



CIEN

PIEZAS
DEL
MUSEO
DE
ÁVILA

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN

© MUSEO DE ÁVILA
Edición, Junta de Castilla y León
MARÍA MARINÉ, dirección.

Fichas:

Javier Jiménez Gadea (JJG)
María Mariné Isidro (MM)
José Antonio Vacas Calvo (JAVC)

Fotografías:

Museo de Ávila (José Luis Martín y JJG)
Manuel Blanco (nº 6, 19, 28a, 35, 54, 55b, 62 y 94)
Santos Cid (nº 55)
Albert Klemm (nº 89)

Planimetría:

Museo de Ávila (JAVC)

I.S.B.N.: 978-84-615-0238-7
Depósito Legal: AV-54-2011
Maquetación e Impresión: MIJÁN

Impreso en España. *Printed in Spain.*

 MUSEO DE ÁVILA

CIEN
PIEZAS DEL MUSEO DE ÁVILA

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
2011

EL 21 DE OCTUBRE DE 1911, hace ahora cien años, se inauguró el Museo de Ávila. Así se lograba un empeño por el que los miembros de la *Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos* de la provincia, y el resto de fuerzas vivas abulenses, llevaban aspirando varias décadas. Así nacía la primera institución museográfica de Ávila, llamada a velar por su Patrimonio Cultural, protegiéndolo, conservándolo y difundiéndolo; y así se seguía completando el mosaico de Museos Provinciales en España, a quienes estaba encomendada la gestión del Patrimonio Cultural mueble de cada circunscripción.

Al hilo del centenario, el Museo de Ávila propone acercar su exposición permanente a través de una mirada concentrada en CIEN piezas; las imprescindibles, las más significativas: las que arman su discurso explicativo del devenir de los abulenses a través de los tiempos. Es una visión desde una perspectiva nueva y distinta, cuyo resultado viene a ser una peculiar guía del recorrido por las Salas y el Almacén Visible, que el Museo ha preparado con cariño y con la serenidad que le proporciona su ser centenario y sempiterno.

Esta publicación responde al compromiso de la Consejería de Cultura y Turismo con el propósito de potenciar los museos que gestiona, contribuyendo también, con ello, a reforzar el conocimiento y el aprecio de la memoria de las cosas, del Patrimonio Cultural de todos, que es ya una seña de identidad de esta Comunidad

M^a José Salgueiro Cortiñas
Consejera de Cultura y Turismo

Índice

INTRODUCCIÓN. El Museo de Ávila.....	9	26 <i>Cupa</i> , Ávila.....	38
1 Bifaz, Narros del Castillo.....	13	27 Mausoleo de Martiherrero.....	39
2 Vasos de La Peña del Bardal.....	14	28 'Tritón' y mosaico de Magazos.....	40
3 Dolmen de Bernúy-Salinero.....	15	29 Cerámicas de Papatrigo.....	42
4 Hacha-martillo y ajuar, Río Fortes.....	16	30 Mosaico de San Pedro del Arroyo.....	43
5 Fusayola, Los Itueros.....	17	31 Tegula de Niharra.....	44
6 Vasos Campaniformes, Pajares de Adaja.....	18	32 Cama de freno de caballo, La Torre.....	45
7 Industrias de Bascarrabal.....	19	33 Ajuar Tardoantiguo, Ávila.....	46
8 Ajorca de los alrededores de Ulaca.....	20	34 Ánfora de los Paúles, Ávila.....	47
9 Cerámica de Cogotas I.....	21	35 Lauda paleocristiana, San Pedro.....	48
10 Depósito de armas, Lanzahíta.....	22	36 Cerámicas de Navasangil.....	49
11 Yacimiento de Guaya.....	23	37 Necrópolis de Valdesanmartín.....	50
12 Estatuilla etrusca de El Raso.....	24	38 Triente de Chindasvinto.....	51
13 Elemento de diadema, El Raso.....	25	39 Capitel, Candeleda.....	52
14 Brasero de Sanchorreja.....	26	40 Pizarra de Diego Álvaro.....	53
15 Verraco, Las Cogotas.....	27	41 Pizarra numeral, Navasangil.....	54
16 Fíbulas de caballito, Las Cogotas.....	28	42 Jarro de Barbarda.....	55
17 Tumba de guerrero, El Raso.....	29	43 Canecillos de San Vicente.....	56
18 Tinaja incisa, El Raso.....	30	44 Inscripción de Santo Domingo.....	57
19 Tesorillo de El Raso.....	31	45 Estela discoidea, Piedrahíta.....	58
20 Ascós de Ulaca.....	32	46 Tumba de penitente en San Andrés.....	59
21 Pebetero de La Mesa de Miranda.....	33	47 Alcancía con monedas, Arévalo.....	60
22 Verraco del «Fondo antiguo».....	34	48 Ladrillos funerarios hebreos.....	61
23 Ases de Vespasiano, San Nicolás.....	35	49 Almacabra de San Nicolás.....	62
24 Estela funeraria romana.....	36	50 Santa Ana, la Virgen y el Niño.....	63
25 Ara de Postoloboso.....	37	51 «Mano de Fátima».....	64

52 Lápida hebrea, Arévalo	65	76 Retrato de Caballero de Santiago	90
53 Ajuar litúrgico, Pajares de Adaja	66	77 Espada de concha	91
54 <i>Ecce-Homo</i> hispanoflamenco	67	78 Mielero de Manises	92
55 Tríptico de ¿Petrus Christus?	68	79 Arpa de doble orden	93
56 Tumba de 'Abd Allāh el Rico	70	80 <i>San Francisco de Asís</i> , Lucas Jordán	94
57 Lauda de Migaleles	71	81 Botamen de farmacia	95
58 Reja conventual	72	82 Abanico taurino de Laurent	96
59 Vajilla y tesorillo, Arévalo	73	83 Andador, El Barraco	97
60 Vidriera del rosetón de San Pedro	74	84 Composición de hogar	98
61 Sepulcro de D. Bernardino de Barrientos, Vasco de la Zarza	75	85 Mortero, Diego Álvaro	99
62 <i>Descendimiento</i> de alabastro	76	86 Gorra de paja, Aldea del Rey Niño	100
63 <i>Martirio San Vicente y sus hermanas</i>	77	87 Carda, Muñogalindo	101
64 Dos Evangelistas	78	88 Jarra empegada de Tiñosillos	102
65 Alfar de la calle Tercias, Arévalo	79	89 <i>En la era</i> , fotografía de Klemm	103
66 Inscripción gótica monumental	80	90 Colodra, Riofrío	104
67 Lápida del regidor D. Pedro del Peso	81	91 Molino y medidas, Guareña	105
68 Copia de la lauda de los Marqueses de las Navas	82	92 Herramientas de cantería	106
69 Convento El Real de Arévalo	83	93 Máquina de escribir	107
70 Lozas de la calle Lope Núñez, Ávila	84	94 Falsificaciones arqueológicas	108
71 Plato de engaño	85	95 Rótulo de Benavites	109
72 <i>Cocina</i> , Pietro Paolo Bonzi «Il Gobbo»	86	96 <i>Daniel Zuloaga</i> , Sebastián Miranda	110
73 Tuberías de cerámica, Ávila	87	97 <i>Aldeanas de Ávila</i> , López Mezquita	111
74 Pavimento del convento de San Jerónimo	88	98 Sábana bordada, La Veguilla	112
75 Bargueño	89	99 Traje de gala, Pedro Bernardo	113
		100 <i>Mujer recostada</i> , Fausto Blázquez	114
		BIBLIOGRAFÍA	115

Introducción El Museo de Ávila

Esta guía presenta el Museo de Ávila a través de CIEN piezas; un número buscado a propósito, porque esta nueva mirada a su exposición deriva de la reflexión que impone cumplir cien años en 2011. La guía así se convierte en una suerte de autohomenaje.

Porque las páginas que siguen resultan del repaso de su quehacer como institución centenaria, dedicada a salvaguardar el Patrimonio mueble de Ávila según el mandato fundacional: qué fondos van componiendo la colección, qué directrices inspiran la recolección, qué líneas dirigen la investigación, qué proyectos su exposición. Pero, también, del repaso paralelo de su biografía como entidad, plagada de traslados, letargos, efervescencias, muchas penurias, pocas abundancias, y siempre voluntarismo, que se dirían inherentes a su sino como Museo Provincial.

En el despliegue de 100 piezas, el Museo en sí se podría considerar la pieza número 0 –cero, la «cifra» etimológica– de la selección: la que precede y subyace a todas. Siendo así, conviene recordar los jalones de su crónica vital:

EL MUSEO se inaugura en 1911, en el edificio de *Biblioteca y Museo Teresianos*, que había construido el arquitecto abulense Enrique M^a Repullés muchos años antes –en 1891– para el Ministerio de Fomento, y que hasta ese momento no había sido utilizado. Se inicia con ello una larga etapa de Museo honorífico, dependiente de la Comisión Provincial de Monumentos.

En 1915, desalojado por los actos del IV centenario del nacimiento de Santa Teresa, pasa a dependencias del Alcázar, hasta que se derriban los restos de la fortaleza en 1930. Lo acoge entonces una nave municipal, adosada a la muralla en la puerta de San Vicente, de donde sale empaquetado hacia la capilla de los Velada y el claustro de la Catedral, a comienzos de la Guerra Civil por razones de seguridad.





En la década de 1950 retoma fuerza la búsqueda de un local digno para poder funcionar como Museo, que sigue embalado en la Catedral y ahora también en la capilla de las Nieves. Un logro intermedio es la instalación temporal de una Sala de Arqueología en el Palacio de la Diputación, en 1952. Otro, y definitivo, es el que la Corporación Provincial ceda en 1964 al Ministerio de Educación y Ciencia la *Casa de los Deanes* y la colección del Marqués de Benavites, recién adquiridas ambas, para que el Ministerio integre el Museo en su organigrama estatal.

La integración se produce en 1968: se dota al Museo de local, personal y presupuesto exclusivo. Y pasa a funcionar como la institución museográfica que ya será. De forma inmediata, en la *Casa de los Deanes* se abre al público la sección de Arte en 1971. También en esta etapa emplea para almacén la antigua iglesia de *Santo Tomé*, adquirida por el Ministerio en 1964.

La renovación museográfica general de los años ochenta implica la exposición *Bellas Artes 83* –cuyo folleto es la primera guía propia del Museo–, y culmina en las obras de reinstalación general que se inauguran en 1986. Al año siguiente, es transferida a Castilla y León la gestión de los Museos de la Comunidad, continuando la titularidad en manos estatales. De esta fase es la publicación de *Museo de Ávila. Documentación Gráfica* (1989) que, reproduciendo los paneles de las Salas acompañados del inventario de las piezas expuestas, viene a ser la guía de las instalaciones, con plena vigencia durante una década a base de múltiples reediciones. Durante este periodo, el Museo cuenta con el Palacio de los Águila para ampliar su sede pero, en 1998, es adscrito al del Prado.

Antes, en enero de 1998 se inaugura el *Almacén Visitable* de Santo Tomé, un innovador espacio que aún hoy conserva toda su actualidad; y se edita la *Guía Breve*, que resume la visita por Salas y Almacén.

Ahora y desde 2004, ha vuelto al Museo el edificio *Teresiano* inicial –desocupado por el Archivo Histórico Provincial cuando se trasladó a la nueva sede–. Es una curiosa carambola al filo de su señalado aniversario, aunque sea obligada por la falta de espacio del Museo que lo destina a depósito de fondos. Así es el Museo hoy.

Estas rápidas acotaciones del primer siglo de vida del Museo de Ávila sólo pueden terminar expresando el mayor agradecimiento a todas las personas que lo hicieron posible en el pasado, y el máximo reconocimiento a las que lo siguen haciendo posible en el presente, día a día.

María Mariné
Directora del Museo

CIEN

PIEZAS DEL MUSEO DE ÁVILA

C 1 Bifaz, Narros del Castillo



Se trata de una herramienta fabricada sobre una gran lasca de cuarcita, mediante talla por percusión, que genera planos de extracción convergentes a los bordes para formar un filo continuo.

El resultado es un útil multiuso, que podía ser utilizado para cortar, para descarnar o para tronchar, según la parte de la pieza con que se trabajara.

Es el tipo de herramienta que documenta los primeros pasos tecnológicos de la Humanidad, correspondiendo su fabricación a un homínido diferente a nosotros, de una especie del grupo de los *preneanderthales* (probablemente *Homo Heidelbergensis*). En términos crono-culturales corresponde al Paleolítico Inferior, pudiéndose

Terrazas del Trabancos, Narros del Castillo.
Paleolítico Inferior. Hacia 200.000 B.P.
Cuarcita / 19 x 13 x 9 cm.
[Z/II/16]. Sala IV, vitrina 1.

clasificar en el Modo Tecnológico 2 del Sistema Lógico-Analítico.

Con una antigüedad cercana a los 200.000 años, pertenece al período geológico conocido como Pleistoceno Medio y su hallazgo en la provincia de Ávila documenta el lejano poblamiento de la Meseta en épocas remotas, cuando los escasos habitantes que existían eran grupos nómadas dedicados a la caza, pesca, carroñeo y recolección de alimentos, en un entorno física y climatológicamente diferente al que conocemos hoy en día.

La pieza proviene del yacimiento del Trabancos, en el término municipal de Narros del Castillo, al oeste de la provincia, prácticamente el único enclave arqueológico de cierta entidad perteneciente a este período. Fue hallada en una cantera, ya fuera de explotación, en una terraza fluvial a 18 metros de altura sobre el curso actual del río Trabancos. JJG

SANTONJA GÓMEZ, M., 1998: 10 a 16; SANTONJA GÓMEZ, M., 1999: 145; BERMÚDEZ DE CASTRO, J. M. *ET ALII*, 1999.

C 2 Vasos de La Peña del Bardal



La Peña del Bardal es una cumbre estratégica que domina el territorio circundante, en cuya ladera Arsenio Gutiérrez Palacios excavó, en 1958, una cabaña habitada por gentes del Neolítico avanzado, hacia el 3000 a.C.

De la choza, construida entre dos montículos de granito, quedaba tan sólo la primera hilada de grandes piedras que dibujaban una planta ovalada, con un hogar de pellas de barro aplastadas.

Entre la tierra acumulada en el suelo se encontraron puntas de flecha, cuchillos de sílex y otros microlitos; asimismo, cuencos y fragmentos de vasijas de cerámica a mano, cazuelas y ollas de uso doméstico. Algunas de sus decoraciones evidencian una fase ya evolucionada del Neolítico, como

La Peña del Bardal, Diego Álvaro.
Neolítico. IV/III Milenio a.C.
Cerámica / Cuenco completo, 11 x 10 Ø cm.
[68/5/11]. Sala IV, vitrina 2.

las incisiones con la concha del bivalvo *cardium edulis* –son las cerámicas llamadas «cardiales»–, el acabado pintado con almagre –rojo–, las acanalaras digitales, hechas con el dedo; las impresiones con la uña, los mamelones o asideros de pellizco. También un excepcional fragmento con un ciervo punteado y un bloque de barro macizo, un morillo para el hogar que, en tiempos, se interpretó como un ídolo.

Los pobladores de esta cabaña, por tanto, ya construyeron su vivienda más o menos estable, ya conocían las posibilidades de transformar el barro en cerámica, y ya dominaban la talla minúscula de la piedra.

Son exponente del gran salto cultural del Neolítico, llegado a la Meseta desde las tierras del Sur de la Península. Pero sus restos son tan escuetos, que no evidencian que se practicara la agricultura ni la ganadería, ni que se supieran aprovechar fibras para textiles ni cestos, aunque se puede suponer todo esto porque forma parte del avance cultural de lo que ya hace tiempo Gordon Childe llamó «Revolución Neolítica» por su trascendencia similar a la «Industrial».

MM

GUTIÉRREZ PALACIOS, A., 1962; GUTIÉRREZ PALACIOS, A., 1966: 81 a 113; DELIBES DE CASTRO, G., 1998: 25 a 31.

C 3 Dolmen de Bernúy-Salinerero



El Prado de las Cruces, Bernúy-Salinerero.
Megalitismo. IV a II Milenio a.C.
Cerámica, sílex / Cuenco mayor, 7 x 12 Ø cm.
[87/72]. Maqueta en Sala IV; materiales en
Galería alta, bloque 4.

Es un monumento megalítico que descubrió M^a Ángeles Álvarez en 1987, e inmediatamente excavó el Arqueólogo Territorial, José Francisco Fabián, constituyendo el primer dolmen identificado e investigado en la provincia de Ávila.

El dolmen se construyó a finales del Neolítico y fue sepulcro colectivo durante el Calcolítico e inicio de la Edad del Bronce, según los materiales que ha proporcionado, del IV al II Milenio a.C. Se levantó con enormes bloques de granito, formando la cámara circular y el más angosto pasillo de acceso; y se recubrió totalmente con piedras menores y tierra, configurando el túmulo, un montículo aislado en la vaguada que marcaba un hito en el paisaje.

Hito monumental y funerario, de profusa utilización en el Calcolítico aunque, como es habitual en este tipo de arquitecturas milenarias, no haya llegado intacto a la investigación. Incluso, de la situación de varios huesos sueltos y acumulación de ajuares se puede deducir que la cámara se limpió antes de practicar alguno de los enterramientos, arrinconando los restos anteriores

Una vez abandonado su dilatado uso sepulcral, fue saqueado, reutilizado como choza y aprovechadas muchas piedras para cercar las fincas vecinas. Por eso los componentes de los ajuares se han encontrado dispersos en el exterior de la cámara, y mezclados; así, junto a innumerables fragmentos de cuencos lisos de diferente perfil globular –si bien algunos completos y otros con excepcional decoración incisa–, abundantes puntas de flecha, varias herramientas líticas, amén de más de mil quinientas cuentas de collar, hay hasta intrusiones de la Edad Moderna –una moneda del XVII, por ejemplo: acaso la fecha de alguno de los expolios sufridos–.

Actualmente, el dolmen ha sido acondicionado para su visita; en el Museo, se muestra su maqueta y los materiales de la excavación. **MM**

FABIÁN GARCÍA, J. F., 1988; FABIÁN GARCÍA, J. F., 1991;
FABIÁN GARCÍA, J. F., 1997; DELIBES DE CASTRO, G., 1998:
47 a 51.

C

4 Hacha-martillo y ajuar, Río Fortes



Río Fortes, Mironcillo.
Calcolítico. IV/III Milenio a.C.
Piedra / Hacha-martillo, 24,5 x 4 x 3 cm.
[IM 414; 01/62 y 02/26/7]. Sala IV.

La presentación conjunta de estas herramientas de piedra es una propuesta del Museo que puede explicar una de las piezas más enigmáticas y más tempranas en formar parte de sus fondos –el «hacha martillo», perteneciente a la colección de Federico García y Díaz, adquirida en 1929– en combinación con los materiales del túmulo de Río Fortes, excavado por Soledad Estremera en el año 2001.

El «hacha martillo», denominada de una manera descriptiva, pulida en piedra sillimanita de tal manera que parece metálica, es un instrumento inútil porque no corta como hacha y porque se partiría como martillo; por eso, teniendo en cuenta el orificio central para enmangue directo, se ha venido interpretando como una pieza destinada al ritual o a la representación como «hacha de combate», por el indudable alarde de labra que denota. Las referencias con las que se integró en la mencionada colección aluden a Solosancho como su lugar de procedencia, aunque no necesariamente implique que fuera encontrado allí.

