carreras Candi para comentar con mordacidad y buen tino el descentrado funcionamiento de las instituciones museísticas municipales de la época.<sup>2</sup>

En realidad el mosaico ha sido reproducido en varias ocasiones, sólo recientemente en fotografías, pero sin propósitos de estudio.<sup>3</sup>

El propósito de este artículo es contribuir a que este mosaico deje de ser una simple pieza de museo o una ilustración más de manuales para convertirse en una fuente documental para el conocimiento de Barcino.

Atendiendo a este propósito el estudio comprende dos partes bien delimitadas, además de la descripción detallada del mosaico. En primer lugar, una valoración de la significación de este mosaico en el arte romano, y en consecuencia de la vinculación cultural de Barcino al Imperio, y el estudio del edificio para el cual fué construído.<sup>4</sup>

#### HISTORIA DE LAS INVESTIGACIONES Y NOTICIAS SOBRE EL MOSAICO

Hasta 1868 el mosaico se conservó «in situ» en el interior de la iglesia de San Miguel, existente en la plaza del mismo nombre, junto a las Casas Consistoriales.<sup>5</sup>

No es de extrañar que constituyendo este mosaico el pavimento del presbiterio de la citada iglesia hasta que fué destruída, llamase muy pronto la atención, dando lugar a fantasías sobre su destinación y el edificio para el cual fué compuesto.<sup>6</sup>

2. Algo semejante pudiera haberse escrito respecto al «mosaico del circo» que, «a fin de asegurar su conservación» (sic) fué colocado en el piso del salón del palacio de la Diputación utilizado para la celebración de los sorteos de quintas. Cfr. para ello nuestro estudio, en preparación, sobre el citado mosaico.

3. Cfr. en este sentido Serra-Rafols, *La villa romana de "La Cocosa"*, 1952, p. 80, nota 19.

4. Para el primer aspecto cfr. ya, Balil, «"Koré" de Barcino», en *AEArq.*, 1959, en prensa. Al segundo se aludió ya en «Dos frisos arquitectónicos del Museo Arqueológico de Barcelona», en *RABM*, LXIV, 1958, p. 297 ss.; «El mosaico de "las tres gracias" de Barcelona», en *AEArq.*, 1958, p. 63 ss. Observaciones complementarias en *Las murallas...*, cit. en nota 1, *passim*.

5. Para el emplazamiento de la iglesia cfr. fig. 4 (según Carreras Candi, *GGC, Ciutat de Barcelona*, s. a., p. 833). Para la historia de la iglesia, ya existente en el s. X, cfr. Carreras Candi, *o. c.*, *passim*.

6. Como observa Diago, *Historia de los victoriosísimos antiguos Condes de Barcelona...*, 1603, este interés se manifestó ya entre los oradores sagrados que profesaban en aquella iglesia.

Una de las primeras fué su identificación con el templo de Esculapio, citado en algunas de la abundante serie de inscripciones falsas de Barcino.<sup>7</sup> La falsedad de tales inscripciones fué demostrada ya por epigrafistas de la talla y categoría de Antonio Agustín y Finestres, pero ello no fué obstáculo para que la erudición local continuase aceptando estas fantásticas interpretaciones a las cuales se añadió la de templo de Júpiter, propuesta por Diago.<sup>8</sup>

La palma del dislate en la valoración del mosaico corresponde por igual a fray Martín de Prat y a Bosarte. Fray Martín no vaciló en atribuir la realización del mosaico al propio San Miguel, basándose en la leyenda piadosa de la restauración de la iglesia en el s. XII, y Bosarte llegó a ver en el pavimento nada menos que la obra de artistas ambulantes griegos del s. XIII y en sus temas figurados una alegoría de la actividad comercial y marinera de Barcelona.<sup>9</sup> Es difícil comprender cómo contemporáneos de Winckelmann y de Caylus, a casi un siglo de Ciampini y pese a la difusión de los álbumes de Bartolí y Bellori pudieron llegar a tan arriesgadas interpretaciones.<sup>10</sup>

Con su peculiar erudición y buen sentido el P. Flórez observó que de ser templo el edificio, el simbolismo del mosaico correspondía a Neptuno y no a Esculapio o Júpiter. Es curioso, sin embargo, que, a partir de entonces, el hipotético «templo» fuese indiscriminadamente atribuido a Neptuno.<sup>11</sup>

7. Cfr. *CIL* II, 410\*-411\*. Aún Algarra, *Barcelona en la mano*, 1778, recoge esta opinión. Como justificación de la misma téngase en cuenta que las colas de hipocampos y centauros marinos eran interpretadas como pertenecientes a las serpientes de Esculapio.

8. Cfr. la bibliografía de estas inscripciones falsas en *CIL* II, I. c., Diago, *o. c.*, p. II. Véase también en la obra de Pi Arimón citada más adelante.

9. Cfr. F. Martí de Prat, *Disertación sobre la antigua obra mosaica que se admira en el suelo de la antigua iglesia parroquial del Arcángel San Miguel dentro de la ciudad de Barcelona*, 1765; Bosarte, *Disertación sobre los monumentos ... antiguos que se hallan en la ciudad de Barcelona*, 1786.

10. Esta opinión de Bosarte, seguida por A. de Bofarull, *Guía-Cicerone de Barcelona*, 1847, p. 34 ss., muestra una vez más la crítica a que deben someterse sus valoraciones acogidas generalmente como ciertas. Tal es el caso del supuesto anfiteatro de Barcelona. Cfr. sobre éste, Balil, «Miscelanea Barcinonensia», en prep.

11. *España Sagrada*, XXIX, 1775, p. 11-13 y lám. Esta lám. procede, según Ponz, *Viaje de España*, XV, 1788, p. 75 ss., de un dibujo facilitado por F. Martí de Prat. Un dibujo, muy somero y parcial, del mosaico fué incluido ya por Caylus en su *Recueil d'antiquités... romaines*, IV, p. 108 (=Reinach, *Rep. Peint.*, p. 45, 7 y 351, 9). Ponz, *o. c.*, atribuye el mosaico a un templo de Neptuno, pero reco-

Esta interpretación la heredó el s. XIX, mostrándose bastante reacio a abandonarla. Las observaciones más interesantes de la erudición decimonónica hasta mediados del s. XIX son las de Piferrer y Pi Arimón.

Piferrer aludió a la diferencia de nivel existente entre la «plaza de San Miguel» y el mosaico, de donde su interpretación como pavimento de piscina.<sup>12</sup>

Pi Arimón defendió singularmente la romanidad del mosaico comparándolo con uno de Movania, publicado por Ciampini y sosteniendo la semejanza entre ambos y la significación del mosaico de San Miguel como documento de la expansión a Hispania de las corrientes artísticas dominantes en el Imperio.<sup>13</sup> La observación de Pi Arimón es de mayor interés metodológico que erudito, pues representa un conato de estudio comparativo que careció de seguidores. Sin embargo, la tesis de la romanidad del mosaico quedó ya asegurada y sólo los divulgadores y autores de guías turísticas se aferraron por algún tiempo a las ideas de Bosarte.

En 1868 una de las primeras consecuencias de «La Gloriosa» fué precisamente el inicio de la destrucción de la iglesia de San Miguel, entonces sólo capilla debido al traslado de la parroquia a la iglesia de la Merced.<sup>14</sup> El solar de la iglesia fué utilizado para una ampliación de las Casas Consistoriales, concluída en 1877.<sup>15</sup>

En el sótano de este edificio quedó, aún «in-situ», el mosaico hasta 1892. Siendo este sótano bajo, húmedo y carente de luz, esta situación no faci-

giendo la opinión de Bosarte. Un dibujo del mismo aparece también en Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne...*, I, 1806, lám. XI, 4.

Cean Bermúdez, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, 1832, p. 15, lo atribuye también a un templo de Neptuno.

12. *Recuerdos y Bellezas de España*, I, *Cataluña*, 1843, p. 50. En ello se basó para atribuirlo a unas termas.

13. *Barcelona antigua y moderna*, I, 1854, p. 545. El mosaico citado por Pi Arimón es el de Ciampini, *Vetera monumenta*, I, 1690, lám. XXXIV, 3 (=Reinach, *Rep. Peint.*, p. 45, 1). Sin embargo, las semejanzas son muy pocas y casi exclusivamente limitadas al tema y a la técnica (cfr. Puig y Cadafalch, *o. c.*, p. 232).

No extrañará, sin embargo, que la atribución a Neptuno continuara en vida entre los contemporáneos de Pi Arimón. Cfr. Saurí y Matas, *Manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo, o sea guía general de Barcelona*, 1849, p. 123.

14. Cfr. Carreras Candi, *CGC*, cit., p. 272 y López de Toro, *RABM*, LXV, 1958, p. 526-27.

15. Esta dependencia existe aún en la actualidad formando un saliente del edificio de las Casas Consistoriales que se proyecta en la actual «plaza de San Miguel».

litó la visita ni tampoco debió ofrecer garantías para su conservación.

Pareció poner remedio a este estado de cosas la creación de un Museo Municipal de Bellas Artes en uno de los edificios de la Exposición Universal de 1888, situado en el «Salón de San Juan».<sup>16</sup> Se decidió que el mosaico pasara a incrementar los fondos del nuevo Museo y, en consecuencia, se procedió a arrancarlo y trasladarlo a la nueva institución.

Comparando el dibujo del P. Flórez con el estado actual del mosaico se deduce que el pavimento debía presentar varios desperfectos, así como la pérdida de algunos fragmentos. Sin embargo, carecemos de documentación referente a su estado en aquel momento que permita aclarar si alguna destrucción se produjo durante su estancia en el Museo.<sup>17</sup> Se sabe sí que se hallaba en mal estado y que una vez arrancado requirió restauraciones difíciles de documentar.<sup>18</sup> Conviene observar, sin embargo, que el arranque y traslado no se confió, como en anteriores ocasiones, a un arquitecto municipal, sino a un restaurador italiano, quizás por estar aún vivo el recuerdo de la destrucción del mosaico de San Justo Desvern al intentar arrancarlo.<sup>19</sup>

En realidad, la nueva instalación no fué de las más acertadas. Puede hablarse incluso de cierto abandono que motivó, a principios del presente siglo, los comentarios de Carreras Candi.<sup>20</sup> En realidad las notables dimensiones del mosaico no facilitaban en modo alguno su exposición en condiciones adecuadas. De aquí también que al trasladarse en 1932 al

16. Este edificio, destruído hace unos años, carente totalmente de condiciones museísticas, se hallaba en el extremo del citado «Salón de San Juan», junto al Parque de la Ciudadela.

17. Nos referimos aquí a documentación publicada o asequible en instituciones científicas, pues no es improbable que alguna dependencia administrativa del Ayuntamiento conserve el legajo de documentos relacionados con estas restauraciones.

18. Noticias de este traslado en Carreras Candi, *CGC*, cit., p. 86 y en *BCEC*, 1892, p. 76.

19. Los trabajos fueron entonces dirigidos por el arquitecto municipal señor Falqués. Cfr. Carreras Candi, *CGC*, cit., p. 70-71 y *CAE*, *Barcelona*, p. 180 (bibliografía incompleta). Sobre el mosaico, Balil, «El poblamiento romano del Llano de Barcelona», en prensa.

20. «Les aygues i els banys de Barcelona», *BRABL*, II, 1903-1904, p. 115 ss. (= *Miscellanea Historica Catalana*, 1905, p. 183 ss.). Las condiciones de la instalación eran tales que, según Carreras Candi, el mosaico estaba en trance de convertirse en documento de la extensión de la Barcelona romana hasta la zona del Parque de la Ciudadela. En realidad la utilización del Museo como Sala de conciertos había dado lugar a que el mosaico se cubriera con un entarimado.

Museo Arqueológico la única posibilidad de instalación fuese colocarlo como pavimento de una de las salas.<sup>21</sup>

Sin duda esta exposición presenta ciertas dificultades para el estudio del mosaico o su fotografía, aunque sólo entonces se han divulgado las reproducciones fotográficas del mismo y se ha abandonado la reproducción de los viejos dibujos de Flórez o Laborde.<sup>22</sup>

Al instalarse en el Museo Arqueológico el mosaico fué nuevamente completado y restaurado, adoptándose un criterio de acierto poco frecuente.<sup>23</sup> Se completó la decoración con cemento, teniendo en cuenta el estado del mosaico en el s. XVIII según el dibujo de Flórez, limitándose la restitución a lo que entonces se conservaba o cuya conservación permitía completar. El acierto de este criterio estriba principalmente en que mosaico antiguo y restauración en cemento se diferencian fácilmente, mientras el completamiento confiere al mosaico una unidad y cierta grandiosidad que hubieran faltado totalmente de limitarse la exposición a las partes antiguas conservadas.

#### DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El mosaico de la iglesia de San Miguel corresponde a la frecuente modalidad de mosaicos bicromos, en los cuales la composición figurada se des-

21. Sala XXIV, sin núm. de Inv. Gral. En la instalación de la sala XXIV se intentó una exposición adecuada de múltiples materiales procedentes de construcciones públicas de Barcino o inscripciones con ellas relacionadas. El acierto de la instalación fué notable, como puede observarse en la actualidad, pese al cuarto de siglo transcurrido. Necesidades de espacio motivaron, sin embargo, que el criterio topográfico no fuese totalmente mantenido instalándose en esta sala materiales de otras procedencias (cfr. Balil, *Museo Arqueológico de Barcelona*, 1955, sala XXIV, p. 121 ss.) incluso no romanos, como un grupo de terracotas de Cales.

22. Neg. Arch. Mas CB 42 y CB 44. Aún Puig y Cadalfach, *o. c.*, p. 353, fig. 456, reprodujo el mosaico en dibujo. Las ediciones fotográficas se limitan generalmente al friso de los centauros marinos. Cfr. C. M. E., *Ciudad de Barcelona*, figs. 14-15 (los dos frisos); Taracena, en *Ars Hispaniae*, II, p. 59, fig. 39 (friso de los centauros marinos); Caro Baroja, *España primitiva y romana*, p. 282 (friso de los centauros).

23. Como puede observarse en las fotografías (figs. 1-2) la diferenciación no ofrece dificultad. Limitaciones de espacio obligaron, sin embargo, a la instalación o reconstrucción de sólo tres de los frisos, faltando el que en la iglesia debió corresponder al lado del Evangelio.

arrolla como siluetas oscuras sobre fondo blanco. En el interior de estas figuras en silueta se utilizan teselas blancas sólo ocasionalmente y con el fin de diferenciar elementos anatómicos, indicar relieves y planos o deta-



Fig. 1. — Detalle del mosaico de las Termas Romanas de Barcelona, que sirvió más tarde de pavimento a la iglesia de San Miguel, actualmente en el Museo Arqueológico

lles del rostro. Es, pues, un tipo de mosaico que corresponde a una concepción dibujística, no pictórica, de la obra musiva muy propia del ambiente romano. Es, en cierto modo, una contraposición al concepto pictórico del mosaico y que se desarrolla paralelamente a éste. Es un concepto con significación propia frente al concepto de pintura tonal propio de la tradición helenística y al concepto cromático de los volúmenes de la pintura «popular» romana.<sup>24</sup>

Normalmente estos efectos se consiguen utilizando en el mosaico exclusivamente teselas de mármol blanco, o amarillento, y negro. Sólo en raros casos se utilizan notas de color para algunos elementos y esto parece corresponder principalmente a concepciones y realizaciones provinciales de este tipo de mosaico.<sup>25</sup> Sin embargo, la escasez habitual de mármoles

24. Cfr. Balil, «Consideraciones sobre el mosaico hispanorromano», *Rev. Guimaraes*, LXVIII, 1958, p. 337 ss. y *Pintura helenística y romana (Bibliotheca archaeologica, III)*, en prensa.

25. Así en uno de los hipocampos de un mosaico en Pamplona en el cual aparecen algunas teselas de color rojo en la boca. Cfr. Mezquíriz, *Excavaciones en Navarra*, II, 1957, p. 189 ss. (= *Príncipe de Viana*, XV, 1954, p. 237 ss.) y *La excavación estratigráfica de Pompaelo*, 1958, p. 16.

de tonos negros intensos da lugar a la frecuente utilización, como en este caso, de mármoles de tonalidades azuladas.<sup>26</sup>

El mosaico constaba de cuatro frisos decorados, dispuestos según los cuatro lados del mismo. En el s. XVIII, a juzgar por el dibujo del P. Flórez,



Fig. 2. — Detalle del mosaico de las Termas Romanas de Barcelona que sirvió más tarde de pavimento a la iglesia de San Miguel, actualmente en el Museo Arqueológico

se conservaban restos de los cuatro, ahora reducidos a dos, que en la desaparecida iglesia correspondían a los lados del atrio y epístola, designados aquí como derecho e izquierdo.

Como se ha dicho, estos cuatro lados formaban cuatro frisos, separados por grandes rosetas. Los lados mayores correspondían a los lados de la epístola y evangelio de la iglesia y los menores al atrio y presbiterio.

Las decoraciones son simétricas en los lados correspondientes. Los lados mayores presentaban tritones, o mejor centauros marinos, afrontados

26. No se trata aquí de fenómenos provinciales, como es posible observar en otros aspectos del rendimiento cromático del mosaico romano (cfr. Balil, en *Rev. Guimarães*, cit.). En realidad es frecuente en Italia e incluso en localidades concretas puede observarse este fenómeno y la coexistencia con la utilización de teselas de mármoles de tonos negros intensos. El estudio de la serie de mosaicos de este tipo conservados en el Museo de las Termas es muy ilustrativo, e igual puede observarse en Ostia.

en esquema heráldico y peces;<sup>27</sup> en los lados menores un hipocampo nadando y delfines.

Los cuatro frisos tienen doble marco de franjas sencillas de teselas negras separadas por un espacio de anchura análoga de teselas blancas. El centro del pavimento, perdido de antiguo, estaba delimitado por una orla de diamantes, de teselas negras, sobre el fondo del mosaico de teselas blancas.

Como se ha dicho, el friso de mayor longitud corresponde a los centauros marinos. Lo conservado mide, prescindiendo de pequeñas soluciones de continuidad, 6,63 m. de longitud y una anchura máxima de 2,47 m., la original debió ser de 4 m. El fragmento del hipocampo mide 7,88 m. de longitud y 3,65 m. de anchura.

Las franjas marginales de teselas blancas y negras miden todas ellas 0,10 m. de anchura, con la excepción de la que separa los diamantes del centro del mosaico. Esta mide 0,06 m. de anchura y el eje de los diamantes tiene 0,59 m. de longitud.

Las teselas utilizadas, como es frecuente en este tipo de mosaicos, son relativamente grandes, pues miden, como término medio, 0,02 m. de lado.<sup>28</sup>

Los centauros del friso mayor aparecen simétricos y afrontados en esquema heráldico, con caracola al hombro y con las manos unidas aprensando un delfín. Entre ambos aparece un tema, incompleto, de líneas en zigzag, análogas a las utilizadas en este tipo de mosaicos para representar el movimiento de las aguas, pero que no debió tener aquí esta finalidad. No cabe tampoco suponer se trate, debido al reducido tamaño, de la concha de Venus, pero quizás quepa interpretarlo como un escollo. Esto es sumamente inseguro, pero induce a ello la presencia bajo este tema de un cangrejo que recuerda un elemento frecuente en los mosaicos helenísticos, o basados en cartones helenísticos, de tema marítimo.<sup>29</sup> En el campo del

27. Es curioso que Cean, *o. c.*, l. c. aluda a nereidas y tritones. Los centauros marinos han sido siempre designados tritones, a excepción de Serra Rafols, *o. c.*, l. c., que los denomina «monstruos mixtos de tritón e hipocampo». En realidad, como se verá más adelante, la diferencia entre tritón y centauro marino en el arte romano es puramente morfológica.

28. Agradecemos al colega prof. Antonio Arribas, conservador del Museo Arqueológico, haber medido, 1956, este mosaico en confrontación con las mediciones realizadas por nosotros anteriormente.

La disposición de la parte conservada respecto a la completada puede verse en las figs. 1 y 2 y en el esquema de la fig. 3. Campárese con el dibujo del s. XVIII reproducido en fig. 4.

29. Cfr. para estos mosaicos Balil, *BRAH*, CXLVII, 1960, en prensa.

mosaico aparecen, quebrando la monotonía del fondo blanco, una serie de trazos horizontales y curvilíneos que representan el movimiento de las aguas del mar en las cuales se desarrolla la escena.

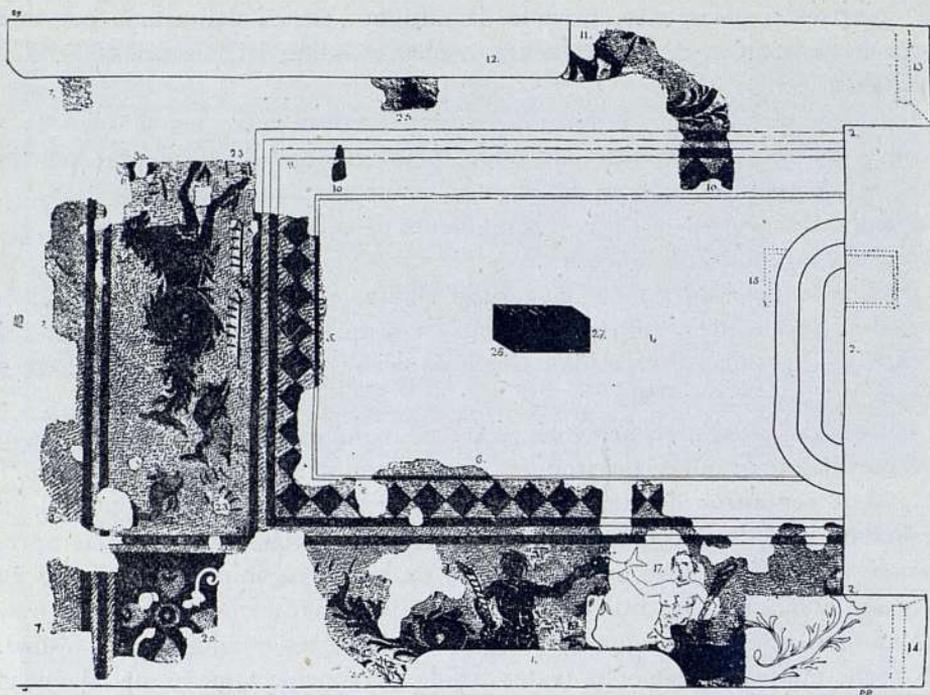


Fig. 3. — Mosaico de las Termas Romanas de Barcelona que sirvió de pavimento a la iglesia de San Miguel, actualmente en el Museo Arqueológico (Flórez: *España Sagrada*. T. XXIX. Madrid 1775)

El dibujo del s. XVIII obliga a suponer que esta decoración fuese la misma en el lado homólogo perdido, si bien, como se verá, no es frecuente que estos mosaicos obedezcan a principios de simetría, aunque tampoco sea rara la repetición de idénticos motivos del repertorio.

En el lado menor, o izquierdo, aparece un hipocampo nadando en las aguas marinas. Una banda de delfines y trazos horizontales o curvilíneos como los descritos, completan la escena y, al mismo tiempo, limitan la pobreza de la composición figurada.

La realización del mosaico, en lo que se refiere al dibujo, es poco cuidadosa. Aparte la general pobreza compositiva y el rendimiento del tema,

que parece revelar la actuación de un equipo modesto de artesanos y la necesidad de resolver la decoración del pavimento con poco gasto, se observa análoga pobreza en el análisis de las figuras aisladas. Faltan así los intentos de rendimiento volumétrico que es posible apreciar en mosaicos italianos del mismo género e incluso de carácter más modesto. Es posible, sin embargo, que ello responda a deficiencias en la formación técnica del artesano o artesanos que cuidaron de realizar el mosaico barcelonés respecto a sus colegas que trabajaban en Italia.

Lo dicho puede observarse especialmente en las cabezas del hipocampo o del centauro marino o el rendimiento, completamente plano, de la buccina.

Mayor atención merece el análisis estilístico del centauro marino, pues debido a la conservación es necesario limitar esta labor en el situado a la izquierda del friso mayor y que es el mejor conservado.

La cola ha sido representada mediante procedimientos diseñativos, sin que se haya intentado representar cambios de planos y relieves, cosa poco difícil por otra parte, y cuidándose tan sólo la separación, mediante líneas de teselas blancas, de distintos elementos, tales como la cola propiamente dicha y las aletas.

Cierto cuidado se aprecia, sin embargo, en lo que respecta a la separación de las articulaciones y de las partes equina y humana del centauro marino.

La cabeza responde al tipo helenístico de tritón, estudiado más adelante y que recuerda vagamente, quizás por su *pathos*, el tipo de los retratos de Alejandro.<sup>30</sup> Sin embargo, en este caso la expresión del rostro carece de todo intento de rendimiento fisionómico o emocional, quedando transformado en una mueca. El pecho acusa tan sólo algunos trazos de teselas blancas dispuestas para diferenciar planos y músculos pectorales y costales en la jaula torácica. El surco esternal, muy marcado, se prolonga inexplicablemente hasta el ombligo, mientras la representación de los músculos abdominales, conseguida también mediante teselas blancas, corresponde al concepto helénico.

La articulación o diferenciación entre partes equinas y humanas del centauro marino muestra un error, atribuible al restaurador decimonónico, en la interpretación de las aletas que indican este límite y que, al

30. Cfr. el tritón de los Museos Vaticanos citado más adelante.

completar el lado derecho, fueron unidas con las teselas que indican la separación y articulación de los remos equinos.<sup>31</sup>

En el friso menor se observa una realización parecida. La representación de los delfines es puramente lineal sin rendimiento volumétrico alguno. Respecto al hipocampo se observa idéntico rendimiento en lo que respecta a cola y aletas que en los centauros marinos. Lo mismo se diga de las crines y los cascos cuidadosamente delimitados o el poco acertado rendimiento del pecho. Sin embargo, la representación de la cabeza, donde se intentó una perspectiva frontal o de tres cuartos, representa, probablemente, el fallo máximo de la composición.

El gran florón angular es, principalmente, un tema de teselas blancas sobre fondo azul. El carácter dibujístico de la composición musiva queda aún más acentuado en este elemento secundario cuyos elementos quedan disociados en pétalos cardiales y caulículos.

#### MITO E ICONOGRAFÍA DE LOS TRITONES

Como Pan o Sileno respecto al «thiasos» dionisiaco, como los Eroles en ésta o en otras representaciones, las múltiples representaciones de tritones que brinda el arte helenístico y el arte romano no son sino réplicas iconográficas y colectivizaciones de un primitivo *daimon* marino escindido en varias versiones individualizadas en ocasiones con nombres propios.<sup>32</sup>

Estas individualizaciones responden sobre todo a necesidades literarias establecidas por la poesía idílica. Conocidos los nombres de las nereidas era necesario, a fin de individualizar sus relaciones con los tritones, dar también a estos nombres propios, aunque sin otro propósito que glosar las románticas historias de los amores de las hijas de Nereo.

Estos nombres aplicados a los tritones son, en realidad, nombres de viejas divinidades marinas olvidadas o caídas en desuso, carentes de significación o poco conocidas por los autores del mundo helenístico que aplicaron así a las versiones del primitivo Tritón nombres de divinidades equivalentes.

31. Compárese con el rendimiento de esta parte del cuerpo, conservada, en el otro centauro marino. Es posible que esto deba atribuirse a la restauración del s. XIX.

32. Cfr. Levi, *Antioch Mosaich Pavements*, I, 1947, p. 270 ss.

Este es el caso de Palemon, primitiva divinidad oriental, de Phorkys, citado ya por Homero y a quien Virgilio, quizás por ello, erigió en jefe del ejército de los tritones.<sup>33</sup>

El mito antiguo presentaba a Tritón como hijo de Poseidón y Anfítrite.<sup>34</sup> Sin embargo, esta versión, recogida entre otros por Hesiodo (*Theog.* pág. 930 ss.),<sup>35</sup> era en sí una ocultación de la primitiva divinidad marítima preposeidónica y, al mismo tiempo, una explicación de la decadencia del viejo *daimon marino*. De aquí que incluso Nereo, Proteo, Phorkys y Glauco sean presentados como congéneres de Tritón. Viejas divinidades marinas de carácter local cuyos atributos y atribuciones fueron pasando a Tritón hasta convertirse en divinidad marina por excelencia.<sup>36</sup>

La iconografía de Tritón tiene sus inicios con el tema de su lucha con Hércules, con representaciones análogas a las que aparecen en el arte oriental al glosar el tema de las luchas entre héroes y monstruos según opinión de Furtwaengler, no siempre aceptada, sosteniendo la migración

33. Hom. *Od.* I, 72; Verg. *Aen.* V, 824; Val. Flacc. *Argon.* III, 727.

34. La bibliografía general sobre Tritón es bastante numerosa. Los estudios de principal interés son Dressler, *Triton und die Tritonen in der Literatur und Kunst del Griechen und Roemer*, I, 1892 (=Program des Koeniglichen Gymnasiums zu Wurzen in Sachsen, 543) y II, 1893 (=idem, 544, citados de aquí en adelante Dressler<sup>1</sup>, I y II respectivamente); Dressler, en *Roscher's Lexikon*, s. v. «Triton» (citado Dressler<sup>2</sup>); Herter, en *RE*, s. v. «Triton». Estos estudios se relacionan con los referentes al centauro marino con los cuales se complementan (cfr. Dressler<sup>1</sup>, I, p. 22 y Dressler<sup>2</sup>, cols. 11, p. 66 ss.; Lamer, en *RE*, s. v.). Sobre las nereidas cfr. los artículos de Herzog-Hausner, en *RE*, s. v. y de Weizsaecker, en *Roscher's*, s. v.

El artículo de Boulanger, en *Daremberg-Saglio*, s. v. «Triton» es de menor interés.

Son de utilidad las disertaciones de Wahl, *Quomodo monstra marina artifices Graeci pinxerint* (Diss. Bonn), 1896 y de Gang, *Nereiden und Seetieren* (Diss. Jena), 1907.

Un resumen del tema puede verse en Rumpf, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, 1939 (*Die antiken Sarkophagreliefs*, V), p. 101 ss.

35. Cfr. Kretschmer, *Woch. f. Klass. Phil.*, 1891, p. 337 ss.

36. El nombre de Tritón parece estrechamente vinculado con las aguas, pues es también el nombre de varios ríos (*vide infra*). Posiblemente la radical τριτο aparece también en el nombre Anfítrite. Cfr. en este sentido Dressler<sup>1</sup>, I, p. 1, 8, 15 y 30; Dressler<sup>2</sup>, col. 1151; Kern, *Religion der Griechen*, I, p. 196; Luce, en *AJA*, XXVI, 1922, p. 184; Nilsson *Geschichte des Griechischen Religion*, I, 1941, p. 223. En contra, Escher, *Triton und seine Bekaempfung*, p. 1 ss.; Preller-Robert, *Griech. Myth.*, I<sup>4</sup>, p. 598 ss.; Herter, en *RE*, cit.; Kuruniotis, *Herakles mit Halios Geron und Triton* (Diss. Munich), 1893, p. 6; Bloch, en *Roscher's*, III, cols. 241 ss.; Wilamowitz, *Glaube der Hellenen*, I, p. 219 ss.

iconográfica y la recepción del tema a través del arte orientalista.<sup>37</sup>

Tritón aparece en estas representaciones como monstruo marino, pero con prevalencia de su componente humana<sup>38</sup> o incluso totalmente humano en algunos casos.<sup>39</sup>

El origen del mito de Tritón no es claro y no debió serlo tampoco para los antiguos, a juzgar por las contrastantes versiones respecto a su genealogía. Junto a quienes, aceptando la tradición más difundida, le hacían hijo de Poseidón y Anfitrite,<sup>40</sup> otras fuentes le presentan como nieto de Atlas, hijo de Kelainos y hermano de Eunypylos,<sup>41</sup> no faltando quienes, según una probable «interpretatio romana», le supongan hijo de Salacia.<sup>42</sup> Si se prescinde del problema genealógico queda claro que en sus orígenes Tritón era una divinidad independiente con culto en el mundo eolio. De aquí que en Beocia y en Creta se le tributara un culto especial y se le asignara una paredra, Tritogeneia, Tritonis o Tritoparreis, origen de las tritonidas que esporádicamente aparecen en el mundo clásico.<sup>43</sup> No extrañará tampoco, dado el carácter acuático del dios, que existiera en Beocia un río Tritón (Schol. Aol. Rhod., I, 109; Strab. IX, 407; Paus, IX, 33, 7) ni que allí se situara su lucha con Hércules.<sup>44</sup>

Posiblemente corresponde a un recuerdo de un substrato religioso y de la substitución de un culto poseidónico que en Tanagra se expusiese el cadáver de un tritón muerto por Dionysos (Ael. Nat. anim., XIII, 21),<sup>45</sup>

37. Cfr. Furtwaengler, *Kleine Schriften*, I, 412 ss. (= *Abhand. Akad. Wiss. Berlin*, IV, 1879, p. 95 ss.) y Steuding, *Woch. f. Klass. Phil.*, 1892, p. 1198. En contra Milchhoefer, *Die Anfaenger der Kunst in Griechenland*, 1883, p. 85; Dressler<sup>2</sup>, col. 1151 y Gaedechens, *Glaukos der Meergott*, 1860. También Ninck, en *Philologus*, Suppl.-Bd. XIV -2, p. 159 ss.

38. Escher, *o. c.*, p. 111 ss.; Kuhnert, *GGA*, 1891, p. 52.

39. Cfr. Heydemann, 3 *Hall. Winckelmannsprogram*, 1879, p. 67; Reinach, *Rep. Rel.* III, p. 127, 3.

40. Hesiod., cit.; Apolod., I, 4, 6; I, 28; Hyg. *fab. praef.* 18; Schol. Tzetzes, *Licophr.*, XXXIV, 886; *CGIL*, V, 581, 44.

41. Schol. Pind, *Pyth.*, IV, 57 y Akesandros, frag. 3 en *FHG*, IV, 285.

42. Servio, *ad Aen.* I, 144. La tesis de la «interpretatio romana» es de Wisowa, *Religion und Kultus der Roemer*<sup>2</sup>, p. 226.

Natalis Comes, *Mythologia*, VIII, 3, p. 817 ed. 1610, basándose en Numenius, *in liber de piscationibus* presenta Tritón como hijo de Océano y Tethys. Cfr. Dressler<sup>1</sup>, I, p. 9 y Dressler<sup>2</sup>, col. 1155; Escher, *o. c.*, p. 34.

43. *Vide infra*.

44. Cfr. Kuruniotis, *o. c.*

45. Cfr. Curtius, *Arch. Zeitung*, 1883, col. 225 ss.; Wolters, en *idem*, 1885, col. 263 ss.; Gardner, en *JHS*, VIII, 1887, p. 10; Wernicke, *JDAI*, II, 1887, p. 114.

ni que, como más adelante se verá, procedieran de allí las más antiguas representaciones iconográficas de Tritón. A esta lucha entre Dionysos y el Tritón aluden también los tipos de las monedas de Itanos en Grecia,<sup>46</sup> pero que también pueden aludir a la substitución de un culto poseidónico como el culto del Delphinios cretense. En todo caso es curioso observar el culto de Tritón en Africa, siquiera en una ciudad tan unida a Creta como Cyrene,<sup>47</sup> pero no es seguro si se trata de un culto introducido por los colonos o la asimilación de cultos indígenas comparándolos a los griegos o, simplemente, la transposición de divinidades como los dioses — peces sirios del tipo del de Gaza.<sup>48</sup>

Como conclusión puede observarse que el tritón es en su origen un dios marino preposeidónico asimilado por el mito poseidónico, emparentándolo y subordinándolo a la divinidad principal. Una de las formas de esta subordinación es suponerlo hijo de Poseidón y Anftrite, con lo cual queda emparentado con Nereo<sup>49</sup> o insistir sobre su carácter de dios fluvial.<sup>50</sup>

El mito de origen poseidónico presenta a Tritón viviendo con su familia en un palacio de oro situado en el fondo del mar (*Theog.* 930) y la relaciona con todas las hazañas antiguas, singularmente las sagas de tipo marítimo. De aquí que intervengan (Pind. *Pyth.*, IV, 19; Herodot., IV, 179; Apol. Rhod., IV, 15, 37 ss.; Lykophr., 886; Diod., IV, 56, 6) en el viaje de los argonautas con un papel destacado,<sup>51</sup> en los mitos de la lucha entre dioses y gigantes (Hygin. *Astr.* II, 23).<sup>52</sup> Generalmente es benefactor de los hombres y así hace retroceder las aguas después del diluvio (Ovid. *Metam.*, II, 330 ss.) o favoreciendo a los navegantes. Los mitos marinos lo presentan calmando los mares (Virg., *Aen.*, VI, 171 y X, 209;

46. Cfr. A. J. Reinach, *Rev. Hist. Rel.*, 1909, p. 161-69; Head, *Historia Nummorum*, 1911, 2.<sup>a</sup> ed., p. 398, fig. 353; Svoronos, *Numismatique de la Crète*, 1890, p. 203.

47. Cfr. Studniczka, *Kyrene*, 1890, p. 106 y 116; Gruppe, *Gr. Myth.*, p. 150; Gadechens, *o. c.*, p. 7, nota 1.

48. Cfr. Polyb. VII, 9, 2; Luciano, *De dea Syr.*, 14; Wilamowitz, *o. c.*, I, p. 221. Para otras referencias véase más adelante.

49. Cfr. Bekker, *Phil. u. Hist. Abhand. Akad. Berlin*, 1840, p. 150.

50. Cfr. Dressler<sup>1</sup>, I, p. 9 y Dressler<sup>2</sup>, col. 1155. Para los ríos y lagos cfr. *RE*, s. v., col. 1250.

51. Cfr. Studniczka, *o. c.*, p. 105 ss.; Malten, *Kyrene*, 1911, p. 114 ss.; Delage, *La géographie dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes*, 1930, p. 261 ss. y Bursian's, *CCLV*, 1937, p. 121.

52. Sobre Tritón como gigante cfr. Mayer, *Giganten und Titanen*, p. 260; Farnell, XI, *JHS*, 1890, p. 189 ss.

Lucano, *Phars.*, IX, 347), rompiendo escollos con su tridente (*Anth. Pal.*, VII, 649, 3 ss.) como profeta o como testigo de los juramentos. Esto no es obstáculo para que su papel sea, principalmente, el de un subordinado. Es, ante todo, un comparsa del cortejo poseidónico y actúa como mensajero de la divinidad (Mart., *De spect.*, 25, 5; Luciano, *Dial. marin.*, VI, XIV y XV, 3; Apul., *Metam.*, IV, 308; Nonnus, *Dion.*, XXXVI, 93).

Paulatinamente fué olvidándose su vieja significación, sus viejas hazañas, como la lucha con Hércules, y se le substituye por Nereo o Proteo. De aquí que en época histórica se perdiera su culto y que en ocasiones (*Orph. Hymn.* 24, 6; *Anth. Pal.*, VII, 530, 1 ss.) el nombre de Tritón sea sólo una metáfora para designar el mar.

A partir del s. IV los tritones, como Pan, Sileno o Eros, se multiplicaron en sus representaciones pasando a ser personajes colectivos y comparsas de otras escenas (Moschos, II, 117 ss.), singularmente del cortejo poseidónico,<sup>53</sup> aunque ello no signifique una disminución, sino todo lo contrario, de su frecuencia en las representaciones figuradas.

#### LA ICONOGRAFÍA DE TRITÓN

Una serie de textos antiguos (Apol., IV, 1610; *Aen.*, X, 210; Ovid. *Heroid.*, VII, 49 y Nonnus, *Dion.*, XXXVI, 94) describen la figura de Tritón. Estas fuentes lo muestran como un ser de figura humana, pero con las piernas rematadas por dos colas.<sup>54</sup> Es decir, un tipo derivado de su vinculación con Halios Geron o Nereo, aunque no parece probable que Tritón haya sido, como Nereo, en su origen completamente humano,<sup>55</sup> aunque en ocasiones aparezca como tal en las representaciones de su lucha con Hércules.<sup>56</sup>

En general el tritón aparece como un ser de tronco humano y cola de pez. Es frecuente, incluso en época helenístico-romana, la incorporación

53. De aquí procede, cfr. Levi, *o. c.*, p. 101 ss., la adopción del nombre «thiasos» marino para designar el cortejo poseidónico en comparación, y al mismo tiempo contraposición, del cortejo dionisíaco.

54. O sea el tipo del «anguipedo», según el neologismo introducido en los últimos decenios.

55. Cfr. Escher, *o. c.*, p. 112. En contra Dressler<sup>1</sup>, I, p. 10, nota 8.

56. Para este tema cfr. Brommer, *Vasenliste griechischer Heldensage*, 1956, p. 89 ss.

de aletas que sustituyen las extremidades inferiores, pero de carácter escasamente marino a juzgar por las representaciones.

De este tipo de tritón procede, como se verá, el ictiocentauro o centauro marino, concebido como centauro pero cuyo carácter marino queda representado mediante la adición de una cola de pez en sustitución del lomo y tren trasero.

### TRITONIDA O TRITONESA

No es secundario hablar aquí de la compañera o paredra del tritón en el mito antiguo, asociada también al cortejo poseidónico, si bien aparece raramente en las representaciones figuradas y, principalmente, transmitiendo su imagen a la iconografía del mito de Scilla. En el arte clásico y singularmente en el mundo helenístico, este tema cedió ante el de los idilios de tritones y nereidas.<sup>57</sup> En realidad esta paredra (Philostr. *imag.* II, 18, 3) tiene probablemente su origen en el mitio sirio de los dioses-peces.<sup>58</sup>

Las representaciones de las tritonesas son escasas de acuerdo con la escasa permanencia del tipo, si bien estén representadas en algunos vasos áticos<sup>59</sup> o itálicos,<sup>60</sup> en vasos plásticos de Kertsch,<sup>61</sup> en bronceos etruscos<sup>62</sup> y en el perdido cuadro de Zeuxis que debió dar lugar a una efímera boga

57. Curiosa contraposición de caracteres y naturalezas unidos por el amor comparable al mito de Polifemo y Galatea y muy propia del ideario helenístico. Cfr. Fdez.-Galiano, en *El descubrimiento del amor en Grecia*, 1959, p. 201 ss.

58. Cfr. lo dicho anteriormente y además Paus. VIII, 41, 6 y Wilamovitz, *Glaube...*, cit., I, p. 221.

Sobre la tritonida o tritonesas cfr. Kruse, en *RE*, s. v.; Dressler<sup>1</sup>, I, p. 24-26 (con bibl. precedente). Para su vinculación con las sirenas y Scilla Dressler<sup>1</sup>, p. 27, nota 8 y Boulanger, *o. c.*, p. 486.

59. Berlín, Museos del Estado, *Antiquarium*. Cfr. Neugebauer, *Fuehrer durch das Antiquarium*, II, 193, p. 79. París, Museo del Louvre, cfr. Heydemann, 12 *Hall. Winkelmannsprogram*, 1887, p. 86, n.º 3. Munich, *Antiquarium*, en Boehlau, *Philologus*, LVII, 1898, p. 513; Estados Unidos, colección Gallatin, en *CVA USA*, III, lám. XXVII, 1, 5 (=Beazley, *A. B.-F. V.-P.*, 1956, p. 586, n.º 14).

60. Ex colección Castellani (cfr. *Catalogue des objets d'art antique... de la succession Alessandro Castellani*, 1884, n.º 109 = Dressler<sup>2</sup>, col. 1196, fig. 9, —de Wahl, *o. c.*, p. 11, n.º 13). Ruvo, colección Jatta. (Cfr. Jatta, *RM*, XXIX, 1914, p. 104, fig. 8).

