

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

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

Director: FEDERICO UDINA MARTORELL

PUBLICACIONES

8

Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad

VI-1964

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.^a GARRUT y ANA M.^a ADROER; De administración, M.^a DOLORES IGLESIAS.

Barcelona — Plaza del Rey — Teléfono 231 04 27

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

CUADERNOS DE ARQUEOLOGIA
E
HISTORIA DE LA CIUDAD

MCMLXIV

NUM. VI

Restauraciones y excavaciones en Barcelona durante los últimos veinticinco años

por A. Florensa

I. — EL PERÍODO ESTUDIADO

Los límites que nos fijamos corresponden al período transcurrido desde el fin de la guerra de 1936-39 hasta nuestros días. Es un período que se justifica por la realidad de los hechos, pues aunque las actividades desarrolladas después de la guerra, a las que nos referiremos principalmente, son, en gran parte, la continuación de las anteriores a la misma, la guerra, y tanto como ella la natural desorganización que trajo consigo el dominio rojo, especialmente en sus últimos tiempos, paralizaron de tal modo todos los trabajos, que el *hiatus* resultante justifica sobradamente aquella división. Sin embargo, aunque sea someramente, diremos algo de lo ocurrido antes de 1939, empezando por dar una ojeada a cómo se inició esta actividad, a la que debe reconocérsele cierta brillantez, no sólo por los trabajos emprendidos por las corporaciones públicas, sino, quizá más aún, por el eco que estas iniciativas han encontrado en la conciencia colectiva de nuestra ciudad.

II. — EVOLUCIÓN DE LA ACTITUD RESPECTO A LOS MONUMENTOS ANTIGUOS

La idea, que hoy nos parece evidente, de que los monumentos y ambientes testigos del pasado de nuestra ciudad son acreedores a un trato, no sólo respetuoso, sino lleno de amor y afectuoso cuidado, es muy moderna en Barcelona, hasta el punto de que los que hemos alcanzado una vida ya

larga, hemos presenciado el cambio total de punto de vista, no en una minoría escogida, sino en la opinión común de los barceloneses, lo cual tiene mucho valor.

Como hemos dicho en otro lugar, al empezar el siglo XIX Barcelona tenía una plétora de monumentos. Pero dicho siglo realizó una verdadera liquidación de ellos. Después de 1835 con sus incendios, las leyes desamortizadoras hicieron posible la destrucción completa de ejemplares magníficos, como los conventos de Santa Catalina y San Francisco, modelos de arquitectura gótica, como el del Carmen, más adelantado el siglo. Otros, los de Junqueras y Montesión, se conservaron parcialmente, trasladándose sus iglesias al Ensanche. La pequeña joya de nuestro siglo XIV, la Capilla de Santa Agueda, se salvó de verdadero milagro, y en la arquitectura civil desapareció, arrastrado por la mezquina y estúpida especulación, el Palau Menor y del Mayor quedaron sólo restos, siquiera magníficos.

Este alegre tirar por la ventana, con la más absoluta indiferencia, nuestros tesoros más valiosos, no se detuvo con el cambio de siglo; la apertura de la Vía Layetana, empezada en 1908, causó, en una zona densísima de edificios y ambientes de interés, daños cuantiosos e irreparables, a los que se han de añadir los de nuestros lastimosos y recurrentes períodos revolucionarios, que si en el siglo XIX se llaman 1820, 1835 y 1868, en el actual llevan las tristes fechas de 1909 y 1936.

Pero lo más curioso no es la enorme magnitud de lo destruido, sino la indiferencia general, con escasas excepciones, con que se consideraba la pérdida; como si los edificios desaparecidos hubiesen caído a manera de desgraciadas pero inevitables víctimas de una noble lucha: la lucha por el progreso.

Cuando el Ayuntamiento se preparaba para poner en obra la apertura de la Vía Layetana, en 1907, en una memoria redactada por dos ilustres personalidades, don Raimundo de Abadal y don Alberto Bastardas, se lee: «La impresión que el anteproyecto (Baixeras) produjo fue la de una revelación: la idea de hacer surgir una ciudad nueva y flamante sobre las ruinas de la ciudad antigua, de hacer desaparecer en anchurosas vías, dotadas de todos los elementos de la moderna urbanización, multitud de callejones tortuosos que, sobre su incuria y su fealdad, no podían ostentar, como título de derecho a la vida, la consagración del Arte o de la Historia; la idea, en fin, de levantar la Barcelona del mañana, asustó pero al mismo tiempo enamoró a cuantos del proyecto se preocuparon. Hubo quien, considerando aprobadas, junto con el proyecto de ensanche, las tres grandes vías que el inge-

niero don Ildefonso Cerdá dejó trazadas sobre el plano del casco antiguo, sostenía que debía sacarse inmediatamente a subasta la construcción de aquéllas; y hubo también quien entendió que lo más expedito era llevar en seguida a la práctica el plan Baixeras, sin esperar ninguna aprobación.¹ Las palabras son elocuentes y más si se considera quienes las escriben y que el proyecto Baixeras, especialmente en el núcleo más denso de la Barcelona antigua, hacía prácticamente tabla rasa de la vieja ciudad; y en la parte llamada «el arrabal», entre las Ramblas y la Ronda de San Antonio y San Pablo, si bien respetaba muchas calles por ser más modernas, la Vía proyectada con la designación B. se llevaba por delante las Atarazanas y el Hospital de la Santa Cruz, afectado también por la transversal o C. El proyecto Baixeras encontró una oposición encarnizada, pero no por estos motivos, sino por parte de los propietarios cuyas fincas se habían de expropiar.

De hecho, los dos importantes monumentos que acabamos de citar estaban, pues, afectados de derribo; y así fue hasta 1916, en que el Ayuntamiento acordó un nuevo proyecto, el «proyecto Darder», trazado con el exclusivo objeto de salvarlos. Este cambio de orientación fue consecuencia del complejo de culpa que produjeron los derribos para la apertura de la Vía Layetana, en los que edificios medievales, que habían permanecido ocultos e ignorados durante siglos, se presentaban de repente a la luz del sol, pero sólo para volver a desaparecer, esta vez definitivamente entre nubes de polvo y montañas de escombros.

De esta hecatombe se salvaron algunos restos; puertas y ventanas, capiteles y otros detalles y algunos conjuntos que, afortunadamente, se reconstruyeron, evitando así su pérdida; la llamada Casa de los Caldereros se montó en la plaza de Lesseps y la fachada barroca de la capilla de Santa Marta fue a parar al moderno Hospital de San Pablo. Estos emplazamientos dejaban a las respectivas fachadas privadas de un elemento importantísimo para su valoración, como es el ambiente que debía rodearlas; y la verdad de esto ha podido apreciarse recientemente, cuando aquella fachada, llamada de los Caldereros, ha sido traída de la plaza de Lesseps a la de San Felipe Neri, donde, junto con la gremial de los Zapateros, ambas del siglo XVI, cierran los dos lados de la pequeña plaza que los bombardeos habían dejado vacíos, completando de un modo admirable el recatado ambiente.

1. Memoria de la Ponencia Consistorial nombrada en 9 de enero de 1906 para estudiar la realización de las vías A, B y C del proyecto Baixeras.

III. — PRIMEROS TRABAJOS DE LA DIPUTACIÓN Y DEL AYUNTAMIENTO

En 1914, siendo presidente de la Diputación Provincial don Enrique Prat de la Riba, se organizó en dicha Corporación el Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos. En sus comienzos, más que en obras propiamente, se concentró su actividad en la creación de un gran fichero y archivo fotográfico de los monumentos de toda la región; archivo que se ha ido acrecentando sin cesar, hasta poseer hoy casi 55.000 fichas y unos 12.000 clisés, más una documentación riquísima de variado origen, lo cual lo convierte en una herramienta de trabajo imprescindible para los que se dedican a esta clase de estudios; no hay que decir que el archivo está siempre a disposición de cuantos lo necesitan. Aunque la conservación y restauración de monumentos la ha llevado a cabo la Diputación Provincial de Barcelona principalmente en el territorio de la Provincia, dejando aparte la capital, en algunas ocasiones no ha sido así y cuando sea oportuno lo reseñaremos.

En cuanto al Ayuntamiento, había realizado algunos trabajos de esta índole, como la primera restauración de la capilla del Parque de la Ciudadela (1915) y otros de exploración arqueológica en 1920-21 y 1928-31, encontrando diversos restos ibéricos y romanos.

Pero no fue hasta los años inmediatamente próximos a la Exposición Internacional de 1929 cuando el Ayuntamiento inició su labor metódica de restauración de los edificios antiguos de la ciudad, más intensamente los de carácter civil. El primero fue su misma sede, que necesitaba un completo adecentamiento, el cual llevó consigo la revalorización de sus partes antiguas. Se siguió con el traslado y reconstrucción de la casa llamada Padellás, al abrir los cimientos de la cual se encontraron importantes restos romanos (el primero un ánfora intacta en 8-I-1931), que fueron puestos a la luz y sistematizados cuidadosamente, pero *in situ*; inaugurando así un sistema opuesto al seguido hasta entonces, en que se recogían los objetos más importantes y se llevaban a un museo, perdiendo todo contacto con lo que les había rodeado.

A partir de aquí, la labor no se ha interrumpido, siguiendo las dos trayectorias iniciadas: una la de excavar y poner en valor los restos romanos y paleocristianos, y otra la de conservar y restaurar los edificios medievales.

En la restauración de edificios se trabajó mucho en los grandes mo-

numentos: Palacio Mayor, Hospital de la Santa Cruz y Atarazanas. Esto era natural. Conjuntos de un valor tan grande como los citados habían vivido durante treinta y nueve años, es decir, desde la aprobación del proyecto Baixeras (1889) hasta la del de Darder (1918), destinados definitivamente a ser demolidos. Durante ese tiempo, cualquier Ayuntamiento hubiera podido, legalmente, convocar y adjudicar una subasta para su derribo; y a pesar de que el proyecto Darder modificaba las líneas que les afectaban, en 1924, al constituirse la Junta mixta de Urbanización y Acuartelamiento, hubo que librar dura batalla contra un proyecto de demolición de las Atarazanas, para parcelar la inmensa área ocupada por ellas. El buen sentido del entonces capitán general don Emilio Barrera, al principio partidario del derribo, pero que, al apreciar las razones que se le dieron en contra, pronunció un «no se hable más del asunto» definitivo, salvó el magnífico monumento, único hoy en el mundo.

Iniciadas estas restauraciones, el estallido de la guerra en 1936 parecía que había de paralizar los trabajos. No fue así de momento; los Sindicatos no consentían que se detuviesen las obras empezadas. Además, el dominio rojo, que tantas cosas destruyó, dio ocasión al sensacional descubrimiento del salón del Palacio Mayor, llamado modernamente «Tinell», que estaba totalmente enmascarado por la iglesia setecentista de Santa Clara. El arquitecto Vilaseca se apresuró a cumplir las órdenes de derribo del mismo, pero inteligentemente, deshaciendo rápidamente los dos pisos de celdas que se habían elevado sobre la iglesia; en cuanto a ésta, la demolió también, pero respetando y poniendo a la vista la magnífica estructura gótica que había permanecido oculta durante más de dos siglos y cuya subsistencia había comprobado él mismo, gateando penosamente por el reducido espacio comprendido, a manera de desván, entre dichas bóvedas y el techo de vigas del siglo XIV, que estaba intacto. Pero tuvo que parar en seco sus trabajos cuando el Consejero de Obras Públicas Municipales (un peón de albañil) se dio cuenta de que en las certificaciones de obra del derribo figuraban jornales de escultor en piedra (el que reparaba los capiteles góticos mutilados por las monjas). Así quedó interrumpida, esperando el final de la guerra, la única obra importante municipal.

En la Generalidad se tuvo más suerte. Las Atarazanas habían quedado, al empezar la guerra, en poder del Ayuntamiento y evacuadas por el ejército; pero llenas a rebosar de armas y municiones, especialmente de artillería. Las armas desaparecieron en pocos días, pilladas por los flamantes revolucionarios; pero no así las granadas, con lo que se presentaba el peligro

de que una simple bomba (luego, durante la guerra cayeron dieciocho), en vez de causar desperfectos en un tramo de cubierta o en un arco, produjese una horrible conflagración que arrasase el edificio y sus inmediaciones. Al presentarse esta alarmante perspectiva, se creó el «Museo Marítimo» (que afortunadamente sigue allí), para poder pedir al capitán general la evacuación y transporte de las municiones a los nuevos cuarteles de Artillería de San Andrés. En otro lugar ² he explicado las grotescas incidencias que se produjeron durante esta evacuación; pero lo cierto es que se consiguió, salvando así el edificio.

En el Hospital de la Santa Cruz sucedió algo parecido. El Ayuntamiento había entrado en posesión del mismo en 1930 (aunque la escritura de compra es de 1921; pero la administración del hospital necesitó estos nueve años para, con el producto de la venta, acondicionar los nuevos locales en el Hospital de San Pablo, con el que se refundió el de la Santa Cruz). Prácticamente se empezó a trabajar en 1932, pues en 1931 sólo se derribaron tabiques y construcciones parásitas que ocultaban la estructura del edificio. La Casa de Convalecencia se había cedido en uso al «Institut d'Estudis Catalans» y dos terceras partes aproximadamente del Hospital para la «Biblioteca de Catalunya»; ambas instituciones dependían de la Generalidad de Cataluña, que aprobó el proyecto de restauración y habilitación a finales de dicho año. Entre 1932 y julio de 1936, en que estalló la guerra, se adelantó bastante, y aunque parecía que una vez empezada aquella se había de paralizar todo, no fue así, afortunadamente. Se siguió, pues, trabajando y se terminó la adaptación de la Casa de Convalecencia, en la que se pudo instalar, en 1937, el «Institut» y durante el año 1938 empezaron a trasladarse los fondos de la Biblioteca a sus nuevos locales, que en 1939, después de la liberación, pudieron abrirse al público. También en 1938 se inauguró la Escuela de Bibliotecarias. Desde junio de 1938, creciendo el desorden y las dificultades, ya no se consignaron por la Generalidad más cantidades para obras.

El Ayuntamiento, en la parte que se había reservado para sí, empezó también los trabajos, muy laboriosos, de consolidación de cubiertas y suelos, establecimiento de desagües, etc. En las naves recayentes a la calle de Egipcias, a continuación de las de la Biblioteca, funcionó ya desde el curso 1935-36 la Escuela Massana, aunque sin las instalaciones de oficios, que no se inauguraron hasta después de la guerra.

2. *Algunos recuerdos personales*, Conferencia a los «Amigos de los Museos» en 24 de febrero de 1960.

Por otra parte, al trasladar la casa Padellás desde el núm. 25 de la calle de Mercaders al lugar donde hoy se encuentra en la plaza del Rey, se produjo el suceso, ya aludido, del hallazgo de un ánfora romana, intacta, en una de las zanjas de cimentación que se estaban abriendo. Esto aconsejó al Ayuntamiento el proseguir la excavación con todo el cuidado necesario, y al encontrarse numerosos restos de construcciones romanas, de diversas épocas y muchos objetos, se decidió dejarlo todo *in situ*, sosteniendo la casa sobre pilares y jácenas; con lo cual, al ser destinado el edificio a Museo de Historia de la Ciudad, aquel sótano quedó formando su primera sala: la de la Barcelona romana. Todavía antes de la guerra, en 1934, se inició una excavación de la plaza del Rey, que dio notables resultados, y aunque durante la contienda se rellenó para evitar peligros a los edificios circundantes, dejó siempre vivo el propósito de acometer el vaciado total, al que no se había de llegar hasta época muy reciente.

Estos son, en rápida reseña, los principales trabajos que en excavaciones arqueológicas y en restauración de edificios se habían realizado en Barcelona hasta el final de la guerra. Vemos que el camino en ambas actividades estaba iniciado y que los tres conjuntos monumentales, Palacio Mayor, Hospital de la Santa Cruz y Atarazanas, habían sido ya objeto de atención, encontrándose los dos últimos con instituciones funcionando en ellos, aunque de un modo incompleto, y quedando aún mucha labor pendiente.

Llegamos con esto al verdadero objeto de este escrito, a saber, las obras de excavación arqueológica y de restauración de monumentos llevadas a cabo desde 1939 hasta el momento presente. Las iremos exponiendo agrupadas por temas, abarcando en cada uno de ellos todo el período de tiempo.

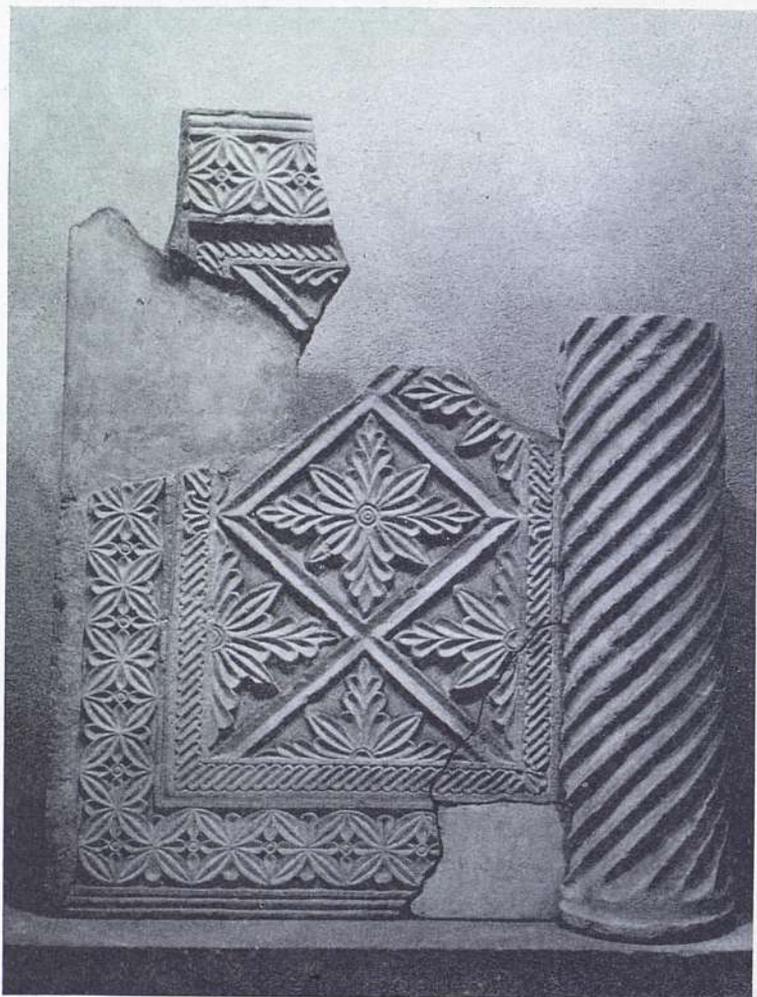
Una exposición más detallada puede encontrarse en otros trabajos del autor, editados también por el Ayuntamiento.³

IV. — EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS

Desde 1920, las excavaciones de este carácter fueron practicadas bajo la supervisión de don Agustín Durán y Sanpere, Director del Archivo Histórico de la Ciudad y más tarde (1943) del Instituto Municipal de Historia de la Ciudad. Cuando el señor Durán, en 1957, llegó a la edad reglamentaria de jubilación, se solicitó del señor Serra Ráfols, Delegado Local de

3. *Conservación y Restauración de Monumentos (1927-1946, 1947-1953, 1954-1963)*. Artículos en la revista «Barcelona» y varios folletos reunidos con el título *Estudios sobre la Ciudad Antigua*.

Excavaciones, que hasta entonces, por su cargo, las había seguido asiduamente, que se hiciese cargo de su dirección efectiva. El 20 de julio de 1960, por acuerdo municipal, se agregó todo lo referente a excavaciones arqueológicas y conservación de las zonas y conjunto de este mismo carácter⁴ a



Fragmentos de cancela y columna visigótica perteneciente a la Basílica paleocristiana. Hallada en las excavaciones de la calle de los Condes de Barcelona

4. Acuerdo transcrito literalmente en «Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad», núm. I, págs. 8 y 9.

la competencia del Museo de Historia de la Ciudad y de su Director, don Federico Udina, el cual, al proponer al Ayuntamiento cada plan anual de excavaciones, propone asimismo el nombre de los arqueólogos que han de dirigir los diversos trabajos.

Al terminar la guerra, en 1939, se inició la actividad en la zona vecina a la Plaza del Rey, aprovechando el refuerzo de los cimientos de la capilla de Santa Agueda en la plaza de Berenguer el Grande, para explorarlos y extraer de ellos varios elementos sepulcrales. La plaza de San Ivo y la calle de los Condes de Barcelona fueron excavadas, encontrándose interesantes restos de lo que pudo ser el «forum» romano, con un edificio de los siglos v o vi, construido sobre ellos; y elementos seguros que permitieron formarse una idea muy clara de lo que fue la primera catedral de Barcelona, del siglo iv, con elementos decorativos posteriores, como un cancel visigótico y otros muy interesantes.

Más tarde, en 1947, se exploró con mayor detención la necrópolis judaica de Montjuich, ya conocida, publicándose los resultados por Durán y Millás Vallicrosa;⁵ y en 1952-53 se estudió el basamento circular de la torre poligonal romana comprendida en el edificio de la Canonja, compuesto casi exclusivamente por piedras de carácter sepulcral reemplazadas.

Entre 1953 y 1957 se puso al descubierto una gran porción de vía sepulcral romana, usada desde el siglo ii d. C., que atraviesa diagonalmente la actual plaza de la Villa de Madrid. Lo mismo que se había hecho con las excavaciones de la plaza de San Ivo y de la calle de los Condes de Barcelona, los objetos se dejaron en el local de su hallazgo; pero por su menor profundidad y por haber estado en su época al aire libre, se conservó así, urbanizándose la plaza en forma ajardinada.

En esta época la actividad arqueológica es muy intensa y variada. En el mismo año 1954 se explora el subsuelo de la Casa del Arcediano, se prosiguen los trabajos en la calle de la Tapinería y en los sótanos del Tinell y se descubre un silo ibérico en la riera de Magoria y unos sepulcros en Horta. En el año siguiente se practica una cata en la plaza de San Felipe Neri, encontrándose restos de muros, mosaicos y monedas romanas en el ángulo entrante formado por la actual reconstruida casa gremial de los Zapateros y la fachada posterior (que era entonces una medianera) de la casa antigua, propiedad y sede de la Sociedad de Amigos del País. Ante-

5. *Una necrópolis judaica en el Montjuich de Barcelona*, «Sefarad», VII (1947), págs. 231-259.



La necrópolis del siglo II excavada en la plaza de la Villa de Madrid y dejada al aire libre

riormente y en el otro ángulo de la plaza, por dos veces se habían hecho intentos, que resultaron infructuosos, para hallar un mosaico romano de cuya existencia se tenían noticias.

Entonces, el 19 de febrero de 1959, se inicia una campaña de exploración que había de dar resultados de gran valor, a veces sensacionales. Queriendo probar el doctor Durán y Sanpere los datos que un documento del siglo XVIII proporcionaba sobre los restos romanos vislumbrados en el curso de una excavación practicada por debajo de la muralla romana de la calle de la Tapinería, buscando la tumba de San Pedro Nolasco, se siguió un croquis que allí figuraba y se encontró el antiguo pozo de descenso y uno de los cuniculos excavados entonces, el cual pasaba inmediatamente debajo de la torre, situado hoy en el interior del Museo Marés. El cimientó, visto por debajo, aparecía todo él constituido por piedras labradas romanas, la mayoría de carácter sepulcral, pero otras procedentes de edificios importantes, y al continuar la busca por arriba hasta se halló un torso de Diana en mármol. Todo había sido usado como material de relleno y, por lo tanto, embebido en un hormigón durísimo. Prosiguiendo la campaña en otras torres hacia la plaza Berenguer, se encontraron nuevamente restos arquitectónicos numerosos y también esculturas, como la cabeza, ya famosa, identificada provisionalmente como del Emperador Antonino Pío y un busto de su hija Faustina,⁶ encontrado en dos pedazos distintos, la cabeza por un lado y el busto y pie en otro, con diferencia de poco más de un año.

Esto era, naturalmente, lo más sensacional; pero muy importante también fue adquirir la convicción de que en todos los tramos en que teníamos la muralla por destruida, estaban intactos los cimientos y dos o tres hileras, a causa de la elevación del moderno nivel sobre el antiguo, elevación que hacía innecesaria la destrucción de la parte enterrada antes de construir los edificios modernos. Esto se ha confirmado en sucesivas exploraciones, de tal modo que ya se puede contar con que las construcciones, hasta el siglo XVIII, se hacían, por lo general, adaptándose, sin destruirla, a la muralla romana; y las del siglo XIX que, con más medios técnicos, parecían haber hecho tabla rasa de la misma, no destruían, en general, más que hasta el nivel del suelo en aquel momento.

A finales del mismo año 1959 se atacó la torre que se halla en la

6. El doctor JUCKER, de la Universidad de Berna, en reciente estudio publicado en el núm. 4 de «Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad», niega rotundamente estas atribuciones y supone que se trata de los retratos de una pareja matrimonial, obra de un maestro griego de la época de Antonino Pío.

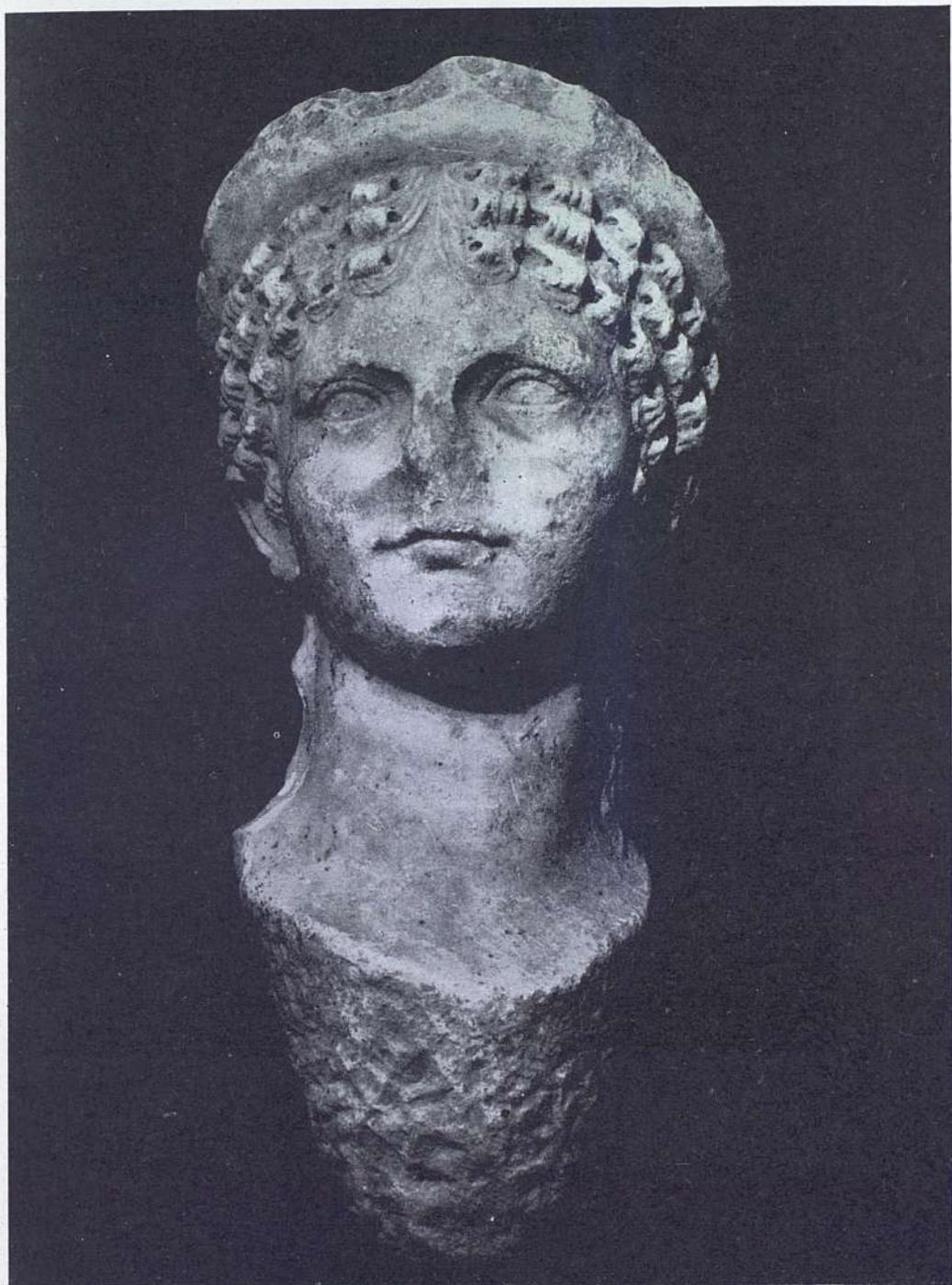
esquina de la calle del Subteniente Navarro con la Bajada de Cassador. Aparte hallarse decorada exteriormente por un curioso aprovechamiento de bases y pilastras, ya visto en otra exploración anterior,⁷ y de proporcionar interesantes fragmentos arquitectónicos, entre ellos bellos capiteles corintios de columna y de anta, el día 16 de diciembre ofreció la grata sorpresa del hallazgo simultáneo de dos varoniles cabezas de mármol, más antiguas que las ya citadas. Y ya en los primeros días de 1960, exactamente el día



Bajorrelieve en piedra arenisca de Montjuich, hallado al vaciar la torre romana situada en la esquina de las calles del Subteniente Navarro y Bajada de Cassador, el 21 de enero de 1960

21 de enero, apareció un objeto de cierto aspecto más interesante que los anteriores; una losa de piedra de Montjuich con un relieve en el que se representa el torso de una danzarina, de la cual se encuentra un pie entre dos de las bases aprovechadas en la torre y otro de otra figura en otro espacio. El que sea de esta clase de piedra lo hace aparecer seguramente como de arte local, mientras las demás esculturas de valor encontradas antes proceden casi seguramente de la metrópoli.