En la dehesa de *Río Fortes*, por su parte, fue excavado un túmulo del IV/III Milenio a.C., descompuesto desde antiguo, con ricos materiales enterrados en

honor del jefe entre los que destacan, además de casi innumerables cuentas de collar en variscita, talladas con una enorme pericia en el uso de la «piedra verde», y de largos cuchillos de sílex de los que algunos se han podido remontar en sus sucesivas capas de extracción del núcleo, indicador de un taller local del talla, un equipo de útiles en fibrolita, pulidos a la perfección, compuesto por un hacha, un cincel, una gubia, una azada, y una maza.

Es el «horizonte Rechaba» identificado en los dólmenes gallegos, que honra la figura del príncipe ya idealizada con este ajuar de prestigio. En el repertorio falta el hacha doble, presente en algunos monumentos similares; pero, como la maza y la azada estaban entre las piedras curiosas que la familia de la dehesa había ido recogiendo desde tiempo inmemorial, teniendo en cuenta que *Río Fortes* está cerca del término de Solosancho, ¿sería muy arriesgado pensar que el «hacha –martillo» es, precisamente, el elemento que completó en su día el ajuar del túmulo?

MM

DELIBES DE CASTRO, G., 1998: 60 a 62; ESTREMER, S. y FABIÁN, J. F., 2002.

C 5 Fusayola, Los Itueros



El Calcolítico, también conocido como Edad del Cobre, se manifiesta en la provincia de Ávila con un importante incremento de yacimientos arqueológicos respecto al anterior periodo Neolítico. Novedosas aportaciones permitieron una mejor explotación del territorio, con una fuerte tendencia a la sedentarización, intensificación de la agricultura, utilización de bóvidos y caballos como fuerza de tracción, y cómo no, la revolución tecnológica que supone la aparición de la metalurgia, aunque en estos momentos todavía no es determinante a la hora de fabricar herramientas, pues los útiles líticos siguen siendo omnipresentes.

La concentración de yacimientos calcolíticos en el reborde norte del Valle Amblés se ha explicado como establecimientos geoestratégicos para una mejor explotación y control del valle, aprovechando zonas de solana protegidas de los vientos y cerca de los pequeños afloramientos cupríferos

Los Itueros, Santa María del Arroyo.
Calcolítico. Mediados del III a II Milenio a.C.
Cerámica / 6,1 Ø cm.
[91/153/S1/B-2/lb/367/395]. Sala IV, vitrina 3.

que se dan en la zona oriental del valle y comienzan a extraerse en esta época. Ejemplo de este tipo de asentamiento sería *La Peña del Águila* en Muñogalindo, en el que las excavaciones de Socorro López Plaza han proporcionado cerámicas negras, lisas, bruñidas o espatuladas, algunas decoradas con incisiones y mamelones, así como punzones y brazales de arquero en hueso, y puntas de flecha de sílex.

Pieza excepcional y única de este momento es una fusayola decorada, hallada por José Francisco Fabián en 1991, durante una excavación en *Los Itueros*, en Santa María del Arroyo. Las fusayolas, conocidas en ámbitos etnográficos como torteras, se colocan en el huso para facilitar la tarea del hilado, y demuestran el aprovechamiento en estos ambientes prehistóricos de la lana de oveja. El citado ejemplar presenta decoración por ambas caras, una en forma radial y con unguilaciones alrededor de la perforación central, y la otra representa una esquemática escena pastoril, en la que aparecen un individuo y un animal cuadrúpedo, sobre una superficie herbácea representada por trazos emergentes del suelo, todo ello enmarcado por un círculo irregular.

JAVC

DELIBES DE CASTRO, G., 1998: 31 a 39; FABIÁN GARCÍA, J. F., 2006: 203 a 228, 213, fig. 92.

C

6 Vasos Campaniformes, Pajares de Adaja



Valhondo, Pajares de Adaja.
Campaniforme. III/II Milenio a.C.
Cerámica / Vaso acampanado, 12,5 x 19 Ø cm.
[A/75/51 a 53 y 85/9/2]. Sala IV, vitrina 4.

Los cuencos cerámicos de Valhondo, en Pajares de Adaja, que el azar del arado descubrió con algunos huesos, a finales de la década de 1960, incorporaron la provincia de Ávila en el mapa que en esos años se seguía dibujando y definiendo de la «Cultura del vaso Campaniforme», algo peculiar de la Península y de la plataforma continental europea.

Como tales se identifican un repertorio de vasos de cerámica negra –uno acampanado, un cuenco y una cazuela– con profusas incisiones geométricas rellenas de pasta blanca, que se encuentran en contextos funerarios muy concretos del Calcolítico, en el paso del III al II Milenio a.C., cuando ya se experimentan aleaciones del cobre que van mejorando su rendimiento como materia prima.

Los enterramientos son en fosas individuales, de poca profundidad y sin señal alguna en la superfi-

cie, donde se deposita el cadáver en posición fetal, acompañado de un ajuar compuesto por los tres tipos de vasos mencionados más una serie de pequeñas armas y joyas que denotan la notoriedad del individuo inhumado –todos los esqueletos analizados son varones adultos–. Como las tumbas están aisladas y alejadas de poblados coetáneos, la explicación que se ha abierto paso para esta tipología es que se trate de un elemento de prestigio adoptado por los caudillos y oligarcas de cada clan; serían, así, los símbolos de una sociedad cada vez más jerarquizada.

Los hallazgos de Valhondo procederían de una de estas fosas, desbaratada en un momento incierto por el secular laboreo de la tierra, y reconocida por la investigación gracias a la colaboración de su donante D. Francisco Robledo.

En su presentación en la vitrina, están acompañados por los hallazgos más recientes Aldeagordillo y Valdeprados (Aldea del Rey Niño); este último además de los vasos, presenta elementos metálicos también propios del repertorio del ajuar: puntas de flecha lanceoladas, tipo Palmela, y puñal de lengüeta, todos en cobre, así como el extremo –doblado– de una cinta de oro. MM

MARTÍN VALLS, R., 1971; DELIBES DE CASTRO, G., 1998: 52 a 63; FRANCISCO MÉNDEZ ÁLVARO..., 2007: 84 a 87.

C 7 Industrias de Bascarrabal



Amplísimo yacimiento en los alrededores de Ávila cuya cronología es casi tan dilatada como su perímetro de ocupación, que parece abarcar 25 hectáreas. Está vinculado a los afloramientos de malaquita, explotados durante casi dos mil años para obtener cobre, desde mediados del III Milenio al 600 a.C., desde las culturas metalúrgicas del Calcolítico a la I Edad del Hierro.

Ya eran conocidas algunas localizaciones por prospecciones de Luis Monteagudo, pero fue en 1997 cuando las obras de la circunvalación de Ávila motivaron su excavación integral, dirigida por Javier Sanz García.

Cerro de la Cabeza y Bascarrabal, Ávila.
Calcolítico a I Edad del Hierro. III Milenio al s. VII a.C.
Cerámica, piedra, cobre / Tinaja, 62 x 40 Ø cm.
[97/75]. Galería alta, bloque 3.

La actividad minera es la constante de tantas gentes que dejaron huellas de su paso por aquí como zona industrial; aunque aún se desconocen sus cabañas o poblados, que se deben suponer cercanos.

Los restos de mayor significado son los más de trescientos hoyos excavados en el suelo geológico, similares a tantos otros de yacimientos análogos, de los que se sigue ignorando cuál fue su primera finalidad porque siempre se encuentran colmatados como basureros de rápido y continuo relleno, aunque no fuera ése el objetivo de horadarlos. Algunos parecen haber tenido fases de utilidad reconocible: hornos de cocción o reducción del mineral, depósitos de agua si tienen cubetas comunicadas, fosas de inhumación –una colectiva de seis individuos, fallecidos de muerte violenta porque cuatro presentan flechas incrustadas, destacando el esqueleto con pulseras serpentinales en los antebrazos–.

Entre los materiales recuperados, además de puñales y leznas de bronce con moldes y crisoles, sobrea abundan los cerámicos. Unos corresponden al Calcolítico, cuencos globulares lisos o con decoración esquemática punteada, morillos, pesas y fusayolas. También y abundantemente al Campaniforme, del llamado Ciempozuelos de puntillado geométrico. Continúa la secuencia por vasos, cazuelas y grandes recipientes de la Edad del Bronce, decorados con cordones aplicados e improntas de dedos y uñas, así como el llamado «Boquique» realizado con punzón. Finalmente, la I Edad del Hierro, con sus carenas altas y vasos bicónicos característicos, supone una novedad dentro del panorama arqueológico provincial. **MM**

FABIÁN GARCÍA, J. F., 2006: 92 a 100 y 306 a 318.

C 8 Ajorca de los alrededores de Ulaca



Fuente Ruana, Solosancho.
Edad del Bronce. Medios del II Milenio a.C.
Oro / Aro, 26 cm Ø x 0,7 Ø varilla y 147 gr.
de peso.
[76/9/2]. Sala V, vitrina 7.

Ajorca o brazaletes de brazo –mayor que las pulseras para la muñeca– de oro que, según la memoria oral de los vecinos de Solosancho, fue encontrada por un cabrero, el «Tío Pernalles», entre las zarzas de la fuente Ruana; lo que parecía una pesada argolla oscura le llamó la atención, y la conservó. Con el tiempo, después de episodios de reutilización como manilla de las puertas de chamizos y cochiqueras en el pueblo, fue identificada como joya prehistórica por el alcalde Lorenzo Sánchez y traída al Museo en 1976.

Está hecha con un tubo macizo de oro, liso, doblado sobre sí mismo; los extremos, que casi llegan a cerrar, se aplastan para formar el remate. Es una forma conocida en la orfebrería de la Edad del Bronce, que ha producido también varios ejemplares idénticos al abulense en el tesoro de Caldas de

Rei, Pontevedra. En la moda de la época, y por una lógica cuestión de valor intrínseco, no resulta necesario decorar el tubo cuando es de oro, por sí mismo en el máximo rango de adorno; pero sí cuando es de bronce, con incisiones como los brazaletes de Astorga y Padilla, como ejemplos más cercanos a éste de Solosancho.

Por lo tanto, a pesar de que la denominación casi tradicional parece relacionarla con el castro de Ulaca, es más lógico suponer que inicialmente proviniera de los pobladores de la ladera del Pico Zapatero en la Edad del Bronce –frente al cerro de Ulaca–, donde se han identificado hábitats acordes con la cronología propia de la joya. **MM**

DELIBES DE CASTRO, G., 1998: 78 y 79.

C 9 Cerámica de Cogotas I



Al final de la Prehistoria Reciente (segunda mitad del II milenio y comienzos del I a.C.) la Meseta adquirió una cierta uniformidad cultural, definida por grupos humanos asentados tanto en poblados de mediana altura, de fácil defensa, como en zonas llanas, dedicados a la explotación agrícola y ganadera del entorno, que mantenían relaciones comerciales con otras zonas peninsulares, especialmente con la fachada atlántica para la obtención de elementos metálicos. Estas poblaciones se agrupan con el nombre de Cultura de Cogotas I (debido a que fue en este yacimiento abulense de Cardeñosa donde la investigación la caracterizó por primera vez).

No parecen gentes venidas de fuera, sino producto de la evolución de las culturas previas que ocuparon el mismo ámbito geográfico, enlazando, incluso, con las últimas manifestaciones del fenómeno campaniforme.

Pared de los Moros, Niharra.
Cogotas I. Siglos XIII a IX a.C.
Cerámica / 5 x 7 cm.
[84/9/R/2579]. Sala IV, vitrina 5.

Su bagaje material así lo refleja. Tanto las formas como las decoraciones de sus cerámicas son heredadas de manifestaciones anteriores, aunque se introducen nuevas técnicas decorativas, como la excisión y la conocida como «técnica de boquique», que consiste en atacar la superficie fresca de la cerámica sin cocer con un punzón, pinchando y arrastrándolo para conseguir líneas definidas por puntos y rayas. Con todos estos recursos se forman sobre la superficie de los vasos bandas y guirnaldas de líneas, semicírculos, retículas, ajedrezados, etc., que se rellenan de pasta blanca para su realce.

Además de en el yacimiento epónimo, esta cultura (y su fase formativa, denominada Proto-Cogotas I, identificada por cerámicas con incisiones formando espiguillas) se encuentra ampliamente representada en el resto de la provincia. En definitiva, representa a los grupos humanos previos a la irrupción de los pueblos indoeuropeos que caracterizarán la Edad del Hierro, ya en el primer milenio a.C., quienes produjeron una verdadera ruptura con la sociedad preexistente. **JJG**

CABRÉ AGUILÓ, J., 1929; DELIBES DE CASTRO, G., 1998: 63 a 84; ABARQUERO MORAS, F. J., 2005.

C 10 Depósito de armas del Bronce Final



Las Eras, Lanzahíta.
Bronce Final. Siglos XI a IX a.C.
Bronce / Espada (completa), 60 x 6 x 3 cm.
[04/110/90]. Sala IV.

Es un grupo de armas de bronce que fue encontrado de manera fortuita en *Las Eras*, de Lanzahíta en 2003, compuesto por una espada, ya incompleta y rota en tres porciones, un puñal, una punta de flecha y dos puntas de lanza. Todas corresponden a la misma cronología; por eso se ha interpretado como un conjunto de armas acumulado y escondido en algún momento indeterminado, siempre después de su vida útil a finales de la Edad del Bronce.

Más difícil es precisar para qué se escondieron: quizá con vistas a su reutilización metalúrgica, fundiendo las piezas ya inservibles para fabricar otros objetos; quizá se ocultaron como atesoramiento, por el valor del metal y de sus ingredientes –cobre y estaño– en toda época; o, incluso, se pudieron

depositar de forma ritual en una ceremonia que implicara sacrificar –destrozar– las armas, aumentando el mérito de la ofrenda con la renuncia a su valor material.

La tipología del alijo responde a las panoplias del final de la Edad del Bronce: la espada de hoja con silueta de lengua de carpa según un modelo llamado «de la Ría de Huelva» –desde el hallazgo de un gran pecio ahí hundido–, las puntas de lanza en «forma de llama» y el puñal con remaches para unirlo al mango. También se acota su definición como del «Bronce Final Atlántico» porque su expansión parece homogénea en la fachada atlántica de Europa, entre los años 1200 y 800 a.C. Pero no es un área exclusiva: se han identificado otros muchos materiales diseminados por el continente y, singularmente, por el occidente de la península Ibérica, en un horizonte paralelo a la cultura de *Cogotas I* que vienen a demostrar los frecuentes intercambios de ideas y cosas entre las gentes del litoral y las del interior. MM

MARTINO PÉREZ, D., 2004: 51 a 54; MARTINO PÉREZ, D., 2008.

11 Yacimiento de Guaya



Guaya, Berrocalejo de Aragona.
Hierro I. Siglos IX a VIII a.C.
Cerámica, piedra y bronce / Maza, 9 x 9 cm.
[01/28]. Sala IV.

Aunque la existencia de este yacimiento se conocía desde que a comienzos de los años 90 se realizara la campaña de inventario arqueológico provincial, han sido las actuaciones de arqueología preventiva ligadas a la construcción de la autopista de conexión de Ávila con la A-6 (2000-2001), las que han permitido conocer en profundidad las características históricas del enclave, especialmente en la última excavación dirigida por L. A. Villanueva Martín.

Se trata de un asentamiento en llanura, no fortificado, en la margen derecha del arroyo de La Nava o de Berrocalejo. Estaba formado por cabañas circulares, con hogar central y paredes de barro y entramado vegetal, de las que lo único que se ha conservado son los hoyos de los postes de madera que sujetaban la techumbre. Sus habitantes se dedicaban a la agricultura, como demuestran las grandes tinajas de almacenamiento encontradas, pero al tiempo se ha documentado una intensa actividad metalúrgica, gracias al hallazgo de varios crisoles de fundición.

El elenco material recuperado nos muestra una cerámica realizada a mano, de cocción fundamentalmente reductora y con formas carenadas, que ofrece unas superficies lisas, ocasionalmente bruñidas y engobadas, y decorada con incisiones, puntillados y digitaciones. Al tiempo, y junto a pequeñas piezas metálicas, se mantiene una industria lítica de piezas tanto talladas como pulimentadas. Son características formales y técnicas que nos hablan, en definitiva, de un ambiente cultural propio de la Prehistoria Reciente, ajeno aún a los influjos externos que caracterizarán la II Edad del Hierro.

Por los paralelos de las construcciones domésticas y la tipología cerámica, el poblado se encuadra en la I Edad del Hierro, dentro del ámbito de la llamada cultura de Soto de Medinilla, fechable entre los siglos IX y VIII a.C., cronología confirmada por los análisis de C14 y termoluminiscencia realizados.

JJG

FABIÁN GARCÍA, J. F., 1999: 161, 173.

C 12 Estatuilla etrusca de El Raso



La Cerca, El Raso, Candelada.
Orientalizante. Siglo VI/V a.C.
Bronce / 4,2 x 5 x 1 cm.
[IM 992]. Sala V, vitrina 6.

La pequeña figura de una mujer recostada, en bronce, es una de las primeras piezas que dieron a conocer el yacimiento de El Raso. Formaba parte de la colección del joven Fulgencio Serrano, entusiasta estudioso de la zona por los años 1933 a 1936, quien recolectó numerosos hallazgos casuales, propios y de los vecinos, que situaron el castro y sus necrópolis entre los más importantes testigos de la cultura vettona; cultura cuyas claves científicas estaban precisamente definiendo en esos años las excavaciones de Cabré en Las Cogotas.

Tras la prematura muerte de Fulgencio, la familia Serrano Chozas donó su colección y sus minuciosos cuadernos de campo al Museo, donde ingresaron en 1953.

La escultura responde al canon etrusco, sobre todo al de las figuras femeninas de los monumentos funerarios: vestida con larga túnica, está tumbada sobre su costado izquierdo que apoya en el codo,

presentando quizá una fruta en la mano derecha; no conserva las facciones, pero parece llevar un gorro alto –un *tutulus*– y dos largas trenzas. Dado que conserva un vástago en la parte inferior y otro orificio de remache, además de su pequeña escala, se trata de un aplique decorativo.

Pero es un aplique que tal vez llegó a El Raso ya separado del objeto que pudo adornar –¿un gran caldero de bronce?– porque los apuntes del coleccionista sólo anotan que se encontró en *La Cerca*, sin más rastros de otras piezas o fragmentos. De ser así, sería algo considerado atractivo en sí mismo por algún habitante del castro que lo compró o lo escamoteó en sus incursiones al rico y orientalizado Sur peninsular, y sus descendientes así lo conservaron.

MM

MOLINERO PÉREZ, A., 1958; FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1972; MUSEO DE ÁVILA, 1987: 50.

13 Elementos de diadema, El Raso



El Freillo, El Raso, Candelada.
Orientalizante. Siglo VI/V a.C.
Oro / Completa, 2 x 0,7 x 0,4 cm.
[93/53/314 y 315]. Sala V, vitrina 7.

Elementos de una diadema de oro, articulada a base de ensartar en fila los distintos estuches que la componían por el canal de la parte superior, hallados en El Raso, en 1993, entre las tierras removidas por expoliadores clandestinos del yacimiento.

Formarían parte de una joya orientalizante, similar a la del Cortijo de Ehora (Cádiz) que responde a las nuevas técnicas de orfebrería que los fenicios importan de Etruria e introducen en la península ibérica, a partir del siglo VIII a.C., cuya base es la posibilidad de soldar oro con oro. Así se pueden fabricar piezas huecas, y además se pueden decorar con multitud de esferas o granos de oro, el llamado granulado, soldados en la superficie, donde dibujan motivos o dejan en vacío una silueta que destaca en negativo.

La pieza incompleta fue encontrada por Rufino Galán, guarda del castro, al examinar el destrozo de los furtivos; la completa procede de la excavación que Fernando Fernández realizó en el lugar, para recuperar toda la documentación posible. Así se ha podido saber que la diadema perteneció a una tumba orientalizante, depositada en un perfecto hoyo cónico y cubierta por un túmulo casi circular, cuyo ajuar componían también –como mínimo– un «braseiro de manos», un asador y un fragmento remachado de urna o caldero, todos de bronce.