61. Cfr. Pharnakowsky, *AA*, 1910, col. 211, n.º 14, fig. 14; Pjuhl, *JDAI*, XXV, 1910, p. 21.

62. Cfr. Petersen. *RM*, IX, 1895, p. 303, n.º 28-31; Babelon-Blanchet, *Cata-*

del tema de Tritón y su paredra. Pues además de su «Familia de Centauros» Zeuxis pintó una «Familia de Tritones», posiblemente inspiración temática de las tritonesas de las gemas de época helenística y romana<sup>63</sup> o su esporádica aparición en sarcófagos.<sup>64</sup>

### EL TRITÓN EN EL ARTE GRIEGO

Las más antiguas representaciones del tritón en el arte griego no se vinculan tanto al tema propiamente marino como a su lucha con Hércules.<sup>65</sup>

Este episodio aparece representado ya en una gema de Melos, en esteatita, fechada en el s. VII.<sup>66</sup> Con igual representación debieron existir figuritas de bronce, puesto que han aparecido matrices protocorintias con este tema, como la conservada en el Ashmolean Museum de Oxford.<sup>67</sup>

En realidad la lucha entre Hércules y Tritón debió ser un tema decorativo grato a los artesanos corintios, a juzgar por las múltiples versiones que del mismo prodigaron los artesanos de los períodos corintio antiguo y medio<sup>68</sup> o los decoradores de vasos con decoración plástica, quizás relacionados, a juzgar por su estilo, con el mundo corintio.<sup>69</sup>

No es extraño que en este momento también Beocia cultivara este tema tanto en la pintura vascular como, más tarde, en las terracotas.<sup>70</sup>

*logue des bronzes antiques de la Bibliotheque Nationale*, 1896, p. 32, n.º 66 (—Reinach, *Rep. Stat.* II, p. 413, 2).

63. Para el cuadro cfr. Balil, *Pintura...*, cit. Sobre las gemas Dressler<sup>2</sup>, col. 1168, fig. 8; Baumeister, *Denkmaeler des Klassischen Altertums*, cols. 1863 y 1963; Furtwaengler, *Antike Gemmen*, lám. XLI, 41; Lippold, *Gemmen...*, cit., lám. IV, fig. 6; Heydemann, *7 Hall. Winckelmannsprogram*, 1882, p. 16.

64. Sarcófago de palazzo Giustiniani en Roma. Cfr. *Rumpf.*, o. c., p. 52, n.º 125.

65. Cfr. Balil, *BRAH*, CXLVII, 1960, en prensa.

66. Cfr. Furtwaengler, *Antike Gemmen*, lám. V, n.º 32.

67. Cfr. Payne, *Necrocorinthia*, 1931, p. 77 y 222, lám. XLV, 3 (con bibl. precedente).

68. Cfr. en Payne, o. c., las arybalos, p. 77, 290, n.º 601; 291, n.º 627-28; vaso a p. 77 ss., fig. 22 b y p. 311, n.º 989; Pernice, *JDAI*, XII, 1897, p. 27 ss.

69. Fechables a fines del s. VI. Cfr. Courby, *Vases grecs á reliefs*, 1922, p. 52.

70. Cfr. Puhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, 1923, p. 129 (—Couvé, *BCH*, XXI, 1897, p. 452 ss. y 554); Neugebauer, o. c., II, p. 15 ss.; Langlotz, *Griechische Vasen in ...Wuerzburg*, 1932, N.º 464.

Para las terracotas cfr. Winter, *Die Typen der figuerliche Tarrakotten*, I, 1903, p. 4 Ig.; Mollard Besques, *Musée National du Louvre. Catalogue ... des figurines ... en terre-cuite...*, I, 1954, p. 9 ss., lám. VII.

También el mundo jonio acogió este tema y así lo vemos en acuñaciones de Cizico, en amuletos de los s. VI-V<sup>71</sup> y en vasos de los s. VII-VI<sup>72</sup>. La difusión del tema en el área jonia o de influencia jonia queda demostrada por su presencia en monumentos funerarios de Xanthos, como la «tumba de las arpías».<sup>73</sup>

Hacia el s. VI-V el tema pasó a Etruria, donde se multiplicó en relieves, bronce y terracotas, singularmente arquitectónicas, gemas, espejos, etc.<sup>74</sup>

Los tritones son particularmente frecuentes, singularmente con el tema de la lucha con Hércules, en los vasos áticos de figuras negras.<sup>75</sup> Las más antiguas corresponden a los talleres beocios que imitaban los vasos áticos.<sup>76</sup> También los «pintores de Siana» cultivaron el tema, que aparece también en los vasos de Nearchos y de Eycheiros.<sup>77</sup> La lucha con Hércules y otros temas aparecen en vasos del pintor de Lyssipides, de la «ma-

71. Cfr. Furtwaengler, *Kleine Schriften*, I, p. 469 ss. (=43 *Winckelmannsprogramm*, 1883); Esler, *AA*, 1925, cols. 12 ss.

72. Singularmente en las colonias. Para Naucratis cfr. Furtwaengler, *o. c.*, I, p. 491, el mismo de Flinders Petrie y Gardner, *Naucratis*, I, 1886, lám. XIII, 9. Vaso de bucchero en el Louvre. en Pottier, *Vases antiques du Musée du Louvre*, I, 1897, láms. XXXVII-XXXVIII y de Wahl, *o. c.*, p. 10, n.º 1. Los «vasos ponticos» en Ducati, *Pontische Vasen*, 1932, p. 12-24 (con bibl. precedente). El más interesante de ellos es el de Palazzo dei Conservatori (Roma), reproducido en Dressler<sup>2</sup>, col. 1163, fig. 3.

73. Cfr. ahora Demangel, *Les piliers funeraires (Fouilles de Xanthos, I)*, I, 1958, passim. Para el monumento llamado «tumba de las Arpías» cfr. Pryce, *Catalogue of the Sculptures in the British Museum*, I-1, n.º B 287, lám. XXIII ss. (=Reinach, *Rep. Rel.*, I, p. 471, 3, =Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler griechischer und roemischer Skulptur*, n.º 146).

74. Cfr. Furtwaengler, *o. c.*, I, p. 491; Pollak, *RM*, XXI, 1906, p. 316, lám. XVI; Walters, *Catalogue of Bronzes... in the British Museum*, 1899, p. 67, n.º 485; Rossbach, *Griechische Antiken in Breslau*, 1889, p. 40 ss. (=Reinach, *Rep. Stat*, II, 411, 6).

Terracotas en Van Buren, *Figurative Terracotta Revetments in Etruria and Latium in the VI and V Centuries B. C.*, 1921, p. 39 (=Andren, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, 1940, p. 196); gemas, Furtwaengler, *Antike Gemmen*, cit., láms. V y VII, 6; Lippold, *Gemmen...*, cit., lám. VI, n.º 7; Neugebauer, *o. c.*, II, p. 35. Espejos y sítulas en Gerhardt, *Etruskische Spiegel*, IV, p. 54 y p. 275 y 299. Sobre el bronce de Castello San Mariano cfr. Giglioli, *Arte Etrusca*, 1935, p. 19 y lám. LXXXVII, n.º 2-3.

75. La documentación, con carácter casi exhaustivo, se hallará en Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, 1956 (citado de aquí en adelante A.B.-F.V.-P.).

76. Cfr. A.B.-F.V.-P., p. 30, n.º 13; Payne, *o. c.*, p. 199; Ure, *Beotian pottery*, 1926, p. 14 ss.

77. Cfr. A.B.-F. V.-P., p. 52, n.º 16 y 53, n.º 32; p. 83, n.º 4; p. 162, n.º 1.

niera» de Antiminea, de Psiax, Tychios, del grupo de Leagros, de Stesileos, etc.<sup>78</sup>

La escultura arcaica, singularmente los frontones de los templos,<sup>79</sup> ofrecen destacadas versiones de la lucha entre Hércules y Tritón.

Uno de los ejemplares más destacados es un relieve del templo de Assos,<sup>80</sup> comparable a otro relieve, éste en bronce, de Olympia y, probablemente, de taller argivo, en el cual aparece también la lucha entre Hércules y Halios Geron.<sup>81</sup>

En los templos arcaicos de la Acrópolis de Atenas se desarrolló bastante este episodio u otras representaciones del monstruo marino. Vale la pena recordar aquí algunos fragmentos de arquitectura frontonal, entre ellos los del frontón oriental del Hecatompodon.<sup>82</sup> El tema se difundió también en esta época al mundo colonial griego, como prueba una terracota arquitectónica, procedente de Metaponto, conservada en el Museo Nacional de Nápoles.<sup>83</sup>

La cerámica de figuras rojas cultivó también este tema.<sup>84</sup>

Ya en el período arcaico se observa la multiplicación de los tritones que culminará en el mundo helenístico según el proceso señalado. En realidad la existencia de varias divinidades locales asimiladas a Tritón justificaba por sí sola este proceso de multiplicación que aparece en una serie de materiales antiguos, como el citado vaso pónico de Cerveteri conservado en el Palazzo dei Conservatori, en las esculturas del templo de Locri,

78. Cfr. *A.B.-F. V.-P.*, p. 263, n.º 6; 267, 284, 292-93; 350; 371-77 (con bibl. precedente).

79. Cfr. Lapalus, *Le fronton sculpté en Grèce*, 1947, passim.

80. Cfr. Dressler<sup>2</sup>, col. 1183, fig. 18; Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, I, p. 204, 5; Picard, *Manuel d'Archeologie Grecque*, I, 1935, p. 382, fig. 108; Lippold, *Griechische Plastik*, 1951.

81. Cfr. Dressler<sup>2</sup>, col. 1184, fig. 19; Furtwaengler, *Kleine Schriften*, I, p. 409 ss.; *Olympia*, IV, p. 102, lám. XXXIX, n.º 699; Luce, *o. c.*, p. 182 ss., fig. 7.

82. Picard, *o. c.*, I, p. 596, fig. 208.

Frontón del Hecatompodon, Luce, *o. c.*, p. 178, fig. 4; Picard, *o. c.*, I, p. 340 ss. y 597 ss.

83. Cfr. Van Buren, *Archaic Fictile Revetments in Sicily and Magna Graecia*, 1923, p. 163 ss.

84. Cfr. Brommer, *oo. cc.* y Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, 1942, passim. Estas obras suplen las precedentes listas de Kuruniotis, *o. c.*, p. 18 ss.; de Wahl, *o. c.*, p. 11 ss.; Luce, *o. c.*, passim; Pfuhl, *Malerei...*, cit., p. 323.

en el citado trono de Xanthos del Museo Británico<sup>85</sup> y en vasos de Clazomene.<sup>86</sup>

Varios factores debieron actuar en este inicio de la «multiplicación» de las representaciones de Tritón y la excisión de su personalidad.

Los mitos y modelos orientales habían planteado, siquiera como pre-concepto de simetría estética, esta multiplicación. La moda y el afán de simetría la difundieron singularmente en la modalidad de las asas de bronce, probablemente de hydrias, con tritones afrontados.<sup>87</sup> Asas de este tipo han aparecido en todo el mundo griego, a juzgar por los ejemplares del Museo Nacional de Nápoles,<sup>88</sup> Louvre<sup>89</sup> y Londres.<sup>90</sup>

En el s. v empezó a desarrollarse la fauna marina con la aparición de protomos de animales terrestres o míticos provistos de cola de pez. Estos, como los tritones, centauros marinos e hipocampos, se hallan estrechamente emparentados con el tema de las navegaciones de Nereidas y Eroles cabalgando sobre unos u otros.<sup>91</sup>

Una de las más antiguas versiones de este tema de los animales marinos relacionados con tritones aparece en una diadema de plata descubierta en Megara y conservada en el Antiquarium de los Museos del Estado en Berlín.<sup>92</sup> El motivo no tardó en difundirse a juzgar por su aparición en las tapaderas de cistas prenestinas, según es posible observar en los ejemplares conservados en varios Museos<sup>93</sup> o en cráteras y otros vasos de figu-

85. Vide supra, nota 73.

86. Cr. Philippart, *L'antiquité Classique*, IV, 1935, p. 211.

87. Cfr. en este sentido Furtwaengler, *Kleine Schriften*, I, p. 491 ss.; Wahl, *o. c.*, p. 23-27; Herter, *o. c.*, col. 262; Fiechter, *JDAI*, XXXIII, 1918, p. 198 ss.

88. Ruesch, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, 1911, p. 358, n.º 1529, fig. 83 (=Reinach, *Rep. Stat.*, IV, p. 249, 1).

89. De Ridder, *Les bronzes antiques du Musée du Louvre*, II, 1913, p. 106, n. 2638, lám. XCVI.

90. Museo Británico, Walters, *Cat. bronzes*, cit., n.º 576. Reproducido en Dressler<sup>2</sup>, col. 1166, fig. 6.

Este proceso aparece también en una terracotta de Tanagra del Museo del Louvre. Cfr. Mollard-Besques, *o. c.*, l. c.

91. Vaso de Asteas en el Museo Nacional de Nápoles. Cfr. Reinach, *Rep. vas.*, I, p. 498. La primera Nereida relacionada con Tritón es Thetis (cfr. Dressler<sup>1</sup>, II, p. 8 ss. y Dressler<sup>2</sup>, cols. 1190 ss.).

92. Cfr. Furtwaengler, *Kleine Schriften*, I, p. 492.

93. Nápoles, antigua colección Borgia, cfr. *Regio Museo Borbonico*, XIV, lám. XL; *Etruskische Spiegel*, cit., I, 26 ss. Berlín, Antiquarium, cfr. Neugebauer, *Fuehrer*, cit., I, p. 92 ss.; Roma, Museo Nazionale Etrusco (Villa Giulia), Della Seta, *Museo di Villa Giulia*, I, 1918, p. 414 ss., n.º 13064.

ras rojas, como es posible observar en un ejemplar de Palermo,<sup>94</sup> donde aparece también el tema de la lucha entre Tritón y Scilla,<sup>95</sup> bastante difundido en el mundo itálico puesto que aparece también en un pelike de la colección del Instituto de Arqueología de la Universidad de Wuerburg.<sup>96</sup>

Otro tema frecuente es el de la lucha de Tritón con Peleo, representado en varios vasos de figuras rojas.<sup>97</sup>

La relación entre Anfitrite, Poseidon y Tritón aparece ya en la ceramografía corintia. Un pinax de estas fábricas muestra el tema de la disputa entre Poseidon y Atenea y en él el dios marino aparece acompañado de Anfitrite y Tritón. Este último aparece sonando el *aulos* estableciendo un esquema compositivo que debió perdurar, puesto que aparece también en obras de inspiración neoática.<sup>98</sup>

Un tema más tardío es el del carro triunfal de Poseidon y Anfitrite, arrastrado, según las versiones, por delfines, tritones, hipocampos o centauros marinos y generalmente precedido por un tritón tañendo el *aulos* o la caracola.<sup>99</sup> Este tema se prestaba singularmente a las versiones pictóricas y de aquí su ulterior desarrollo en la pintura helenística e incluso en versiones plásticas de época romana, pero de inspiración helenística.<sup>100</sup> En ocasiones, sin embargo, este carro de Poseidon aparece representado de tal modo que no es sino una versión del tema del rapto de Persefone.<sup>101</sup>

Paulatinamente el tritón va apareciendo en todas las representaciones

94. Vide de Wahl, *o. c.*, p. 28, n.º 15-17 y Della Seta, *o. c.*, p. 420, n.º 13141 y p. 429, n.º 13137 ss.

95. *Monumenti antichi inediti pubblicati a cura dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, IV, lám. X.

96. Langlotz, *Vasen...*, cit., n.º 828, lám. CCXXXIX.

97. Cfr. Kylix del pintor de Cleofrades, en Beazley, *Der Kleophrades-Maler*, 1933, p. 29, n.º 80, lám. XXXII. Lekanis de Nápoles en Ferri, *BA*, 1927-28, p. 172, fig. 15. Lekythos de Viena, Gaedechens, *o. c.*, p. 73 ss.

98. Furtwaengler, *Kleine Schriften*, I, p. 485 y 765; Boulanger, *o. c.*, p. 484, fig. 7086; Pernice, *JDAI*, XII, 1897, p. 19 ss., fig. 10; Neugebauer, *Führer...*, cit., II, p. 25. Cfr. para la composición el puteal poseidónico del Museo de Córdoba estudiado por García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 1949, p. 408 ss.

99. Este carro triunfal procede, en cierto modo, del tema del triunfo de Dionysos y Ariadna, propio de la «thiasos» báquica, tan cultivado en el arte helenístico (cfr. Blanco, *BRAH*, CXXXI, 1952, p. 273 ss.). Cfr. para esta derivación Dressler<sup>1</sup>, I, p. 25; II, p. 2 y Dressler<sup>2</sup>, col. 1186. El tema fué estudiado ya por Jahn, *Sitzungsbericht. Akad. Leipzig*, 1854, p. 169.

100. Véase más adelante.

101. Beazley, *Attische Vasenmaler der rotfigurigen Stils*, 1925, p. 319; Furtwaengler, *Antike Gemmen*, lám. XLVI, 10.

de mitos relacionados con el mar. Algunos (rapto de Europa, Latona, etc.), sólo fueron utilizados en el mundo helenístico, pero otros aparecen ya en versiones tempranas. Este es el caso del mito de Teseo y su visita a la morada de Poseidon <sup>102</sup> desarrollado ya en el arte del s. v, como la pintura de Mikon en el Theseion de Atenas (Paus, I, 17, 3), vasos de figuras rojas, quizás derivados, o bronceos etruscos, aparte una terracota de Melos.<sup>103</sup>

En algunos casos el tritón aparece asociado a Dionysos,<sup>104</sup> pero esto, como algunos mitos, es sólo un preludio de su desarrollo en el arte helenístico donde se multiplican también las representaciones de tritones aislados.<sup>105</sup>

#### EL TRITÓN EN EL ARTE HELENÍSTICO

La representación de Tritón y los mitos con él relacionados cobraron nueva vida en el arte helenístico.

Ya en el s. iv se multiplicaron las representaciones de los temas legados por el arte del primer clasicismo, añadiéndose otros nuevos.

El episodio de la lucha entre Hércules y Tritón perdió actualidad ya en el s. v, debido a la nueva concepción, aún en elaboración, de la divinidad marina y de aquí que sus representaciones en el arte del s. iv sean muy pocas, si bien convenga recordar aquí la pátera de Dodona <sup>106</sup> y una de las basas de columnas del Artemision de Éfeso (Museo Británico) que se supone relacionable con el arte de Scopas.<sup>107</sup>

En realidad Scopas mostró cierta predilección por las representaciones de tritones. Tomando pie de la descripción pliniana de una de sus obras <sup>108</sup>

102. Bacchilides, 17, 97 ss.; Hyg., astr. II, 5. Wilamovitz, *Sitzungsbericht Akad. Berlin*, 19256, p. 235 (= *Kleine Schriften*, V-2, p. 114).

103. Cfr. Jacobsthal, *Theseus auf den Meeresgrunde*, 1911. Brommer, *Vasenliste...*, 1956, p. 129 y 145; Jacobsthal, *Die melischen Reliefs*, 1931, p. 17, lám. III; Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, 1927, p. 325, lám. CXLI.

104. Skyphos beocio del Antiquarium de Berlín. Cfr. Neugebauer, *o. c.*, II, p. 175.

105. Véase más adelante.

106. Carapanos, *Dodone*, 1878, lám. XVI, 4 y Studniczka *AM*, XI, 1896, p. 65.

107. Así Lethaby, *JHS*, XXXIV, 1914, p. 76 ss. Picard, *Manuel...*, cit., IV-1, 1954, no alude a ello (cfr. p. 118 ss.).

108. *N.H.*, XXXVI, 26. «Sed in maxima dignatione delubro Cn. Domitii in circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete aut hippocampus sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manu, praeclarum opus, etiam si totius vitae

se supuso que Scopas fué el primero en escindir y multiplicar esta divinidad colectivizándola,<sup>109</sup> pero, como se ha visto, esto es muy superior a la obra de Scopas. También se atribuyó a Scopas, en relación con sus representaciones de tritones, la creación del tipo del centauro marino<sup>110</sup> o el desarrollo de las representaciones de tritones que, probablemente, es un resultado del cuadro de Zeuxis.<sup>111</sup> Recuérdese también que a la escuela de Scopas se han atribuido los relieves del altar de Domicio Enobarbo en Roma, si bien este documento afecte principalmente al arte romano.<sup>112</sup>

Un tema muy desarrollado a partir del s. IV es el de los tritones transportando nereidas o erotes. El origen de este tema, después uno de los más propios del *thiasos* marino, debe buscarse en el episodio de las nereidas transportando las armas que Hefaios labrara para Aquiles. Las representaciones más antiguas muestran a las hijas de Nereo navegando sobre delfines, hipocampos o, más tarde, otros míticos animales marinos.<sup>113</sup> En realidad el estudio de este aspecto de la iconografía de Tritón requeriría un considerable espacio, pues estas representaciones evolucionaron rápidamente y la documentación es muy numerosa. Sin embargo, en atención a este hecho, no sería difícil establecer una seriación cronológica de tipos siquiera a través de réplicas mucho más modernas. Dado lo secundario de este tema respecto al objeto general de este estudio, bastará observar que nereidas y erotes se alternan o coexisten en la grupa, o cola, de los tritones y centauros marinos y que una de las más antiguas representaciones es un mosaico, hoy perdido, del templo de Zeus, en Olimpia, donde aparece ya un Eros sobre un tritón que suena la tibia.<sup>114</sup> A este mosaico pueden añadirse los relieves que decoran, representando bordados, los vestidos de algunas estatuas, tales como la Despoina de Lykosura,<sup>115</sup> o en un torso, ha-

fuisset». Los relieves del altar de Enobarbo quizás fueron el pedestal de este grupo (cfr. Castagnoli, *Arti figurative*, 1941, p. 181 ss.). El tema del grupo debió ser la entrega de las armas de Aquiles o la navegación de éste hacia Leuca.

109. Cfr. Dressler<sup>1</sup>, I, p. 22 y Dressler<sup>2</sup>, cols. 1116 ss.

110. Véase más adelante.

111. *Vide supra*.

112. Véase más adelante.

113. Cfr. A. Balil, *CAN VI. Oviedo 1959*, en prensa (iconografía del mito de Aquiles) y *AEArq*, XXXIII, 1960, en prensa (nereidas con las armas de Aquiles).

114. Blouet, *Expédition de Morée*, I, 1831, lám. LXIII-2 y LXIV (=Rep. Peint., p. 44, 10 y 12).

115. Cfr. Dickins, *Hellenistic Sculpture*, 1920, p. 60, fig. 48; Lawrence, *Later greek Sculpture*, 1927, p. 30, lám. LV; Becatti, *RIASA*, VII, 1940, p. 7 ss.; Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, 1955, p. 158.

llado en Delos, del Museo Británico.<sup>116</sup> Versión de este tema son las representaciones de tritones que transportan en su grupa a Afrodita, conocido a través de representaciones de época romana, generalmente musivas o pictóricas. El tema es eminentemente pictórico y su adaptación escultórica se presta más al relieve que al grupo estatuario propiamente dicho. Esto no es obstáculo para que el helenismo compusiese, como en otros temas, un grupo escultórico de Tritón y Afrodita conocido por copias de época romana.<sup>117</sup> Este pictoricismo en lo escultórico y el tema corresponden plenamente a los ideales y aspiraciones del «rococo» helenístico.<sup>118</sup> Un paralelo de este grupo, en cuanto a aspiraciones estéticas y símbolo de los ideales de un momento es el grupo de un centauro marino raptando a una nereida conservado en los Museos Vaticanos. También aquí el escultor glosa una composición pictórica y la concepción literaria de la poesía idílica. Sin embargo, el modelo del grupo, o quizás de la pintura, se inspira en la iconografía de las bodas de Deiamira.<sup>119</sup>

No cabe duda, entrando ya en lo cronológico, que el tema de las nereidas y tritones se hallaba formado iconográficamente en los primeros años del s. iv. Documento de ello es su aparición en la decoración de un sarcófago de madera descubierto en la necrópolis de Anapa en Crimea.<sup>120</sup> El interés de esta pieza es doble, puesto que, además de la documentación cronológica del tema, muestra que el «thiasos» marino en general y la cabalgata de tritones y nereidas en particular tenía un contenido simbólico relacionado con la vida de ultratumba. Simbolismo funerario que, como se verá, no impidió que tritones y nereidas fuesen utilizados como tema decorativo incluso en objetos de la vida diaria.<sup>121</sup>

116. Smith, *Cat. Sculpt.*, III, p. 272 ss., n.º 2220, fig. 36 (=Rep. Rel., II, p. 491, 4).

117. Para las versiones musivas o pictóricas véase más adelante. El grupo escultórico se conoce por una serie de copias, Berlín, Wace, *BSA*, IX, 1902-03, p. 220 ss.; Cirene, Pietrogrande, *Africa Italiana*, II, 1928-1929, p. 173 ss. (=Paribeni, *Catalogo delle Sculture del Museo di Cirene*, I, 1959, p. 102, n.º 274); Dresde, Wace, *o. c.*; Dickins, *o. c.*, p. 33, fig. 25; Lawrence, *o. c.*, p. 101.

118. Cfr. Klein, *Vom antiken Rokoko*, 1921, p. 112 ss.; Bieber, *o. c.*, p. 136 ss.

119. Cfr. Dressler<sup>1</sup>, II, p. 27; Dressler<sup>2</sup>, col. 1200 ss.; Baumeister, *o. c.*, III, cols. 1863 ss. fig. 1964; Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanische Museums*, II, 1906, p. 386 ss., n.º 228, lám. XLIII; Helbig-Amelung, *Fuehrer*<sup>3</sup>, n. 179; Klein, *o. c.*, p. 109 ss.; Bieber, *o. c.*, p. 150 ss.

120. Cfr. Watzinger, *Griechische Holz Sarkophage*, 1905, p. 36 ss. (=Rep. Stat., V, p. 210 ss.).

121. Igual se observa en el mundo itálico o en el arte romano. El carácter

Interesa ver ahora cuál pudo ser la obra de Scopas en la creación de nuevos elementos iconográficos en el tema del *thiasos* marino. Se ha intentado reconstruir su grupo tomando como referencia las representaciones de los relieves del altar de Domicio Enobarbo. En éstos aparece el cortejo nupcial de Poseidon y Anfitrite, pero no Aquiles, citado por Plinio. De aquí que se haya pensado en una representación de Thetis y las nereidas entregando las armas a Aquiles.<sup>122</sup> Uno de los principales problemas en este caso es la determinación del Enobarbo que consagró el monumento. Se discute, en efecto, si se trata del cónsul del 122 conquistador de la Narbonense, de su hijo, censor el 92-91, o del nieto, jefe de la escuadra de Antonio.<sup>123</sup> Sin embargo se acepta la existencia de elementos escopásicos en las figuras de los relieves de Munich.<sup>124</sup>

Al arte de Scopas se relaciona el Tritón Grimani del Museo de Berlín,<sup>125</sup> cuyo rostro aparece deformado por las restauraciones. Neugebauer piensa en una obra del segundo clasicismo, fechable entre 350-320 y Picard en un original griego de mediados del s. IV quizás análogo al Tritón de la Atenea Alalcomene del propio Scopas.<sup>126</sup> Reflejos análogos aparecen en el Tritón del Vaticano<sup>127</sup> y aún en el Tritón de Palazzo dei Conservatori,

funerario del cortejo de las nereidas se observa ya en el monumento de Xanthos. La intensificación del culto de Aquiles bajo Alejandro (cfr. Radet, *REA*, XXVII, 1925, p. 81 ss.) debió dar lugar a un mayor interés por el mito de su navegación a Leuca.

122. Picard, *Manuel...*, cit., III-2, 1948, p. 675 ss. relacionando el tema con las representaciones de artes menores cronológicamente más próximas a Scopas.

123. Cfr. Picard, p. 678, nota 1. Castagnoli, *o. c.*, lleva los relieves al 57 a. de C.; García y Bellido, *Arte romano*, 1955, p. 169, los fecha hacia el 40 a. d. C.

124. Picard, *o. c.*, p. 680 ss., piensa singularmente a los tipos de nereidas sobre monstruos marinos. Relacionables con el arte de Scopas, según este investigador, son las nereidas de Formia (Fuhrmann, *AA*, LVI, 1941, cols. 573 ss., figuras 100-101) y la de Palestrina, ya atribuida en tiempos a Scopas (Hartwig, *RM*, III, 1888, p. 69 ss., lám. II y Amelung, *Vat. Kat.*, II, n.º 60 A, p. 158 s. y lámina XVII).

Lippold, *Griechische Plastik*, cit., p. 253, atribuye a Scopas sólo los tipos de tritones y centauros marinos. En primer lugar el de Berlín (Grimani) y como réplicas los del Vaticano y Ostia, entre otros.

125. Neugebauer, *JDAI*, LVI, 1941, p. 178 ss.; Picard, *o. c.*, p. 682 ss. Lippold, *o. c.*, acepta los resultados de Neugebauer. También Picard, excepto en la cronología, *o. c.*, p. 682 ss.

126. Cfr. Picard, *o. c.*, p. 664. Quizá la colocación del tritón fuese análoga a la de los tritones niños de la Thetis de «Stazione Termini» en el Museo de las Termas (cfr. Felletti-Maj, *Archaeologia Classica*, I, 1949, p. 46 ss.). En ambos casos se trata de tritones de dos colas.

127. Amelung, *Vat. Kat.*, I, p. 239.

labrado en época de Commodo.<sup>128</sup> Muy distinto ya el tipo de los tritones usados como acróteras en el altar de Pérgamo y cuyo pictoricismo es más acusado.<sup>129</sup>

Es posible que algunas de las representaciones del *thiasos* marino, incluso las escultóricas, no sólo intenten conseguir efectos pictóricos y cultiven composiciones de concepción pictórica sino que incluso reproduzcan obras pictóricas. Mansuelli ha intentado determinar una serie de elementos que debieron formar parte de un friso pictórico, tales como la cuadriga de Poseidon, precedido por un tritón, el tritón sujetando un hipocampo desbocado (que también aparece en la pintura pompeyana y en el mosaico romano), guerreros sobre hipocampos y cetáceos, nereidas y erotes sobre animales marinos o delfines, etc. Esta documentación muestra singularmente la frecuencia de los elementos del *thiasos* marino en los s. III-I a. de Cristo y la concepción pictórica de los mismos, aunque esto no baste ciertamente para atribuirlos a un único arquetipo<sup>130</sup> o relacionarlo con el arte de Pérgamo en su totalidad.

No son raras tampoco las representaciones de tritones aislados, además de las citadas y otras que pueden añadirseles.<sup>131</sup> Conviene recordar, sin embargo, los que aparecen en la «Torre de los Vientos» de Atenas<sup>132</sup> y especialmente los que aparecen en relación con monumentos e instalaciones portuarias. Su origen quizás deba buscarse en parte en los tritones que adornaban el cuerpo alto del faro de Alejandría.<sup>133</sup> La finalidad de éstos no era puramente ornamental, sino también práctica, puesto que el sonido que emitían sus bucinas o trompas completaban las funciones del faro.<sup>134</sup>

128. Helbig-Amelung, *Fuehrer*<sup>3</sup>, n.º 560; Stuart Jones, *Catalogue...*, 1926, p. 139.

129. Fiechter, *JDAI*, XXXIII, 1918, p. 202; *Altertuemer von Pergamon*, VII-2, n.º 166-167. El uso persistió en el Oriente helenístico, pues aparecen aún en el templo de Augusto en Antioquía de Pisidia (*Rep. Stat.*, VI, 177, 5).

130. Mansuelli, *Ricerche sulla pittura ellenistica*, 1950, p. 67 ss., basándose singularmente en las representaciones de las gemas y los relieves de las urnas etruscas. Mansuelli se inclina a atribuir a Pérgamo sólo aquellos elementos cuya severidad es compatible con el estilo pergaménico del gran altar.

131. Véanse las piezas citadas en la nota 202.

132. Cfr. Graindor, *Byzantion*, III, 1926, p. 29 ss. y Robinson, *AJA*, XLVII, 1943, p. 291 ss. (con la bibl. precedente).

133. Picard, *BCH*, LXXVI, 1952, cit., passim. y *Latomus*, XVIII, 1959, p. 23 ss. Algunas de las obras estudiadas en estos trabajos son de época romana, pero, en parte, reflejan modalidades helenísticas del paisaje marítimo. Puede añadirseles además materiales de Mileto (cfr. *Milet*, I-6, p. 55 ss.).

134. Como el tritón mecánico descrito por Suetonio, *Claud.*, 21.

En realidad el tritón, y con él los distintos personajes del *thiasos* marino, es un elemento frecuente en el arte helenístico.<sup>135</sup> Formando estas representaciones de las artes mayores un patrimonio iconográfico de las artes industriales y un repertorio abundantemente utilizado en época romana.<sup>136</sup>

Otro elemento frecuente es la representación de Tritón como elemento secundario del tema del carro de Poseidon y Anfitrite.<sup>137</sup> Tritón aparece, generalmente, precediendo el carro del dios o como enganche del mismo.<sup>138</sup> o bien luchando junto a éste como en la Gigantomaquia del altar de Pérgamo.<sup>139</sup>

También se relaciona con el tritón el tema del rapto de Europa. Su iconografía no se diferencia prácticamente de las nereidas navegando sobre animales marinos, toro, en este caso.<sup>140</sup> Las representaciones conocidas son de época romana, pero reflejan generalmente originales helenísticos.<sup>141</sup>

En el arte helenístico se desarrolló también el tema de Afrodita marina, aunque conocido principalmente a través de representaciones romanas. Ya se ha aludido a Afrodita navegando como una nereida sobre un tritón y que quizás guarde relaciones formales con la Afrodita Pandemos escopásica.<sup>142</sup> Otras representaciones se conocen sólo en versiones romanas de

135. Relieve de la Acrópolis, Graef-Langlotz, II, p. 112, n.º 1260, lám. XC; Pérgamo, *Altertuemer von Pergamon*, VII-2, p. 297 ss.; Sandalias de la estatua colosal, Helbig-Amelung, *cit.*, n.º 978; Relieve Moretti, *Anuario Atene*, III, 1916-21, p. 141.

136. Vasos megáricos Courby, *o. c.*, p. 344 ss.; terracottas, Winter, *o. c.*, II, p. 196; vaso de plata de Pompeya (reflejo de la toréntica helenística). Maiuri, *BA*, VII, 1927-28, p. 433 ss.; Boehringer, *AA*, 1928, cols. 179 ss., fig. 37.

137. Cáliz helenístico en Pfuhl, *AA*, 1925, cols. 34 ss.; decoración de una crátera neoática (Museo Torlonia), *Rep. Rel.*, III, p. 343, 1. Pompeya «Casa del Granduca di Toscana» (IX, 2, 27); Pernice, *Pavimente und figuerliche Mosaiken*, 1938, p. 174 ss.

138. Como en el mosaico anterior (y además tritones con nereidas). También en los relieves (de Munich) del altar de Domicio Enobarbo.

139. *Altertuemer von Pergamon*, III-2, p. 83 ss., lám. XXI; Schuchhardt, *Die Meister des grosser Frieses von Pergamon*, 1925, p. 64 ss., lám. XXXII.

140. Las fuentes textuales son Virg. *Aen.*, I, 144 ss.; Ovid., *Metam.*, I, 331 ss.; Moschos, II, 122 ss.; Nonn. *Dion.*, I, 61 ss.; Lucian. *Dial mar.*, 15, 3. También Jahn, *Sitzungsbericht...*, *cit.*, 1854, p. 185.

141. La versión más «helenística» de este tema es el mosaico de Aquileya, *Rep. Peint.*, p. 12, 2. También la pintura de Pompeya, Helbig, *Die Wandgemaelde der vom Vesuv verschueteten Staedte Campaniens*, 1868, n.º 124; *Rep. Peint.*, p. 13, 3 (de la «Casa di Sallustio»), VI, 2, 4).

142. Sobre estos temas en general véase aún Bernouilli, *Aphrodite*, 1873,

originales helenísticos, tales como el nacimiento o triunfo de la diosa que aparece en una concha sostenida por los tritones, entre dos de ellos o bien en un carro, como el de Poseidon y Anfitrite, tirado por tritones.<sup>143</sup>

Esta asociación explica que Tritón aparezca asociado a Astarte en monedas de Bosra,<sup>144</sup> ya en época romana. Es su propia naturaleza marina la razón de su asociación a Océano en los sarcófagos romanos o su carácter funerario que le hace aparecer en los mismos junto al *gorgoneion*.

#### ALGUNAS REPRESENTACIONES DE TRITONES EN EL MUNDO ITÁLICO

Ya se ha aludido anteriormente a las representaciones de tritones en la Magna Grecia y Etruria, singularmente la pintura vascular y los relieves de las urnas cinerarias. En Etruria el tema parece estrechamente unido a su simbolismo funerario, de aquí su aparición en urnas, cistas y sarcófagos.<sup>145</sup> No faltan, sin embargo, las representaciones en acróteras<sup>146</sup> o en la pintura sepulcral,<sup>147</sup> las estelas felsineas<sup>148</sup> o la pintura vascular o los relieves, ya en Magna Grecia, de los vasos calenos.<sup>149</sup>

p. 403 ss. Las fuentes textuales son muy numerosas. Para los tipos de Afrodita en la concha Festo, p. 45 (ed. Lindsay), Lucian., *Dial. mar.*, 15, 3 y Sidón., IV, 8, 5. Para Afrodita sobre tritones Nonn. Dion., I, 59; Sidón., *Carm.*, 11, 34 ss.; Claudian., X, 149 ss.

Para la Pandemos de Scopas cfr. Picard, *Manuel...*, cit., III-2, p. 698 ss.; Lippold, *o. c.*, p. 253 ss. También en urnas etruscas, cfr. Brunn Koerte, *cit.*, III, p. 43 s., lám. XXXIII, 10 y Mansuelli, *o. c.*, l. c., aparece Afrodita cabalgando sobre tritones como en los grupos escultóricos citados.

143. Apuleyo, *Metam.*, IV, 31. Aparece en reversos de monedas de Corinto acuñadas durante los julio-claudios (Cohen, I<sup>2</sup>, p. 261, n.º 119; p. 272, n.º 12-16; p. 304, n.º 371 ss. y p. 305, n.º 381 y 385). También en Imhoof-Blummer y Keller, *o. c.*, lám. XIII, 35.

144. Cohen, IV<sup>2</sup>, p. 501, n.º 119 ss.

145. Para las urnas etruscas cfr. Mansuelli, *o. c.*, l. c.; para las cistas *vide supra*.

146. Acrotera de Marasa en Shaw, *Etruscam Perugia*, 1939, p. 63 ss.; ante-fixas de Conca-Satricum en Andren, *o. c.*, p. 469.

147. Tritón de dos colas decorando una pilastra en la «Tomba del Tifone» de Tarquinia (cfr. Pallotino, *La peinture étrusque*, 1952, p. 127). El tipo se inspira en los tritones del altar pergaménico. De aquí la cronología baja que para esta tumba se postula en la actualidad.

148. *Rep. Rel.*, III, p. 10 ss.

149. Coruby, *o. c.*, p. 344; Jatta, XXIX, 1914, p. 104 ss., fig. 8, lám. IX; Pagenstecher, *JDAI*, XXVII, 1912, p. 160, n.º 205 B.

En realidad el mundo itálico acusa una muy temprana penetración de los tipos y conceptos del *thiasos* marino expuesto al tratar del mundo helénico.

#### EL TRITÓN EN EL ARTE ROMANO

Numerosísimos son en el arte romano los personajes y representaciones del *thiasos* marino. Los modelos del repertorio helenístico invaden la producción romana sea en las artes mayores sea en las industriales. Dos campos sobre todo, el mosaico y la pintura y la decoración de sarcófagos aceptaron y utilizaron con profusión este tema.

Generalmente la aparición de mosaicos con representaciones del *thiasos* marino va unida a su destinación como pavimentos de construcciones de carácter termal explotándose, junto a la simple representación de los personajes del cortejo de Neptuno y Anfítrite, temas de raigambre y difusión literarias como las bodas de Tetis y Peleo, las nereidas con las armas de Aquiles o el mito de Polifemo y Galatea.

En los sarcófagos el tema marino, generalmente reducido a tritones y nereidas o nereidas y animales marinos <sup>150</sup> enlaza con el simbolismo funerario ya aludido.

Las representaciones de personajes del *thiasos* marino no son raras en otros campos del arte romano. Faltan, sin embargo, dentro por tanto de las características del arte romano, la utilización del tema de los tritones en la escultura frontonal como había sido frecuente en el arte griego arcaico y en Etruria. Pero dada la capacidad de adaptación de estas representaciones a cualquier tipo de espacio fueron utilizados con propósitos eminentemente decorativos en varios casos sin tener en cuenta la destinación, simbolismo o tema literario.

En realidad el arte romano desarrolló con estos fines los tipos, composiciones y esquemas iconográficos creados por el mundo helenístico. Como en éste se desarrollaron preferentemente composiciones eminentemente míticas con pocos o nulos intentos de ambientación paisística pese

150. A éstos pueden añadirse los erotes sobre tritones, monstruos marinos o delfines. Raros por el contrario los personajes principales como Neptuno y Anfítrite, o Venus. Muy frecuente por el contrario la aparición de la carátula de Océano. Cfr. para ello Rumpf, *o. c.*, passim.

al notable desarrollo del paisaje marítimo en la pintura helenística y romana.<sup>151</sup>

Cupo sin embargo al arte romano un interés especial por estos temas. El supo convertir en habitual lo que en el mundo helenístico fuera sólo ocasión y anécdota. Prescindiendo de los grandes personajes míticos e incluso de los mitos literarios, fueron los segundones y comparsas de la pompa marina, como los tritones y monstruos marinos o las nereidas y erotes, quienes pasaron a ser protagonistas de las representaciones romanas. Por el contrario, a juzgar por el número de las representaciones, los grandes personajes se convirtieron en segundones vinculados a la reproducción de composiciones helenísticas singularmente pictóricas.

Tritones y nereidas cobraron una significación especial. De tiempo los tritones habían dejado de ser los monstruos del mito arcaico enemigos del género humano para convertirse en serviciales amigos de héroes y navegantes. Sin embargo la concepción idílica del mundo helenístico respecto a las relaciones entre tritones y nereidas se difundió de tal modo en el arte romano que los tritones que en éste aparecen están a los tritones del viejo mito lo que puedan estar los centauros, jocosos o melancólicos, de Villa Adriana a los raptores de Deianira.<sup>152</sup>

Una invención helenística, de difusión relativamente tardía, como es el centauro marino, análogo en iconografía y significación al tritón, consiguió casi suprimir la vieja iconografía, singularmente los tritones de dos colas, sin que, en todo caso, existan otros elementos diferenciales que la sustitución de las aletas natatorias por los remos equinos.

Lo mismo puede decirse de otros seres marinos, singularmente los animales míticos. Sobrevivió el más antiguo de ellos, el *Ketos*, y se multiplicaron otros, como el Pegaso marino. Sin embargo, ni ello ni la profusión de tritones, centauros marinos e hipocampos bastaron a la fantasía de los artesanos romanos. Se multiplicaron los protomos de animales terrestres con cola marina, no limitándose el repertorio a los animales domésticos y a la fauna propia, sino también a aquellos animales que la industria de los empresarios de anfiteatro permitía conocer.

No cabe duda que aquí debe verse también el influjo de la iconografía

151. Cfr. Balil, *BRAH*, CXLVII, 1960, en prensa, y *Pintura helenística y romana*, cit.

152. Centauros de Villa Adriana en el Museo Capitolino. Cfr. Squarciapino, *La Scuola di Afrodizia*.

del *thiasos* báquico en el *thiasos* marino. A éste se debe probablemente la incorporación de centauros y erotes o la pantera a la pompa marina. A éste quizás se deban ciertas figuras masculinas que aparecen sobre animales marinos en algunas representaciones o que tritones y nereidas se comporten en ocasiones con la galantería erótica de sátiros y bacantes o que tritones y centauros marinos suenen instrumentos tan poco náuticos como el *aulos* o muestren emblemas de tan clara filiación como el *pedum*.