7. FLORENSA, *Las Murallas Romanas de la Ciudad*, Barcelona, 1958.



Cabeza de gran tamaño, en mármol, representando probablemente a Agripina, encontrada en la exploración previa a la construcción del nuevo edificio municipal entre la plaza de S. Miguel y la calle de Templarios, el día 16 de abril de 1952

Más tarde, el 16 de abril de 1962, aprovechando el desmonte para el sótano del nuevo edificio municipal, se verificaron otros hallazgos, entre ellos una magnífica cabeza, identificada como de Agripina, de gran tamaño.

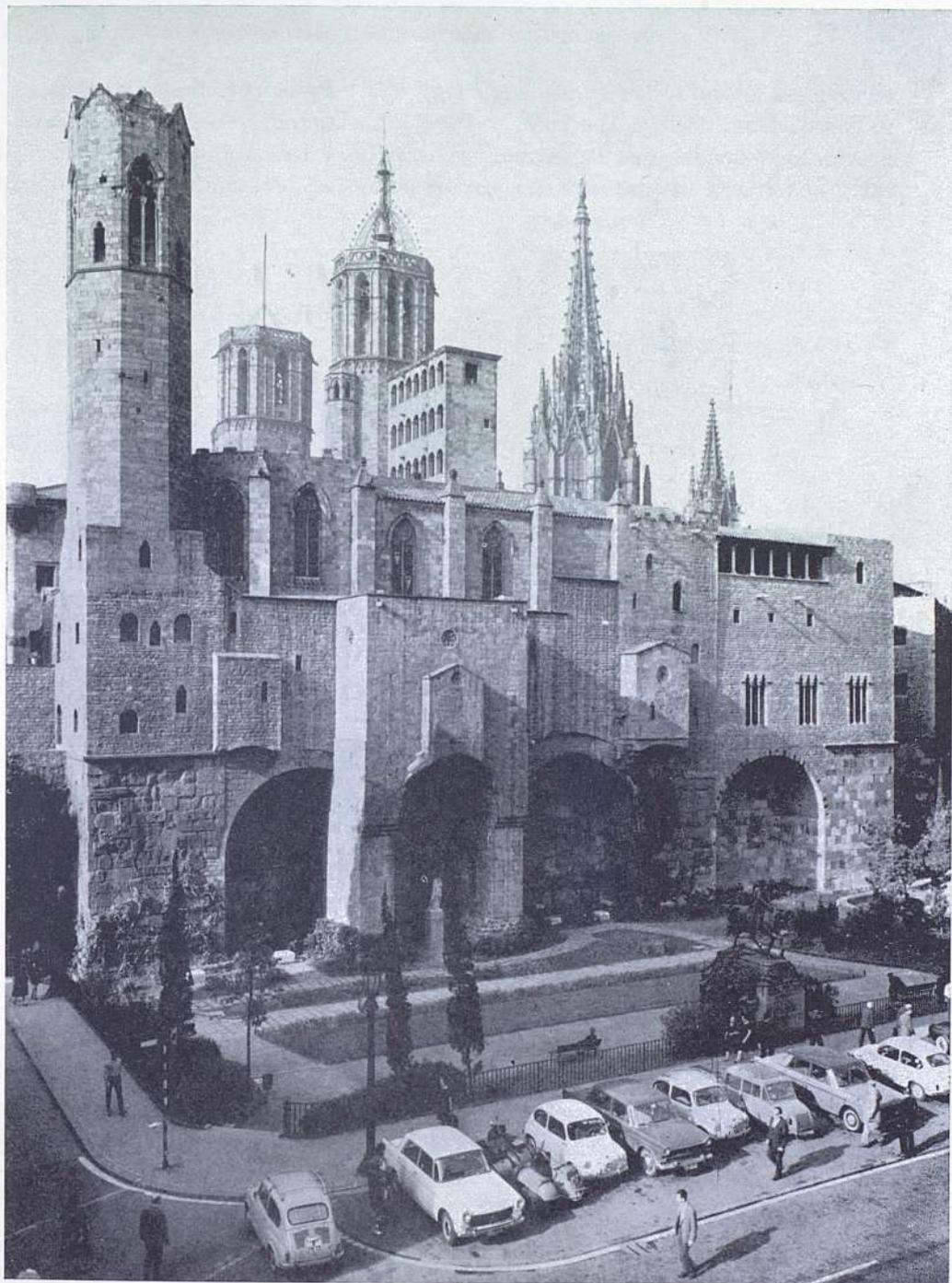
Todos estos fragmentos se han instalado en los sótanos del salón del Tinell, formando un museo provisional lapidario en el mismo espacio en que se habían hallado un gran número de «dolia», espacio que comunica directamente con el Museo de Historia de la Ciudad a través de la Plaza del Rey, ahora ya completamente excavada y cubierta, con atrevida técnica, con un techo sin apoyo alguno intermedio. Esta obra, terminada completamente en 1962, ha sido el coronamiento de una larga serie de excavaciones que, al poderse comunicar entre sí, dan a Barcelona quizá un primado en espacios subterráneos de época romana, cubiertos y transitables sin solución de continuidad.

En la actualidad se está explorando una de las torres anexas al mismo edificio del Museo de Historia, en la que, además de los fragmentos corrientes, se ha encontrado, debajo del cimiento de la torre, es decir, anterior a su construcción, un grupo de ánforas, en número de doce, de diversos tipos, que se procurará queden a la vista en la misma disposición y el mismo lugar en que han sido halladas.

V. — LIBERACIÓN Y VALORIZACIÓN URBANÍSTICA DE LAS MURALLAS

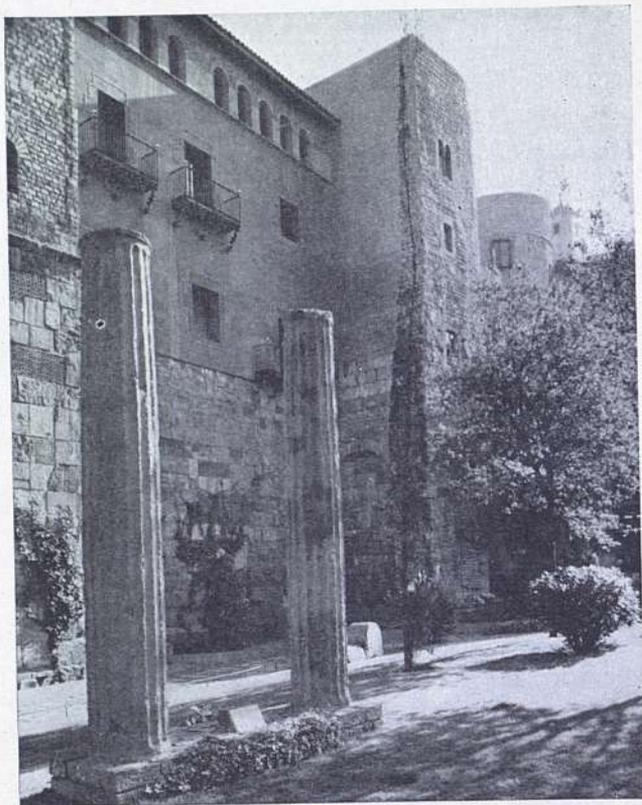
En los primeros años de este siglo, de todo el recinto romano sólo se veían las dos torres de la plaza Nueva, resto de la puerta decumana de la ciudad. Esto era, al parecer, lo único que se había salvado de los 1.270 metros lineales que midió su perímetro. Pero si no estaban a la vista, una gran parte, que se acerca a los dos tercios, se encontraban englobados en la masa de edificios que, al perder su valor militar, las habían sumergido por todas partes. En los cincuenta años transcurridos, una labor lenta y costosa, pero de alabar por su continuidad, las ha ido poniendo a la vista primero, limpiándolas de añadidos, curando sus heridas y acompañándolas en algunos casos con jardines que embellecen su contorno.

El primer paso importante se dio al abrir la Vía Layetana. Desde entonces, hasta 1936, puede decirse que las obras hechas fueron sucesivos complementos y modificaciones del proyecto de dicha vía, el cual, como formando parte del general de Reforma Interior de Angel Baixeras, no



Aspecto actual de la plaza de Berenguer el Grande. Con la capilla de Santa Agueda coronando el muro romano y las torres y flechas de la catedral asomando por encima, constituye uno de los conjuntos más bellos de nuestra Ciudad.

tenía para las murallas consideración alguna.⁸ Pero, por una parte, los estudios de Doménech y Montaner y Puig y Cadafalch, y por otra, las modificaciones acertadas que se introdujeron en los mismos antes de llevarlos a cabo, nos dieron los grandes fragmentos de la calle del Subteniente Navarro



Murallas y torres de la avenida de la Catedral. En primer término dos columnas, quizás romanas, halladas en un solar de Sans

y Plaza de Emilio Vilanova (entonces llamadas, más acertadamente, calle y plaza de las Murallas Romanas) y el de la plaza de Berenguer. Este último ya había recibido, antes de 1936, su urbanización actual, en jardín descen-

8. FLORENSA, *Los planos de Reforma Interior de Barcelona*, Memoria leída en la Real Academia de Ciencias y Artes el 16 de abril de 1959.

dente hasta ir a buscar el pie de la muralla, urbanización debida al entonces arquitecto de Parques y Jardines, Rubió y Tudurí.

Terminada la guerra, o sea ya en el período que estudiamos, se derribaron cuatro casitas incrustadas en el ángulo entrante que forma el edificio gótico de la Canonja y el suelo al pie se urbanizó en forma análoga. Más tarde, a partir de 1957, se emprendió la liberación de todo el tramo comprendido entre la plaza de la Catedral y la plaza Nueva. Para ello hubo que expropiar, desocupar y derribar ocho casas, lo que no fue floja tarea. Al urbanizar el espacio obtenido se rebajó toda la Avenida resultante (Avenida de la Catedral) y la antigua Plaza Nueva (prácticamente desaparecida, pero cuyo trazado se ha procurado recordar) casi al nivel antiguo de pie de muralla, con una pequeña pendiente en jardín.

Entretanto se habían ido buscando fragmentos de muralla conservados en el interior de las casas. Así se despejó en el interior de una tienda de la calle del Call una torre y el lienzo adyacente, excavándose hasta su pie. Lo mismo se hizo con una torre circular (por corresponder a un cambio de dirección) en los bajos de una casa de la plaza de Arrieros. Esta torre, que marca exactamente el ángulo saliente Este del recinto, por esta orientación y por su posición adelantada, debe ser la torre Ventosa de los documentos altomedievales. Finalmente, en la calle de Aviñó, n.º 15, se encontró y se puso a la vista, en planta baja y en primer piso, otro importante tramo de muralla. Todos estos fragmentos, han sido publicados.⁹

En la actualidad se ha iniciado la liberación del tramo que va desde la plaza Nueva hasta la iglesia de San Felipe Neri. El primer trozo (comprendido en el Palacio Episcopal) es accesible por una galería desde dicha plaza. Por el otro extremo, el derribo de la casa n.º 12 de la calle de la Paja ha puesto al descubierto un lienzo y una torre. Dos torres más y dos lienzos se conservan, esperando su liberación, detrás de las casas núms. 14 y 16 de la misma calle y en el jardín del Palacio Episcopal.

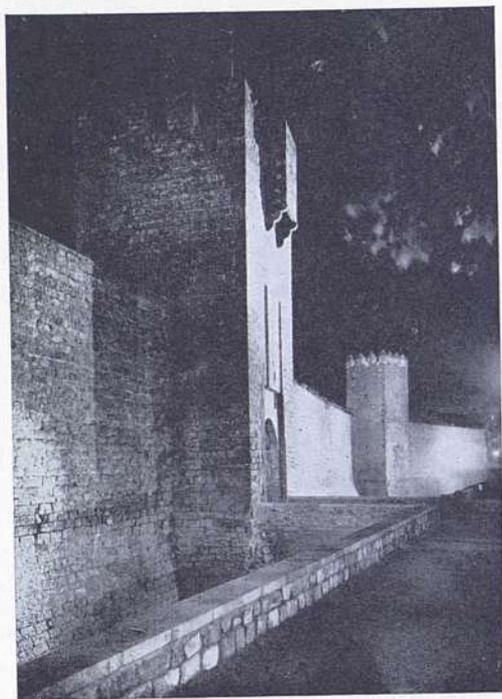
A pesar de algunas críticas, es evidente que con estos trabajos el prestigio histórico y monumental de Barcelona ha ganado mucho. Ultimamente se ha urbanizado el pie de la muralla de la calle de la Tapinería, desde la bajada de la Canonja hasta la plaza de Berenguer y se está trabajando en la del Subteniente Navarro hasta la bajada de Cassador. El resto de muralla conservada a toda altura, es decir, la comprendida entre este último punto y la calle del Regomir, pasando por la Plaza de Arrieros y los fragmentos

9. FLORENSA, *Las Murallas Romanas de la Ciudad*.

antes citados de las calles de Aviñó y Call, esquina de Baños Nuevos, deberá ser objeto de la misma operación y se dibujará casi por completo el antiguo recinto que constituye la célula original de la gran ciudad presente.

VI. — MURALLAS MEDIEVALES

Como es sabido, el recinto romano, de extensión realmente muy exigua, fue desbordado desde el siglo XI por la ciudad, extendiéndose la edificación



El único fragmento de las murallas medievales que se conserva, con el foso reexcavado y realizadas por una adecuada iluminación

fuera murallas y dando lugar a la creación de «vilanoves», que tuvieron bien pronto cada una su parroquia. Como esto era peligroso en tiempo de guerra, ya a principios del siglo XIII, Jaime I construyó un nuevo recinto, apoyado en la Rambla como foso y abarcando las vilanoves del Pino, San

Pedro, San Cugat y de la Mar, así como los establecimientos religiosos de Santa Ana, Junqueras y Santa Clara.¹⁰ Antes de transcurrir un siglo, también esta nueva muralla había quedado estrecha y hubo que adosarle toda el área que ahora queda entre la Rambla y las Rondas de la Universidad, San Antonio, San Pablo y Paralelo; subsistiendo, sin embargo, la muralla de la Rambla, aunque no se cerraban sus puertas. Esto dio lugar a la distinción entre «ciudad» y «arrabal», que ha llegado casi hasta nuestros días.

Todas estas murallas, que en los siglos XVII y XVIII habían sido fuertemente reforzadas con bastiones propios para resistir a la artillería, fueron demolidas a partir de 1852, para permitir el ensanche de la ciudad hacia el llano. Sólo se salvó una parte que estaba integrada en las antiguas Atarazanas, a la que su carácter militar libró de la destrucción. Afortunadamente, este tramo contiene como un muestrario de la fortificación de Barcelona. Empezando por el Paseo de Colón, se conserva, con un ángulo mutilado, el antiguo muro de defensa de las Atarazanas de Jaime I, que habían quedado exteriores al amurallamiento general. Este muro está doblado por otro más importante del siglo XVI. Pero una de las torres angulares del gran edificio está aún en pie y data también del siglo XIII. Siguiendo la dirección de la Avenida del Marqués del Duero, o Paralelo, se encuentra otra torre, ésta del siglo XIV, atravesada por una puerta con su matacán de defensa. Esta puerta es la única conservada de las dieciocho que, en sus distintas fases, llegaron a tener los muros medievales.

Todo esto se conservaba, pero en un estado lamentable. En los años después de la guerra civil se empezó su recuperación, hecha posible por haber sido el edificio desafectado de sus usos militares y estar en posesión del Ayuntamiento. La torre del siglo XIII, que estaba alarmantemente abierta y agrietada por todas partes, hubo de ser cinchada y reforzada en el espesor de sus muros, rehaciendo luego sus paramentos con el material antiguo y volviéndolos a la vertical por pequeños fragmentos. De las almenas, que habían sido suprimidas en el siglo XVI al advenir la artillería, se encontraron numerosos fragmentos que permitieron reconstruirlas.¹¹

La puerta de la otra torre, que estaba tapiada, se abrió, encontrándose los asientos para los mecanismos del puente levadizo. Se restauraron el matacán y las almenas. Se reexcavó todo el foso hasta su nivel primitivo, plantándose en él un jardín. Al hacer esta excavación se encontró parte del

10. FLORENSA, *Evolución de Barcelona en la Baja Edad Media*, en el núm. 3 de «Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad».

11. FLORENSA, *Conservación y Restauración de Monumentos*, 1947-1953.

puente fijo de ladrillo, que en 1553 había sido sustituido por el levadizo medieval.

Se urbanizó el patio de armas interior, y en la gran explanada superior del baluarte de Santa Madrona, construido, según una lápida conservada allí, durante la guerra de los Segadores (1640-1652), se habilitó un jardín público, que tenía incluso acceso para los carruajes, utilizando la rampa para la artillería.¹²

Todas estas obras estuvieron terminadas al cumplirse, en 1952, el primer centenario de la iniciación del derribo de las murallas, con lo cual, al cabo de cien años, se atendió a la cuidadosa conservación de los escasos restos que, casi de milagro, habían escapado a la destrucción.

VII. — OBRAS DE RESTAURACIÓN EN LOS GRANDES CONJUNTOS MONUMENTALES

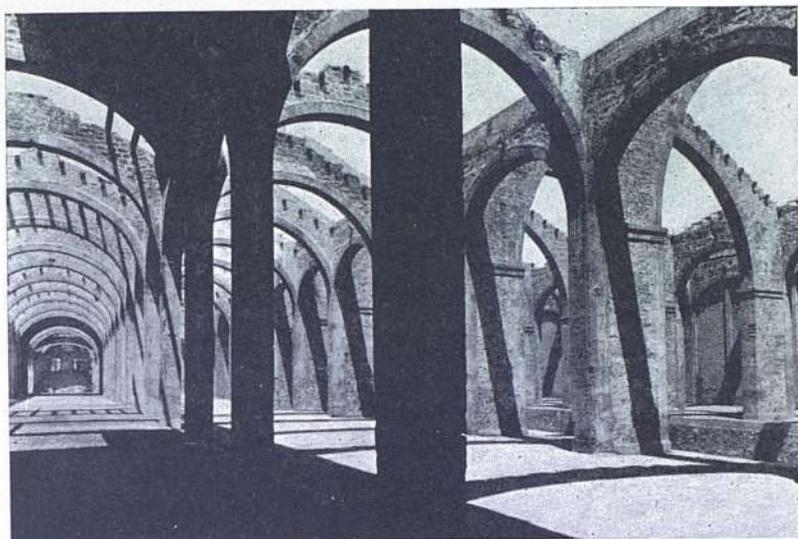
Comprendemos en este apartado los tres principales complejos de arquitectura medieval civil que tenemos en Barcelona: las Atarazanas, el Hospital de la Santa Cruz y lo que resta del Palacio Mayor.

* * *

Ya hemos dicho que las Atarazanas se salvaron de la destrucción durante la guerra gracias a haber sido instalado en ellas el Museo Marítimo y evacuado todo el material explosivo allí almacenado. Terminada la guerra, una gran parte de la cubierta había sido destruida por varias bombas; la Diputación, a la que había sido cedida una parte del edificio para el Museo citado, procedió a la gradual reconstrucción y habilitación de algunas naves. Se reexcavó la central de doble ancho (había sido obtenida en 1725 uniendo las dos centrales de las ocho que componían el edificio), hasta encontrar la pendiente por la que se deslizaban al mar las naves construidas o reparadas. El Ayuntamiento, por su parte, trabajó en rehacer la parte exterior, dándose gran empuje a estas obras con ocasión del Congreso Eucarístico de 1952. Entonces fueron abiertos los primeros tramos de las siete naves que habían dado salida al mar a los barcos construidos; se restauró la fachada en ángulo recto con el Paseo de Colón, devolviéndose a la puerta sus antiguas dimensiones; se dejó vista, mediante una verja en la calle Avenida de García Morato, la antigua fachada lateral y el jardín que a su pie había formado

12. FLORENSA, op. cit.

el mismo Ayuntamiento en 1944; y se adecentaron todos los alrededores. Más tarde, la Diputación ha formado nuevas salas del inmenso Museo Marítimo y, en la actualidad, se procede por el Ayuntamiento a cubrir las naves de Mediodía. Es curioso observar que, a pesar de no haber llegado a un



Una vista del bello juego de arcos de las naves de las Atarazanas

acuerdo concreto ambas corporaciones sobre la parte de edificio que cada una ha de controlar, esta diferencia, que dura ya largos años, no ha resultado fácil pretexto para no hacer nada, sino que cada uno se ha esforzado en contribuir con todos los recursos posibles a la grandiosa obra de restauración. El fenómeno, por lo mismo que es raro, resulta tanto más laudable, y por ello no queremos dejar de mencionarlo.

* * *

En el Hospital de la Santa Cruz se presenta el mismo caso de condominio entre la Diputación y el Ayuntamiento, por cesión de éste a aquélla, pero aquí las áreas respectivas están bien delimitadas, por un acuerdo preciso ante Notario, y no ha habido nunca dificultades. Ya hemos dicho anteriormente que en 1937 se había trasladado el «Institut» a la Casa de Convalecencia y en 1938 la Biblioteca a la parte correspondiente del Hos-

pital. Después de la guerra se completó la instalación de esta última y se construyó el cuerpo de edificio de la calle de Egipciacas, destinado a albergar sus fondos crecientes. Con ello la Biblioteca empezó a funcionar normalmente.

Por su parte, el Ayuntamiento atendió, por un lado, a la parte cuyo uso se había reservado, ocupada por la Escuela Massana, llamada luego Conservatorio de Artes Suntuarias; por dependencias de la Junta de Museos y locales anexos al Archivo Histórico de la Ciudad. Entre los espacios más importantes, monumental e históricamente, merece citarse lo que desde el siglo xv había sido la capilla del Hospital, pero que resultó ser la primitiva sala enfermería del hospital del Canónigo Colom, de la primera mitad del siglo XIII. Se dejó vista su estructura de bóveda apuntada, probablemente sustituyendo a una cubierta leñosa anterior, lo que obligó a reforzar los muros por medio de arcos adosados. Pero, en la parte de la entrada, se dejó un tramo de bóveda con la decoración de esgrafiados que había recibido en el siglo XVIII, junto con la bella balaustrada y órgano de igual época. También se descubrieron dos bellas capillas laterales de los siglos xv y xvi. Todo es ahora una sala de exposiciones y conferencias.

Sin embargo, la labor más importante llevada a cabo por el Ayuntamiento en el Hospital de la Santa Cruz ha sido la que se refiere a los exteriores, considerando incluido en ellos el gran patio central, el cual, por su comunicación con las calles del Carmen y Hospital, ha tenido desde la construcción del edificio, es decir, durante más de cuatrocientos años, el carácter de pasaje público. Se empezó por crear, mediante el derribo de sórdidas construcciones sin interés alguno, tres pequeñas plazas que rodean al inmenso complejo. Al E., derribando unas casitas, se dejó vista la fachada lateral de la antigua nave del Canónigo Colom, con sus capillas anexas. La plazoleta resultante, rodeada de jardín y de viejas paredes, con una fuente y dos árboles, es un pequeño ensanchamiento de la calle del Hospital y ha recibido el nombre del benéfico canónigo.

Al N., derribando lo que había sido depósito de cadáveres y otras dependencias, se han liberado las fachadas del hospital y las lateral y posterior del Real Colegio de Cirugía, proyectado por Ventura Rodríguez. Los jardines resultantes se han dedicado a Fleming, al cual se consagró un discreto monumento adornado siempre por el público con flores frescas. Este jardín ha de ser mayor, pues falta derribar dos casas con fachada a la calle del Carmen.

Finalmente, por la parte de la calle de Egipciacas se creó otro jardín,

al cual, rodeado por dependencias de estudio y erudición, completadas, fuera ya del complejo del hospital, por el edificio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, se le ha dado el nombre de Rubió y Lluch, el gran investigador de nuestra cultura medieval. De este modo, los tres grandes objetivos que ha cubierto el viejo edificio, a saber, la asistencia benéfica, el estudio de la medicina y la erudición, quedan dignamente recordados por los nombres del Canónigo Colom, del doctor Fleming y de Rubió y Lluch.

Pero quizá las obras de resultado más agradecido han sido las que se han realizado en el patio o pasaje central. Al terminar la guerra su aspecto era todavía poco atrayente. La galería claustral, que había contenido cocinas y dependencias análogas, estaba aún a medio destapar. Todos los muros y arcos (éstos en su mayoría mutilados) cubiertos por sucios revoques. El suelo se había elevado, desde la construcción del edificio, más de un metro, destruyendo la proporción de toda la arquitectura. Se fue procediendo a una limpieza general, restaurando discretamente los elementos mutilados; se rebajó todo el suelo, llegando al nivel primitivo; se restauraron los dos grandes cuerpos de escalera, del siglo XVI, con un pequeño pero bellísimo pórtico del XV, anexo a uno de ellos, etc. Es imposible enumerar todo lo que se ha hecho en aquel interior, que hoy, con su jardín de naranjos y sus grandes árboles, sus fuentes y sus bancos, es uno de los más deliciosos lugares de la vieja ciudad. También la extensa fachada a la calle del Hospital se desconchó, desaparecidas ya las tiendas que la habían ocupado, hacia 1948, y recobró completamente su antigua dignidad. Se completó el cuerpo que forma ángulo con la plaza del Canónigo Colom y se rehabilitó la antigua fuente, que hasta el siglo XIX la gente había llamado, quizá sin saber a quién se refería, «la pica d'en Colom». Con todas estas obras, el aspecto de los edificios, tanto desde las calles circundantes como del patio central, fue adquiriendo su valor actual, con la mejora que el paso de los años trae a las plantaciones que lo completan.

No sólo la Diputación Provincial y el Ayuntamiento han colaborado en esta inmensa obra. Para mayor ejemplo, también el Estado ha tomado su parte, y bien importante. En 1953, al crear el Ministerio de Educación Nacional el Conservatorio de las Artes del Libro, obtuvo sin dificultad de la Diputación Provincial (que tenía concedido el uso) y del Ayuntamiento (como propietario) la cesión de la planta baja del ángulo N. del antiguo hospital, desde la puerta de entrada por la parte de la calle del Carmen hasta el gran cuerpo de escalera próximo a la de Cervelló; es decir, lo primero que

se edificó a partir de 1401, al ser fundado el hospital. Las obras eran importantes, pues no se trataba de trabajos normales, sino que toda la nave, por defecto de contrarresto, estaba deformada y con peligro de ruina total. Se llevaron a cabo delicados trabajos de apeo y atirantamiento, que devolvieron a esa parte del edificio la solidez perdida sin alterar su aspecto antiguo. Las naves recuperadas en el interior, además de las aulas de enseñanza del Conservatorio, fueron habilitadas para magníficas salas de exposición.

Otras entidades, como la Real Academia de Farmacia, se han albergado en partes del inmenso edificio. Dicha Academia ha ocupado tres tramos de la nave de planta baja opuesta a la citada anteriormente, más la antigua farmacia del hospital, con su magnífica colección de botes de loza, algunos del siglo xv, y las cajas de madera pintada para hierbas medicinales. Las obras se hicieron a base de subvenciones, principalmente del Ministerio de Educación. Aún más reciente es la instalación de un pequeño local destinado a «Hogar Sardo», cuyas obras y mobiliario ha costeado el «Ente Sardo Industrie Turistiche».

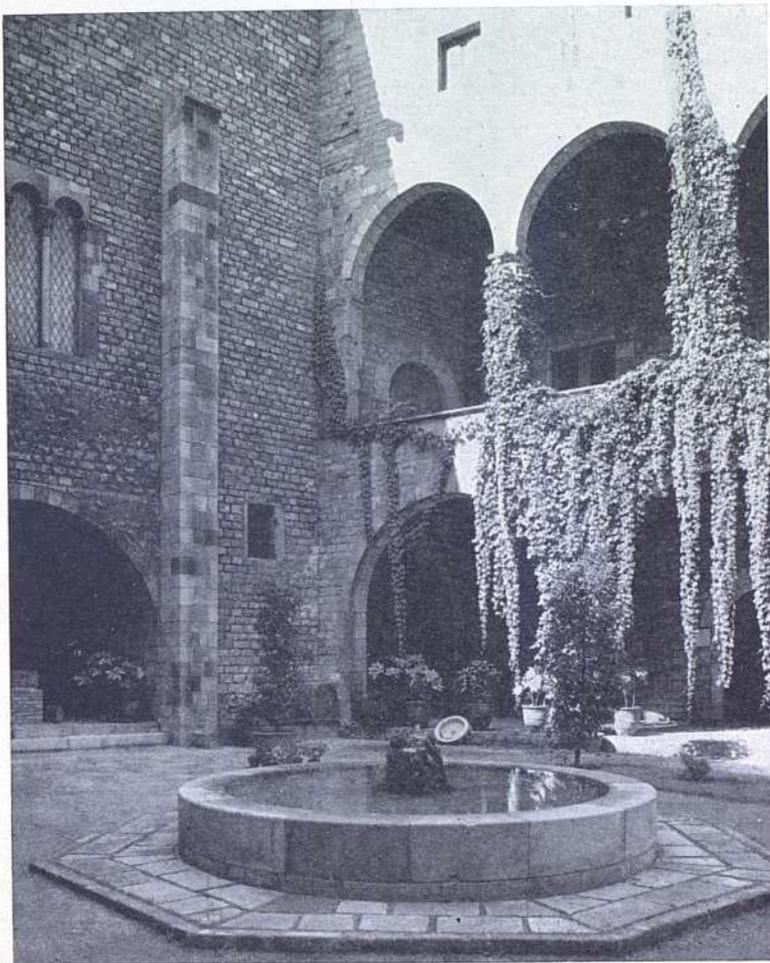
La gran nave que en el primer piso corresponde al Conservatorio de las Artes del Libro, ha sido habilitada hace poco por la Diputación y en ella se han celebrado diversas exposiciones. La del lado opuesto también está en restauración por la misma Corporación. Y, en los días en que esto se escribe (14 de diciembre de 1963), se ha inaugurado la nueva nave sede del Capítulo de los Caballeros del Santo Sepulcro de Jerusalén, situada también en la parte ocupada por la Diputación, sobre las salas especializadas de la Biblioteca, a lo largo de la calle de Cervelló (salas Bonsoms, con la colección de obras de Cervantes, sección de manuscritos, etc.).