Esta diadema –y la tumba donde se integraba– corroboran que la influencia de la rica cultura tartésica, en el suroeste peninsular, llega a la falda de Gredos y a la Meseta a través de Extremadura en una ruta que preludia la *Vía de la Plata*, hoy día jalonada por hallazgos de ricos tesoros, amén de otras piezas.

MM

FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1993-1994: 11 a 15; 1996; 1997: 88 y 89; 2007.

C 14 Brasero de Sanchorreja



Los Castillejos, Sanchorreja.
Orientalizante. Siglos VII a V a.C.
Bronce. 7,5 x 45,7 Ø cm.
[91/6/4/5/24]. Sala V.

La denominación de estas piezas deriva de su similitud con los braseros domésticos; es un nombre que evoca directamente su forma, su escala y su material metálico, aunque en la Protohistoria mediterránea no sirvieran para calentar habitaciones. Porque eran recipientes de vajilla ritual, que se encuentran amortizados en lugares sagrados y necrópolis, donde fueron depositados como ofrendas, tras participar en alguna posible ceremonia de abluciones. Estos objetos, y el rito que cosifican, pertenecen a la tradición orientalizante que hacen propia los pueblos ibéricos y que penetra en la Meseta por la vía futura *de la Plata*.

El brasero fue hallado fortuitamente, junto con otros nueve apilados unos en otros y aplastados, en algún punto del castro de Sanchorreja respondiendo a un modelo importado, acorde con la etapa en que sus habitantes siguieron las modas tartésicas llegadas del Sur; tiene las asas móviles, que giran sobre anillas remachadas en una amplia orla: por el exterior con un par de palmas de manos como si lo sostuvieran para presentarlo u ofrecerlo y, por el interior, con

cinco rosetas o clavos. Los otros responden a la adaptación local de estas modas.

El castro, ubicado en un cerro amesetado de la Sierra de Ávila, constituye un enclave estratégico entre la llanura y el Valle Amblés. Fue descubierto por Sánchez Albornoz, excavado por Camps y Navascués entre 1931 y 1935, y publicados sus materiales por Maluquer en 1958. Más recientemente, entre 1980 y 1990, ha sido reexcavado y reinterpretado por Javier González-Tablas. Ocupado en un momento avanzado del Bronce Inicial, es abandonado paulatinamente en la Edad del Hierro, constituyendo los siglos VI y V a.C. la etapa de la que se dispone de más información: es ahora cuando se construye la muralla y se utiliza una vajilla variada, con piezas realizadas a mano, destacando por su elegante acabado las decoradas a peine.

MM

MALUQUER DE MOTES, J., 1958: 48 a 53; GONZÁLEZ-TABLAS, F. J. *ET ALII*, 1991-1992: 310 y 316 a 323; GONZÁLEZ-TABLAS, F. J., 2005; MARINÉ, M., 2007.

15 Verraco de Las Cogotas



Las Cogotas, Cardenaosa.
II Edad del Hierro. Siglo IV/III a.C.
Granito / 49 x 121 x 40 cm.
[84/141]. Sala V.

Como verracos se entienden, genéricamente, las esculturas monolíticas de toro o cerdo que tanto esculpieron los vettones; difundieron como monumentos por su área de poblamiento; adaptaron a las nuevas modas de Roma tras la conquista; y mantuvieron luego, siendo vettones romanizados a través de los siglos. Es uno de sus rasgos culturales más peculiares y su manifestación estética más original. Incluso se ha llegado a definir la Segunda Edad del Hierro o Protohistoria de la zona como «cultura de los verracos». Los verracos de Las Cogotas han tenido un papel protagonista en esta definición.

En el castro se documentaron tres verracos. Uno, identificado en 1875 como *javalí* fue, precisamente, el que motivó las primeras investigaciones del poblado ya en el siglo XIX –está en el solar del antiguo Alcázar, actual plaza de la Constitución de Ávila–. Mucho más tarde, en 1930, Cabré situó otros dos en sus campañas arqueológicas *descubiertos, se puede decir in situ, fuera de las murallas*, en los alrededores de la entrada del recinto que identificó como encerradero de ganado; ambos toros, ambos tumbados e incompletos. Uno de

ellos, de envergadura gigantesca, partido en tres grandes trozos –traído al Museo en 1984, está en el Almacén VISIBLE–. El otro, de menor escala, entero pero perdidas la cara y las extremidades a partir de las rodillas, es el que se ve en esta Sala; una figura de notable realismo, conseguido con los rasgos mínimos que quiso el escultor y que permite el bloque de granito donde lo talló.

Su localización respecto al castro de Las Cogotas llevó a Cabré a suponerles una función apotropaica, de protección y prosperidad de los rebaños, superando las teorías del momento de si serían delimitaciones de territorios o mojones de vías pecuarias, siempre salvando la función funeraria de los ejemplares romanizados. Hoy día, aún no se ha dado con una teoría que explique toda la casuística de estas figuras, dificultada por el hecho de que casi todas se han encontrado movidas, trasladadas o reutilizadas, pero se va abriendo paso la que los considera visualizaciones de pastos en el paisaje. MM

CABRÉ AGUILÓ, J., 1930: 39 y 40; ÁLVAREZ-SANCHÍS, J., 1999: 278 a 294; RUIZ ZAPATERO, G. y ÁLVAREZ-SANCHÍS, J., 2008.

16 Fíbulas de caballito, Las Cogotas



Estas dos fíbulas zoomorfas, tan iguales, vienen a representar ochenta años de investigación en el lugar de Las Cogotas; el lugar que, por su estudio pionero, ha bautizado científicamente la cultura céltica hispana como *Cogotas II*.

Son fíbulas –agujas imperdibles– que siguen un modelo propio de los celtas de la II Edad del Hierro europea, optando por un puente figurado en forma de caballo, peculiar de Hispania.

La primera fíbula procede de las excavaciones de Juan Cabré en el yacimiento, entre 1927 y 1932. Son campañas que le permitieron confirmar la intuición de Gómez-Moreno sobre la identidad de los vettones que ocuparon el occidente medio de la Meseta, desde el siglo IV hasta los contactos con Cartagineses y Romanos.

Cabré excavó el perímetro del poblado, amurallado en dos recintos: el bajo para el ganado y la acrópolis, abarcando los dos mogotes del topóni-

Las Cogotas, Cardeñosa.

II Edad del Hierro. Siglos IV a II a.C.

Bronce / Completa, 3,8 x 4,2 x 1,5 cm.

[1989/41/3461 y 04/112/2571]. Sala V, vitrina 8.

mo, para las viviendas, de las que documentó una veintena, rectangulares, en manzanas adosadas a la muralla y escalonadas según el terreno. Y excavó las 1.613 tumbas de incineración de la necrópolis frente a la entrada NE del castro, algunas señaladas con estelas sin labrar y 224 con el ajuar necesario para la vida de ultratumba. Los materiales pasaron al Museo Arqueológico Nacional que depositó algunos en el de Ávila en 1986 –esta fíbula, por ejemplo– para apoyar su reapertura aportando elementos de tan trascendental yacimiento.

La segunda pieza, hallada en el derrumbe de la muralla entre otros materiales de derribo, probablemente perdida por su propietario porque está completa y aún en uso, procede del control de la limpieza de la muralla, a cargo de Alma M^a López en 2004, emprendida por la Diputación Provincial para la revalorización del castro. MM

CABRÉ AGUILÓ, J., 1930: 87 a 90; RUIZ ZAPATERO, G. *ET ALII*, 1998; ALMAGRO-GORBEA, M., 2005: 77 y 78; ÁLVAREZ-SANCHÍS, J., 2008: 79, 90, nº 250.

C 17 Tumba de guerrero, El Raso



El Arenal, El Raso, Candelada.
II Edad del Hierro.
Final del siglo V a mediados del IV a.C.
Cerámica, hierro y bronce / Instalación,
33 x 65 x 57 cm.
[ER/ T 63]. Sala V.

De las 123 tumbas excavadas por Fernando Fernández en su sondeo de distintos sectores de la necrópolis de El Raso, desde 1980, se ha seleccionado la nº 63, una de las que resume mejor la cultura funeraria de los vettones, compartida con los demás pueblos célticos de la Meseta.

Siguiendo el ritual, las cenizas del difunto se sepultaban en una urna de cerámica, acompañadas por los instrumentos que podía necesitar en la vida de ultratumba, o que se amortizaban con él como propietario exclusivo. No todas las tumbas tienen ajuar: muchas no aportan ningún elemento más allá del cuerpo quemado; algunas han perdido algo, o nunca lo tuvieron completo; en otras, es más pobre, y aún otras contienen elementos exóticos. Todo esto trasluce una fuerte jerarquización social, y aporta datos para establecer su evolución como grupo humano.

Vale la pena repasar cómo fue enterrado este indudable guerrero de la tumba 63. En un hoyo, directo en

la tierra, se depositó la urna con las cenizas y huesos calcinados rodeada de otras urnas, vasos de ofrendas decorados a peine y cuencos votivos o catinos; entre ellos, unas pinzas y un cuchillo afalcatado de hierro, utilizados acaso para acicalar el cadáver antes de su incineración. Con una laja de granito se taparon las urnas, y con otras menores encima, el boquete del hoyo. Dos pasos más allá, se colocaron sus armas, casi sin profundidad y sin protección: la espada de antenas atrofiadas con rico damasquinado de hilos de plata en la empuñadura, dentro de su vaina, quizá de cuero –perdido– que conserva las cañas laterales y las placas de la guarda también decoradas; a su lado, la lanza toda de hierro, *soliferreum*, doblada como un ocho –¿para inutilizarla?, ¿para componer el conjunto?–; sobre ambas, el escudo circular del que sólo queda el umbo central y algún radio de hierro.

Es un bagaje mortuario que refleja –como todos– la vida del protagonista. MM

FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1986: 718 a 724; MOSCATI, S., 1991: 737, nº 470; FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 2008: 184 a 187.

C 18 Tinaja incisa, El Raso



El Freillo, El Raso, Candeleda.
II Edad del Hierro. Siglos III a I a.C.
Cerámica / 29 x 32 cm.
[88/60/226]. Sala V, vitrina 6.

El Raso de Candeleda, conocido y estudiado castro de la protohistoria abulense, ha proporcionado a los investigadores un importante conjunto habitacional formado por un gran número de casas, construidas directamente sobre la roca de granito, con zócalos de mampostería cogida con barro y las partes altas de tapial. Sus plantas son rómbicas o trapezoidales, adaptándose a las curvas de nivel del terreno, ya se hallen exentas o integradas en manzanas.

El poblado, contemporáneo del periodo de conquista de la Meseta por los romanos, se encuentra bien fortificado, con potentes murallas y fosos que nunca fueron tomados a la fuerza por los conquistadores, pero que, tras la pacificación de la zona, tuvieron que ser desmontados y abandonados por sus moradores, pues las órdenes de César obligaron a los vettones a vivir en lugares llanos.

Las formas de las vasijas aparecidas en el poblado son muy variadas, destacando los grandes vasos o tinajas de provisiones, que constituyen el grueso de los ajuares de las casas. Dejados *in situ* por sus habitantes,

aparecen semienterrados en el suelo de las estancias o adosados a las paredes.

Aunque suelen ser recipientes de índole práctica, sin apenas decoración, algunos ejemplares se salen de lo corriente, presentando en el cuello marcas de alfar o de propiedad, o una interesante decoración, como en el caso de la tinaja que nos ocupa, aparecida en las excavaciones de Fernando Fernández Gómez. Se trata de un friso de animales incisos, ciervos y cabras alternantes, que decoran esta vasija de la casa D17, y de la que se muestra un fragmento. Su excepcionalidad ha hecho que esta pieza sea relacionada con el culto de la diosa céltica Ataecina, presente en diversos yacimientos de esta zona de la Meseta, e identificada con la aparición de motivos figurativos capriformes. En esta línea, se descubrió en el ajuar de una tumba de El Raso una figurita de cerámica con forma de cabrita.

JAVC

FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1986; FERNÁNDEZ, F. y LÓPEZ, M^a T., 1990; FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 2008: 197.

19 Tesorillo de El Raso



Grupo de joyas y monedas de plata que su dueño escondió bajo el suelo de su casa de El Raso, para salvarlo de las turbulencias de las guerras entre César y Pompeyo, mediado el siglo I a.C., sin poder volver a recuperarlo nunca. Por eso, bajo el suelo de la llamada *Casa 2* del castro lo encontraron las excavaciones de Fernando Fernández, en 1973.

Se sabe por qué se ocultó gracias a las monedas: cuatro denarios republicanos, dos de ellos acuñados por César –entre el 58 y el 48 a.C.– cuyo paso por esta zona de la Meseta occidental marca, precisamente, el final de los castros como El Raso, porque impuso el traslado a las tierras bajas, de más fácil control.

El Freillo, El Raso, Candelada.
II Edad del Hierro. Mediados del siglo I a.C.
Plata / Torques, 14 Ø actual; brazaletes, 10,2 Ø pulsera, 8,5 Ø; y fíbula 6,5 cm. long.
[73/9/1]. Sala V, vitrina 7.

Las joyas son un conjunto completo del adorno personal en la época: un torques, un brazaletes, una pulsera y una fíbula. El torques o gargantilla rígida, está redoblado sobre sí mismo para acomodarlo mejor al escondite; es de tipo funicular realizado con tres varillas de plata, en torsión continua, la del centro a su vez de tres hilos muy retorcidos para mayor contraste, refundidas en los extremos que cierra un ojal. El brazaletes es un tubo de extremos superpuestos y decorados geométricamente; parece hueco, pero forra un núcleo de *¿resina?*, quizá para que no se deformara el cilindro de plata. La pulsera es una varilla, también de plata, doblada sobre sí misma; sus remates en forma de lágrima, bordeados por dos hilos soldados, acogieron otro material, tal vez una laminilla de oro. También es este motivo el que adorna el arco de la fíbula, del tipo de las últimas célticas de La Tène, respondiendo así a un exclusivo encargo particular que combina todo el aderezo.

Y puede ser que el encargo tuviera más elementos, o que el orfebre trabajara en el propio poblado, porque Rufino Galán, el guarda del castro encontró casualmente en 1999, entre los sectores B y C del castro, otro ejemplo del mismo adorno en forma de lágrima, suelto. MM

FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1979; MOSCATI, S., 1991: 737, n° 460; FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1998: 188 y 189; FERNÁNDEZ, F. y DELIBES, G., 2007: 249 y 250.

C 20 Ascós de Ulaca



Ulaca, Solosancho.
II Edad del Hierro. Siglo II/I a. C.
Cerámica / 17 x 19 x 11 cm.
[04/93]. Sala V.

Vaso zoomorfo –ascós según la terminología griega, que se ha impuesto en la literatura científica para los recipientes que adoptan la forma de algo– con la figura de un toro. Procede de las últimas excavaciones en tan emblemático castro, que dirigen Jesús Álvarez-Sanchís y Gonzalo Ruiz Zapatero desde 2003. Ya rota en fragmentos cuando se encontró, además fuera de su contexto original, es una pieza excepcional por la sensibilidad artística del alfarero y por representar un bóvido, el ganado más vinculado a los vettones que habitaban el poblado, igual que fue, y sigue siendo, el más propio de la zona a través de milenios.

Ulaca: pocos yacimientos abulenses tienen su evocadora resonancia. Sea por su temprano descubrimiento, de 1896; sea por su enorme envergadura y su dificultoso acceso; por su estratégica ubicación de dominio del valle del Adaja y del paso de la Sierra de Ávila; por su altar de sacrificios y sauna ritual, singulares restos monumentales que ha mantenido visibles desde siempre y que se han prestado a varias lucubraciones científicas, pero también a ocurrencias esotéricas; sea –finalmente– por el original topó-

nimo, donde incluso se ha querido ver un inverosímil ‘Avilaka’, como antecedente de ‘Ávila’, para reafirmar la sí probable instalación de los habitantes procedentes de los castros aledaños en esta ciudad.

A ello se añade que las escasas campañas de excavación realizadas en el lugar han dado unos resultados poco característicos: por un lado, si Molinero excavó una tumba al parecer aislada en la década de 1950, las recientes campañas en la ilocalizada necrópolis masiva han exhumado sepulturas de un área periférica, ya del siglo I a.C.; por otro, los materiales de las dos casas que estudió Enrique Pérez Herrero en 1976 y 1977 corresponden a su ocupación en las postrimerías de Protohistoria, sin descartar una reocupación de las alturas en la Tardoantigüedad.

Por todo esto y a la espera de las conclusiones de las investigaciones en curso, no extraña que Ulaca sea el castro abulense más famoso y a la vez el más desconocido.

MM

BALLESTEROS, E., 1896: 51 y 52; MARINÉ, M., 1998 c; ÁLVAREZ-SANCHÍS, J., 2008: 42 y 62, nº 75; ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. *ET ALII*, 2008.

C 21 Pebetero de La Mesa de Miranda



En forma de chimenea, muy calado, con dos bocas que apoyan indistintamente, parece un incensario para colocar en las brasas del perfume quemado y repartir así mejor el olor y el humo, además de aumentar el efecto de las ascuas a través de tantos orificios. Es de cerámica y no deja de ser un alarde de moldeado perforado, porque las paredes son finas en relación a su envergadura y los huecos lo hacen muy frágil.

Procede de la casa C del castro de *La Mesa de Miranda*, por donde Javier González-Tablas ha rei-

La Mesa de Miranda, Chamartín de la Sierra.
II Edad del Hierro. Siglo II a.C.
Cerámica / 31 x 19 Ø cm.
[05/77]. Sala V, vitrina 9.

niciado, en 2004, las excavaciones arqueológicas que interrumpió el fallecimiento de Cabré en 1947. Se trata de una vivienda levantada cerca de la muralla en uno de los puntos más altos del poblado, que resulta excepcional por sus grandes dimensiones, por su poderosa y a la vez complicada estructura, con incluso algunos muros de ladrillo; y por los enseres de lujo y exóticos que ha deparado: uno de ellos, este pebetero, pero también el barril «ibérico» para el agua, las copas y el cuchillo de cachas de marfil. Sin duda, la habitaba la oligarquía del castro.

La muralla del castro y su necrópolis, *La Osera*, fueron excavados por Juan Cabré y Antonio Molinero, su descubridor, entre 1932 y 1945. Fueron campañas exhaustivas para conocer la amplitud del poblado y sus recintos, además de las 2.230 tumbas que componían su necrópolis, bajo imponentes túmulos de piedras. Con ello, Cabré y sus colaboradores siguieron conformando las características científicas de la cultura vettona a través de los yacimientos abulenses.

Los materiales de estas excavaciones antiguas se llevaron al Museo Arqueológico Nacional. Como en el caso de Las Cogotas, también se depositaron en el de Ávila unas tumbas representativas de *La Osera* –en la vitrina vecina– para completar la exposición inaugurada en 1986. MM

CABRÉ, J., CABRÉ, M^a E. y MOLINERO, A., 1950; GONZÁLEZ-TABLAS, F. J., 2007: 217; GONZÁLEZ-TABLAS, F. J., 2008.

C 22 Verraco del «Fondo antiguo»



Barrio de Ajates, Ávila.
II Edad del Hierro. Siglo II/I a.C.
Granito / 70 x 172 x 44 cm.
[IM 1546]. Almacén VISIBLE.