Cierto es que estas nereidas que multiplica el arte romano a partir de modelos helenísticos y que aparecen navegando en plácidas singladuras sobre tritones o animales marinos, con sus auras velificantes, deleitadas por la música de los instrumentos que suenan sus cabalgaduras, contemplándose en espejos que sostienen éstas o erotes y escogiendo joyas de cofres que les ofrecen los tritones, descenden de las glosas gráficas del paisaje homérico. Sin embargo, cuán distintas de las nereidas que podemos suponer en la decoración del cofre de Cypselo o las figuras severamente vestidas que aparecen desde los vasos del Cabirion hasta el mosaico de Olinto o incluso los grupos escultóricos de Formia, transportando las armas que Hefaiostos labrara para Aquiles o acompañando éste hasta Leuca. No es que el mito épico desaparezca en las representaciones romanas, pero en ellas predomina con mucho la glosa al poema idílico. Una representación en suma del concepto de la Nueva Edad de Oro que la propaganda oficial presentaba como política fundamental del estado romano o una representación de la feliz vida de las almas de los bienaventurados concedores de la sabiduría de las religiones místicas.<sup>153</sup>

En el arte romano tritones y centauros marinos conservan sus atributos marinos, incluso aquellos más antiguos, como un pez o un delfín en la mano, tales como timones, mascarones de proa, remos o áncoras y rudos instrumentos musicales como caracolas, tibias y buccinas. Junto a ellos aparecen, sin embargo, otros nuevos y a los instrumentos marinos de ronco sonido se suman arpas, *aulos*, sistros y panderos o elementos báquicos como la antorcha y el *pedum*,<sup>154</sup> joyas, espejos, cofrecillos o vasos con manjares. El mito de Aquiles, y al mismo tiempo su carácter de ejército de Neptuno,

153. Para esta concepción romana cfr. Levi, *Antioch...*, cit., p. 100 ss.

154. Sobre la frecuencia de las caracolas como atributos de tritones cfr. ya Jahn, *Sitzungsbericht...*, cit., 1854, p. 181 ss. Para advertir este hecho basta repasar un repertorio como *Rep. Rel.* o Rumpf, *o. c.*, para los sarcófagos y *Rep. Peint.*, para pinturas y mosaicos.

aparece representado en las armas que llevan en ocasiones <sup>155</sup> e incluso trofeos <sup>156</sup> o estandartes.<sup>157</sup>

Dentro de este concepto las representaciones pueden llamarse, en cierto modo, canónicas, pero no siempre es así. Recuérdese las abundantes representaciones de tritones y centauros marinos conteniendo hipocampos desbocados <sup>158</sup> o los tritones con cuerpo, cola y extremidades de langosta pero con tórax y brazos humanos,<sup>159</sup> fruto de una curiosa fantasía.

Es frecuente que, como en el mosaico de Barcelona, tritones o centauros marinos aparezcan por pares dispuestos simétricamente cual tenantes heráldicos. Así los vemos en múltiples representaciones de sarcófagos, sosteniendo la concha o medallón con el retrato del difunto o el nacimiento de Venus, la cartela con el título funerario o simplemente agrupados junto a un gorgoneion o carátula de Océano. Esquema compositivo frecuentísimo durante el Imperio <sup>160</sup> y que continuó hasta el mundo bizantino.<sup>161</sup>

No es raro que en sarcófagos y mosaicos la cabeza de tritón aparezca provista de extremidades en forma de pinzas de cangrejo, atributo frecuen-

155. Cfr., p. e., los tritones de la columna de Igel en Dragendorff-Krueger, *Das Grabmal von Igel*, 1924, passim. o Esperandieu, *Recueil...*, n.º 4076, 4078, 4160 y 4236.

156. Cfr. Sogliano, *Le pitture murali Campane scoperte negli anni 1867-1879 descritte (= Pompei e la Region Sotterrata dal Vesuvio*, II, p. 87 ss.), 1879, n.º 95.

157. Vexilla aparecen, además de un mosaico de Conimbriga (cfr. *Boletim da Direcção Geral dos edificios e monumentos nacionais*, 1948, n.º 52-53, fig. 74, en Guardaa (cfr. Romanelli, *Not. Sc.*, 1926, p. 274 ss.) y Ermitage (cfr. Korsunskaja, en *JDAI*, XLIII, 1928, lám. XII).

158. Pintura de Herculano, Helbig, *o. c.*, n.º 1072; *Rep. Peint.*, p. 41, 1; pinturas de la «Casa dei Dioscuri», en Pompeya (VI, 9, 6-7); Helbig, *o. c.*, n.º 1973-74; *Rep. Peint.*, p. 45. Quizás relacionables Helbig, *o. c.*, 1604; *Rep. Peint.*, 45, 5, de Herculano y 1070; *Rep. Peint.*, 45, 6, también de Herculano. Mosaico de Mevania, Buccolini, *Not. Sc.*, 1891, 283; Tarchi, *L'arte nell'Umbria e nella Sabina*, I, 1936, lám. CCLVI y Blake, *MAAR*, XIV, 1936, p. 152, lám. XXXVII, 1 (esta obra se cita de aquí en adelante Blake, II).

159. Helbig, n.º 1074 cit. Tritones con patas de cangrejo o langosta en vez de aletas natatorias o extremidades equinas son relativamente frecuentes en el mosaico romano antoniniano. Además del mosaico de Mevagna citado en nota anterior, ténganse en cuenta el mosaico de las termas Antoninianas de Ostia (*Rep. Peint.*, p. 35, 9; Blake, II, p. 145), Vibel (Parlasca, *Die roemische Mosaiken in Deutschland*, 1958, p. 93 ss.).

160. Como puede verse es el esquema del mosaico de Barcelona. Para el esquema compositivo cfr. singularmente Rumpf, *o. c.* Tritones y monstruos marinos afrontados aparecen en el citado mosaico de Ostia.

161. Cfr. Levi, *Antioch...*, cit., p. 104, nota 81, siguiendo Pierce y Tyler, *L'art Byzantin*, I-II, 1932-1934.

te de divinidades marinas como Océano y que, probablemente es un aditamento romano a los tipos iconográficos más antiguos.<sup>162</sup>

#### NEREIDAS Y TRITONES EN EL ARTE ROMANO

Sólo muy someramente, pues no es éste el lugar más adecuado para redactar un siempre más necesario *corpus* de los temas del *thiasos* marino en el arte romano, es posible hablar aquí de estas representaciones centrandó las referencias en sarcófagos y mosaicos, prescindiendo de las réplicas romanas de originales helenísticos citados anteriormente y reduciendo las noticias referentes a aquellos materiales de las artes industriales que sólo muestran representaciones aisladas.

Los sarcófagos, hasta 1939, se hallan reunidos en el *corpus* exhaustivo de Rumpf.<sup>163</sup> Cronológicamente comprenden los siglos II-IV de C. El mayor número de hallazgos los ha dado Italia y, dentro de ésta, Roma. En otros territorios son bastante raros. En España, concretamente, sólo se conserva el de la colegiata de Ager (Lérida) con tritones y nereidas y un fragmento de tapadera con friso de hipocampos.<sup>164</sup>

Entre las pinturas de nereidas y tritones, generalmente centauros marinos transportando las armas de Aquiles, puede recordarse aquí una de la «Casa dei Dioscuri», en Pompeya (VI, 9, 6-7)<sup>165</sup> y otra de la «Domus Uboni», de la misma localidad (IX, 5, 2).<sup>166</sup>

Nereidas sobre tritones o animales marinos y en compañía de aquéllos, aparecen en un mosaico,<sup>167</sup> como en las Termas Antoninianas de Ostia,<sup>168</sup>

162. Como en el citado mosaico de Ostia, en el de Saint Rustice (*Inv. Mos. Gaule*, 376, Boreos y Ninfogenis), Halicarnaso (Hinks, *Catalogue of... Roman Painting and Mosaics in the British Museum*, 1933, p. 131 ss.), Timgad (*Inv. Mos. Algerie*, 139), etc.

163. Rumpf, *o. c.*, passim.

164. Rumpf, *o. c.*, n.º 77. Corresponden a García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, I, 1949, p. 261 y Albertini, *AIEC*, 1911-12, n.º 229, p. 449.

165. Helbig, 1321, *Rep. Peint.*, p. 39, 1.

166. Sogliano, *o. c.*, 576; Herrmann-Bruckmann, *Denkmaeler der Malerei des Altertums*, 1906 ss., lám. CXXXIX; Rizzo, *La pittura ellenistico romana*, 1929, lám. LXI; *Rep. Peint.*, p. 39, 4.

167. Antioquía, Levi, *Antioch...*, cit., p. 100 ss.

168. Cfr. nota 159. Para las termas marítimas cfr. Blake, p. 146, lámina XXXIII, 3. Para la «Casa dei Dioscuri» cfr. Becatti, *Casa ostiensi del tardo Impero*, 194 (separata de BA).

de Castel Porziano (Vicus Laurentinus,<sup>169</sup> Villa dei Quintili (via Appia),<sup>170</sup> en las termas de Otricoli,<sup>171</sup> Via Induno,<sup>172</sup> Pompeya, Roma (Palazzo Chigi,<sup>173</sup> Bevagna, Sassoferrato y Guardea,<sup>174</sup> Oikonomos<sup>175</sup> Antioquía,<sup>176</sup> Portus Magnus (Orán),<sup>177</sup> Timgad,<sup>178</sup> Saint-Rustice,<sup>179</sup> etc.



Fig. 4. — Detalle del mosaico de Castelporziano

169. Cfr. Blake, p. 147.

170. Cfr. Blake, II, p. 147-48.

171. Cfr. Blake, II, p. 149, lám. XXXVI, 4.

172. Gatti, *Bull. Com.*, LXII, 1934, p. 177; Blake, *MAAR*, XVII, 1940, p. 94-95 (citado de aquí en adelante Blake, III).

173. «Casa dei Capitelli Colorati», *Helbig*, 308; *RP*, p. 36, 4; *RP*, p. 43, 2.

174. Bavagna, *vide supra*, Sassoferrato, *Not. Sc.*, 1925, p. 110 y Blake, II, p. 151-52, lám. XXXVII, 2; Guardea, Romanelli, *Not. Sc.*, 1926, p. 275 ss.; Aquileya, Brusih, *Not. Sc.*, 1923, p. 224 ss.; Gubbio, Stefani, *Not. Soc.*, 1942, p. 373; Comiso, Pace, *Not. Sc.*, 1946, p. 162 ss.; Parma (tritón llevando a un hipocampo de las riendas); Corradi-Cervi, *Not. Sc.*, 1919, p. 13; Porto, Calza, *La necropoli del porto di Roma*, p. 179, fig. 88; *AA*, LVI, 1941, col. 585; Inglaterra, Horkstow, Hinks, *o. c.*, p. 102 ss., n.º 36 i- k; Withington, *RP*, p. 38, 5.

175. *ApX. Δετλ.* IV, 1918, p. 171 ss.; Panonia, Nagy, *RM*, XL, 1925, p. 59.

176. *Vide supra*. Mitilene, *AA*, 1931, col. 285.

177. *Inv. Mos. Afrique*, n.º 454; *RP*, p. 34, 4; Courtois, Timgad, 1951, p. 95 (= *RP*, p. 39, 3).

178. *Mos. Algerie*, n.º 526; *RP*, p. 35, 5; Cartago, *Inv. Mos. Afrique*, 796 y 798 (= Hinks, *o. c.*, p. 76-78). Pinturas de Zliten, Aurigemma, *Tripoli e le sue opere d'arte*, láms. III-IX.

179. *Inv. Mos. Gal.*, n.º 376 (= *RP*, p. 38, 1); Orbe, *Inv. Mos. Gal.*, 1382 (= *RP*, p. 5, 1).

Son bastante numerosas las representaciones de tritón unido o relacionado al carro de Neptuno y Anfitrite. Este es el caso, en cierto modo, del ya citado mosaico de las Termas Antoninianas de Ostia o el también



Fig. 5. — Detalle del mosaico de las «Terme di Porta Romana»

citado de Pompeya, donde los tritones aparecen como enganches del citado carro, Reggio Calabria,<sup>180</sup> Susa,<sup>181</sup> etc. También aparece este tema en sarcófagos e incluso en estatuas, como el grupo crisoelefantino erigido por Herodes Ático en el santuario Itsmico<sup>182</sup> o en las artes menores.

También en época romana aparecen representaciones de tritones en relación con el mito de Europa. Este es el caso del ya citado mosaico de Aquileya o de un sarcófago de los Museos Vaticanos.<sup>183</sup> En el mito de Látona aparece en un ya citado mosaico de Saint Leu (Portus Magnus) y faltan las representaciones del mito de Teseo.

180. *Not. Sc.*, 1881, p. 303.

181. *Mos. Tunisie*, n.º 125 (RP, p. 35, 1).

182. Paus, II, 1, 8.

183. Rumpf, *o. c.* (¿o nereida sobre el toro marino?)

Bastante numerosas son las representaciones relacionadas con Venus, a las cuales se aludía al tratar del tritón en el arte helenístico.

Venus aparece en la concha en mosaicos,<sup>184</sup> sarcófagos,<sup>185</sup> relieves<sup>186</sup> o en las artes decorativas, como en los bronce de la tensa capitolina,<sup>187</sup> en un cofre «del tesoro del Esquilino», conservado en el Museo Británico,<sup>188</sup> en un bronce copto del Museo del Cairo<sup>189</sup> o en una pintura de Herculano.<sup>190</sup>

Como en el arte helenístico es frecuente que los tritones aparezcan transportando a Venus en su grupa como si se tratase de una nereida. Así se observa en un relieve de Hierápolis<sup>191</sup> o en pinturas,<sup>192</sup> pero especialmente en mosaicos<sup>193</sup> o entre dos tritones que tienden sobre ella un velo.<sup>194</sup> En algunos casos Venus aparece sobre un hipocampo, cuyas riendas sostiene un tritón<sup>195</sup> o se limita el grupo helenístico de tritón y Afrodita.<sup>196</sup> No extrañará por ello que divinidades asociadas a Venus, como Eros, o superponibles, como Astarté, aparezcan con los tritones.<sup>197</sup> En otros casos es el tema marino la razón de la asociación, como el caso de Océano,<sup>198</sup> o bien la similitud y necesidad de centrar la composición.<sup>199</sup>

La vinculación del cortejo báquico con el marino explica la aparición

184. Djemila, Leschi, *Djemila*, 1953<sup>2</sup>, p. 49; Timgad, Cortois, *o. c.*, p. 97 (=RP, p. 39, 9), Bonna, *Mos. Algerie*, n.º 35 (=RP, p. 39, 5); Bulla Regia, RP, p. 59 5; Hippona, Marec, *Hippone la Royale*, 1954<sup>2</sup>, p. 46 (¿ triunfo de Anfítrite?); Halicarnaso, Hinks, *o. c.*, n.º 52.<sup>a</sup>, p. 131 ss. (=RP, p. 39, 7).

185. Rumpf, *o. c.*

186. Esperandieu, *Recueil...*, n.º 7179; *Rep. Rel.*, II, p. 248, 1.

187. Véase la bibliografía exhaustiva en mi estudio citado en nota 113.

188. Dalton.

189. Strzygowski, *Koptische Kunst* (=Cat. gén. Musée du Caire, XII), p. 255, n.º 9038a y lám. XXV (=Stahlin, RM, XXI, 1906, p. 355).

190. Helbig, 1067.

191. Cumont, *Études syriennes*, 1917, p. 40.

192. Vide nota 173 (es dudoso si se trata de Venus o una nereida) y Helbig, 311 (=RP, p. 60, 1).

193. Mosaicos de la nota 184: Timgad, Bulla Regia, etc.

194. Mosaicos citados en la nota 184.

195. Helbig, 309 (=RP, p. 41, 2).

196. Cfr. Cohen<sup>2</sup>, III, p. 159, n.º 272; Urlichs, *Skopas*, cit., p. 141. Relieves, Esperandieu, cit., n.º 1244; *Rep. Rel.*, II, 481, 2, etc.

197. Como la moneda de Bosra, Cohen<sup>2</sup>, IV, p. 501, n.º 119 s.

198. Sobre la asociación de la carátula de Océano a los tritones en los sarcófagos cfr. Rumpf, *o. c.*, passim.

199. Mosaicos de Vibel y Orbe citados anteriormente, y el mosaico de las termas menores de Pompeya.

de personajes de éste, bien sustituyendo a Neptuno y Anfitrite en el carro <sup>200</sup> o como silenos o sátiros cabalgando sobre tritones.<sup>201</sup>

No faltan los tritones sueltos, aislados en el arte romano,<sup>202</sup> muchas veces réplicas de tipos helenísticos, o decorando frisos y acroteras <sup>203</sup> o en el llamado «escudo de Escipión».<sup>204</sup> En orfebrerías aparece también el tema marino y es frecuentísimo en cerámicas y discos de lucernas.<sup>205</sup>

#### CENTAURO MARINO O ICTHYOCENTAURO

En el arte romano predomina el tipo de centauro marino o ichtyocentauro, como en el mosaico de Barcelona aquí estudiado. Frecuente hasta

200. Dionysos y Selene, sobre un carro aparecen en el Díptico de Sens, Victoria and Albert Museum.

201. Cfr. *Rep. Stat.*, IV, 248, 2; Amelung, en *Strena Helbigiana*, p. 5.

202. Lucera, *Blake*, II, lám. XXXIII, 1; Roma, «via Collatina», *Not. Sc.*, 1907, p. 283 ss., «Horti Asiniani», Lanciani, *The Ruins and excavations of ancient Rome*, 1897; Roma (Museos Vaticanos), *Blake*, II, p. 143, lám. XXXIII, 4; Roma, «Tor Marancia», *Blake*, II, p. 143, lám. XXXIII, 4; Roma, «Excubitorium» de la VII coh. Vigilum en Trastevere, *Blake*, II, p. 144-45; Roma, «Palazzo Farnese», *Blake*, II, p. 146; Roma, Castelporziano, *Blake*, II, p. 147; Roma, «via Emanuele Filiberto», *Blake*, II, p. 146; Roma, «Tenuta di Fiorano», *Blake*, II, p. 148, lám. XXXV, 1; Roma, Termas junto al monumento de los Servilii, *Blake*, III, p. 94; Roma, «Villa Carali», *Not. Sc.*, 1885; Ostia, via dei Pescivendoli, inédito; Boscoreale, *Not. Sc.*, 1921, p. 419; Herculano, Maiuri, *Ercolano*, 1932, página 37; Cagliari, *Neg. Inst. 38-358r Inv. Mos. Gaille*, n.º 1112; España, «La Cocosá», Serra-Rafols, *o. c.*, l. c.; castillo de Viñuelas, foto Mas G 31443, Conimbriga, *cit.*

Para los relieves cfr. Rumpf, *o. c.*, *passim*, singularmente en los laterales. Además cfr. Duetschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, *passim*. Bronces del Museo Británico Walters, n.º 964; Biblioteca Nacional de París, Babelon-Blanchet, *o. c.*, n.º 67-70; *EA*, 2094; Museo Scheurleer de Amsterdam, *Catalogus...*, 1909, p. 92, n.º 127; Tod-Wace, *A Catalogue of Sparta Museum*, 1906, p. 153, n.º 136; Aquileya (en el Kunsthistorisches Museum de Viena), *AA* 1891, col. 174; Boston (Museum of Fine Arts), *AA*, 1902, col. 131; Parma, Duetschke, *o. c.*, y Heydemann, *o. c.*, p. 47. Museo de Ávila, cfr. Molinero Pérez, *Noticario Arqueológico Hispánico*, I, 1952, p. 159 ss.; Altino, *FA*, VII, 1952, n.º 3672; Gaza, *FA*, VIII, 1953, n.º 2781; Salona, Cicarelli, en *Vesnijk Arheologiju Historiju Dalmatinsku*, LIV, 1952, p. 138 ss.; Schenk y Kelleher, *Albright Art Gallery. Gallery Notes*, XVIII, 1954, p. 2 ss.; Pestum, *FA*, XI, 1956, lám. XXXVIII: Stuart Jones, *Cat. Mus. Capitol.*, *cit.*, p. 259, n.º 99.

203. Así en el templo de Saturno en Roma. Cfr. Macrobio, I, 8, 4.

204. *Rep. Rel.*, II, p. 234, 1.

205. Cfr. para estos aspectos lo dicho al tratar de las representaciones helenísticas. Para la t. s. aretina cfr. Dragendorff-Watzinger, *Arretinische Reliefkera-*

el extremo de que en la antigüedad este tipo sea considerado como tritón.<sup>206</sup>

Las primeras noticias son las referentes al paso escopadeo ya citado o los centauros marinos de las estelas felsineas. Las primeras representaciones plásticas son el altar de Pérgamo<sup>207</sup> y otro friso pergaménico,<sup>208</sup> el friso de Molos y los relieves del altar de Domicio Enhobarbo.<sup>209</sup> A éstos deben añadirse, además del ya citado grupo del rapto de una nereida, el de Tenos, el grupo de Paris llevando en la grupa un Sileno.<sup>210</sup> Como se ha dicho se generalizó en época imperial, pero sin llegar a suprimir formas más antiguas.<sup>211</sup>

#### EL HIPOCAMPO EN EL ARTE ANTIGUO

El hipocampo aparece ya en el arte micénico como adorno de gemos y entalles.<sup>212</sup> Su origen debe buscarse en el arte oriental.

Varias gemas arcaicas muestran el tipo del hipocampo en sus entalles.<sup>213</sup> Aparece decorando vasos<sup>214</sup> y se generaliza en los vasos de figuras negras.<sup>215</sup> También aparece en las acuñaciones de diversas ciudades, singularmente en la Magna Grecia y es interesante observar en este sentido

*mik*, 1948, passim. Para los vasos galos cfr. Oswald, *Index of Figure-stamps...*, 1936-37, lám. II. Terracotas en Winter, *o. c.*, p. 196, 4. Ténganse en cuenta los relieves de Salona, en hueso, citados en la nota 202.

206. Cfr. Lamer, *RE*, s. v. «Ictiokentauros». Cfr. Claudiano, *Pan. nupt. Hon. et Mar.*, 127 ss., o las inscripciones del altar de Pérgamo donde aparece el nombre «Trito» para el ictiocentauro. También en este sentido Tzetzes, *Lykophr.* 886, pero en 34 establece el nombre «ichtiokentauros».

La confusión es frecuente en la bibliografía arqueológica hasta el extremo que falta este artículo en *Roscher's* y no hay apartado «centauro marino» en la voz «centauro» de *Enciclopedia dell'Arte Antica*.

207. *Altertüemer von Pergamon*, III, p. 84 ss., lám. XXI.

208. *Altertüemer von Pergamon*, VII, p. 297 ss., lám. XXXIX.

209. Citados anteriormente.

210. Para Tenos cfr. Reinach, *Rep. Stat.*, IV, p. 250, 2.

Para el grupo de París, *Rep. Stat.*, IV, 248, 2.

211. Véanse las obras citadas al tratar de tritón en el arte romano.

212. Cfr. para las fuentes, Lamer, *RE*, s. v., col. 1749. Bibliografía general en Imhoof-Blumer, *o. c.*, con referencias a las representaciones en tipos monetarios. Para el hipocampo en el arte micénico cfr. *Perrot-Chipiez*, VI, p. 834, fig. 419. Cfr. también Furtwaengler, *Antike Gemmen*, cit., lám. V, 10.

213. *Antike Gemmen*, cit., lám. V, 21 (s. VII), lám. VI, 28.

214. Cfr. Dumnler, *RM*, II, 188, p. 175, xi.

215. Cfr. Beazley, *o. c.*, passim.

que Tarento acuñó monedas en las cuales aparece el hipocampo como montura de Taras antes de que se generalizaran las representaciones de éste y otros animales marinos como montura de las nereidas.

El hipocampo se adivina en el carro de Anfitrite del Partenon. Aparece también en un anillo de Dresde, del s. v.<sup>216</sup> Sin embargo su generalización va estrechamente unida a la iconografía de las nereidas, aparte su misión como enganche del carro de Poseidon, como en los grupos de Formia ya citados.

Al s. IV corresponden uno de los tambores esculpidos del Artemision de Éfesos<sup>217</sup> y en varias gemas y anillos,<sup>218</sup> aparte el ya citado grupo de Scopas. A partir de este momento el hipocampo aparece en todos los mitos marinos y, como el tritón, es muy frecuente en el arte romano. No extrañará por ello sea muy frecuente en sarcófagos<sup>219</sup> y mosaicos,<sup>220</sup> aparte las artes menores.<sup>221</sup>

En el arte etrusco el hipocampo es también frecuente, llegando allí a través del mundo jónico. Es muy frecuente en sarcófagos y monumentos funerarios, vasos<sup>222</sup> y bronce.<sup>223</sup>

Al contrario del tritón, el tipo del hipocampo no experimentó variaciones, la introducción del Pegaso marino no pasó de ser una anécdota.

216. Cfr. AA, XI, 1896, col. 211.

217. Cfr. Smith, o. c., n.º 1207-1209. Mosaico, *Olynthus*, V, 1933, lám. II.

218. *Antike Gemmen*, lám. IX, 42 y lám. XIII, 43.

219. Rumpf, o. c., passim.

220. Lucera, *Blake*, II, lám. XXXIII, 1; «via Collatina», cit., carro de Neptuno, en Fano, Ashby, *JRS*, XI, 1921, p. 129; Roma, Naumachia, *Blake*, II, p. 143; Ostia, *Blake*, II, p. 145-46; Roma, «via Cornelia», cit.; Roma, Castelporziano, cit.; Roma, «Villa dei Quintili», cit.; Roma, «Porta Capena» (carro de Neptuno), *Blake*, II, p. 148; Bevagna, cit.; Falerone, cit. (carro de Neptuno), *Guarda*, cit.; Boscoreale, Pasqui, *MAL*, VII, 1897, p. 457; Arezzo, Gamurrini, *Not. Sc.*, 1895, p. 223 ss.; Regio Calabria, cit.; Henchir Thina, *Inv. Mos. Tun.*, n.º 18; Susa, *idem*, n.º 126; Dougga, *idem*, n.º 560; Hippona, *Inv. Mos. Algeria*, n.º 35 y 55; Constantina, *idem*, n.º 226; Bordj-el-Kar, *idem*, n.º 246; Rusicade, *idem*, n.º 275; Kalaa de Beni Ahmd, *idem*, n.º 328; Oudna, *idem*, 387; Bujía, *idem*, 333; Scrofano, cit.; Timgad, *Inv. Mos. Algeria*, n.º 143; *Inv. Mos. Tun.*, n.º 180; Chebba, *idem*, n.º 86; mosaico de Bona con triunfo de Venus, cit.; Roma, «palazzo Chigi», cit.. Muy frecuentes también las representaciones en pinturas (Herculano, Pompeya, domus Aurea), cfr. *RP*, s. v. «hippocampe».

221. Cfr. las obras citadas en nota 205.

222. Cfr. Beazley, *Etruscan Vase-painting*, 1947, p. 82, 203, 281.

223. Cfr. Peterson, *RM*, IX, 1894, p. 271; Babelon-Blanchet, o. c., n.º 794, 1448 y 1458, los dos últimos asas de cistas.

En todo caso la multiplicación de la fauna marina le impidió, como al *ketos*, ser la única montura de las nereidas pero, prácticamente, fué el único enganche del carro de Poseidon.

#### CRONOLOGÍA DEL MOSAICO

Los mosaicos bicromos de temas marinos son particularmente frecuentes en el s. II, singularmente en el período adriano-antonino.

El estudio de la iconografía de tritones e hipocampos ha permitido conocer una serie de paralelos genéricos y tipológicos de las figuras del mosaico de Barcelona. Mosaicos, pinturas y sarcófagos ofrecen varias réplicas al esquema heráldico en que aparecen los tritones en el mosaico de Barcelona. El tipo de éstos queda también establecido y el estudio de sarcófagos y mosaicos<sup>224</sup> muestra sobradamente cuanto hay de repertorio en estos mosaicos.

El mosaico figurado bicromo parece tener un área de difusión geográfica reducida dentro del Imperio Romano, Italia e islas, Galia e Hispania, Si bien aparece en Pompeya,<sup>225</sup> sólo en el s. II, singularmente entre el 120-180 d. d. J. C., experimenta un gran desarrollo y se inician grandes composiciones. Después el ulterior desarrollo del mosaico policromo reduce la utilización de este tipo de mosaicos limitándola a Roma, donde continúa hasta el s. IV, aunque completándose en ocasiones con notas de otros colores.<sup>226</sup>

No ofrece dificultad la datación del mosaico de Barcelona en el s. II. Obsérvese así la presencia del tipo escopadeo de los tritones de este mosaico y recuérdense los escultóricos, ya citados, de los museos capitolinos. Obsérvese también la semejanza de los repertorios y disposiciones con la

224. Singularmente el de «via dei Pescivendoli» (junto a la «bottega dei Pescivendoli») en Ostia, inédito por ahora.

225. Mosaico de las pequeñas termas citado anteriormente. Cfr., sin embargo, Pernice, *o. c.*, *passim*. y, especialmente, Blake, *MAAR*, VIII, 1931, p. ??? ss.

226. De especial interés para este tipo de mosaicos Blake, II y Blake, III, *passim*. También Rumpf *Malerei und Zeichnung*, 1953, p. 186 ss. El mosaico más moderno de este tipo es el mosaico de Roma, con representación de las facciones del circo (cfr. Aurigemma, *Il Museo Nazionale romano e le Terme di Diocleziano*, 1954, n. 88, p. 41 ss.), en el cual aparecen los distintos colores representativos de las cuatro facciones.

temática pictórica pompeyana o, en otro orden, las composiciones de los frentes de sarcófagos más antiguos.<sup>227</sup>

Ignoramos si el espacio comprendido entre los cuatro frisos del mosaico estaba decorado con una composición figurada o era un simple teselado blanco. Ambas soluciones son posibles y es posible comprobar en mosaicos algo más antiguos<sup>228</sup> un predominio del teselado blanco sobre las composiciones o elementos figurados.

Por el contrario la musivaria antoniniana acusa afanes preciosistas y un «horror vacui» que bien pudiera ser reacción frente al clasicismo adrianeo. Recuérdese la «danza de las Horas» de la necrópolis de Isola Sacra (Ostia)<sup>229</sup> y compárese con aquellas composiciones como «Selene y Endymion» o «Marte y Rea Silvia» de la misma localidad, en las cuales la nueva moda de mosaicos bicromos desarrolla el nuevo lenguaje estético del mosaico dentro de las composiciones y temas de la pintura mural de tradición helénica.<sup>230</sup> La diferencia es notable, pero aún lo es más si se comparan estos dos últimos mosaicos con los grandes pavimentos musivos de las termas antoninianas de Ostia, ya citados anteriormente.

Estos mosaicos ofrecen la particularidad de disponer las figuras a modo de frisos, la estereotipia de algunos elementos es evidente, alrededor de un tema de carácter central, carro de Neptuno, Anftrite, tendiéndose, singularmente en el primero a multiplicar las figuras y reducir los espacios en blanco. No se trata de un fenómeno local, sino de una tendencia en el planteamiento y realización de los mosaicos que se advierte también en el mosaico de Vilbel o en el de Tor Marancia, mucho más modesto.

Menos, pero algo, puede deducirse de la disposición y elementos de separación de los frisos. El fraccionamiento de los mismos indica escasa familiaridad en estas lides compositivas, pues los mosaicos de esta serie muestran varios procedimientos para llenar los espacios angulares sin necesidad de recurrir, interrumpiendo el friso, a temas decorativos de relleno.

227. Cfr. los ejemplares citados. Conviene recordar aquí un sarcófago de vía Ostiense, en la necrópolis inmediata a la «porta Romana» de Ostia. Rumpf, *o. c.*, no lo reproduce pero debe ser, a juzgar por la descripción, el n.º 21, p. 8 de esta obra.

228. Así en los mosaicos de las termas de Badalona que deben corresponder a fines del s. I, inicios del s. II (cfr. las reproducciones en *Informes y Memorias*, n.º 32, 1956, láms. VII-IX).

229. Cfr. Calza, *La necropoli del porto di Roma*, 1940, p. 184, fig. 92.

230. Calza, *o. c.*, p. 171, fig. 84. El de «Marte y Rhea» se conserva en el «Palazzo Altieri» de Roma. Para los modelos pictóricos cfr. Balil, *Pittura...*, cit.

Posiblemente debe verse también en ello el peso de la tradición figurativa de los frisos lineares del cuarto estilo pompeyano y quizás el recurso de los frisos lineales, aunque más sencillo, sea más efectivo en rendimiento que la división del campo musivo en sectores trapeziales, como se observa en un mosaico de Herculano, ya citado, o en el de las termas de Buticosus, firmado «Potiscus», en Ostia.

Estos elementos inducen a proponer para este mosaico, pudiera añadirse aún el detalle de las series de rombos en la orla, una cronología trajano-adrianea.<sup>231</sup>

#### LAS CONSTRUCCIONES TERMALES DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL

La presencia de este mosaico en el interior de la desaparecida iglesia de San Miguel demuestra sobradamente que ésta surgió sobre unas construcciones termales romanas.

El aprovechamiento de construcciones termales para fines religiosos durante la Edad Media no es raro. Aparte el bien conocido ejemplo de las termas de Diocleciano en Roma, sobre una parte de las cuales surgió la basílica de Sta. María degli Angeli, pueden recordarse otros como San Cesareo in Appia,<sup>232</sup> la basílica paleocristiana de Ampurias, la iglesia de Sta. Bárbara en Treveris,<sup>233</sup> etc. Utilización fácilmente explicable, pues las aulas termales brindaban amplios espacios de fácil utilización y muy adecuados, por sus dimensiones, para el culto y parte de sus instalaciones podían utilizarse como baptisterios.<sup>234</sup> La transformación, sin embargo, debió ser, y es posible comprobarlo en muchos casos, tardía, a partir del momento en que cesó la práctica romana del baño o que la disminución

231. Más probablemente adrianea si se tiene en cuenta el relativo defasamiento de las zonas provinciales, si bien menos intenso en estas zonas costeras, dada la proximidad de Italia y las fáciles comunicaciones marinas con Ostia (cfr. Balil, *AEArg*, XXXIII, 1960). Los mosaicos citados aquí al estudiar la cronología del mosaico se fechan en época antoniniana (mosaicos de las termas antoninianas de Ostia) y también el de Vibel (cfr. Parlasca, *o. c.*, p. 94).

232. Cfr. Matthiae, *S. Cesareo in Appia*, 1956. Para otras iglesias de Roma cfr. Armellini-Cechelli, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, 1942, *passim*.

233. Cfr. Krencker, *Die Trier Kaiserthermen*, I, 1929, *passim*. También la catedral de Aquisgrán.

234. Cfr. *Reallexikon fuer Antike und Christentum*, s. v. «Baptisterium».

de la población o del suministro hídrico obligó a la construcción de instalaciones más pequeñas, como las usadas durante la Edad Media.<sup>235</sup>

La iglesia de San Miguel debió ser un lugar de culto bastante antiguo. No sólo su advocación induce a suponerlo, sino las noticias del culto en ella.<sup>236</sup> Debió existir ya en el s. X, con cementerio propio,<sup>237</sup> pues en 1046 pasó a depender de los canónigos de la catedral de Barcelona. En 1145 la iglesia se destruyó, pero los daños no debieron ser graves, puesto que en 1147, dos años después, estaba ya reconstruída.

¿Conservó la iglesia de San Miguel, hasta su definitiva destrucción en 1868, otros elementos antiguos? Este hecho requiere un estudio detenido de la documentación disponible, dado que no se conservan datos sobre la estructura de los muros, ni menos de excavación.<sup>238</sup>

La iglesia de San Miguel se describe como iglesia románica con elementos góticos incorporados, singularmente en el campanario y cubriciones.<sup>239</sup> Sin embargo, un estudio de la planta permite observar que ésta no corresponde (figs. 6-7) a una iglesia románica. Esta planta rectangular con varias hornacinas no tiene explicación fácil dentro de la arquitectura románica y sí en la romana, singularmente en las construcciones termales o, con dimensiones más reducidas, en las bibliotecas.

Ya Puig y Cadafalch advirtió este hecho singular y, tras un examen comparativo limitado a las termas de Arles,<sup>240</sup> llegó a la conclusión que la iglesia de San Miguel había conservado hasta su destrucción la planta del

235. Como los baños árabes de Murcia o los de Gerona y Palma de Mallorca. También los que existieron en Barcelona.

236. Cfr. Balaguer y Merino, «Notes historiqués referents a la capella que fou de S. Miquel Archangel de la present Ciutat», *Lo Gay Saber*, 15 de enero de 1869, p. 171. Véase especialmente Carreras Candi, *GGC*, cit., *passim.*, del cual proceden las notas aquí citadas sobre la historia de la iglesia y los planos de las figs. 3 y 4 (p. 271).

237. Estos cementerios en el interior de la ciudad muestran sobradamente la reducción de la zona destinada a habitación. Obsérvese que la iglesia de San Miguel se halla junto a la zona de la muralla romana asignada al patrimonio condal (Palacio Real Menor) que en parte pasaron a la mitra de Tarragona y después a los templarios.

238. No puede extrañar que no se advirtiese el carácter romano de estos muros puesto que tampoco se advertía el de los cuerpos altos de las torres de la muralla romana.

239. Cfr. Carreras Candi, *o. c.*, p. 271.

240. Cfr. *o. c.*, p. 231-32 y antes (p. 230 y fig. 288) el estudio de las termas de Arlés del Tech.

antiguo «*frigidarium*» de las termas, para las cuales se construyó el mosaico.

Si el examen se extiende a otras construcciones se comprueba la aparición de esta planta en ambientes de varia destinación, *tepidaria*, *frigidaria* o simples salas, de edificios termales distribuidos en todo el mundo romano<sup>241</sup> en época imperial.

El origen de esta estructura debe verse probablemente en un aula (¿*tepidarium*?) inmediata a la rotonda (¿*frigidarium*?) de la construcción termal de Baia conocida con el nombre de «templo de Mercurio»<sup>242</sup> y que debe corresponder a fines de la República o inicios del Imperio. Algo parecido se observa en el *caldarium*, sin piscina ni hipocaustos, de las «termas centrales» de Pompeya, aun en construcción en el momento de la destrucción de la ciudad.<sup>243</sup> La multiplicación de nichos se observa también en termas de planta central<sup>244</sup> de época antoniniana y así aparece en el *tepidarium* de las termas de Cherchel,<sup>245</sup> cuya disposición ligeramente cruciforme en la planta recuerda las termas de Santa Bárbara en Treveris, y las habitaciones que contienen las piscinas del *frigidarium*, mucho más pequeñas. Las termas de Antonino Pío, en Éfeso, muestran idéntica disposición en el *frigidarium* y en sus dos grandes aulas laterales (¿*sudationes*?)<sup>246</sup> y lo mismo puede observarse en el *frigidarium* de las termas de Faustina, en Mileto,<sup>247</sup> en el *frigidarium* de las

241. La bibliografía sobre las termas romanas peca de dispersión y escasez de estudios de conjunto. El mejor estudio es el de Krencker, *o. c.*, nota 233. El de De Angelis d'Osati, *Tecnica costruttiva e impianti delle terme*, 1943, no pasa de ser un folleto explicativo de la sección de construcciones termales en el Museo della Civiltà Romana.

Para la génesis de las termas romanas, singularmente en Campania, cfr. Sgobbo, en *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani*. Roma 1929, p. 126 ss. y Crova, en *Atti dell'VIII Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*. Caserta 1953, 1956, p. 277 ss.

242. Cfr. Maiuri, *BA*, XXIV, 1930-1931, p. 241 ss.; *Not. Sc.*, 1939, p. 165 ss. y *BA*, XXXVI, 1951, p. 362 ss. Resumen en *I Campi Flegrei*, 1950, p. 65 ss.

243. Cfr. Maiuri, *Pompei*.

244. Cfr. Krencker, *o. c.*, p. 256 ss. y 263 ss. a propósito de sus tipos de termas imperiales.

245. Cfr. para éstas y otras termas africanas Stucchi, en *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*. Perugia 1948, 1957, p. 177 ss.

246. Cfr. Keil, *O Jh*, XXVIII, 193, *Beiblatt*, col. 20.

247. Cfr. Drexel, en *Milet*, I-9, 1928, p. 50 ss. Análogas las «grandes termas» de Cirene. No conozco otra publicación de ellas que *Libia (Touring Club Italiano. Guida d'Italia)*, 1937, p. 400 ss. (con plano).

termas orientales de Éfeso<sup>248</sup> y en las termas septentrionales de Timgad (*frigidarium* y *sudationes*)<sup>249</sup> y en las cuales, como en otras grandes termas del s. III se observa la tendencia, cada vez más acusada, a sustituir los nichos y hornacinas por puertas de comunicación con los distintos ambientes. Sin embargo, aun el *frigidarium* y las *sudationes* de las grandes termas imperiales de Treveris muestran indicios de esta modalidad.<sup>250</sup>

Lo dicho basta para afirmar la conservación en la iglesia de San Miguel de un ambiente termal, sin piscina ni hipocaustos<sup>251</sup> de destinación incierta, pero posiblemente *frigidarium* o *sudatio*.

Sólo a la luz de este único elemento es imposible intentar identificar el esquema planimétrico de estas termas. Termas de tipo central, siguiendo el esquema establecido en su día por las termas neronianas, o simple sucesión de ambientes, como en las viejas termas pompeyanas y aún en uso durante el s. II.<sup>252</sup> Sólo cabe esperar que una excavación adecuada en

248. Cfr. Keil, *Fuehrer durch Ephesos*, 1955<sup>3</sup> p. 108 ss. (con bibl. precedente).

249. Cfr. Krencker y Stucchi, op. c., passim.

250. Cfr. Krencker, o. c. Quizás las termas de Arlés, cfr. Verain, *Les palais de Constantin dit "Palais de la Trouille" à Arles*, 1904. Corresponden ya al s. IV. Ambientes análogos se observan también en las «termas del Puerto», en Éfesos, construídas en el s. II y restauradas en el s. IV (cfr. Keil, *Fuehrer...*, cit., p. 61 ss. con bibl. precedente).

A las construcciones citadas pueden añadirse el *frigidarium* de Bougrara (Krencker, o. c., p. 188), el de Bulla Regia (Krencker, o. c., p. 189), las construcciones, *balnea*, de las termas de Djemila (Krencker, o. c., p. 198). Nichos y hornacinas aparecen aún en los *frigidaria*, de planta cruciforme, de Feriana y Thelepte (Krencker, o. c., p. 200-201), en las *sudationes* y *frigidarium* de las termas forenses de Khamissa (Krencker, o. c., p. 204), en la *bagnatio* de las grandes termas de Lambese (Krencker, o. c., p. 213), en el *frigidarium* de Leptis Magna (Krencker, o. c., p. 216). Construcciones semejantes aparecen también en las termas de Badenweiler (Krencker, o. c., p. 238) y Bath (Krencker, o. c., p. 246), en el *calidarium* de las termas de París (Krencker, o. c., p. 252) y, en el oriente romano, en las termas de Afrodisias (dudoso) (cfr. Krencker, o. c., p. 288) y Hierapolis (Krencker, o. c., p. 289).

251. El argumento de Piferrer, basado en la diferencia de nivel entre la plaza y el interior de la iglesia, parece mostrar sólo la existencia de un lógico proceso de sedimentación. Cfr. Puig, citado en nota 240.