Vemos, pues, que aun siendo el antiguo Hospital de la Santa Cruz, al parecer, grande como un mundo, no se cesa en la tarea de irlo dignificando y llenando de instituciones, todas de carácter cultural; y lo más consolador es ver cómo, no sólo las corporaciones locales, sino también el gobierno nacional rivalizan en la hermosa tarea.

* * *

El tercer gran conjunto monumental es el del Palacio Mayor. Ya hemos visto que la guerra civil dio origen a la puesta de manifiesto del gran salón del palacio de nuestros condes y reyes. Pero las obras de restauración del mismo fueron bruscamente interrumpidas por las autoridades de entonces y hubo que esperar al final de la guerra para que, en primer lugar, el

Ayuntamiento adquiriera la propiedad del edificio y pudiese luego continuar las obras. Estas se activaron de tal modo, que en 1942 pudo celebrarse en el gran salón el 450 aniversario de la llegada de Colón a Barcelona, al regresar de su primer viaje a América. Todo permite suponer que los Reyes



Lo que fue el «Verger del Palau Major» vuelve a su primitivo uso

Católicos, que estaban en aquella fecha (1492) en esta ciudad, recibieron al descubridor en este espacio, el más importante del antiguo edificio.

Posteriormente se restauró concienzudamente la Capilla de Santa Ague-

da, que siempre había formado conjunto con el salón. Esta unidad había quedado rota en el siglo XIX, al venderse todo lo que restaba del palacio, excepto aquellos dos locales. Una casa de alquiler había ocupado el espacio de la antigua «avant-cambra» de los documentos, con la agravante de que sus techos quedaban a niveles imposibles de enlazar con el común del salón y la capilla. Esto obligó a derribar la casa y reconstruir hipotéticamente (no restaurar, pues no quedaba nada de ella) la «avant-cambra», por lo menos en sus funciones, devolviéndole la entrada por la Plaza del Rey, a través de la puerta del siglo XIV, que fue encontrada intacta en la parte superior de la gran escalinata de planta curva.

Anteriormente hemos dado cuenta de los trabajos de excavación realizados en esta zona del Palacio Mayor.

VIII. — OBRAS DE RESTAURACIÓN EN OTROS EDIFICIOS

Sería larguísimo describir con algún detalle las numerosas obras de restauración que el Ayuntamiento ha llevado a cabo en los demás edificios antiguos de Barcelona. Por ello nos limitaremos, salvo en algún caso, a su enumeración. Hay que hacer presente que hemos de considerar dos grupos de obras: las llevadas a cabo por la Corporación en edificios de su propiedad, adquiridos muchas veces con vistas a su restauración, y aquellas en que se ha trabajado en la restauración continuando el edificio de propiedad particular, algunas veces con la cooperación de sus propietarios y siempre con su autorización, que no ha sido nunca negada.

* * *

Entre las obras en edificios de propiedad municipal destacan:

El Palacio de la Virreina, adquirido por el Ayuntamiento en 1944, cuando había llegado al último extremo de abandono; los importantísimos trabajos de liberación y reconstrucción han permitido obtener en el corazón de la ciudad un museo excelente que es a la vez palacio de exposiciones, con asegurada concurrencia de público.

El Museo Marés, empezado con la instalación de las magníficas colecciones del gran escultor en parte del Palacio Mayor, pero que ha ido creciendo constantemente fuera del área primitiva. Además de su escalera de honor, trasladada con otros elementos desde la casa n.º 1 de la calle de Tem-

plarios, ha absorbido todas las casas entre las calles de los Condes de Barcelona, Bajada de la Canonja y Tapinería; las últimas obras lo han transformado completamente, pero se salen del marco de este artículo por ser totalmente de nueva construcción.



El Museo Marés ostenta esta escalera, procedente de una casa nobiliaria de la calle de Templarios que hubo que derribar

El torreón que, como único resto del antiguo convento del Buensuceso, se conservó en la plaza del mismo nombre, fue restaurado cumplidamente



El patio de la casa Berenguer de Aguilar, en la calle de Montcada, convertido en museo de obras de Picasso

y alberga, entre otras dependencias, las oficinas del Instituto Municipal de la Vivienda. La gran extensión de lo que había sido convento y huerto se ha convertido en una bonita plaza de estacionamiento y reposo, rodeada de casas.

El Parque Güell, pasado también a propiedad municipal, ha sido objeto de importantes obras en sus pabellones de portería, escalinata principal, sala hipóstila bajo la gran terraza y bancos alrededor de la misma, así como en numerosos detalles constructivos de los jardines.

Finalmente, el Castillo de Montjuich, cedido a la ciudad el 6 de mayo de 1960, destinado a Museo Histórico del Ejército, ha sido ya completamente transformado; y no sólo él, sino toda la montaña, urbanizada, adornada con jardines y fuentes, convertida, en fin, en uno de los mayores atractivos para propios y extraños.

* * *

Las numerosas obras realizadas en edificios no propios del Ayuntamiento las enumeraremos, por lo menos las principales. Son:

Restauración de la casa abacial de San Pablo del Campo y liberación de sus ábsides.

Casas números 5 y 7 de la calle del Call.

Casa del Paseo de Colón, n.º 5.

Iglesia y construcciones anexas de San Martín Viejo.

Pórtico en la planta baja del Palacio Comillas.

Torre de defensa y urbanización del patio en el Monasterio de Pedralbes.

Derribo del Hospital Militar de la calle de Tallers, conservando y restaurando su Iglesia.

Liberación y restauración del ábside de la Capilla de San Lázaro y exploración de su fachada en la plaza del Padró.

Casas núms. 14 y 15 de la calle del Correo Viejo.

Casas en la encrucijada de las calles de Sto. Domingo del Call y Marlet.

Casa n.º 13 de la calle del Regomir.

Casas núms. 18 y 10 de la calle de Vigatans.

Intento de salvación de los esgrafiados de la antigua imprenta de los Cormellas, en el n.º 14 de la calle del Call.

Descubrimiento y restauración de un arcosolio sepulcral que perteneció al claustro de San Pedro de las Puellas y había quedado oculto en el muro comprendido entre él y la iglesia.

* * *

Hemos dejado adrede para el final lo referente a la calle de Montcada, pues, aún tratándose de casas distintas, más o menos suntuosas, el hecho de estar agrupadas, en número relativamente grande, en una misma calle, les da el valor de un importante conjunto monumental, que puede incluso tener el mérito de evocar el ambiente urbano de otros tiempos.

La calle de Montcada está hoy dividida en dos partes por la de la Princesa, abierta ahora hace algo más de un siglo (1853). En la parte menor están: la Capilla de Marcús, del siglo XII, con la casa gremial de los «Assahonadors» o «Curtidors», la casa Clariana, del siglo XVI, y otras menos importantes. Atravesando la calle de la Princesa en dirección al mar y siguiendo hasta pasar la de la Barra de Ferro, se entra en el tramo constituido por diez casas de gran interés arquitectónico y que justifican el nombre de la famosa calle.

También aquí el Ayuntamiento ha trabajado, no sólo en casas de su propiedad, adquiridas con este objeto, sino en la mayoría de las demás. Como antes, nos referiremos primeramente a aquéllas y enumeraremos luego simplemente las restantes.

* * *

El Ayuntamiento posee en la calle dos casas, de las más importantes, las números 15 y 12. La primera, llamada casa Berenguer de Aguilar, del nombre de la familia que la poseyó en los siglos XV y XVI, fue adquirida por el Ayuntamiento en el año 1953, empezando entonces el largo calvario de librarla, no sólo de sus modestos habitantes, sino de una fábrica de géneros de punto que, con sus motores y embarrados, había comprometido gravemente su solidez. Luego empezó el trabajo lento y delicado de su restauración. Esta se hallaba bastante adelantada cuando, en 1960, el Ayuntamiento tomó el acuerdo de destinar el edificio a la exhibición de obras de Picasso, el genial malagueño formado en Barcelona a principios de siglo. El museo está ya inaugurado y en él puede gozarse la extrema síntesis que va desde los frescos murales del siglo XIII, descubiertos durante las obras, hasta las más atrevidas piruetas del arte de Picasso, desde sus primeras obras a la copiosa colección de dibujos cedida por Jaime Sabartés.

La otra casa propiedad municipal es la n.º 12, llamada del Marqués de Llió. Muy antigua también y menos maltratada que la otra, fue adqui-

rida en 1955 y se ha ido restaurando lentamente, sin ser desocupada hasta los últimos años. Ahora, destinada a albergar las colecciones Rocamora de indumentaria, se ha impuesto nuevo ritmo a los trabajos.

* * *

Fuera de estas dos casas, el Ayuntamiento ha ejercido una intensa tutela sobre la calle, siendo raro el edificio de la misma en que no se ha



Sala del Museo Histórico del Ejército, en una de las galerías acasamatadas del castillo de Montjuich

ejercido su acción. Como hemos hecho anteriormente, nos limitaremos a enumerarlos. Son los siguientes:

Capilla de Marcús.

Casa gremial de los Curtidores.

Casa Clariana o Clarina, n.º 1.

Casas núms. 14, 16, 17 (Barón de Castellet), 18 (Asilo Cuna), 20 (Dalmases), 21, 23 y 25 (llamada «Giudice»).

Además, la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros restauró adecuadamente, tanto en su fachada como en los interiores, la casa n.º 19, de su propiedad.

* * *

Un caso análogo a la calle de Montcada lo ofrece la de Lladó; pero sólo se ha iniciado la restauración de la casa n.º 7, magnífico «alberg» del siglo XIV, por el Ayuntamiento, y se han encontrado pinturas del siglo XIII en la n.º 15.

Sobre un hallazgo y una publicación recientes

por J. de C. Serra-Ràfols

LA CABEZA BARCELONESA DE AGRIPPINA Y UN LIBRO DE VAGN POULSEN

EL hallazgo arqueológico más importante que se ha efectuado en Barcelona en el año 1962 ha sido una cabeza de mármol que nosotros atribuimos a Agrippina Menor, de la que vamos a dar noticia. Al mismo tiempo, la publicación más importante aparecida, relacionada con el retrato romano, ha sido el catálogo de una sección de la Glyptotheca Ny Carlsberg, de Copenhague, debido a la competentísima pluma de Vagn Poulsen.¹ Vamos a encajar los dos temas, relacionados por la materia, en un mismo comentario.

Los Poulsen figuran entre las primeras autoridades en la difícil especialidad que, dentro de la arqueología clásica, constituye la escultura en general y el retrato en particular, y la Glyptotheca Ny Carlsberg figura también entre las mayores colecciones de estatuaria y retrato clásicos que existen en el mundo. De estas solas premisas se puede ya deducir el extraordinario interés de este volumen, una nueva y magnífica publicación de la Glyptotheca, la cual, sin necesidad de llegar a los desorbitados libros de arte que lanzan al público diversas editoriales, contiene, en la parte gráfica, siempre de decisivo interés en obras de esta clase, todo lo

1. VAGN POULSEN, *Les portraits romains*, vol. I. *République et dynastie julienne*. Publicaciones de la «Glyptothèque Ny Carlsberg», n.º 7, Copenhague, 1962. Un volumen de 16,5 x 23,5 cm. con 148 pp. y 204 láminas. Traducido del manuscrito original danés por Hélène Laurent

necesario para una primera apreciación personal de las piezas catalogadas. Ya quisiéramos en nuestro país llegar a la perfección de los fotograbados que constituyen las 204 láminas que acompañan a la descripción de los ejemplares descritos, cuyo número es de 135, lo que quiere decir que los principales son reproducidos en diversas posiciones para mejor aprecio de sus características.

En estos últimos tiempos, nosotros, desgraciadamente arqueólogos sin posible especialización, nos hemos visto obligados a prestar mucha atención a la escultura y el retrato romanos, al descubrir, a partir de 1959, en nuestras excavaciones barcelonesas, hasta siete retratos y un número más del doble de restos de otras esculturas. De ahí que el estudio, mejor que lectura, de las páginas de este recientísimo catálogo de V. Poulsen y del insuperable prólogo de 38 páginas que le precede, nos haya sugerido diversas observaciones que tenemos interés en consignar, más que para ilustración de los especialistas en la materia, en realidad, específicamente tales, inexistentes entre nosotros, para el público más numeroso de estudiosos que se interesan por estas cuestiones desde un punto de vista más general.

Recomendamos ante todo la citada introducción, por constituir, en su brevedad, un magistral tratado del retrato romano, muy superior, dentro de la época a que se contrae, la República y el primer imperio, a lo que se encuentra en los siempre inoperantes manuales.

Destaca clarísimamente que el retrato romano en esta época es más romano por los retratados que por los retratistas, ya que éstos eran griegos, si no en su totalidad, en su inmensa mayoría, lo mismo los autores de los cuños monetarios que quienes labraron los bultos marmóreos. De las numerosísimas alusiones a ejemplares de antigüedad dudosa, se desprende el interés extremado que ofrecen las noticias arqueológicas de los hallazgos. No sólo V. Poulsen rechaza como imitaciones del antiguo ejemplares incluso famosos, pero sin filiación arqueológica, y que no dejan de ser reproducidos en los manuales, como los «Cicerones» de la Galería degli Uffici y del Museo Capitolino, o el Augusto-niño del Vaticano, sino que, con frecuencia, sus identificaciones se basan primordialmente en los lugares y circunstancias de los hallazgos, que hacen más posible se trate de la representación del personaje tal en vez de la del personaje cual. Por ejemplo, diversos de los bustos y estatuas aparecidos en el hallazgo famoso (y oscuro por su lejana época, 1884-85) de la tumba de los Licinios, cerca de la Porta Pia, en Roma, encuentran para Poul-

sen unas filiaciones más o menos probables basándose en las relaciones familiares de dichos Licinios, que aconsejan unos nombres y rechazan otros. En otros lugares, muy frecuentemente, se dice, por ejemplo, para inclinarse a una determinada solución prosopográfica: «D'après les circonstances de la trouvaille, il s'agit...». Precisamente nuestra filiación del busto femenino aparecido en sus dos fragmentos en las torres II y 24 de la muralla barcelonesa (véanse nuestras publicaciones), la basamos tanto en el parecido fisonómico con Faustina Menor (a sumar a los datos que sobre la fecha nos proporcionan el peinado y otros elementos anticuarios), como al hecho de haber existido en Barcino un monumento erigido a esta emperatriz, cuya inscripción incluso conocemos, sin que hayan modificado nuestro punto de vista criterios respetables expuestos posteriormente.² Este es, desde luego, el método a seguir, siempre que resulte posible; es decir, siempre que existan datos concretos sobre la forma de haberse realizado los hallazgos.

El riguroso valor del prólogo y de todo el catálogo no quita aparezcan en él rasgos de humor que permiten, precisamente, en una breve frase, explicar circunstancias históricas importantes para fechar tal o cual tipo, que en otra forma requerirían largos párrafos. Por ejemplo, a propósito del carácter póstumo que se atribuye a muchos retratos de Augusto, observa humorística, pero no por ello menos certeramente, que «Les hommes s'intéressent plus aux potentats qui sont en vie qu'à ceux qui sont trépassés».

La concepción actual de que no hay que restaurar las estatuas antiguas aparece clara en las descripciones, en las que se observa, una y otra vez, que tales restauraciones en yeso han sido eliminadas en fechas recientes, con la sola excepción de aquellas que, efectuadas con mármol, al eliminarlas se correría el peligro de agrandar las heridas que los ejemplares tenían primitivamente.

El extremado rigor que pone V. Poulsen en sus identificaciones no impide queden flotantes muchos de los nombres propuestos, y nos induce a recordar lo que dice Franzoni³ a propósito de la casi necesidad en que

2. Nos referimos sobre todo al magnífico estudio de HANS JUCKER: *Retratos romanos procedentes de las murallas de Barcelona*, aparecido en los «Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad», vol. IV, 1962, pp. 7-60.

3. LANFRANCO FRANZONI, *Il ritratto del Prestino*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», Nuova Serie, anni V-VI, Roma, 1956-57, pp. 119-127. El estudio es a propósito de un supuesto retrato de César.

se encuentra el arqueólogo de intentar, a veces sin convencimiento, añadimos nosotros, tales identificaciones. Dice: «Nel tentativo di attribuire forzatamente un nome a ritratti che non dichiarino palesamente la loro identità, vedo il bisogno di soddisfare un'esigenza psicologica del tutto elementare. Sotto lo stimolo di questa esigenza, l'osservatore, davanti ad un ritratto, si pone per prima domanda quella che riguarda l'identità del volto proposto alla sua attenzione. Per lui il significato dell'opera riposa tutto nella risposta che sarà data a questa domanda. Il bisogno di identificazione lo spinge ad agire in tal senso. Non sembra però che la mancata soddisfazione de questa esigenza possa influire dannosamente sull'ambito delle valutazioni estetiche; senza negare che la condizione ideale per la ritrattistica sarebbe proprio quella di poter attribuire un nome ad ogni volto».

Incluso cuando se trata de personajes que se consideran bastante conocidos, surgen dificultades a veces insuperables, hasta el punto de que West,⁴ hablando de César y sobre una evidente falta de concordancia entre sus retratos monetarios, ha podido decir que eso prueba «que retratos muy diferentes pueden probablemente representar al mismo personaje».

Respecto a César, en la Glyptotheca, Poulsen cataloga como representando al dictador los ejemplares números 29 y 30, cosa para la cual, o hemos de admitir la precedente opinión de West, o hemos de poner serios reparos a que sean otras tantas imágenes de César, tan diferentes nos parecen las respectivas fisonomías plasmadas en los dos mármoles, aunque reconocemos que el elemento subjetivo es muy grande en estas apreciaciones. Sometidos los grabados del catálogo a un profesional de la identificación, siguiendo el método a que hemos hecho referencia en otro trabajo, el resultado ha sido contrario a la identidad, bien que observando que la documentación es insuficiente, en especial por la diferencia de orientación de los ejemplares sometidos a examen. Para la aplicación correcta de este método, y ya que no es posible corregir las roturas de las piezas, que tan dañosamente alteran las fisonomías, y tampoco es posible, en la mayoría de los casos, colocar uno junto a otro los ejemplares objeto de comparación (en el que al presente comentamos esto es posible... pero en Copenhague...), por lo menos hay que contar con todos los elementos posibles para hacer eficaz la labor del analizador, es decir, disponer de diversas fotografías al mismo tamaño y hechas exactamente con la misma luz

4. ROBERT WEST, *Römische Porträtplastik*, vol. I, München, 1933, p. 75.

(dirección e intensidad) y orientación, circunstancias que no reúnen las publicadas por Poulsen. También deberían poderse tomar sobre los ejemplares, mejor que sobre las fotos, diversos datos antropométricos que nos proporcionarían índices y medidas que nos presentarían una verdadera síntesis numérica, y por lo tanto impersonal, de cada ejemplar, sin que esto excluya la posterior apreciación subjetiva de los mismos. En una palabra, se trataría de complementar con elementos objetivos científicos aquello que hasta ahora es un arte basado en apreciaciones subjetivas.

Lo único decisivo es el caso poco frecuente de que al pie del retrato figure, en inscripción contemporánea, el nombre del retratado. Así, de manera segura, conocemos las facciones de personajes de tercer plano, por haberse dado en sus retratos aquella feliz circunstancia. En la Glyptotheca Ny Carlsberg y en el catálogo de Poulsen, por ejemplo, el número 77, con la imagen de L. FVNDILIVS DOCTVS, o el número 82, con la de L. ANINIVS RVFVS, y algunos más.

Pero en la identificación de retratos a base de sus inscripciones, anotemos que incluso tales datos, que parecen incuestionables, son a veces, con razón, puestos en duda. En la misma Glyptotheca, un busto funerario (número 91), que lleva en el pecho una inscripción, el nombre contenido en ella, L. ORFIVS SEVERVS, es rechazado por Poulsen por razón del lugar extemporáneo en que está grabada, y resultar manifiestamente el personaje representado de edad más avanzada que los veintidós años de vida que se atribuyen en la inscripción al citado Lucius Orfius Severus, por lo que supone «une réutilisation du portrait; le vrai nom du personnage se trouvait probablement à l'origine sur le socle».

Pero si en este caso consideramos fundada la duda, no opinamos lo mismo en relación al busto de bronce de Volubilis, al que alude Poulsen (página 12), determinado como «Catón» por su inscripción. Razones enteramente subjetivas, derivadas de su «estilo augusteo», hacen dudar a Poulsen del valor de esta inscripción, ya que en la época que este estilo supone, dice, «il serait assez subtil d'imaginer un portrait posthume de Caton», y que en ella se glorificase a un mártir de la Constitución republicana. Nosotros no lo vemos imposible en concepto alguno, incluso suponiendo, como supone Poulsen, que el personaje representado sea Marcus Porcius Cato Uticensis, que también podría ser un retrato ideal de Catón el Antiguo (si es que la inscripción, que no hemos tenido ocasión de estudiar, no contiene más que un miembro del nombre completo del personaje representado), que seguía siendo lo bastante famoso en la época augus-

tea para que pudiese no considerarse necesario pormenorizar su nombre, no eclipsado ni mucho menos por el de su bisnieto. Pero insistimos en la poca consistencia del argumento suscitado por Poulsen, incluso en el caso de tratarse de Catón de Utica, ya que, a continuación, el mismo Poulsen nos recuerda el episodio referente a Brutus, del cual «des portraits plastiques existaient et continuaient à exister [establecido ya el Imperio], comme cela ressort du compte rendu de Plutarque sur la réaction d'Auguste à la vue d'une statue de Brutus à Milan». Y Brutus era un personaje tanto o más significativo que Catón de Utica en la defensa de la República, lo que no impedía se le hubiese erigido una estatua y ésta siguiese en su lugar bajo Augusto.⁵

Salvo, pues, casos excepcionales, hay que creer que la inscripción contemporánea que acompaña a un retrato proporciona un elemento insuperable para la filiación de éste. Lástima que sean tan poco frecuentes los retratos con inscripción, salvo los monetarios.

Pero éstos siguen siendo casi la única guía para el identificador, y ya hemos visto las dificultades que ofrecen (y, naturalmente, con la decadencia de la moneda en el Bajo Imperio, esta guía va perdiendo su ya aleatorio valor). Además, tales retratos restringen extraordinariamente el número de efigies de la antigüedad romana que pueden filiarse, ya que sólo

5. He aquí la traducción del texto de Plutarco (Βρογτοε [Brutus] LVIII) :

«Brutus..., en efecto, tenía una estatua de bronce en Mediolano [Milán] en la Galatia del lado de los Alpes [la Galia Cisalpina]. Más tarde [después de la muerte de Brutus], César [Augusto] al verla se apercebe cómo era muy semejante y un trabajo de buen gusto, y pasó de largo [ante ella]; entonces, deteniéndose al cabo de poco, llama a los arcontes, habiendo muchos que le oían, y les dice que ha sorprendido a su ciudad violando un pacto, porque aloja a un enemigo suyo. Al principio, como es natural, ellos lo niegan e ignorando a quién se refiere se miran los unos a los otros. César [Augusto] girándose hacia la estatua y frunciendo el ceño «Y, pues, ¿no es un enemigo nuestro —dice— este hombre puesto aquí?» Más perplejos todavía [los arcontes] guardan silencio; pero [César Augusto] sonriente felicita a los Gálatas [galos] porque son fieles a sus amigos, incluso en los infortunios, y ordena que la estatua permanezca en el país [en el lugar]».

El interés histórico de este texto, que tiene todos los caracteres de recordar un episodio verdadero, reside más que en el gesto, un poco espectacular, pero de todas maneras muy inteligente de Augusto, en hacernos ver que una estatua erigida en un sitio público a Brutus, probablemente durante su gobierno de la Αλπείων Γαλατίας, la Galatia Alpina, la Galia Cisalpina, que llamamos nosotros, cargo que ejerció por designación y bajo el mando de César, no se creyó debiese ser derribada, no sólo después de los idus de marzo, sino que siguió en su lugar cuando el hijo adoptivo de César llegó al imperio, y nadie pensó debiese retirarse al visitar la ciudad el emperador. Esto demuestra cómo es gratuita la argumentación de Poulsen en el caso de Catón.

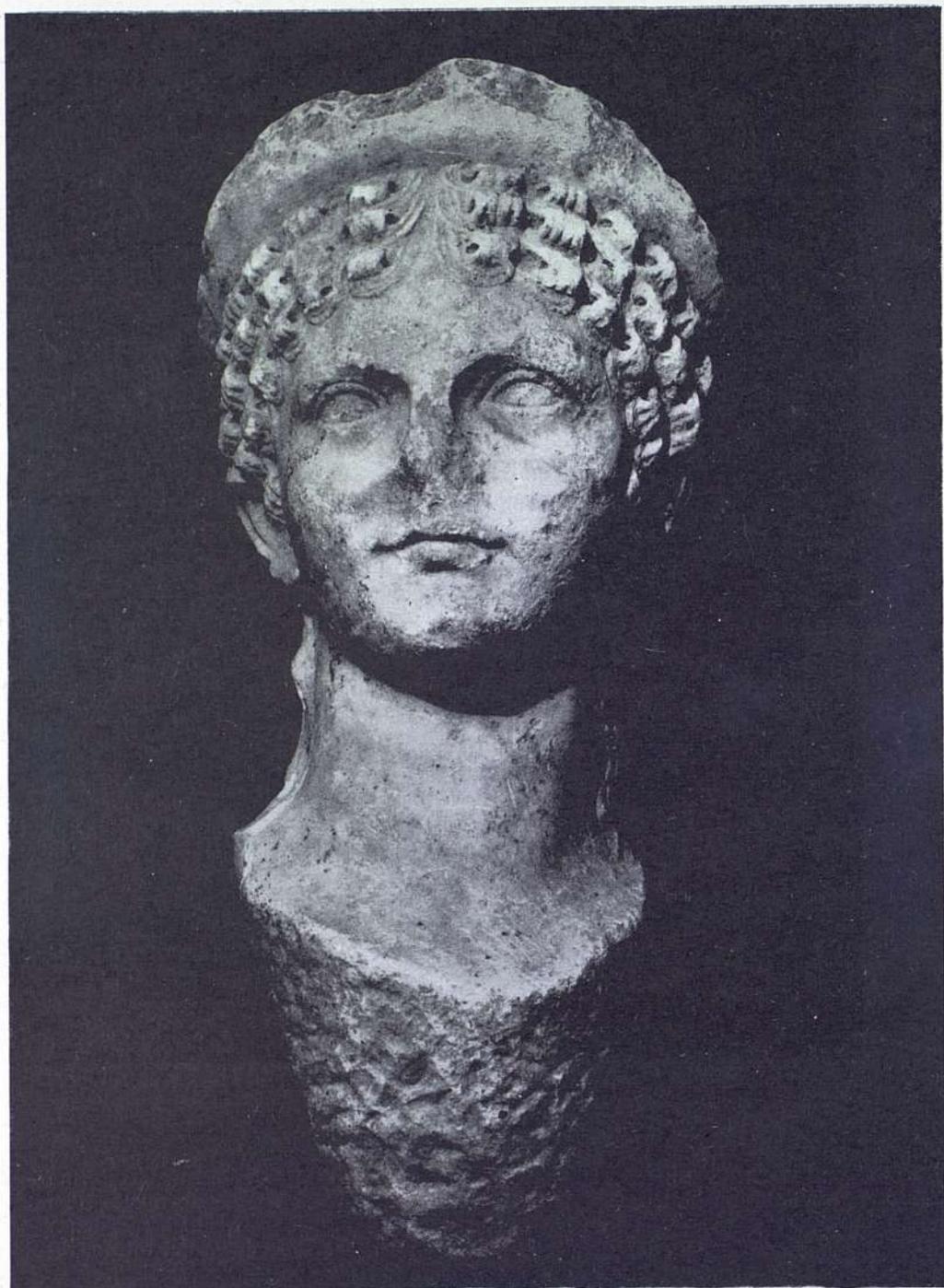
unos pocos personajes, miembros de las familias imperiales, alcanzaron el privilegio de plasmarse monetariamente.

Un caso que nos interesa de manera particular es el de Agrippina Menor, por el hallazgo barcelonés, efectuado el día 16 de abril de 1962, de una testa que inmediatamente atribuimos a esta dama, por tantos títulos conocida, bisnieta del emperador Augusto, nieta de Agrippa, hija de Germánico, hermana del emperador Calígula, esposa del emperador Claudio, madre del emperador Nerón. No menos de cuatro retratos suyos hace figurar Poulsen en su catálogo (los números 61, 62, 63 y 74), los tres primeros dados como seguros y el último como muy dudoso, inclinándose a creer, sin tener tampoco de ello una seguridad, se trata de una efigie de Claudia Antonia, la hija del emperador Claudio, habida de anterior matrimonio). El nuestro entra de lleno en la serie representada por el número 61, aunque la diadema que lleva, en forma de creciente, no sea idéntica, aunque por desgracia nuestro busto sea de conservación más defectuosa, ya que no sólo su nariz está rota (desgraciado accidente tan frecuente en la estatuaria antigua y que deforma la cara en términos graves), sino que toda la superficie ha sufrido múltiples golpes que se han traducido en el mármol en otras tantas cicatrices. En cambio, mientras nuestro ejemplar tiene una procedencia bien conocida, el de la Glyptotheca, adquirido en 1890, no tiene otra que haber sido comprado a un ingeniero romano, por intermedio de Helbig. Pero la comparación de este ejemplar 61 de la Glyptotheca con los números siguientes de la misma colección, plantea para nosotros graves problemas que no nos atreveríamos a resolver con la misma seguridad que lo hace Poulsen, por lo menos no teniendo a la vista otra documentación que las fotografías que éste publica en el catálogo que comentamos.⁶

Si, en efecto, la persona representada en la testa 61, como se da por seguro, es Agrippina, nos resulta más dudoso lo sea la representada en la testa 62 y más todavía la reproducida en la 63.