Uno de los primeros verracos que, en las últimas décadas del siglo XIX, acogió la Comisión Provincial de Monumentos para formar el Museo, atendiendo su misión de salvaguardar los materiales del Patrimonio Cultural abulense. A su vez, los verracos son uno de los primeros elementos de ese Patrimonio reconocidas por las Academias e instancias científicas, tras el descubrimiento, en 1875, del *javalí de las Cogotas* y otras piezas arqueológicas de este castro que impulsan la investigación de la Protohistoria de la Meseta.

Los verracos son la expresión artística más original de los vettones, las gentes de la Segunda Edad del Hierro en el occidente de la Meseta; y, como peculiaridad de los hispanos de la zona, se mantienen largamente después de su Romanización. Son esculturas de toros o cerdos –jabalíes, mejor– talladas en bloques monolíticos de granito; son figuras por lo general esquemáticas y sencillas, con algún detalle realista, pero siempre con gran fuerza visual y

potencia significativa. Fueron muy numerosos, porque actualmente se conocen más de 400; en época romana tuvieron una clara función funeraria, pero no se ha logrado todavía saber para qué se esculpieron los anteriores, a los que también se les supone un objetivo más allá de la mera estética, sin que se haya podido establecer una hipótesis que los explique todos –ver ficha nº15–.

Este ejemplar es un toro casi de tamaño natural y casi completo, que ha perdido sus extremidades a partir de las rodillas y el plinto sobre el que se asentaba. Procede, según los primeros Inventarios del Museo, «del barrio de Ajates», el del Norte de la ciudad, extramuros: acaso fue trasladado allí como material de construcción, o acaso marcaba una salida de Ávila desde los primeros tiempos urbanos.

MM

ARIAS, P., LÓPEZ, M. y SÁNCHEZ, J., 1986: 57; ÁLVAREZ-SANCHÍS, J., 1999: 239 y 346; MARINÉ, M., 2008 b: 443 y 450.

C 23 Ases de Vespasiano, San Nicolás



Ases y semis de bronce procedentes de la excavación de las *huertas de San Nicolás*, efectuada por Raúl Maqueda en 2002, que exhumó un entramado de muros identificable como una villa suburbana habitada entre los siglos I y III d.C. El mayor interés de la vivienda radica en las cosas dejadas atrás por los sucesivos moradores al abandonarla, desplazados quizá por alguna crecida del cercano Adaja que inundó el lugar. Entre todo el material arqueológico, destaca, por su estado y su secuencia, esta serie de monedas de Claudio, Nerón, Vespasiano, Domiciano, Trajano y Adriano.

Las monedas se encontraron dispersas por suelos de habitaciones y calles, por donde las perdieron sus propietarios. No fueron atesoradas en la época, ni después, sino que vienen a ser una representación del numerario vigente en unos cien años, entre el 41 y el 138, que el azar ha conservado y que corresponden a los emperadores casi sucesivos más duraderos en el poder.

Huertas de San Nicolás, Ávila.
Roma. Siglos I y II d.C.
Bronce / 3 Ø cm.
[02/79]. Galería alta, bloque 1.

El as, de *aes*, cobre y todas sus aleaciones, es el patrón de valor romano, la unidad de cuenta monetaria, y constituye, con sus múltiplos y divisores, el dinero circulante más habitual del Imperio.

Estas piezas se ajustan al modelo imperial, exclusivo desde la reforma de Augusto que adjudica al Senado las acuñaciones de bronce y reserva al emperador las de oro y plata. Es decir: en el anverso, campea el retrato real, no idealizado, del emperador –o familiar– de perfil y coronado, orlado por sus títulos en leyenda circular; y, en el reverso, una personificación alegórica de las virtudes romanas, generalmente en figura femenina, flanqueada por *S(enatus) C(onsulto)* por ser emisiones senatoriales: *CONSTANTIAE [AVG]*, de pie en traje militar; *SECVRITAS AVGVSTI*, matrona sentada, ante una mesa o altar con lamparario; *FELICITAS PVBLICA*, de pie, con cornucopia y caduceo; *PAX*, sentada, con cetro y ramita de olivo; *VICTORIA*, alada; *PROVIDENTIA*, con cetro y vara en la mano tendida; *AEQVITAS*, de pie con balanza y lanza; *CONCORDIA AVG*, también de pie, lleva cornucopias y ofrece una patera.

MM

WALTINGDY, H. y SYNDENHAM, A., 1997; CASTÁN RAMÍREZ, C., 1985, I: 54 a 92;.

C 24 Estela funeraria romana



Es un monumento funerario que señala y recuerda el lugar donde están enterrados los difuntos en cuyo honor se erigió: en este caso, un matrimonio –o quizá madre e hijo–, a cuya memoria se dedica una estela compartida con sus figuras bajo un creciente lunar, acorde con la simbología astral del más allá.

Su texto: DOBITE | AREN
 RVS . C | A . ME
 ABVRO | NTOV
 NIQ | IEQ
 EQVA | AELGI
 ESI . F | F . STT
TL. |

Es decir, *Dobitero de los Caburónicos, hijo de Eque-so, que te sea leve la tierra; Arena de los Mentoviecos, hija de Aelgio, que te sea leve la tierra.*

¿Antiguo Alcázar?, Ávila.
 Roma. Siglo I d.C.
 Granito / 112 x 66 x 22 cm.
 [IM 1537]. Sala V.

Los nombres y los gentilicios de los clanes familiares son muy conocidos en la zona como antropónimos célticos latinizados. El formulario es el habitual de la Romanización, a base de abreviaturas y frases enteras en siglas, donde sólo cambian los protagonistas: en esta ocasión falta una parte de la fórmula final generalizada: H (ic) S(itus) E(st) –*aquí está enterrado*– suele preceder al S(it) T(ibi) T(erra) L(euis), el deseo de que no le pese la tierra que lo cubre.

La relativa abundancia de lápidas de este modelo en Ávila y su entorno, da pie para considerar que existe en la ciudad un taller donde se fabrican. En este taller, la misma mano que adapta el tipo oficial de retrato realista del difunto, trazando unas ingenuas y esquemáticas caras sin rasgos –llegan a ser sólo la silueta–, escribe el formulario homologado sobre el texto formal de la dedicatoria, en su versión de la letra capital alargada, optando incluso por la B cursiva.

Las características de este importante obrador local se evidencian al comparar la estela con su vecina en la Sala, que rememora a un ciudadano de Mérida ajustándose completamente al modelo canónico.

Estas estelas llegaron en los momentos iniciales del Museo, procedentes del derribo del antiguo Alcázar de la ciudad o de algún otro edificio –donde hubieran sido reutilizadas a modo de sillares– como tantas otras que se han ido incorporando después a la colección; exponentes todas ellas de las necrópolis del Ávila romana, además de las que siguen embutidas en muros y, sobre todo, en la muralla abulense. MM

FITA, F., 1913: 534 a 536; RODRÍGUEZ ALMEIDA. E., 1981: 138 a 140. [2003: 184 y 185]; MARINÉ, M., 1998 a: 311 a 314.

C 25 Ara de Postoloboso



Altar dedicado a *Vaelicus*, dios asimilado al Endovelico lusitano, a quien los vettones rindieron culto en Postoloboso, lugar al pie del Almanzor donde el alborotado Alardos vierte al Tiétar; un hito geográfico propicio para un santuario al aire libre dedicado a la personificación de una fuerza natural relacionable con el lobo, cuya reminiscencia acaso mantiene el topónimo actual.

La romanización de los habitantes de los castros, que confluían con sus ritos en el santuario, asimiló el culto que continuó con las ofrendas en latín y en altares –aras– de piedra. Si los devotos llegaban primero no sólo de El Raso, al que se vincula directamente, sino de toda la vertiente Sur de Gredos –donde se conocen poblados desde Villanueva de la

Postoloboso, Candelada.
Roma. Siglo II/III d.C.
Granito / 86 x 35 x 30 cm.
[71/16/4]. Sala V.

Vera a Navalcán, Arenas de San Pedro y Lanzahíta–, en los siglos I, II y III venían de Talavera la Vieja y de otras fundaciones romanas en el valle.

Es esta latinización del culto prerromano el que testimonia el ara, y otras 22 conservadas en los muros de la antigua ermita de San Bernardo, levantada en Postoloboso, y en otras edificaciones de la finca. Así la ermita, con antecedentes de templo visigodo, cuya construcción aprovecha aras a modo de sillares, consolida con la cristianización la sacralización milenaria del lugar.

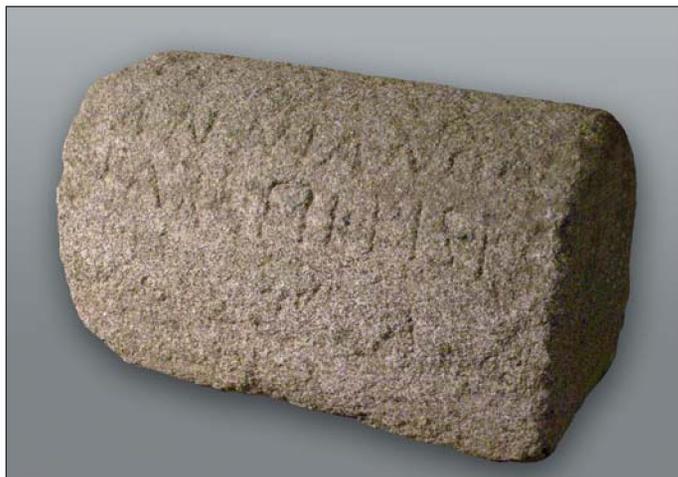
El santuario fue identificado por Fernando Fernández en 1971 al empezar sus campañas en El Raso, cuando también localizó esta pieza, haciendo de tizón en el quicio de una valla de una finca próxima al castro. El ara fue donada ese mismo año al Museo por la familia propietaria Cano Cordobés.

Dice:
EBVREIN
IVS. ORVN
DI . F. CARA
ECIQVAELI
CO V. S M L

Ebureinio, hijo de Orundo, de los Caraecicos, a Vaelico, cumplió gustosamente su voto. Es la fórmula más generalizada de los textos votivos romanos, concisos y con muchos sobreentendidos: quién con datos de filiación y gentilicios, dedica a qué divinidad –en ocasiones el orden se cambia– el ara, en correspondencia prometida a una gracia conseguida, que se expresa siempre al final con meras iniciales: *V(otum) S(oluit) M(erito) L(ibens)*. MM

FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1973; RODRÍGUEZ ALMEIDA, E., 1981: 157 a 159. [2003: 209 y 210]; SCHATTNER, T. *ET ALII*, 2007.

C 26 Cupa, Ávila



¿Antiguo Alcázar?, Ávila.
Roma. Siglos II y III d.C.
Granito / 50 x 86 x 45 cm.
[IM 1536]. Almacén Visitable.

Otapa de la caja que contiene los restos de un difunto. Estaba reutilizada como sillar en algún muro vinculado al Alcázar de la ciudad que se levantaba en el interior del ángulo SE de la muralla; tras el derribo de la pared que la contenía, a principios del siglo XX, la Comisión de Monumentos rescató ésta y más piezas epigráficas aparecidas entre el material constructivo –verracos con inscripción y estelas, ahora sus vecinas en el Almacén Visitable–.

El monumento funerario de *cupa* y cista cineraria se hace habitual en los ambientes urbanos del Imperio desde finales del siglo I. La *cupa*, semicilíndrica, llamada así por su parecido con un tonel o cuba –incluso en ocasiones es realmente medio tonel de piedra–, acoge en un lateral el epitafio grabado en memoria del fallecido. Éste es el tipo que también se interpreta en el área hispanovettona con un verraco que cubre la cista, sin que la elección de uno u otro modelo implique mayor o menor grado de romanización, a tenor de los antropónimos que consignan y de la fidelidad al formulario de los textos que aportan, siempre ini-

ciados por la consagración a los dioses Manes, los dioses de los antepasados muertos.

En este caso:

D(is) . M(anibus) . S(acrum) XX(V?)
ANNIANO AN(norum)

PARE(ntes) . FIL(io) . PI(DS(imo).F(aciendum) .
C(urauerunt).

Consagrado a los dioses Manes. Para Anniano, de 20 (+5?) años, sus padres hicieron (este sepulcro) a su querido hijo.

Como curiosidad, llama la atención la solución adoptada por el lapicida al ver que se le había olvidado, o que no le cabía, el número de años después de anunciarlos –AN– en la segunda línea y que le iba a descomponer la siguiente: opta por ponerlo donde ve hueco, en la primera, a pesar de que así rompe el ritmo de la distribución de la fórmula inicial, aunque no su sentido, bien comprendido por todos. MM

FITA, F., 1913: 541 a 543; RODRÍGUEZ ALMEIDA, E., 1981: 140 a 142. [2003: 187 a 189]; MARINÉ, M., 2008 a: n° 8; Hernando Sobrino, M^a R., [en prensa].

C 27 Mausoleo de Martiherrero



El Palomar, Martiherrero.
Roma. Siglo II/III d.C.
Granito / Verraco mayor, 73 x 161 x 60 cm.
[75/5/1 a 7]. Almacén Visitable.

Las labores del lugar *El Palomar* de Martiherrero, en 1975, descubrieron estos cuatro verracos de regular tamaño, casi completos, caídos en diversas posiciones, uno de ellos sobre una cista cineraria, cercana a otra en trozos. La excavación arqueológica, casi inmediata, de Enrique Pérez Herrero, proporcionó otra cista completa que aún contenía parte de los huesos incinerados del difunto con algo de su ajuar, y también porciones de otra cista.

Los verracos son cuatro toros, de envergadura semejante aunque de diversos modelos: uno completo, muy esquemático, con gran papada y el hueco de las patas sin perforar; otro, también esbozado, carente de patas y base; el tercer ejemplar, de gran realismo, partido a la altura de las rodillas pero quizá reconocible su plinto en un fragmento próximo; y el cuarto, también realista, con mucha precisión de detalles anatómicos, también roto por las rodillas, y con una inscripción funeraria en el lomo:

M(anibus) S(acrum) / TITILLO /.../
TITVLLVS / PIN /.../ M(onumentum)
C(urauit)

Consagrado a (los dioses) Manes, Titullo procuró hacer este monumento a Titillo.

Las cistas son los conocidos bloques donde, a modo de caja o urna, el ritual funerario romano enterraba las cenizas de los cadáveres cremados, cubiertas con una monumental tapa o *cupa* –en forma de media cuba– que solía acoger el epitafio epigráfico. En Martiherrero, los restos recuperados del enterramiento son, además de huesos calcinados, fragmentos de vidrio, de bronce, clavos, un cuchillo y una moneda de bronce: un sestercio de Clodio Albino, acuñado entre el año 193 y 195 que, en este caso, además de ser el probable peaje del viaje de ultratumba, data la sepultura como posterior.

La relación entre verracos y cistas en Martiherrero, en lo que quizá fue un mausoleo o panteón familiar, demostró que los vettonromanos de la zona adaptaron los verracos al papel de *cupa* con una tipología que llegó con seguridad el paso del siglo II al III d.C.

MARTÍN VALLS, R. y PÉREZ HERRERO, E., 1976; MARINÉ, M., 1998 a: 317 y 318; MARINÉ, M., 2008 b: 447.

28 'Tritón' y mosaico de Magazos





Torre Vieja, Magazos.
Roma. Siglo II/III d.C.
Mármol, cuarcitas / Escultura, 61,5 x 64 x 20 cm.
Mosaico, 11 x 6 m.
[IM 1225 bis y 68/20/2]. Escultura en Sala V, mosaico en Almacén Visitable.

En el lugar de Magazos llamado, significativamente, *Torre Vieja*, tuvo que existir una importante villa romana, una residencia señorial en un latifundio bajoimperial, aunque de ella sólo se conoce este grupo escultórico de mármol y el pavimento de una gran habitación.

El asentamiento fue descubierto en 1945, cuando la labor sacó a la luz fragmentos de la escultura sobre un suelo de mosaico. Años más tarde, una prospección de Luis Fernández Blanco, en 1963, comprobó que no quedaban más restos. La colaboración que desde la noticia del descubrimiento prestó D. Cándido Sánchez Rodríguez, propietario del terreno, permitió, en 1966, levantar y trasladar el mosaico al Museo. Colaboración que ha seguido en años más recientes: en 2004, la familia Sánchez Hidalgo ha donado una base de pilastra, rescatada en tiempos entre los surcos.

La reconstrucción propuesta de la escultura combina la figura del Centauro marino –rasgos de fauno y

algas pegadas a la piel– con los demás fragmentos recuperados, y con la mano que apoya en su hombro izquierdo: se ha basado en los muy similares relieves de Nereidas cabalgando sobre Tritones que adornan algunos frentes de sarcófagos. Los Centauros marinos son seres fantásticos, mitad hombre y mitad caballo, cuyos cuartos traseros se han transformado en ondulada cola; en la mitología clásica forman parte del séquito de Neptuno, dios de los océanos, junto con las Nereidas, las ninfas que, con velos y ropajes en movimiento, representan las olas, todas iguales y todas distintas.

Por su parte, el mosaico es el pavimento más usual en época romana; con él se decoraban los suelos de las estancias más dignas. Técnicamente consiste en la yuxtaposición de muy pequeños cubos de piedra, llamados *teselas*, de distintos colores, dispuestos según cartones de modelos extendidos por todo el Imperio. Éste corresponde al *oecus* o salón principal, una habitación absidal que constituye el eje de simetría del resto de estancias, conforme el módulo habitual en las villas. Con su decoración polícroma de esquema geométrico, el solado logra el efecto de una complicada alfombra de gran intensidad decorativa: un amplio cuadrado central de esvásticas sogueadas, enlazadas de forma laberíntica, mantiene, al pie y cabecera, cuatro grandes *clípeos*, motivos circulares, de rosetas y coronas de laurel; y, en cada lateral, una greca de rosetas menores cargadas de simbología en su centro, donde alternan los llamados nudos de Salomón con variadas ruedas trazadas «a compás». **MM**

MOLINERO PÉREZ, A., 1952; FERNÁNDEZ BLANCO, L., 1963; MUSEO DE ÁVILA, 1983: n° 4; 1987: 55; MARINÉ, M., 1998 a: 326.

29 Cerámicas de Papatrigo



Estas cerámicas son un buen exponente de los hallazgos arqueológicos que los cultivos producen en La Moraña abulense, testimoniando los milenarios aprovechamientos agropecuarios de la llanura. El arado voltea y hace aflorar fragmentos de cerámica romana en muchas tierras de esta comarca, que documentan su ocupación en probables villas, y también su explotación latifundística. Por ejemplo, estas piezas de Papatrigo, donadas por su propietario, D. Luis Garcinuño, en 1984.

La más característica es la llamada *Terra Sigillata* –barro sellado, literalmente–, una producción universal de vajilla de cerámica roja, barnizada con engobe de la misma pasta, que está presente en todo el Imperio –entendido como larga etapa cronológica y como amplio marco geográfico–. Sus productos, servicios de mesa semilujosos que se van generalizando desde Augusto y utilizando hasta en el más recóndito punto romanizado, son

El Senderillo, Papatrigo.
Roma. Siglos II y III d.C.
Cerámica / Fondo sellado, 4,5 cm Ø;
pintada, 9,5 x 9,5 cm.
[84/6]. Sala V, vitrina 11.