La ausencia de hipocaustos se comprobó al arrancar el mosaico. Interesaría (vide supra) poder conocer cuál era el «pavimento sencillo» descubierto al extraer el mosaico. Es posible, sin embargo, se tratase sólo de un lecho de cal destinado a servir de soporte de las teselas.

252. Así se advierte en las termas de Villa Adriana (cfr. Kennedy, *MAAR*, III, 1919, lám. LXXVIII y Mirick, *MAAR*, XI, 1933, p. 119 ss.) en Ostia (cfr. *Scavi di Ostia*, I, passim), en Roma en las termas de L. Licinius Sura (cfr. Lugli, *Monumenti antichi di Roma*, III, 1938, p. 561 ss.) y en Antioquía (cfr. Fisher, en

zonas inmediatas permita aclarar este aspecto y reconocer una parte de la planta de estas instalaciones termales. El amplio espacio, en las inmediaciones de la desaparecida iglesia, destinado a ampliación de oficinas y dependencias municipales, ofrece posibilidades para ello, aparte el interés de la exploración de una zona central de la Barcelona romana.

Con estas termas han querido relacionarse varios elementos descubiertos en el pasado siglo en ocasión de destruirse el próximo convento de la Enseñanza y el sector de las murallas romanas comprendido entre la «calle de Fernando» y la «Bajada de San Miguel», junto a la «calle de Aviñó».

Algunos elementos, como el mosaico de las «Tres Gracias» y otros fragmentos musivos <sup>253</sup> hallados en el convento de la Enseñanza no es imposible perteneciesen a estas termas. Sin embargo, desconociendo la disposición de su planta y su probable extensión, es imposible pronunciarse afirmativamente.

Otros elementos atribuidos en ocasiones a estas termas son un conjunto de frisos y columnas descubiertos en una torre de la muralla romana de la «calle de Aviñó» junto a la «Bajada de San Miguel». <sup>254</sup> Ya observé anteriormente que no existe ningún argumento para atribuir a las termas de San Miguel estos elementos arquitectónicos reutilizados como material de construcción. <sup>255</sup>

Pudiera objetarse respecto a la propuesta cronología trajano-adrianea del mosaico y del aula termal donde se hallaba, prescindiendo de hipotéticas reconstrucciones que es imposible conocer, la imposibilidad o improbabilidad de su conservación después del raid franco-alemán del s. III, hacia el 260. <sup>256</sup> Evidentemente el estudio de las murallas bajo-imperiales de Barcino <sup>257</sup> acusa una masiva utilización de elementos arquitectónicos

*Antioch-on-Orontes*, I, 1934, p. 19 ss.). El sistema continuó en las múltiples construcciones termales privadas.

253. Cfr. Balil, «El mosaico de "las Tres Gracias", de Barcelona», *AEArq*, XXXI, 1958, p. 63 ss. (con lista de mosaicos descubiertos en Barcelona).

254. Cfr. Balil, *Las murallas...*, cit.

255. Cfr. Balil, artículo en *RABM*, citado en nota 2.

256. Cfr. Balil, «Las invasiones germánicas en España durante la segunda mitad del s. III d. C.», en *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, IX, 1957, p. 97 ss. (= *Anales de Historia Antigua y Medieval*, 1957-1958, p. 49 ss.) e «Hispania en los años 260 a 300 d. d. J. C.», *Emerita*, XXVII, 1959, p. 269 ss.

257. Cfr. Balil, *o. c.*



lidad pública, fueran restaurados o reconstruídos. Este es el bien conocido caso del templo de la «calle de Paradís», para el cual no es posible postular una cronología bajo-imperial,<sup>260</sup> y éste debió ser también el caso de las termas de la iglesia de San Miguel.<sup>261</sup>

#### LAS TERMAS DE L. MINUCIO NATAL Y LAS TERMAS DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL

Un problema final del estudio de estas construcciones termales de Barcino es el de su identificación con las termas donadas por L. Minucio Natal.

Es imposible que una ciudad romana, colonia augustea, haya debido atender hasta el s. II d. d. J. C. para disponer de unos establecimientos termales y muy difícil también que éstos hayan sido los únicos, especialmente en una época que un municipio reducido como Baetulo disponía de dos establecimientos termales cuando menos.<sup>262</sup>

Sólo Carreras Candi planteó abiertamente el problema de la identificación y razonó su posición afirmativa<sup>263</sup> basándose en los lugares de aparición, ya reutilizadas, de las inscripciones referentes a las termas de L. Minucio Natal. Aquí, como en otras ocasiones, Carreras Candi se caracterizó por su acierto metodológico, no siempre imitado, en el estudio de la Barcelona romana. Sin embargo el método falla, pues si lo lógico es que estas inscripciones conmemorativas tuvieran su emplazamiento primitivo en las termas y la reutilización moderna las desplazase poco,<sup>264</sup> falla aquí nuestra documentación sobre las mismas.

Sólo conocemos el emplazamiento y utilización moderna de una de las

260. Remito para mayor detalle a mis estudios en preparación sobre este edificio. Sobre caracteres de labra, cfr. mi estudio en *Rev. Guimaraes*, LXX, 1960. Estas particularidades no indican cronología baja (compárese con los capiteles hallados en las murallas de la «calle de Aviñó») y sólo procedimientos de labra provincial especialmente usados en los elementos arquitectónicos.

261. Sobre posibles reutilizaciones de construcciones privadas, cfr. Balil, «Arquitectura doméstica en la Barcelona romana», *Oretania*, I, 1959, p. 125 ss.

262. Cfr. CIL, II, 4610, «Balinei novi», lo cual supone unos «Balinei veteres».

263. En *Miscelanea...*, cit.

264. Sobre este método aplicado al estudio de las necrópolis de Barcelona, cfr. Balil, *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, III, 1956, p. 667 ss.

inscripciones específicamente natalianas, la gran inscripción CIL II 6145 (=4509).<sup>265</sup> Rota en diversos fragmentos el mayor fué utilizado como ara de la iglesia de los Santos Justo y Pastor y otros dos aparecieron en la iglesia de San Vicente de Mollet, a unos veinte kilómetros de Barcelona, y en Mataró.<sup>266</sup> Téngase en cuenta que no se trata en este caso de un cipo o ara, sino de una lápida, lo cual facilitaba mucho más su transporte. Otra inscripción, CIL II 4511, alude sólo a *sportulae*, legadas por L. Minicius Natalis Quadronius Verus, hijo de L. Minicius Natalis, en favor de su ciudad natal.<sup>267</sup> Desgraciadamente la situación de CIL II 4510-4511 antes de ingresar en el Museo Provincial es, como ya observó Huebner, totalmente desconocida.

A las termas públicas de Barcino se refiere CIL II 4514. Esta inscripción, reutilizada en las proximidades de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, da cuenta de un legado para la celebración de juegos y la facilitación de aceite al pueblo que utilizase las «*thermae publicae*» en determinados días del año.

Como puede verse no es posible precisar la identificación de las termas. Nada se opone a que existieran construcciones termales en la zona de la «Plaza de San Justo» además de las existentes en la «Plaza de San Miguel». Termas junto al foro<sup>268</sup> son habituales en todas las ciudades romanas y éste es nuestro caso, se tratase de dos instalaciones, «Plaza de San Justo» y «Plaza de San Miguel», o una sola, «Plaza de San Miguel».

265. Sobre la historia del hallazgo de sus fragmentos y reconstrucción, cfr. CIL, II, l. c. (266). No me parece imposible, sin embargo, que esta lápida, que sin duda adornaba las citadas termas de modo análogo a lo que sucede con las termas de Diocleciano (CIL, VI, 31242) hubiera sido duplicada, como en el anfiteatro de Mérida (cfr. J. Menéndez Pidal, *AEArq.*, XXX, 1957, p. 205 ss.) o en Cástulo (cfr. D'Ors-Contreras, *Emerita*, XXVI, 1958, p. 311 ss.). En todo caso la copia debió ser exacta en tamaños de letras y disposición de renglones, pues no se advierten coincidencias en los tres fragmentos citados conservados en el MAB.

266. El mármol es análogo al de otras inscripciones de Barcino.

267. Cfr. sobre este legado d'Ors, *Epigrafía jurídica de la España romana*, 1953, p. 420 ss.

268. Observaré que, tal y cómo expuse hace algunos años (cfr. *Zephyrus*, V, 1954, p. 217 ss.), no veo razón ni argumento alguno para interpretar como foro de Barcino las construcciones de la «calle de los Condes de Barcelona», cuya fase más antigua corresponde, a mi juicio, a una construcción privada (cfr. mi artículo en *Oretania*, cit. en nota 261). Creo, por el contrario, que tal como se ha venido señalando desde el pasado siglo, el foro de la ciudad debe hallarse en la zona N. de la «Plaza de San Jaime». Es de lamentar que el aún reciente cambio de pavimento de la citada plaza no fuese aprovechado para realizar unos sondeos adecuados.

Desgraciadamente lo que sabemos de la topografía de la Barcelona romana es muy poco y por ello falta aquí la posibilidad de aducir cualquier documento de tipo arqueológico. En las proximidades de la «Plaza de San Justo», en la «calle de la Palma de San Justo», se descubrieron mosaicos,

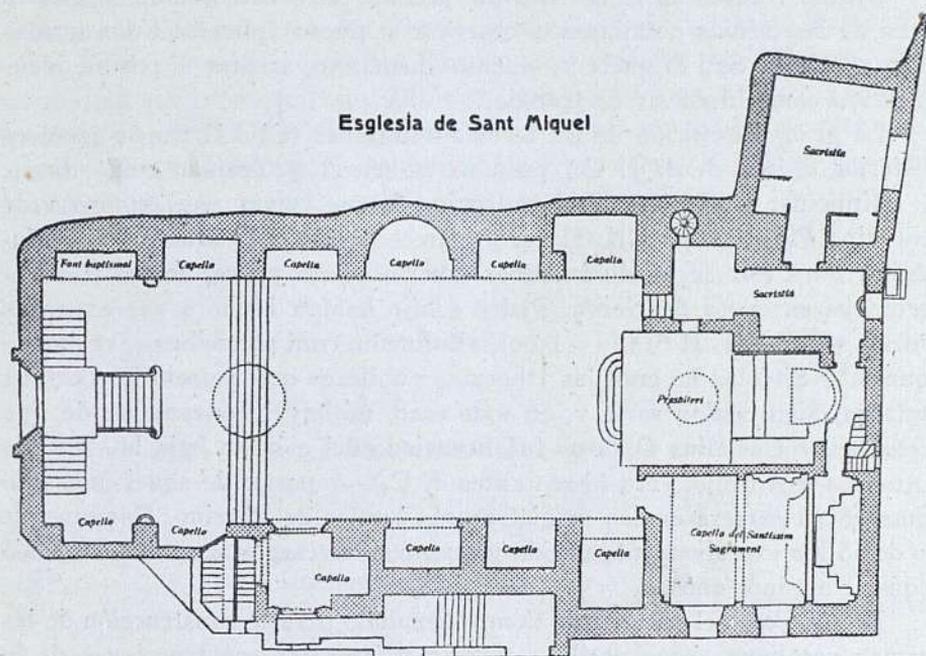


Fig. 7. — Planta de la iglesia parroquial de San Miguel antes del derribo en 1868  
(F. Carreras Candi: *La Ciutat de Barcelona*)

restos de habitaciones y conducciones de aguas. Sin embargo, esta documentación carece de especificidad y sus posibilidades o utilización son muy reducidas.<sup>269</sup> Construcciones de cierta importancia debieron existir junto a la «Plaza de San Jaime», junto al cruce de la calle del mismo nombre y la «calle de la Ciudad», a juzgar por algún hallazgo esporádico.<sup>270</sup> Sin embargo se trata de una zona forense y por ello muy propia para la construcción de monumentos importantes.<sup>271</sup>

269. Añádase que estos trabajos, realizados hace algo más de treinta años, continúan inéditos.

270. Cfr. Elías de Molins, *o. c.*, p. 3-4.

271. Recuérdese el templo junto a la «calle de Paradís».

El suponer una duplicidad entre las termas natalianas y las termas de la «Plaza de San Miguel» requiere aceptar que las dos inscripciones citadas sufrieron mínimas remociones y translaciones, lo cual es poco aceptable con nuestra documentación actual.<sup>272</sup>

Ultimo recurso es el de intentar precisar la construcción, en cuanto fecha de las termas natalianas y observar si puede aplicarse a las termas de la «Plaza de San Miguel» y, en caso afirmativo, aceptar la posible identificación como hipótesis de trabajo.

La gran inscripción de las termas natalianas (CIL II 6145=4509) es posterior al 120 d. d. J. C., pues se menciona a Trajano como *divus*. L. Minucius, L. f. Natalis Quadronius Verus, vivía aún en época de Antonino Pío, pues en CIL II 4510 aparece como Q. Candidatus divi Hadriani. Para esta fecha debía haber muerto ya su padre, activo políticamente ya en época de Nerva. Padre e hijo habían hecho a sus expensas únicas, según CIL II 6145 (=4509), «Balineum cum porticibus... et ductus aquae».<sup>273</sup> Si éstas no eran las «thermae publicae» que conoció L. Cecilius Optatus, bien podían serlo y, en todo caso, no hay inconveniente de tipo cronológico. Caecilius Optatus fué licenciado del ejército bajo M. Aurelio Antonino y Aurelio Vero (o sea antes d. C.). A partir de aquel momento comenzó su carrera en las magistraturas locales de Barcino. Carrera que no debió ser excesivamente rápida y que, por los cargos acumulados, debió requerir algunos años.

En todo caso el margen de tiempo señalado para la construcción de las termas natalianas hace posible atribuir a éstas las construcciones de la «Plaza de San Miguel» sin inconveniente cronológico y, en todo caso, las termas de esta zona documentan arqueológicamente la vitalidad y esplendor de Barcino bajo los Antoninos. Un momento y unas circunstancias que bien merecen estudiarse y que documentan un frecuente aspecto de la polí-

272. Obsérvese cómo, pese a su gran dispersión, una de las inscripciones dedicadas a L. Licinio Secundo, el liberto de L. Licinio Sura, se conserva, reutilizada en una de las casas de la «calle de Hércules», junto a la iglesia de los Santos Justo y Pastor.

273. El «ductus aquae» pudo ser el antiguo acueducto de Barcino, anterior al s. III d. d. J. C., cuyos restos se conservan aún en la «casa del Arcediano» y sustituido más tarde por el actualmente visible en la antigua «Plaza Nueva», pero es también posible que este «ductus» no fuese sino una conducción de aguas desde algún «castellum aquae» de un acueducto ya existente.

Espero tratar próximamente de las carreras políticas de L. Minucio Natal, padre e hijo en mi *Album Senatorio Hispánico*. Para L. Caecilius Optatus me remito a mi prosopografía de Barcino, en preparación.

tica de las ciudades romanas, la adecuación al juego político de una época cuando en ella intervienen ciudadanos nacidos o relacionados con la ciudad. Un proceso cuyo conocimiento requiere la utilización del material epigráfico, los estudios prosopográficos (dos aspectos abandonados hasta ahora) y que no se continúe limitando la exploración arqueológica de la ciudad a las zonas limítrofes con las fortificaciones del Bajo Imperio. Sólo entonces el juicio respecto a lo que fué Barcino en la primera mitad del s. II d. C. no sólo en sus monumentos y edificios sino también en su vida, empezará a cobrar su justa dimensión y podrá explicarse la existencia de piezas tan notables como el retrato de Antonino Pío recientemente hallado y su contraste actual con otras esculturas romanas de Barcino.<sup>274</sup>

Madrid, mayo de 1960.

#### SIGLAS Y ABREVIATURAS UTILIZADAS

(No se incluyen las abreviaturas advertidas en el texto)

AA	<i>Archaeologischer Anzeiger</i> (suplemento de JDAI)
AEArq	<i>Archivo Español de Arqueología</i>
AIEC	<i>Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans</i>
AJA	<i>American Journal of Archaeology.</i>
AM	<i>Mitteilungen des Deutschen Archaeologisches Institut. Athenische Abteilung.</i>
BA	<i>Bulletino d'Arte</i>
BCH	<i>Bulletin de Correspondence Hellenique</i>
BRAH	<i>Boletín de la Real Academia de la Historia</i>
BSA	<i>Annual of the British School at Athens</i>
BullCom	<i>Bulletino Comunale: Bulletino della Commissione Archeologica del Comune di Roma</i>
CAE	<i>Carta Arqueológica de España</i>
CIL	<i>Corpus Inscriptionum Latinorum</i>
CME	<i>Catálogo Monumental de España</i>
CVA	<i>Corpus Vasorum Antiquorum</i>
EA	<i>Photographische Einzelaufnahmen antiken Skulpturen</i>
FA	<i>Fasti Archeologici</i>
GGA	<i>Goettingen Gelehrte Anzeiger</i>
GGC	<i>Geografia General de Catalunya</i>
JDAI	<i>Jahrbuch des Deutschen Archaeologisches Instituts</i>

274. Cfr. el estudio de A. García y Bellido y A. Balil, en preparación. Para otros aspectos de la escultura romana en Barcino, cfr. Balil, *AEArq*, 1959 y *Rev. Guimaraes*, 1960, citados.

- MAAR *Memoirs of the American Academy at Rome*  
MAI *Monumenti antichi inediti editi a cura dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*  
MAL *Monument antichi inediti editi a cura dell'Accademia dei Lincei*  
MEFR *Melanges d'archeologie et d'histoire de l'école française de Rome*  
N.Sc. *Atti dell'Accademia dei Lincei. Notizie degli Scavi di Antichità comunicate all'Accademia*  
O.J *Jahreshefte des Oesterreichischen Archaeologischen Institut*  
PBSR *Papers of the British School in Rome*  
RABM *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*  
RE *Real Encyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft*  
REA *Revue des études anciennes*  
RM *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischer Instituts. Roemische Abteilung*

## La sepultura de Pedro de Portugal

Una precisión de las noticias existentes acerca de la misma

por J. E. Martínez Ferrando

HACE ya algún tiempo, en 1933, la Prof. D.<sup>a</sup> María de los Angeles Masiá publicó un breve artículo que llevaba por título *Joan Clape-rós i la tomba de Pere de Portugal*. El artículo no era otra cosa que un comentario en torno al contrato de los albaceas testamentarios del príncipe con el citado artista, cuya copia figuraba incluida como interesante hallazgo logrado por la autora en el Archivo de la Corona de Aragón.<sup>2</sup>

Como hoy día sobre el tema se conoce alguna cosa más, nos ha parecido oportuno precisar en el presente artículo los datos acerca del mismo.

Naturalmente, la lauda que ha llegado hasta nosotros en el templo de Santa María del Mar, lamentablemente ultrajada por los hombres y por el tiempo, no corresponde al sepulcro que deseó el príncipe que le fuera construído, según manifiesta en su testamento. Las dudas que formula la Dra. Masiá en su artículo quedan bien resueltas en el contrato publicado por ella. Dicha lauda debió ser una sustitución del proyectado sepulcro como consecuencia de las múltiples dificultades que se acumularon para llevarlo a cabo durante un período en que tan perturbada se hallaba la situación del Principado debido al prolongado y tenaz levantamiento de la Generalidad contra Juan II.

1. «Estudis Universitaris Catalans», tomo XVII, p. 302-303.

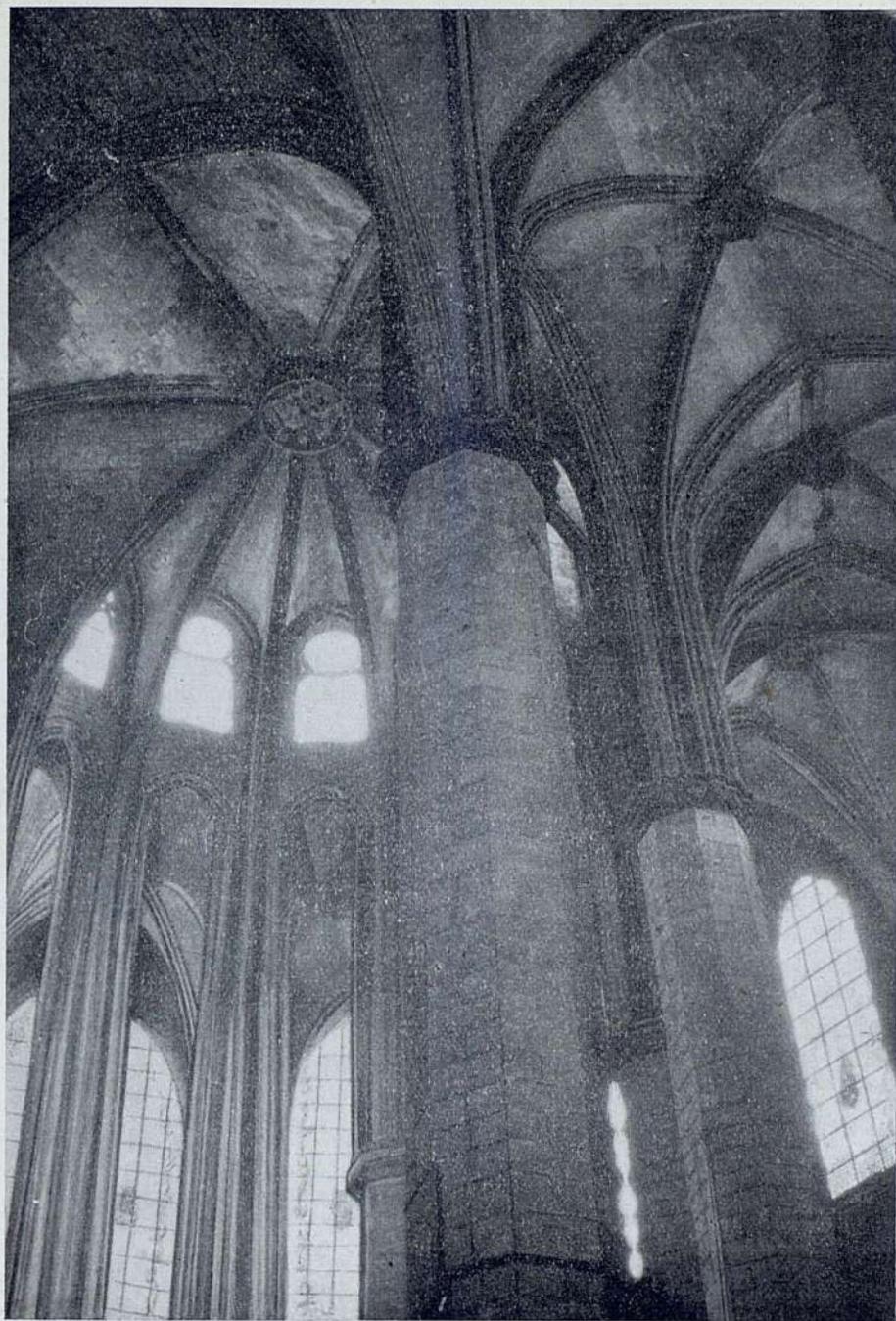
2. Cartas reales de Juan II sin numerar, caja 4.

El nieto del Conde Jaime de Urgel, tan «desdichado» como éste, dejó dispuesto que se le construyese «prope» el altar mayor de Santa María, y en lugar visible, un «monumentum lapideum paulum editum sive non multum altum... cum imaginibus lapideis ac in ipso vertice monumenti simulacrum sive imaginem nostri corporis armati ex lapide ipso sculptam imponi». Vemos, pues, que ya desde un principio Don Pedro, demostrando la humana sencillez que le caracterizó en vida, a pesar de sus circunstanciales vanidades de elegancia, recomendó un sepulcro escasamente aparatoso («paulum editum sive non multum altum»).

Los albaceas, en su contrato con Juan Claperós, precisan la estructuración y disposición del sepulcro, que había de ser colocado «prop lo altar major de la dita Sglesia, a la part dreta en lo loch ordonat», manifestando que había de ser de alabastro y medir 12 palmos de largo, cana de Barcelona, por 7 y medio de alto. En los lados del sepulcro irían esculpidas ocho imágenes: las de San Cristóbal, San Benito, San Jorge, San Miguel, Santa Catalina, San Pedro como papa y San Antonio como ermitaño; cuatro a cada lado. (El documento deja una por incluir, pues sólo cita siete; tal vez San Jaime...) También se esculpirían «quatre senyals», o sea, cuatro escudos, con las armas de los reyes de Cataluña-Aragón, situándose dos en cada uno de los dos extremos.

Siguiendo este nuestro más detallado análisis del contrato, diremos que intervinieron en él los siguientes personajes: el Obispo de Vic (Cosme de Montserrat), mosén Antoni Pineda, mosén Bernat Joan Çapila, ciudadanos, mosén Francesc de Junyent, mercader y mosén Antoni Vinyes, notario, todos ellos concellers de Barcelona (y hombres «de molta prudencia») en el año de la fecha. Como albaceas figuraron mosén Ruiz Vaez, secretario, mosén Diego de Azambuja, *olim* guardarropa del soberano, más el artista contratante Juan Claperós. El contrato lleva fecha de 12 de agosto de 1466 (aproximadamente un mes y medio después de la muerte del príncipe en Granollers, acaecida en el mismo día de San Pedro, en su propia fiesta onomástica).

Ateniéndonos al contrato, se prometieron a Claperós por la construcción del sepulcro 500 florines con valor de 275 libras. También según el contrato, se le adelantaron 200 florines para ir en busca de alabastro y construir el sepulcro «lo pus prest que porà». Claperós reconoce haber recibido los 200 florines y se compromete a devolverlos en caso de no poder cumplir el contrato («qui opus dicte sepulture ad effectum non procedetur»), lo cual nos revela bien a las claras que existían dudas para realizar



Abside y bóveda sobre el Altar Mayor de Santa María del Mar

la obra, por razón de las difíciles circunstancias que imponía la guerra civil.

Este recibo del escultor Claperós es de la misma fecha del contrato. Balaguer y Merino hace referencia a otro recibo del escultor que lleva fecha posterior, o sea, del 17 del mismo mes de agosto. En este recibo la cantidad adelantada se indica en libras y no en florines: 110 libras que equivalen a los 200 florines. La Dra. Masiá se atiene a este recibo y no al que acompaña al contrato. No dice Balaguer y Merino de dónde ha tomado el segundo recibo de Claperós.

Antes de cerrar el contrato de 12 de agosto ya el escultor había presentado a los albaceas dos «mostres» del proyectado sepulcro, una en pergamino, en la que se representaba el príncipe con unos ángeles, otra en papel con diseños que no se detallan.

En el día siguiente al de la fecha del contrato, o sea, en 13 de agosto, los «Deputats del General e Consell representant lo Principat de Catalunya», extendieron un guíaje o salvoconducto a Juan Claperós, «imaginador, ciutadà de Barcelona, principal mestre de la fàbrica de la dita sepultura» para trasladarse a territorios ocupados por el enemigo, acompañado de 20 hombres, en su mayoría *traginers* y *carreters*, quienes llevarían consigo, también asegurados, animales de carga, carros, herramientas y demás útiles.<sup>3</sup>

Aquí terminan las noticias en torno a la construcción del sepulcro de Pedro de Portugal, considerado como Pedro IV de Cataluña. Lo más probable es que la guerra se recrudeciese por la fecha de la concesión del salvoconducto a Claperós y éste no pudiese atravesar con sus 20 hombres, más los animales, carros y herramientas, las líneas de fuego de los dos partidos en guerra. Ello crearía un período de vacilación y una espera de circunstancias más favorables. En 25 de diciembre de este mismo año de 1466, Isabel, duquesa de Borgoña, esposa de Felipe el Bueno y tía de Don Pedro, dirigió a los concellers de Barcelona una atenta carta redactada en portugués, su lengua materna, rogándoles que dieran cumplimiento al testamento de su sobrino («eu vos rogo como, por contemplaçom minha, vos querraes, con grande diligencia, despachardes os feitos que no testamento seu [de don Pedro] pertencem»). Si atendiesen su ruego

3. Este salvoconducto se encuentra en el Archivo de la Corona de Aragón, vol. 686 de les *Lletres trameses* de los Diputados de la Generalidad, fol. 29 v. y ss.



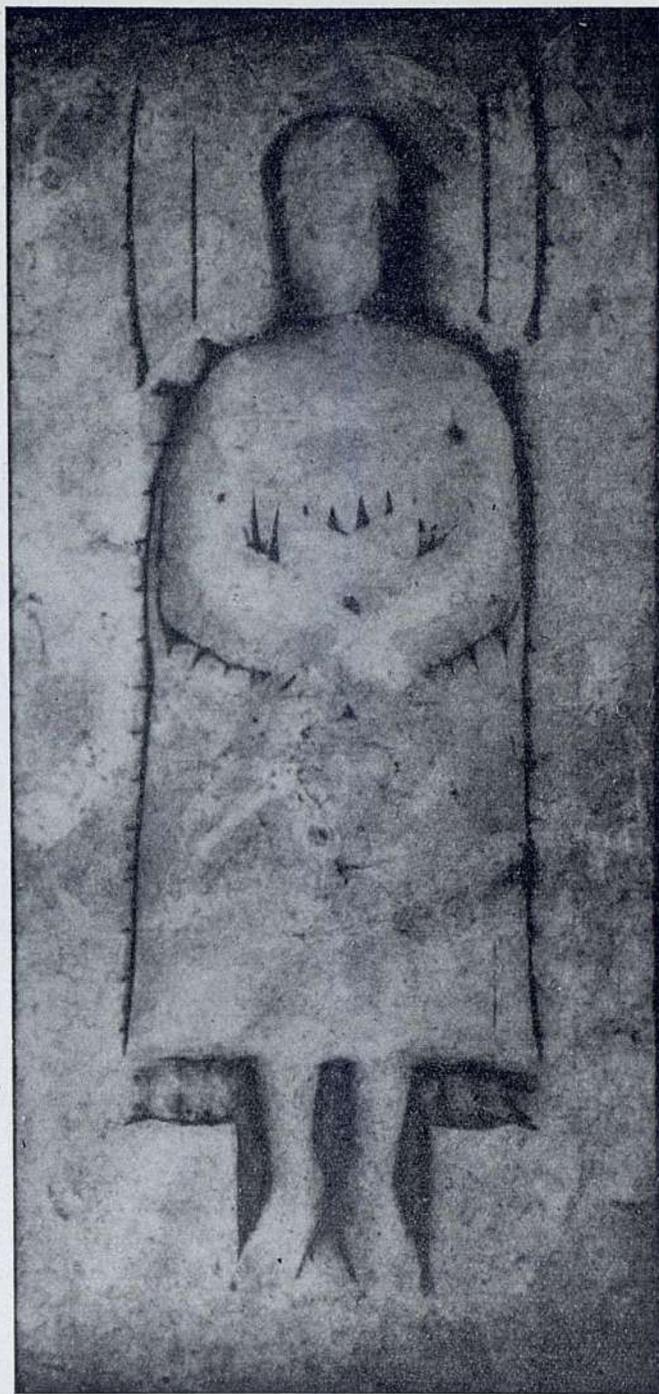
Detalle del Retablo de Santa Agueda pintado por Jaime Huguet en 1464-65. El personaje de la izquierda es el rey Pedro

«me fareis grande prazer». El historiador J. Calmette publica esta carta.<sup>4</sup>

Indudablemente los albaceas portugueses, Ruiz Vaez y Diego Azambuja, nada tenían que hacer en Cataluña una vez cumplidos todos los mandatos contenidos en el testamento de don Pedro y se encontrarían deseosos de regresar a su patria tras larga ausencia. Sólo debía quedar sin cumplir el mandato relativo a la construcción de la tumba. Disposiciones más trascendentes del testamento, como por ejemplo, el nombramiento de sucesor de la corona a favor de su sobrino Juan II de Portugal, no serían tomadas en cuenta por la Generalidad. Tal vez el ruego de la Duquesa de Borgoña fué realizado por indicación de los albaceas, impacientes por partir a Portugal, máxime después de los ásperos choques que se produjeron ya antes de morir don Pedro entre catalanes y lusitanos. Tal situación embarazosa probablemente conduciría a la resolución de construir la sencilla lauda llegada hasta nosotros, obra que debió realizar el mismo Claperós, posiblemente por valor de los 200 florines que se le habían adelantado, puesto que la lápida no pudo valer la crecida suma destinada al sepulcro. Para tranquilidad de las conciencias de los responsabilizados albaceas y concejales barceloneses, y teniendo en cuenta la modestia que el príncipe había dejado patentizada en su testamento respecto al sepulcro a realizar, decidiríase la solución de la lauda indicada y una vez trasladados los restos de don Pedro al sepulcro de Santa María del Mar, que estuvo situado inmediato a la capilla de la Virgen del Amor Hermoso, los portugueses podrían regresar al fin a su patria; su prisa en ello se nos hace bien comprensible.

La lauda ha llegado hasta nosotros totalmente desgastada a causa del continuo paso de los fieles del templo por encima de ella. Añádase a esto la profanación de la sepultura por las hordas populares en aciagas jornadas revolucionarias de la ciudad, en busca de joyas y otros objetos de valor que pudieron haber en el vaso sepulcral. La lápida, hoy bárbaramente partida en tres fragmentos, fué colocada piadosamente tras el altar mayor de Santa María una vez acabada la guerra civil de 1936, después de tanta violencia y profanación injusta. Apenas se distinguen en ella los contornos de la figura del soberano con corona, manto real y espada. Bassegoda creyó reconocer en un extremo del almohadón sobre el que descansa la cabeza de don Pedro el escudo de Portugal, si bien debió ser el de la Casa de Coimbra a la que pertenecía el príncipe; en el lado opuesto supuso la existencia

4. J. Calmette, *Louis XI, Jean II et la revolution catalane*, Toulouse, 1903. Pieza justificativa n.º 19.



Lauda sepulcral de Pedro de Portugal en la basílica de Sta. María del Mar  
C. DE ARQUEOL. E HIST.

del de Aragón o Urgel; pudieron ser ambos. De las leyendas esculpidas a lo largo de los bordes de la lauda con caracteres góticos, hace ya tiempo que no ha podido leerse palabra alguna.

Juan Claperós, hijo del también hábil escultor Antonio Claperós,<sup>5</sup> fué el escultor favorito de Pedro IV. Mientras pudo lo retuvo éste junto a sí, ocupándolo en las obras de reforma que emprendió en el Palacio Real Mayor de Barcelona y en la restauración del Castillo de Centelles, al que el monarca cambiaría el nombre por el de Castellrreal una vez lo hubo conquistado al enemigo, tal como era frecuente costumbre en la época. Incluso eximiría don Pedro a Claperós, junto con otros artistas, de servir en el ejército.

En el Palacio Real Mayor Juan Claperós se ocupó en el ornato de una chimenea que se construiría en la *cambra reial*. Tal vez destinada a esta chimenea iría la escultura del Angel Custodio que el artista tenía ya terminada a fines de los años de gobierno del soberano. Don Pedro, en su constante obsesión de considerarse desamparado de la fortuna, mezcló un acusado sentido supersticioso en su religiosidad. Si se interesaba por el Angel Custodio por razón de su influjo amparador, si en la nueva moneda de oro, el *pacífico*, que hizo batir, dispuso poner la leyenda «Deus in adiutorum meum intende», al mismo tiempo hacía pintar la Rueda de la Fortuna en los almohadones sobre que descansaba los pies, para que los llevaran por la más acertada senda de la vida. A veces hemos citado entre sus objetos algún unicornio (un cuerno de rinoceronte), que según creencia de la época, llegada de Oriente, un simple contacto con cualquier alimento comprobaba al punto si éste se hallaba o no envenenado. Ya el rey Juan I, tan supersticioso, demostró un especial interés por los unicornios, los cuales acostumbraba a enviar a príncipes amigos, ensalzando sus efectos.

Pero no divaguemos y demos término a nuestro artículo, en el que nada nos queda por añadir sobre la sepultura de Pedro de Portugal, o de Pedro IV, como él acostumbraba a titularse. Si los restos del «rei dels catalans», como los de tantos soberanos, no hallaron descanso en el sepulcro, no obstante, el nombre del príncipe irá unido eternamente en la historia con el del templo de Santa María del Mar, cuya belleza arquitectónica tanto le deslumbrara a su llegada a Barcelona, en medio del júbilo popular.

5. Según se deduce del opúsculo del Padre Fita, *Los Reys de Aragó y la Seu de Girona*, Barcelona, 1873.

## Restos antiguos y columnas de procedencia barcelonesa descubiertas en la barriada de Sants

por J. de C. Serra Ráfols

SE sabía desde hace años que en el patio de la casa n.º 363 de la calle de Sants, situada a la izquierda de la misma viniendo del centro de la ciudad, y a 250 metros del límite de los términos municipales de Barcelona y Hospitalet de Llobregat, existía una columna de piedra puesta horizontalmente sobre el suelo y que tenía aspecto antiguo. El lugar, al parecer, había sido visitado por varios estudiosos, sin que se hubiese pasado de ahí, y sin que se publicase esta noticia, de todas maneras interesante. Al hacerse cargo la Delegación Local del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas de los trabajos barceloneses, no sólo de su inspección que venía ejerciendo por imperativo legal, sino de su planteamiento y ejecución, decidimos comprobar esta noticia y visitar el lugar.<sup>1</sup>

Pudimos ver que, en efecto, en el patio de la citada casa que linda por la parte posterior con la calle de Bassegoda, afloraba un fuste de columna estriado, casi totalmente cubierto de escombros y muy manchado con detritus procedentes del taller de soldadura que allí estaba ubicado. Era de una sola pieza y tenía el aspecto general de ser antigua.<sup>2</sup> Estaba labrada en arenisca de Montjuich, la superficie, y en especial los ángulos salientes

1. El día 17 de diciembre de 1957.

2. Medía 3'45 metros de longitud y 0'42 y 0'45 de diámetro en sus extremos superior e inferior respectivamente y presentaba 18 estrías.

de las estrías, era dejada sin afinar, como siempre se hacía para obtener una mejor adherencia del estuco con el que casi constantemente se revestían estos elementos arquitectónicos.

Procedimos a recoger la tradición oral relacionada con el lugar, que, como acontece siempre, era confusa y escasamente antigua, lo que pasa en especial en los lugares urbanos. De ella se deducía que la columna estaba en aquel sitio desde hacía años. Actualmente la tradición oral tiene un hito bien claro: «antes de la guerra», o sea antes de 1936. En este caso iba más allá, pues «cuando la guerra», hacía muchos años reposaba en el mismo lugar. En realidad nadie recordaba haberla visto traer ni extraer, y varias personas de la vecindad, que llevaban sus recuerdos a unos 30-35 años, la habían visto siempre allí y no recordaban les hubiesen contado que en una ocasión hubiese sido allí llevada. Además esta tradición pretendía insistentemente que existían en el lugar «otras columnas», para cuya ubicación se señalaban lugares contradictorios dentro del patio, sin que se hiciese jamás alusión a otros elementos arquitectónicos. En cuanto a la casa, que es una vieja casucha que debe datar de un centenar de años, convertida desde hace tiempo en taller de soldadura, nadie recordaba que en su pavimento se hubiesen hecho remociones; en cambio en el patio, en diversas ocasiones, se han practicado hoyos para enterrar cenizas de carburo de calcio, lo que ha determinado un aumento sensible de su nivel, pero en los efectuados en épocas a las que alcanzaba la memoria de los obreros allí empleados, no se había encontrado nada de particular.

Ante estas referencias decidimos efectuar allí unos sondeos, después de conseguir fácilmente las oportunas autorizaciones, sin necesidad de recurrir a los preceptos legales que permiten efectuar excavaciones oficiales en terrenos de propiedad particular, incluso sin contar con aquellas, y de obtener la ayuda municipal.<sup>3</sup>

Dejemos breve constancia del historial de estos trabajos.

Examinado el volumen de tierras a extraer en el caso de proceder a la excavación a tajo abierto a partir de la calle de Bassegoda que está a menos nivel (1'60 metros), y teniendo en cuenta que uno de los arrendatarios del local situaba el lugar de hallazgo de la columna conocida en el extremo

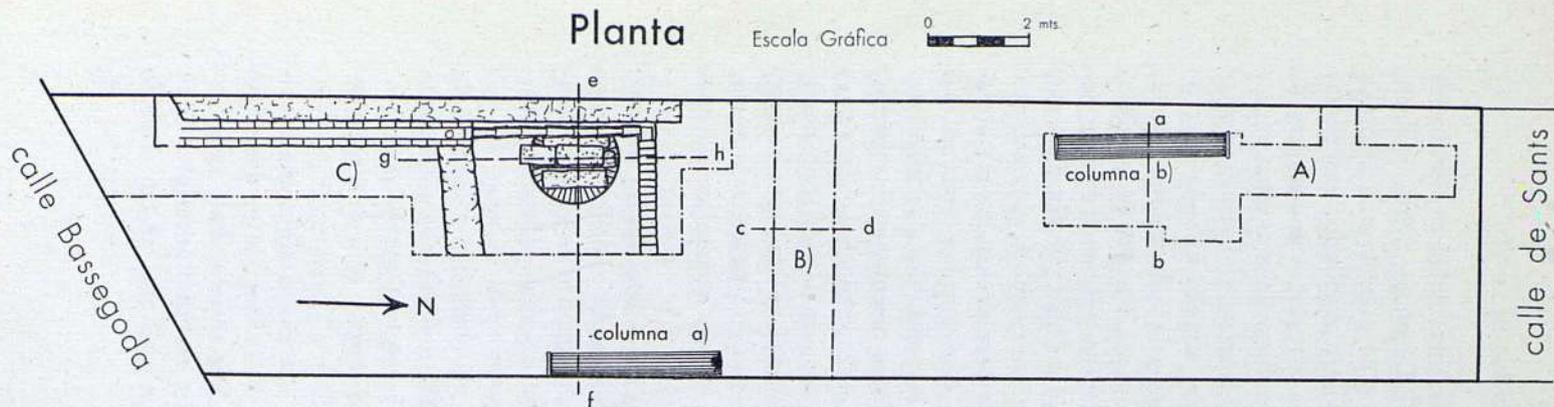
3. Los trabajos se iniciaron el día 3 de febrero de 1958, prosiguiendo ininterrumpidamente hasta el día 19 del mismo mes, en que se consideraron terminados, utilizando para los mismos personal especializado en estos trabajos facilitado por Don Francisco Closa Alegret, que en tantas empresas de esta índole ha tomado parte.

más alejado de dicha calle, pensose era útil hacer unas catas exploratorias iniciales, practicándose la primera en el lugar A) del plano, donde se decía estar soterrada, a una profundidad no menor de 0'80 metros, una segunda columna. Tropezóse a los 30 cm. con una arcilla amarillenta compacta, completamente estéril y que presentaba todos los caracteres de ser virgen. No cabía siquiera la posibilidad que de allí procediese la columna ya conocida, a la que llamaremos columna *a*), pues el terreno no marcaba lugar alguno removido, como habría sido el lecho en que aquella hubiese descansado. Alargóse la cata en dirección Sur, o sea hacia la calle de Bassegoda, y dióse enseguida con una segunda columna (columna *b*), que se presentó en las siguientes circunstancias de posición: Estaba extremadamente somera, descubriéndose a menos de 10 cm. de profundidad; encima de ella existían unos tabiques modernos que sostenían un enrejado y al construirse era forzoso se tropezase con ella, pero se había perdido totalmente el recuerdo de este hallazgo. Estaba perfectamente horizontal y colocada en completo paralelismo con el muro medianero correspondiente a la finca 365 de la calle de Sants y 12 de la de Bassegoda. Estas circunstancias hacían alejar la posibilidad de tratarse de una columna caída y quedada «in situ», que jamás habría presentado las citadas circunstancias de horizontalidad, paralelismo con una construcción posterior y superficialidad extremada. Debajo de ella y aún ante ella, en la zanja que se practicó para examinarla, se descubrió la tierra virgen estéril, constituida por la misma arcilla cuaternaria compacta y amarillenta observada antes.