Refiriéndonos a la 62, lleva realmente diadema, lo que la clasifica en la misma categoría imperial que la precedente. El peinado es el mismo,

6. Siempre hemos considerado que cualquier pieza arqueológica que se quiera estudiar en serio, es preciso haberla podido examinar directa y detenidamente, no bastando en general el examen de fotografías. Seguramente hemos estado ante estos ejemplares de la Glyptotheca Ny Carlsberg que comentamos, en las tres ocasiones en que la hemos visitado, pero no habiéndonos preocupado todavía del retrato romano en la fecha de las visitas, es tanto como decir que no los hemos visto.



Busto de Agrippina Menor, descubierto junto a la plaza de Sant Miquel (Barcelona) el día 16 de abril de 1962. Vista de frente



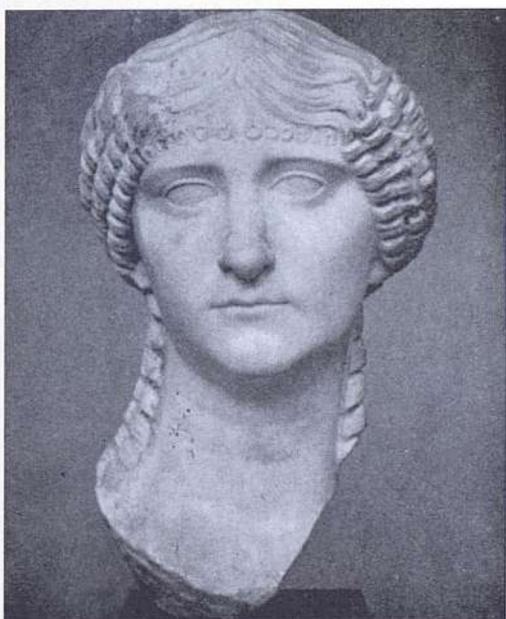
Busto de Agrippina Menor, descubierto junto a la plaza de Sant Miquel (Barcelona)
el día 16 de abril de 1962. Vista de perfil

lo que no quiere decir otra cosa sino que corresponde a idéntico momento de moda capilar, a la época claudia, pero el perfil de la nariz (conservada íntegramente en ambos ejemplares) nos parece diferente, más fina en el segundo, como los ojos más hundidos; el óvalo de la cara es también diferente, más lleno en el ejemplar 61, que además tiene una cara más alargada. Podría representar verdaderamente a Agrippina en dos edades diferentes; pero la testa 62 nos parece incluso demasiado juvenil para una mujer por lo menos de treinta y cuatro años, edad en que, por su matrimonio con Claudio, pudo pasar a ceñir diadema.

Pero sobre todo la testa 63 es para nosotros dudoso represente a la misma dama. Prescindamos que no sea diademada, detalle de todas maneras interesante, ya que amplía enormemente el campo dentro del que nos podemos mover; prescindamos igualmente de las diferencias de detalle del peinado, de todas maneras de época julio-claudia, pero la unión de frente y nariz la vemos netamente diferente, con una clara depresión en la testa 63, al contrario de la 61, en que es casi recta (sobre la 62 la fotografía, tomada levemente ladeada, no permite una comparación tan precisa). La comparación de la nariz no es en realidad posible, ya que en este ejemplar 63 está recompuesta («le nez est assemblé de fragments qui ne sont vraisemblablement pas tous antiques»), pero su raíz, que es lo que nos da esta unión de frente y nariz, es auténtica; el labio lo vemos asimismo diferente, la barbilla más saliente, el óvalo menos lleno. En fin, no nos parece segura la identificación de estas tres testas como representando a la misma persona.

La testa barcelonesa ya hemos dicho queda incluida en el mismo grupo al que pertenece el número 61 de Copenhague, a pesar de la diferencia de la diadema, y que tiene tantos ejemplares paralelos, el mejor de todos, a nuestro juicio, y no sólo por su perfecta conservación, uno del Museo Nazionale Romano o Museo delle Terme.⁷ El nuestro es de mayor tama-

7. Número de inventario 124.129. Está instalado en el momento de redactar estas líneas (1962) en la VII de las Salas Nuevas (sala rotonda o del Altar de Ostia y de los bustos romanos), entrando por la puerta que da al gran claustro, primer busto a la izquierda. Ingresado en 1943 por donativo del ministro plenipotenciario alemán Von Bergen, pero desgraciadamente sin procedencia conocida. En el itinerario de Salvatore Aurigemma (*Les thermes de Diocletien et le Musée National Romain, Itinéraires des Musées et Monuments d'Italie*, n.º 78, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1960, trad. de la quatrième édition italienne), en la p. 125 se describe en esta forma: «Tête de femme diadémée qui s'insérât dans un buste. La diadème fixé au-delà d'une double rangée de boucles enroulées verticalement et d'une troisième rangée de boucles plates au bord du front, indique que l'artiste a



Bustos de Agrippina Menor, de la Glyptotheca Ny Carlsberg, de Copenhague
(De V. Poulsen, núms. 51 y 63)



Busto de Agrippina Menor, de la Glyptotheca Ny Carlsberg, de Copenhague
(De V. Poulsen, núm. 62)

ño, superior al natural; mide en total, es decir, contando la espiga de inserción en el cuerpo de la estatua, que es más larga que en otros ejemplares, probablemente para compensar el tamaño de la cabeza, 57 cm., y la distancia medida entre la parte más alta de la diadema y el mentón es



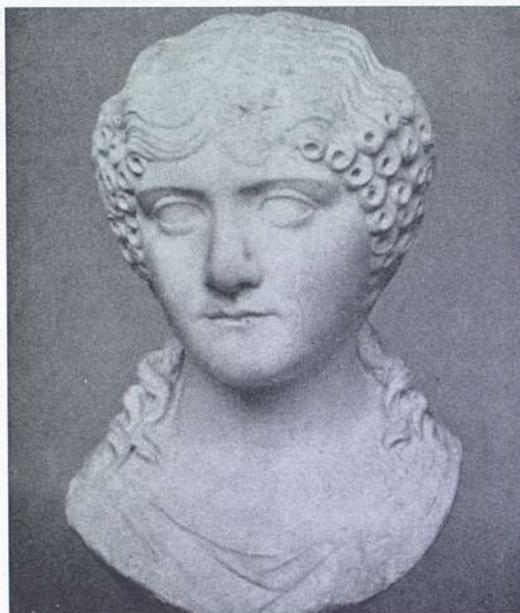
Busto de Agrippina Menor, de la Glyptotheca Ny Carlsberg, de Copenhague (De V. Poulsen, núm. 74). Vista de perfil

de 30,2 cm., en tanto que en el busto del Museo de las Termas es sólo de 24 cm. Los ejemplares 61, 62 y 63 de la Glyptotheca miden 36, 30 y 39 cm. respectivamente de altura total (la espiga de los números 61 y 63 es proporcionalmente más corta, y el número 62 es una testa rota a la altura del cuello).

El peinado es semejante al que ostentan los demás ejemplares del grupo, con pequeñas diferencias individuales. Por detrás el cabello forma una trenza recogida en moño alargado, y por delante tres series de rizos

voulu représenter une Auguste qui, sans être jeune, est encore dans la plénitude de sa fraîche maturité. On a pensé à *Agrippine mère de Néron*. De toute manière, il s'agit d'une princesse de la fin de l'époque des princes Julii-Claudii. Don de von Bergen (1943). Du commerce d'antiquités (?).

rígidos, acaracolados horizontalmente y muy uniformes, del mismo tipo, seis en cada serie y a cada lado, quedando bien partidos en el centro de la frente, y además cuelga por delante de la oreja otro rizo de la misma clase, mientras a cada lado, por detrás de la oreja corre sobre el cuello



Busto de Agrippina Menor, de la Glyptotheca Ny Carlsberg, de Copenhague (De V. Poulsen, núm. 74). Vista de frente

un largo mechón no trenzado (como lo es en la mayoría de los otros bustos) que ondula suavemente.

En nuestro busto todas las roturas citadas son antiguas. El medio en que apareció era un estrato de vertedero con los más triturados restos de toda clase y con abundancia de humus, a la altura superior del nivel de los siglos IV-V, a juzgar por los fragmentos cerámicos más antiguos que contenía. Creeríamos que, separada de la estatua de que formó parte, que pudo estar incluso emplazada bastante lejos del lugar del hallazgo, debió seguir en lugar visible, acaso un jardín, tiempo en el que debió sufrir muchas injurias, que se tradujeron en los roces y golpes que afectan a la cara (en mucha menos proporción al cuello). En el momento del hallazgo en las «excavaciones» del solar entre la plazoleta de Sant Miquel

y las calles de Font de Sant Miquel, Templers y Gegants, al ser removida mecánicamente la masa de tierra en la que estaba tirada, sufrió una rozadura transversal sin importancia, que va de la parte inferior izquierda a la superior derecha, que no afectó más que a la zona lateral de la espiga de inserción, y levemente a algunos de los rizos del lado izquierdo.

No hemos de hacer aquí más detallada descripción de esta pieza. Observaremos únicamente que la cabeza se decanta ligeramente hacia la izquierda, y en los labios parece vagar una leve sonrisa, en tanto que la parte superior de la testa, por detrás de la diadema, está solo esbozada, como suele acontecer en la mayoría de estas cabezas. A pesar de la grave mutilación de la nariz, la testa barcelonesa no desmiente la fama de belleza que esta célebre dama conservaba en su madurez.⁸

Bianca Maria Felletti ha descrito nuevamente la cabeza del Museo Nazionale Romano,⁹ y, contra la hipótesis de Fuchs,¹⁰ pone en duda se trate de Agrippina Menor, con razones que no nos parecen convincentes. Cita otra hipótesis emitida, aunque con carácter dubitativo, precisamente por V. Poulsen, pensando podría tratarse de Octavia, la primera mujer de Nerón (hija de Claudio y de Mesalina). La Felletti se inclina a pensar puede tratarse de Poppea Sabina, posterior esposa de Nerón.¹¹

8. No queremos dejar de recoger otra hipótesis. A la vista del gran tamaño de la estatua, de la rigidez de ciertas partes de la testa, como los rizos acaracolados del cabello, de una cierta idealización de la cara, en vez de inclinarse hacia un retrato, si se quiere póstumo, de Agrippina Menor o de otra princesa contemporánea, podría tratarse de una representación ideal y simbólica de una Provincia o de una Colonia (cosa que es frecuente en la escultura romana. Recordemos tan sólo la figura femenina diademada del friso figurado de la Basílica Emilia, que ha sido interpretada como la personificación de una ciudad. Véase GIANFILIPPO CARETONI, *Il fregio figurato della Basilica Emilia*, «Riv. Ist. Naz. d'Arch. e Storia dell'Arte», X, 1961, pp. 5-78, especialmente las figs. 12-14), por ejemplo de la Colonia Barcino, explicándose la diadema por el título de Augusta que ostentó nuestra ciudad, y el peinado por ser la moda de mediados del siglo I, época a la que pertenecería, en las altas esferas sociales, imitada en las figuraciones simbólicas. Es una hipótesis sumamente sugestiva que no ha de ser silenciada. ¿Podrá algún día el hallazgo de una inscripción confirmarla o infirmarla?

9. *Museo Nazionale Romano, I. I Ritratti*. Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia. Roma, La Libreria dello Stato, 1953, núm. 131, p. 76.

10. FUCHS, «Antike», XIV, 1938, p. 267 y ss., lám. 32, fig. 15. AURIGEMMA, como hemos visto, en publicación posterior a la obra de la FELLETTI, se inclina a la identificación propuesta por FUCHS, aunque con prudente reserva.

11. Creemos interesante reproducir el alegato de la Felletti, ya que no todo el mundo podrá consultar su libro, y que ya decimos está lejos de parecernos convincente. Dice «TESTA DI PRINCIPESSA GIULIO-CLAUDIA (POPPEA ?) (inv. número 124.129). *Marmo greco*; alt. cm. 35,5. Mancano due riccioli e un altro è

Otras dos cabezas, en mucho peor estado de conservación, existen en el Museo Nazionale Romano o delle Terme, atribuidas las dos a Agripina Menor por la Felletti, y publicadas por ella por primera vez en el



Bustos de Agripina Menor, del Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme), Roma
(De BM. Felletti Maj., núm. 131, de frente y perfil)

scheggiato nella parte destra; il nase è scheggiato lievemente; qualche frammento manca al diadema; l'orlo delle orecchie è un po' corrosivo. Provenienza: dalle collezione von Bergen a Roma. Il collo è tagliato per essere inserito in un busto. Porta il diadema semilunato, con cui sono rappresentate le donne della famiglia reale insignite del titolo di Augusta. È una dama dai tratti finemente aristocratici e dall'espressione altera, che dimostra un'età fra trenta e i quarantanni. Ha il volto largo alle tempie, naso leggermente aquilino, bocca piccola con labbra fini, mento appuntito ed una leggera pinguedine accennata dal doppio mento. La pettinatura coi riccioletti a maccheroncino disposti orizzontalmente ha inizio verso la fine del principato dei Giulio-Claudio ed è in voga nei primi tempi dei Flavi, quantunque se ne abbiamo scarsi esempi; fra questi un busto del Museo Capitolino, Sala Imperatori n. 13 (Stuart Jones [*The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford, 1912], p. 190-13, tav. 48; Hekler, [*Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Stockholm, 1912], tav. 215-b) si può considerare il più antico, appartenendo all'incirca all'età di transizione fra l'epoca neroniana e quella flavia. Si è creduto di poter identificare il ritratto Von Bergen con Agripina Minore, ma questa ipotesi del Fuchs è da escludere, sia perchè conosciamo assai bene la differente pettinatu-

citado catálogo con los números 110 y 111. Aunque no están expuestas al público, las vimos en nuestra última visita (1962) al citado Museo, en uno de los almacenes, donde se guardan infinidad de piezas de gran valor (por ejemplo, la cabeza atribuida a Faustina Menor, a la que hemos hecho



Bustos de Agrippina Menor, del Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme), Roma
(De BM, Felletti Maj., núms. 110 y 111)

ra di questa principessa dalle monete e dai cammei, grazie ai quali si è potuto ricostruirne l'iconografia, sia per la nessuna somiglianza esistente col gruppo di statue e ritratti a lei attribuiti con certezza (v. i nn. 110-111). Recentemente V. Poulsen ha avanzato dubitativamente l'ipotesi che rappresenti Ottavia, prima moglie di Nerone (*Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, 7, 1950, p. 48). I caratteri stilistici, essendo il ritratto una delle migliori espressioni, nel campo dell'iconografia femminile, della corrente classicheggiante di età giulio-claudia, vietano di scendere nella cronologia più giù del regno di Nerone, mentre le considerazioni antiquarie portano a cercare l'identificazione in una principessa sul finire della dinastia. Fra le spose di Nerone, Poppea Sabina ebbe il titolo di Augusta. Sappiamo per certo che essa aveva più di trent'anni quando sposò l'Imperatore nel 62 d. C., poichè il padre suo, T. Ollio, era morto nel 31 d. C. Fu insignita dell'appellativo di Augusta nel 63, in seguito alla nascita di una figlia, ma nessuna moneta romana porta la sua effigie; la portano invece monete di zecca orientale, che la rappresentano col diadema e l'iscrizione Ποππαία Σεβαστή [Poppaía Sebasté, Poppea Augusta] nelle quali si scorgono una pettinatura con più ordini di riccioli, che circondano completamente la fronte, ed il sottogola, similmente al

referencia en trabajos nuestros para compararla al busto hallado en Barcelona, al que hemos aludido antes), que la enorme riqueza de aquel Museo impide, de momento, colocar en las salas de exposición.

Al verlos sacamos inmediatamente la impresión de tratarse de la misma persona representada por la testa 131, especialmente la número 110, que es aquella que la Felletti atribuye con seguridad a Agrippina Menor. Y esta impresión se confirmaba a medida que profundizábamos en nuestro examen. No nos fue factible, realmente, colocar juntas las tres cabezas, lo que habría favorecido la comparación, pero sí teníamos ante nosotros la fotografía de la 131 y la de la testa barcelonesa al contemplar las otras dos (que tampoco estaban juntas). Así pues, del examen de las mismas piezas la impresión sacada por Bianca Maria Felletti y nosotros fue bien diferente. No hay duda que la ilustrada autora del catálogo de los *Ritratti del Museo Nazionale Romano* tiene en la materia una autoridad bien superior a la nuestra, pero no serviríamos a la verdad si, por este solo motivo, nos alineásemos en su opinión.¹²

ritratto (Cohen [*Description Monnaies Empire Romain*], I, fig. a p. 315; Pietrangeli [*La famiglia di Augusto*, Roma, 1938], fig. a p. 92). Vi è dunque qualche probabilità che sia questo un ritratto di Poppea, l'iconografia della quale è finora del tutto incerta». A fin de facilitar el estudio de quien quiera realizarlo, completamos, entre claudátores, los títulos de los trabajos que la Felletti sólo apunta con el nombre de los autores. Lo mismo hacemos en la nota siguiente.

12. He aquí la descripción que de estos dos retratos hace B. A. Felletti: «110. — TESTA DIADEMATA DI AGRIPPINA MINORE (inv. n. 56964). *Marmo lunense*; alt. cm. 23. Mancano: la parte posteriore della testa, che era lavorata a sè, la parte inferiore del volto, un largo frammento del diadema a sinistra, la punta del naso: il volto è ricomposto da due frammenti. Provenienza: da Ostia. La pettinatura, il diadema, i tratti del volto fanno riconoscono subito Agrippina Minore. È un ritratto idealizzato, vicino come caratteri stilistici alla testa di Copenhagen [V. Poulsen, n° 61], sebbene il diadema abbia forma diversa. L'iconografia di questa Imperatrice ha base sicura, perchè si fonda sugli aurei e sugli argenti di Claudio e Nerone (Marttingly [*Coins of the Roman Empire*, I, tavv. 32, 24-27; 37-3; 38, 1-5; 40, 23-26], sul bel cammeo del British Museum e sulla gemma claudia a Vienna (Siegfried Fuchs [*Deutung sinn und Zeitstellung des Wiener Cameo mit den Fruchthornbüsten*, «Mittlungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Roemische Abteilung»], 51, 1936, p. 220, tavv. 28-29). I ritratti scultorei che si sono identificati con sicurezza, in quanto rappresentano evidentemente la stessa persona, sono: una statua di Napoli (Fuchs, «Antike», XIV, 1938, p. 267 ss., fig. 12), un busto y una testa diademata nella Gliptoteca Ny-Carlsberg [se refiere a los números 635 y 636 del inventario, que son los números 74 y 61, respectivamente, de V. Poulsen, el primero de los cuales este autor no lo cree de Agrippina, sino, con dudas, de Claudia Antonia, hija del emperador Claudio; de todas maneras, otros estudiosos creen representa realmente a Agrippina. La Felletti no hace alusión a los otros dos mármoles de Copenhagen, que Poulsen estima repre-

Por fin, por su procedencia hispana, recordemos brevemente los ejemplares escultóricos de la efigie de Agrippina existentes en Madrid y Nueva York. En el Museo Arqueológico de Madrid, ingresada en 1930 (nú-



Bustos de Agrippina Menor, del Museo de la Hispanic Society de New York y del Museo Arqueológico Nacional, Madrid (De García Bellido, núm. 36)

sentaciones de Agrippina], una estatua di Olimpia (Curtius-Adler, III, p. 566 ss., tav. LXIII-1), una testa al Museo di Ancona (Fuchs, lugar citado, 51, 1936, p. 221, tav. 30, 33), una estatua al Museo di Parma (*ibidem*, fig. 20), una al Museo Chiaramonti [una sección de los Museos Vaticanos] (Amelung [*Die Sculpturen der Vatikanischen Museums*, Berlin, 1903-1908], I, p. 151, n. 62, tav. 38), una testa nel Museo di Philippeville (Gsell [*Musées de l'Algérie et de la Tunisie* 6], tav. 9-3), una colossale ai Mercati traianei (Pietrangeli [*La Famiglia di Augusto*, Roma 1932], n. 54). La testa di Ostia discende da un originale contemporaneo ad Agrippina, forse da riferirsi ai primi anni del suo regno.»

«III. — TESTA DI UN'AUGUSTEA (AGRIPPINA MINORE?) (inv. n. 121316). *Marmo lunense*; alt. cm. 30. Mancano: il collo, la crocchia dei capelli, il naso, qualche frammento del diadema e dello orecchio sinistro; le labbra sono scheggiate, qualche abrasione sul mento e sull'occhio sinistro. Provenienza: da via Varese. Il diadema semilunato che posa sui capelli indica la dignità di Augusta della dama, ma l'estrema idealizzazione impedirebbe qualunque ipotesi sulla sua identità, se non vi fossero i dati antiquari. La pettinatura appartiene all'età claudia; la crocchia scendeva bassa sul collo, dietro le orecchie rimane l'inizio dei

mero de inventario 34.433) existe una cabeza con esta atribución.¹³ Procede de la colección del Marqués de Monsalud, formada, como es sabido, preferentemente de hallazgos emeritenses, de manera que es probable que proceda de Mérida, aunque se ignoran las circunstancias del hallazgo. Mide 48 cm. de alto y, como la nuestra, está labrada con espiga para en-



Bustos de Agrippina Menor, del Museo de la Hispanic Society de New York y del Museo Arqueológico Nacional, Madrid (De García Bellido, núm. 35)

boccoli che cadevano sulla spalle. Il diadema, attributo delle divinità femminili in epoca romana, compare da prima sul capo di Livia, nelle monete che la rappresentano come personificazione della Pietas e della Justicia, e anche nelle immagini statuarie, specialmente postume. Dopo di lei portano il diadema e il titolo di Augusta Antonia Minore, Agrippina Minore e probabilmente Poppea. Di queste solo Agrippina portava la pettinatura di questo ritratto e, sebbene non vi sia concordanza fisionomica con le altre sculture che la rappresentano, sembra che non esservi altra possibilità. La testa di Via Varesa apparteneva a una statua onoraria maggiore del vero e non è da escludere che fosse innalzata dopo la morte di Nerone, poichè per la sua idealizzazione ha l'aspetto di un'opera postuma.»

13. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas, 1949, n.º 35, pp. 44-47 y lám. 31. El autor hace de ella una prolija descripción, a la que nos remitimos, sin reproducirla por estar contenida en libro que se halla en todas nuestras bibliotecas.

cajarla en un cuerpo de estatua. Corresponde al mismo tipo, aunque la cara nos parece más alargada, y el parecido está más en el peinado y la diadema que en la fisonomía. Con muy buena razón, Bellido se fía mayormente de aquéllos que de ésta para fundamentar su atribución, y con igual buen sentido muestra su escepticismo sobre el partido excesivo que se pretende sacar de las efigies «miniaturescas y poco fieles» de las monedas.

La otra cabeza está en el Museo de la Hispanic Society of America, de Nueva York, en la que tiene el número D 203,¹⁴ que también queda incluida en la misma serie. Mide 39 cm. de alto.

Precisamente el hallazgo barcelonés creemos es un argumento a favor de la atribución a Agrippina Menor de estos retratos de princesas julio-claudias. Si hemos de admitir, como hacen todos los tratadistas, que la diadema es prueba del carácter de *Augusta*, de las damas representadas, admitida también por todos la contemporaneidad aproximada de todas estas testas, por la similitud del peinado, similitud que no está contradicha por las pequeñas diferencias que presentan en este aspecto, el juego, digamos, queda reducido a pocas personas, casi a la madre de Nerón y a las dos esposas de este último, Octavia y Poppea, tres personas unidas por el vínculo de ser sucesivas víctimas de su vesania. Las representaciones monetarias no nos parecen decisivas para distinguirlas (por otra parte, entre Agrippina y Octavia había vínculos de consanguinidad, lo que podría explicar su aire de familia), pero si la presencia en Roma y su región de efigies marmóreas de todas ellas no tiene nada de particular, el hallazgo de una en la pequeña Barcino induce a pensar que pertenezca a la que entre ellas gozó durante mayor tiempo de aquel título, alcanzó mayor fama y ejerció mayor mando. Es un argumento histórico, realmente no decisivo, pero que con todo hay que recoger.

No son las que hemos relacionado las únicas representaciones escultóricas que se conservan atribuidas a Agrippina Menor. Hay muchas otras que sería igualmente útil examinar, varias de las cuales aparecen en los repertorios, podríamos decir a partir del antiguo, pero todavía aprovechable, de Bernoulli. Pero no existe un estudio completo en el que se reúnan, de manera uniforme y detallada, y al mismo tiempo exhaustiva, tales representaciones. Pero esto no es extraño, ya que estudios hechos en esta forma faltan para todos los personajes de la antigüedad. Sumemos,

14. GARCÍA Y BELLIDO, *idem*, n.º 36, pp. 47-49 y lám. 32, que recoge la bibliografía anterior y la describe extensamente.

pues, nuestro ejemplar a los descubiertos en épocas anteriores, como uno de los más interesantes y con una filiación arqueológica más exacta, aunque se puede creer que ya había sufrido un desplazamiento, desde el lugar donde debió estar erigido en la antigüedad a aquel en que lo descubrimos.

Desde el punto de vista barcelonés el hallazgo tiene además una doble importancia: por un lado al enlazar el nombre de nuestra ciudad con el de una de las mujeres más famosas de la antigüedad, y demostrarnos una relación entre ambas, que, a su vez, nos demuestra que en la pequeña Barcino se vivía «al día» respecto a los acontecimientos romanos; por otro viene a demostrar palpablemente que no sólo del interior del macizo de la muralla cabe esperar hallazgos escultóricos, que, sin exageración, se pueden calificar de sensacionales, sino que todo el suelo de nuestra vieja ciudad puede proporcionarlos.

Esculturas romanas del Museo de Historia de la Ciudad

por Alberto Balil

LA preparación de un *Corpus de Esculturas romanas del Conventus Tarraconensis* ha exigido nos ocupáramos de los materiales conservados en el Museo de Historia de la Ciudad. Sin duda, sus colecciones de escultura romana han experimentado un extraordinario incremento entre 1958 y 1962, pero no debe olvidarse que desde mucho antes se conservaban en este centro piezas de interés que, inexplicablemente, habían permanecido inéditas. La totalidad de este material se publicará en este *corpus* que, prácticamente, reunirá todas las manifestaciones escultóricas, paralelamente a lo que hemos realizado para los mosaicos, de la Cataluña romana. Su aparición no es inmediata ni, por el momento, puede preverse la fecha, y por ello se han ido publicando avances del mismo dando a conocer algunas de las piezas más destacadas.¹ Se presentan aquí algunas piezas de interés conservadas en el Museo de Historia de la Ciudad, centrandó la atención generalmente en aquellas en las que su interés histórico puede pasar inadvertido al visitante o merece una pronta difusión. No se ha intentado un catálogo, puesto que, por el momento, el volumen de la colección es susceptible de continuos incrementos y, de otra parte, el conocimiento de la escultura romana en Barcelona no puede abordarse sin prescindir de los materiales conservados en el Museo Arqueológico, labor que se desarrollará en el capítulo correspondiente a la ciudad del citado *Corpus*.²

1. Cfr. BALIL, *AEArq*, XXXIV, 1961, p. 177-88; *AEArq*, XXXV, 1962, p. 143-154; *AEArq*, XXXVI, 1963 (en prensa).

2. Quisiéramos expresar nuestro más sincero agradecimiento al prof. Udina Martorell por las grandes facilidades que nos ha concedido para realizar nuestro estudio.

I. — ARTEMIS

Mármol blanco; altura, 66 cm. Descubierta en una de las torres de la muralla romana en la «calle de la Tapinería» en 1959 («torre n.º 8»). N.º Inventario: 4.089.

Bibliografía: BALIL, *Rev. Guimaraes*, LXX, 1960, 107 ss.; SERRARÀFOLS, *Zephyrus*, X, 1959 (publ. 1960), p. 129 ss.; BALIL, *Las murallas romanas de Barcelona*, 1961, p. 96; *AEArq.*, XXXIV, 1961, p. 178 ss.; *Guía del Museo de Historia de la Ciudad*, 1962, p. 69.

Fotografías: Museo de Historia de la Ciudad. Serie D, núms. 239, 260, 263.

Obra adocenada de un taller local. Se trata, como muestra su tamaño, de una estatuilla ornamental o dedicada al culto doméstico, pero en modo alguno relacionable con el culto público y aún menos con la inscripción barcelonesa *CIL*, II, dedicada al culto público. Abona este hecho el que la estatuilla estuviera colocada en una hornacina o nicho, como muestra no sólo su concepción frontal, sino también la huella del encaje de un perno de sujeción que aparece en su dorso.

Faltan la cabeza, parte de los pies, los brazos desde el codo, la cabeza y las patas del perro. La diosa debía llevar el arco en la mano derecha y, con la izquierda, insinuar el ademán de extraer una flecha del carcaj o faretra. Viste *chiton* corto con *apoptygma*. Los paños se adhieren poco al cuerpo, con la excepción de los muslos, traicionando así la inspiración del modelo empobrecido en esta humilde réplica. Al mismo resultado nos lleva la observación de la *chlaina* que cubre la espalda, atraviesa diagonalmente (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) el cuerpo, pasa junto a la cadera derecha y en el lado izquierdo se coloca bajo el brazo formando un pliegue o jirón ondeante. La correa de sujeción del carcaj comprime los paños de la chaina, oprimiéndolos junto al pecho y acentuando, por contraste, el ondear de sus extremos.

Como arte pocos son los elementos positivos que pueden señalarse. El modelado del cuerpo es pobre, apenas esbozado, carece de diferenciación de planos y también la representación de éstos es pobre. El uso del trépano llega al abuso del recurso barato, apenas de pobre «*fà presto*», simple instrumento técnico no medio para la expresión de una concepción artística. Los paños aparecen rígidos, en ocasiones falsos en sus pliegues, como los del *chiton* bajo el seno derecho, sin vida en los extremos de la *chlaina*.