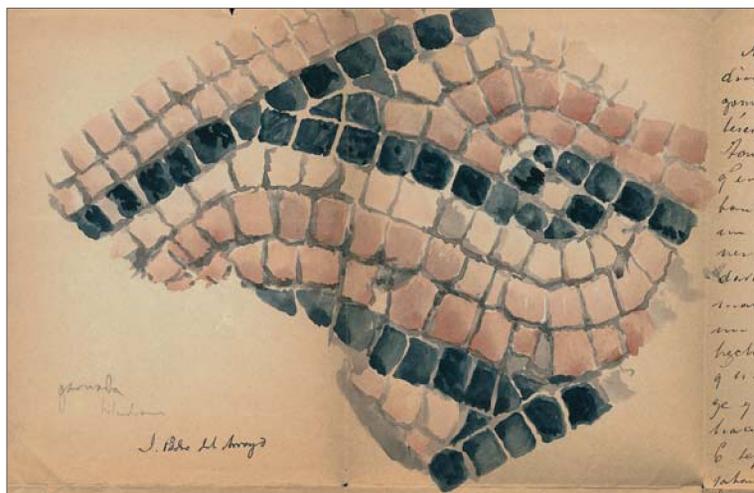
traídos por la tupida red de vías comerciales o salen de talleres locales que imitan a los grandes centros productores. Muchos vasos presentan en el fondo el sello del fabricante, EX OFFICINA ..., una estampilla a modo de etiqueta que ha dado nombre al tipo, aunque sean mucho más numerosos los ejemplares sin marca de fábrica.

Los fragmentos de *El Senderillo* son de manufactura hispánica, la TSH fabricada en alfares peninsulares que van elaborando su versión de las modas de la capital, y que evolucionan en los tipos tardíos, TSHT, con arcillas anaranjadas.

También se han encontrado en el lugar fragmentos de *cerámica pintada de tradición indígena*, un rasgo habitual en los yacimientos coetáneos de la Península, sobre todo de la Meseta, por ser un tipo peculiar de vajilla heredera de los usos decorativos del panceltiberismo. Se caracteriza por su acabado exterior, con pintura geométrica o de motivos esquemáticos, dispuesta en metopas y bandas dentro de la gama de siena a negro sobre las paredes más claras de los vasos. MM

LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R., 1985: 161, láms. 11 a 13; ABASCAL PALAZÓN, J. M., 1986; MARINÉ, M., 1998 a: 327.

30 Mosaico de San Pedro del Arroyo



San Pedro del Arroyo.
Roma. Siglo III/IV d.C.
Cuarcitas / 8 x 32 x 37 cm.
[IM 513]. Sala V.

Porción de mosaico romano, levantado por quién sabe al roturar los campos aledaños a San Pedro del Arroyo, que proporcionó, hace más de un siglo, el primer indicio de la importante villa rural que allí se asentó en la Tar-doantigüedad.

Efectivamente, fue aportado por Fausto Rico, muy a principios del siglo XX, a los fondos que la Comisión de Monumentos de la provincia iba reuniendo para formar el Museo. Fausto Rico, uno de los miembros más activos de esa Comisión, mantuvo el contacto con Manuel Gómez-Moreno tras la realización del *Catálogo Monumental de Ávila*, y le consultó –en carta de 1 de abril de 1905– la trascendencia de unos hallazgos en San Pedro de Arroyo «restos de un edificio /.../ ayer me mandaron tres trozos de mosaico romano /.../ me dicen que han sacado 6 sepulcros /.../ espero que V me diga su opinión y qué se debe hacer para sacar algún provecho en obsequio del arte», con el dibujo

de este fragmento. No conocemos la respuesta del sabio granadino, pero desde entonces el lugar quedó incorporado al listado de latifundios agropecuarios que se dispersaron por doquier en los últimos siglos romanos, ocupando sobre todo las llanuras fértiles con abundante agua.

Actualmente, adquirido el terreno por la Diputación Provincial, la villa está siendo investigada de forma sistemática, con campañas que han exhumado la distribución de habitaciones, con varios pavimentos geométricos y el espectacular figurado que narra el mito de Meleagro y el jabalí de Calidón. También, bastantes tumbas posteriores, excavadas en el suelo de las estancias al amparo de restos de los muros, que denotan su utilización como cementerio ya en época visigoda. MM

MARINÉ, M., 1998 b: 317; MUSEO DE ÁVILA, 2002: 31; REGUERAS GRANDE, F., 2007: 52, y nota 199.

C 31 Tegula de Niharra



La Pared de los Moros, Niharra.
Roma. Siglo III d.C.
Cerámica / 54 x 40 x 5 cm.
[89/21/2]. Almacén Visitable.

Se trata de una teja romana con un detalle curioso: las huellas de un gato que le pasó por encima cuando estaba aún en el tejar, puesta a secar al sol. Es una casualidad que se repite a veces en todo tiempo y en todas partes, dando lugar a marcas azarosas, cada una con su anécdota.

Como teja, es de las planas *-tegulae-* que formaban la base de los tejados, cubriendo toda la superficie techada. Se combinaban con las curvas *-imbrices-* que tapaban la junta entre los bordes levantados de las planas. Serán estas tejas curvas, más eficaces, las que se impondrán de forma exclusiva, llegando a nuestros días como «tejas árabes».

Además de componer las cubiertas, las *tegulae* se utilizaron o se aprovecharon para formar escuetos

sarcófagos en el Bajoimperio, en los siglos III y IV, cuando se generaliza la inhumación como rito funerario. Con ellas se componen las cajas mortuorias, forrando las paredes de las fosas en vertical y a menudo haciendo también la tapadera con varias, cruzadas si la tumba es infantil o apoyadas entre sí en tejadillo a dos aguas si es de adulto. De la necrópolis asociada a la villa de *Pared de los Moros*, en Niharra, procede esta teja hallada suelta en 1984, en la misma zona donde, por la extracción de una gravera, también quedó el lateral de la tumba de tejas planas que se muestra en la Sala V de la Casa de los Deanes. MM

MARINÉ, M., 1998 a: 327.

C 32 Cama de freno de caballo, La Torre



Los Tejares, La Torre.
Roma. Siglos III y IV d.C.
Bronce / 9,5 x 8 x 1,5 cm.
[77/1/1]. Sala V, vitrina 11.

Es una parte del atalaje equino, característico de la Tardorromanidad, en concreto, es un lateral de freno de caballo, según el modelo articulado que Hispania difundió por todo el Imperio, desde su experiencia y fama de dominio de estos animales, que además eran considerados de la mejor raza.

La importancia que los hispanorromanos daban a sus caballos se hace evidente en la riqueza de los arreos con los que los enjaezaban, dotados de pinjantes, faleras, botones y argollas, decorados todos más allá de la forma que requería su estricto funcionamiento.

Esta cama es un buen ejemplo, y de un tipo localizado en puntos diseminados por toda la Península

–Viladonga, Elche, La Olmeda, Cástulo, Conimbriga, Barcelona...–: en ella dos animales se afrontan simétricamente, en posición heráldica con la cabeza vuelta al exterior; en este caso y en el más frecuente, son panteras hembras sentadas sobre sus cuartos traseros, pero también hay osos y caballos-delfín. Por eso se interpreta como una referencia a los juegos de anfiteatro o a las cacerías a caballo, asimilables a los safaris actuales, ambos ideales de entretenimiento del ocio de la época.

La pieza, hallada por D. Miguel Jiménez López en el laboreo de sus tierras y donada al Museo en 1977, procede del lugar *Los Tejares*, de La Torre, donde ya en el siglo XIX se identificaron vestigios dispersos de villas romanas. Con tan elocuente topónimo es un claro exponente del mosaico de latifundios que jalonaron el fértil valle del río Adaja –el *Amblés*– en el Bajoimperio. MM

PÉREZ HERRERO, E., 1983; MARINÉ, M., 1998 a: 327 y 328; AURRECOECHA FERNÁNDEZ, J., 2007: 341.

C 33 Ajuar Tardoantiguo, Ávila



Calle Burgohondo, tras el Hospital de Dios Padre, Ávila.
Roma. Siglos III y IV d.C.
Cerámica y vidrio / Bol de vidrio, 8,5x14 Ø cm.
[75/6/1 a 5]. Sala V, vitrina 10.

En 1975, la edificación de viviendas en la llanura meridional de la ciudad de Ávila, levantó una serie de tumbas que fueron identificadas por Arsenio Gutiérrez Palacios como propias de una necrópolis tardorromana.

Se pudieron recoger, ya en la escombrera, algunos elementos de ajuar encontrados en el vaciado del solar y asimismo documentar las sepulturas. Eran simples fosas excavadas directamente en el terreno o, a lo sumo, con los perfiles asegurados mediante lajas de piedra. Pero había una sí construida con cuidado, a base de grandes baldosas de ladrillo las paredes y la cubierta, mediante losetas decoradas con líneas trazadas con los dedos en la superficie aún blanda; el difunto, además, había sido enterrado en un sarcófago de madera; estaba intacta y sin embargo, carente de ajuar.

Por su parte, los vasos recuperados son propios de las ofrendas votivas para la vida de ultratum-

ba. Se trata de una pátera lisa de TSHT, la cerámica típica de la época Bajoimperial en Hispania; un cuenco de vidrio de irisación blanca; un plato de cerámica común con un grafito *-CAVAR[I]-* en la base, que igual puede referirse a quien lo utilizó como alfarero que lo fabricó, y dos pequeñas urnas con residuos de pintura en dos bandas. Es un horizonte que indica los siglos III y IV, acorde con el sobrio rito funerario de la Tardoantigüedad.

También la ubicación de la necrópolis, donde la ciudad se abre al Valle Amblés, coincide con el emplazamiento habitual de los cementerios en época romana, a los lados de los caminos por los que se entra o sale de la ciudad. **MM**

GUTIÉRREZ PALACIOS, A., 1975; MARINÉ, M., 1998 a: 314 y 315.

34 Ánfora de Los Paúles, Ávila



La excavación del solar del antiguo convento de los Paúles en Ávila, antes palacio de Gaspar del Águila, implicó unas primeras catas de aproximación, dirigidas en 2003 por José Tomás García, y un vaciado sistemático al año siguiente a cargo de Soledad Estremera.

Estas investigaciones arqueológicas exhumaron todos los eslabones cronológicos habituales en la trama urbana de la ciudad desde finales del siglo I a.C. Destacan los hoyos en la roca rellenos con materiales del cambio de Era; los cimientos y muros pintados de habitaciones de los tiempos flavios, amén de una zona artesanal altoimperial –molinos, morteros–; y un horno de vidrio de la Tardoantigüedad en una trama industrial y doméstica que también aporta ánforas. De las épocas

Antiguo convento de los PP. Paúles, Ávila.
Roma. Siglo IV d.C.
Cerámica / 61 x 39 Ø cm (pieza completa)
[03/57/612/111]. Galería alta, bloque 2.

posteriores se documentan pizarras inscritas y cerámicas grises; sencillas casas con pozos de la Edad Media, además de un potente basurero coetáneo; y diversas estancias de la casona del XIV y XV que precedió al palacio renacentista.

En esta secuencia resulta excepcional un ánfora Dressel 23. Singular en la Meseta, porque las ánforas son recipientes para el transporte en barco, marítimo o fluvial, en cuya bodega viajan clavadas por su base puntiaguda, siendo rarísimas en el comercio terrestre por su fácil rotura –preferibles los odres, de piel–. Y peculiar en su forma, por corresponder a los últimos modelos de ánforas para aceite, ya avanzado el siglo IV, según identificación de Emilio Rodríguez Almeida, estudioso del *Monte Testaccio* de Roma, donde la importación de vino, salmueras, aliños y –sobre todo– aceite de la Bética hispánica, durante todo el Imperio, acumuló cantidades ingentes de envases vacíos y rotos en un inmenso vertedero de tiestos –coloquialmente– que llegó a formar una montaña, ahora ya urbana y de nombre muy descriptivo.

Confirmadas las características de tan rara pieza en el contexto abulense, falta averiguar qué voluntad o azar la trajo a estas tierras de interior en el Bajoimperio.

MM

RODRÍGUEZ ALMEIDA, E., 1984; BELTRÁN LLORIS, M., 1990: 221 a 250; ESTREMERÁ PORTELA, S., 2006; JÁRREGA, R., 2010.

35 Placa paleocristiana, San Pedro



Alrededores de San Pedro, Ávila.
Paleocristiano. Siglo IV/V d. C.
Mármol / 34 x 50 x 5,5 cm.
[C/19]. Sala V.

Losa de caliza marmórea con un relieve alusivo a los símbolos de los primeros tiempos cristianos, que se recuperó entre los restos de la necrópolis medieval de la iglesia románica de San Pedro, en Ávila, descubierta al abrir la calle actual entre este edificio y Santa María la Antigua, en 1959.

Aunque no hay datos concretos sobre su hallazgo, parece haber sido reutilizada boca abajo como laja de alguna tumba, incluso para tapanla a modo de lauda.

La placa es la mitad inferior de una composición de alegorías y signos del cristianismo, enmarcadas por una línea de sogueado. Se conserva un crismón central sobre una cratera entre dos delfines que, iconográficamente, se interpreta como referencia al banquete de la Eucaristía.

El crismón es el monograma del nombre de Cristo, compuesto por sus dos primeras letras en griego: XP–Χριστός– superpuestas. Es, después de la cruz, el símbolo por excelencia de los cristianos desde que, según la tradición, fuera adoptado por Constantino el Grande, en el año 312, como lába-

ro o emblema para el escudo de sus legionarios en lucha con los de Majencio por la supremacía imperial en occidente; símbolo que le inspiró un sueño premonitorio donde una cruz en el sol bordeada con letras incandescentes le indicaba que *in hoc signo vinces* –con este signo [la cruz] vencerás–. Puede ser una leyenda transmitida por los propios cristianos, pero el caso es que Constantino venció en la batalla contra Majencio, librada en el puente Milvio sobre el Tíber, y en el inmediato edicto de Milán en 313 legalizó el cristianismo, hasta entonces una religión clandestina.

A veces, y quizá también aquí si bien la rotura impide afirmarlo con seguridad, acompañan al monograma la primera y la última letra del alfabeto griego: alfa –Α– y omega –Ω mayúscula, ω minúscula–, una a cada lado, en alusión a la definición de Dios del Apocalipsis: *Yo soy el Alfa y la Omega /.../el Principio y el Fin* [1.8/.../1.17] MM

MUSEO DE ÁVILA, 1983: n° 5; BALMASEDA MUNCHARAZ, L., 1999: 16 y 17; MARINÉ, M., 2004.

36 Cerámicas de Navasangil



La Cabeza de Navasangil, Villaviciosa, Solosancho
Época visigoda. Siglos V a VII
Cerámica / Botella, 17,5 x 25 Ø cm.
[LC/77 y 79]. Sala VI, Vitrina 12.

El yacimiento «El Cabezo» o «La Cabeza de Navasangil» se sitúa muy cerca del pueblo de Villaviciosa, término municipal de Solosancho. Se encuentra en la cima aplanada de un promontorio granítico, a 1.375 metros de altitud, en una de las primeras estribaciones del Pico Zapatero, formando parte de las Parameras de Ávila y delimitando el Valle Amblés por el sur. Se trata de un asentamiento rural amurallado en altura, cuyas defensas naturales fueron reforzadas mediante una cerca de mampostería de granito que delimita un espacio de unas 1,8 hectáreas.

Es presentado a la comunidad científica en 1952 por Carlos Posac. En este lugar se han realizado dos campañas de excavaciones arqueológicas, una entre 1977-79 por Enrique Pérez y otra más reciente por Jesús Caballero con la Escuela Taller Ulaca entre 1997-2001, las cuales han exhumado un conjunto de estructuras de cierta entidad, que muestran dos niveles de ocupación separados por un nivel de destrucción por incendio y un interesante conjunto de cerámicas de la Antigüedad Tardía.

En el primero, encuadrable entre los siglos V y VII, encontramos dos grupos cerámicos: la deno-

minada *Terra sigillata hispánica imitación paleocristiana* y la cerámica común. Las cerámicas comunes ofrecen bastante dificultad clasificatoria, ya que suelen heredar formas antiguas y perviven en el tiempo. Por lo tanto, será la TSHIP la que nos proporcione una datación más afinada, a través de un repertorio formal variado, que guarda relación con las formas de la hispánica tardía y paleocristiana, aunque con innovaciones.

Los platos, cuencos, botellas y orzas constituyen la «cerámica fina» de este yacimiento. Son unas piezas caracterizadas por su color ocre/anaranjado, pastas decantadas, superficies bruñidas, alisadas o barnizadas, decoración estampillada, burilada o acanalada. En cuanto a los motivos decorativos presentan formas geométricas: «ochos» puntillados o de trazo seguido acompañados de una «S» estilizada, «círculos» simples o compuestos y «arcos», así como los «triángulos de vértices afrontados», todos ellos presentes en otros hallazgos de la Meseta Norte. **JAVC**

POSAC MON, C., 1952; LARRÉN IZQUIERDO, H., 1989; LARRÉN IZQUIERDO, H. *ET ALII*, 2003; MORÍN DE PABLOS, J., 2005; BALMASEDA MUNCHARAZ, L., 2006: 238 y 239.

37 Necrópolis de Valdesanmartín



Valdesanmartín, El Tiemblo.
Época visigoda. Siglo VII.
Cerámica, bronce, ámbar / Jarrita, 16 x 9 Ø cm.
[76./85 a 102]. Sala VI, vitrina 13.

En verano de 1960, Arsenio Gutiérrez Palacios excavó la necrópolis en el lugar de Valdesanmartín donde, desde tiempo atrás según noticias de lo vecinos, las rebuscas proporcionaban huesos y material menudo.

D. Arsenio documentó veinte tumbas, de las que sólo pudo excavar una íntegra, el resto había perdido las lajas de tapadera, conservando algunas de las que formaron la caja; un tanto desbaratados los huesos en su interior y descolocados los ajuares. Se trata de una necrópolis visigoda del siglo VII, utilizada por varias generaciones, porque se encontraron paquetes de huesos reducidos en algunas sepulturas y acumulaciones en osario en otras.

En la tumba completa la tapa era una gran laja de piedra, completada con otras menores; el esqueleto en su interior, sin mover, llevaba una cuenta de pasta vítrea en el pecho –deshecha y pulverizada la cuerda que lo engazaría como colgante– y tenía un clavo de hierro a los pies, quizá resto de la parihuela en que lo enterraron.

También los otros ajuares recuperados, aunque desordenados, son los elementos de material no orgánico –los que no se descomponen– que habían portado algunos cadáveres: de bronce, hebillas de cinturón compactas, de tipo liriforme, anillos con sello grabado y zarcillos de aro; de ámbar y pasta vítrea, cuentas sueltas y largo collar. Curiosamente, hay una jarrita de cerámica como ofrenda funeraria, siguiendo aún la costumbre pagana de libaciones que acabará desapareciendo durante el siglo VII.

Sin embargo, la mayoría de las sepulturas –dieciséis– no presentaban más que huesos, porque también la mayoría de los hispanovisigodos se amortajaban envueltos tan sólo con un sudario. En sus necrópolis, como ésta de El Tiemblo, son excepcionales los difuntos vestidos o portadores de joyas, por muy sencillas que sean. MM

MUSEO DE ÁVILA, 1987: 36; BALMASEDA MUNCHARAZ, L., 1998: 356 a 358; BALMASEDA MUNCHARAZ, L., 2006: 240.

C 38 Triente de Chindasvinto



La numismática visigoda, conocida fundamentalmente por las emisiones áureas de trientes, se encuentra representada en el Museo de Ávila por dos ejemplares, uno acuñado por Recaredo procedente de El Raso (Candeleda) y otro por Chindasvinto aparecido en la propia capital.

Las emisiones del rey visigodo Chindasvinto (642-653) responden a dos etapas. En la primera se realizan acuñaciones caracterizadas por la aparición del busto en el anverso y el reverso, el nombre del monarca, la ceca y un epíteto (PIVS, IVSTVS y VICTOR). En el segundo periodo, que comienza en el 648 con la asociación de su hijo Recesvinto al trono, destaca como innovación el uso de un monograma de acuñación en el área del reverso en lugar de un busto.