Este primer resultado, si bien satisfactorio en el sentido de haberse descubierto una segunda columna muy bien conservada y de las mismas dimensiones de la ya conocida, era más bien decepcionante en el de cimentar la creencia de que tales columnas procediesen de una edificación existente en aquel lugar.

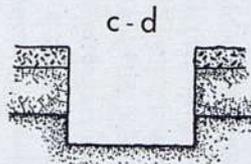
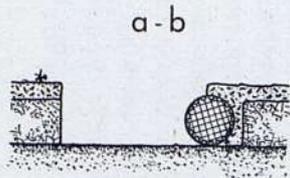
Explorado en esta forma la parte del patio más próxima a la calle de Sants, procedióse a excavar la zanja transversal B), que cruzaba totalmente aquél en el sentido Este-Oeste. El resultado fué completamente negativo. Debajo de una capa de escombros y detritus modernos y otra de tierra removida, apareció la citada tierra virgen estéril.

Trazóse a continuación una nueva zanja C) que dió el siguiente resultado: Junto a la pared de la casa 12 de la calle de Bassegoda se descubrió un muro de manpostería, orientado de Norte a Sur, que se había aprovechado como cimentación de la citada casa, pero que era muy anterior a ella; la parte de dicho muro que sobresalía, medía, en anchura, 48 cm. Debajo

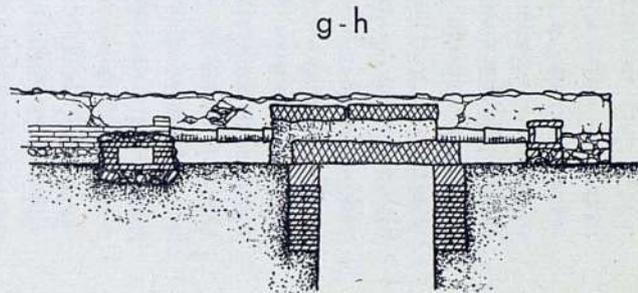
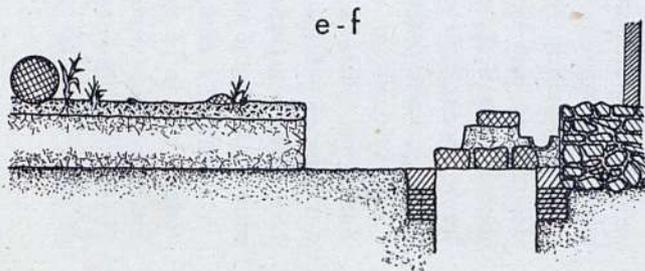


**Secciones**      Escala Gráfica 0 0'50 1 mts.

**PLANTA Y SECCIONES DE LOS TRABAJOS DE EXCAVACION**



Escombros modernos  
Tierra removida  
Tierra virgen



de la parte conservada, mejor dicho frente a ella, y guardando paralelismo con ella, corría una atarjea más moderna, formada con tejas semicilíndricas y con pendiente de Sur a Norte. Al llegar al punto marcado en el plano giraba hacia el Este en ángulo recto, pero de ahí en adelante estaba formada con ladrillos. De un punto situado más al Sur se desprendía otro ramal de características parecidas, ambos con pendientes de Oeste a Este. Estas atarjeas, actualmente cegadas e inutilizadas, son modernas y no guardan más relación con el muro Norte-Sur que hemos citado que la existencia anterior de éste, que determinó la dirección del segmento paralelo a él. Entre las dos atarjeas secundarias derivadas de la orientada de Norte a Sur se descubrió un pozo cilíndrico sin brocal, con la boca formada por ladrillos dispuestos radialmente, cuyo nivel quedaba 70 cm. por debajo del suelo actual y 20 cm. por debajo del nivel de las atarjeas, pero que no guardaba relación con ellas y era evidentemente anterior, ya que no habría sido posible abrirlo sin destruir aquéllas. Tenía, o mejor, tiene, un diámetro de 1'08 metros. Su anillo superior, hasta cosa de un metro de profundidad, está revestido con ladrillos y más abajo abierto en las arcillas cuaternarias de la formación geológica de este lugar; su profundidad total es de 17 metros, está seco y debe tener en el fondo una zona con ácido carbónico, ya que las velas descendidas a él se apagaban antes de llegar al fondo. El hecho de ser de factura moderna los ladrillos que forman su segmento superior y estar tapado por medio de losas que recuerdan las usadas en las aceras de las calles, en la parte posterior de una de las cuales apareció la sección de la cavidad dejada por un barreno, daba una fecha moderna para este pozo y todavía más para el momento de su cegamiento, por lo cual se renunció a la tarea difícil y hasta cierto punto peligrosa, y probablemente infructuosa, de explorarlo.

El único elemento interesante de este conjunto es el muro Norte Sur primeramente citado. Lo notable de él era su revestimiento o enlucido formado con una argamasa de cal y arena fina, a cuya capa exterior de unos 12 a 17 mm. de grueso se ha mezclado polvo de ladrillo (u otro barro cocido) lo que le da una típica coloración rosada, propia de los revestimientos impermeabilizantes usados en la antigüedad, pero que siguieron empleándose en época posterior, hasta un momento que ignoramos y que los medievales deberían fijar. Queda de este muro una altura conservada de sólo 85 cms. Explorada en profundidad la cimentación, no enlucida, mide 50 cm. Ignoramos su grosor total, ya que sólo sabemos que la parte que sobresale del muro de la casa próxima que se eleva encima de él, mide, tal

como hemos dicho antes, 48 cm. Por el extremo Sur queda cortado (ya sabemos que la calle de Bassegoda queda a un nivel inferior), y por el extremo Norte gira en dirección Oeste, y desaparece debajo de la citada casa 12 de la calle de Bassegoda. Este pequeño segmento visible Este-Oeste, que sólo tiene 50 cm. y que no llega a dar el grosor del muro, tiene el mismo revestimiento y características que el frente Norte-Sur. En la proximidad de este ángulo hemos recogido algunos fragmentos cerámicos poco típicos, entre los que figura una pequeña porción del fondo de un vaso a torno, un trozo de otro vaso (en tres pequeños fragmentos) y otros dos trocitos, todos a torno, de barro rojizo y de apariencia antigua. Podría prolongarse la exploración de este muro, en dirección al Oeste, por debajo de la citada casa n.º 12, pero este trabajo resultaría de un coste desproporcionado a su interés.

Con esta exploración se dió por terminada la labor en el solar objeto de estudio, considerando no era probable existiesen en él más restos de interés.

#### HIPÓTESIS SOBRE LA PRESENCIA DE LAS COLUMNAS

A pesar de la aparición de estos restos, que conceptuamos antiguos, estimamos dudoso que las columnas allí descubiertas tengan relación con ellos. De haber existido en este lugar una edificación romana tan importante como la que supone las dos columnas encontradas, creemos aparecerían en abundancia los restos de cerámica, fragmentos sueltos de pavimentos y otros hallazgos similares propios de un lugar semejante. ¿Cuál puede ser la causa de la presencia de estas columnas en tal sitio? Hay una explicación hipotética que no se puede silenciar y que deriva del hecho de haber sido este predio propiedad del ilustre historiador don Francisco Carreras y Candi, cuya compleja personalidad comprendía también la del coleccionista de antigüedades de todos los tiempos, y cuyos abundantes medios económicos podían permitirle con facilidad adquisiciones y traslados que de otra manera parecerían más difíciles. No es imposible que el señor Carreras Candi hubiese adquirido estos elementos arqueológicos, quién sabe en dónde (y es bien conocido que los coleccionistas suelen ser poco explícitos en este aspecto de sus actividades), pero de todas maneras dentro del área barcelonesa o no muy lejos de ella, como lo acredita la naturaleza de la piedra en que están labradas las columnas, y que los hubiese depositado y hasta cierto punto oculto en este solar de su propiedad, en espera de utilizarlos en alguna construcción o restauración que pudiese pensar en

realizar. Sus ilustrados sucesores, que no han seguido empero en su carrera al insigne investigador, vivieron alejados de su vida de erudito y coleccionista, y nada han podido aportar en el sentido de confirmar o invalidar esta hipótesis.

Se dirá que resulta muy casual que se guardasen tales elementos de época antigua en un solar alejado del núcleo histórico de la ciudad, y que en él hayan surgido restos romanos por humildes que sean. Esto es innegable, pero nos permitimos apuntar que es antigua creencia nuestra que en el llano de Barcelona, densamente poblado en la época romana, deben de haber aparecido docenas y docenas de restos semejantes, que han pasado desapercibidos, como lo habrían pasado éstos si no hubiesen surgido en el curso de una cuidadosa exploración. Tales restos de la antigüedad, al no ir acompañados de mosaicos o fragmentos escultóricos o arquitectónicos importantes, quedan ignorados de sus propios descubridores. Aquí esta presencia es tanto más explicable por cuanto el lugar está situado en una encrucijada de viejos caminos, señalado uno de ellos por la calle de Sants, otro por la de Bassegoda y su continuación, con el nombre de Mas, en el término de Hospitalet, al otro lado de la Riera Blanca, y finalmente un tercero por la calle de Carreras Candi.

Lo que resulta evidente es que la columna que hemos descubierto y sobre cuya forma de hallazgo estamos bien documentados (la otra ya hemos dicho hace más de 30 años que se tiene noticia de su existencia, y ya sobre el punto concreto en que apareció dentro del solar existen las mayores discrepancias, hasta tal punto es flotante la tradición oral) estaba en una posición que, tal como hemos expuesto, no puede en manera alguna corresponder a un elemento derribado y que ha quedado «in situ». Había estado enterrada intencionalmente, como lo demuestra la mínima profundidad a que se encontró, la absolutamente necesaria para, a la vez, ocultarla y preservarla de la acción de los elementos y de los hombres, unido ello, a su horizontalidad y paralelismo a la pared próxima.

Redactada ya esta nota, nuestro amigo y colaborador de Sants, Francisco P. Mansió, nos comunicó que había obtenido nuevos datos que corroboran plenamente las dudas expuestas sobre la relación de las columnas con el lugar de su hallazgo. Los datos a que se refiere el señor Mansió han sido luego publicados por el señor Martí Olaya.<sup>4</sup> De ellos y de informes

4. MARTÍ OLAYA: *Las columnas romanas de la Plaza Nueva*, «Sans. Revista de actualidades del Distrito VII», n.º 88, junio de 1960, págs. 12-13.

verbales obtenidos posteriormente, resulta que don Arcadio Durán Massalleras, culto industrial de Badalona, que hubo un tiempo en que siendo joven residió en Sants, en compañía de su padre don Francisco Durán, contratista de obras barcelonés, al pasar por la Avenida de la Catedral, una vez en ellas instaladas las columnas (véase la nota 6) y serle dicho que procedían de Sants, las reconoció en el acto por haberlas visto y tocado en su niñez y en su casa, recordando no sólo este hecho, sino poseyendo una serie de documentos (que hemos podido examinar) que acreditan de una manera absolutamente fidedigna la veracidad de sus palabras. De manera que la afortunada colocación de las columnas en lugar tan visible de la ciudad, ha permitido seguir su rastro hasta una fecha bastante más antigua que la alcanzada por la tradición oral recogida en el lugar del hallazgo.

Resulta de la documentación y los recuerdos del señor Durán, que en 1866 se procedió a desmontar en la iglesia barcelonesa de Santa María del Pi «un portal grecorromano existente en la parte posterior del ábside del edificio, restableciendo el primitivo de arquitectura cristiana» (Oficio del Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, de fecha 6 de agosto de 1866 autorizando a la Junta de Obra de la Parroquia a efectuar el indicado trabajo). Esta obra la ejecutó don Francisco Durán, y su hijo don Arcadio conserva el borrador de la contrata suscrita por el Rdo. Cura Párroco del Pi, don Ramón Casarín Casanyas, de fecha mayo de 1865 (el día está en blanco). Otro documento, de fecha 21 de mayo de 1867, que conserva el señor Durán, se refiere a una cuestión económica derivada de la obra y en él se menciona el desmonte del «portal pagano». Nuestras columnas formaban parte del mismo y quedaron en poder del contratista, el cual las tuvo depositadas «durante muchos años delante de un grupo de casitas que mi padre — dice don Arcadio Durán — poseía en la Diagonal, al extremo occidental de una manzana triangular limitada por la Diagonal y la calle de Buenos Aires, siendo durante este tiempo apremiado muchas veces por el Ayuntamiento para que las sacara de allí, amenazándole incluso con que se procedería a destruirlas haciendo grava con ellas».

Acaso por esta causa fueron trasladadas a Sants «con un carro de torno que poseía el colono de "Can Mantega", conviniendo con el mismo el transporte y lugar de su depósito, hasta tanto mi padre no pudiera aprovecharlas en alguna obra, que tal era su deseo. Esto ocurrió hacia los años 1894 ó 1895, en que la familia nos trasladamos a vivir a Sants». Después, fallecido don Francisco, no volvió a acordarse de tales columnas hasta verlas en la Avenida de la Catedral.

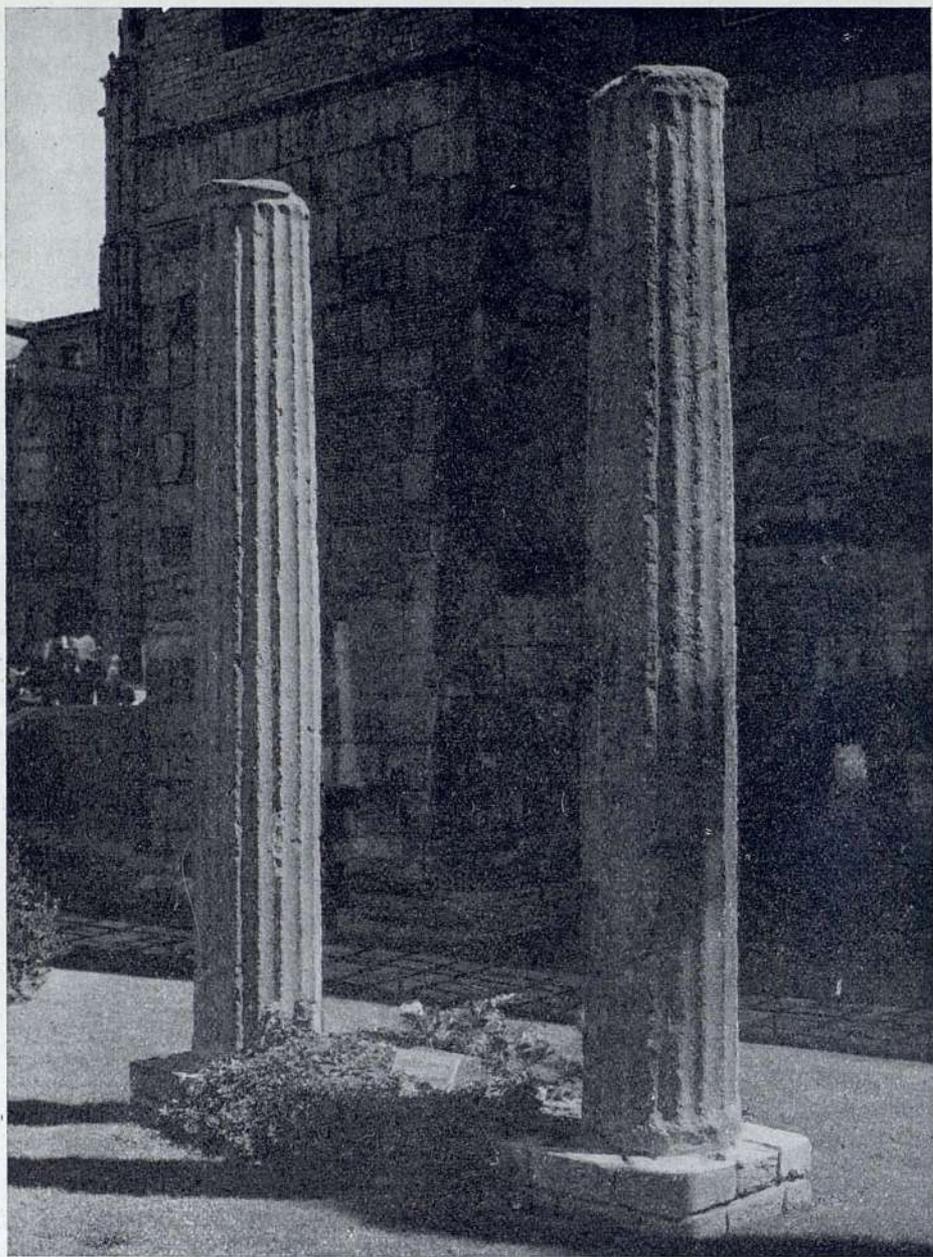
Estos datos aclaran definitivamente la procedencia inmediata de las columnas y demuestran que nada tenían que ver con los restos descubiertos en el solar, ni tampoco con don Francisco Carreras y Candi, dándose esta doble y curiosa coincidencia, de haber ido a ser depositados en un lugar con restos antiguos y que era o había de ser propiedad de un gran anticuario.

Ahora bien, esto, que resuelve el problema de la procedencia inmediata, hace más y más nebuloso su origen lejano. ¿Fueron labradas exprofeso para el portal «grecorromano» y «pagano» del ábside del Pi, o aprovechadas en él procedentes de una obra anterior? La similitud de las obras neoclásicas con las clásicas, hace difícil toda afirmación, sobre todo tratándose de elementos poco expresivos en ellos mismos como son unos fustes de columna. Otra cosa sería si se tratase por ejemplo de unos capiteles. Podría prolongarse la investigación en el archivo del Pi, donde tal vez existiese documentación referente a cuándo fué edificado el portal que se derribó en 1866. Brindamos esta investigación a los historiadores, sin olvidar cuanto sufrió el archivo citado en 1936. Sólo añadiremos que en el portal parece habían de existir otros elementos arquitectónicos, tales como bases y capiteles, que don Francisco Durán no recogió. Esto es muy extraño, ya que si tales elementos eran de piedra no habrían dejado de atraer la atención de persona tan culta como el señor Durán, que demostró su interés al guardar los fustes, indudablemente de menor valor artístico. Esto hace pensar en la posibilidad de que no fuesen labrados en piedra, lo que induciría a creer que los fustes fuesen elementos ya aprovechados. Pero esto no deja de ser más que una simple hipótesis.<sup>5</sup>

#### DESTINACIÓN DE LAS COLUMNAS

Por las razones que resultan de lo expuesto no hay motivo para que tales columnas, cuyo valor desde los puntos de vista artístico y arqueológico es evidente, continúen en su lugar actual, invisibles para los amantes

5. Hemos de observar que en la primera parte del artículo del señor Olaya, los datos que dice le proporcionó el señor José M.<sup>a</sup> Colobrans sobre la reciente recuperación de las columnas, contienen algunas pequeñas inexactitudes, tales como «que fueron halladas al hacer unos cimientos, y a bastante profundidad» y que por los técnicos «se estimó muy dudoso pudieran ser dejadas allí durante un traslado, dada la profundidad a que se hallaban» y que «Como la carretera de la

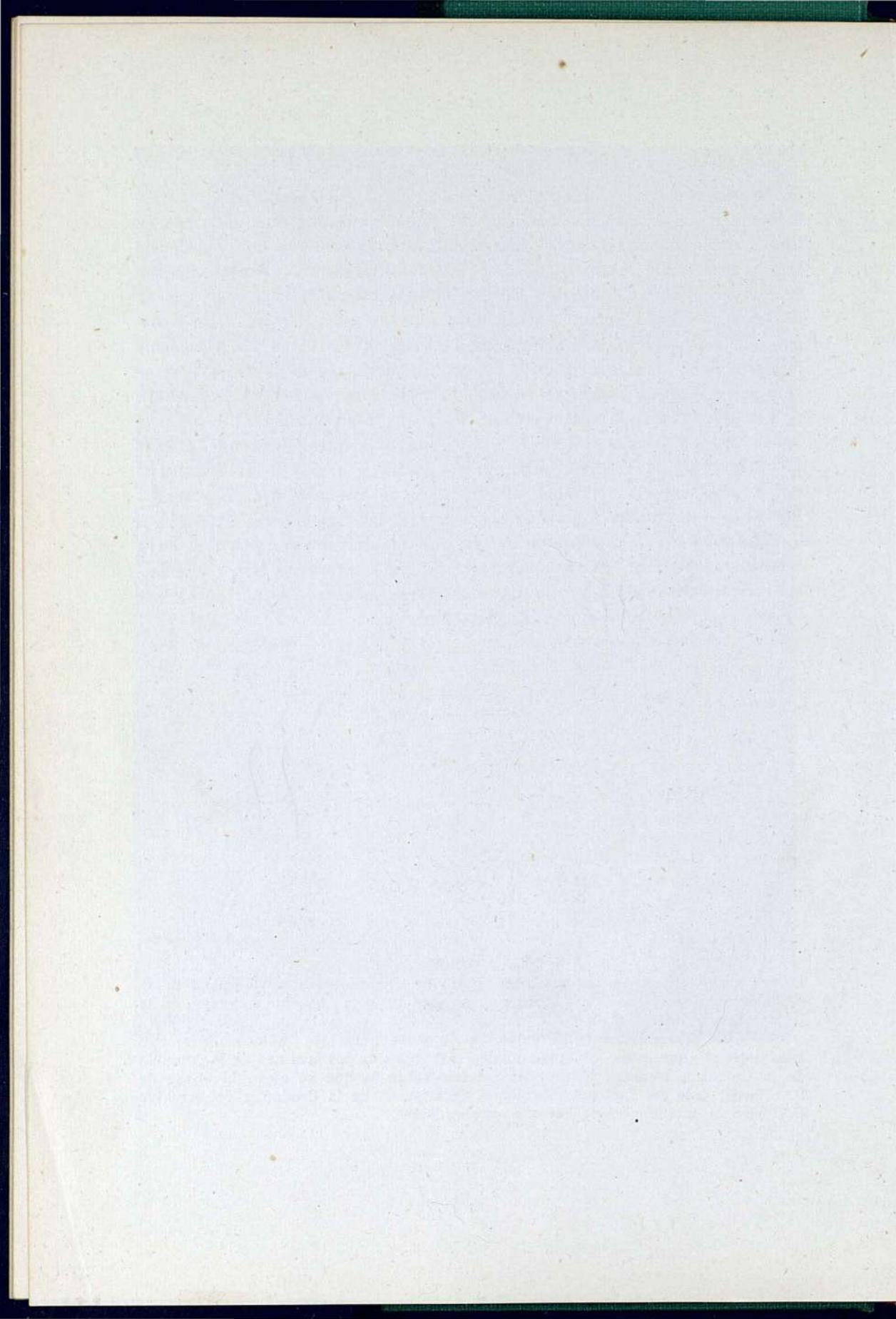


Las columnas de Sants en su emplazamiento actual

de las cosas antiguas y de la historia de la ciudad, y es aconsejable su traslado a otro lugar más adecuado en que puedan cumplir un papel más en consonancia con aquellos valores. Siendo indudablemente de procedencia barcelonesa, como lo acredita la piedra local en que están labradas, pueden ser emplazadas, sin faltar a los principios científicos de la arqueología en lugar de la ciudad que resulte apropiado para aprovechar su valor ornamental, como se hace en todas partes tantas y tantas veces. En Barcelona mismo, con general beneplácito, se han situado al pie de la muralla recayente a la plaza de Berenguer el Grande y Vía Layetana y en los jardines próximos diversos elementos auténticos y una reproducción de la estatua hallada en 1875 en la calle del Paradís, piezas arqueológicas que, apesar de no ser propias de aquel lugar, ni por hallazgo ni por ser adecuadas al pie de una muralla, cumplen allí un papel de ornamentación ciudadana. Por lo tanto es opinión del que suscribe que las tantas veces citadas columnas queden a disposición de los servicios municipales competentes, cuya acreditada solvencia sabrá encontrarles el emplazamiento honorífico que les corresponde en la labor de urbanismo arqueológico que con tanto éxito lleva a cabo el Ayuntamiento de Barcelona.<sup>6</sup>

Bordeta era vía romana, se creyó más posible pertenecieran a un templo romano situado cerca del lugar». Las cosas acontecieron tal como ha sido expuesto en la primera parte de esta nota.

6. Con posterioridad a la redacción de estas notas los indicados Servicios han dispuesto que estas columnas queden instaladas en los jardines de la Avenida de la Catedral, frente a la muralla romana sobre la que se eleva la «Casa de l'Ardiaca», sede del Instituto Municipal de Historia de la Ciudad y del Archivo Histórico Municipal, donde hoy día pueden verse.



## En torno a una posible moneda barcelonesa del siglo IV

por F. Xavier Calicó

EN el año 1959, durante las excavaciones efectuadas con motivo de las reformas de la Plaza de San Felipe Neri de Barcelona, se hallaron desperdigadas algunas monedas, en su mayoría carentes de otro interés que el que puedan tener por tratarse de piezas de datación relativamente fácil. Una de ellas, sin embargo, plantea un problema numismático que debido a la deficiente conservación del ejemplar no podemos resolver sin entrar en el resbaladizo terreno de las conjeturas. Ni las circunstancias del hallazgo ni ningún otro elemento exterior al de la misma moneda, nos son de alguna ayuda para la identificación.

A pesar de ello, las especiales características de la pieza nos impelen a intentar una clasificación valiéndonos, por lo tanto, de los únicos datos que nos aporta la propia moneda.

### I. PLANTEAMIENTO

#### 1) *Descripción de la moneda*



Anverso: ...VS PF AVG...

Busto barbudo a la derecha, diademado, drapeado y con coraza.

Reverso: Leyenda circular borrosa y en parte fuera del cospel, probablemente VICTORIA AVGG.

Victoria marchando a la izquierda. En exergo: siglas que parecen SMB y parte superior de otra que parece la conjunción de los dos trozos de la letra A.

Metal: Bronce patinado.

Peso: 2,14 grs.

## 2) Consideraciones sobre la descripción de la moneda

Se trata de una moneda romana de bronce, posterior a la reforma de Diocleciano (años 284 a 305), de las conocidas numismáticamente con el nombre de «pequeño bronce», de probable valor de  $1/3$  de «follis».

El nombre del emperador había de figurar en el anverso, empezando la leyenda circular encima del hombro derecho del busto, leída desde dentro de la moneda y comenzando posiblemente con las consabidas siglas DN (Dominus Noster), seguidas de las letras con el nombre del emperador. Por la posición de las letras visibles, puede asegurarse que la leyenda quedaba partida por la parte alta de la cabeza del emperador y continuaba enfrente de la cara para terminar encima del hombro izquierdo.

Teniendo en cuenta que las letras visibles PF AVG son abreviaturas bien conocidas que deben transcribirse<sup>1</sup> por PIO FELIX AVGVSTVS y constituyen una simple fórmula en los títulos monetarios de los emperadores de esa época, llegaremos al convencimiento de que las dos letras VS que preceden a dichas abreviaturas y son las primeras de la leyenda después de la partición, corresponden a las dos últimas del nombre del emperador. Es decir, que este nombre tiene la terminación de VS.

El retrato del emperador nos lo muestra barbudo, en cuanto al resto de los rasgos fisonómicos, nada pueden indicarnos con precisión, ya que los retratos monetarios de esa época carecen de destacadas características personales.

El tipo del reverso es el comúnmente empleado en las monedas de bronce de ese período, la leyenda circular prácticamente ilegible no parece tener ningún interés para la clasificación, como no lo tienen las leyendas de reverso conocidas.

1. Antonio Beltrán, *Curso de Numismática*, Cartagena, 1950, p. 423 y 419. Francesco Gnechchi, *Monete Romane*, Milano, 1907, p. 322 y 317.

En el exergo, lugar destinado generalmente a las siglas correspondientes a los talleres monetarios, se distinguen cuatro letras, de las cuales la segunda, que es M, es la única de lectura segura, siendo muy probable la interpretación de la primera como S y de la tercera como B. En cuanto a la cuarta, visible solamente en su parte más alta, no parece pueda interpretarse más que como A.

## II. ESTUDIO DE LAS MONEDAS DE LA ÉPOCA

### 1) *Los estilos artísticos en las acuñaciones romanas desde Diocleciano*

Conviene ante todo procurar en lo posible delimitar el período en que pudo ser emitida la moneda que nos ocupa. Para ello nos será de gran utilidad una rápida revisión de los estilos artísticos que aparecen en las monedas desde Diocleciano, puesto que sabemos que la pieza hallada es posterior a este emperador.

Con Diocleciano precisamente puede decirse que se inicia un estilo cuya principal característica es el acentuar, algunas veces hasta la exageración, los trazos de la mandíbula, con la barbilla también muy marcada hacia arriba, como puede apreciarse en la siguiente reproducción.<sup>2</sup>



Esta tendencia con pequeñas variaciones probablemente, debidas a intentos de personalizar algún retrato, continúa hasta Constantino el Grande (años 306 a 337).

Si bien en algunas emisiones de este emperador se continúa el estilo

2. Harold Mattingly y Edward A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage*, vol. V, part. II, London, 1933, lám. XII-5.

que podríamos llamar dioclecianiano, en otras se observa ya uno nuevo que continuará influenciando las acuñaciones monetarias incluso después de la partición del Imperio, según se muestra.<sup>3</sup>



A este estilo pertenece sin duda la moneda hallada y a él habremos de limitar por lo tanto nuestro ensayo.

2) *Acuñaciones de los emperadores barbados de esa época*

Partiendo por lo tanto de Constantino el Grande, encontramos los siguientes emperadores que nos presentan retratos monetarios con barba:

- a) Nepociano: *Flavius Julius Nepotianus Constantinus* (a. 350). — b) Vetranion: *Vetranio* (350). — c) Juliano II el Filósofo o el Apóstata: *Flavius Claudius Julianus* (355 a 363). — d) Procopio: *Procopius* (365-66). — e) Eugenio: *Eugenius* (392 a 394). — f) Máximo: *Maximus* (409 a 411). — g) Juan: *Johannes* (423 a 425).

a) Nepociano.

En las monedas se le dan los nombres y títulos de FL. POP. NEPOTIANVS P. F. AVG; DN. IVL. NEPOTIANVS P. F. AVG y FL. NEP. CONSTANTINVS AVG.

La partición de la leyenda producida por la cabeza del emperador corresponde siempre aproximadamente a la mitad de la leyenda, de forma que quedan el mismo número de letras en cada parte.

La segunda parte de la leyenda empieza por lo tanto con IANVS y ANTINVS en vez de VS como ocurre en la moneda que nos ocupa.

Además, los retratos monetarios de este emperador no pueden relacionarse de ninguna forma con el de la moneda que tratamos.

b) Vetranion.

El nombre de este emperador se ve escrito en las monedas VETRANIO

3. *Römische Münzen*, Sammlung Bachofen von Echt, Wien, 1903, lám. 13-2464.

y no terminando por lo tanto en VS ha de quedar al margen de nuestro estudio.

c) Juliano II el Filósofo o el Apóstata.

Hay que separar las acuñaciones en dos grupos :

1. Las que ostentan el título de CAESAR con retrato casi siempre imberbe, acuñadas desde el año 355 hasta el 360, en que fué proclamado Augusto, que quedan eliminadas puesto que sabemos que en la moneda estudiada figura el título de AVGVSTVS.

2. Las emitidas desde el año 360 hasta el fin de su reino en 363 con nombres y títulos escritos FL. CL. IVLIANVS P. F. AVG ; FL. CL. IVLIANVS PER. AVG ; IVLIANVS AVG ; DN. FL. CL. IVLIANVS P. F. AVG, con algunas otras pequeñas variantes.

La mayoría de leyendas constan de más de dieciséis letras y por lo tanto la partición del nombre es por lo general IVLI-ANVS o IVLIA-NVS.

Excepcionalmente existe un triente<sup>4</sup> con la partición IVLIAN-VS, pero el título que le sigue es solamente el de AVG.

Las marcas de talleres monetarios de este reinado se ven en el exergo y recogemos las siguientes que pueden interesar a nuestro objetivo : SM, SMA, SMANA, SMANTA, SMAQS, SMPIE, SMS, SMTSC y SMTSE.

Es decir, que no encontramos ninguna cuya lectura pueda ser o confundirse con SMBA, si no es SMKA que figura también en Juliano el Apóstata, pero entre dos palmas.

En el caso concreto de Juliano II, puede ser decisiva la comparación de los retratos monetarios ampliados de este emperador, que reproducimos a continuación, con el de la moneda que estudiamos y que damos también en ampliación y en último lugar.<sup>5</sup>



4. Colección Conte Alessandro Magnaguti, n. 645. P. & P. Santamaria, Roma, 1951.

5. Op. cit., Magnaguti, n. 642, 645 y 653.

Como puede verse no parece aceptable la posibilidad de que se trate de monedas del mismo emperador.

d) Procopio.

En todas las monedas conocidas, la leyenda del anverso, que es D.N. PROCOPIVS P.F. AVG, viene partida de manera que quedan a la derecha las cuatro últimas letras del nombre PIVS.

Las siglas monetarias que empiezan por la letra S, son SMHB, SMHA y SMN.

Tampoco el retrato que se ve en las monedas de Procopio parece tener ninguna relación con el que buscamos:<sup>6</sup>



e) Eugenio.

En sus monedas los títulos y nombre vienen escritos: DN. EVGENIVS P. F. AVG. Con la misma partición de la moneda estudiada.

Este tirano, elegido en la ciudad de Viena en el Delfinado, acuñó en Milán, Lyon, Treveris y Aquileia y a estas cecas corresponden las únicas marcas que se observan: MDPS, MD, LVGS-LVGPS, TR-TRPS y AQP.

No se conoce en este reinado la fórmula SM que precede a la sigla de la ceca en otras acuñaciones romanas entre las que creemos debe incluirse la moneda en cuestión.

Por la fotografía que publicamos a continuación podrá apreciarse que, en cambio, existen indudables analogías entre los bustos de Eugenio y el de la moneda, pero no lo suficiente marcados para considerar una común identificación:<sup>7</sup>

6. Op. cit. Gneccchi, lám. XXI.

7. Op. cit. Magnaguti, n. 682.



f) Máximo.

La historia de este tirano queda bastante oscura; algunos historiadores lo silencian,<sup>8</sup> pero los que de él tratan<sup>9</sup> le relacionan estrechamente con el general Geroncio, que mandando las legiones encargadas de guardar el Pirineo, se sublevó contra su jefe Constante, hijo del usurpador Constantino III haciendo que sus tropas eligiesen a Máximo como emperador en el año 408 ó 409.

En el año 411, derrotado Geroncio por Constantino, a la sazón general de Honorio, huye a Hispania en donde se da muerte; dicho Constantino, en el correr de los años — concretamente en 421 — fué proclamado emperador con el nombre de Constancio III. Máximo se somete y es despojado de su dignidad, entrando a la vida privada, según unos o según otros, siendo enviado a Italia, en donde Jovino le hace ajusticiar en el año 422.

Las acuñaciones de Máximo son muy raras; los pocos ejemplares conocidos hasta el presente son siliquas de plata. El hecho de que no existan monedas de bronce atribuídas a este emperador es más bien extraño, pues la mayoría de los tiranos de su época emitieron monedas de este metal. Quizás pueda imputarse el desconocimiento a la gran rareza de las monedas de Máximo y a la poca atención que en general se presta a los pequeños bronce.

Las leyendas del anverso de las monedas de Máximo son: D.N. MAXIM-VS P. F. AVG, con la partición igual que en la moneda motivo del presente estudio.

Cómo caso insólito, todas las emisiones de Máximo ostentan la misma marca de ceca en el exergo, SMBA, que en algunos casos quedó fuera del

8. Luis Pericó, Alberto del Castillo, Juan Ainaud y Jaime Vicens Vives, *Barcelona a través de los tiempos*, Barcelona, 1944; Antonio Ballesteros, *Historia de España*, Barcelona-Madrid, 1943.

9. Henry Cohen, *Description Historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain*, vol. VIII, p. 200.

cospel o es muy poco visible, lo que ha inducido a error a ciertos autores,<sup>10</sup> pero que puede identificarse sin dudas en el reverso de las dos monedas que reproducimos en ampliación:<sup>11</sup>



Las dos primeras siglas SM han de transcribirse por SACRA MONETA, que algunos creen debe leerse como SIGNATA MONETA. Se ven con frecuencia precediendo las siglas de la marca de ceca propiamente dicha.

La tercera letra B, puede ser la inicial del taller monetario, o el número de orden equivalente a *secunda*, sigla que precede o sigue a la inicial que es marca de ceca para indicar que la emisión procede de la segunda oficina o taller monetario de una población. Para que B pudiese tener la significación de *secunda*, puesto que la letra M que la precede no puede ser la del taller, habría de serlo la letra A que le sigue.

Ninguna ceca conocida marcó con la letra A sola. Arlés, ciudad de la Galia, en cierto modo relacionada con los sucesos que motivaron la revolución de Geroncio y la elección de Máximo, marca con las siglas AR y ARL.

La letra B, por lo tanto, ha de ser la inicial de la ciudad emisora de la moneda.

En la nomenclatura de talleres monetarios romanos no existe ninguno que tenga como distintivo la letra B, ni sola ni acompañada de A. Ha de tratarse por lo tanto de uno nuevo, fundado en una ciudad enclavada dentro de la zona geográfica dominada por Máximo y sus partidarios, ciudad cuyo nombre sabemos que principia por B. La novedad de este taller parece excluir la posibilidad de que la letra A tenga la interpretación de *prima officina* que en otros casos se le da, ya que ello sería reconocer que

10. Op. cit. Cohen.

11. Colección Madame N. Kapamadji, París; Archivo del Dr. Herbert A. Cahn, Basilea.

existían varios talleres, cosa poco verosímil en una ceca de nueva creación. Así pues, la letra A habrá de considerarse como complementaria de la marca del taller, siendo muy probable que sea la segunda de su nombre, como ocurre en muchos otros casos entre los que citamos: AL=Alexandría; AN=Atiochia; AQ=Aquileia; MED=Mediolanum; TH=Thesalonica; TR=Treviri.

Teniendo en cuenta las ciudades ubicadas en la citada zona geográfica, la única que parece reunir las condiciones requeridas es BARCINO y a ello se debe que los numismáticos<sup>12</sup> — principalmente extranjeros — clasifiquen a esta ciudad las monedas de Máximo. Confirma esta clasificación el hecho de que la mayoría de los raros ejemplares conocidos en el mundo proceden de la región catalana.

La principal fuerza del razonamiento de la identificación a Barcino de la marca SMBA descansa en la limitación geográfica del territorio dominado por Máximo.

De aparecer dicha marca con el nombre de otro emperador anterior quedarían alterados los factores del problema, al que habría de buscársele otra solución. Máximo solamente emite moneda en BA, porque no dispone de ningún taller monetario de los ya existentes. Los otros emperadores, incluyendo los tiranos citados, dominan regiones en donde funcionan los talleres conocidos por sus emisiones, no precisan de la fundación de uno nuevo.

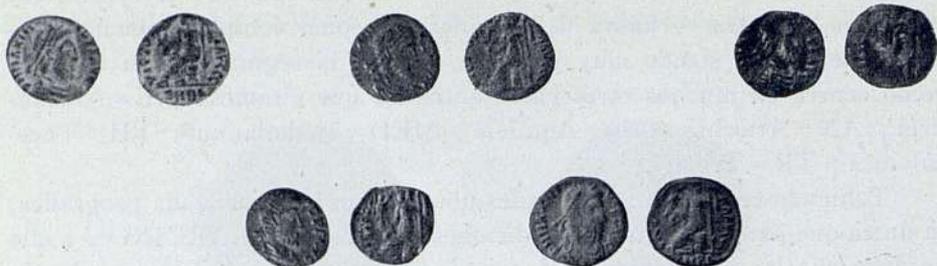
La creación de una ceca en la época romana no debía presentar grandes inconvenientes en orden técnico, pues sabido es que en las legiones se integraban incisores acuñadores y gentes de oficios monetarios.

Según esta teoría, Máximo habría tenido su corte en Barcino hasta su deposición en 411, lo que explicaría que en el año 415, Ataulfo escogiese también como sede la misma ciudad.

Prescindiendo de los dos ejemplares publicados por Cohen que no hemos podido localizar, poseemos las fotografías de los cinco ejemplares de siliquas de Máximo, que son las siguientes:<sup>13</sup>

12. Cahn, Herbert, Basilea; Rosemberg, Hermann, Lausana; Florange, Jules, París; Calicó, X. & F., Barcelona, etc., etc.

13. Colección Madame N. Kapamadji, París; Colección Juan Baucis, Barcelona; F. Xavier Calicó, *Diario de Barcelona*, p. 32, 29 mayo 1958; X. & F. Calicó, *Catálogo de la Asociación Numismática Española*, n. 710, mayo-junio 1960, Barcelona; Colección Madame N. Kapamadji, París; Archivo del Dr. Herbert A. Cahn, Basilea.

g) *Juan*

El nombre de IOHANNES lo descarta de la terminación VS que nos interesa.

## III. CONCLUSIONES

1) *Referentes al anverso*

Hemos visto que basándonos en la terminación VS. como integrante de la última sílaba del nombre del emperador y primeras lestras de la segunda parte de la leyenda, han quedado eliminados los emperadores Nepociano, Vetranion, Procopio y Juan.

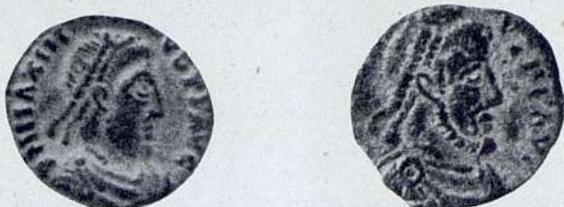
En cuanto a este punto concreto, quedan todavía indecisos Juliano II, Eugenio y Máximo.

En las ejemplares de Juliano II, la partición en VS es excepcional y la única pieza conocida tiene el título que le sigue distinto, pero nada impide que en otras fuese también P. F. AVG. Sin embargo, como decimos en su lugar, la serie de retratos monetarios de Juliano II, muy variada y con ciertas pretensiones artísticas, aparentemente imposibilitan la atribución de este emperador, del tercio de follis hallado.

Hemos visto también, que los retratos de Eugenio tienen cierta semejanza con el de la moneda que nos interesa, semejanza mucho más acentuada que en los de cualquier otro emperador si exceptuamos a Máximo. La explicación puede ser que Eugenio es contemporáneo a Máximo.

Por las fotografías de las monedas de Máximo que hemos publicado habrá podido observarse que el parecido es mucho más marcado todavía

en estas monedas, especialmente en una de ellas cuya ampliación damos a continuación, reproduciendo en segundo término la moneda objeto de este artículo.