No obstante, la estatua, la figura de la diosa, era el centro del interés de su rústico labrador. El perro era ya simple elemento secundario, apenas disfraz de un puntel y de un poyo. Lo sumario de su labra sólo halla paralelo en este grupo en el desbastado del dorso de la diosa.



Figura de Artemis (de frente)

Artemis aparece como cazadora, con relativa frecuencia, en la escultura hispanorromana. Baste recordar la procedente de la colección Mon-

salud, en el Museo Arqueológico Nacional, la de la Hispanic Society o el ejemplar del Museo de Mérida.³ El tipo de la nuestra es, sin embargo, algo distinto. Evoca, sin duda, la Artemis de Versalles, pero cabe buscar una mayor precisión y ésta se halla en el tipo denominado de «Artemis



Figura de Artemis (de perfil)

3. Cfr. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, I, 1949, n.º 156, 157 y 159.

Rospigliosi-Leterano», singularmente en algunas de sus variedades, como el bronce de Portogruaro,⁴ la Artemis de Cartago,⁵ la de la colección Granet,⁶ la de Libourne⁷ o el torso de la antigua colección de Lord Melchett.⁸ Todas ellas corresponden a una tradición común, pero muestran al mismo tiempo variedades y diferencias no despreciables, especialmente en el vestuario, como la colocación del *apoptygma* o aun la forma del *chiton*, que puede ser amazónico, como en el bronce de Portogruaro, o bien con mangas y provisto o no de *kolpos*.

Estatuas como este ejemplar muestran asimismo la serie de problemas que aún ofrece el estudio del tipo llamado de «Artemis Rospigliosi-Laterano». En poco menos de medio siglo se han dedicado varios estudios al análisis de este tipo, pero aun así,⁹ las discrepancias son tales que explican ciertas posiciones escépticas,¹⁰ a pesar del innegable aumento de la serie de copias y réplicas,¹¹ puesto que no va acompañada de una coincidencia de elementos y explica se intente agruparlas en nuevas series.

La escultura de Barcelona se aproxima al grupo C-1 de Beschi, al igual que las de Libourne o de la colección Rospigliosi. Sin embargo, se aproxima a los grupos A-3 en la disposición del *apoptygma* y al B-2 en el tipo de *chiton*. Por otra parte, se adivinan influencias de otros tipos, como el que Sestieri supuso procedente de la Artemis de Antikira citada

4. Cfr. GHISLANZONI, *Boll. Arte*, 1927, 79 ss.; SESTIERI, *RIASA*, VII, 1940, fig. 6, p. 107 ss.; ejemplar de Mariemont, SESTIERI, *o. c.*, fig. 5; *Les antiquités du Musée de Mariemont*, 1952, 90, lám. XXXIII; ejemplar de la colección Scheurleer, *Rep. Stat.*, V, p. 496, 6.

5. *Rep. Stat.*, II, p. 807, 1.

6. *Rep. Stat.*, V, p. 134, 5.

7. ESPERANDIEU, II, 1908, n.º 1.243 (*Rep. Stat.*, II, p. 801, 6).

8. STRONG, *Catalogue of the greek and roman Antiques in possession of Lord Melchett*, 1928, lám. XVII, 12.

9. KLEIN, *Praxiteles*, 1898, p. 336; *Praxitelische Studien*, 1899, p. 53; MAHLER, *Rev. Arch.*, 1903, I, p. 383 ss.; KLEIN, *Geschichte der griechische Kunst*, III, 1907, p. 292; *Vom antiken Rokoko*, 1921, p. 114; LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen*, 1923, p. 46; LAWRENCE, *Jour. Hel. Stud.*, XLVI, 1926, p. 213 ss.; KRAHMER, *Nachrichten Goettingen Gelherte Gessellschaft*, 1927, p. 60, n. 2; GROTEMEYER-SCHMIDT, *JDAI*, XLIII, 1928, p. 269 ss.; KRAHMER, *Att. Mitt.*, 1930, p. 237 ss.; CURTIUS, *Röm. Mitt.*, LIV, 1939, p. 234 ss.; SESTIERI, *o. c.*; *Rend. Pont. Acc. Arch.*, XXIII-XXIV, 1947-48, 1948-49, p. 86 ss.; PESCE, *Il palazzo delle colonne in Tolemaide di Cirenaica*, 1950, p. 80; LIPPOLD, *Griechische Plastik*, 1950, p. 336; BESCHI, en *Sculture greche e romane di Cirene*, 1959, p. 255 ss.; BALIL, *AEArq*, XXXVI, 1963 (en prensa).

10. Así KRAHMER, *Göttingen Gessellschaft.*, cit.

11. Cfr. BRESCHI, *o. c.*, passim.

por Pausanias (X, 37, 1).¹² Esta puede ser un tipo creado a fines del s. IV o inicios del s. III a. de J., y, por consiguiente, anterior a la creación del tipo representado por la escultura del Museo Nacional de Atenas n.º 2877.

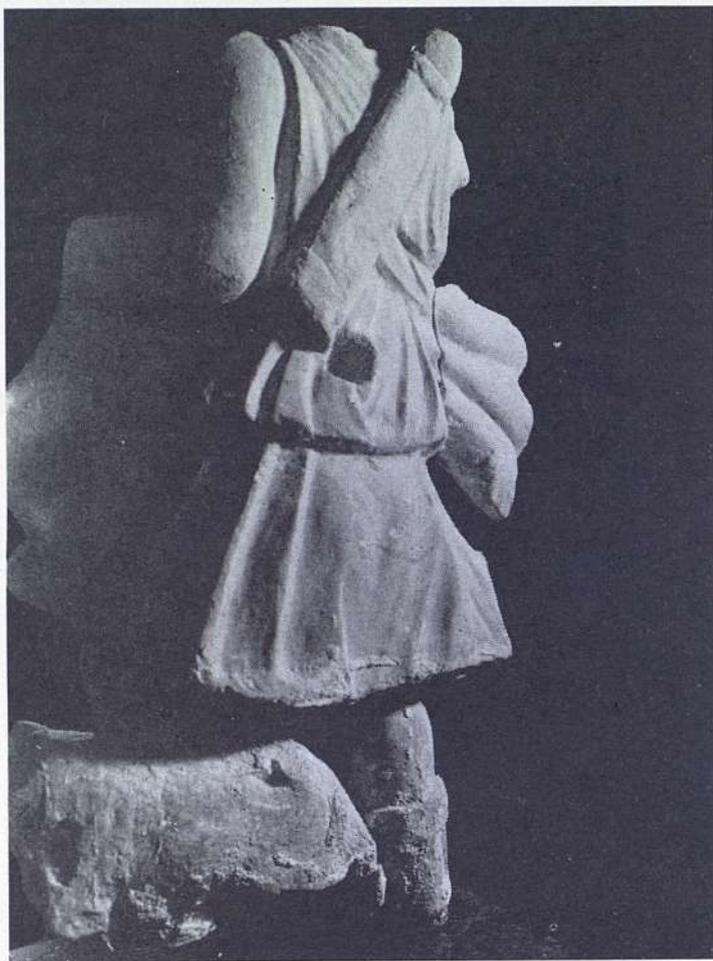


Figura de Artemis (parte posterior)

Esta sería, según Beschi, la elaboración más antigua y aún dentro de la tradición del tipo de la Artemis del Strongylion, pero ya incorporando

12. *RIASA*, p. 127 s.

elementos propios del gusto helenístico, mientras el tipo Rospigliosi no aparecía hasta mediados del s. II a. de J., relacionándose con el Dionysos Despuig de la Glyptoteca Ny Carlsberg de Copenhague.¹³

¿Se concibió el tipo como grupo aislado o, por el contrario, formó parte de un conjunto? La primera opinión ha sido la habitual y ha tenido su confirmación en la presentación y carácter de todas las copias y réplicas de época romana. No obstante, Beschi, tras un análisis riguroso, se ha inclinado a favor de la segunda hipótesis. En tal caso es forzoso pensar, como conjuntos y temas más probables, un grupo de Niobidas o una gigantomaquia, menos en el mito de Acteón. Los dos primeros son, a nuestro juicio, las únicas hipótesis viables, y aún pensaríamos más en un conjunto de gigantomaquia, del tipo del altar de Pergamo, del Belvedere Vaticano y el recientísimo del Museo dei Conservatori procedente del templo de Belona.¹⁴

En todo caso, la escultura de Barcelona es una réplica reducida, labrada en el s. II, ya en su segunda mitad, en un taller provincial, conocedor de repertorios, pero poco ducho en la labra del mármol.

2. — AFRODITA PÚDICA

Bronce; altura, 21,5 cm. Hallada casualmente en la «calle de Manuel Sancho», junto al «paseo de Fabra y Puig», en las proximidades de la «Travesera», antigua vía romana, en 1955. Se conserva en el Museo de Historia de la Ciudad (adquirido por compra). N.º Inv.: 3.500.

Bibliografía: SERRA-RÀFOLS, *L'art català*, I, 1955; *San Jorge*, n.º 30, 1958, p. 28 ss.; BALIL, *AEArq*, XXXIV, 1961, p. 180 ss.; *Colonia Iulia Augusta Paterna Faventia Barcino*, en prensa; *Guía del Museo...*, cit., p. 70.

Fotografías: Museo de Historia de la Ciudad, serie D, n.º 264, 266, 267.

Estatueta de bronce. Su ejecución revela un boceto en barro obra de buen artesano, pero de descuidado retoque. Perdidos los pies, parte de las piernas, algo más arriba de los tobillos, y la peana.

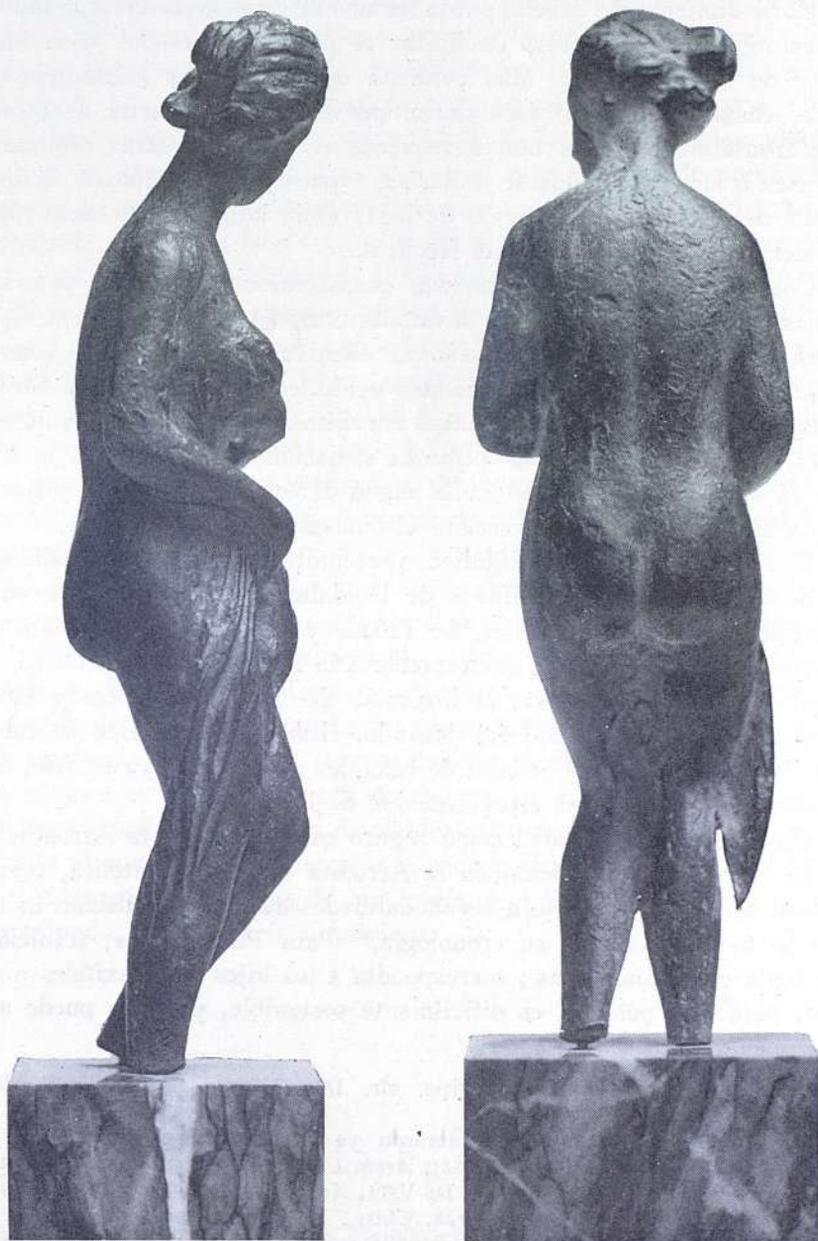
Llaman la atención las dimensiones de esta figurita, algo mayores de las habituales en los bronceos romanos de producción industrializada. El conjunto es, en cierto modo, una curiosa reunión de aciertos y erro-

13. EA 3965; POULSEN, *Catalogue of the Sculpture*, 1950, n.º 164.

14. Para el último, cfr. BESCHI, *o. c.*, p. 288 ss., fig. 93; VAN BUREN, *AJA*, LV, 1951, p. 172, lám. X-c.



Estatueta de Afrodita (de frente)



Estatueta de Afrodita (de perfil y parte posterior)

res. El rendimiento del cabello puede ser uno de estos desaciertos, o muestra de desinterés, sino se trata de imitar el procedimiento del «non finito» propio de los prototipos. Más evidente es el caso del rendimiento del rostro, considerado como secundario, puesto que la figurita debía valorarse frontalmente, cuya mueca recuerda el rostro de otras réplicas semejantes o el de figurillas secundarias. Otro elemento anómalo es la inversión del ritmo en la posición de los brazos, aunque este hecho puede considerarse como relativamente frecuente.

Como aciertos evidentes pueden considerarse la acertada valoración del desnudo, aunque dentro de la falsilla o modelo establecido por el prototipo. El cuerpo no se muestra ni encorvado ni encogido, como es frecuente en muchas de las versiones y réplicas del tema de la Afrodita Púdica, y se limita a un ligero ritmo curvilíneo. Anecdótica, pero no esporádica, puede considerarse la pequeña variación que representa la introducción de la *mappa* o paño en la mano derecha de la diosa, y que recuerda los epigramas griegos sobre el baño de Afrodita.

El tema de la Afrodita Púdica, prescindiendo de la concepción especial de la Afrodita «en cuclillas» de Doidalsas, se estructura en cuatro prototipos: Capitolina, Medici, de Tróade y de Rodas. En nuestro caso es evidente que el prototipo corresponde a la Afrodita Medici (Uffizi). Es notable en este caso, aparte la inversión del ritmo de cabeza y brazos, la fidelidad en el modelado del desnudo, ritmo lateral y tipo de cabeza, como también es notable la falta de retoques de la pieza, ya en frío, como se muestra en la sumaria representación de los dedos.¹⁵

Hoy puede considerarse como seguro que el tipo de la Afrodita Medici se vincula a la tradición de la Afrodita Gnidia praxitélica, pero no existe acuerdo con respecto a las modalidades de esta vinculación ni tampoco en lo que afecta a su cronología.¹⁶ Para Furtwängler, tradición y cronología eran inmediatas; correspondía a los hijos de Praxíteles o a su taller, pero esta posición es difícilmente sostenible, pues no puede acep-

15. Sobre el ritmo del prototipo, cfr. DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, I, p. 447 ss.

16. Copias y réplicas se enumeraron ya en BERNOULLI, *Aphrodite*, 1873, p. 276 ss. Nueva lista en FELLETTI-MAJ, *Arch. Class.*, III, 1951, p. 33 ss.; para el tipo de la Afrodita de Rodas, véase DI VITA, *Arch. Class.*, VII, 1955, p. 9 ss. Sobre la Landolina trata GIULIANO, *Arch. Class.*, VI, 1953, p. 213 ss.

La bibliografía sobre la Afrodita Medici es muy numerosa y no puede citarse aquí. Hasta 1950 se hallará en FELLETTI-MAJ, *o. c.*, passim. Más exhaustivo, MAN- SUELLI, *Galleria degli Uffizi, Le sculture*, I, 1958, p. 69 ss.

tarse ya que los únicos cambios sean los reducibles a la introducción de detalles que acentúan la gracia y coquetería que faltan en la Gnidia. Amelung reducía la valoración a considerar la estatua Medici simple variante de la Gnidia, simplificación que no puede considerarse convincente, como tampoco lo es la de su discípulo Lippold considerándola variante de la Afrodita Capitolina, que constituye el nexo de unión con la Gnidia y de cronología postpraxitélica, hacia el 320-280 a. de J., tampoco convincente. Bieber la lleva a inicios del s. III, relacionándola con el ambiente de la actividad artística de Cefisodoto y Timarco de Cos.¹⁷ A nuestro juicio, es más conveniente la posición de Laurenzi, gran conocedor del ambiente escultórico rodio, al señalar las semejanzas de la cabeza con la llamada «muchacha de Chíos», en el museo de Boston. Se advierte así más en la escultura de Chíos, al fin y al cabo original, que en la de los Uffizi, copia buena, sin duda, pero, al fin y al cabo, copia romana y, por tanto, muy alejada en su realización de los gustos de la época que creó el prototipo, que dominan en el modelado del desnudo los elementos clausurales, mientras el «non finito» del peinado fracciona los elementos lumínicos confiriendo nueva corporeidad a las masas de cabellos. No obstante, nos parece difícil pronunciarse, como Laurenzi, a favor de una prioridad cronológica de la «muchacha de Chíos» con respecto a la «Afrodita Medici». Creemos que, con cierta seguridad, puede considerarse el tipo de la «Afrodita Medici» creación del primer helenismo y muestra una curiosa tendencia a anular la corporeidad de la figura como resultado de la insistencia en destacar las curvas del cuerpo. Con ello se adquiere una estructura grácil, pero carente de solidez estructural. En realidad, esto no se limita al cuerpo y se extiende a la cabeza. Sus formas son más pequeñas y más gráciles que las de la Gnidia, e incluso, a pesar de su complejo peinado, que las de la Capitolina.

17. Cfr. LIPPOLD, *Griechische Plastik*, cit., p. 312; BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, 1955, p. 20 (1961² no nos ha sido asequible); LAURENZI, *Arti Figurative*, I, 1945, p. 13.

3. — ESTATUA FEMENINA

Piedra de las canteras de Montjuich. Mide 160 cm. de altura. Hallada, utilizada como material de construcción, en las murallas romanas de la ciudad, en el sector correspondiente a la «calle de la Tapinería». N.º Inv. : 4.042.

Bibliografía: SERRA-RÀFOLS, *Zephyrus*, XI, 1959 (publ. 1960), p. 129 ss.; BALIL, *Las murallas romanas de Barcelona*, 1961, p. 96 ss.; *Rev. Guimaraes*, LXX, 1960, p. 107 ss., fig. 2; *AEArq*, XXXV, 1962, p. 144 s.; *Guía del Museo...*, cit., p. 73 (se describe como togado).
Fotografía: Museo de Historia de la Ciudad. Serie C, n.º 43 y 46.

Se trata probablemente de otra estatua con finalidad icónica, aunque el elemento propiamente retratístico fuese la cabeza hoy perdida. El tipo se inspira en modelos del segundo clasicismo y del mundo helenístico, sin que haya elementos suficientes para valorarla como escultura religiosa o imagen de divinidad. Por el contrario, el signo apotropaico que trazan los dedos de la mano derecha se opone a esta interpretación.

La conservación puede considerarse como buena, relativamente, habida cuenta de las vicisitudes sufridas por la estatua y el último uso a que se destinó. Como se ha indicado, falta la cabeza, labrada en pieza aparte, y el antebrazo, en parte, del brazo derecho. En el cuerpo presenta asimismo grietas y roturas, pero no alteran el conjunto.

La figura aparece envuelta en un *himation* de paños rígidos. Desciende oblicuamente sobre el pecho, de derecha a izquierda, apoyándose sobre el hombro izquierdo y envolviendo el brazo correspondiente a manera de guante. Bajo el *himation* se adivina un *chiton* ceñido al cuello y de manga corta. Desciende hasta los pies, cubriéndolos, acampanadamente y formando múltiples pliegues oblicuos distribuidos con una igualdad casi geométrica.

El estudio de esta estatua, aparentemente menos «atractiva» que otras piezas de la colección del Museo, plantea aspectos y perspectivas de notable interés. Nos hallamos una vez más —pues sin alejarnos de Barcelona se advierte lo mismo en Tarragona, Badalona o Mataró— ante una adaptación de un tipo escultórico del repertorio «culto», realizada con un lenguaje plástico y unos medios técnicos «populares». Es, sin duda, una obra realizada por ciertos talleres locales; hoy en día es forzoso aceptar la existencia en Barcino de talleres «cultos» además de estos «populares», con procedimientos y concepciones muy distintas de las de un escultor

griego o de educación tardo-helénica, entre los que incluiríamos también los pertenecientes a los talleres «cultos», puesto que estos términos no se adoptan más que en su significación cultural y en modo alguno cronológica. En primer lugar, aspectos quizá determinados por la materia, en este caso piedra de Montjuich frente al uso de mármoles de cualquier procedencia, y la especial valoración en la interpretación de los paños puede explicar que en algún caso esta escultura y otras análogas hayan sido consideradas como una muestra más de la «decadencia» del arte, limitando el juicio crítico a un pedestre positivismo. En realidad, debe verse en esta estatua un ejemplo más de esta plástica romana de Hispania que muestra tendencias, gustos y técnicas superponibles a los propios de la escultura romana «metropolitana», entendiéndose por tal la de Roma y alrededores, de época republicana al extremo que si esta estatua, u otras análogas, hubieran aparecido en Roma, no existiría duda ni vacilación alguna en incluirla en este grupo. Obsérvese cómo, en primer lugar, se desarrolla la interpretación volumétrica, casi tectónica, de la figura. Al contrario de lo que hubiera realizado un escultor de formación «culto», poco o nada se preocupó su cincelador en subrayar cambios de volúmenes, planos o articulaciones. Toda la estatua puede reducirse a un sólido geométrico, cono o pirámide, cuyo vértice correspondía a la perdida cabeza y la base a los pies, ocultos por el *chiton*. Se oponen entre sí, y al mismo tiempo subrayan el perfil, los múltiples y destacados pliegues de la parte baja del *chiton*, en contraste con los tenues del *himation* sobre el brazo y abdomen. Para un taller «culto», tales pliegues del *himation* hubieran sido motivo de recreo preciosista, base de exhibición de habilidad, pero aquí nos hallamos ante todo lo contrario, muestra clara de los gustos y tendencias de los talleres «populares», puesto que tales pliegues no tienen otra misión que recordar un vestuario y su relación con el cuerpo. En cuanto a los volúmenes de las extremidades, nos hallamos ante algo parecido. Las piernas desaparecen en la pirámide de la parte baja del *chiton* y el brazo izquierdo se pliega pasivamente junto al cuerpo, destacando en todo caso la reducción de la forma orgánica a pura abstracción de sólido geométrico, y ello se destaca más, por contraste, en la posición exenta del brazo derecho.

Volúmenes, labra, así el *subrayado*, mediante incisión de pliegues y paños, la sumaria tratación de los volúmenes en el *himation*, incluso, finalmente, el gesto apotropaico de la mano derecha, recuerdo de tradiciones ancestrales en vías de desaparición, todo ello relaciona estrechamente esta



Estatua femenina (de frente)



Estatua femenina (de perfil)

escultura con las manifestaciones no helenizadas de la escultura republicana en Roma.¹⁸

Ya se ha indicado que el tipo utilizado como modelo en esta estatua responde al repertorio «culto» y, concretamente, al prototipo de la llamada Hygieia Hope,¹⁹ copia romana de una escultura griega atribuible o relacionable con la escuela escopásica. Generalmente, sirvió como modelo, a juzgar por las copias y réplicas conservadas, de estatua religiosa, o simplemente decorativa, y también como estatua icónica.²⁰ La severidad de este tipo escultórico coincidía con el ideario y gusto clasicista de cierto sector, muy amplio, de la sociedad romana tardo-republicana y se ajustaba bien a su concepto de lo que «debía» ser una estatua icónica. La severa dignidad de estos tipos, fría quizá en sus copias «cultas», pero evidente en las interpretaciones romanas republicanas, más alejadas del «gusto» oficial, casa perfectamente con el concepto de dignidad que el romano consideraba inherente a las estatuas-retrato, tanto en su carácter funerario como el de conmemoración pública o privada.²¹

Problema aparte es, sin duda, el de la cronología de esta pieza. No cabe, como sucede con los retratos «republicanos», suponer, en vía de hipótesis, traslados de *imagines maiorum* a ambientes provinciales, debido al traslado de familias o miembros de las mismas, que pueden dar lugar a la falaz «paradoja» de la aparición en una ciudad de esculturas labradas mucho antes de su fundación o de la concesión de un estatuto colonial o municipal. En Roma, una estatua como ésta no se consideraría fácil-

18. Con respecto a estas características generales de la escultura provincial, cfr. BALIL, *Rev. Guimaraes*, LXX, 1960, p. 107 ss.; *AEArq*, XXXIV, 1961, p. 185 ss.

19. Véase sobre el tipo de la Hygieia Hope, LIPPOLD, *Griechische Plastik*, cit., p. 253; PICARD, *Manuel d'archéologie grecque*, III-2, 1948, p. 696 ss.; carácter monográfico ofrecen los estudios de CURTIUS, *JDAI*, XIX, 1904, p. 55; ASHMOLE, *Papers of the British School in Rome*, X, 1927, p. 1 ss.; NEUGEBAUER, *AA*, 1934, col. 254 ss.; STRONG, *Catalogue... Melchett*, cit., n.º 4; ADRIANI, *Not. Sc.*, 1938, p. 159 ss.

20. Prescindiendo de las cabezas exentas, pueden recordarse aquí las siguientes estatuas, Melchett (ex-Hope), citada; torso de Atenas EA 717; estatua de las Termas, PARIBENI, *Il Museo Nazionale Romano e le Terme di Diocleziano*, 1933, p. 193; dos torsos del Museo Británico (cfr. SMITH, *Catalogue of Sculptures*, núms. 1.698 y 2.065); estatua de Constantinopla en MENDEL, *Catalogue des Sculptures du Musée Imperial Ottoman*, n.º 808; museo de Esparta en TOD y WACE, *Catalogue of the Sparta Museum*, 1906, n.º 806; PARIBENI, *Catalogo delle Sculture del Museo di Cirene*, 1959, núms. 225-26.

21. Cfr. LIPPOLD, *Griechische Plastik*, cit., 253, n. 1, y los trabajos citados anteriormente en nota 18.

mente como posterior a la época de César, pero en el caso de Barcelona es menester insistir una vez más, no sólo en la espontaneidad de estas manifestaciones plásticas en época augustea, o quizá simplemente julio-claudia, sino dentro del ambiente social y cultural de los colonos itálicos de la fundación augustea que pudieron trasladar y desarrollar en las nuevas ciudades, mediante sus compras y la consiguiente «orientación» de la actividad de talleres y escultores itinerantes, el gusto del ambiente romano de sus años mozos.

4. — DIVINIDAD MARINA

Piedra de Montjuich. Hallada en 1960 en la muralla romana (sector de la «calle del Subteniente Navarro») en la «torre n.º 24», utilizada como material de construcción. Perdidas la cabeza, brazos, parte del abdomen, bajo vientre y piernas. Lo conservado mide 38 cm., permitiendo suponer se trataba de una figura sedente, casi de tamaño natural. Lo conservado se reduce al torso, en parte, arranque del antebrazo y parte de la copiosa barba que reposa sobre el pecho. El dorso no fue labrado, pero presenta un saliente de sección semicircular destinado a su inserción en una pared o muro. N.º Inv. : 4.127.

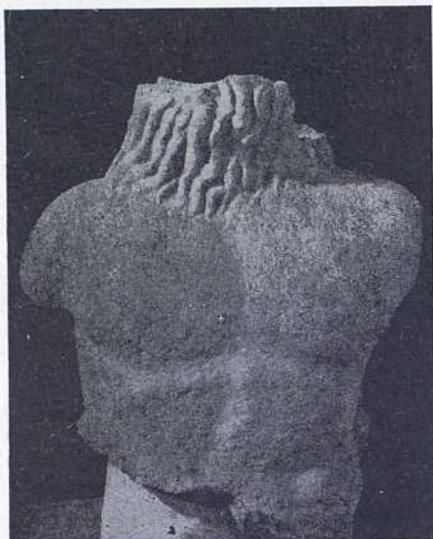
Bibliografía: BALIL, *AEArq*, XXXV, 1962, p. 145 ss.; *Museo de Historia de la Ciudad*, 1962, p. 73 (se describe como Sileno).

Fotografía: Museo de Historia de la Ciudad. Serie D, n.º 399.

No se trata de una figura de Sileno, como se ha supuesto en ocasiones, ni tampoco de Pan, como inducirían a suponer la copiosa barba o las formas seniles del cuerpo. También, vista la posición de los brazos, puede descartarse toda interpretación como Marsyas. Asimismo la torsión, leve, del surco esternal, induce a excluir toda interpretación como figura de pie, utilizada a modo de telamón. En este sentido pudiera pensarse en una réplica del tipo de Sileno, utilizado como telamón en compañía de algunas cariátides, en la decoración del Canopo de Villa Adriana.

En realidad, es precisamente esta barba, motivo de la interpretación silénica, el elemento que excluye esta atribución. En contra de lo que es propio de los personajes del cortejo dionisiaco, las guedejas de la barba no aparecen reunidas y sí dispuestas oblicuamente convergiendo hacia el rostro perdido. Ello es propio de las divinidades de carácter acuático, fluvial o marino, como los innúmeros mascarones, musivos o escultóricos, con la cabeza de Okeanos, y que desaparecen ya en las representaciones helenísticas de Poseidón.