En el caso que nos ocupa, correspondiente al primer periodo citado, encontramos en el anverso un busto de frente y la leyenda +C·NDAS:NT:SR:

Episcopio, Ávila.
Época visigoda. Siglo VII.
Oro / 1,6 Ø cm.
[02/15/103/2566]. Sala VI, vitrina 13.

(C[IN]DAS[VIN]T[V]S [REX])y en el reverso un busto sobre cruz y +PIVS BARBI. Fue acuñado en la ceca de Barbi, identificada con la antigua Singilia Barba, en la Bética, existiendo un hallazgo paralelo en la localidad portuguesa de Idanha-a-Velha.

La moneda apareció descontextualizada en la excavación arqueológica que se realizó en el entorno del Episcopio, dirigida en 2002/03 por Jorge Díaz de la Torre. De este edificio románico, posiblemente construido en el siglo XII y adscrito a actividades eclesiásticas, se desconocen sus orígenes y su función exacta, aunque parece relacionarse con el desaparecido Palacio Episcopal.

Por lo que se refiere al pasado visigodo de la ciudad de Ávila, las referencias documentales nos hablan de la presencia del obispo de Obila en los Concilios de Toledo, lo que nos muestra la pervivencia de un núcleo urbano en la Antigüedad Tardía, refrendado por la aparición de algunas pizarras inscritas.

JAVC

MATEU Y LLOPIS, F., 1980; CORZO, S. y SEMPERE, S., 1995; BALMASEDA MUNCHARAZ, L., 1998: 365; PLIEGO VÁZQUEZ, R., 2009: I, 163 y II, 38 y 329 n° 534.

C 39 Capitel, Candeleda



Pequeno capitel de columna, hallado en el término Candeleda por Fulgencio Serrano Chozas, en la década de 1930, y entregado al Museo con el resto de su colección.

Es de mármol; probablemente sirvió para una columnita de alguna ventana geminada, tan frecuentes en la arquitectura religiosa de época visigoda. Sus cuatro caras se adornan, talladas a bisel, con un vástago que se abre en dos volutas convergentes en las esquinas, según un modelo también común en el área de influencia de las diócesis de Mérida y Toledo, donde asimismo abunda en capiteles para las columnas mayores de las naves de las iglesias. Es una decoración vegetal esquematizada que rememora los cestos de grandes hojas de los capiteles clásicos. Aunque sin contexto arqueoló-

¿Postoloboso?, Candeleda.
Época visigoda. Siglo VII.
Mármol / 14 x 10,5 x 10,5 cm.
[IM 1006]. Sala VI.

gico, el capitel forma parte del horizonte visigodo que también denotan otros hallazgos por la zona, interpretados como vestigios de lugares de culto y de poblamiento en la Tardoantigüedad.

Estos ecos se han demostrado sobre el terreno en Postoloboso, donde la excavación de Fernando Fernández, en 1973, en la antigua ermita de San Bernardo ha documentado otros restos escultóricos y arquitectónicos sueltos, además de los reutilizados en sus muros medievales y de los que integran la colección de la familia Torroba, titular del lugar: se exponen aquí al lado, el cimacio con cruces de extremos rizados o crucetas en las caras biseladas y A inscrita –¿a juego con una omega en la cara perdida?– y la cruz calada y laureada. Todo atestigua que allí hubo una ermita visigoda, continuadora en cristiano de la sacralización pagana del lugar, continuada, a su vez, por la construcción gótica ahora en pie.

MM

BALMASEDA MUNCHARAZ, L., 1999: 24 y 25; BALMASEDA MUNCHARAZ, L., 2006: 242.

C 40 Pizarra de Diego Álvaro



El Castillo, Diego Álvaro.
Época visigoda. Siglo VII.
Pizarra / 13,2 x 9,3 x 1,5 cm.
[68./18]. Sala VII.

Esta esquina de una laja de pizarra con el abecedario en cursiva recorriendo los bordes es, con seguridad, un trozo de tablilla escolar que, de modo similar a las usuales hasta no hace mucho, sirvió para aprender a leer y a escribir a la población hispanovisigoda asentada en Diego Álvaro y sus alrededores durante el siglo VII.

Y precisamente como entrañable modelo se destaca aquí en representación de la ingente cantidad de pizarras epigráficas visigodas recuperadas en Diego Álvaro –hasta el punto de dar nombre a este tipo de documento escrito– por Arsenio Gutiérrez Palacios en sus excavaciones de las dehesas de *El Castillo* y *Lancha del Trigo*, entre 1945 y 1947.

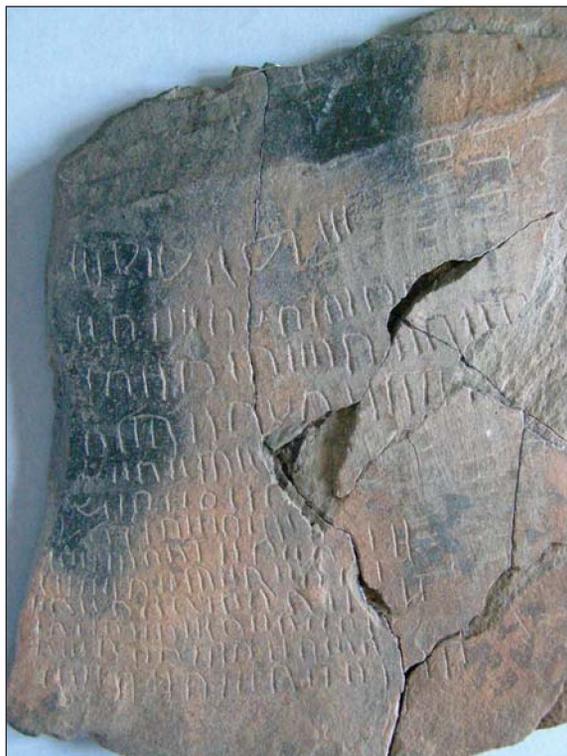
La pizarra sirvió de soporte de la escritura en la Tardoantigüedad en las zonas donde abunda como roca, supliendo la carestía de pergamino y papiro con un material accesible y de fácil trazo mediante la incisión de un punzón metálico o de la propia punta de otra pizarra. Estos textos se han identificado en diversos yacimientos de Ávila, Salamanca

y Norte de Cáceres, siendo el archivo abulense el de mayor riqueza documental.

Las pizarras inscritas son fundamentales tanto por su contenido, como por la manera de expresarlo y de plasmarlo: paleográficamente, manifiestan la evolución de la escritura latina, como precedente de la cursiva del siglo VIII hasta la reforma de Carlomagno; lingüísticamente, son testigos de la lengua hablada, con sus particularidades fonéticas y sintácticas en las que se puede vislumbrar el paso del latín vulgar al romance; e, históricamente, permiten conocer la vida cotidiana de la época a través de los contratos de Derecho privado que sustancian, sean compraventas, préstamos, pagos, inventarios, testamentos, nóminas, trueques... y de los nombres de sus protagonistas, con abundancia de onomástica latina y germana. **MM**

GUTIÉRREZ PALACIOS, A., 1966: 81 a 113; VELÁZQUEZ SORIANO, I., 1989: 245, nº 57; VELÁZQUEZ SORIANO, I., 2004: 105 a 110; VELÁZQUEZ SORIANO, I., 2005.

C 41 Pizarra numeral, Navasangil



El Cabezo de Navasangil, Villaviciosa, Solosancho.
Época visigoda. Siglo VII.
Pizarra / 16,5 x 16 x 1 cm.
[LC/77/160]. Sala VII, vitrina 12.

de I, V y X, por tanto— escritos en filas que, cuando están completas, suman idéntica cantidad; de ahí se deduce que siempre las hileras sumarían lo mismo en cada pizarra, aunque en las fragmentarias no se pueda comprobar.

Es difícil explicar el objetivo de tanta cifra, que nunca supera la cuarentena, con un trazo profundo, ancho y más torpe que la escritura corrida. No tiene por qué haber una sola solución, ni haber servido todas para lo mismo, porque las hay que combinan texto y números: una de ellas —expuesta en la misma Sala— copia el primer versículo del Salmo 90 y la cifra ocho compuesta de distintas formas, siendo por tanto una práctica de aprendizaje.

Científicamente, las sólo numerales se denominan también «tipo Lerilla» por ser de este yacimiento salmantino la primera colección investigada, aunque aparecen dispersas en un área mucho mayor que las de escritura, quizá porque es más fácil distinguir los trazos, y quizá debido a eso han formado parte de recolecciones eruditas y curiosas que acaban integrándose en los Museos, aunque no es el caso de este ejemplar hallado en las excavaciones de Enrique Pérez Herrero en el enclave de Navasangil (ver ficha 36). MM

Mucho más numerosas que las escritas, las pizarras visigodas con numerales han sido objeto de la curiosidad científica desde el siglo XIX, cuando se las llegó a considerar enigmáticas escrituras o signos esotéricos.

Pero, en realidad, se trata de auténticas retahílas de números romanos, cuyo sentido se desconoce aún y se presta a hipótesis abiertas: ¿ejercicios escolares, según la interpretación tradicional?, ¿recuentos del trasiego diario de ganado?, ¿listados de pago al fisco?

El caso sigue aún en discusión. Y no extraña porque, además, todas presentan sólo números bajos, del uno al diez en distintas combinaciones —a base

ARCE, J. *ET ALII*, 2005; GARCÍA SERRANO, R., 2007: 501.

C 42 Jarro de Balbarda



El llamado «Jarrito de Balbarda» procede de San Simones, en la dehesa de San Muñoz, perteneciente a Balbarda. Formaba parte de la colección de Federico García y Díaz que compró el Museo de Ávila en agosto de 1929.

Es de bronce; con un elegante perfil que recuerda las formas islámicas, de cuello largo, pie troncocónico y cuerpo globular, de donde partiría el asa –perdida– para engarzar con la boca.

El cuerpo está totalmente ocupado por una decoración incisa de figuras escaqueadas bajo guirnaldas en arco. Son humanos, ángeles, cuadrúpedos –toro, león, ¿ciervo?, ¿conejo?–, aves –águila ¿con conejo como presa? y paloma– y una flor abierta desde un tallo de grandes hojas simétricas. Algu-

San Simones, Balbarda.
Mozárabe. Siglo IX.
Bronce / 24 x 8 Ø cm.
[IM 414]. Sala VII.

nos están repetidos y otros se quieren repetir, sin lograrlo del todo. Con esta superposición, la iconografía no está clara, aunque se pueden encontrar los cuatro símbolos de los Evangelistas, entre otros de los que se escapa el significado.

Arsenio Gutiérrez Palacios, su primer estudioso, lo consideró una jarrito visigodo del siglo VII, de los utilizados para administrar los sacramentos del Bautismo, la Eucaristía y la Ordenación, aunque tanto su forma como la decoración serían excepcionales y únicos, por lo que parece más defendible la opinión del que fue Director del Museo, Luis Monteagudo, que lo consideró mozárabe, de finales del siglo IX, y quizá con el mismo destino religioso dado que, repasando los despoblados de Balbarda, él mismo encontró, en 1970, una posible ara de altar de mármol.

Poco más se puede decir. Del hallazgo de ambas piezas sólo se conocen los escuetos datos apuntados; y las prospecciones recientes del lugar donde fueron encontradas sólo han deparado testimonios indefinidos: fragmentos de cerámica común y tejas, que no sirven para determinar su función ni su cronología. MM

GUTIÉRREZ PALACIOS, A., 1976; MUSEO DE ÁVILA, 1983: n° 7; BALMASEDA MUNCHARRAZ, L., 1998: 368.

C 43 Canecillos de San Vicente



Basílica de San Vicente, Ávila.
Románico. Finales del siglo XII.
Granito amarillo / Cada uno, 50 x 29 x 41
cm.

[89/21/1/54] Almacén Visitable.

En el Museo se conservan una serie de elementos arquitectónicos de la basílica románica de San Vicente, erigida entre los siglos XI y XII para venerar el lugar del *martirium* de este santo y sus hermanas Sabina y Cristeta, en los tiempos paleocristianos.

Estos elementos proceden de las restauraciones que realizó en la iglesia Enrique M^a de Repullés entre 1884 y 1894, una vez declarada Monumento Nacional en 1882. Son originales de la fábrica medieval que tuvieron que ser sustituidos en el curso de las obras, debido a su mal estado, y después –de acuerdo con la normativa vigente– recogidos por la Comisión Provincial de Monumentos, a la que pertenecía Repullés, pasando así a constituir un lote del «fondo antiguo» del Museo.

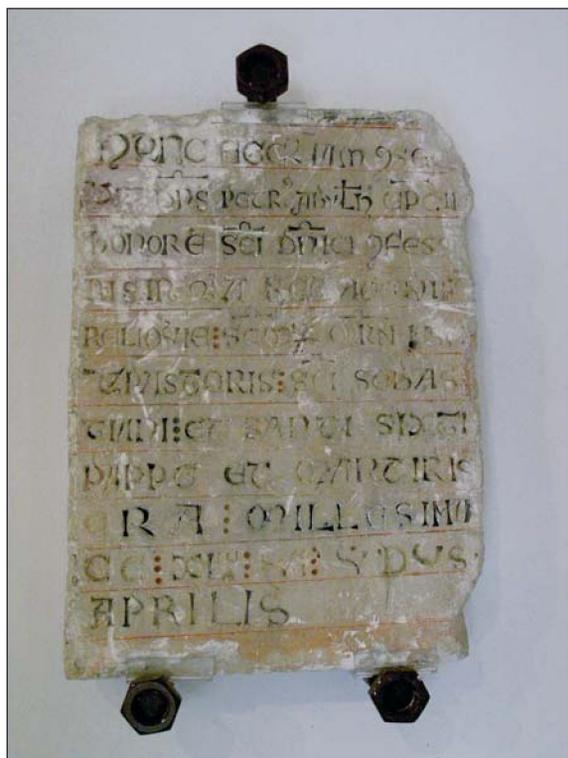
En la composición del lote destacan cinco capiteles de decoración vegetal y ocho hornacinas sobre canecillos de la cornisa meridional. La cornisa es

singular por su rica decoración, porque bajo el alero festonea una fila de nichos abocelados en arco de medio punto, sobre canes de hojas de acanto y metopas de rosetas y, además, cada arquillo contiene una figura, sea humana, sea animal, sea un ser fantástico o monstruoso, acorde con la rica simbología medieval cuya identificación y significado son a veces poco claros; pero aquí se pueden distinguir dos grifos, dos sirenas, un ente grotesco, una cara de león, un torso humano danzante y otro hombre en actitud procaz. Son temas habituales en la ornamentación arquitectónica del Románico, donde coexisten la iconografía religiosa trascendental con la popular más prosaica.

MM

GÓMEZ-MORENO, M., 1983: 139; *MUSEO DE ÁVILA* 1986-1991, 1991: 89; VILA DA VILA, M., 2000: 603 y 604; MARI-NÉ, M., 2006.

C 44 Inscripción de Santo Domingo



Iglesia de Santo Domingo, Ávila.
Románico. Principios del siglo XIII.
Caliza / 33,5 x 24 x 8,5 cm.
[IM 1531]. Sala VII.

«Consagró esta iglesia Pedro, obispo abulense, en honor de Santo Domingo confesor, donde descansan las reliquias de los santos mártires Justo y Pastor, San Sebastián y San Sixto, Papa y mártir. En la era de MCCXLVI, idus de abril.»

Es decir: el 15 de abril de 1208 –adaptado el cómputo de la era hispánica, que comienza en el año 38 a.C., al de la cristiana–, el obispo Pedro consagró la iglesia de Santo Domingo en Ávila, y dejó constancia epigráfica del hecho en esta lápida, probablemente integrada en su mampostería.

El templo románico de Santo Domingo fue parroquia de uno de los barrios más renombrados

durante muchos siglos, hasta principios del XX. En 1911, cuando su estado precario desaconsejó que continuara en uso, se convirtió en ermita vinculada a San Esteban; y el edificio, que los años habían dejado sin cubiertas pero en pie, se derribó en 1947, no sin gran polémica ciudadana que logró, por lo menos, la integración de los elementos decorados en otras construcciones: la portada y los arcosolios funerarios de los Núñez Vela, por ejemplo, se colocaron en la nueva parroquia del Inmaculado Corazón de María en el también nuevo barrio de la Estación.

Y es la zona de la estación del tren la que menciona Antonio Molinero, Comisario Provincial de excavaciones, como lugar donde adquirió, en 1954, esta inscripción fundacional que se daba por desaparecida; que se había dado por perdida incluso cuando aún existía la iglesia debido a las dudas que suscitaban por un lado unas referencias vagas de su colocación y, por otro, las lecturas contradictorias –la fecha, sobre todo– transmitidas por los eruditos locales del siglo XVII como Ariz, Fernández Valencia y González Dávila. MM

BALLESTEROS, E., 1896: 257 y 258 [como perdida]; GÓMEZ-MORENO, M., 1983: 163 [también como perdida]; MUSEO DE ÁVILA, 1983: n° 6; Guío, G. y Guío, J., 2008: 116 a 119.

C 45 Estela discoidea, Piedrahíta



Estela funeraria recuperada de la zona del Patio de Armas del Palacio de los Duques de Alba en Piedrahíta. Se encontró en 2000, durante el vaciado del solar seguido por Jesús Caballero como anticipo de las obras de remodelación del patio de recreo del Instituto de Enseñanza Secundaria que se ubica en el Palacio desde principios del siglo XX.

La estela estaba, por tanto, integrada entre el escombros y las tierras echadas en el lugar para nivelarlo, tras el derribo de las estructuras de un castillo precedente que se destruyó para construir el palacio cortesano de mediados del XVIII. Siendo así imposible precisar de qué cementerio cristiano procedía y menos la tumba que marcaba.

Piedrahíta.
Edad Media. Siglos XII a XV.
Granito. 74 x 38 x 24 cm.
[00/51]. Almacén Visitable.

Como hito funerario, pertenece al tipo discoideo, el más habitual para señalar las cabeceras de las tumbas en la Edad Media cristiana, según el uso que se extiende por toda mitad septentrional de la Península a partir del siglo XI. En el disco se representa la cruz como motivo principal, en ambas caras, o en una y en la otra un tema vegetal o geométrico, siempre mediante una profunda incisión basada en un esquema de compás que traza el puntero atado a una cuerda. El vástago, apuntado a partir de los hombros, sirve para hincarla en la tierra y asegurar su estabilidad. En este caso, ambas caras ostentan una cruz patada en relieve, resultado de vaciar los segmentos secantes de cuatro círculos.

Una pieza similar, si bien con círculos concéntricos en el reverso, también procedente de Piedrahíta, fue depositada en el Museo (ahora en la Sala VII) por el Ayuntamiento en 1986; en el edificio municipal queda el disco de una tercera, y aún se ha localizado otra, reutilizada entre los sillares del atrio de la iglesia. Todos estos ejemplares, y más de los que hay sólo referencias orales, concuerdan con lo que debió ser el mantenimiento de la memoria de los difuntos en esta villa medieval. MM

CASA MARTÍNEZ, C. DE LA, 1989; MUSEO DE ÁVILA, 1986-1991: 74 y 75; BARTOLOMÉ ALBERCA, A. 1992: 27 de mayo.

C 46 Tumba de penitente en San Andrés, Ávila



Iglesia de San Andrés, Ávila.
Románico. Siglos XII y XIII.
Caliza, hierro / 210 x 73 x 32 cm.
[06/57]. Almacén Visitable.

Sepultura medieval de la necrópolis de la iglesia románica de San Andrés, excavada por Jesús Caballero, en 2006, durante la investigación previa a las obras de acondicionamiento exterior del edificio.

La tumba destaca entre las demás del cementerio, ubicado alrededor del templo, por su cuidada factura y las características de la persona ahí enterrada.