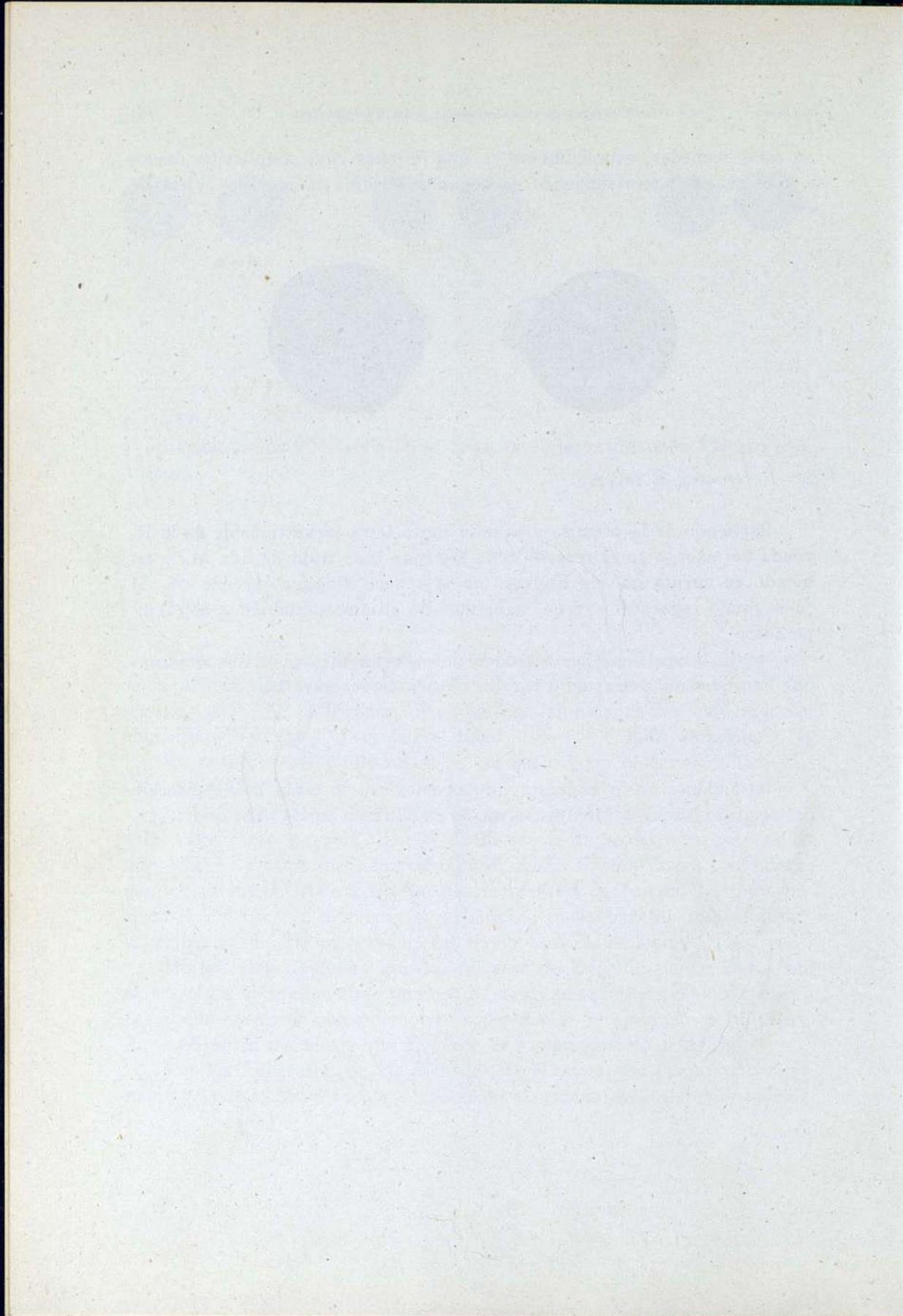
### 2) *Referentes al reverso*

Partiendo de la premisa de que la única letra incuestionable de la leyenda del exergo en el reverso es la segunda y se trata de una M, y teniendo en cuenta que de Eugenio no se conoce ninguna leyenda con M en segundo lugar del exergo, habremos de eliminar también a este emperador.

No incluimos aquí las consideraciones referentes a los emperadores que han quedado descartados con los elementos del anverso.

### 3) *Conclusión final*

Basándonos en lo expuesto, proponemos por lo tanto la clasificación del pequeño bronce a Máximo, acuñado en Barcino en los años 409 a 411.



## Orígenes de la Casa Padellás, sede central del museo y sucesivos poseedores

por Federico Udina Martorell

### I

LA topografía urbana de Barcelona necesita todavía de completos estudios, como tantos otros capítulos de la Historia de la Ciudad, para poder centrar cualquier problema; como sucede en muchas ocasiones, una orientación muy precisa y datos concretos podemos hallarlos en la voluminosa obra de Carreras Candi.<sup>1</sup>

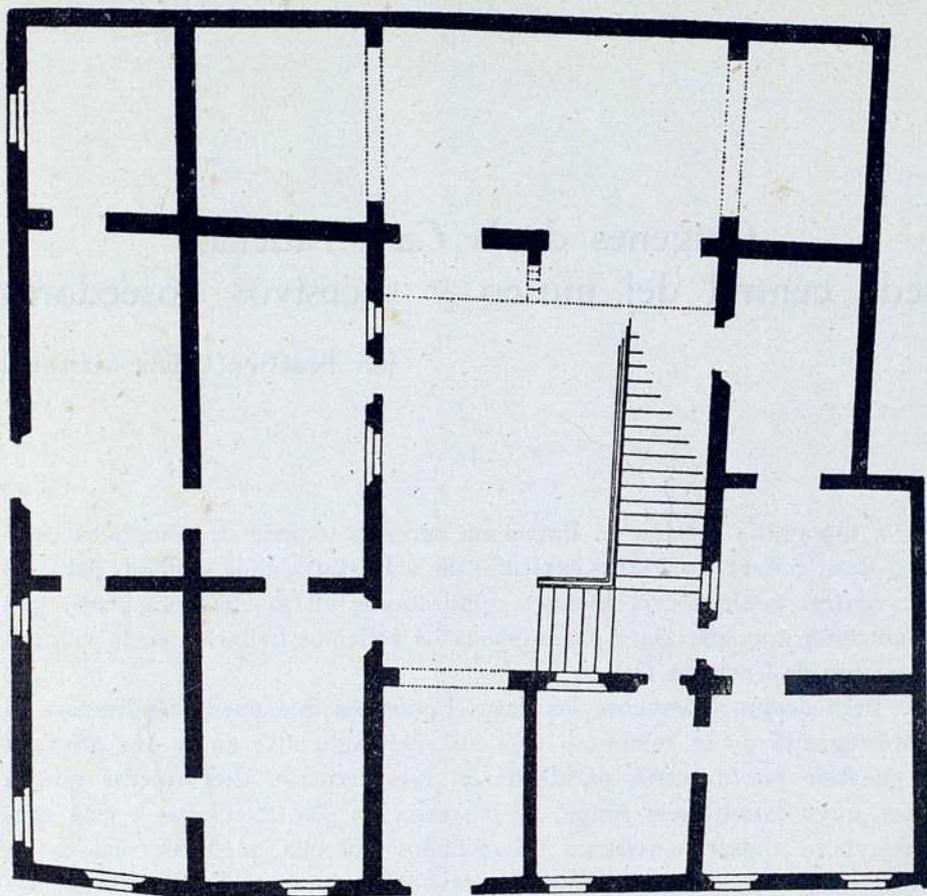
Pero desgraciadamente los datos históricos que puede facilitarnos la historiografía no se remontan más allá del siglo XIV, en lo que afecta a la cuestión por nosotros planteada en este artículo. Ciertamente que la Casa, cuyo estudio nos ocupa, es posterior en sólo cien años a esta centuria, pero algunos extremos relacionados con ella quedarían aclarados, sin duda, si al menos tuviésemos noticias de la situación exacta de las casas de la Barcelona bajomedieval.

Efectivamente, el conocido censo de Pedro el Ceremonioso, conservado entre los más preciosos documentos barceloneses en el Archivo de la Corona de Aragón<sup>2</sup> no alcanza la parte de la Ciudad que a nosotros nos interesa y tenemos que saltar a fines del siglo XV, para hallar datos seguros

1. *Geografía General de Catalunya. La Ciutat de Barcelona*. Barcelona, Martín. — *La Vía Layetana*. Ajuntament de Barcelona, 1913.

2. CO. DO. IN. del A. C. A., vol. XII.

sobre la topografía urbana de los barrios que estudiamos. Afortunadamente, conservamos dos libros de censo de población, llamados «Fogatges», que distan cronológicamente muy poco y que nos describen los lugares en



Planta de la Casa Padellás en su situación originaria en la calle Mercaders

que se edificó la casa que, en el correr de los tiempos, recibirá la denominación de Padellás. Nos referimos a los «Fogatges» de 1497 y de 1515 conservados en copias diversas en los Archivos de la Ciudad y de la Corona de Aragón.<sup>3</sup>

3. Véanse los Inventarios del Real Patrimonio del A. C. A.

Teniendo en cuenta que, como es bien sabido, la Casa Padellás había sido levantada en la calle de Mercaders, en fecha desconocida, pero desde luego alrededor del traspaso de los siglos xv-xvi, dichos «Fogatges» pueden efectivamente ilustrarnos.<sup>4</sup> Por otra parte, varios autores que la han estudiado convienen en que el edificio constituye una de las más expresivas mansiones góticas de la Ciudad, levantada a fines del siglo xv o a principios del siglo xvi. Antes de pasar adelante para intentar historiar los orígenes de la casa, hagamos una descripción de la misma, siguiendo unas notas que escribió el erudito arquitecto Jerónimo Martorell: «Se desarrolla el edificio en tres plantas: semisótano, piso bajo o entresuelo y piso principal. Las dos primeras se juntan en una sola al fondo del patio, resultando así lugar a propósito para cuadra y para guardar los carruajes. El piso bajo o entresuelo tiene la entrada en el primer rellano de la escalera; todavía se conservan en Barcelona algunas puertas en esta disposición, ricamente ornamentadas. Allí el dueño de la casa tenía su despacho o estudio, en donde recibía sus relaciones, los amigos o clientes, comerciantes o colonos... El piso noble o principal contiene gran número de cámaras y recámaras, para la vida de familia y salas de recepción para las amistades.

Uno de los aspectos de mayor interés de la casa, es la disposición de la cubierta, que corresponde a la fachada principal del patio; el tejado está sostenido por una serie de columnas de piedra formando una galería, de modo que la casa termina con un tejado cubierto. A un lado de la fachada, el muro sube, constituyendo una terraza con terrado sin tejado.

Diversas casas antiguas de Barcelona presentan todavía vestigios de columnitas en la parte alta, sosteniendo la cubierta, pero por excepción, en esta casa de la calle de Mercaders, la galería es doble, o sea en la fachada y en el patio. El conjunto resulta así realmente monumental.

Las ventanas del entresuelo y aún más las del patio, son de obra de piedra floreada. Complicadas molduras, escudos, vegetación y bestiaro ornamental, corresponden al momento de transición del gótico al renacimiento, el cual produjo aquel estilo barcelonés típicamente plateresco.

Los ventanales del primer piso estuvieron partidos por columnas, pero en el siglo xviii fueron transformados en balcones; queda, todavía, alguna ventana que permitirá reconstruir con fundamento las que faltan.»<sup>5</sup>

4. Carreras Candi publica una transcripción en la pág. 389.

5. Publicado por el referido Martorell en «Gasetta de les Arts» (XI-1929).

Esta descripción la ultima el ilustre arquitecto con una lamentación relativa a la carencia de datos históricos para historiar dicha casa y alude simplemente a los escudos de las ventanas que podrían indicarnos a quienes perteneció la mansión; se refiere a los Abella, Bastida, Tarafa y Potau.<sup>6</sup>

A la descripción que nos hizo el llorado conservador de tantos edificios artísticos de Barcelona y su provincia, podríamos añadir muchos otros datos al visitar la casa, tal como se encuentra hoy reconstruída en la Plaza del Rey, esquina calle del Veguer. La mansión que se levantó, al traspasar el siglo xv al xvi en la calle de Mercaders, como veremos luego, fué trasladada al lugar que hoy ocupa y para ello, después de respetar su estructura original, los arquitectos señores Vilaseca y Florensa, a quienes la Ciudad tanto debe, completaron su trazado.<sup>7</sup>

En la actualidad la casa, libre de aditamentos y de construcciones tardías, se ofrece con toda la esbeltez que había deseado Martorell, más algunos elementos reconstruídos muy afortunadamente, debidos a los arquitectos antes mencionados; su forma exterior recayente sobre la Plaza del Rey y la calle del Veguer corresponde con gran fidelidad a la que había tenido con respecto a la fachada principal de la calle de Mercaders y de la de Tarascó (que es la parte que hoy da a la Plaza del Rey).

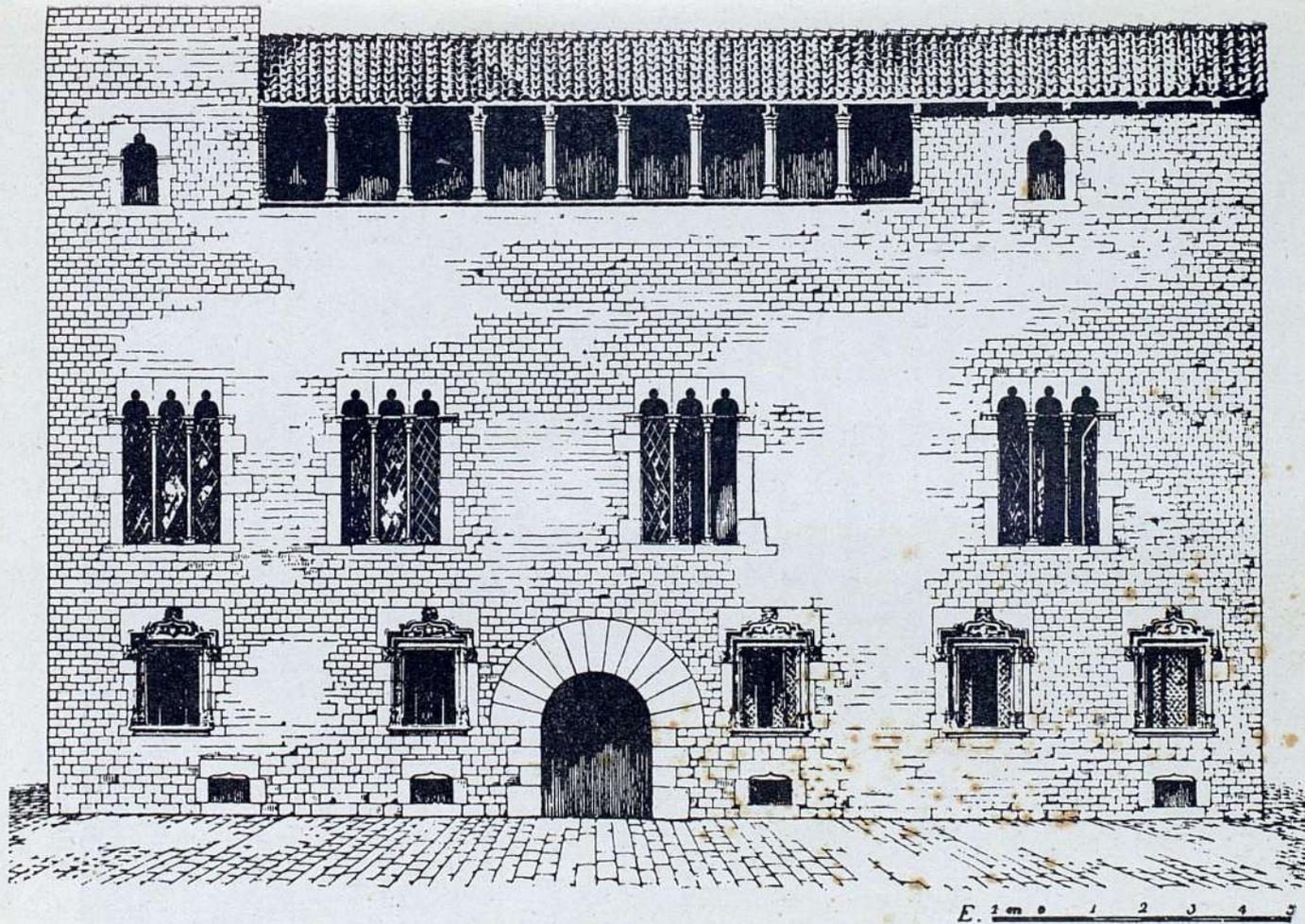
Un amplio sector del edificio sufrió modificación con el traslado y reconstrucción: la parte posterior que en la actualidad, en el lugar que ocupa, ha ganado en grandiosidad y perspectiva al quedar adosada y apoyada a la muralla romana de la calle de la Tapinería, junto a la Capilla Real de Santa Águeda.

Pues bien, la Casa Padellás, construída en el siglo xv, según afirma Durán y Sanpere<sup>8</sup> como Casa Abella y reformada en el xvi por los linajes Bastida y Clariana — extremos que luego habremos de rectificar en parte —

6. En realidad no creo que Martorell hubiese hecho un estudio heráldico a fondo. A la pluma de Martorell se debe asimismo otro artículo, titulado «La casa gòtica del carrer de Mercaders. Una qüestió arqueològica apassionant per la Ciutat»; apareció en «La ciutat i la casa», n.º I [1925], p. 3-5 y a continuación del artículo de Martorell se leen unas notas de la Asociación de Arquitectos de Cataluña y de otro arquitecto que se firma R. B.; hay varias ilustraciones.

7. «Conservación y restauración de Monumentos históricos», del Sr. Florensa, de los años 1927-1946 (véase págs. 7-8).

8. *Guía de los Museos de Arte de la provincia de Barcelona*. Junta de Museos de Barcelona, 1954, pág. 13.



Reconstrucción de la fachada de Casa Padellás en la calle Mercaders, por Jerónimo Martorell

sufrió aún algunas modificaciones, como la apertura de balcones, sustituyendo a las ventanas, en el siglo XVIII.

Nada sabíamos de la casa desde el punto de vista documental, ya que se ignoraba si existía archivo familiar y no se acertaba tampoco en la exacta interpretación de los escudos heráldicos. Pero el estudio más detallado de éstos, de una parte, y el conocimiento de algunos datos de archivo, por otro, nos ha permitido esclarecer suficientemente algunos extremos y sobre los mismos comenzar a buscar la documentación que pueda ilustrarnos.

Esta, en los diversos archivos que en seguida citaremos, más los «Fogages» anteriormente referidos y el detallado estudio de la heráldica de las ventanas de la Casa, nos van a permitir desentrañar, con bastante claridad, los orígenes de este bello Palacio gótico que la Ciudad ha dignificado y salvado de su segura destrucción, gracias al mecenazgo del último propietario que la donó al Ayuntamiento.

Un documento, perdido entre los millares de escrituras que guarda el rico archivo de Protocolos de Barcelona hace referencia al «magnum hospitium» que una señora, llamada Mencía de Requesens y Çuñiga poseía en la calle de Mercaders; se trata de unos poderes otorgados por dicha dama y firmados por ella en Benavente, en 25 de junio de 1584. La mencionada escritura ha permitido levantar el velo de la oscuridad para averiguar los orígenes de nuestra mansión. Efectivamente, Francisco de Agullana, doncel, procurador de la ilustrísima señora doña Mencía de Requesens y de Çuñiga, condesa de Benavente, y esposa de Juan Alfonso Pimental Quiñones y de Herrera, conde de Benavente y de Luna, vende al magnífico Montserrat Casamitjana, caballero, un censal muerto que obliga o radica sobre el referido «magnum hospitium» que tiene dicha señora en «civitate Barcinone, in vico vocato dels Mercaders». La referida Mencía actúa como sucesora de Jerónima de Çunyiga y de Hostalrich, su madre.<sup>9</sup>

En estas pocas palabras del documento notarial que extractamos hallamos una pista muy clara de nuestra casa de la calle de Mercaders: su vinculación a los linajes de Requesens, Zúñiga y Hostalrich.

Gracias a un índice que procede de la casa Padellás, redactado en el pasado siglo,<sup>10</sup> sabemos que en la familia se conservaban como documentos primeros de la Casa unos que se referían a los Hostalrich, entroncados

9. A. Protocolos de B., notario Juan Sala, tomo 2.º, leg. 10, fol. 255, año 1584.

10. Índice de todas las escrituras... de la Sra. D.ª Josefa Ramona Togores... al patrimonio Padellás. Manuscrito de 1843.



Patio de la Casa Padellás en su situación originaria en la calle de Mercaders

con los Requesens. A base de esta noticia, incontrovertible, los datos que nos brinda la anterior escritura notarial nos pone, como decíamos, sobre la pista de los orígenes de la mansión en que hoy se alberga nuestro Museo.

Otro documento, fruto de una rápida búsqueda en el Archivo de la Corona de Aragón, nos ofreció, de otra parte, abundantes datos genealógicos en torno a aquellos entronques de la familia Hostalrich; efectivamente, por una sentencia de 1619,<sup>11</sup> Guillermo Pedro Dusay, procurador de Diego de Ostalrich y de Pimentel, como heredero de la noble señora Jerónima de Stalrich, viuda de Luis de Requesens, reclama la herencia de ésta por muerte de Alfonso de Stalrich y Pimentel, que no ha dejado hijos. Dicha Jerónima era, de otra parte — prosigue la sentencia — hija de Mencía de Requesens, viuda de Pedro Faxardo, Marqués de los Vélez. El rey, al resolver el pleito entablado, se refiere a que la herencia Hostalrich gravaba el nombre, las armas y la casa de la familia, así como a ciertos sucesivos entronques de los Hostalrich: Mencía había casado en primeras nupcias con Luis Faxardo y en segundas con Juan de Herrera Pimentel y Quiñones; de este matrimonio tuvo varios hijos: Juan de Zúñiga, marqués del Villar, Alfonso de Hostalrich y Pimentel, el segundo génito, y Diego, el tercero, apellidado también de Hostalrich. El verdadero heredero de la herencia es Alfonso, pero habiendo muerto éste sin hijos pasa a Diego, y así lo determina la sentencia.

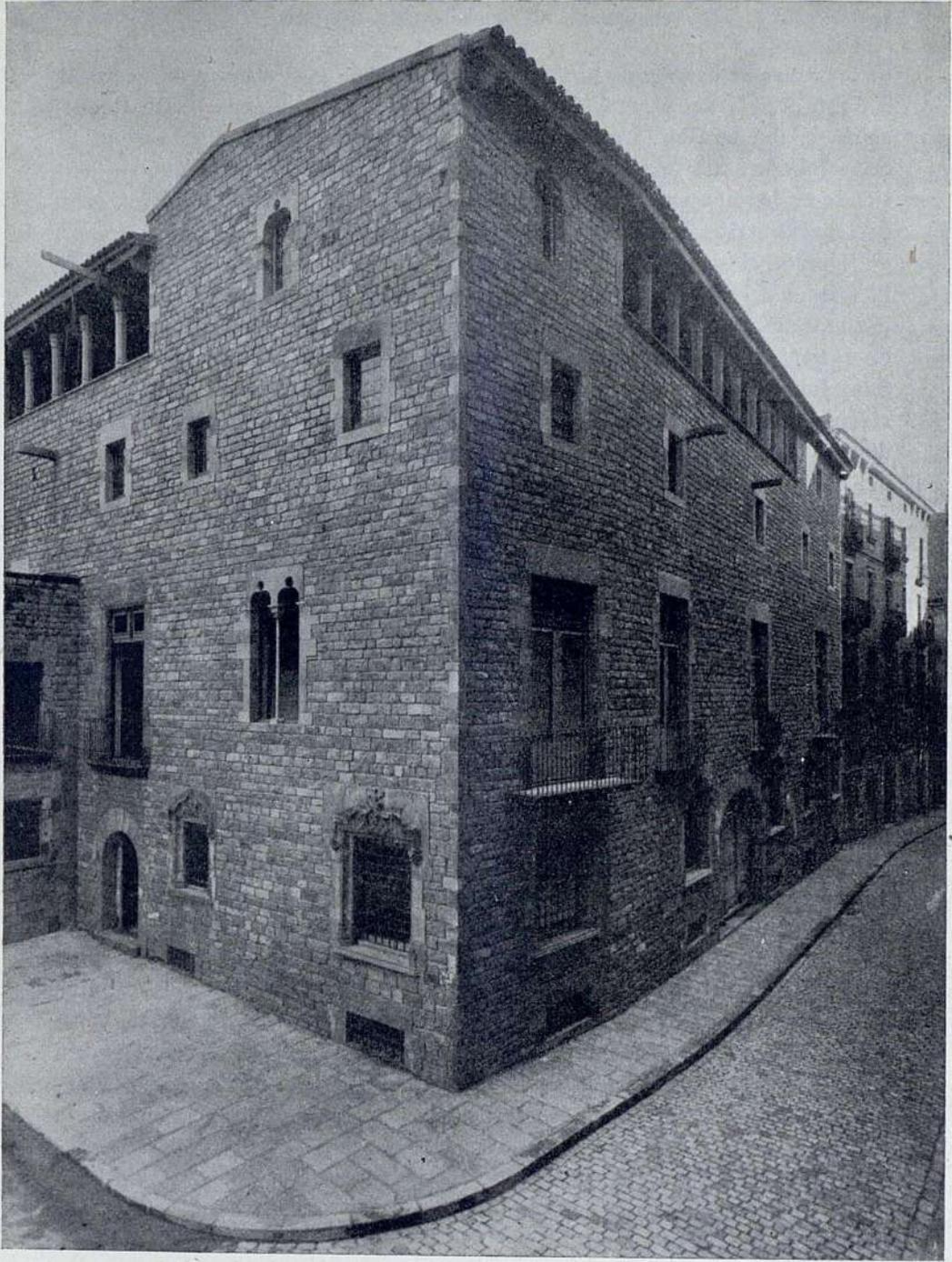
El documento anterior nos ha permitido establecer una serie de enlaces que indirectamente nos ilustran acerca de las personas que poseyeron, como veremos luego, la mansión de nuestro Museo.

Pero un conjunto de escrituras que nos ha facilitado amablemente el ilustre fundador y primer Director del Museo de Historia, D. Agustín Durán y Sanpere, ilustran todavía mejor las sucesivas generaciones de aquellos que según creemos fueron los constructores y primeros poseedores de la Casa Padellás. Sin embargo, antes de estudiarlas, intentaremos situar dicha casa en la topografía urbana de fines de la Edad Media y de principios del siglo XVI.

Ya hemos hecho referencia anteriormente a los datos que nos ofrecían los «Fogatges». Veámoslos ahora para estudiar la cuestión desde otro punto de vista: en la relación de las diversas fincas que aparecen, podemos leer en el Fogatge de 1497<sup>12</sup> y en su folio 27 los nombres de los poseedores

11. A. C. A., Reg. 5262, fol. 234 v.º

12. A. C. A., «Fogatge» de dicha fecha en A. C. A., R. P.



Casa Padellás, sede actual del Museo de Historia

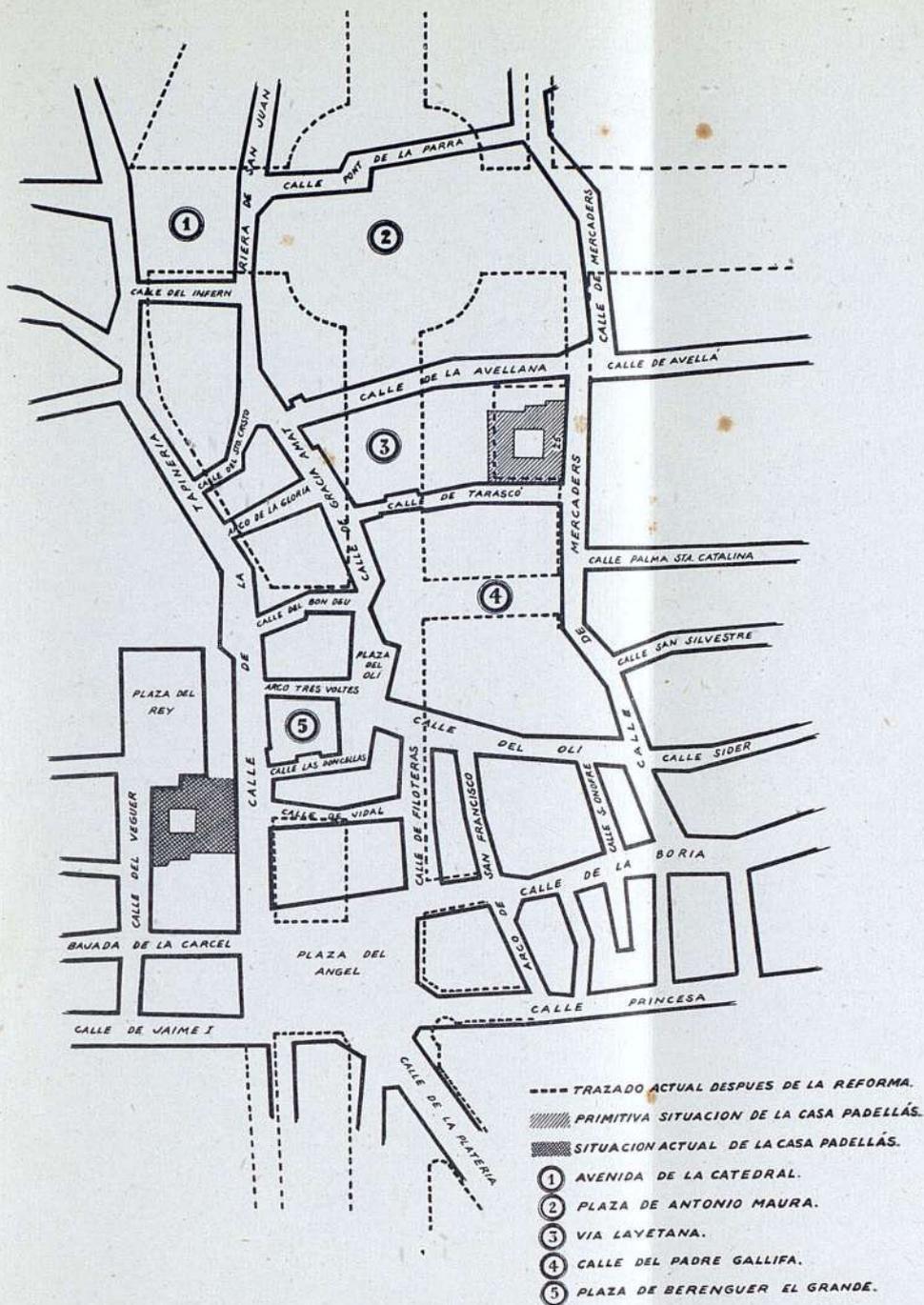
de las casas de la calle de Mercaders, comenzando por la parte más cercana a Santa María del Mar. Se dice allí «illa hon es ... uesens (léase Requesens) ... illa hon es la casa de la viuda Bastida... illa hon es la font de Sant Johan... illa on es l'Esglesia de Sant Johan», Es decir que — partiendo de los números más bajos, como diríamos hoy de la calle de Mercaders hacia arriba — se encontraban en la misma la casa de los Requesens, de la viuda Bastida y las que formaban parte de la «illa» de la fuente y de la iglesia de San Juan. Por otra parte, hallamos que en sentido inverso (comenzando, por tanto, por la parte de la calle San Pedro), el Fogatge de 1515<sup>13</sup> y en sus folios 14-15 se habla de la «illa hon es la sglesia de Sant Johan... illa hon es la font de Sant Johan y la casa de Mossen Clariana... illa hon esta mossen Hostalrich Sabastida en lo carrer de Mercaders y la plaça del Olli... illa hont esta Dimas de Requesens y la plaça del Olli...»

Los precedentes datos enriquecen extraordinariamente los puntos de vista para orientarnos con respecto a la situación de la Casa Padellás, así como para conocer sus poseedores. Un plano de la ciudad en aquel sector de mediados del pasado siglo, ya que no disponemos de datos más antiguos, podrá aclarar un poco la topografía de estas casas e islas citadas por los Fogatges. El dibujo recoge las calles más allá de la calle de Mercaders y de Tapinería, así como la parte alta de la Riera de San Juan y los alrededores de la Plaza actual del Ángel; en el centro y con trazo discontinuo aparece la Vía Layetana.<sup>14</sup>

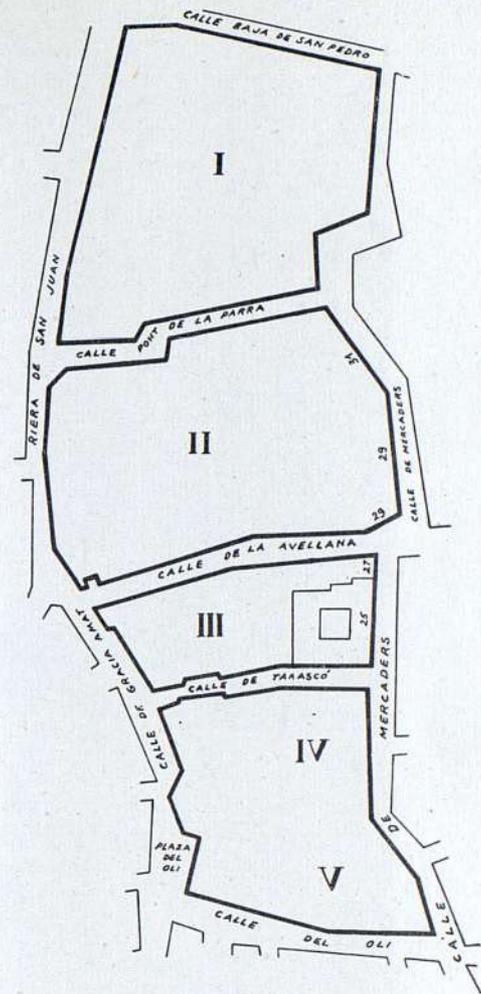
Si aplicamos los datos de los Fogatges a las calles que en la actualidad se hallan a la derecha de la referida Vía Layetana, es decir, a las de Mercaders, Pont de la Parra, Avella (o por corrupción Avellana), Tarascó, Riera de San Juan, Plaza del Oli... podremos situar con relativa exactitud las «illas» que señalan aquellos censos: en primer lugar la fuente de San Juan y la «illa» de mosen Clariana en la parte que hoy ocupa la Plaza de Antonio Maura (en el plano se ve un pequeño entrante en la esquina de la Riera de San Juan-calle Avellana que corresponde a la fuente, construída en 1412); a continuación y separada por la calle de Avellá vendría la «illa» de mossen Hostalrich de Sabastida, que alcanzaría, como la anterior, gran extensión, pues llegaría hasta la plaza del Oli, a la cual daría

13. A. C. A., R. P.

14. Plano de Miguel Garriga, de 1862, conservado y expuesto en el Museo de Historia de la Ciudad.



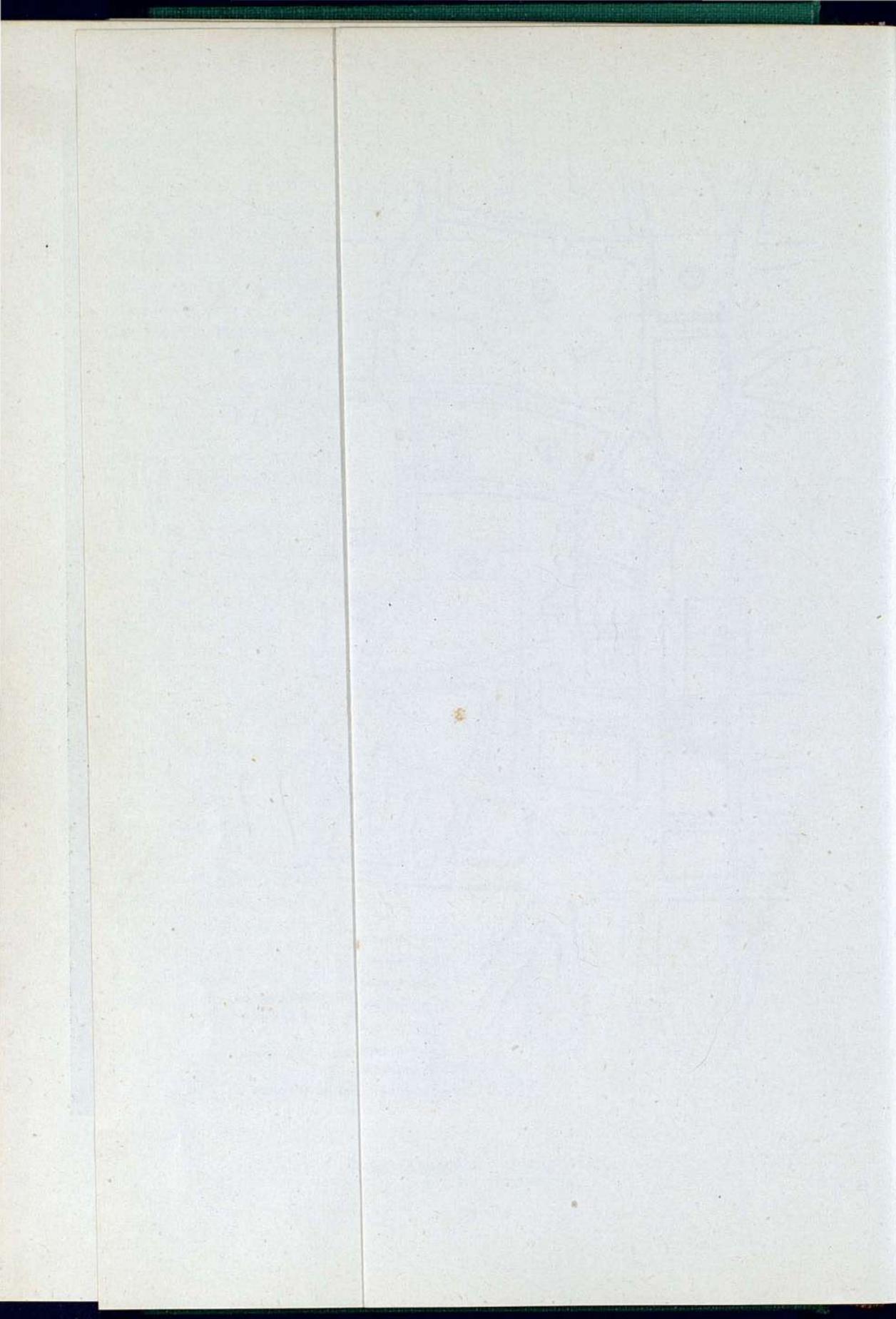
Reproducción del plano del arquitecto Garriga (1848) en la parte que interesa al presente estudio



- I- ILLA HON ES LA ESGLESIA DE ST. JOAN.  
 II- ILLA HON ES LA FONT DE ST. JOAN Y LA CASA DE MOSEN CLARIANA.  
 III- ILLA HON ESTÀ MOSEN HOSTALRICH BASTIDA EN LO CARRER DE MERCADERS Y LA PLAÇA DE L'OLLI.  
 IV- ILLA HON ESTÀ DIMAS DE REQUESENS Y LO POU DE LA PLAÇA DEL OLLI.  
 V- ILLA PETITA QUE TE LO CANTÓ EN LO CARRER DE MERCADERS Y L'ALTRE EN LO CARRER DE LA PLAÇA DE L'OLLI.

Plano de la distribución de las «illes» de la calle de Mercaders, según los «Fogatges» de 1497 y 1515





también la isla de los Requesens. En esta zona tendríamos asimismo una pequeña isla — siempre siguiendo el «Fogatge» de 1515 — que por un lado lindaría con la calle de Mercaders y por el otro con la calle del Oli, la cual da a la plaza de este nombre.

De otra parte el «Fogatge» de 1497 no nos sitúa ni la casa de Clariana ni de Hostalrich, pero es curioso que aparece una adjudicada a la viuda Bastida. ¿Sería la antigua casa sobre la que se edificó la de los Hostalrich Sabastida en el espacio que media entre 1497 y 1515? Por su situación no hay dificultad en admitirlo: la isla de la viuda está entre la fuente de San Juan y la casa de los Requesens, al igual que en el «Fogatge» de 1515 la mansión de los Hostalrich Sabastida.

De los datos que nos facilitan los referidos «Fogatges» ¿podría aun deducirse otra consecuencia? La casa que nos ocupa ¿fué construída entre las dos fechas referidas? Las notas que nos ofrecen los de 1497 y 1515 nos autorizarían acaso a afirmarlo, pues mientras en aquella fecha aparece una casa a nombre de la viuda Sabastida, en la segunda calendación hallamos ya la referencia a Juan Hostalrich Sabastida. Sin embargo, no tenemos suficientes datos para llegar a tales deducciones.

Después de lo que llevamos dicho nos parece que poseemos ya bastantes notas para afirmar que la casa llamada hoy Padellás estuvo en manos de los Hostalrich Sabastida y que fué probablemente levantada por ellos.

En 1584,<sup>15</sup> el Baile General de Barcelona firmaba un precario en favor de doña Mencía de Requesens y de Zúñiga, condesa de Benavente, respecto a un puente existente en la calle de Tarascó, que unía sus casas con las de Dimas de Requesens. En el precario se dice que la casa que dicha señora posee había sido de su antepasado Juan Sabastida y que dicha calle sale a la de Mercaders. En otra escritura del mismo año <sup>16</sup> y que ha sido ya aludida anteriormente se habla de la venta de unos censos del «magnum hospitium» de la calle de Mercaders que dicha señora (llamada aquí Mansia) poseía.

De la referida dama hemos dado anteriormente algunos datos familiares: sus dos matrimonios, el nombre de sus hijos, pero ignoramos todavía quienes fueron sus padres y antepasados; entre éstos se cuenta, según acabamos de decir, a Juan Sabastida. Por el documento últimamente citado podemos conocer asimismo quién fué su madre, pues la venta realizada la

15. A. C. A., R. P., Bailía, cl. 2, Aa, 9, fol. 129-30.

16. A. H. Protocolos, not.º Juan Sala, tomo 2.º, leg. 10, fol. 255.

efectúa en virtud de ser heredera de doña Jerónima de Zúñiga y de Hostalrich. A base de estos tres datos: nombre de la vendedora en 1584, de su madre y del antepasado Juan Sabastida hemos podido establecer una orientación segura que nos ha permitido descubrir toda la ascendencia hasta dicho Sabastida. No ha sido fácil la tarea, pues los apellidos de los personajes que hemos hallado no siguen el curso normal sino que, como es muy frecuente cuando existen vinculaciones y uniones entre familias de abuelo, los apellidos se conservan aun cuando la sucesión sea por línea femenina.

Al parecer doña Mencía que ha actuado en las escrituras precedentes y que aparece como Requesens y Zúñiga figura como heredera de la hacienda de los Hostalrich. En 1552 se firmaron unos capítulos matrimoniales<sup>17</sup> para el casamiento de Luis Requesens y Jerónima Gralla Despla. Dichos consortes eran hijos de Juan Zúñiga y Avellaneda y de Estefanía de Requesens, el primero, y de Guiomar de Hostalrich y de Francisco de Gralla Despla, la referida Jerónima. Ante lo que nos explica dicho documento podemos ver claramente que Jerónima debería haberse llamado Gralla de Hostalrich, y no Despla y su marido Zúñiga y Requesens y no al revés, pero las vinculaciones eran la causa de estas alteraciones en los apellidos.

En una cláusula hereditaria del testamento de Guiomar (que aparece con el apellido de Hostalrich)<sup>18</sup> firmado en 1554, ésta figura como viuda de Francisco de Gralla; lega sus bienes a su hija Jerónima.