Un tipo marino de representación habitual como figura sedente, no recostada como es frecuente en las representaciones de ríos o fuentes, es el de Nereo, el «viejo del mar». La escultura de Barcelona se relaciona estrechamente en este sentido con una estatua de Nereo, sedente, hallada en Carmona.²² El tipo no corresponde ya al mundo griego o helenístico, y parece una creación ecléctica del mundo romano que ha combinado sím-



Divinidad marina

bolos y distintivos propios de la divinidad marina con un esquema helénico de divinidad sedente, quizá Zeus.

En el estado presente de conservación es difícil fechar la réplica de Barcelona con mayor detalle que el establecido por la fecha de construcción de la muralla en la cual se utilizó como material de construcción. Quizá el modelado autorice a indicar como fecha más probable el s. II d. de J. C. y observar que es precisamente este momento en el cual se generalizaron las representaciones de mitos marinos en el mundo romano

22. Cfr. *Catálogo Arqueológico, Artístico y Monumental de la Provincia de Sevilla*, II, 1943, p. 116, fig. 112.

mediante un repertorio formado de retazos de elementos de origen helénico ensamblados en una concepción muy personal.²³ A ello puede añadirse que también es éste el momento en el cual el simbolismo de estas representaciones se desarrolló en los monumentos funerarios, singularmente en la decoración de sarcófagos²⁴ y relieves de monumentos sepulcrales, incluso combinándose con otros temas de simbolismo análogo, pero tema no marino.²⁵ Otra destinación nos parece difícil dada la certeza de tratarse de una figura no exenta y, de otra parte, de un carácter poco apropiado para suponerle una destinación puramente ornamental.

5. — LEÓN YACENTE

Hallado en 1960 en la muralla romana (sector de la «calle del Subteniente Navarro»), «torre n.º 24», utilizado también como material de construcción. Labrado, al igual que las piezas estudiadas anteriormente, en piedra de las canteras de Montjuich. Su conservación es relativamente buena, aparte la pérdida de la cabeza. Longitud total de lo conservado, 52 cm.; altura (incluyendo la peana), 35 cm. Número Inv.: 4.128.

Bibliografía: BALIL, *AEArq.*, XXXV, 1962, p. 147; *Guía del Museo de Historia de la Ciudad*, 1962, p. 73.

Fotografía: Museo de Historia de la Ciudad. Serie D, n.º 398.

Tales figuras de leones yacentes son muy frecuentes en el mundo romano, utilizándose generalmente en monumentos sepulcrales. No es posible tratar aquí de las razones de tal destinación y costumbre, ni tampoco discutir las varias tesis sobre el carácter infernal o psicopompo de tales representaciones de animales carniceros. Baste decir que esta interpretación parece común al mundo helénico y al itálico e incluso al ibérico. En Italia se documenta su uso ya en época republicana²⁶ y pueden considerarse frecuentes en todo el mundo romano.²⁷

23. Cfr. BALIL, *Cuadernos del Seminario de Historia y Arqueología de la Ciudad*, I, 1959, p. 54 ss.

24. Cfr. RUMPF, *Die Meerwesen auf den antike Sarkophagreliefs*, 1939, passim.

25. Cfr. VON MASSOW, *Die Grabmaeler von Neumagen*, 1932, láms. XIX ss.

26. Cfr. BROWN, *The etruscan lion*, 1960, passim.

27. Es tan abundante, que no cabe intentar ahora enumerar representaciones o seriar el material. Ello representaría, y valdría la pena se realizase, un estudio análogo al de BROWN. De todos modos, es interesante comparar, a vía de ejemplo, las piezas estudiadas por MANSUELLI, *Röm. Mitt.*, LXIII, 1956, p. 66 ss., con las reunidas por GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, I, 1949, passim. Su abundancia puede deducirse ojeando *Rep. Stat.*, passim.

En el caso presente llama la atención la interpretación de esta reducida figura por parte del escultor provincial. Lo anguloso de sus formas, donde las aristas substituyen los cambios de planos más o menos redondeados, especialmente en la representación de patas y articulaciones de



León yacente

éstas con el cuerpo, es prueba de este carácter no trasunto de hipotéticas relaciones con la plástica en madera. La pieza se presta, en realidad, a múltiples reflexiones sobre estos aspectos, pero ello requeriría conocer el contexto ornamental del monumento al cual se destinó.

6. — LEONA YACENTE

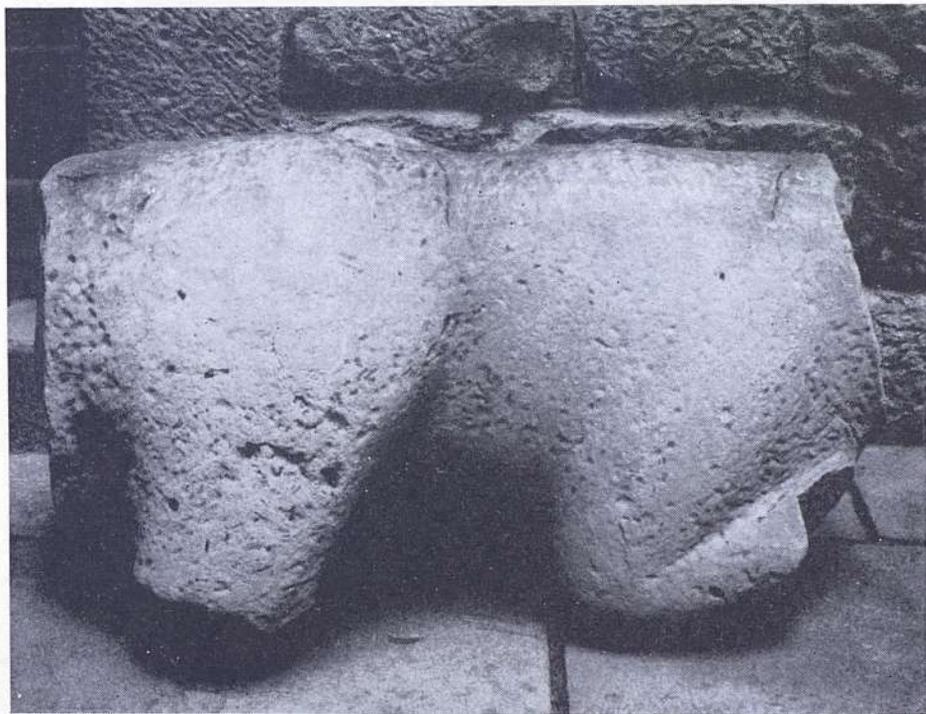
Hallado, en 1953-1954, en un solar de la «plaza de Antonio Maura» (hoy edificado), en el cual se descubrieron restos de una necrópolis paleocristiana, una capilla funeraria con lauda sepulcral de mosaico y, en un nivel más antiguo, restos de una villa o construcción suburbana provista de pavimentos musivos.

Lo conservado mide 70 cm. de longitud. Falta la cabeza y parte de las patas. Piedra de Montjuich al igual que las piezas anteriores. Número Inv. : 4.131.

Bibliografía: Sobre el lugar del hallazgo, BALIL, *AEArq*, XXVIII, p. 143 ss. ; *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, III, 1956, p. 667 ss. Para la pieza, BALIL, *AEArq*, XXXV, 1962, p. 148.

Fotografía: Museo de Historia de la Ciudad. Serie D, n.º 830.

El carácter romano de esta pieza es inseguro, pero no insostenible, pese a desconocerse las circunstancias del hallazgo.²⁸ Por ello se incluye



Leona yacente

aquí sólo a beneficio de inventario y como complemento de la pieza n.º 5. Al contrario de aquélla, contrastan sus formas angulosas con las redondeadas y lo leve y poco destacado de cambios de planos y articulaciones. Parece tratarse de una leona y de igual destinación que la pieza descrita anteriormente.

7. — TORSO DE APOLO O DIONYSOS

Mármol blanco amarillento. Hallada en 1962 junto a la «plaza de San Miguel», en trabajos de excavación previos a la construcción de una dependencia de las Casas Consistoriales. Mide lo conservado 65 cm. de altura. Ello comprende el torso, desde los hombros, el arranque de los brazos y el cuello, hasta la ingle. Tal tamaño induce a pensar en una figura de dimensiones análogas al natural, acaso ligeramente mayores. En el abdomen y los pectorales presenta algunos desconchados, ya antiguos, ya modernos. N.º Inv. : 2.289.

Bibliografía: BALIL, *AEArg*, XXXV, 1962, p. 151 ss.

Fotografías: Museo de Historia de la Ciudad, serie D, n.º 590 a 592.

Esta pieza puede considerarse, en cuanto a su contribución al estudio de la escultura antigua, una de las más interesantes de cuantas aparecieron hasta ahora en Barcelona.

Lo conservado se ha interpretado como «Dionysos cabalgando sobre la pantera», pero esto es difícil, puesto que el «Tigerreiter» se muestra habitualmente como un niño no adulto, aparte alguna representación musical que confirma el origen pictórico del tema. Excepcionalmente, vemos un Dionysos adulto, pero vestido, en el mosaico de Delos,²⁹ y conviene recordar que el «Tigerreiter» es sumamente raro como escultura de gran tamaño, aparte los pequeños bronce. No pueden valorarse en este sentido un «pasticcio» como el del Metropolitan Museum (antes Giustiniani), con su gran Dionysos sentado, no cabalgando, sobre una pantera.³⁰ Tampoco puede valorarse el ya perdido ejemplar de los Uffizi, muy dudoso,³¹ y

28. Las excavaciones de la «plaza de Antonio Maura» no se han publicado hasta el momento presente.

29. Cfr. BULARD, *Exploration Archéologique de Delos*, XIV, p. 11 ss.; LEONHARD, *Neapolis*, II, 1914, p. 22 ss.

30. Cfr. BLEBER, *EA*, 4841-42; RICHTER, *Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art*, 1954, n.º 209.

31. Cfr. *Rep. Stat.*, I, p. 391 (*Clairac*, lám. DCXC, n.º 1.620); MANSUELLI, *Uffizi*, cit., I, 1958, p. 265, n.º 4.

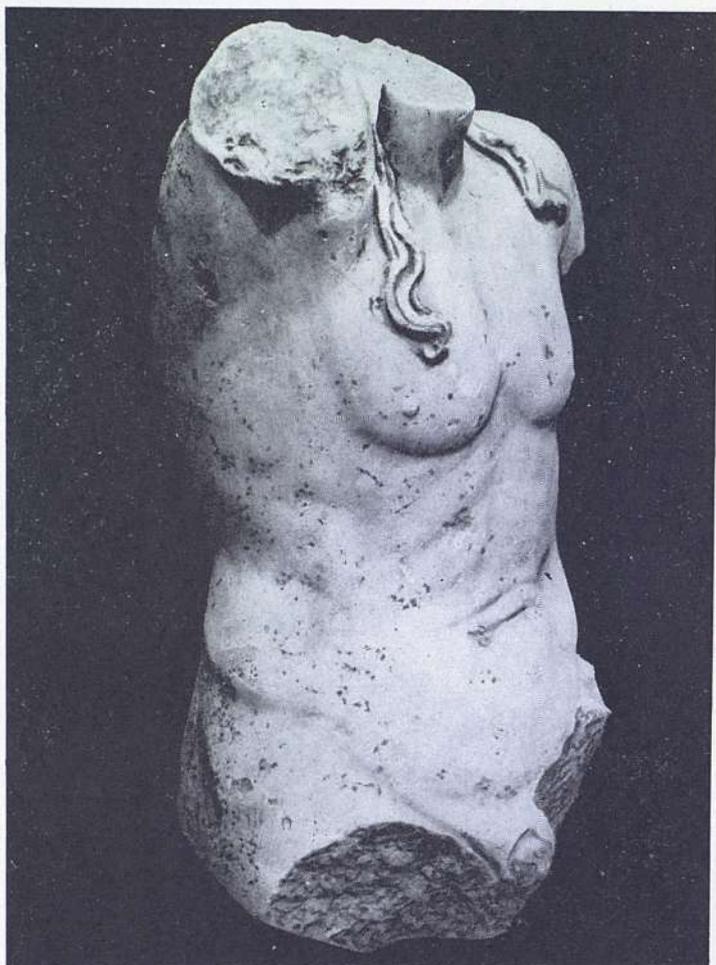
también es un «pasticcio» el «sátiro sobre un asno» de Marbury Hall.³² Creemos es menester orientar el estudio hacia tipos análogos en su composición al Herakles Epitrapezios lisipeo. No obstante, la posición de los brazos nos induce explícitamente a excluir tipos como el del *Siba-*



Torso de Apolo (de frente)

32. Cfr. *Rep. Stat.*, I, 383 (*Clairac*, lám. DCLXXXVI, n.º 1.611); *Michaelis*, p. 505, n.º II.

deion de Delos³³ o el situado en el *Bema* del teatro de Dionysos en Atenas.³⁴ Más bien debe pensarse, vista la posición levantada que permiten adivinar los restos del brazo derecho perdido, en un esquema análogo al del Apolo Liceo, aunque en nuestro caso sedente, y que repetían



Torso de Apolo (lado derecho)

33. Cfr. PICARD, *BCH*, LXVIII-LXIX, 1944-45, p. 242 ss.

34. Cfr. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, 1961², p. 63 ss.

las numerosas piezas de la serie, también de pie, denominada de «Dionysos ebrio».

Tal esquema compositivo lo hallamos en varias piezas como un bronce galorromano que muestra a Dionysos niño,³⁵ en un bronce tracio de



Torso de Apolo (lado izquierdo)

35. Cfr. CHASSAING, *RA*, 1960, II, p. 6 ss.

Mánole,³⁶ en el llamado «Apolo de Iamboli»,³⁷ interpretado también como Dionysos,³⁸ y aún pudiera añadirse, en opinión de Picard,³⁹ el «Apolo de Pérgamo».⁴⁰

Desgraciadamente, no hay elementos externos que permitan diferenciar con certeza si esta escultura corresponde a Apolo o a Dionysos, y ya se ha visto que ello no es caso único. El pelo en largos mechones y con la disposición que se adivina en nuestro torso, aparece por igual en figuras de Dionysos y de Apolo,⁴¹ y tampoco puede considerarse decisiva la falaz disyuntiva «cuerpo atlético» o «cuerpo mórbido» para establecer una decisión.⁴² Por el contrario, es seguro que existe un paralelismo entre el «Dionysos ebrio» y el «Apolo Liceo», y este paralelismo se superpone a lo que podríamos denominar modalidades sedentes de uno y otro tipo, puesto que una y otra disposición iconográfica nacieron en el mismo ambiente y se desarrollaron paralelamente.

Hasta la fecha, Apolo y Dionysos sedentes quedaban documentados gracias a pequeñas estatuas y bronce, pero se desconocían figuras de tamaño natural.⁴³ El ejemplar de Barcelona es, por ahora, el primero no sólo en tamaño, sino también en calidad de labra. Desgraciadamente, continuamos con dificultades para distinguir si se trata de Apolo sedente o Dionysos. Respecto al primer tipo, conviene tener en cuenta se conocen tres variedades.⁴⁴ De ellas puede excluirse en nuestro caso el «Apolo reclinado» del Museo Borely de Marsella,⁴⁵ pero permanece aún el Apolo sedente que aparece en uno de los revestimientos de estuco de la basílica subterránea de Porta Maggiore.⁴⁶ Este se relaciona estrechamente con el ya citado y tan discutido «Apolo-Dionysos» de Pérgamo⁴⁷ o el tipo del Apolo Delphinios.⁴⁸ La probable posición del brazo derecho y, en este

36. TSONCHEV, *AA*, 1942, col. 59 s.; PICARD, *BCH*, cit., p. 246 s.

37. FILOV, *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare*, I, 1922, p. 1 ss.

38. PICARD, *BCH*, cit., p. 246, n. 4.

39. *BCH*, cit., 255 ss.

40. WINTER, *Altertümer von Pergamon*, I, 1908, p. 128, n.º III.

41. Cfr. MANSUELLI, *Uffizi*, cit., 151 s.

42. Cfr. PICARD, *BCH*, cit., 258.

43. Para el tipo de Apolo, cfr. DEUBNER, *Hellenistische Apollgestalten*, 1934 (diss. Munich). Añádase ahora la gran estatua de bronce hallada en Valencia en diciembre de 1963.

44. DEUBNER, *o. c.*, p. 65.

45. DEUBNER, *o. c.*, p. 32 s.

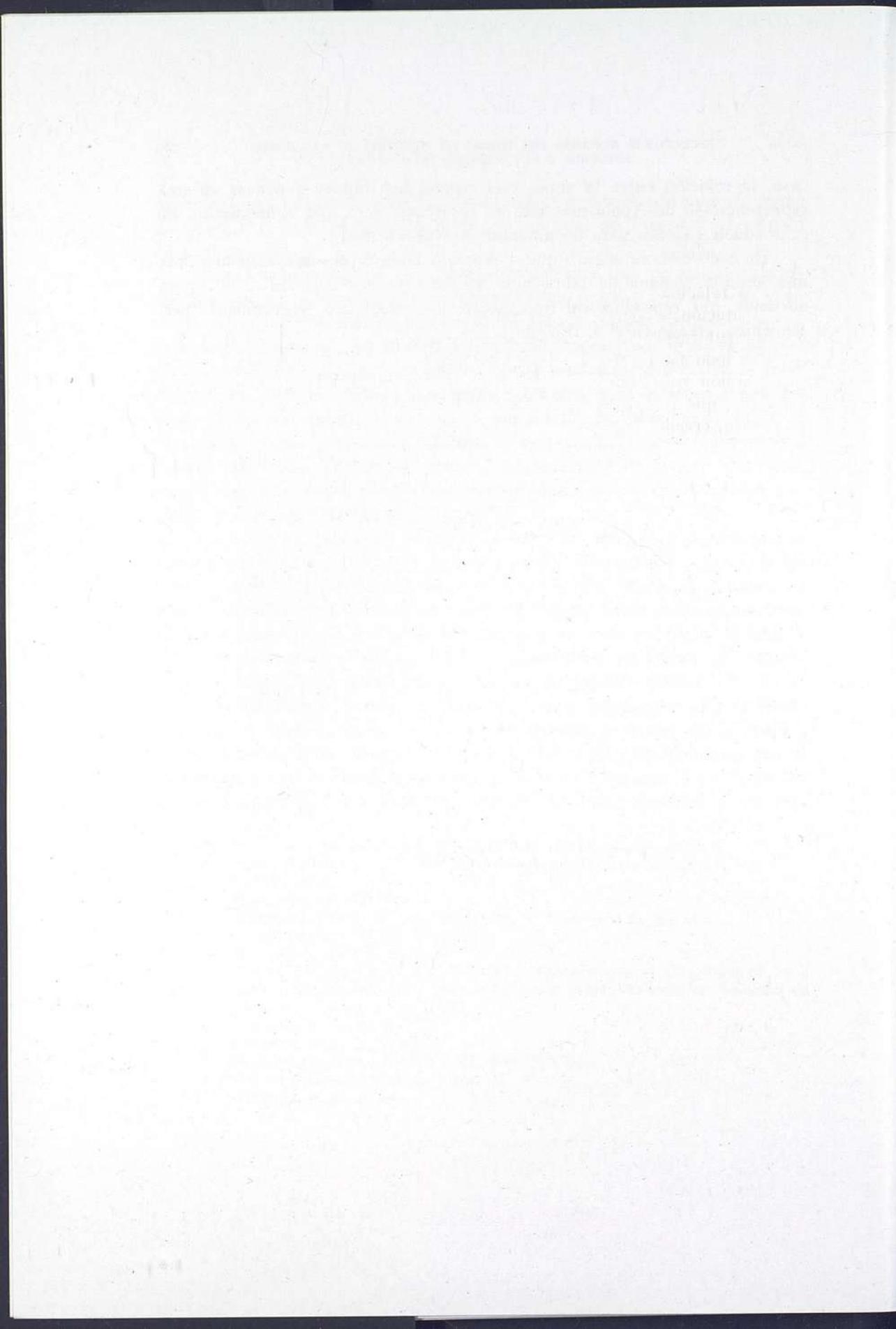
46. BENDINELLI, *Mon. Ant.*, XXXI, lám. XXX-2.

47. Cfr. lo dicho en notas 39 y 40.

48. DEUBNER, *o. c.*, p. 65.

caso, la relación entre la mano y el rostro, nos induce a pensar en una representación de Apolo más que de Dionysos, pero, por el momento, no cabe aducir razones para documentar esta posibilidad.

En todo caso es seguro que —Apolo o Dionysos— nos hallamos ante una versión romana de labra muy cuidada y, probablemente, de época adrianea, que reproduce un tipo escultórico helenístico, seguramente pergaménico, creado en el s. II a. de J. C.



Nota sobre un interesante hallazgo para la historia de las filigranas

por Oriol Valls y Subirá

EN la búsqueda sistemática que se viene haciendo para completar la colección de filigranas existente en el Departamento de Historia del Papel, se ha encontrado en el Archivo de la Corona de Aragón (Registro n.º 321 de Cancillería, correspondiente al año 1296) la que hasta hoy debe considerarse, mientras nuevos hallazgos no lo desmientan, como la más antigua filigrana que se conserva en los archivos catalanes.

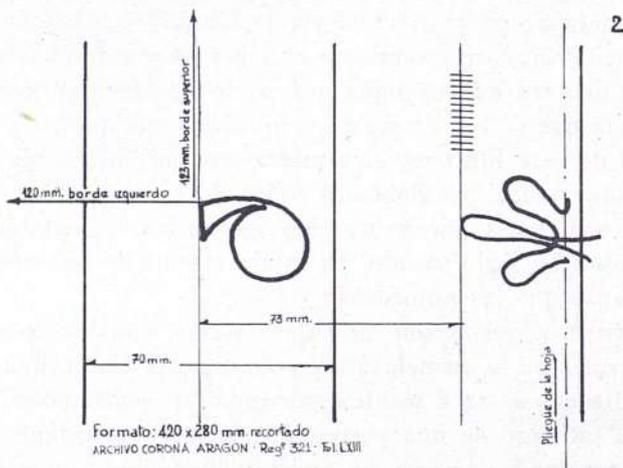
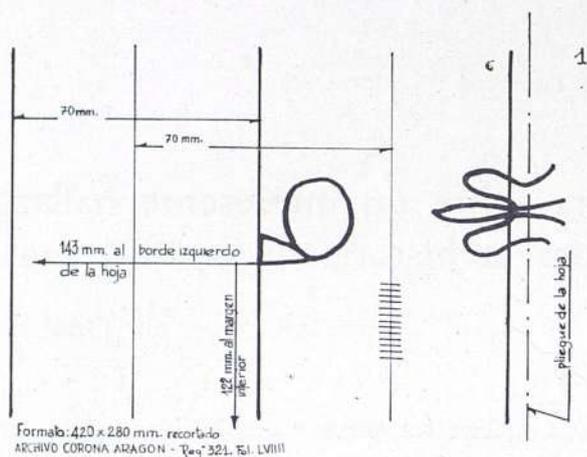
Las hojas de este libro registro miden 420 milímetros de ancho por 280 de alto, y forman al ser dobladas folios de 210 por 280 mm, si bien estas medidas son falsas por haber sido recortadas lamentablemente las hojas, a mediados del siglo pasado, hasta el extremo de haberse cercenado las cifras romanas que las numeraban.

Los 49 primeros folios son de papel clásico catalán, con las características generales de la escuela árabe: corondeles distanciados entre 45 y 50 mm, puntizones de 14 a 16 hilos por cada dos centímetros, tirantes y paralelos, y el satinado de una perfección absoluta, reluciente. Al mirar estas hojas al trasluz no pierden en nada su blancura y muestran un batido de la fibra casi perfecto. El único defecto que puede achacárseles es una curvatura bastante exagerada de los corondeles hacia el centro de la hoja.

El folio numerado con el 49, o sea el último de este tipo de papel, muestra, a 155 mm del margen derecho, casi en su centro, la típica señal

en forma de peine o zigzag, dada a conocer en otra ocasión,¹ que destaca perfectamente, con una anchura de 30 mm.

El contraste con los folios siguientes, o sea del 50 hasta el final (folio 70), es enorme. Si bien este papel, que aparece en los archivos cata-



1. ORIOL VALLS I SUBIRÀ, *Característiques del paper de procedència o escola àrab en els documents del Reial Arxiu de la Corona d'Aragó: Pacte de Cazorla, Repartiment del Regne de València i Cartes diplomàtiques àrabs*. Comunicació al VII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó, octubre 1962. Tambien ver *Arabian Paper in Catalonia*, Revista «The Paper Maker», vol. 32, 1963.

lanes por primera vez, es de una *construcción* perfecta tanto en lo que atañe a los corondeles como a los puntizones, no lo es en modo alguno en lo referente a la preparación de la pasta y a su lógico final, el encolado. Las fibras forman nudos, punteando las hojas y perjudicando la calidad del papel. El encolado, hecho como en todos los papeles del siglo XIII a base de engrudo de almidón, se ha extendido de manera torpe con una brocha de mala calidad, dejando ver el rastro de las cerdas. El color del papel es amarillento pajizo y sin brillo, pero tiene un buen tacto y su conservación es perfecta.

A diferencia de los folios anteriores, los corondeles están muy bien repartidos y paralelos, presentando las siguientes características: a simple vista o ligeramente a contraluz aparecen destacándose mediante una línea gruesa y algo temblorosa, sin curvatura y separados aproximadamente entre 70 y 73 mm. Al examinarlos detalladamente se ve que alternan con otros corondeles de línea mucho más fina, casi invisibles, debido seguramente a la excesiva delgadez de los hilos y a la cooperación del encolado, en exceso opaco.

Los puntizones, regulares y tensos, son del orden de 13 a 15 hilos por cada 20 mm y perfectos.

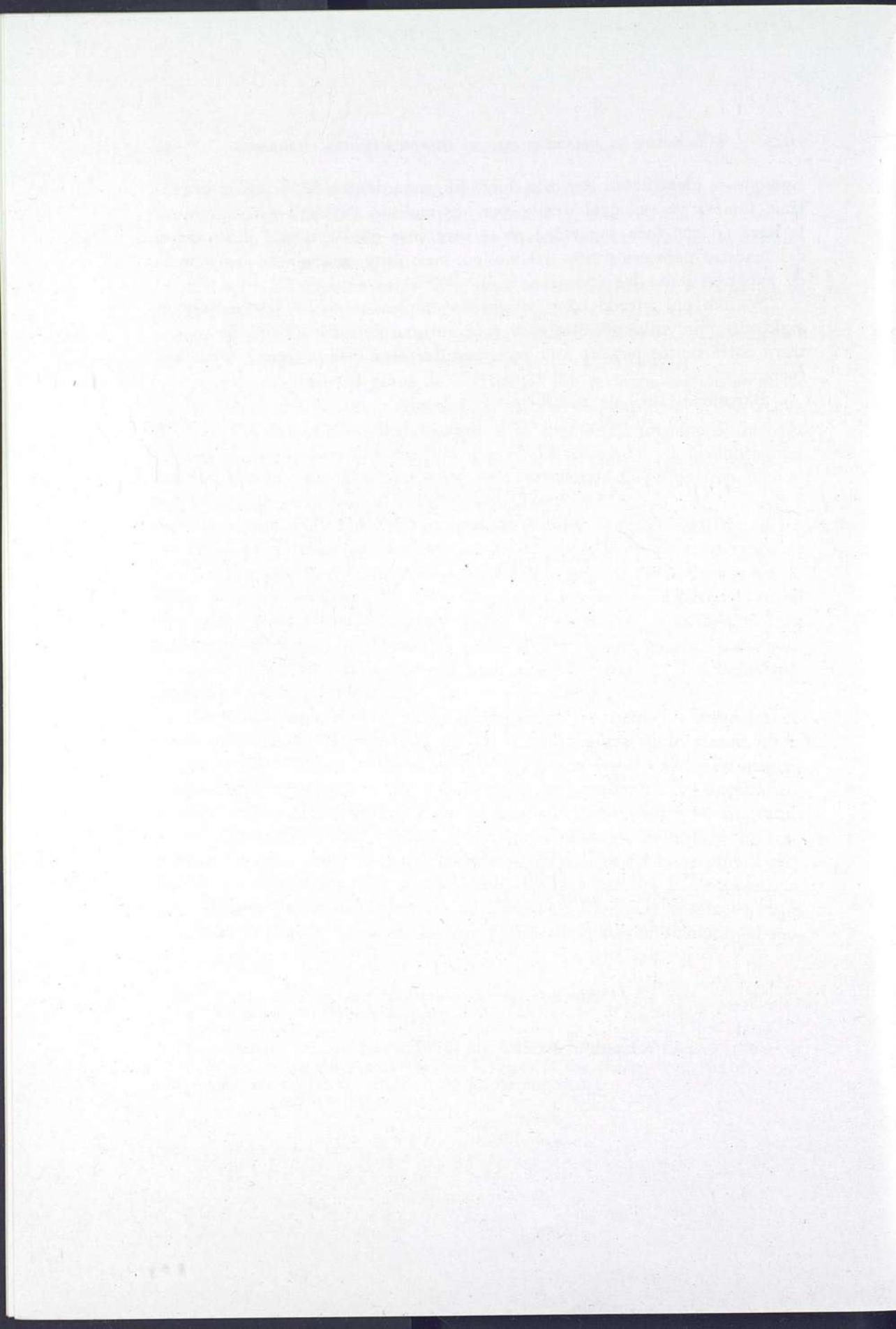
Sobre algunas de las hojas de este tipo de papel se han descubierto las filigranas causa de esta comunicación.

La primera filigrana se ha obtenido del folio 59, tal como se detalla en la lámina 1. El calco, hecho directamente, representa la letra *G* invertida y, a su lado, un tanto separada, una flor de lis de líneas simplificadas, colocada en sentido horizontal. Se trata, pues, como puede verse, de una filigrana doble.

En el folio 63 vuelven a aparecer los mismos signos, pero colocados en forma distinta (lámina 2).