Efectivamente, se ha construido respondiendo al modelo de sepulcro cristiano de los siglos XII y XIII, el denominado «de lasas y cabecera indicada», formado por gruesas lasas de piedra que sujetan la tierra excavada y vaciando un arco en el sillar donde apoya la cabeza del cadáver para

enmarcarla y evitar descoyuntamientos *post mortem*; pero se ha efectuado con especial esmero, como se ve en la talla de las losas de granito amarillo de La Colilla y, sobre todo, en el perfecto arco de herradura de la cabecera. Además, es una tumba única en la necrópolis, tanto por haber sido utilizada sólo una vez –esta vez: sin reducciones de huesos, anteriores ni posteriores– como por estar cerrada herméticamente por losas selladas con cal y cantos, una exclusividad extraña en los cementerios medievales.

En cuanto a la persona inhumada, una mujer de poco más de 60 años, fallecida de muerte natural sin enfermedad grave detectable –según el análisis de los huesos– llaman la atención los aros de hierro que presenta en cintura y extremidades, auténticos cilicios de penitente o asceta, y el hecho de que haya perdido el tronco y –más raro– el cráneo, que tanto suele perdurar.

A la espera del diagnóstico de los arqueólogos, se pueden plantear variadas hipótesis, por ejemplo: ¿fue una mujer beatificada en vida, una especie de santona, y su cadáver manipulado por el fetichismo popular?

MM

ESCUDERO NAVARRO, Z. *ET ALII*, 2010.

47 Alcantía con monedas, Arévalo



En 1993 apareció, en el seguimiento arqueológico de las labores de vaciado mecánico de un solar de la Plaza de la Villa (realizado por Alicia Villar Pérez) un tesoro formado por nueve monedas de vellón (aleación de cobre y plata) y una fragmentada alcantía o hucha. Es posible que el conjunto estuviera formado por más monedas, pero las circunstancias extremas del hallazgo, con grandes movimientos de tierra, y la rotura del probable recipiente contenedor no despejan esta incógnita.

Los ejemplares objeto de estudio presentan en el anverso un busto juvenil a la izquierda con la leyenda ANFVX REX y en el reverso la leyenda TOLLETA en torno a una cruz patada con estrellas en los ángulos. Las monedas de vellón con

Plaza de la Villa, Arévalo.
Edad Media. Siglos XII y XIII.
Cerámica, vellón / 7,5 x 9,2 cm.
(93/52/5 a 14). Sala VII.

TOLLETA, ceca de Toledo, se empezaron a acuñar por Alfonso I o Alfonso VII, acuñaciones que se repetirían con pocas variaciones durante unos 150 años, siendo ejemplares que permanecen en circulación más de un siglo. Por su tipología, parece que nos encontramos ante unos dineros de vellón de Alfonso VIII (1158-1214).

En lo que se refiere a la alcantía, decorada con líneas acanaladas, le falta la base y se encuentra rota por la ranura. Está realizada en pasta naranja bien decantada, con pequeños desgrasantes, y presenta un engobe exterior que varía desde el color marrón-amarillento al achocolatado. Por sus características técnicas la pieza presenta muchas similitudes con algunas de las producciones del alfar excavado en la calle Duque de la Victoria, de Valladolid, relacionado con su comunidad mudéjar.

JAVC

RUEDA SABATER, M., 1991; VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., 1998; GUERRA, R. y MARTÍN, M^a C., 2004: 45.

C 48 Ladrillos funerarios hebreos



Huerta en Navacepeda de Tormes.
Edad Media. Siglos XIII a XV.
Cerámica / El mayor, 11 x 13 x 4 cm.
[07/40/6]. Sala VII.

Son dos fragmentos de dos ladrillos con epigrafía hebrea, grabada cuando aún la pasta estaba medio blanda: uno, utilizado en sentido horizontal, contiene la parte inicial de un versículo bíblico, [*según está es*]critof[:]; el otro, en vertical, un estilizado candelabro de siete brazos o *menorá* y el nombre *Sara*, según estudio de Javier Castaño, siendo la fórmula sagrada y la lámpara muy adecuados para una función funeraria, ya que la primera forma parte de la oración por los difuntos y la menorá simboliza la esperanza de reconstrucción del Templo.

Fueron encontrados, a finales de 2006, entre los materiales caídos por el derrumbe de la cerca de una huerta en Navacepeda de Tormes, debido a la escorrentía de una fuerte tormenta. Y entregados al Museo con gran celeridad por la propietaria del lugar, D^o Otilia Sacristán Nieto, en 2007.

Como elementos de alguna tumba, ambas baldosas serían las primeras de este tipo documentadas en la Meseta Norte –sólo se sabe de un paralelo hispano procedente de las afueras de Toledo– y serían excepcionales por implicar quizá una sepultura recorrida perimetralmente por una inscripción, más propio del modo islámico, en vez de señalada con la habitual estela vertical en la cabecera hebrea.

En cualquier caso, la ausencia de cualquier otro resto similar en Navacepeda por el momento, y su hallazgo integrando el ripio de una tapia, lleva a pensar que los ladrillos llegaron entre trasiegos de derrumbes para reutilizarlos, procedentes –quizá– de las pujantes y cercanas aljamas de Piedrahíta o El Barco de Ávila. MM

CASTAÑO GONZÁLEZ, J., 2007.

49 Almacabra de San Nicolás



Este cementerio de los musulmanes de Ávila se encontraba extramuros, al sudoeste del recinto amurallado, entre la iglesia de San Nicolás y el río Adaja.

Las excavaciones realizadas entre los años 1999 y 2003 (dirigidas por R. Ruiz, J. Moreda, R. Serrano y O. Alonso) sacaron a la luz más de 3000 sepulturas, lo que convierte a esta necrópolis islámica (*maqbara*) en una de las más extensas descubiertas en la Península Ibérica. Su carácter islámico se confirma por el tipo de enterramiento, con los cuerpos colocados en posición decúbito lateral derecho y la mirada del difunto hacia La Meca.

A su importancia cualitativa se debe sumar la existencia de un voluminoso conjunto de estelas funerarias, la mayoría descontextualizadas, aunque con algunas sí halladas *in situ*.

Existen dos grupos de estelas: las que se disponen horizontalmente sobre los enterramientos y las

Barrio de San Nicolás, Ávila.
Mudéjar. Siglos XIII a XV.
Granito / Epigráfica, 117 x 54 x 46 cm.
[00/29; 03/34; 03/64]. Almacén Visitable.

que lo hacen verticalmente (cipos). Existe, al tiempo, la posibilidad de combinarlas, de modo que muchos sepulcros estaban formados por la asociación de ambos tipos, normalmente dos cipos verticales flanqueando una estela horizontal.

De granito, podían estar decoradas o no. Lo llamativo de las decoradas es que, aun siendo piezas islámicas, reciben una ornamentación inspirada en motivos del arte cristiano, como bolas, sogas y rosetas, características de lo gótico, lo que prueba la transferencia mutua de motivos y esquemas decorativos entre las dos religiones.

La mayoría de las piezas son anepígrafas, aunque las pocas conservadas con inscripción, en árabe, confirman su carácter islámico, pues utilizan fórmulas conocidas y recurren a citas coránicas. Ejemplo de ello es la pieza del fondo de la imagen, con la inscripción:

كل شاء حالك الا وجهه له الحكم واليه ترخعون
Todo perece excepto su Rostro, Él tiene la Sabiduría y a Él retornaréis (Corán 28,88).

Tras la conversión forzosa de los mudéjares en 1502, el cementerio se abandonó y sus estelas se reutilizaron como elementos constructivos por toda la ciudad. Uno de los ejemplos más significativos de este proceso lo constituye el horno que, en el mismo lugar del cementerio, se erigió en los siglos XVI o XVII utilizando únicamente estas antiguas piedras sepulcrales. JGG

GÓMEZ-MORENO, M., 1983: 45 a 55; MOREDA, J. y SERRANO, R., 2008; JIMÉNEZ GADEA, J., 2009.

C 50 Santa Ana, la Virgen y el Niño



Imagen mariana que es un buen ejemplo de un tipo iconográfico característico de la Edad Media con perduración posterior, conocido como Santa Ana *Mettertia* o Triple, con origen en el siglo XIV, momento en que se generaliza en el occidente europeo, en la piedad popular, el culto a la madre de María.

Representa a ésta sentada sobre su madre, Santa Ana, y dando asiento a su vez al Niño Jesús, al que amamanta, acusando una desproporción escalonada en los tamaños y alejándose, pues, de una representación naturalista del tema. La talla presenta un buen estado general, aunque ha perdido parte de la policromía original, así como la corona de la Virgen y la mano derecha del Niño.

Colección del Marqués de Benavites.
Gótico. Siglos XIV/XV.
Madera policromada / 103 x 50 x 30 cm.
[B/68/4/442]. Sala VII.

En general, la composición responde al esquema de las Vírgenes trono del Románico, aunque a pesar de ciertos arcaísmos (especialmente en la figura de Santa Ana, rígida e incommunicativa), la situación girada de la figura del Niño, con el consiguiente establecimiento de comunicación entre Madre e Hijo, y el tratamiento realista de los pliegues de las vestiduras, sitúan la obra en algún momento avanzado del siglo XIV o quizá ya en el XV. Por otro lado, no hay que descartar una cronología posterior, ya que en la imaginería de carácter popular pervivieron durante mucho tiempo, por inercia, estos prototipos medievales.

Aunque el tema fue conocido en Ávila, como demuestra la grisalla del retablo de Santa Ana de la Catedral, del siglo XV, no se conoce ningún ejemplo de este tipo de representaciones en la imaginería mariana medieval de la provincia, lo que proporciona a este ejemplar un interés añadido. No obstante, su ingreso en el Museo a través de la colección del Marqués de Benavites impide saber a ciencia cierta su procedencia originaria. **JJG**

GÓMEZ-MORENO, M., 1983: 109 a 110; ARA GIL, J., 1994: 277 a 286; FRANCO MATA, Á., 2009: 658-663.

51 «Mano de Fátima»



Este fragmento de cerámica, perteneciente al fondo anular de un plato, documenta un tipo de cerámica medieval, de raigambre islámica, caracterizado por un vedrío de color turquesa decorado con estampillas.

En la Edad Media la decoración con estampillas es conocida en los alfares peninsulares a partir del siglo XIII (por influencia almohade), aunque lo común es su empleo bajo cubiertas de color melado o verde oliva. En el caso de Ávila, es la primera vez que se documenta la utilización de las estampillas bajo un vidriado turquesa, que, a su vez, es minoritario frente a los otros vedríos monocromos. En otros alfares (Valladolid, Paterna) los vidriados turquesas aparecen ligados a producciones de loza verde y morada.

Por otro lado, también en Ávila resulta excepcional la estampilla utilizada. Si lo frecuente es encontrar elementos vegetales o geométricos estilizados, aquí tenemos un ejemplar que representa

Tenerías de San Segundo, Ávila.
Loza turquesa. Siglo XIV.
Cerámica / 5 x 7 cm.
[05/89/S3/SN/302-2ª/865 Z]. Galería alta, bloque 2.

la palma de una mano extendida. Este tipo iconográfico –preislámico– se popularizó entre los musulmanes («Mano de Fátima»). A las virtudes protectoras frente al mal de ojo atribuidas a este símbolo desde siempre (la mano extendida como «alto» a lo que viene por delante), se unen, por un lado, su similitud formal con la palabra الله (Dios) esquematizada y, por otro, la coincidencia numérica entre los dedos y los llamados «Pilares del Islam» (de ahí que este símbolo también se denomine *jamsa* [cinco]). Todo ello contribuye a hacer de esta estampilla un elemento mágico-religioso de carácter netamente propiciatorio en el contexto islámico.

La pieza proviene del arrabal de San Segundo, donde se instalaron las tenerías de la ciudad, en cuya excavación (realizada por Ascensión Salazar Cortés) se encontró, y debe ponerse en relación con la comunidad mudéjar de Ávila por sus características técnicas y simbólicas, aunque su rareza hace pensar en una pieza de importación. JYG

BOSWORTH, C. E., 1978; SOUTO LASALA, J. A., 1983: 467 y 468; TORREMOCHA, A. y OLIVA, Y., 2002: 70 y 75.

C 52 Lápida hebrea, Arévalo



Arévalo.
Baja Edad Media. Siglo XIV.
Granito / 158 x 73 x 15 cm.
[04/11/91]. Almacén Visible.

[...]Don Yosef [...]
[...] (en abreviatura) Su descanso esté en el Edén.
[traducción de Carlos Carrete Parrondo]

Pocos ejemplos materiales han llegado a nuestros días de la presencia hebrea en la provincia de Ávila. Esta lápida, junto con otra de la misma procedencia y los dos ladrillos con representación de una *menorá* de Navacepeda de Tormes (véase ficha 48), son, por el momento, los únicos y excepcionales testimonios arqueológicos de la cultura sefardí en la provincia.

Se trata en este caso de una lápida funeraria, de granito, con inscripción en caracteres hebraicos, que pertenecería al cementerio judío de la villa, aunque fue hallada, ya descontextualizada, en un vertedero municipal, junto a otros elementos que provenían de un pilón de la huerta del convento de

Franciscanos Descalzos de la localidad. Producto de esta reutilización como elemento del pilón es la perforación circular que presenta ahora la pieza en su parte central, donde embocaría una tubería o caño.

La comunidad hebrea de Castilla en la Edad Media desempeñó un importante papel en determinados sectores económicos. Para el caso abulense, sabemos por la documentación estudiada que en su seno destacaron los artesanos (cuero y confección textil principalmente) y que quedaron en manos de determinados de sus miembros las actividades financieras relacionadas con el pequeño y mediano crédito. JJG

LEÓN TELLO, P., 1963; TAPIA SÁNCHEZ, S. DE, 1997; GUERRA, R. y MARTÍN, M^a C., 2004: 30 a 31.

C 53 Ajuar litúrgico, Pajares de Adaja



Las Cruces, Pajares de Adaja.
Gótico. Siglo XIV/XV.
Peltre / Cáliz, 19 cm x 11 Ø borde.
[94/57]. Sala VII.

Ajuar que acompañaba la tumba de un clérigo sepultado en el lugar *Las Cruces*, en Pajares de Adaja, donde la excavación arqueológica de Ana Viñé siguiendo un potente muro de cal y canto localizó, en 1994, una necrópolis asociada a la probable cabecera de una iglesia medieval, antecedente de la que se construirá en el XVI en la plaza del pueblo.

La identificación del difunto, cuya cuidada sepultura destaca del resto por ser de ladrillo, con cabecera cuadrada y tejadillo para protección del cráneo, viene dada, precisamente, por la presencia del ajuar. Es algo habitual, a finales de la Edad Media, que los sacerdotes se enterraran con los recipientes más característicos de la liturgia cristiana: el cáliz, la patena, y las dos vinajeras; recipientes que, además, suelen ser de peltre –según otros hallazgos conocidos y cercanos, de Valladolid, León, Zamora y Soria, por ejemplo–, una aleación de cinc, plomo y estaño, más barata que el bronce, pero también más maleable. Y esto hace que se encuentren –también todos– muy deformados, por el mero peso de la tierra.

La tipología de las piezas es característica de la orfebrería y platería del gótico final. El cáliz, cóncavo unido a una amplia peana por un pie con nudo central, decorado con cinco medallones con escenas religiosas en relieve –el Calvario– y quizá el Tetramorfos o símbolos de los cuatro Evangelistas. La patena plana, sin decorar. Y las dos vinajeras, como jarritas de pico alto prolongado para evitar que goteen, con asa sinuosa aplicada en la bisagra de la tapadera –perdida–, la panza recorrida con tenues estrías verticales a modo de gallones y, en el frente, convergen dos escudos: el de los reinos de Castilla y León en cuarteles escaqueados y el de la casa de Lancaster, de tres leopardos pasantes sobre tres flores de lis.

Esta decoración heráldica permite relacionar estos ajuares con la influencia inglesa que trajo a Castilla, en los finales del siglo XIV, Catalina de Lancaster, esposa de Enrique III y madre de Juan II. MM

MORALES, F. y HERRERO, J., 2000: 313; PEREDA ALONSO, A., 2001: I, 165; FRANCISCO MÉNDEZ ÁLVARO..., 2007: 95 y 96.

54 Ecce-Homo hispano-flamenco



Hospital de Dios Padre, Ávila.
Gótico. Siglo XV.
Óleo sobre tabla / 68 x 59 cm.
[88/44/5]. Sala VII.

Óleo sobre tabla hispano-flamenco, del siglo XV, que formaba parte de los bienes del Hospital de Dios Padre, una de las cinco instituciones de beneficencia con que contaba la ciudad de Ávila a finales del siglo XVIII, cuando fueron unificados, por orden del Consejo Real de 1793, en tan sólo uno –el que, con el tiempo, será Hospital Provincial–. La Diputación Provincial, sucesora de la saga hospitalaria, lo depositó en el Museo en 1988.

La excelente factura de la tabla ya mereció un laudatorio comentario de Post, en 1933, prestigioso hispanista que le encontró analogías con el estilo de Fernando Gallego ejecutado por un artífice

local, pero descartando que pudiera asignarse al llamado «Maestro de Ávila», a quien se endosaba en esos años toda pintura flamenca sin atribución concreta de la ciudad y provincia.

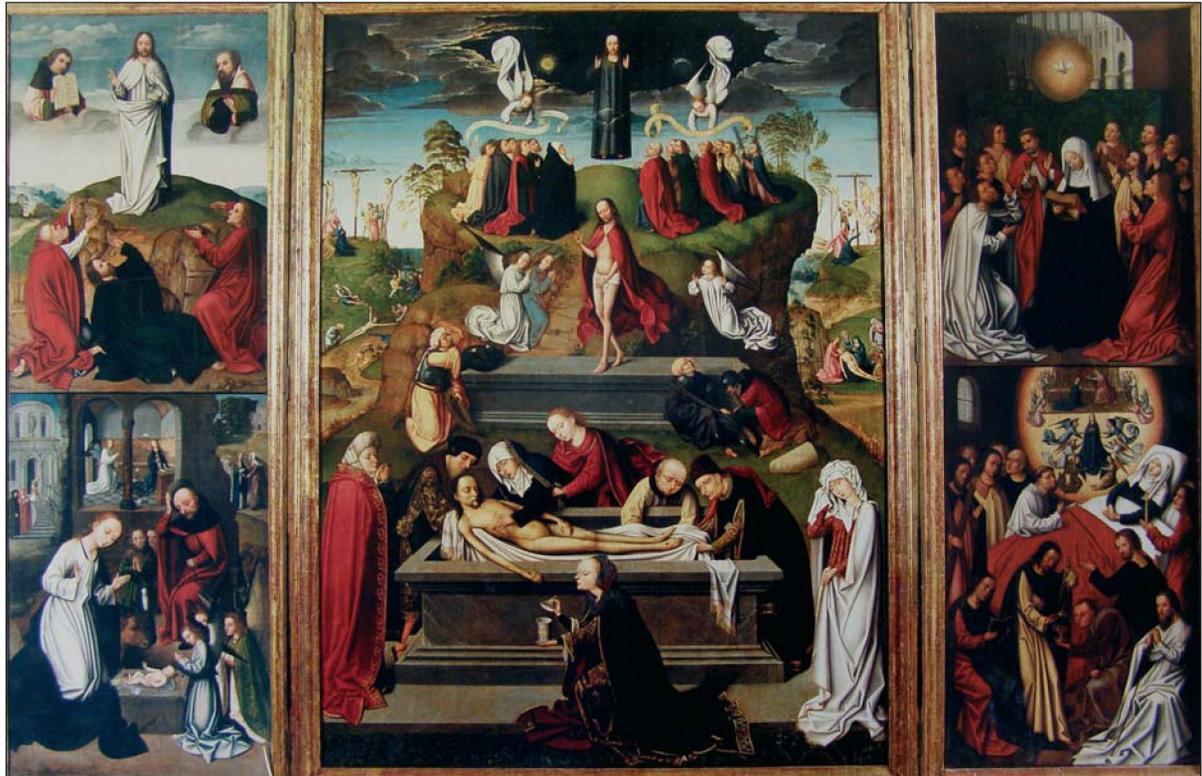
En esta obra singular, la conocida iconografía del *Ecce Homo* –*Aquí (tenéis) al Hombre*– la frase con que Poncio Pilatos devuelve a Jesús, en los primeros pasos de la Pasión, escarnecido como rey –coronado de espinas, con manto púrpura y, en el cuello, un cabo de la soga que lo inmovilizó en la columna para ser azotado– se ve reforzada por la leyenda gótica que recorre la parte superior del marco, también del siglo XV, donde se reproducen dos versículos del Cantar de los Cantares casi completos (111, 11) en latín:

*[Salid y] ved [oh hijas de Sión] al rey Salomón
con la diadema con que lo coronó su madre [el
día de su boda]*

Así se establece un paralelo entre Jesucristo y el rey Salomón en dos situaciones que en principio son contradictorias: la humillación y la apoteosis; aunque, a la larga, resultarán similares en su triunfo. MM

GÓMEZ-MORENO, M., 1983: 220; POST, CH. R., 1933: IV, 373; MUSEO DE ÁVILA, 1986-1991, 1991: 45.