Documentos de unos años antes nos aclaran definitivamente la filiación de estas damas. En 1510<sup>19</sup> Juan Hostalrich Sabastida deja a su esposa Juana Montbuy «la habitació de la casa mia ahon fas ma habitacio, situada en lo carrer del Mercaders de la present ciutat» y hace diversos legados; entre los beneficiarios figuran sus hijas Catalina Juana y Guiomar. Gracias a esta escritura sabemos, pues, quienes fueron los padres de la referida Guiomar: Juan Hostalrich Sabastida y Juana de Montbuy. Otra escritura registra un cabreve de Juana de Montbuy, esposa de Juan Hostalrich Sabastida.<sup>20</sup>

Pero aún poseemos otros documentos que nos aclaran y confirman

17. Doc. 68 del antiguo Archivo de la Casa Padellás.

18. Doc. 56 en el índice del antiguo Archivo Padellás.

19. Consúltese ficha n.º 3693 del antiguo fondo «Conde de Vilanova», del A. H. C.

20. Véase Catálogo del A. H. Protocolos de Madurell, vol. I, 52.

esta ascendencia y la pertenencia en la familia de la casa de la calle de Mercaders. En sucesivos documentos desde 1510 a 1531 hallamos datos de gran interés para el tema: en un nuevo testamento de 1512<sup>21</sup> Juan «Astalrih Cabastida» — a folio 22-23 — cita a sus padres (Juan Hostalrich Sabastida y Catalina) y se hacen distintos legados en favor de los mismos beneficiarios del anterior testamento; pero además nos ofrece otros. Primero relativos a la familia, luego a la casa. Con respecto a aquélla se pueden determinar, a través de dicho testamento, una serie de enlaces matrimoniales y filiaciones: en primer lugar nombra heredero suyo al hijo varón que pueda nacer de su esposa, y en su defecto a Catalina Juana, su hija, y a falta de ésta a su otra hija Guiomar. Pero en defecto de todos ellos deberá heredar una hermana del testador, Juana Sabastida, casada con Guillermo de Sant Climent y sus hijos por orden de primogenitura varonil, y luego por la línea femenina: Juana esposa de Perot SARRIERA y, después, Leonor, esposa del Galcerán Carbó. Si faltara descendencia por la línea indicada pasaría la hacienda familiar a la otra hermana del testador, Leonor de Requesens y si tampoco pudiese heredar ésta, a una tercera hermana, Cecilia. Dicha Leonor era naturalmente una Sabastida, casada con un Requesens, seguramente Dimas. Se citan además a varios familiares de Vallseca, primos del testador. De otro lado en el testamento se hace referencia a la casa de la calle de Mercaders, que el testador deja a su esposa en usufructo y «uso para habitarla».

En otra escritura, de 1520<sup>22</sup> el referido tantas veces Juan Hostalrich Sabastida aparece como Consejero del Rey y vice-gobernador del condado del Rosellón y en extensísimo volumen figura un inventario de sus bienes, mandado redactar al mencionado notario Juan Palomares por su hija Juana Catalina, vizcondesa de Canet; en dicho inventario aparecen las siguientes noticias: Juan Hostalrich lega una casa en la calle de Mercaders que tiene dos puertas («portals»), una recayente a dicha calle y otra a la que va a la plaza del «Oli» (es decir, «lo saller»). Dicha casa — se precisa — la poseía el difunto en alodio, es decir, en libre propiedad, mientras que «la partida detras la casa» la poseía en censo del párroco de San Miguel.

El inventario nos proporciona aún otros datos: se explica que la casa tenía un «portal rodó» y «dues botigues», describiéndose los objetos que había en ellas; una se utilizaba como dormitorio de los escuderos, otra en

21. Ficha n.º 2599 del fondo «Conde de Vilanova», del A. H. C.

22. Número 2596 del fondo referido en la nota anterior.

Berenguer de Hostalrich (*Juan I, en 1395 le confió el Gobierno de Menorca*)

Juan Sabastida (*alias*) Hostalrich (*Caballero y Consejero real*) (1443-1444 y 1452)  
*Regente de la Vegueria de Barcelona* (1452)

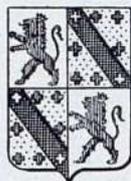
Miguel Sabastida (*alias*) Hostalrich (1444)



Vda. Sabastida (1497)

Honor-Dimas de Requesens. Juana Sabastida-Guillermo de St. Climent. Juan de Hostalrich Sabastida-Catalina

*Abuelos del Caballero de San Juan en 1545*



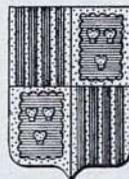
(*† 1512*)

Juan de Hostalrich Sabastida

*Camarlengo del Rey* (1513). *Gobernador del Rosellón* (1515). *Propietario de la casa de la calle de Mercaders. Lugar-teniente Ros.* (1520-24) en el *inventario de Bienes. Testó en 1510 y legó casa calle de Mercaders a su esposa.*

Juan de Zúñiga y Avellaneda

Estefanía de Requesens



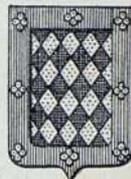
Juana de Montbuy de Tagamanent

(1533-37). *Testó en 1531.*



Miguel de Gralla

*Testó en 1531*



Guiomar de Hostalrich de Gralla

*Testó en 11-I-1554. (Fco. Suñer. Barcelona)*

Francisco de Gralla Desplá

Luis de Requesens de Zúñiga

*Cap. matr 1552*

Jerónima de Hostalrich

Juan de Requesens Gralla

Juan Alfonso de Pimentel  
Quiñones de Herrera

*Conde de Quiñones y Benaente*

Mencia de Requesens  
de Hostalrich

*Vende a Montserrat Casamitjana en 1584 el "hospitium magnum" de la calle de Mercaders*

Pedro Faxardo

*Marqués de los Vélez*

Juan de Zúñiga  
*Marqués del Villar*

Alfonso de Hostalrich  
de Pimentel

Diego de Hostalrich  
de Pimentel

Luis Faxardo  
*Marqués de los Vélez*

que había cubas de vino vacías. En dicho inventario aún hallamos noticias muy precisas sobre antecedentes de esta casa, que luego analizaremos.

La tantas veces mencionada doña Guiomar vuelve a hacer acto de presencia en una escritura de 1524;<sup>23</sup> se trata del testamento de Catalina Juana de Hostalrich, su hermana, esposa de Pedro Galcerán de Castro y de Pinós, vizconde de Canet, hija de Juan Hostalrich Sabastida y de Juana Hostalrich y de Montbuy. En dicho documento de últimas voluntades nombra heredero a su esposo y en su defecto a su madre y en el de ésta, a su hermana Guiomar. Unos años después extendió su testamento Juana de Montbuy y de Hostalrich, viuda de Juan de Hostalrich y Sabastida, Gobernador de los condados del Rosellón y Cerdaña, y entre los datos que ofrece hallamos a su padre Francisco de Montbuy de Tagamanent. Los apellidos de este personaje son muy conocidos, pues éste debe ser el hermano de Juan de Montbuy de Tagamanent, el propietario de la mansión de Granollers, en donde, el 29 de junio de 1466, expiró el condestable de Portugal, Don Pedro, rey de los catalanes, como, en frase feliz, le ha denominado el historiador Martínez Ferrando.<sup>24</sup>

Pero los documentos permiten que apuremos aún más sus datos: en 1531<sup>25</sup> firmó su última voluntad Miguel Juan Gralla, Maestro Racional del Rey, nombrando albacea a Guiomar de Hostalrich, esposa de su hijo, Francisco Gralla Desplá.

Con los datos recogidos hasta aquí podemos ya establecer el árbol genealógico de los descendientes de Juan Hostalrich de Sabastida y de su mujer Catalina, padres de Juan Hostalrich de Sabastida, casado con Juana de Montbuy. Véase, pues, el árbol que hemos establecido en forma gráfica y que arrancando en dichas generaciones alcanza hasta los descendientes inmediatos de Mencía de Requesens, la heredera de la casa de la calle Mercaders, que la vende a Montserrat Casamitjana.

El árbol que hemos reproducido y que ha sido realizado después de detenido estudio genealógico, basado todo él en documentación inédita, podría aun completarse en parte, pero fragmentariamente con algunos nombres de personajes de la familia Hostalrich, así como con algunas noticias sueltas sobre la casa de la calle de Mercaders.

Veamos primero la cuestión genealógica: sin duda es un antepasado

23. Ficha 2602 del fondo referido.

24. Ficha 1645 del mencionado fondo archivístico.

25. Ficha número 1653.

inmediato de nuestro Juan Hostalrich (el casado con Juana de Montbuy) otro del mismo nombre que se llama «Sabastida alias Hostalrich», el cual, desde 1443 a 1452, hallamos en distintos documentos reales; se trata de un alto personaje de la corte de Alfonso el Magnánimo: es caballero, consejero real y, finalmente, Regente de la Veguería de Barcelona. En dichos documentos aparece Juan Hostalrich como propietario de unos molinos del «Rech comtal», como caballero en una sentencia dictada por la reina María, como beneficiario de un donativo real de 300 florines y, por último, como «conseller nostre mossen Johan Sabastida, caballer».<sup>26</sup> En la investigación que hemos realizado, sin pretender agotar ni con mucho las fuentes documentales del siglo xv, hemos hallado otro Sabastida, alias Font, que suponemos hermano del anterior, y que se llama Miguel; tenemos noticias únicamente de él por el mismo documento del registro 3248, en que aparecen ambos como sentenciados por unos molinos del «Rech comtal».

Unos años antes, ya en el siglo xiv, tenemos dos noticias — de 1382<sup>27</sup> y de 1393<sup>28</sup> — relativas a otro Hostalrich: Berenguer. Juan I le confía la gobernación de Menorca. En otro documento, ya citado, aparece Berenguer de Hostalrich en relación con el castillo de Tagamanent.

Desde fines del siglo xiv podríamos, por tanto, referirnos, según estos datos, a los Hostalrich en Barcelona y fuera de ella; sin embargo, concretándonos a la Ciudad podemos recoger aún otros. Recuérdese que en los «Fogatges» aludidos al principio de este artículo se anotaba, en el de 1497, la existencia de una casa de la calle de Mercaders, propiedad de la viuda Sabastida; es posible que esta señora sea doña Catalina, la madre del que suponemos constructor de la mansión (madre política por tanto de Juana de Montbuy) ya que el marido de dicha Catalina aparece ya difunto en 1512.

Con anterioridad a todas estas fechas poseemos algunas notas de gran valor para historiar aún la familia Sabastida en la calle de Mercaders: en el inventario de bienes protocolizado por el notario Palomares<sup>29</sup> y en su folio 73 se hace referencia a unos pergaminos guardados en un saco — sería la primera referencia del archivo de nuestra casa Padellás — y en uno de ellos consta la compra de la parte de una casa de la calle de Mercaders por Sancha, esposa de Francisco Bastida y tutora de otro del mismo nombre, en escritura de los «idus» de septiembre (día 13) de 1330.

26. A. C. A., Canc., Regs. 2745, f. 759-162; 3248, f. 2; 2945, f. 162 y 164.

27. Reg. 1703, f. 137-139.

28. Reg. 1998, f. 60 v.º

29. A. H. P., leg. 2.

Después de lo que hemos dicho respecto a la familia de Bastida y Hostalrich, sobre lo cual volveremos, veamos ahora aquellas otras notas que anunciábamos antes, relativas propiamente a la casa, a la mansión que luego en el correr de los años será de los Padellás.

La nota más antigua la hemos citado ha poco: es la de 1330, en que Sancha compra unas casas en la calle de Mercaders, como esposa de Francisco Bastida y tutora de otro del mismo nombre. Pero además en el inventario de Palomares y en el mismo folio 73 más arriba mencionado se alude a siete documentos firmados «per raho de dita compra» relativos a dicha mansión «casa maior del carrer de Mercaders», entre los cuales «es lo alçament fet per na Maria filla d. En Guillen Pere Duzay dels quatre moravedins sobre la casa gran. Feta en Barchinona a viii de gener MCCCLXXXII, closa per en Guillem de Santilari, notari». Las noticias que nos ofrece esta escritura son, desde luego, preciosas, ya que se nos da la denominación de una casa en la calle de Mercaders desde el primer tercio del siglo XIV, casa que no sería desde luego la que consideramos levantada a fines del siglo XV y traída a la Plaza del Rey en la presente centuria; en 1330 se adquieren unas casas y cincuenta años después, en 1382, aparece ya una *gran casa*, una «casa maior» o «la casa gran» en manos de los Bastida, que consiguen declararla libre de todo gravamen, pues a esto equivale la palabra «aloament». No podemos alegar ningún otro dato relativo a la casa hasta la mención del «Fogatge» de 1497, que ya conocemos.

Resumiendo cuanto hemos dicho con referencia a la casa y a la familia tendríamos lo siguiente:

La familia Bastida (Sancha, esposa de Francisco Bastida) se establece en la calle de Mercaders en 1330; a fines de la centuria (1382) poseen ya una «Casa gran»; al cabo de cien años la hallamos mencionada — sin que se nos indique esta característica en el «Fogatge» de 1497 y en manos de la viuda Sabastida, acaso Catalina (suegra de Juana de Montbuy). A principios del siglo XVI hallamos a Juan Hostalrich de Sabastida casado con esta última señora; éstos debieron aprovechar tal vez la estructura general de la casa y grabaron en las ventanas la heráldica que aún hoy manifiesta. Dicho Hostalrich sería hijo y nieto de otros Juan Hostalrich, uno que en 1512 ya había muerto y el tercero, padre de este último, que había servido a Alfonso el Magnánimo y a su esposa María.

Del matrimonio Hostalrich-Montbuy nacieron — como se ha dicho — varios hijos, de los cuales una, Guiomar, hereda, al parecer, la casa y la

transmite a su hija Mencía, la cual, finalmente, la vende a Montserrat Casamitjana.

Sin duda alguna los Hostalrich de Sabastida poseyeron la casa de la calle de Mercaders, en que hoy, trasladada a la Plaza del Rey, se asienta el Museo de Historia de la Ciudad. Ahora bien, ¿son ellos los constructores? Ya hemos formulado anteriormente, una pregunta análoga al inquirir si fué levantada entre 1497 y 1515; ahora planteemos este problema en otros términos. Si genealógicamente nos remontamos al último tercio del siglo xv, en cuya época, según el parecer de especialistas — Durán y Sanpere, Jerónimo Martorell, Adolfo Florensa<sup>30</sup> — parece que fué edificado el Palacio, no sería osado afirmar que Juan Hostalrich de Sabatida fué el propio constructor de la casa.

En favor de la contestación afirmativa vendría la heráldica de la mansión que se ofrece en diversos aspectos y que desde que se iniciaron los estudios en torno de la misma ha llamado poderosamente la atención. Para que nuestro estudio sea completo comencemos por enumerar los restos heráldicos que hallamos aun hoy en la casa:

- a) escudos sobre piedra;
- b) azulejos con escudos heráldicos.

Con todos ellos podemos formar tres grupos que responden a tres tipos distintos, a saber:

I) Son once las adargas de un mismo tipo y por tanto es el más abundante; aparecen como escudos cuartelados en esta forma: primero: dos palos fogueantes en ángulo; segundo: un león rampante; tercero: una banda cargada de tres crucecitas, más otras seis a los lados de aquélla, y cuarto cuartel, cuatro palos centelleantes. Se encuentran dichos once escudos en las ventanas siguientes: en todas las exteriores de la planta, recayentes a la Plaza del Rey y a la calle del Veguer, excepto en la central de la de esta última calle y también en el interior en todas las ventanas, menos en la primera de la escalera noble, al comenzar a subirla. En el mismo patio existe una ventana con escudo, pero éste resulta ilegible; tal vez responda a este mismo tipo (nos referimos a la última de la izquierda entrando por la calle del Veguer).

II) Ofrece una ligera variante del escudo descrito anteriormente: en el último cuartel muestra sólo dos palos, en vez de cuatro. Se encuentra

30. Véase nota 7.

esta adarga en la ventana central del edificio en la fachada de la calle de Veguer, junto a la puerta principal.

III) Se trata de un solo escudo, en el cual los cuarteles primero y cuarto ofrecen tres palos centelleantes y en el segundo y tercer cuarteles losanges. Se halla esta adarga en la primera ventana de la escalera noble.

IV) De los antiguos pavimentos o de la decoración mural han quedado unos restos en el Museo que se guardan en la Sala III. Son unos azulejos que ofrecen tres motivos ornamentales distintos: uno que no parece heráldico, pero que acaso tiene alguna relación con un escudo que perteneció al linaje de los propietarios que dieron nombre a nuestra Casa y dos que efectivamente son muestras heráldicas. Se trata de un azulejo central que en forma de losange ofrece cuatro cuarteles: uno y cuarto, león rampante, y segundo y tercero, una banda, cargada de tres cruces más y otras seis a los lados de aquélla (es el mismo escudo que hemos hallado en el tipo I); finalmente en otro azulejo central se muestra un creciente ranversado.

En conjunto, por tanto, tenemos varias adargas que naturalmente corresponden a distintos linajes. Sobre este punto han sido muchas las opiniones que se han emitido, pero ningún heraldista ha estudiado a fondo el problema; los arquitectos que describieron el edificio, se han referido a algunas de dichas adargas y han dado interpretaciones diversas. Parece fuera de duda que la mayoría de dichos escudos datan de la época de la construcción del edificio o de tiempos muy inmediatos y desde luego todas las muestras heráldicas a que nos hemos referido son anteriores al traslado de la casa desde la calle de Mercaders; en la reconstrucción que del Palacio se hizo no se esculpió ninguna labra nueva.

En el artículo que antes hemos citado, debido a la pluma de D. Jerónimo Martorell, y con el intento de identificar las armas de los escudos de las ventanas que ya llamaron poderosamente la atención de dicho erudito, hablaba él de los linajes de Tarafa, Abella, Bastida y Potau. También se ha aludido a las familias de Centellas y en relación a la heráldica o independientemente, a la casa Clariana; se ha pensado asimismo con los Magarola. Sin embargo, puestos a buscar familias a las cuales pudiesen convenir estos escudos, se podrían hallar muchas otras.

Con todo este material heráldico que poseemos puede intentarse realizar un estudio que permita en primer lugar abrirnos algún camino para identificar los escudos y para relacionar las familias, a las cuales pertenezcan, con los constructores y propietarios de la mansión que nos ocupa.

Todos los escudos que hemos descrito — ya sea los hallados sobre piedra, ya los dibujados en azulejos — pueden agruparse, a efectos de su estudio para la identificación a los linajes correspondientes, de la siguiente forma (para ello prescindimos de las particiones en que se nos ofrece y presentamos cada cuartel por separado):

A) Armas con palos centelleantes, ondulantes o «fogueantes»: aparecen en variantes distintas. Al parecer se pueden formar dos grupos: palos con angulosidades (ya sea dos o tres) y palos ondulados; no se trata de las mismas armas, sino de escudos distintos correspondientes a linajes también diferentes. Tendríamos, por tanto, dos familias distintas representadas en estos cuarteles, una veces con palos centelleantes y otras con palos simplemente ondulados. Hallaríamos el primer tipo — palos angulosos — en los escudos que se hallan en todas las ventanas exteriores, recayentes, por tanto, a la plaza del Rey y a la calle del Veguer, que en total son siete y en las interiores, o sea del patio (las cuatro de la escalera noble y las dos laterales de dicho patio, pues la tercera ofrece un escudo ilegible). Estos palos angulosos aparecen siempre en el primer cuartel y son dos, pero en un caso — es decir, en la ventana primera de la escalera noble — aparecen asimismo en el último cuartel, y tanto en aquel como en éste son tres y no dos. En los mismos escudos se ofrece otra clase de palos: los ondulantes o fogueantes: aparecen en número de cuatro o de dos y siempre en el cuarto cuartel. Los hallamos en todos los escudos de la casa, excepto en el ya mentado de la escalera noble, el situado en primer lugar. Parece claro que se trata de dos linajes distintos, pues el escultor ha querido señalar claramente una diferencia al esculpir los palos en forma zig-zagueante o en forma de fuego. Luego intentaremos la identificación de estas adargas.

B) Armas con un león rampante y una banda con crucetas. Aparecen formando el segundo y tercer cuartel de todos los escudos de la casa, excepto el de la ventana primera de la escalera noble. También hallamos estos dos escudos en un azulejo, que se conserva en la sala Padellás del Museo, que proceden de la antigua mansión.

C) Armas con losanges, en los cuarteles segundo y tercero del escudo mencionado varias veces en la primera ventana que se encuentra en la escalera principal del edificio.

D) Armas con un creciente de luna, ranversado.<sup>31</sup> Aparece sólo en

31. Existe cierta confusión en heráldica con los crecientes y menguantes; la

unos azulejos guardados, igual que el anteriormente citado, en la Sala Padellás del Museo.

Antes de proceder a la identificación de estas armas, digamos que de estos distintos escudos que hemos analizado separadamente y según los cuarteles que nos ofrecen, pueden formarse cinco grupos:

a) escudo cuartelado: primero, dos palos ondulados (en ángulo); segundo, león rampante; tercero, banda y ocho crucetas, y cuarto, cuatro



Escudo con las armas de Hostalrich, Sabastida y Montbuy (tipo I), que se halla en varias ventanas interiores y exteriores del edificio



Armas de Hostalrich, Sabastida y Montbuy (tipo II), en la ventana central del Palacio

palos ondulados. Esta adarga se encuentra en todos los escudos de la fachada, excepto en el central de la calle del Veguer y en todos los del patio, menos en el primero de la escalera noble;

b) escudo cuartelado: primer cuartel, dos palos ondulados (en ángulo); segundo, león rampante; tercero, banda con crucetas, y cuarto, dos

figura que aparece en el azulejo viene reproducida en este artículo y presenta los cuernos de la luna hacia abajo; por esta razón parece que el nombre más exacto es cuarto de luna ranversado.

palos ondulados. Este escudo se ofrece en la ventana central de la calle del Veguer ;

c) escudo también cuartelado: primero y cuarto, tres palos ondulados (en ángulo) y segundo y tercero, losangeado. Adarga situada en la ventana de la escalera noble, en primer lugar ;

d) escudo cuartelado, en aspa: primero y cuarto, león rampante, y segundo y tercero, banda con crucetas. Este escudo se halla en un azulejo dentro de una composición de otros no heráldicos, expuesto en la sala Padellás del Museo ;

e) escudo con un creciente de luna ranversado. Ejemplar único y también en azulejo, ubicado en la misma sala que el anterior.

Conocida ya perfectamente toda la heráldica que nos ofrece la casa, no sólo de los escudos que figuran en sus muros, sino también de los diferentes cuarteles que se presentan, vayamos a intentar ahora su estudio para determinar los linajes a los cuales pertenece.

Como ya hemos indicado, entre tantos escudos y muchos más cuarteles que nos ofrece la mansión, podemos considerar la existencia de seis adargas distintas, que son las siguientes :

1. Palos ondulados en ángulo ; 2. Palos ondulados simplemente ; 3. León rampante ; 4. Banda con ocho crucetas ; 5. Escudo losangeado ; 6. Escudo con un cuarto de luna ranversado.

El estudio de cada uno de estos escudos, que siempre aparecen en cuarteles alternando con otras armas, nos permitirá sin duda, intentar la identificación de dichas armas, mediante el auxilio de los nobiliarios y de los conocimientos generales de heráldica que poseemos, además de los datos que las noticias históricas que ya hemos dado nos han proporcionado.

Digamos en primer lugar que el escudo con palos, según ya hemos hecho constar, se muestra de varias formas, no ya sólo con palos ondulados en ángulo, sino también simplemente ondulados. En el primer caso los hallamos en grupos de dos o de tres. Estos palos ofrecen ciertamente la particularidad señalada: la angulosidad, que los distingue de los que son sencillamente ondulados o fogueantes. Creemos ver, por tanto, dos signos heráldicos distintos, propios, cada uno de ellos de familias distintas. Este extremo no parece haber sido recogido por los pocos que han estudiado la heráldica de la casa (los citados señores Martorell y Durán Sanpere), si bien se han adjudicado a estos escudos tres o cuatro linajes distintos ; Martorell, por ejemplo, decía que la casa principal representada era la de los Abella y también la de Potau ; efectivamente, ambas familias ostentan

palos en sus adargas. Los palos angulosos de que tratamos pueden ser adjudicados a distintas familias, ya que es un emblema que no es privativo de su linaje; convendrían, también (además de los linajes citados de Abella y Potau), los Centellas y Magarola. Sin embargo, ninguna de estas familias se mencionan en las páginas anteriores y por ello, lo interesante es relacionar estos escudos con dos o tres palos ondulados y en ángulo con las familias que hemos citado hasta ahora en la larga exposición histórica que hemos realizado. No podemos sustraernos evidentemente a los antecedentes históricos que hemos recogido anteriormente y, en consecuencia, es forzoso pensar en los linajes que se han citado antes: Requesens, Zúñiga, Gralla, Desplá, Hostalrich, Sabastida o Bastida, Montbuy, Tagament, etc.

De todos los linajes precedentes, tenemos uno — el de Hostalrich — que posee unas armas con un palo. Garma y Durán las describe así «trae de plata, centellado en palo de gules».<sup>32</sup>

Dicha adarga no es exactamente igual a la que figura en nuestros escudos de piedra, pero no hay duda de que se trata de palos ondulados en ángulo; en nuestros escudos aparecen, como dijimos, dos o tres, variablemente, lo cual quiere decir que no había un criterio fijo en cuanto al número. Este problema es, de otra parte, conocido ya en la heráldica del escudo catalán y según hemos opinado en alguna otra ocasión siempre nos ha parecido que el número de «barras» (recuérdese que este nombre es impropio) es totalmente accidental: en ciertos casos parece que el número inferior de palos se reserva a las líneas laterales o segundonas de las casas.<sup>33</sup>

Salvada la cuestión numérica de los palos, volvamos sobre la identificación de la familia que pudo esculpir esta adarga en la casa Padellás. Si de un lado aceptamos los datos que nos han ofrecido los «Fogatges», las escrituras notariales y algunos otros documentos, según los cuales, los constructores de la mansión fueron los Hostalrich Sabastida, y por otra parte, atendemos a la figura propia de las armas de Hostalrich, no será difícil concluir afirmando que el primer cuartel de nuestros escudos (con dos o tres

32. *Adarga catalana*, 2.ª edic., edit. Orbis [1953], 2 vols. vol. II-III, p. 86.

33. Al parecer, el número de «palos» variaba según la situación de los poseedores en la familia; la rama troncal de la familia real ostentaba cuatro palos, los de descendientes de ramas laterales, dos o tres. La casa de Mallorca, por ejemplo, parece que ostentó sólo dos. Véase nuestro «Nobiliario de la Corona de Aragón», Barcelona, 1948-1952.

palos, así como el último del escudo que denominamos del tipo *c*) (ventana de la calle del Veguer) deberá referirse al linaje de Hostalrich.

2. Existe, sin embargo, otro cuartel también con palos, pero estos son simplemente ondulados: se trata del último cuartel de todos los escudos de la casa, salvo del recientemente citado tipo *c*). Aparecen dos o cuatro palos simplemente ondulados. Esta adarga, al igual que la anterior, podría ser la de los propios linajes citados más arriba (Centellas, Potau, Abella, etc.), pero estas familias no parece que convengan en este caso. Trabajando sobre las mismas rutas que hemos seguido antes, pensamos en que este escudo pueda ser del de Montbuy, pero volveremos sobre la cuestión, para verla más clara.

3 y 4. Son dos cuarteles — que aparecen generalmente en segundo y tercer lugar, o bien en escudo único sobre azulejo — que ostentan el león y la banda con crucetas; no ofrecen grandes dificultades. Ya se ha dicho varias veces que se trata del escudo del linaje Sabastida. Garma lo describe así: «trae cuartelado: 1 y 4, un león de gules, armado de sable y coronado de oro, en campo de plata; 2 y 3, de oro, una banda de sable y ocho crucetas de gules en asta». No hay, pues, duda alguna: nos hallamos ante los emblemas de los Sabastida.<sup>34</sup>

Los cuarteles losangeados que aparecen en segundo y tercer lugar del escudo primero que se halla al subir la escalera noble no son fáciles de identificar. Nos encontramos con unas armas expresadas sólo una vez y combinadas con las que hacen acto de presencia repetidas veces. Aisladamente y sin tener en cuenta estas alianzas podrían representar a los linajes de Gironella, Desplá, pero falta la bordura, Tagamanent, Centellas, Malla, cuyas armas describe Garma de la siguiente forma: «losangeado de sable y oro; la bordura de gules, con ocho rosas de oro» (Desplá);<sup>35</sup> «losangeado de gules y plata» (Gironella);<sup>36</sup> «losangeado de sable y oro (Tagamanent);<sup>37</sup> «losangeado de gules y oro» (Centellas);<sup>38</sup> «losangeado de sable y oro» (Malla).<sup>39</sup>

No obstante, teniendo en cuenta los antecedentes históricos del Palacio que venimos estudiando y los linajes que surgen aquí y allá, debemos pen-

34. Vol. II-III, p. 168.

35. Garma, *Adarga...*, II-III, pág. 124, escudo en lámina X, 35.

36. Id., id., pág. 124, escudo 36 de la misma lámina.

37. Id., id., pág. 177, lámina XVIII, escudo 6, en cuarto cuartel.

38. Id., id., lám. XVIII, 3, pág. 172.

39. Id., id., lámina XIX, 3, pág. 175.

sar principalmente en dos: en el de Tagamanent y en el de Desplá. En nuestros datos históricos no hallamos entronque alguno con los Gironella, Centellas ni Malla; por el contrario, encontramos a aquellas dos primeras familias: Tagamanent es el segundo apellido de la esposa de Juan Hostalrich Sabastida, llamada Juana de Montbuy y de Tagamanent; y Desplá es el del esposo de Guiomar de Hostalrich, Francisco de Gralla y Desplá.



Armas de Hostalrich y Tagamanent (o Desplá), en el patio interior del inmueble (tipo III)

Parece, pues, que deberíamos pensar en uno de estos dos linajes; desde el punto de vista heráldico es más correcta la interpretación en favor de Tagamanent, pues en el caso de Desplá falta un elemento heráldico, la bordura. Y también desde el histórico, ya que doña Guiomar, como esposa de Francisco de Gralla y Desplá, se encuentra cronológicamente más lejana de la generación anterior, la de sus padres. Sin embargo, la solución que brindamos no es convincente del todo. Se trataría, pues, de Tagamanent o Desplá; en este caso faltaría aquí la bordura, que podría excusarse por la dificultad de grabarla sobre piedra; no es que esta razón convenza tampoco, pero a falta de otra explicación acaso resulta suficiente.

6. Escudo con un cuarto de luna, ranversado. Difícil problema su identificación; lo es por dos razones: la primera, porque ningún linaje de los que hemos hallado presentes en la casa y entroncados con sus constructores o inmediatos descendientes ofrece esta figura heráldica, la cual por lo demás es bastante rara en la emblemática catalana. En segundo lugar, porque la fijación conológica del azulejo es asimismo muy complicada; algún especialista — a su vista — nos ha indicado que es un azulejo antiguo, al menos del siglo xv-xvi.

Los tratadistas adjudican tal emblema a dos linajes distintos, describiéndolos así: de gules, un menguante de plata (Lull)<sup>40</sup> y de azur, un

40. Garma, *Adarga...*, II-III.

menguante de plata (Togores).<sup>41</sup> También ostentan estos emblemas, pero la luna se ofrece como creciente, los Claris y los Bellvís. Pero ninguna de estas familias aparece — al menos que sepamos — en nuestra casa en la época que estudiamos; sólo uno hace acto de presencia en nuestra mansión, pero en época muy tardía, es decir, moderna. Cuando llegemos a los



Azulejo con las armas de Sabastida, conservado en el Museo y procedente de la Casa Padellás



Azulejo procedente de la antigua Casa Padellás, con las armas de Togores (?)

poseedores de la casa en el siglo XIX hallaremos un entronque de los Padellás con los Togores y una Togores Padellás será propietaria de la mansión. Pues bien, esta familia ostenta este emblema: «un menguante de luna ranversado». ¿Se trata de un azulejo moderno incrustado por los Togores entre otros más antiguos Así lo creemos; sobre la cuestión volveremos al hablar de nuestra casa en el pasado siglo.

Dejando a un lado esta adarga (¿Togores?), concluyamos todo este largo estudio heráldico de la siguiente forma: para ello tenga en cuenta el lector lo que hemos dicho al formar los grupos a), b), c) y d), expresivos de los cuatro tipos de escudo existentes en nuestra casa (véanse las páginas 125-126 de este artículo).

a) Escudo cuartelado: primero, dos palos ondulados (en ángulo), es Hostalrich; segundo: león rampante; tercero, banda con crucetas, que es Sabastida, y cuarto: cuatro palos ondulados, que es Montbuy. Nos

41. Véase nota anterior.

inclinamos por esta última identificación, ya que si atendemos a que Juan Hostalrich Sabastida casó con Juana Montbuy y éstos fueron los propios constructores de la casa o al menos propietarios, es lógico pensar que grabarían sus armas y, efectivamente, éstas aparecen: hallamos las de Hostalrich, las de Sabastida y finalmente, las de Montbuy.

b) Igual substancialmente que el anterior, sólo ofrece una variante en el último cuartel: en vez de cuatro palos figuran dos. Pero los tres linajes representados son asimismo Hostalrich, Sabastida y Montbuy.

c) Dos cuarteles distintos aparecen en esta adarga: los palos ondulados, en ángulo, propios de los Hostalrich, que aquí aparecen de tres en tres y unos losanges. El escudo, pues, correspondería a los linajes de Hostalrich y, según apuntábamos antes, al de Desplá.

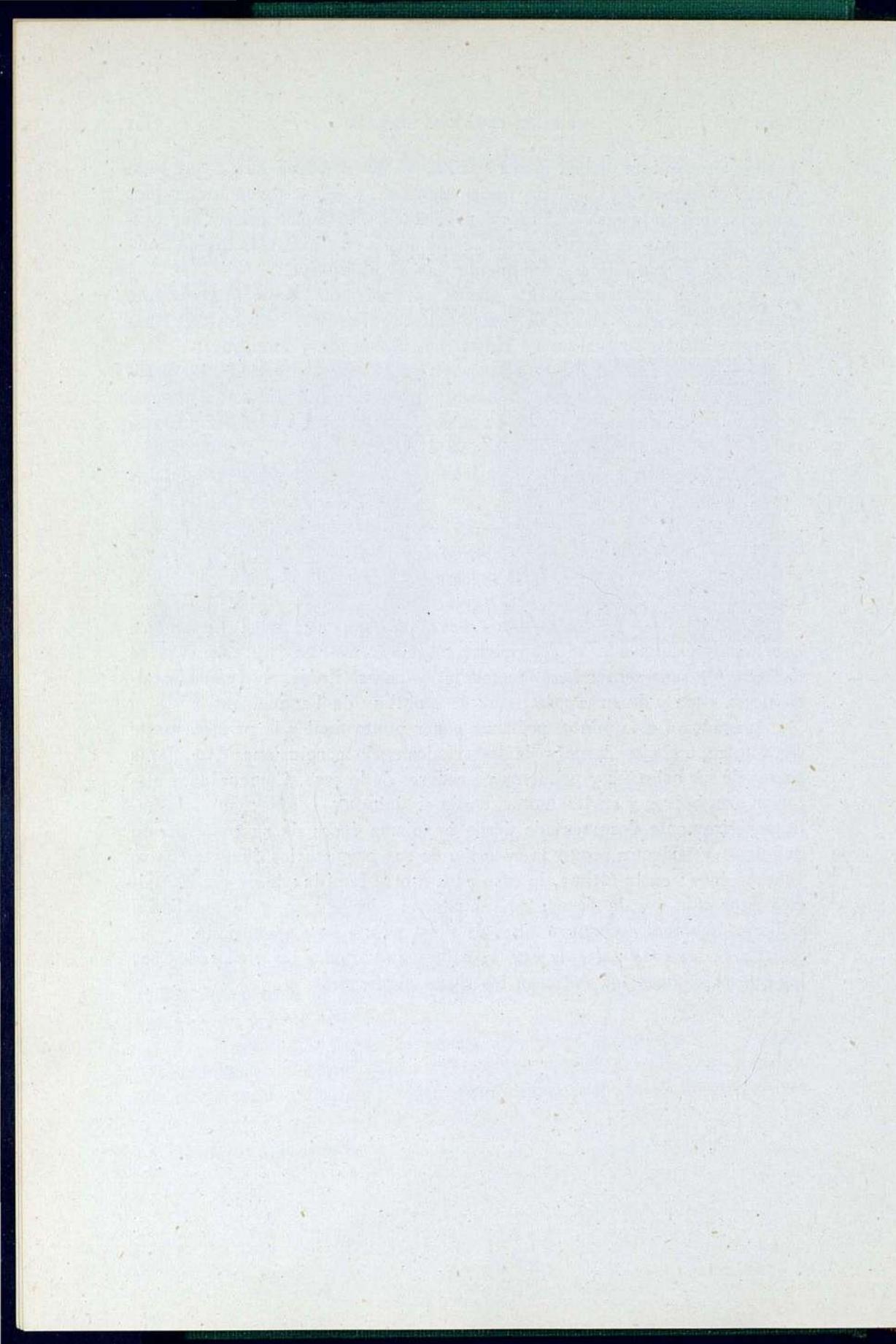
d) El escudo en azulejo, con león y banda, es obvio; representa el linaje Sabastida.

Así pues en última conclusión, en la heráldica de la Casa Padellás se ofrecen las armas de los linajes que la construyeron o que la poseyeron a fines del siglo xv y principios del siglo xvi: los Hostalrich-Sabastida, entroncados con los Montbuy y Desplá.

Efectivamente, si relacionamos estas adargas con el árbol genealógico que hemos establecido anteriormente, observaremos que en esta casa se han querido representar heráldicamente los cuatro linajes de Juan Hostalrich Sabastida y de su esposa Juana de Montbuy de Tagamanent.

Llegados a este punto, podemos poner punto final a la primera parte de nuestro trabajo, después de haber alcanzado conclusiones tan claras acerca de los orígenes y primeros poseedores de la casa. Comenzada a historiar, con breves y sueltas notas, desde el siglo xiv — año 1330 — la hallamos ricamente documentada desde la misma época de su construcción definitiva y podemos seguir la sucesión de sus propietarios durante cuatro generaciones; en la última, la casa pasa a otra familia: la de los Hostalrich-Sabastida que la poseyeron, al parecer, desde 1497 y la ampliaron y dieron la actual estructura antes de 1515, pasa a los Casamitjana.

En la segunda parte de este artículo estudiaremos las vicisitudes por las que pasó nuestro Palacio en los siglos siguientes.

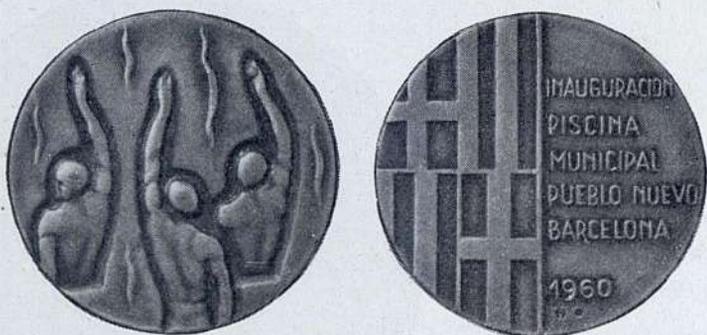


## Medallística barcelonesa

### Acuñaciones recientes

por J. V. B.

AÑO 1959. INAUGURACIÓN DE LA PISCINA MUNICIPAL DEL PUEBLO NUEVO



Anverso : Tres figuras nadando al estilo «crawl».

Reverso : A la izquierda, escudo de la ciudad ocupando la mitad del campo ; a la derecha, leyenda en seis líneas : *Inauguración — Piscina — Municipal — Pueblo Nuevo — Barcelona — 1960.*

Editor : Excmo. Ayuntamiento de Barcelona.

Escultora : Rosa Martínez.

Plata. Bronce. Módulo, 43 mm. Acuñada en los Talleres Vallmitjana.

## AÑO 1959. INAUGURACIÓN DEL PASEO MARÍTIMO



Anverso: Dentro de hexágono incuso, vista del paseo con palmera, banco, baranda y gaviota volando; alrededor, ondas del mar; a la derecha, sobre el mar, sol radiante.

Reverso: Leyenda en cuatro líneas: *Inauguración del —Paseo Marítimo— de Barcelona — 1959*. Debajo: dos ramas.



Editor: Comisión Provincial de Urbanismo.

Escultor: J. Serra.

Plata. Bronce. Módulo 69 mm. Acunada en los Talleres Vallmitjana.

AÑO 1959. CENTENARIO DE LA APROBACIÓN DEL PLAN CERDÁ  
PARA EL ENSANCHE DE LA CIUDAD

Anverso: Escudo de Barcelona; en el primer cuartel, sobre el brazo de la cruz, la leyenda en dos líneas: *Centenario — Plan Cerdá*. En el cuarto cuartel, sobre el brazo de la cruz, leyenda en dos líneas: *Barcelona — 1859-1959*.



Reverso: Vista fragmentaria del plano del Ensanche.

Editor: Excmo. Ayuntamiento de Barcelona.

Escultor: J. Rius Serra.

Bronce. Módulo, 63 mm.

## AÑO 1960. MEDALLA CONMEMORATIVA DE LA NUMISMÁTICA MEDIEVAL.



Anverso: Busto coronado del Rey Martín el Humano, inspirado en un «croat» barcelonés.

Reverso: Ocho motivos monetarios medievales, representando las series Visigodas y Arabes, los Reinos de Aragón-Navarra, León, Castilla, Sicilia, Mallorca y Valencia. En el centro, en leyenda circular: *Numismatica Medieval* y en leyenda horizontal, en tres líneas: *C. F. N. — MCMLX — Barcelona*.

Editor: Círculo Filatélico y Numismático.

Escultor: Francisco Sociés March.

Plata. Bronce. Módulo, 42 mm. Acuñada en los Talleres Vallmitjana.

## AÑO 1959. 22 DE MARZO. INAUGURACIÓN DEL GIMNASIO MUNICIPAL.



Anverso: En leyenda circular: *Inauguración Gimnasio Municipal*. Gimnasta sobre paralelas; en el exergo: *Barcelona*.

Reverso: Escudo de la ciudad sobre las cinco anillas olímpicas; debajo, leyenda en dos líneas: *22 marzo — 1959 y rama de laurel.*

Editor: Excmo. Ayuntamiento de Barcelona.

Bronce. Módulo, 42 mm. Acuñada en los Talleres Vallmitjana.

AÑO 1959. CLXXV ANIVERSARIO DEL ESTABLECIMIENTO DE LA FAMILIA CALICÓ EN LA PLAZA DEL ANGEL DE BARCELONA



Anverso: Leyenda en dos líneas. *175 aniversari de l'establiment de la família Calicó a la Plaça de l'Angel — Barcelona MCMLIX.* Representación del ángel que figuraba en la Plaza del Angel y que se conserva en el Museo de Historia de la Ciudad.

Reverso: Leyenda en once líneas: *Josep Calicó i Calveria — de Santa Coloma de Farnés — s'estableix a la Plaça de l'Angel al 1784 — continuant al mateix lloc el seu fill — Joseph Calicó i Ribalta (n. 1784) — Pare de — Joseph Calicó i Vives (n. 1832) — Pare de — Javier Calicó i Bas (n. 1873) — i els seus fills — F. Xavier i Ferran Calicó i Rebull.* Encima, escudo de Santa Coloma de Farnés; debajo, escudo de Barcelona. Editores: X. y F. Calicó.

Escultor: Francisco Socies March.

Bronce. Módulo, 50 mm. Acuñada en los Talleres Vallmitjana.

## AÑO 1960. CENTENARIO DEL NACIMIENTO DEL POETA JUAN MARAGALL



Anverso: En leyenda circular: *Juan Maragall*. Busto del poeta inspirado en un retrato de Ramón Casas; detrás, en tres líneas: 1860 — Barcelona — 1960.

Reverso: Representación esquemática de un corro de sardanistas. En la leyenda circular, fragmento de la poesía de Maragall «La Sardana»: *La sardana es la dansa mes bella de totes les danses...*

Editores: X. y F. Calicó.

Proyecto: X. Calicó Estivill.

Escultora: Rosa Martínez.

Plata. Bronce. Módulo, 42 mm. Acuñada en los Talleres Vallmitjana.