Como cabe advertir, hay diferencia entre ellas. En el primer caso, la cola de la *G* se apoya en el corondel grueso, pero en la segunda versión lo hace sobre uno fino. También están colocadas en forma distinta las flores de lis, cuyo dibujo es asimismo diferente. La primera está cruzada por un corondel recio, y no así la segunda, que está colocada entre dos, uno tenue y otro grueso. Las distancias entre la flor y la letra varían también de 22 a 43 mm. En ambos casos, empero, la flor queda sensiblemente en el centro de la hoja, con su tallo o cola doblado debido al pliegue de la hoja.

De lo antedicho puede deducirse que las hojas de esta segunda parte



Un nuevo miliario barcelonés

por J. de C. Serra-Ràfols

SI no es el primero que se ha descubierto en el término de Barcelona, es el primero aparecido en el recinto de la ciudad vieja, y es, al mismo tiempo, la inscripción fechada más antigua que se ha encontrado hasta ahora en la ciudad. Formaba parte del macizo de la torre 23 del recinto romano tardío de Barcelona, y fue puesto a la luz del día al excavar-se parcialmente la torre citada, recayente en el antiguo *carrer de Basea*, denominado más tarde, sucesivamente, *carrer de la Muralla Romana* y calle del Subteniente Navarro, en la campaña arqueológica municipal de 1961, organizada por el Museo de Historia de la Ciudad.

Está muy desgastado por uno de los lados, y hasta que fue removido no pudo adivinarse su forma cilíndrica, característica de las piedras miliarias. Como material de construcción fue utilizado nuestro miliario, y lo encontramos puesto horizontalmente en la parte interna del paramento frontal de dicha torre, en el segundo nivel de las cimentaciones.¹

Durante los diecisiete siglos aproximadamente que ha estado en aquel

1. Lo dimos a conocer sin estudiarlo en el trabajo titulado *Notas sobre el sector nordeste de la muralla romana de Barcelona*, «Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad», vol. V, 1964, págs. 5-64. Ver especialmente la pág. 47 y las figuras de las págs. 46 y 48. El estado de conservación de la piedra hace que la fotografía resulte un documento defectuoso, por lo cual acompañamos aquí un dibujo de la inscripción debido a don Antonio Rovira Bordas.

La fecha en que apareció la piedra fue el 13 de agosto de 1961 y aquella en que fue extraído e identificado el 10 de octubre del mismo año.

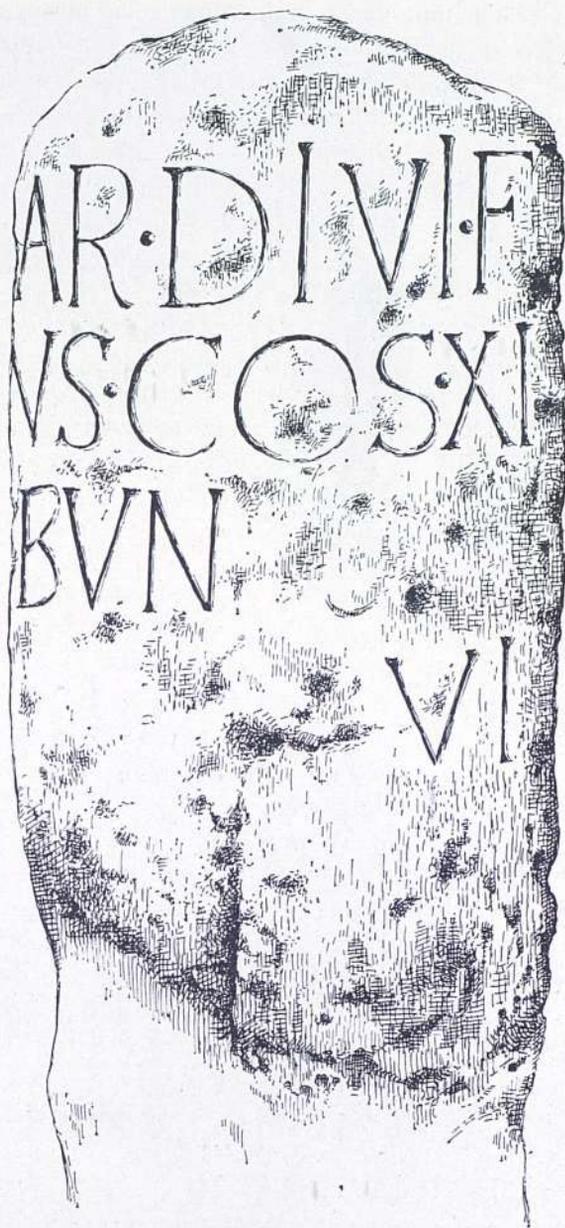
lugar no ha sufrido, como es natural, daño alguno, de manera que su pésimo estado de conservación hay que atribuirlo al tiempo anterior a su enterramiento en la muralla. La piedra arenisca de Montjuich en la que está labrado procede de una capa poco consistente, y sufrió un fuerte proceso de degradación, superior al que normalmente cabía esperar del tiempo, unos tres siglos, en que permaneció al aire libre. Pero, además, una de las caras ha sufrido un desgaste tan fuerte que, si el diámetro de la columna miliaria era de 56 centímetros, ha quedado reducido a 50, tomándolo en el sentido del desgaste, y aun a 45 en el fondo de unos profundos y anchos surcos transversales que presenta. Estos surcos, situados a 25 y 55 centímetros de la parte baja conservada, podrían haber sido originados por el roce de botones de carros; pero no hay que dar ningún significado a aquellas distancias o alturas, ya que por esta parte baja debe faltar una buena parte de la piedra. El fragmento descubierto mide 93 centímetros de altura máxima. Por la parte alta está rota más o menos en bisel, con una diferencia de altura de unos 15 centímetros, y por la parte baja la fractura es completamente irregular. Por fortuna, la inscripción estaba grabada, en gran parte, en la zona menos deteriorada, ya que si se hubiese centrado en la opuesta habría desaparecido totalmente. Con todo, la erosión y fracturas que presenta han borrado muchas letras, sobre todo al comienzo de las líneas y en la parte baja, y otras son apenas perceptibles.

Son letras de gran tamaño, 14 centímetros de alto por término medio en la primera letra (las dos *ii* que figuran en ella miden 16 centímetros), de 12 a 13 en las líneas segunda y tercera, y 10,5 las de la cuarta, no muy regulares, aunque recién trazadas debían parecerlo más que ahora. Se lee lo siguiente:

..... AR.DIVI.F
 ... TVS.COS.XI
 ... BVN...
 ...VI...

que completamos:

Imp. Caes AR. DIVI. F ilius
 Augus TVS . COS. XI
 Tri BVN icia Potestate
 ...VI...



Miliario descubierto en la torre 23 (dibujo de A. Rovira Bordas)

Estas líneas están muy cercanas las unas a las otras, de manera que quedan entre ellas espacios únicamente de 2 a 4 centímetros.

En la primera línea, las letras AR.DIVI.F, que ocupan unos 63 centímetros, llevan necesariamente al comienzo *Imperator Caes*, con la primera palabra seguramente abreviada en *Imp.*, que más o menos debían ocupar otros 63 centímetros, de manera que la parte no inscrita no debía tener más que unos 50 centímetros de ancho, ya que la circunferencia del miliario debió ser algo más de 1,70 metros. Es probable que la palabra *Filius* estuviese abreviada en la F que queda visible, ya que esto era la práctica más corriente,² y que estemos en el verdadero final de la línea.

En la segunda línea TVS.COS.XI, que ocupan aproximadamente el mismo espacio que las conservadas en la línea superior, exigen al comienzo *Augus*, que ocuparía unos 45 centímetros. Hemos de observar que la T de TVS es casi invisible, pero esto no modifica en nada la reconstrucción, que sigue siendo segura. En cuanto al número del consulado, no es posible asegurar de manera indudable si más allá había otra I, o dos, aunque después de un detenido examen de la degradada piedra opinaríamos en sentido negativo. En el primer caso, estaríamos ante la mención del undécimo consulado de Augusto, que fue el año 23 a. de J. C. (731 de Roma); pero así como en los años anteriores, desde el 33, había sido regularmente designado cónsul cada año (el consulado del año 33 fue el segundo, el primero corresponde al año 43, cuando todavía no era emperador ni Augusto), después pasó un largo período hasta ser designado de nuevo cónsul por decimosegunda vez, el año 5 a. de J. C. (749 de Roma) (por penúltima vez, la última, XIII de la serie, corresponde al año 2, también antes de J. C.). De manera que la fecha del miliario quedaría comprendida entre los años 23 y 6 a. de J. C., siempre suponiendo que la cifra visible esté completa. En caso contrario, podríamos ir hasta el año de la muerte de Augusto, el 14 después de J.C., con la indicación del último consulado con todo y no ser ya cónsul.

En la tercera línea no quedan más que las letras BVN, y aun la última poco menos que invisible, pero son suficientes para completar *Tri* al comienzo y *icia potestate* a la terminación, suponiendo que la primera

2. Pueden verse en el volumen II del CORPUS, para no salir de la Hispania, inscripciones semejantes, a las que nos remitimos. Por ejemplo los núms. 4701, 4868, 4922, 4936, 4937, 4938, 5182 y 6215 con idéntica ordenación de sus miembros y 2107, 2703 y 4931 en los que es algo diferente, intercalándose *Augustus* entre *Caesar* y *divi*.



Miliario romano en piedra de Montjuich (siglo 1 a. J.C.). Hallado en la torre 23

palabra no estuviese abreviada, en cuyo caso tampoco parece debiese estarlo la segunda. Sin embargo, hemos de observar que esta reconstrucción, segura en cuanto a su contenido, daba a la línea una longitud muy superior a la de las líneas anteriores, hasta el punto que las 19 letras (18 si trajo *Potestas*) que suponemos darían la vuelta casi completa a la columna miliaria. Pudo, pues, haber abreviaturas, aunque las letras conservadas se avienen mal con las más corrientes en epígrafes similares. No queda rastro de la cifra indicadora de las veces que había estado revestido de la potestad tribunicia, aunque esta cifra a veces sea omitida en las monedas e incluso en inscripciones. En todo caso, habría quedado en la parte desgastada de la piedra. Precisamente, el año 23 a. de J. C., la fecha más antigua a la que puede corresponder el miliario, es el primer año que Augusto revistió esta potestad.

En la cuarta línea quedan muy borrosas las letras VI, especialmente la segunda, el significado de las cuales queda impreciso, ya que lo mismo podría tratarse de una cifra de distancia, o de una parte de ella, que de otra cosa, como la palabra VI '(a).³ Las letras son, como hemos dicho, de menores dimensiones, como propias de un texto, que, aunque para el viajero era el más importante, resultaba secundario desde el punto de vista de la administración que mandaba erigir los miliarios, siempre aduladora como todas las administraciones.

A pesar de los fallos que presenta el texto, este miliario es un monumento de gran importancia para la historia barcelonesa, y, como hemos dicho, el epígrafe fechado más antiguo descubierto hasta ahora en Barcelona.

El tipo de las letras nos puede decir muy poca cosa en cuanto a la fecha, circunscrita, por lo demás, como máximo a un período de poco más de un tercio de siglo. Obra seguramente de un artífice local, no es extraño esté lejos de las magníficas letras contemporáneas grabadas en otros monumentos más insígnies.

En cuanto a la procedencia del miliario, casi no precisaría recordar que, no muy lejos de la torre 23, discurría el camino que, saliendo de Barcino, se dirigía al Nordeste, vía que, después de la construcción de la muralla, salía de la ciudad por la *Porta Major* de la documentación

3. Recordemos que el miliario descubierto en Vilassar de Mar, el día 12 de junio de 1954, al que después nos referiremos, lleva las letras VIA, seguidas de AVGVSTA.

medieval, recayente en el extremo de la *Baixada de la Pressó* entre las torres 18 y 19 de la muralla. Esta vía (que pudo tener un ramal que por el *Coll de Montcada* fuese a enlazarse con la del interior señalada por los Vasos Apolinales y otros documentos, es esencialmente la que seguía a media altura la costa del Maresme, el llamado *camí del Mig*, archiconocido bajo diversos nombres (*Vía o strada francesca, camí fondo, camí de la francesca, camí dels contrabandistes*, etc.) en la toponimia antigua y moderna de la comarca y bien testimoniada en la época romana por el miliario de Vilassar que hemos citado en la nota 3 y por el cual sabemos a ciencia cierta que mereció el calificativo de *Augusta*, lo que demuestra tuvo una importancia comercial que fue confirmada por la administración. En esta vía, en el segmento más cercano a la ciudad, debió alzarse, sin duda, nuestro miliario.

No es éste el lugar para estudiar su trazado dentro del *Pla* de Barcelona, cosa que nos reservamos hacer en otra ocasión, al publicar nuestras observaciones sobre los caminos antiguos del término de nuestra ciudad. Solamente diremos que, como es sabido, las actuales calles, de origen medieval, de la *Boria* y *dels Carders*, siguen la primera parte de su curso, y más allá del *Portal Nou* medieval es probable que, por un lado, fuese a buscar el antiquísimo camino que cruzaba el *Pla*, el segmento barcelonés del *Camí del Mig* (un camino muy anterior a la época romana y a la existencia de *Barcino*), que perdura aún actualmente con el característico nombre de la *Travessera*, atribuido a buena parte de su curso (la *Travessera de Gràcia*, la *Travessera de Les Corts*) y que confluyese con él aproximadamente en la *Torre del Baró*, en la unión de las actuales calles de *Sant Andreu* y de *Bartrina*, en tanto que es probable que otro ramal se acercase más a la costa, bordeando la zona baja de marismas, que aún conserva los topónimos bien reveladores de *El Clot* y *La Llacuna*.⁴

En esta zona, como es bien sabido, existía, antes de la construcción de la muralla a finales del siglo III, una importante necrópolis centrada, como usualmente, en la vía, de la cual han sido descubiertos tantos y tantos restos, lo mismo en la muralla (en idénticas circunstancias que

4. Sobre todo lo que se refiere a los caminos antiguos y en especial las noticias sacadas de la documentación medieval, es necesario, como siempre, leer atentamente las preciosas páginas que dedica a ellas el gran historiador de la ciudad Carreras i Candi, en el volumen *Ciutat de Barcelona*, de la *Geografia General de Catalunya*. Nuestros medievalistas realizarían una tarea utilísima completando dichas notas y estructurándolas.

Editor : Comisión Juegos Deportivos del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona.

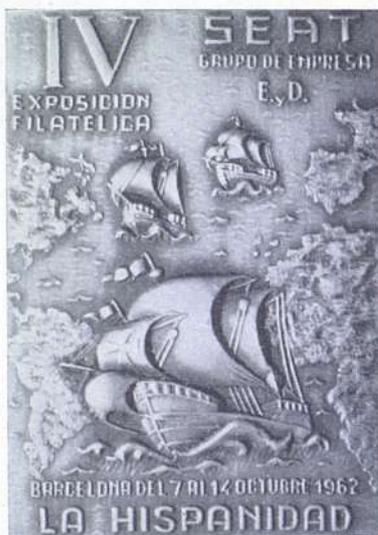
Proyectos : Rafael Chaves.

Escultor : Francisco Socías.

Bronce. Módulo, 43 mm. Acuñación «Talleres Vallmitjana».

Núm. 46

AÑO 1962. IV EXPOSICIÓN FILATÉLICA DE LA SEAT EN BARCELONA



Anverso : Las naves de Colón y mapas del Viejo y Nuevo Mundo ; encima, a la izquierda, *IV — Exposición — Filatélica*; a la derecha, *SEAT — Grupo de Empresa E. y D.*; debajo, *Barcelona del 7 al 14 octubre 1962 — La Hispanidad*.

Editor : Grupo de la empresa SEAT de Educación y Descanso.

Plaqueta 48 × 69 mm.

Bronce. Uniface.

Núm. 47

AÑO 1963. BODAS DE ORO DEL PROFESOR JUAN CAROL MONTFORT



Anverso : *Profesor. Juan. Carol. Montfort.* Su cabeza a la izquierda.
 Reverso : *Hospital. Santa. Cruz. y. San. Pablo. Servicio Estomatología.* Vista del Hospital ; en lo alto, 1913-1963.
 Firma : Rebull.
 Acuñación : «Talleres Cistaré».
 Bronce, 67 mm.

Núm. 48

AÑO 1963. CENTENARIO DE LA ASOCIACIÓN DE INGENIEROS INDUSTRIALES



Anverso : Escudo de la Ciudad y atributos ; en leyenda vertical : *Centenario de la Asociación de*; en leyenda horizontal : *Ingenieros Industriales — 1863-1963*; en leyenda vertical : *Barcelona*.



Reverso : Mujer sentada sosteniendo dos ruedas formando engranaje y alusivos a la Ingeniería.

Editor : Asociación Ingenieros Industriales de Barcelona.

Escultor : Fernando Jesús.

Acuñaición : «Fábrica Nacional de Moneda y Timbre».

Bronce, 70 mm.

Núm. 49

AÑO 1963. LA ASOCIACIÓN NUMISMÁTICA ESPAÑOLA (A.N.E.) A LOS PARTICIPANTES A LA EXPOSICIÓN «LOS CINCO MEJORES EJEMPLARES DE VEINTE COLECCIONES». CELEBRADA EN HONOR DEL COLECCIONISTA MANUEL VIDAL QUADRAS Y RAMÓN

Anverso : *Al gran coleccionista Manuel Vidal Quadras y Ramón, 1819-1894. Su busto de frente.*

Reverso : Leyenda en ocho líneas : *Asociación — Numismática — Española — Exposición «Los Cinco — Mejores Ejemplares — de Veinte Colecciones» — Barcelona — mayo 1963.*



Editor : Asociación Numismática Española (A.N.E.).

Proyectos : Junta Directiva de la A.N.E.

Acuñaación : «Talleres Vallmitjana».

Edición de 22 ejemplares con dedicatoria en el canto. 20 ejemplares dedicados a los participantes. Un ejemplar para los descendientes de don Manuel Vidal Quadras y Ramón y un ejemplar para el monetario social. Bronce dorado, 50 mm.

Núm. 50

AÑO 1963. I SALÓN NÁUTICO EN BARCELONA



Anverso : *I Salón Náutico. Barcelona 1963*. En el centro, símbolo náutico compuesto de áncora, vela y ondas de mar.

Reverso : Nave a la izquierda.

Editor : Comisión del I Salón Náutico en la Feria de Muestras.

Sin firma.

Acuñaación : «Talleres Vallmitjana».

Bronce, 51 mm.

Núm. 51

AÑO 1963. CENTENARIO DE LA INAUGURACIÓN DEL FERROCARRIL DE SARRIÁ A BARCELONA



Anverso : *Ferrocarril de Sarriá a Barcelona, S. A.* Locomotora antigua ; debajo, *24 junio 1863*.

Reverso : *Primer centenario*. Tren actual ; debajo, *24 junio 1863* y monograma de la Sociedad.

Editores y proyectos : Ferrocarril de Sarriá a Barcelona, S. A.

Realización : X. y F. Calicó.

Edición en oro : 4 ejemplares ; bronce dorado : 2.000 ejemplares.

Módulo, 50 mm. Acuñaación : «Talleres Vallmitjana».

Núm. 52

AÑO 1963. CONMEMORACIÓN DEL CONCILIO VATICANO II



Anverso : *Con — cilium Oecumenicum Vaticanum II*. En dos líneas horizontales rompiendo la leyenda, *Ioannes — XXIII.P.M.* En el exergo, *Edit.Barcinone — MCMLXIII*. Busto a la izquierda de S. S. el Papa Juan XXIII.

Reverso : Cruz sobre el universo y la leyenda, con cada palabra en tamaño progresivo, *Adveniat Regnum Tuum*.

Editores : X. y F. Calicó.

Escultor y proyectos : Fernando Calicó Rebull.

Plata. Bronce dorado ; módulo, 50 mm.

Acuñaición : «Talleres Vallmitjana».

Núm. 53

AÑO 1963. COLECCIÓN DE RETRATOS MONETARIOS DE LOS REYES DE ESPAÑA. CARLOS IV

Anverso : *Carol.IIIII.D.G.Hisp.et Ind.R.1788-1808*. Su busto a la derecha, inspirado en el de las piezas de ocho escudos u onza.



Reverso : *Continuatio*. Tres eslabones formando cadena, en los que se lee *lus III — Carolus IV — Ferdin*, simbolizando la continuidad de la monarquía ; en el exergo, *Barcelona MCMLXIII — X. y F. Calicó Editores*. Editores y proyectos : X. y F. Calicó.

Escultor anverso : Rosa Martínez.

Escultor reverso : José Ruiz.

Bronce dorado, 50 mm.

Acuñaición : «Talleres Vallmitjana».

Núm. 54

AÑO 1963. COLECCIÓN DE RETRATOS MONETARIOS DE LOS REYES DE ESPAÑA. FERNANDO VII



Anverso : *Ferdin.VII.D.G.Hisp. et Ind.R.1808-1833*. Su cabeza a la derecha, inspirada en las monedas acuñadas durante el período Constitucional.

Reverso : *Emancipación de las provincias españolas de América — X. y F. Calicó — Barcelona MCMLXIII*. Aguiluchos abandonando el nido.

Editores y proyectos : X. y F. Calicó.

Escultor anverso : Rosa Martínez.

Escultor reverso : José Ruiz.

Plata y bronce dorado, 50 mm.

Acuñación : «Talleres Vallmitjana».

Núm. 55

AÑO 1963. COLECCIÓN DE RETRATOS MONETARIOS DE LOS REYES DE ESPAÑA. ISABEL II



Anverso : *Isabel 2.ª Reina de las Españas 1833-1868*. Cabeza a la derecha, inspirada en la moneda de 20 reales del año 1855, acuñada en Madrid.

Reverso : *Industria.Caminos.Canales.Ferrocarriles.Comercio*. Columna : encima, *Progreso*; en una cinta, *Constitución*. En el exergo, *Barcelona MCMLXIII — X. y F. Calicó Editores*.

Editores y proyectos : X. y F. Calicó.

Escultor : Fernando Calicó Rebull.

Plata y bronce dorado, 50 mm.

Acuñación : «Talleres Vallmitjana».

Núm. 56

AÑO 1963. II EXPOSICIÓN DE NUMISMÁTICA CATALANA, ORGANIZADA POR LA SECCIÓN NUMISMÁTICA DEL C.F.N. EN HONOR DEL EXCMO. SR. DON FEDERICO MARÉS



Anverso: Autorretrato de Federico Marés, a la derecha.

Reverso: Leyenda en ocho líneas: *II Exposició de — Numismàtica Catalana — dedicada a — Frèderic Marés — Barcelona — MCMLXIII — C.F.N.*

Editor: Sección Numismática del C.F.N.

Proyectos: Junta de la Sección Numismática.

Escultor: Federico Marés.

Cobre, 42 mm. Acuñación: «Talleres Cistaré».

Núm. 57

AÑO 1963. CL ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE RICARDO WAGNER

Anverso: En cuatro líneas: *Richard — Wagner — 1813 — 1963*. Busto de Wagner a la izquierda, con proyección de sombra.

Reverso: Fragmento en catalán del «Raconto», de Lohengrin: *«Al lluny del lluny on mai anar podriau...»*. Montaña de Montserrat en donde, según versión popular, situó Wagner el Montselvat.

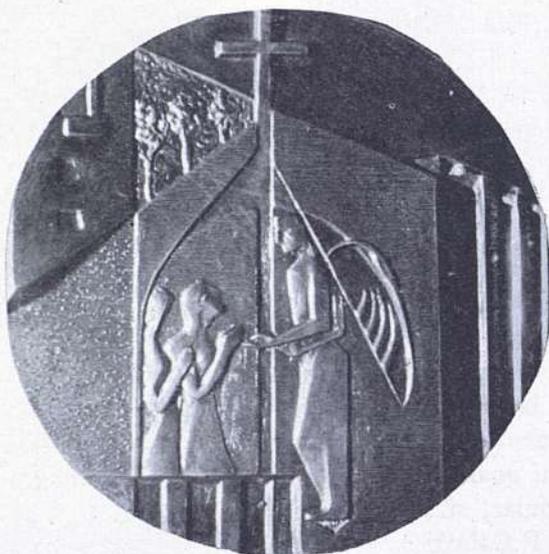
Editores: X. y F. Calicó.



Escultor, proyectos y dirección : Fernando Calicó Rebull.
 Plata y bronce dorado, 50 mm.
 Acuñación : «Talleres Vallmitjana».

Núm. 58

AÑO 1963. BODAS DE DON PEDRO VOLTES BOU
 CON DOÑA MARÍA JOSÉ BUXÓ





Anverso : Los contrayentes y oficiante en un templo.

Reverso : Alrededor de un crismón, las leyendas : *XIII die aprilis — A.D. MCMLXIII — Petrus Voltes — M.^a Joseph Buxo — Unum — in Xro.et in Ecclia — Corpus Fiebant.*

Bronce, 72 mm.

Edición de 75 ejemplares.

Acuñaición : «Fábrica Nacional de Moneda y Timbre», Madrid.

Núm. 59

AÑO 1963. LXXV ANIVERSARIO CORONACIÓN DE LA VIRGEN
DE LA MERCED. I EXPOSICIÓN PARROQUIAL. NUMISMÁTICA
Y ARTE ANTIGUO

Anverso : La Virgen de la Merced sentada en un trono, dentro de dos ramas atadas con una cinta.



Reverso : Leyenda horizontal : *I — Exposición — Parroquial — de la — Merced — 1963*. Escudo mercedario. En leyenda circular, *Numismática y Arte Antiguo*.

Núm. 60

AÑO 1963. III CONGRESO INTERNACIONAL DE BIBLIOGRAFÍA



Anverso : Jinete armado sosteniendo escudo con las armas de la Ciudad ; alrededor, *Asociación de Bibliófilos — de Barcelona*; debajo, libro abierto, todo dentro de láurea.

Reverso : Libros, uno de ellos abierto y en sus páginas leyenda, *III — Congre — so Inter — nacio — nal — de Biblio — filia — Barcelona — 1963*; debajo, *Pax Fabra — dicavit*.

Editor : Asociación de Bibliófilos de Barcelona.

Bronce, 50 mm.

Núm. 61

AÑO 1963. I CENTENARIO DEL NACIMIENTO DEL TENOR FRANCISCO VIÑAS



Anverso : 1803-1963. Al tenor Francisco Viñas. Su cabeza a la derecha, casi de frente.

Reverso : *Liga defensa árbol frutal*. — *Fundador*. Niño y árboles frutales.
Editores y proyectos : Comisión Organizadora del Centenario del nacimiento del tenor Francisco Viñas.

Escultora : Luisa Granero.

Edición de 100 ejemplares en bronce. Módulo, 65 mm.

Acuñaación : «Talleres Cistaré».

Núm. 62

AÑO 1963. NUMISMÁTICA DE FELIPE II



Anverso : Busto de Felipe II a la derecha, inspirado en un doble Felipe de plata del Ducado de Brabante, en los Países Bajos.

Reverso : Los símbolos numismáticos, cruz patada, un anillo y tres puntos en sus ángulos (Barcelona). El Arcángel San Miguel (Inglaterra). Columnas sobre ondas (América). San Ambrosio (Italia). Cruz de Cristo (Portugal). Castillo (Castilla). En el centro, *Num. Philippus II — C. F. N. — MCMLXIII — Barcelona*.

Editores : Sección Numismática del C.F.N.

Proyectos : Junta de la Sección Numismática.

Escultor : Francisco Socías.

Edición de 65 ejemplares en plata y 200 ejemplares en bronce.

Acuñaación : «Talleres Vallmitjana».

Núm. 63

AÑO 1964. NUMISMÁTICA DE FELIPE III Y DE LOS ARCHIDUQUES ALBERTO
E ISABEL DE AUSTRIA



Anverso : Busto de Felipe III a la izquierda, inspirado en un medio croat de Barcelona.

Reverso : Bustos afrontados de los Archidukes, inspirados en un cuádruple ducado de oro de los Países Bajos ; arriba, en tres líneas, *Albertus — et — Elisabet*; abajo, *Num. Philippus III — C.F.N. — MCMLXIV — Barcelona*.

Editores : Sección Numismática del C.F.N.

Proyectos : Junta de la Sección Numismática.

Escultor : Francisco Socías.

Edición de 65 ejemplares en plata y 200 ejemplares en bronce.

Módulo, 42 mm.

Acuñaación : «Talleres Vallmitjana».

Núm. 64

AÑO 1964. COLECCIÓN DE RETRATOS MONETARIOS DE LOS REYES
DE ESPAÑA. CARLOS III

Anverso : *Carol.III.D.G.Hisp.et.Ind.R. 1759-1788*. Su busto a la derecha, inspirado en el de las piezas de ocho escudos u onza.



Reverso : A la derecha y en cinco líneas, *Libertad — de comercio de — las provincias — españolas de — América*; abajo, *Edit. X. y F. Calicó — Barcelona MCMLXIV*; a la izquierda, caduceo alado.

Editores y proyectos : X. y F. Calicó.

Escultor : Francisco Socés.

Plata. Bronce dorado. Módulo, 50 mm. Acuñación : «Talleres Vallmitjana».

Núm. 65

AÑO 1964. III JUEGOS DEPORTIVOS DE BARCELONA



Anverso : Dos atletas corriendo a la izquierda ; en el fondo, ondas de mar ; abajo, en tres líneas, *III Juegos — Deportivos — Barcelona*.

Reverso : Escudo coronado de la Ciudad ; debajo, en dos líneas, *Barcelona — mayo 1964*.

Editor : Comisión Juegos Deportivos del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona.

Escultor : Ramón Ferrán.

Bronce, 42 mm.

Acuñaación : «Talleres Vallmitjana».

Núm. 66

AÑO 1964. PEREGRINACIÓN DE S. S. PAULO VI A TIERRA SANTA



Anverso : En leyenda circular, *Paulus VI. Pont. Maximus*. Busto del Papa a la derecha ; al frente, tiara y dos llaves ; debajo, *Concilium Oecumenicum Vaticanum Secundum*.

Reverso : Vista de Belén ; en el cielo, *Gloria in — excelsis — Deo*; en el exergo, *Edit. Barcinone — MCMLXIV — X. y F. Calicó*.

Editores : X. y F. Calicó.

Escultor y proyectos : Fernando Calicó Rebull.

Plata y bronce dorado, 50 mm.

Acuñaación : «Talleres Vallmitjana».

Núm. 67

AÑO 1964. COLECCIÓN DE RETRATOS MONETARIOS DE LOS REYES DE ESPAÑA. FERNANDO VI



Anverso : *Ferdin. VI. D. G. Hisp. et Ind. R. 1746-1759*. Busto a la derecha, inspirado en las piezas de ocho escudos u onza, acuñadas en Lima de 1751 a 1753.

Reverso : Mano sosteniendo una plomada ; a la derecha, corona. Leyenda *Aequilibrium*, simbolizando el buen gobierno de este monarca ; abajo, *Edit. X. y F. Calicó — Barcelona MCMLXIV*.

Editores : X. y F. Calicó.

Proyectos : Xavier Calicó Estivill.

Escultor : Francisco Socés.

Plata y bronce dorado, 50 mm. Acuñación : «Talleres Vallmitjana».

Núm. 68

AÑO 1964. «EL CORTE INGLÉS», DE BARCELONA, EN EL DÍA DEL TURISTA

Anverso : Vista de la fachada, entre dos ramas enlazadas de laurel ; debajo, *Día del Turista*.



Reverso : En letras incisas, «*El Corte Inglés*» 5-9-1964.

Editores y proyectos : «*El Corte Inglés*».

Plata, 32 mm. Con imperdible.

Núm. 69

AÑO 1964. «*EL CORTE INGLÉS*», DE BARCELONA, AL TURISTA NÚMERO
ONCE MILLONES



Anverso : Vista de la fachada de los almacenes, dentro de dos ramas enlazadas de laurel ; debajo, *Día del Turista*.

Reverso : *Turista* — 11.000.000; debajo, gallardete con la leyenda «*El Corte Inglés*».

Dibujo de la medalla que se entregó.

Editores y proyectos : «*El Corte Inglés*».

1 ejemplar en oro, 32 mm.

Núm. 70

AÑO 1964. «LABORATORIOS LÁCER, S. A.». PRODUCTO ANEUROL



Anverso : *Carol.III.D.G.Hisp.et.Ind.R. 1778*. Reproducción del anverso de una pieza de ocho escudos u onza de oro.

Reverso : En leyenda circular, *Más vale tranquilidad que oro*; en el centro, *Aneurol*; debajo, dentro de un triángulo, *Lácer*.

Éditores y proyectos : «Laboratorios Lácer, S. A.»

Realización : X. y F. Calicó.

Bronce dorado, 37 mm.

Edición de 10.000 ejemplares.

Notas para la Crónica del Museo

por J. M. Garrut

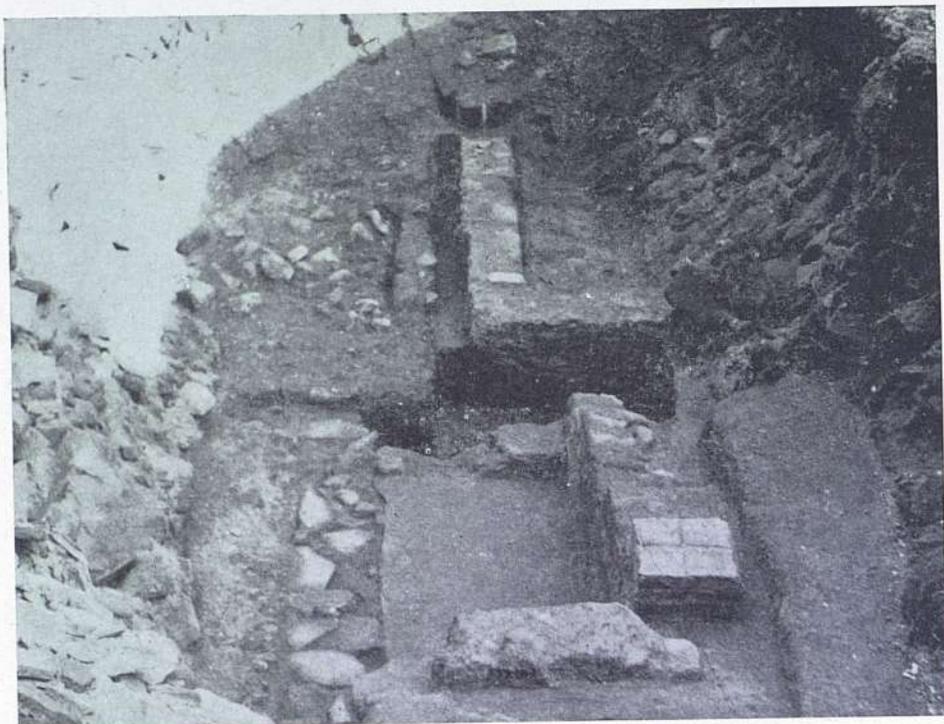
Campañas arqueológicas

Dichas campañas, planificadas por la Dirección del Museo de Historia de la Ciudad, se realizan bajo la autorización de la Dirección General de Bellas Artes, siendo aprobadas por la Comisión Ejecutiva del Ayuntamiento de Barcelona.

La parte constructiva, no arqueológica, corre a cargo de la Delegación del Servicio de Obras Públicas, cuyo Delegado es don Guillermo Bueno, y como técnicos interviene el arquitecto don José de Solá Morales, Jefe de la Agrupación de Edificios Municipales, y don Joaquín de Ros y de Ramis, arquitecto Jefe del Servicio de Edificios Artísticos, Arqueológicos y de Ornato Público.

El Museo propone los técnicos especialistas para la dirección y estudio de la excavación correspondiente, entre los cuales han tomado parte activa en las últimas campañas, don José de C. Serra Ráfols, Delegado Municipal de Excavaciones Arqueológicas, y, además, los Dres. Antonio Arribas, Conservador del Museo Arqueológico; Rvdo. Francisco Camprubí y Rvdo. Angel Fábrega, Catedráticos del Seminario Conciliar; los Dres. Eduardo Ripoll, Director del Museo Arqueológico, y Pedro de Palol, Catedrático de la Universidad de Valladolid, con don Federico P. Verrié y la señorita Ana M.^a Adroer, pertenecientes al Museo de Historia. A su vez, el Dr. Juan Maluquer, como Catedrático de Historia y Arqueología de la Universidad, que tiene una intervención general en el plan de excavaciones.

Excavaciones en la plaza de San Cugat del Rech.* — En 1962 se verificaron zanjas y sondeos de excavación en la plaza de San Cugat del Rech, en la intersección de las calles de Carders y Fonollar. La finalidad de estos



Restos de construcciones y basamentos antiguos encontrados en las excavaciones efectuadas en la zona donde estuvo la iglesia de San Cugat del Rech

trabajos consistía en la investigación de esta zona, en la cual se fundó, en 1023, una capilla en honor a San Cugat (*Liber Antiquitatis* de la catedral, volumen I, fol. 25, doc. 47). El documento especificaba que la capilla se hallaba junto a la vía romana y el rech condal. Otro documento de 1025 prueba que el lugar era considerado tradicionalmente como el del martirio del santo. Por lo tanto, todo hacía esperar que la capilla del 1023 estuviera sobre un martyrium anterior. A principios del siglo XIII se erigió en pa-

* Texto facilitado por el Dr. Antonio Arribas, encargado de la excavación en esta zona.

rruquia y en 1287 se rehizo, al parecer totalmente. En 1627 se erigió en dicho lugar una nueva iglesia, cuyo pórtico exterior se suprimió en 1823 al ampliarse la calle de Carders. En 1936 se destruyó la iglesia y sus materiales fueron utilizados en otras obras de construcción. En el solar, afectado por los bombardeos, se vertieron materiales de derribo que alcanzan una potencia de 1,50 metros. Finalmente, el área terraplenada quedó como una plazoleta abierta.

Las catas efectuadas en el área de la sacristía de la iglesia del siglo XVII pusieron de manifiesto algunos cimientos de muros de dicha iglesia, exclusivamente. Una gran zanja longitudinal realizada bajo el altar lateral no evidenció construcción ni cimiento alguno. De mayor interés fue la zanja abierta en sentido longitudinal de la nave principal de la iglesia. Apareció un pozo de sección circular, construido con pared seca, excavado hasta los 4,50 metros de profundidad (por entre arcillas rojas compactas y cortando el «tortorá» a 3,50 metros de profundidad). Dicho pozo, en su relleno, mostró fragmentos de cerámica vidriada catalana.

A su lado se halló una fosa (*fossar*) con capas alternas de huesos y tierras. La cerámica vidriada del fondo y dos medallas encontradas, una con el busto de San Carlos Borromeo y otra posiblemente de Santa Catalina de Siena, son del siglo XVIII. Toda el área hacia el levante de este *fossar*, formaba la necrópolis parroquial, basada en fosas de mampostería, rectangulares (2,45 x 0,80 x 0,90 metros), de inhumaciones múltiples, en cajas de madera, con clavos de bronce. Las medallas, rosarios, cruces, fragmentos de cerámica fechan estas sepulturas en el siglo XVIII.

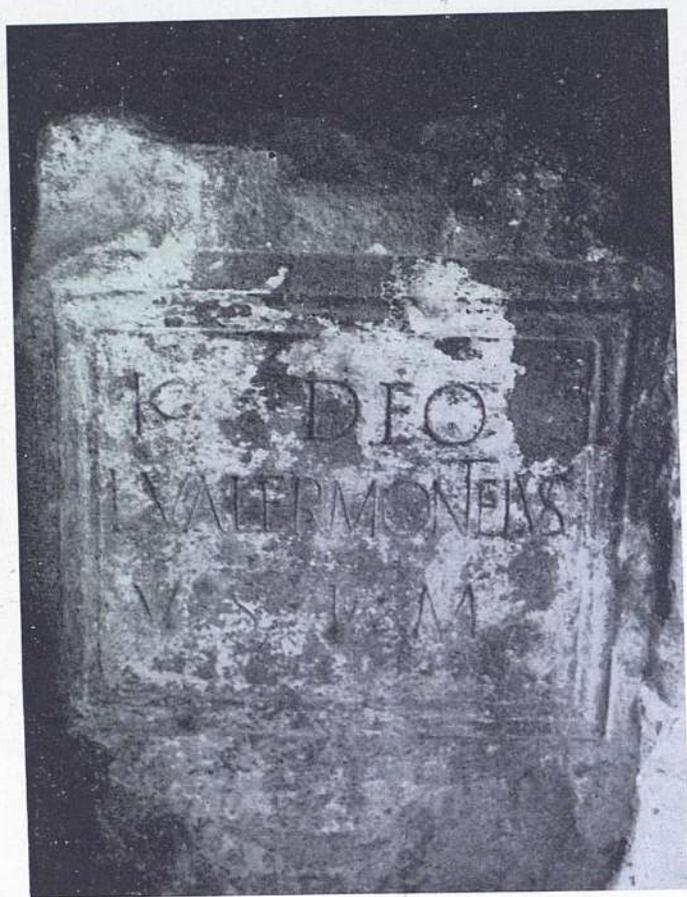
La excavación en profundidad, por entre las fosas, alcanzó el «tortorá» a los 0,50 metros, por lo que toda posibilidad de encontrar restos de construcciones anteriores debe descartarse.

En la zona anexa a la calle Carders se espera continuar las excavaciones con la esperanza de localizar restos del trazado de la calzada romana, de la cual se han encontrado tramos en zonas muy cercanas y a lo largo de dicha calle.

Excavaciones en las torres romanas de la muralla número 16 y 17. —

A comienzos de diciembre de 1962, se emprendieron las obras de excavación y estudio de estas dos torres de la muralla romana correspondientes a la calle Tapinería, cercanas a la plaza del Angel. La número 17 en su piso al nivel del paso de ronda, que comunica con Santa Agueda, está el despacho de la Dirección del Museo y si bien ya había sido excavada con

anterioridad, quísose comprobar hasta dónde se encontraba la tierra virgen y si había quedado en esta zona algún hallazgo por descubrir. El resultado fue negativo, como ya se esperaba, pero quedó dicha torre arqueológicamente terminada.



Lápida encontrada en la torre núm. 16 de la muralla romana correspondiente a la calle Tapinería

Al propio tiempo comenzóse la excavación de la torre 16, haciéndolo verticalmente desde su parte superior, comprobándose la dureza de la misma y dando idea de la importancia militar que poseyó en su día, pudiéndose considerar virtualmente inexpugnable en la época que fue construida.

Esta torre fue perforada en períodos distintos, apareciendo entre otros elementos de interés, una lápida con inscripción votiva dedicada a la divinidad por un tal Lucio Valerio Moteius, en un bloque de piedra utilizado como sillar de la muralla, de 1,50 metros de altura.

Continuada esta perforación en sentido vertical, el 20 de noviembre



Grupo de doce ánforas rodeadas y rellenas de arena encontradas en la base de la torre romana núm. 16, de la calle Tapinería

de 1963 afloró, en medio de material muy duro, un grupo de doce ánforas rodeadas y rellenas de arena, colocadas al parecer, aquí, al construirse los cimientos de la torre.

Lo insólito del hallazgo tal como se presentó, motivó múltiples conjeturas y que la noticia fuera divulgada y durante unos días, incluso, se convirtiera en popular.

Esta torre totalmente vaciada, está habilitándose para que pueda ser visitada del público y formará parte del circuito arqueológico del Museo.



Situación del busto y el atlante encontrados formando parte de los sillares de la torre núm. 25 de la muralla romana recayente en la calle del Subteniente Navarro

de los sillares, que mide cerca de 2 metros. Este hallazgo corresponde al 18 de agosto. Unos días antes había aparecido en el flanco de esta misma

torre una figura femenina, aunque también atribuyen a un centurión, y unos pies que corresponden a una figura de piedra toscamente tallados. Estas piezas son de piedra de Montjuich. En tales fechas apareció igual-



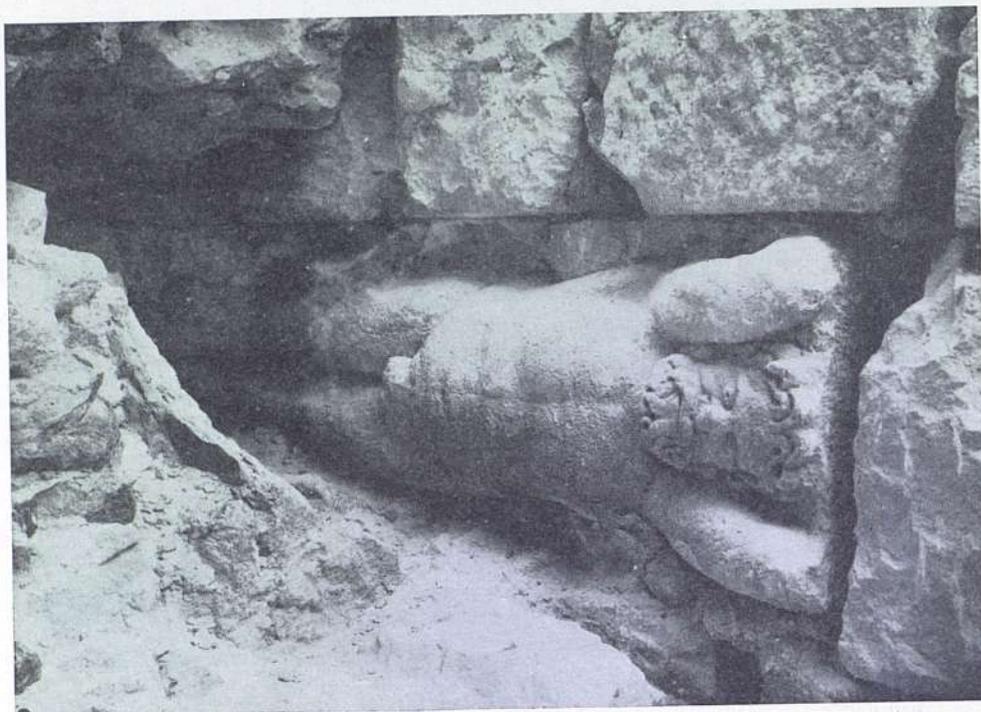
Busto femenino (?) utilizado por su cara posterior como sillar constructivo de la torre núm. 25 de la muralla romana

mente una inscripción dedicada a Trajano, sobre mármol, hallazgo importante dada la escasez de lápidas imperiales encontradas en la zona de la antigua Barcino romana. Las letras capitales de dicha lápida son, tal vez, las de mejor traza aparecidas en estos últimos años.

Los trabajos debieron pararse para derribar la casa adosada a la torre, la cual amenazaba ruina.

Excavación de la torre de la muralla romana número 10. — Terminado el trabajo en la torre 25, se pasó a la torre 10, que corresponde a la calle de la Tapinería, bajo el Museo Marés.

Los trabajos en esta torre se habían iniciado con anterioridad, pero no había sido posible terminar la excavación de la misma. Al reemprenderlos, se ha puesto al descubierto la parte superior de un ara conocida por la citada excavación, pero el estar colocada boca abajo no había per-



Atlante utilizado por la cara posterior como piedra constructiva de la muralla romana, en la torre número 25

mitido su lectura hasta hoy; fue retirada el 7 de septiembre. También apareció otra ara, ésta entera, el día 21 del mismo mes, trasladándose ambas al Museo de Historia.

En la torre, dejadas *in situ*, permanecen varias piedras talladas y grandes fragmentos de cornisa. Tanto las aras como las dichas cornisas son de piedra de Montjuich.

S. CRESPI

S. ANNA

S. CRESPIA



PIEZAS INGRESADAS EN EL MUSEO

Este año 1964, ha sido uno de los más favorecidos para el Museo. El ingreso de cuatro tablas pintadas por Huguet y una por Gabriel Guardia, constituye un hecho ciertamente notable. Más aún al tratarse de unas tablas, las de Huguet, que vienen a completar el retablo de la Capilla de Santa Agueda, hecho providencial por las dificultades que significa el pertenecer dichas tablas a colecciones particulares y unas de ellas a una colección francesa. Sin embargo, se vencieron todos los trámites y las negociaciones alcanzaron feliz solución.

En enero de este año se adquirieron a la colección Plandiura, actuando de mediador el señor Maragall, de «Establecimientos Maragall, S. A.», la tabla de San Aniano, Crispín y Crispiniano, atribuida a Gabriel Guardia, pintada entre los años 1504 y 1510.

Formando parte del mismo lote, ingresaron en el Museo dos tablas de Jaime Huguet, del retablo del «Condestable», una de ellas dedicada a San Jorge y otra a San Benito. La entrada fue registrada el día 29 de enero.

La tabla de San Aniano, Crispín y Crispiniano, copatronos del Gremio de Zapateros (fines del siglo xv y principios del xvi), perteneció, al parecer, a la Cofradía de Zapateros Mancebos o *fadrins* en el antiguo convento de San Agustín del barrio de San Pedro de las Puellas.

En esta tabla se representa a los santos ya citados, San Aniano con vestidos de dignidad episcopal y los dos restantes con indumentaria de la época y herramientas y utensilios de su oficio. Sus nombres abreviados figuran sobre cada una de las tres figuras.

Estuvo en la capilla de San Marcos, de la Catedral, pasando luego a la casa del Gremio de Zapateros que estaba frente a dicha Basílica, desapareciendo en época incierta y figurando últimamente en la colección Plandiura, conocida por «segunda colección», ya que la primera fue adquirida por la Junta de Museos en 1932. Posee el número 7.618 del inventario general del Museo.

Las otras dos tablas, de San Jorge y San Benito, pertenecen a la pradela del retablo que pintó Jaime Huguet, en Olot, por encargo de Pedro de Portugal, empezado en 1464 y terminado al año siguiente. Estas dos tablas, que originariamente estaban juntas, fueron separadas y enmarcadas en una caja protegida con cristal, restauradas con muy buen criterio. En la actualidad figuran en las paredes laterales del presbiterio, esperando la restau-



Jaime Huguet. «San Jorge» y «San Benito». Dos tablas de la pradela del retablo del Condestable, de la Real Capilla de Santa Agueda, adquiridas a la colección Plandiura para el Museo de Historia de la Ciudad

ración total del retablo dedicado a la Epifanía, donde serán integradas a su definitiva situación.

Más tarde, se tuvo noticia de que las otras dos tablas de Huguet que estaban en la colección Brimo Larousilhe, de París, habían sido puestas en venta. Esto promovió un cierto revuelo, pues las primeras noticias informaban que habían sido vendidas a una colección de Marsella, ignorándose el paradero de las mismas. Pero, después de algunas pesquisas, pudieron localizarse; las tablas continuaban en París y en la misma situación, sólo pendientes de ser adquiridas al mejor postor.

La dirección del Museo propuso que persona entendida y acostumbrada a esos tratos debería personarse en París y realizar los trámites de compra. A tal fin se solicitó el concurso de don Juan A. Maragall, que se brindó gustoso a esta tarea, y tuvo un excelente resultado y feliz desenlace. Por fin llegaron las dos tablas que quedaban para completar el gran retablo de la capilla de San Agueda, la dedicada a San Cristóbal y la de San Sebastián. Estas dos tablas fueron restauradas hace algunos años, con un criterio distinto al resto del retablo, lo que obliga a unificar el conjunto, cosa que se realizará próximamente, aprovechando la limpieza general del mismo.

De este modo, a los quinientos años de la realización, vuelve a estar completo e *in situ*, en la Real Capilla de Santa Agueda, para la cual lo pintó Jaime Huguet por encargo del soberano, y se espera quede restaurado y en su punto el año próximo, que se cumplirá el medio siglo de su terminación y de su probable colocación en dicha capilla.

El día 25 de septiembre, con asistencia del Alcalde de la Ciudad y autoridades, se hizo la entrega oficial de estas dos tablas, cuya recuperación constituye uno de los hechos más notables de la vida artística barcelonesa del año. Como indicó el señor Udina, en las palabras que pronunció en dicho acto, constituye un hecho providencial que en un mismo año y a los quinientos de haber sido ejecutada la obra, el Retablo haya podido ser totalmente recuperado, cumpliéndose así un deseo que el Museo abrigaba desde tiempo; para su recuperación se ha trabajado con afán procurando seguir la pista de las tablas desaparecidas (las que se hallaban en Francia) y para lo cual la dirección del Museo ha contado, en sus afanes, con valiosas colaboraciones y de una manera singular con la del señor Maragall. La Corporación Municipal, de otra parte, con su primera autoridad y su delegado de cultura, se volcaron completamente para hacer posible su adquisición, difícil dado su coste.



Tabla de «San Sebastián» y «San Cristóbal» perteneciente al retablo de Santa Agueda, debido al pintor Jaime Huguet. Recientemente adquiridas en Francia

El retablo, en su conjunto y complejo, está formado por 14 tablas, las cuales centradas por la de la Epifanía, uno de cuyos reyes, según Martínez Ferrando, es el Condestable Pedro de Portugal, mecenas de Huguet en esta ocasión al verificar este importante encargo, representan en línea horizontal y de arriba a bajo: «La Anunciación», «La Crucifixión», «El Nacimiento», «La Resurrección», «La Ascensión», «La Pentecostés», «La Dormición de la Virgen», «Santa Catalina», «San Sebastián», «San Cristóbal», «San Jorge», «San Benito» y «Santa Isabel de Hungría».

El retablo posee el número 7.617 del inventario general del Museo.

III Cursillo de Divulgación en torno a la divulgación histórica de Barcelona

En ocasión del LXXV Aniversario de la Coronación Canónica de la Virgen de la Merced, el Museo, siguiendo el plan trazado de divulgar la historia ciudadana, dedicó este tercer cursillo de conferencia o lecciones al tema sobre «El Hecho Mercedario: sus antecedentes y desenvolvimiento».

La primera conferencia corrió a cargo del Rvdo. P. Bienvenido Lahoz, O.M., celebrada en el salón de las Crónicas del Ayuntamiento, disertando sobre «Teología mariana de la Merced», que tuvo efecto el martes, día 15 de octubre de 1963. Le siguió un concierto en la Real Capilla de Santa Agueda a cargo de la «Coral Antics Escolans de Montserrat», con comentarios histórico-musicales a cargo del Dr. Miguel Carol Gavaldá. Tomando parte, seguidamente, los señores Federico Udina, Juan Ainaud, César Martinell, Pedro Voltés, Rvdo. José Sanabre, don José M.^a Garrut y el Dr. Jaime Delgado que, de nuevo en el salón de las Crónicas, el martes, día 26 de noviembre, puso fin a este ciclo.

La recensión de las mismas aparecerá en el número siguiente de los presentes CUADERNOS, de lo cual damos testimonio en éste de dichos actos, que contribuyeron a las fiestas mercedarias y a dar razón de su proyección histórica; una indudable aportación a la evolución de un aspecto monográfico de Barcelona, de oportuna actualidad en esas fechas.

Bibliografía

ALBERTO DEL CASTILLO-MANUEL RIU, *Historia de la Asociación de Ingenieros Industriales de Barcelona (1863-1963)*. Barcelona 1963, 252 págs., 32 láms.

La historia de la Asociación de Ingenieros Industriales de Barcelona, había pasado inadvertida a los estudiosos, hasta que vio la luz el presente libro, con motivo de celebrarse el centenario de la fundación de la misma. Ha sido un gran acierto por parte de la entidad el confiar la redacción de la misma a dos prestigiosas y conocidas figuras de nuestra historiografía: el Catedrático de Historia de nuestra Universidad, Doctor don Alberto del Castillo, y el profesor de la misma don Manuel Riu. El resultado ha sido una obra muy bien documentada, detallada y completa, cuyos hechos se han enmarcado dentro de la historia de nuestra ciudad, con una síntesis de la situación política, social y económica del país en la centuria estudiada.

La Escuela Industrial de Barcelona inauguró su primer curso a 1.º de octubre de 1851, pero la Asociación no se fundó hasta 1863, estimulada por la de Madrid, fundada un año antes. Dicha Asociación nacía, pues, en un momento de transición entre la vieja urbe y la nueva: la desaparición de las murallas en 1854, la aprobación del plano de Cerdá en 1859, y la inauguración del Ensanche por Isabel II el 4 de octubre de 1860, abrían a los barceloneses amplias perspectivas ante el futuro. Las bases datan del año 1866. Andando el tiempo la Asociación y la carrera iban adquiriendo prestigio: los técnicos titulados en la Escuela de Ingenieros Industriales, pasaron a dirigir las mejores empresas fabriles de la región. Se estudian los trabajos científicos llevados a cabo por la Institución, su actuación externa, y las reformas internas con los diversos Estatutos y Reglamentos que ha tenido desde su fundación hasta nuestros días, pasando por los difíciles años de la guerra civil y su reorganización al final de la misma.

En los apéndices finales se incluyen las listas de los componentes de las Juntas Directivas, y las biografías de todos sus Presidentes. Se insertan numerosas láminas con las fotografías de las figuras más representativas que han presidido la Asociación, y otras referentes a su sede actual y a otros pormenores de la misma.

La obra ha sido muy cuidada, y al final se citan también las fuentes y bibliografía que han servido para la preparación de la misma.

ANA M.^a ADROER

JOSÉ M.^a MADURELL MARIMÓN, *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón, 1435-1458*. Introducción y texto por ... — Escuela de Estudios Medievales. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona, 1963, 672 pp.

Edición, precedida por una breve introducción, de 543 documentos procedentes de varios archivos barceloneses, sobre todo de las series de cartas del Archivo Histórico de la Ciudad, también del Archivo de la Corona de Aragón, del de Protocolos y de la Catedral. Relatan la historia de todas las embajadas que el Consejo de Ciento envió al rey residente en Nápoles. En general, el motivo de las mismas era pedirle su deseado regreso y tratar los asuntos de interés para la ciudad; pero, de todos modos, la correspondencia entre los *consellers* y sus enviados alude a casi todos los puntos interesantes de la política del Magnánimo.

Especial interés merecen las cartas que reflejan la reacción del país ante el desastre de Ponza y las de mediados de 1451 hasta 1455, fecha del privilegio de reforma del organismo de gobierno de nuestra ciudad. De las misivas surge con auténtico realismo el conflicto que enfrentaba la gran burguesía, el partido de la *Biga*, con los tres estamentos inferiores y el pueblo, unidos en el sindicato de la *Busca*. Ambos bandos pretendían el apoyo del rey y por esta causa varios personajes de uno y otro grupo realizaron el viaje a Nápoles. Otros temas que aparecen a través de la correspondencia publicada ahora son los relativos a la vida en la corte de Alfonso V, la fundación de la Universidad de Barcelona, o sea el *Studi general*, y el desarrollo de las accidentadas Cortes catalanas de 1454-1458.

Para un conocimiento más rápido de los asuntos tratados, echamos de menos un resumen más extenso de cada documento, que proporcionaría una información concisa sobre el contenido del mismo. En cambio, consideramos que las escrituras, recibos, poderes, etc., otorgados por notarios, aun siendo embajadores en Nápoles, no aportan ningún dato interesante y perjudican la unidad de la colección.

Índices muy completos facilitan el manejo de esta obra y aún serían más eficaces si los números fueran los de las páginas.

La colección documental que comentamos, por ser tan completa, viene a sustituir las publicaciones aparecidas hasta el momento sobre las embajadas barcelonesas. Constituye un acopio de material imprescindible para la historia de nuestra ciudad y de la Corona de Aragón a mediados del siglo xv.

CARMEN BATLLE GALLART

Índice

	Págs.
Restauraciones y excavaciones en Barcelona durante los últimos veinticinco años, por A. Florensa	5
Sobre un hallazgo y una publicación recientes, por J. de C. Serra-Ràfols.	37
Esculturas romanas del Museo de Historia de la Ciudad, por Alberto Balil.	59
Nota sobre un interesante hallazgo para la historia de las filigranas, por Oriol Valls y Subirá	87
Un nuevo miliario barcelonés, por J. de C. Serra-Ràfols	93
Medallística barcelonesa; Acuñaciones recientes, por J. V. B.	101
Notas para la crónica del Museo, por J. M. Garrut	123
Bibliografía	139