## Notas para la Crónica del Museo

por J. M. Garrut

*Creemos un deber incluir en estos Cuadernos, unas notas de las tareas realizadas en el Museo de Historia, desde el día 1.º de enero de este año.*

*Su interés puede ser, igual que para la propia historia del Museo, para constancia de los actos que en su ámbito se han desarrollado. El hecho de que algunos de dichos actos de trascendencia ciudadana han tenido su marco en las regias estancias del Salón del Trono (Tinell), Antecámara y Real Capilla de Santa Agueda, le otorgan una razón de permanencia, y estas páginas destinadas al estudio del valioso material que en el mismo se custodia, como de la historia en general de la ciudad, son lugar a propósito para esta reseña.*

**Piezas ingresadas en el Museo.** — Las piezas ingresadas en el Museo han sido especialmente importantes por lo que hace referencia a la sección arqueológica, debido a los hallazgos realizados en las torres y murallas romanas del sector en curso de excavación y de estudio que han permitido su instalación en las salas del Subsuelo del Tinell, como los verificados en la plaza del Rey, que permitirá establecer una sala de grandes proporciones ubicando en ella algunos de los materiales arqueológicos encontrados para dar ambiente a esta futura ampliación.

Han ingresado igualmente algunas piezas menores, que de momento están en estudio y vienen a engrosar los fondos del Museo para futuras nuevas salas en proyecto.

En enero, el número de piezas expuestas ascendía a 1.599 y en junio a 1.621. Cedidas en depósito, 26. Y en almacén, 1.417.

Posteriormente el número ha engrosado, ascendiendo en la actualidad a 1.656, las piezas expuestas.

**Constitución del Seminario de Arqueología e Historia.** — A finales de diciembre pasado se constituyó este Seminario, cuyo fin es el de canalizar la investigación científica, a través de los hallazgos y aportaciones guardadas en el Museo. A tal fin se crearon unas becas, cuya labor realizada fué la de clasificar sistemática y científicamente los materiales del mismo, dando preferencia, en esta primera etapa, al aspecto arqueológico.

Fruto de la labor de este Seminario son esos «Cuadernos» en los que se dan los resultados de los estudios realizados para la formación de un corpus de materiales y aclaraciones con vistas a la redacción de una futura historia de la Ciudad puesta al día.

**Labor técnica, interna, del Museo.** — Hacemos exposición de esta labor, normal en toda organización museística, dadas las circunstancias de la nueva estructuración del Museo.

En la actualidad se está completando y sistematizando la catalogación de las piezas del Museo con el Libro Registro de entradas, el fichero gráfico por orden de salas y colocación en las mismas y cedulario por materias y cronología.

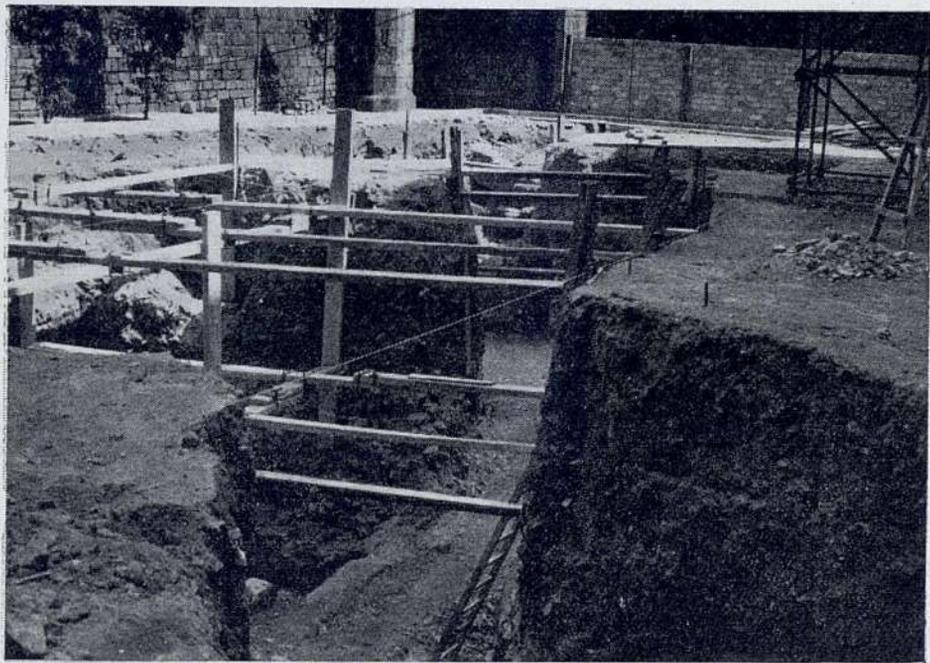
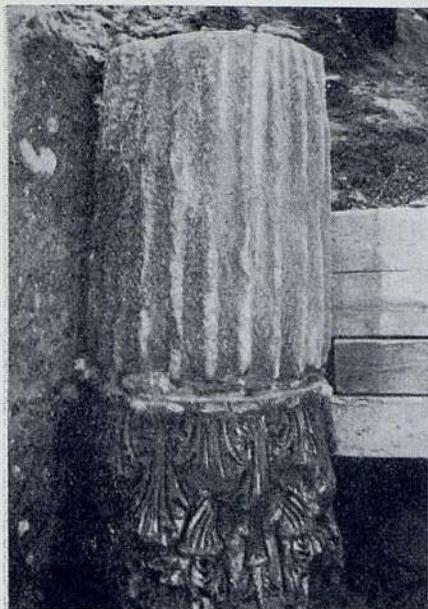
Se trabaja con intensidad en la redacción de una Guía breve del Museo, debidamente ilustrada, que se publicará en fecha próxima.

Se ha iniciado la formación de una biblioteca con obras de carácter general y especializadas en el estudio e historia de Barcelona para uso interno de consulta del Museo.

Asimismo, entre otras labores propias de la Institución, se ha iniciado la redacción de un catálogo de monumentos de la ciudad con el fin de tener un inventario completo de los mismos.

**Inauguración de las nuevas salas del Museo.** — El día 26 de enero, por la mañana y con asistencia de las primeras autoridades, fueron inauguradas las nuevas salas del Museo que llevan las letras D, E y F, correspondientes al subsuelo del Salón del Trono («Tinell»).

Las piezas exhibidas en estas salas, además de los silos que permanecen «in situ», proceden de las excavaciones realizadas en dichos ámbi-



Excavaciones en la Plaza del Rey: capitel y columna romanos, y vista general de las excavaciones

tos bajos del «Tinell» y basamentos de las torres romanas de las calles de Tapinería y Subteniente Navarro, dirigidas por el Delegado Local del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas, D. José de C. Serra Ráfols.

La instalación aun no definitiva, quedó abierta al público los domingos en un comienzo y de 12 a 2 todos los días a partir de octubre.

**Ensayo para la rotulación sistemática de las piezas del Museo.** —

Debido a la necesidad de rotular de nuevo las piezas exhibidas en el Museo y cambiar y añadir otras para completar la sistematización de los diversos períodos presentados cronológicamente unos y en forma monográfica otros, se realizó a manera de ensayo en la Sala IX dedicada al gótico civil, situada en la primera planta.

La rotulación realizada con tipos de imprenta, protegidos con material plástico, ha sido aprobada por la Dirección del Museo previas algunas modificaciones.

Asimismo se han instalado en dicha sala varias acuarelas de Francisco Soler y Rovirosa y dibujos de Ramón Martí Alsina del desaparecido «Palau Menor», con la maqueta de dicho palacio debidamente restaurada y algunos dibujos de edificios correspondientes a esta época.

La inauguración de la misma tuvo lugar el 17 de julio, con carácter privado.

**Excavaciones en la plaza del Rey.** — Habiéndose dado fin a la primera etapa de las excavaciones de la calle de la Tapinería correspondientes a la muralla romana y a las torres de este sector, se emprendió el día 17 de marzo la construcción de una valla para la realización de la proyectada galería que debía unir el subsuelo de la casa Padellás con el del Tinell y excavaciones de la calle de los Condes de Barcelona. Se iniciaron dichas obras y una vez trazada la mencionada galería se vió la conveniencia de aprovechar éstas para llevar a cabo la total excavación de la plaza, que en parte ya lo había sido en 1935 y 36, aunque debido a las circunstancias del Alzamiento Nacional, se cubrieron en espera de momento oportuno. Hoy ha sido excavada toda el área de la plaza, bajo la dirección del Delegado Local del Servicio Nacional de Excavaciones, D. José de C. Serra Ráfols, poniéndose de manifiesto los hallazgos ya conocidos y estudiados, con algunos de nuevos en las zonas que no lo fueron en aquellas fechas. Además de algunas lucernas, fíbulas y pequeños objetos, se han

descubierto nuevos silos y dos fustes de columna con un capitel corintio bien conservado, al parecer procedente de algún templo o edificio monumental, así como una lápida epigráfica.

En agosto se interrumpieron las obras para el estudio y cobertura de la plaza y continuar luego la excavación con más método y con tiempo suficiente para el análisis de su estratificación y de las piezas «in situ», convirtiéndose en una nueva y futura sala del Museo. La brigada que excavaba la plaza del Rey, se trasladó a comienzos del mes de septiembre a la calle del Subteniente Navarro, para continuar las obras de excavación de este sector, dedicando inicialmente su labor en el basamento de la torre 24, la cual ha ofrecido hasta este momento hallazgos del mayor interés, como son dos cabezas masculinas del siglo II, dos torsos acéfalos con pedestal, uno de ellos correspondiente a la cabeza de Faustina, encontrada en 1959 en la torre 11 de la calle Tapinería, cuyas piezas se han colocado en las salas E y F del subsuelo del Tinell.

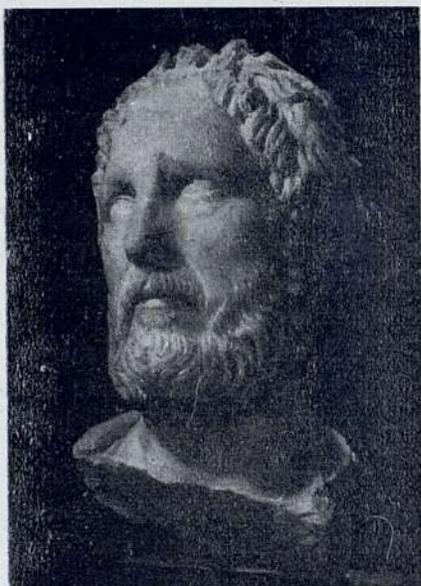
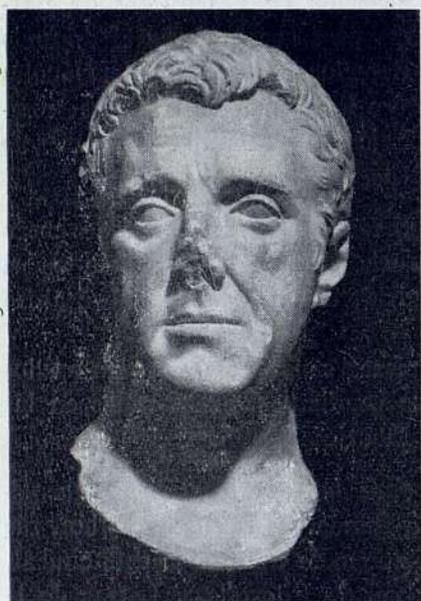
**Colaboración del Museo a algunas Exposiciones:** *Exposición "El Pesebre Napolitano"*, organizada por la Asociación de Pesebristas de Barcelona en la Real Capilla de Santa Agueda para conmemorar el segundo centenario de la llegada de Carlos III a Barcelona procedente de Nápoles para reinar en España. El Museo colaboró a la misma con 9 piezas, compuestas de 4 grabados de Defehrt y 4 dibujos de Tramulles y un retrato al óleo de Carlos III.

*Exposición Bibliográfica Sefardí Mundial.* — A primeros de enero se recibieron las piezas procedentes de esta exposición celebrada en el palacio de la Biblioteca Nacional de Madrid, del 18 de noviembre al 19 de diciembre de 1959.

El Museo aportó a la misma cinco piezas consistentes en dos anillos judíos y uno con inscripción árabe y tres pendientes, encontrados en las excavaciones del cementerio hebraico de Montjuich.

*Exposición de Fotografías Aéreas para la Investigación Arqueológica.* — Esta exposición organizada por la Fundación Lérici de Milán, fué presentada en Barcelona por el Instituto Italiano de Cultura de esta ciudad, el Seminario de Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad y el Museo de Historia. .

Ocupó parte de la capilla Real de Santa Agueda, la «Avant Cambra» y parte del Salón del Trono (Tinell), del 23 de abril al 5 de mayo.



Figuras ingresadas últimamente en el Museo : Busto completo en mármol de la Emperatriz Faustina ; torso de la citada Emperatriz al ser hallado en una torre de la muralla romana ; cabeza de mármol de personaje desconocido y cabeza de mármol del Emperador Antonino Pío

*Exposición "Montjuich. Castillo y Parque. Evocación y futuro de la montaña".* — Esta Exposición destinada a conmemorar la cesión del castillo de Montjuich a la ciudad, queda resumida en su enunciado. El Museo hizo aportación de veinte piezas a la misma que se celebró en la sala de la Escuela Massana, destinada a este fin, en el recinto del Hospital



Piezas ingresadas últimamente en el Museo: Relieve de danzarina realizada en piedra de Montjuich y cabeza en piedra de personaje desconocido

de la Santa Cruz, celebrada en el mes de mayo. Al Museo se le confió la redacción del Catálogo.

*Exposición Tres años de Actuación del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona.* — Inaugurada el 21 de mayo en el Palacio Municipal, con asistencia de S. E. el Jefe del Estado, el Museo aportó dos piezas, la cabeza de mármol del emperador Antonino Pío y la supuesta de Nerva, encontradas en 1959.

*Exposición "Historia de la Escuela de Artes de la Lonja".* — Organizada por la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, tuvo

lugar durante el mes de junio esta Exposición destinada a conmemorar la brillante trayectoria de dicha Escuela fundada por la Real Junta de Comercio en 1775. Tuvo lugar en la sala de Exposiciones del Conservatorio de las Artes del Libro, sección de la citada Escuela, en el recinto del antiguo Hospital de la Santa Cruz, aportando el Museo tres libros del gremio de Plateros, conocidos por «Libros de "Passanties"».

*Exposición "Viaje a España" de Laborde.* — El 14 de octubre se inauguró en el Palacio de la Virreina la Exposición dedicada a Alejandro de Laborde, autor del libro «Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne». El Museo aportó a la misma nueve originales aguatinas, de los temas que se utilizaron para realizar los grabados de dicha obra.

*Exposición Histórica de la Administración Española.* — El Museo ha colaborado con varias piezas a esta Exposición todavía abierta al público en este momento, que se celebra en Alcalá de Henares.

**Actos celebrados en el recinto del Museo: Salón del Trono (Tinell), Antecámara y Real Capilla de Santa Agueda:** *Exposición "El Pesebre Napolitano y Homenaje a Carlos III, rey pesebrista"*. — Del 25 de diciembre de 1959 al 24 de enero de 1960, estuvo abierta esta Exposición en la Real Capilla de Santa Agueda, organizada por la Asociación de Pesebristas de Barcelona. Además del Belén social que esta entidad presenta todos los años, fueron exhibidos los fondos de figuras napolitanas de las colecciones barcelonesas, en una nueva sistematización, así como algunos grabados procedentes del Museo de Historia referentes a la llegada de Carlos III a Barcelona.

*Festival Infantil* celebrado en la plaza del Rey con motivo del «Día de la Infancia», el 31 de enero.

*Recital de danzas catalanas.* — En el Salón del Trono (Tinell) tuvo lugar el día 2 de marzo un recital de danzas catalanas ofrecido por el Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona al XII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Estudiantes de Ciencias Económicas y Comerciales.

*Recital de danzas catalanas.* — El Excmo. Ayuntamiento de Barcelona ofreció a los participantes en la I Asamblea Nacional de Intendentes,

Profesores y Peritos Mercantiles Asesores de Empresa, un recital de danzas catalanas en el Salón del Tinell, el 9 de marzo por la noche.

*Retransmisión por televisión.* — El día 15 de abril, Viernes Santo, el orador sagrado, Rdo. P. Eduardo Arcusa, S. J., pronunció el sermón llamado de «Las Siete Palabras» en la Real Capilla de Santa Agueda, que fué retransmitido por las antenas de la Televisión Española.

*Exposición de Fotografías Aéreas para la Investigación Arqueológica.* — Del 23 de abril al 5 de mayo fué presentada en la Antecámara y parte del Salón del Trono (Tinell) y a su vez en parte de la Real Capilla de Santa Agueda esta Exposición llegada a Barcelona a través del Instituto Italiano de Cultura y organizada por la Fundación Lérici, de Milán.

*Concierto de "Música Abierta".* — En la Real Capilla de Santa Agueda tuvo lugar el concierto de «Música Abierta», el día 11 de mayo por la noche, con asistencia del Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional. Fué presentado por el «Club 49».



Vista del Salón del Trono (Tinell) durante la celebración de la 53 Conferencia de la Federación Aérea Internacional

*Exposición "El Encaje en la Seda"*. — Organizada por el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Barcelona, del 20 de mayo al 10 de junio. Ocupó el Salón del Trono (Tinell), la Antecámara y la Real Capilla de Santa Agueda.

*Clausura de la Campaña de Ayuda al Niño Tuberculoso Necesitado*. — El 19 de junio por la mañana, tuvo lugar la clausura de la Campaña de Ayuda al Niño Tuberculoso Necesitado, acto celebrado en el Salón del Trono (Tinell), presidido por el Excmo. y Rdm. Sr. Arzobispo-Obispo de Barcelona.

*Retablo de Juan de Pisa en la Real Capilla de Santa Agueda*. — La reciente adquisición por el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona del retablo pintado por Juan de Pisa, de finales del siglo XIV, con destino al Museo de Arte de Cataluña, fué exhibido a partir del 30 de julio hasta el 2 de noviembre, en la Capilla lateral de Santa Agueda.

*Concierto de Sardanas*. — El día 15 de agosto, por la noche, se celebró un concierto de sardanas por la cobla «La Principal de Gracia» en el Salón del Trono (Tinell), destinado especialmente a los asistentes a los cursos de verano de la Universidad de Barcelona.

*53 Conferencia General de la Federación Aeronáutica Internacional*. — Durante los días 6 al 8 de octubre se celebró esta Conferencia en el Salón del Trono (Tinell) con asistencia de miembros de 38 naciones, presididos por el Excmo. Sr. Ministro del Ejército del Aire.

*Fiesta patronal del Círculo Artístico de "Sant Lluç"*. — El día 18 de octubre celebró esta prestigiosa entidad una Misa vespertina en honor del Santo, en la Real Capilla de Santa Agueda.

*XXXII Congreso Internacional de Química Industrial*. — El día 27 de octubre, por la noche, se celebró la cena de gala organizada con motivo de este Congreso en el Salón del Tinell, con asistencia de 600 comensales.

**Visitas realizadas al museo.** — El número de visitas de pago durante el primer semestre alcanza la cifra de 11.495.

El número de visitantes en grupos colectivos en estos seis meses, ha sido de 3.074.

El de visitas con entrada gratuita asciende a 5.811.

El total de visitas al Museo desde enero a junio, es de 20.380

**Algunas de las personalidades que han visitado el Museo:** — Entre las muchas personalidades que visitan el «Barrio Gótico» y el Museo en él ubicado, damos algunos de los nombres que dejaron constancia de su paso por el mismo, bien firmando en el libro de honor del Museo, bien por el registro de Secretaría y de Conserjería.

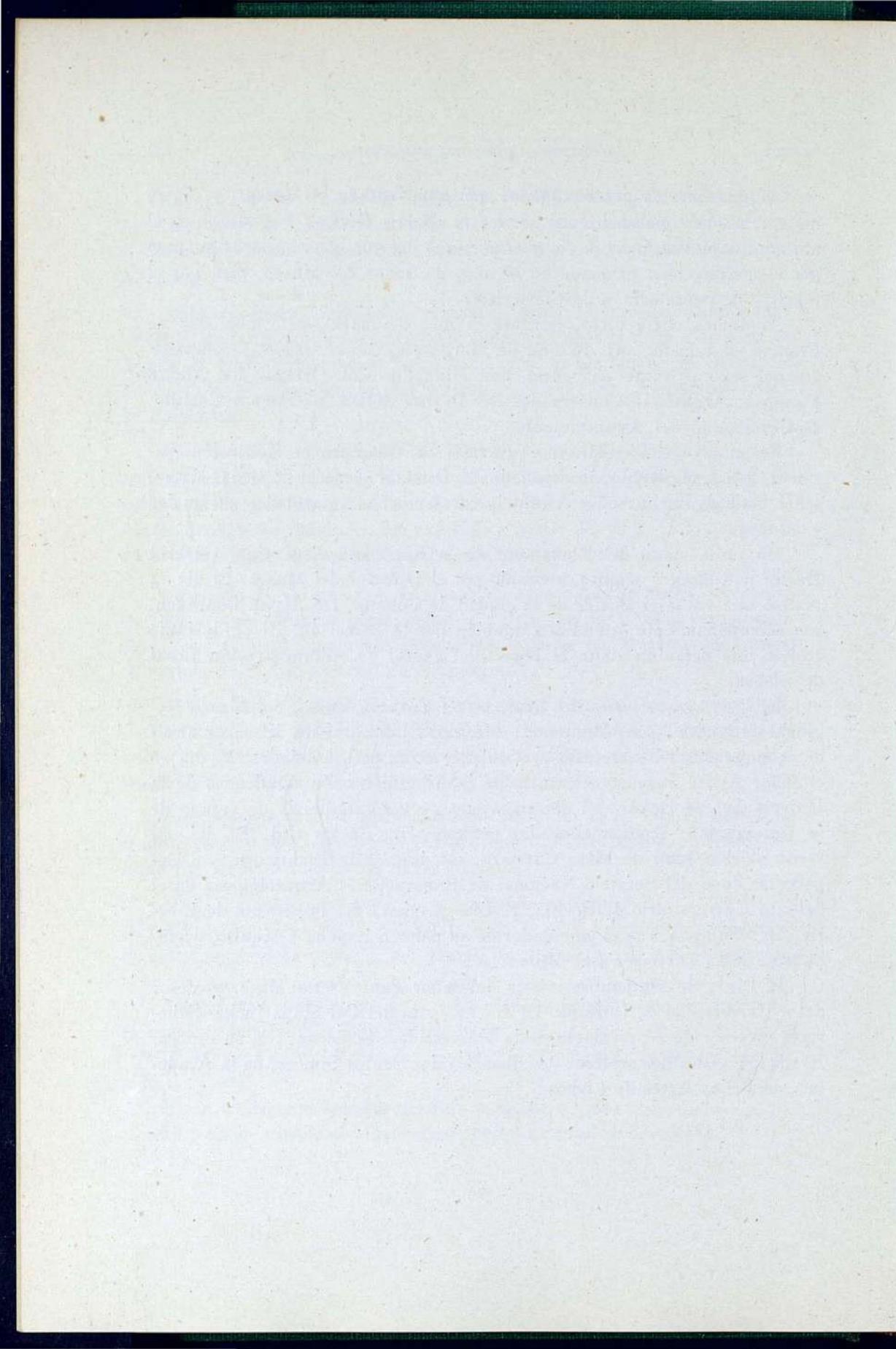
Anotamos entre otros, durante el mes de marzo, el Embajador de Francia en España, Mr. Roland de Marguerie, con su esposa, acompañados del señor Alcalde accidental, don Marcelino Coll Ortega, don Adolfo Florensa, Arquitecto Conservador del Barrio Gótico, y el señor Castillo, de Ceremonial del Ayuntamiento.

En mayo visitó el Museo el Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional, don Jesús Rubio, acompañado del Director General de Bellas Artes, señor Gallego Burín, señor Alcalde y otras muchas autoridades nacionales y locales.

En junio visita del Embajador de la República Argentina, General Héctor d'Andrea y séquito, atendido por el Director del Museo. El día 14 realizó una visita el alcalde de la ciudad de Colonia, Dr. Hisse Bouranen, con acompañamiento, atendidos también por la Dirección. El 18 de junio realizó una detenida visita el Director General de Administración Local de Lisboa.

El 3 de agosto visita del Prof. Israel Cavazos Varsa, del Museo Regional de Nueva León, Monterrey, México. El día 5 visita del señor alcalde acompañado del secretario particular y otras personalidades. El día 16 el señor André Pezelet, secretario de la Administración Académica de la Universidad de Dakar. El día 19, visita de los cursillistas de verano de la Universidad, acompañados del profesor Dr. Carlos Cid. El día 28, visita de don Juan de Mata Carriazo, catedrático de Prehistoria y Delegado de Zona del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas en el distrito Universitario de Sevilla. El día 31, visita del Presidente de Liberia, Mr. Tubman, con el embajador de su país en España y séquito, acompañado de la Dirección del Museo.

El día 7 de septiembre, visita del señor Paul Victor Maes, profesor de la Universidad de Lovaina. El día 22 visita del Dr. Hans Jucker-Scherrer, profesor de Arqueología de la Universidad de Berna, con su esposa. El día 25, visita del profesor don Joao M. dos Santos Simoes, de la Academia de Bellas Artes de Lisboa.



## Bibliografía

ROBERT ÉTIENNE, *Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien* («Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome», v. CXCI), París, De Boccard, 1958, 8.º, 661 pp., 23 mapas, XVI lám.s.

No es posible entrar aquí en el análisis que traza el autor respecto al origen y desarrollo del culto imperial y la organización del mismo. Precede a esta exposición un esquema de la prehistoria de la Península Ibérica.

Respecto a Barcino el autor duda (p. 16 n. 4) que los hallazgos de la «calle de los Condes de Barcelona» deban identificarse con el emplazamiento del foro de la colonia (cfr. Balil, *Zephyrus*, 1954, p. 217 ss.). Sólo de paso (p. 500) se alude a las murallas.

Las referencias a Barcino se centran en las inscripciones dedicadas a las virtudes imperiales y las inscripciones dedicadas al emperador (pp. 337, 339, 349; 311 s., 311 s., 476 s., 504, 506, 508 s.).

Respecto a los seviros de Barcino se observa que no aparecen seviros augustales antes de Vespasiano (p. 470 s.). Predominan los libertos (p. 265) y los *cognomina* helenicos (p. 261 ss.). Las divinidades augusteas son Minerva y Venus (p. 337). Los seviros reconocidos en Barcelona son diecisiete (p. 259 s.) (veinte en la actualidad). Diana Aug. aparece citada en p. 277, no en 337.

De interés las múltiples observaciones sobre las carreras de los sacerdotes (passim). Sólo conocemos un *flamen p.h.c.* de Barcino (pp. 131 y 137 s.), C. Iulius Seneca Licinianus, trib.mil.VI Victrix P.F. y trib.mil.XV Apollinaris, pero no puede afirmarse (p. 146 s.) fuese hijo de Barcino, tampoco (p. 170) se conoce ninguna flaminica p.h.c. ninguno de convento. El flaminato aparece a fines del s. I (p. 205) y se conocen ocho flamines (p. 205 ss.) de cronología precisa según el autor y otros tres no precisables, o sea once (p. 216), ninguna flaminica (p. 244 s.).

Sobre el templo (p. 219 s.) conviene algunas modificaciones. Siguiendo a Fita se atribuye al culto imperial (sin argumentación) y silenciando las identificaciones como capitolio (Mélida, Cagianò d'Azevedo), algunos errores de detalle (fecha del descubrimiento, situación de la cuarta columna, cronología e interpretación

del arte). El origen barcelonés (contra p. 464 no es seguro). El resumen histórico a p. 500 s., debiera ponerse al día.

La obra contiene otras alusiones circunstanciales a Barcino (dedicaciones a los emperadores en el s. III, etc.). Conviene tener especialmente en cuenta el comentario posopográfico a los personajes citados.

A. BALIL

VOLTES BOU, Pedro, *Historia de Montjuich y su Castillo*. Ayuntamiento de Barcelona. Barcelona. Sociedad Alianza de Artes Gráficas. 1960. 215 págs.

Se reúnen en este libro una gran profusión de datos sobre los aspectos más variados de la vida de esta montaña, tan íntimamente unida a la vida de Barcelona. Ello nos permite seguir día tras día un largo período de historia que comprende desde la formación geológica de la montaña, cuando el llano de Barcelona estaba ocupado por las aguas y Montjuich era una perfecta isla, hasta el momento actual convertido por sus fuentes y jardines en uno de nuestros mayores atractivos.

El Castillo es, sobre todo, objeto de un estudio muy amplio y detallado. En el año 1020 es citado por vez primera en un documento público. En aquella época era un pequeño fortín de relativa importancia. Es preciso esperar la sublevación de Barcelona contra el Conde-Duque de Olivares en 1640, para que se fortifique la montaña y nazca la fortaleza. Desde este momento Montjuich dejará de ser un promontorio aislado: su historia irá estrechamente ligada a la historia de Barcelona, a la historia de España, a la historia de Europa. La Guerra de Sucesión acabará de subrayar su importancia estratégica y lo convertirá en un Castillo Mayor, que ocupará toda la llanura de la cumbre.

El 12 de mayo de 1652 Barcelona perdió la propiedad de dicho fuerte, pero siempre muy unida a él, en varias épocas y ocasiones intentó recuperarlo. Aspiración que no se vio cumplida hasta el 7 de mayo del año en curso, en que perdido ya su valor estratégico, debido a las nuevas armas, el Jefe del Estado lo cedió nuevamente a la Ciudad con el fin de destinarlo a Museo Militar.

La obra, que tiene también carácter conmemorativo, recoge, incluso gráficamente, el momento solemne de la entrega.

Esta *Historia de Montjuich y su Castillo*, profusamente ilustrada, con reproducción de grabados, está además enriquecida con fotografías y planos. Carece de índices topográfico y onomástico. Aparecen numerosas notas a pie de página, si bien en algunas ocasiones, se incluyen en el texto revelando, como se desprende del prólogo, colaboraciones distintas.

ANA M.<sup>a</sup> ADROER TESIS

GIL FARRÉS, Octavio, *La evolución de la moneda barcelonesa durante los tiempos modernos*. «Nymisma», núm. 30. Enero-Febrero 1958.

El conservador del Monetario del Museo Arqueológico Nacional ha demostrado, repetidamente, su interés por las series numismáticas de nuestra ciudad. Además de los trabajos publicados en diversas revistas especializadas — trabajos cuya reseña va indicada, a título informativo, al pie de la presente nota bibliográfica —, tiene todavía inéditos los catálogos de las monedas de la ceca de Barcelona existentes en el citado Monetario, comprendiendo el primero de ellos las acuñaciones desde

el período carolingio hasta Fernando el Católico y el segundo las que van desde Carlos I hasta Isabel II; catálogos cuya publicación es esperada con verdadero interés.

El artículo que comentamos, resultado de sus múltiples investigaciones, es el primero de una serie de tres en que se dividirá el trabajo, con el título general referido en el epígrafe. Comprende una Introducción, a manera de prólogo, en la que estudia de manera esquemática (pero muy clara) las acuñaciones barcelonesas modernas agrupadas por series metálicas: en oro, en plata y en vellón y cobre; las emisiones realizadas en tiempo de Fernando II y las del reinado de Carlos I.

La Introducción nos muestra la importancia de la ceca barcelonesa en la innovación de nuevas especies monetarias. Sirvan de ejemplo: la acuñación por vez primera en la Península del *ducado*, que llegaría a ser unidad general para el oro en todos los reinos hispánicos; afirmación apoyada en las investigaciones de don Pío Beltrán, y contraria a la opinión generalizada por Botet y Sisó, quien consideraba la reforma del oro barcelonés una consecuencia de la reforma general de la moneda áurea de los demás reinos de la Corona de Aragón. La aparición del *escudo* nueva unidad para el oro, «también labrada primeramente, según parece, en la Ciudad Condal», según indica el autor. La reducción de la moneda de plata durante el reinado de Carlos II, que en Castilla dió lugar a la aparición de las *marías*, reducción efectuada con anterioridad en Barcelona, a juzgar por las fechas de las monedas. La introducción de una nueva denominación para el *real de a dos* castellano: la *pesseta*, que se afianzará al marcar con 5 *pesetas* los *reales de a ocho* de la Guerra de Independencia, adelantándose Barcelona a todas las demás ciudades del país en el uso de esta denominación ahora general.

Otras innovaciones, por el contrario, no alcanzaron más expansión que los límites del Principado; como sucede, por ejemplo, con las piezas de *cinco reales* (con peso de cuatro) y de *cinco sueldos*, de la guerra contra Felipe IV; y con las piezas de cobre con valores en *cuartos*.

El estudio de las acuñaciones de los reinados de Fernando el Católico y de Carlos I, analiza las características de las series atendiendo a su tipología y leyendas para los distintos valores, y señalando la aparición de nuevos tipos en estos períodos. Las referencias documentales y las tablas comparativas, permiten seguir no sólo el *beneficio real* obtenido en las nuevas acuñaciones, sino también la comparación de pesos, ley y talla de las piezas. Determina asimismo el autor las distintas emisiones que documentalmente se conocen, estableciendo las características de las piezas conocidas de cada emisión, y señalando, como en el caso de la emisión de vellón de 1513 (de la que no se conocen *menuts*) la inexistencia en las colecciones de determinada especie monetaria.

De cuanto se indica, se desprende la importancia del trabajo que sobre este aspecto de la historia de la ciudad ha realizado el señor Gil Farrés, así como el interés con que debe esperarse la continuación del mismo, en especial por lo que se refiere al período comprendido entre los reinados de Felipe II y Felipe V, que verá la unificación de las acuñaciones españolas subsiguiente al Decreto de Nueva Planta.

SERRA-RÁFOLS, José de C., *Las excavaciones en la muralla romana de la calle de la Tapinería de Barcelona*. «Zephyrus» X, Salamanca, enero-diciembre 1959, pp. 129-141 y XXI láms. fuera de texto.

Este trabajo había sido dado a conocer por su autor con motivo del I Congreso Nacional de Urbanismo, celebrado en Barcelona en noviembre de 1959. Se hizo de él una edición limitada en multicopista, que al ser distribuida entre los congresistas, se agotó rápidamente. Ahora ve de nuevo la luz revisado y completado con algunas observaciones y hallazgos verificados posteriormente, y con una serie de fotografías de las principales piezas recuperadas y un plano del sector de muralla estudiado durante el año 1959.

Este lienzo de muralla, de 75 m. de longitud, está ubicado en la calle de la Tapinería, entre la Plaza de Ramón Berenguer III y la Baixada de la Canonja, y había sido derribado a mediados del s. XIX, dejando sólo dos o tres hiladas de grandes sillares, que quedaban por debajo del nivel de la calle y de las casas que entonces se construyeron y que ahora se han derribado para poner al descubierto la muralla. Tiene un total de 5 torres cuadradas (núms. 8, 9, 10, 11 y 12 del recinto) y han sido exploradas cuatro de ellas. La núm. 10 de momento no se ha puesto al descubierto por quedar debajo del Museo Marés.

Al advertirse que en la construcción de la muralla se habían aprovechado elementos arquitectónicos y escultóricos de interés, se decidió llevar el estudio de la muralla hasta desmontarla metódicamente, para observar su estructura interna y recuperar los materiales utilizados en su construcción, procedentes de edificios más antiguos. El vaciado interno de la muralla se verificó respetando el paramento exterior, de forma que no se deshiciera su trazado y quedara intacta su parte visible. Las principales conclusiones sobre la técnica constructiva empleada, son las siguientes: Fueron muy pocos los sillares que se tallaron a propósito para esta construcción y en cambio se emplearon profusamente los procedentes de otras construcciones. En las hiladas exteriores, se han aprovechado sillares tallados lisos, mientras que los restos con relieves, más irregulares, se utilizaban en la inmediatamente posterior paralela a la primera. Esta doble hilada de sillares exteriores regulares e interiores a veces esculturados, alcanza cerca de un metro de anchura. A continuación hay una masa de 1,20 m. de espesor compuesta de un mortero de cal y arena que cimenta piedras, sillares y restos escultóricos colocados en desorden, habiendo entre ellos algunos de gran interés artístico. Esta masa está protegida por una segunda muralla de 2 m. de grosor construida con piedras irregulares pero cuidadosamente colocadas unidas con un mortero ligero. Esta muralla, que no enlaza con la otra en ningún punto, y tiene los paramentos interior y exterior del mismo tipo es, según Serra Ráfols, más antigua, de época augustea, aunque luego en una nota añadida que también pueda tratarse de una simple cimentación contemporánea de la muralla del s. III. Otra característica interesante es que en la primera muralla la hilada interior, de grandes piedras, sigue una línea ininterrumpida por detrás de las torres, sin dibujar su saliente y dejándolas exentas.

La muralla se asienta sobre la arcilla firme y en general la masa de mortero interior suele descender 0,50 a un metro de profundidad mayor que el lienzo ex-

terno, y en esta parte más profunda hay restos arquitectónicos y escultóricos dispuestos en forma desordenada y a los que no ha llegado el mortero de cal y arena. Pero a veces la construcción es inversa y se ha excavado una zanja exterior en donde se colocaron los sillares, quedando en el centro un montículo de tierra aumentado con la procedente de la zanja. En la nota 10 se da cuenta del hallazgo de fragmentos cerámicos entre la tierra procedente de la zanja, y por tanto anteriores a su construcción. Dato de gran interés cronológico, pero que no se especifica con el resultado del estudio de la cerámica. No se indica cómo está cimentada la segunda muralla o parte más interior de ella, detalle que sería interesante destacar, dadas las dudas que surgen sobre su contemporaneidad respecto del muro externo.

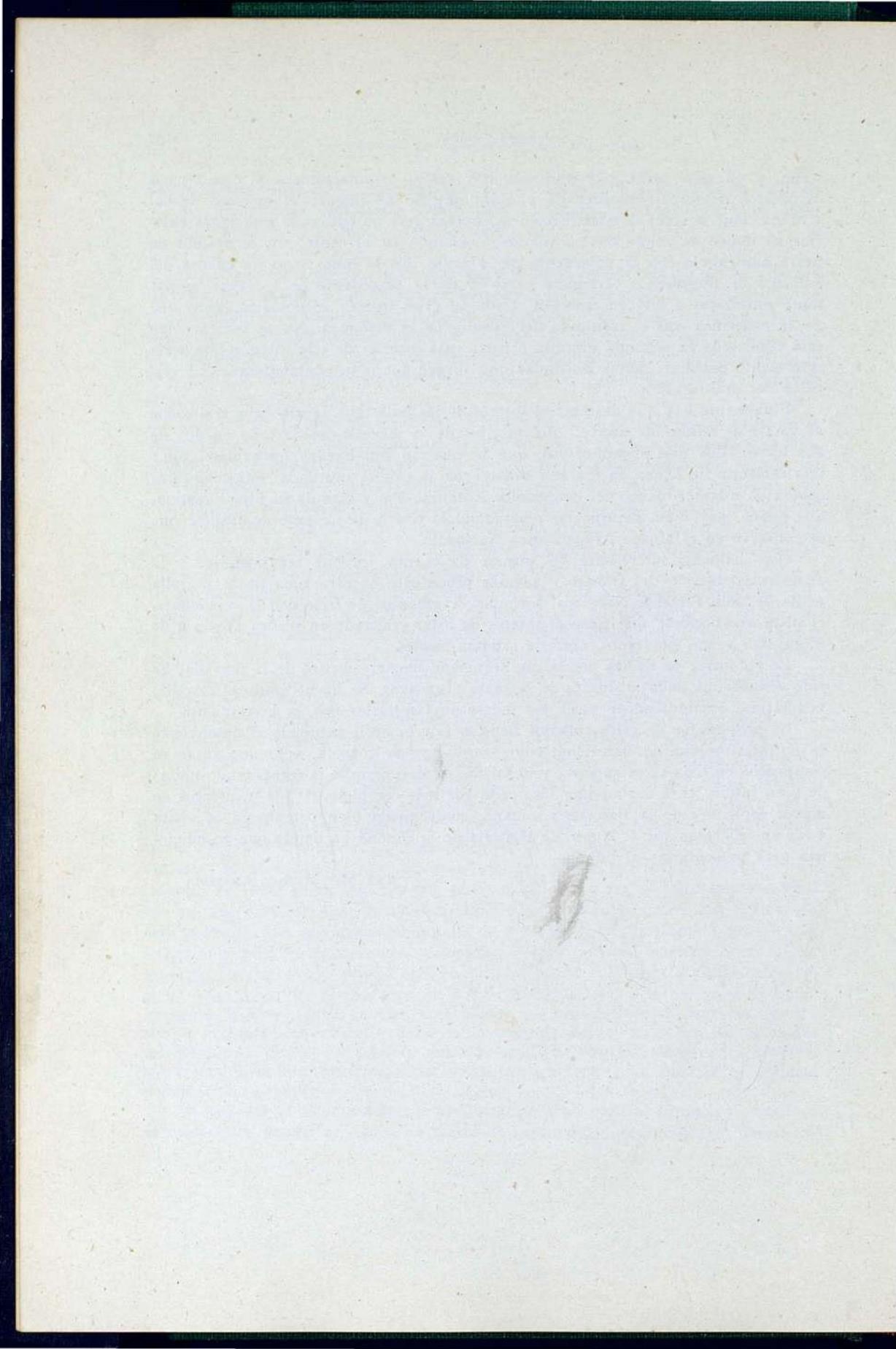
Finalmente hay que destacar el interés de los hallazgos escultóricos realizados al vaciar el relleno de mortero del interior de la muralla, sobre todo en dos de sus torres. Los más significativos, que se ilustran con buenas fotografías, son: una estatuita de Diana en mármol blanco con la cabeza mutilada, una magnífica cabeza de mármol blanco del Emperador Antonino Pío y otra de su hija Faustina, que puede muy bien identificarse comparándola con la procedente de Itálica, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

Otro hallazgo interesante del que se da cuenta, aunque sea posterior a la primitiva redacción del trabajo y además procedente de otra zona de la muralla (calle del Sub-Teniente Navarro), son unos fragmentos de friso con la representación de una bacante, que tiene el interés de estar realizado en piedra arenisca de Montjuich y ser, por tanto, obra de artistas locales.

La recuperación de las piezas que formaban mortero dentro de la muralla, ha sido costosísima dada la dureza de la masa a excavar. Se ha utilizado el martillo neumático, consiguiéndose sacar las piezas sin afectarlas con la herramienta.

La prosecución de estos trabajos tiene el interés de ir poniendo al descubierto la muralla romana de Barcelona, cuyo trazado ya se conocía, pero que ahora se comprueba en toda su estructura, y al mismo tiempo permite ir recuperando piezas de gran interés para darnos una idea cada vez más completa, de los momentos de mayor esplendor de la Barcelona romana, como queda bien patente en la visita a las nuevas salas que el Museo de Historia de la Ciudad ha tenido que acondicionar para presentarlas al público.

ANA M.<sup>a</sup> MUÑOZ AMILIBIA



## Índice

	<u>Págs.</u>
Presentación, por Federico Udina Martorell . . . . .	5
Los primeros vestigios de habitación en Barcelona; La sepultura de la calle de Muntaner, por Luis Pericot García . . . . .	17
El mosaico romano de la Iglesia de San Miguel, por Alberto Balil . . . . .	21
La sepultura de Pedro de Portugal; Una precisión de las noticias existentes acerca de la misma, por J. E. Martínez Ferrando . . . . .	75
Restos antiguos y columnas de procedencia barcelonesa descubiertas en la barriada de Sants, por J. de C. Serra Ráfols . . . . .	83
En torno a una posible moneda barcelonesa del siglo iv, por F. Xavier Calicó.	95
Orígenes de la Casa Padellás, sede central del museo y sucesivos poseedores, por Federico Udina Martorell . . . . .	107
Medallística barcelonesa; Acuñaciones recientes, por J. V. B. . . . .	135
Notas para la Crónica del Museo, por J. M. Garrut . . . . .	141
Bibliografía . . . . .	153