C 55 Tríptico de ¿Petrus Christus?



Ávila.
Gótico. Siglo XV.
Óleo sobre tabla / 223 x 345 cm (abierto).
[B/71/3/3]. Sala VII.

Gran tríptico de buena escuela flamenca, atribuido al círculo de Hans Memling (1430-1494), que los tratadistas asignan a sus discípulos o a otros maestros contemporáneos también radicados en Brujas, como Petrus Christus (1410-1473), según una teoría últimamente retomada. En cualquier caso, es una obra de alta calidad y considerable envergadura, de la que se desconoce por encargo de quién llegó a Ávila, o qué institución religiosa pudo traerlo: acaso algún convento o algún hospital desde donde, tras la reunificación hospitalaria del XVIII o la Desamortización del XIX, pasara a la Diputación Provincial, que lo depositó en el Museo en 1971.

El tríptico relata la vida de Cristo y la Virgen; explicando gráficamente cómo llega a ser el Redentor de todas las almas. Para ello, el artista distribuye 16 escenas de forma escalonada y yuxtapuesta, desde las más terrenales a las celestiales según una lectura de abajo a arriba. Siguiendo una colocación cronológica, en la tabla principal acentúa la secuencia del Entierro, la Resurrección y la Ascensión, ante una roca o montaña que va haciendo de telón de fondo conforme a un eje de simetría marcado por las figuras de Cristo resucitado y subido al Cielo; en segundo plano y en los flancos, momentos de la Crucifixión y Muerte. En el batiente izquierdo, enfatiza el Nacimiento y la Transfiguración, acompañados por la Presentación, la Anunciación y la Visitación. Y, en el derecho, la Dormición de la Virgen, con su Asunción y Coronación, rematando en Pentecostés.

En el exterior de las puertas, para ser visto cuando el tríptico esté cerrado, otra mano, quizá hispana – se ha apuntado –, más tarde y más torpe, pintó en grisalla la Misa de San Gregorio: el conocido mila-

gro de la aparición de Cristo con los símbolos de la Pasión ante el altar en que oficiaba misa el Santo para disipar las dudas de un asistente sobre su presencia real en la Consagración. Es un recurso habitual en los trípticos de los Países Bajos de finales del XV –también lo presentan las puertas de uno de El Bosco, en el Prado–.

MM

GÓMEZ-MORENO, M., 1983: 218 a 220; BOROBIA, M., 1990; MARTENS, D., 2000; BERMEJO MARTÍNEZ, E., 2004.



56 Tumba de 'Abd Allāh el Rico



Iglesia de Santiago, Ávila.
Mudéjar. Año 897 H. = 1492 d.C.
Granito / 53 x 164 x 39 / 78 x 38 x 17 cm.
[89/20/4/2y 3]. Almacén Visitable.

La combinación de los tres elementos formaba un monumento funerario tumular, rematado en cabeza y pies con sendas estelas verticales. A lo largo de las caras visibles corría el texto árabe de la inscripción, donde consta el nombre del difunto, la fecha de su muerte y las circunstancias de ésta, más una serie de jaculatorias religiosas. Todo ello dentro de un campo epigráfico enmarcado por cordones decorativos, similares a los utilizados en la ornamentación gótica del momento. La letra utilizada es de tipo cursivo, con indicación de puntos diacríticos, apreciándose una ejecución cuidada y esmerada.

La combinación, pues, de la escritura con la decoración sogueda harían de esta pieza una de las más destacables del cementerio, donde la mayoría de las estelas eran anepígrafas.

En este caso, el difunto pertenecía a una familia importante de la comunidad mudéjar, los Rico, a los que encontramos en varios documentos del siglo XV con cargos importantes en la aljama. No es de extrañar, pues, que su sepulcro fuera distinguido, correspondiendo a su posición social. Además, el hecho de haber muerto asesinado –constando en el texto de la inscripción esta circunstancia– quizá llevó al padre de 'Abd Allāh, Yūsuf el Rico, a honrar de una manera especial su memoria, como desagravio.

Por otro lado, y gracias a los documentos conservados del proceso judicial que siguió al homicidio, conocemos el año exacto de la muerte. **JJG**

[بسم الله الرحمن الرحيم هاذا قبر عبد الله بن يوسف الغاني المقتول على ظلم رحمه الله تو [في] / (...) وملكه عام من الهجرة نبينا محمد صلى الله عليه وسلم / (...) ن مائة الله يجمعنا معه في الجنة النعيم لا حول ولا / قوة الا بالله العلي الحكيم / لا غالب الا الله

[En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. Éste es el sepulcro de 'Abd] *Allāh ibn Yūsuf, el Rico, asesinado injustamente. ¡Que Dios se apiade de él! Murió [en el día... del mes...][...] su imperio, del año de la Hégira de nuestro profeta Muhammad, ¡que Dios lo bendiga y lo proteja!*, [ocho] cientos [noventa y siete]. *¡Que Dios nos reúna con Él en el Paraiso! No hay poder ni gloria excepto en Dios, el Altísimo, el Sabio. No hay vencedor excepto Dios».*

Entre los centenares de estelas funerarias mudéjares de la ciudad de Ávila, puede destacarse por su interés histórico y epigráfico este ejemplar, único hasta el momento en su género. Estuvo en origen formado por tres piezas, de las cuales el Museo conserva una y media, estando la otra media en el Museo Catedralicio y la tercera en paradero desconocido.

LÉVI-PROVENÇAL, E., 1931: 81; JIMÉNEZ GADEA, J., 2002: 34 a 36.

57 Lauda de Migaleles



Migaleles, Fontiveros.
Gótico. Siglo XV.
Granito / 192 x 74 x 14 cm.
[88/44/1]. Almacén Visitable.

Procedentes del lugar de Migaleles, término de Fontiveros, fueron depositados en el Museo por los hermanos Calleja Moreta, una lauda y un sarcófago, en 1988.

Habían sido encontrados al arar con vertedera la tierra hacia 1970, en algún punto de la finca, y apartados a la linde para no entorpecer el laboreo. La tradición sitúa allí una antigua iglesia, a cuya necrópolis pudieron pertenecer, y un asentamiento del que conserva el nombre, abandonado en su momento por causas desconocidas. El poblado de *Miguelfeles*, es mencionado en varios documentos medievales y modernos, en concreto desde 1260 a 1594.

La primera fecha concuerda con la tipología de la tumba, tallada en un bloque de granito con «cabecera indicada» mediante los dos salientes que quieren mantener recto el cráneo, ya que este modelo se generaliza a partir de la segunda mitad del siglo XIII.

La lauda, por su parte, corresponde al enterramiento de un hidalgo, posible Señor de Bercial *que siempre procuró defender la verdad*, falleció el año 1500, según la inscripción que recorre el borde, enmarcando el yelmo con penacho y el escudo heráldico central.

Es posible que sucesivas reutilizaciones hayan alargado el uso del sarcófago, siempre dentro de un radio limitado por su envergadura, aunque sin llegar a constituir la tumba cubierta por la lauda señorial. El recuerdo que se ha transmitido de su hallazgo es que no tenían relación, como si la losa ya estuviera separada de la tumba que había tapado en tiempos; y se apuntan detalles para el sarcófago: que sí contenía un esqueleto que «se salía por los pies» –ver el correspondiente boquete– y que esta anomalía se había salvado arrimando tejas y vertiendo cal. MM

MUSEO DE ÁVILA 1986-1991, 1991: 12 y 13; MARINÉ, M., 2008 a: nº 36.

C 58 Reja conventual



Reja de amplio vano adintelado, integrada en la colección del Marqués de Benavites, sin que consten datos de su procedencia ni noticias de la causa por la que fue recolectada por este noble abulense, aunque sus características apuntan a algún monasterio de clausura femenino, tal vez de la misma capital, donde pudo separar el coro claustral de la nave de la iglesia.

Corresponde al tipo básico que los tratadistas llaman «de defensa» debido a su exclusiva misión de blindaje protector, sin finalidad decorativa. Por eso carece de alardes de forja –ni tan siquiera algún barrote retorcido en espiral salomónica, ni bifurcado–, carece de adornos que se puedan considerar superfluos y también de figuración esculpida. Su papel es sólo permitir que las monjas sigan desde

Colección del Marqués de Benavites.
Siglos XV y XVI.
Hierro / 266 x 185 x 2 cm.
[B/68/6/7]. Almacén Visitable.

el coro las liturgias que se celebran en el altar sin perder el aislamiento del resto de fieles; y asimismo, que puedan comulgar –arrodilladas– a través de una pequeña ventana practicable a media altura.

Está construida por un enrejado de largos barrotes de sección cuadrada; los verticales, colocados en arista, se insertan en los horizontales, perforados para acogerlos y martilleados para asegurarlos con técnica muy depurada. Así se ha tejido una retícula regular bastante tupida, casi celosía de hierro, muy apropiada para el recinto claustral donde se presume que estuvo instalada. MM

MUSEO DE ÁVILA, 1998: 36; GALLEGO DE MIGUEL, A., 1981 y 1998.

59 Vajilla y tesorillo de Arévalo



Barrio de la Morería, Arévalo.
Baja Edad Media. Siglo XV.
Cerámica, plata y bronce / Plato 23 Ø cm.
[04/92 y 05/81/404]. Sala VII.

En las excavaciones de dos solares contiguos de Arévalo, –calle Larga con Morería y Morería con Paraíso–, Blas Cabrera y Jorge Díaz de la Torre hallaron dos conjuntos excepcionales que denotan la riqueza y el lujo de la villa durante buena parte de los siglos XV y XVI, cuando fue sede de la Corte de Castilla y estaba en su apogeo el Palacio Real construido por Juan II.

Uno es una rica vajilla de loza dorada, o de reflejo metálico, perteneciente a la serie denominada «de coronas» por las que aparecen en el ala de los platos y fondos de escudillas; fue encontrada en múltiples fragmentos, desechados, rotos y tirados, por lo que muchos han perdido parte de la decoración. Pero se reconocen pertenecientes a la serie que se fabricaba, a mediados del siglo XV, en Manises y Paterna por encargo de la Corona; era un modelo a menudo combinado con más decoraciones exclusivas y por ello gozó de gran predicamento entre los ámbitos cortesanos de los reinos mediterráneos. Éste de Arévalo es, a día de hoy, el lote de loza dorada más

importante de los documentados arqueológicamente en Castilla y León.

El otro conjunto es un tesorillo compuesto por 52 monedas de plata y vellón de los Reyes Católicos, con algún resello que refrenda su curso legal prolongado en época de Carlos V, hasta más allá de 1530; se ha conservado también un pequeño fragmento de tela, quizá de la bolsa que lo contenía. Se trata de 2 piezas de un real y 3 de un patard, 2 de cuatro maravedíes y 5 de dos, 10 cornados y 30 blancas, con un horizonte homogéneo y coetáneo, no atesorado durante tiempo: acaso el circulante de un momento determinado puesto a salvo.

Fue escondido en un entorno quizá doméstico, probablemente en algún episodio de la revuelta Comunera por un propietario que quiso evitar el pillaje y asegurar su recuperación, aunque finalmente no la logró.

JJG y MM

GONZÁLEZ MARTÍ, M., 1944; CASTÁN, C. y CAYÓN, J. R., 1983: 376 a 421; LÓPEZ ELUM, P., 2006; CABRERA, B. *ET ALII*, [en prensa].

60 Vidriera del rosetón de San Pedro



Iglesia de San Pedro, Ávila.
Renacimiento. S XVI.
Vidrio y plomo / 54 x 37 cm.
[72/2/2]. Galería alta.

La vidriera, por roturas o reformas, ha sufrido varias remodelaciones, con añadidos, cambios y, a veces, reaprovechamiento de los vidrios en otra posición. De ahí que, entre lo conservado, haya fragmentos desde el siglo XVI –los más antiguos: los figurados y las rosetas–, pasando por motivos vegetales esquemáticos del XVIII, hasta del mismo siglo XX, cuando se subsanaron algunas lagunas con los llamados «vidrios del ferrocarril» –procedentes de los faroles de señalización de las vías– siguiendo una técnica habitual para la reposición de vidrieras, dado el corte geométrico y los colores que presentan.

La vidriera renacentista es un Apostolado que recita el llamado *Credo Apostólico*. De ella, se ha podido reconstruir un San Simón, con gran fuerza expresiva rascada en la grisalla, que se presenta con la sierra de su martirio donde firma en anagrama Arnao el Viejo o su hijo Arnao de Vergara, acreditados vidrieros del paso del siglo XV al XVI. También se ha recuperado la túnica de otro apóstol y bastantes filacterias con las frases del Credo que, desde San Agustín, la tradición atribuye a cada uno de los Apóstoles, como recurso mnemotécnico para fijar, también iconográficamente, la fe que predicaban. Las más completas son las de San Andrés, *Qui conceptus de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine* y San Felipe, *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus*.
MM

Las obras de restauración que Anselmo Arenillas efectuó en esta iglesia, en los años 1967/68, implicaron la sustitución, y refuerzo, de algunas porciones del rosetón de su fachada principal. Por ello, pasaron al Museo varios elementos de piedra de los arquillos interiores, y lo que se pudo rescatar de la vidriera de color.

Esta última sólo quedaba, y no en disposición original, en uno de los gajos, –*No quedando sino el San Pablo y los rótulos* había afirmado Manuel Gómez-Moreno en 1901–, por lo que no extraña que los vidrios antiguos recuperados sean muy pocos en relación a los que formaron el rosetón, de 6 m de diámetro.

GÓMEZ-MORENO, M., 1983: 152; *MUSEO DE ÁVILA* 1986-1991, 1991: 56 a 59; NIETO ALCAIDE, V., 1998:151 a 153; NIETO ALCAIDE, V., 2001: 134 y 135.

61 Sepulcro de Don Bernardino de Barrientos, Vasco de la Zarza



Serranos de la Torre, Zapardiel de la Cañada.
Renacimiento. Principios del siglo XVI.
Mármol / 133 x 207 x 84 cm.
[97/53/1]. Almacén Visible.

Esta tumba se preparó en la antigua iglesia –convertida en vivienda, hace décadas– del castillo de la dehesa de Serranos de la Torre, en Zapardiel de la Cañada, construido por el señor del lugar Pedro de Barrientos, en el siglo XV.

Es obra de Vasco de la Zarza (14??-1524), importante escultor del Renacimiento abulense, encargada probablemente por el mismo Pedro de Barrientos para su sobrino Bernardino, quien no la llegó a ocupar, por causas desconocidas.

El monumento funerario estaba en el primer arco-solio de la capilla, que también fue decorado con relieves de yeso: casetones de rosetas en el arco, motivos pompeyanos en las jambas y, acaso en el frente, un nicho de la Virgen con Niño. Bajo el arco, el sepulcro del Caballero en alabastro, la figura yacente y el frontal heráldico. Todo con una esmerada talla de gran valor artístico.

El difunto es un joven que viste armadura, apoya la cabeza sobre un triple cojín de minuciosa labor de bordado, lleva amplio collar de cadena, y mantiene con ambas manos su espada en el centro del pecho.

Ha perdido un pierna y la probable alegoría –yelmo?, léón?, ¿paje?– a los pies. Como imagen es muy semejante, casi clónica, a la de Don Iñigo López Carrillo de Mendoza en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo, también de Vasco de la Zarza.

En el frontal, por simetría con lo conservado, dos niños –putti–, flanqueado cada uno por un elegante roleo, sostienen el escudo cuya mitad intacta presenta las hojas de higuera de los Figueroa, un apellido que está en la base del linaje Barrientos.

Hacia 1970, los antiguos dueños de la dehesa deshicieron la tumba –vacía– dejando sólo en la antigua capilla el bloque del Caballero, hasta las rodillas, como escultura decorativa; el resto se guardó en un cobertizo. Después, el propietario actual del castillo, D. Antonio Vaquero, consciente de la trascendencia del monumento, lo depositó en el Museo, en 1997, donde se ha recompuesto con todos los fragmentos recuperados en el antiguo cobertizo y entre las tierras.

MM

NIETO, J. R. y PALIZA M^a T., 1998: 70 a 73; RUIZ-AYÚCAR, M^a J., 2009: 224 a 227.

62 Descendimiento de alabastro



Altorrelieve del Descendimiento de Cristo muerto, en alabastro, atribuido al pujante círculo de escultores que, tras la influencia de la nueva estética establecida por Vasco de la Zarza, dan paso a las formas renacentistas en Ávila, con el apogeo de renovación y construcción de todo tipo de obras emprendida por civiles y eclesiásticos, en la primera mitad del siglo XVI. Está enmarcado como un casetón de retablo renacentista, en madera dorada con columnillas laterales de balaustres vegetales y coronación adintelada de cornisas metopadas.

Fue depositado por la Diputación Provincial en 1998, procedente del antiguo Hospital Provincial, a donde había llegado, con los siglos, desde el anti-

Hospital de Dios Padre, Ávila.
Renacimiento. Siglo XVI.
Alabastro / 59 x 44 x 8 cm.
[98/23/2]. Sala VIII.

guo Hospital de Dios Padre. Esta institución fue unificada por el Consejo Real con los otros hospitales existentes en Ávila, para dar lugar a un solo centro benéfico, antecedente del provincial. Así, en el Inventario de la *reunión de los cinco Hospitales de esta Ciudad* que levanta Juan Meléndez Valdés en 1793 figura entre los bienes del de Dios Padre [además del *Ecce Homo*, nº 54 de esta guía] una *Efigie del descendimiento en Alabastro con su peana de talla dorada*.

La pieza puede responder aún a la tradición Bajomedieval, importada con éxito desde Inglaterra, de plasmar escenas de las vidas de Cristo y de la Virgen en placas de alabastro policromadas. En este caso, es el momento final del descendimiento del cuerpo muerto de Jesús: la cruz vacía, flanqueada aún por los cadáveres de los dos ladrones que acompañaron la crucifixión; Jesús ya en el regazo de la Virgen como *Piedad*, desconsolada por el sacrificio de su Hijo; a los lados, San Juan le mantiene la cabeza, y María Magdalena la mano izquierda. Es una composición que recuerda las representaciones del tema en tablas flamencas del siglo XV, pero con detalles humanistas en la talla de las figuras.

Esta secuencia, también conocida iconográficamente como «llanto por Cristo muerto», corresponde a la penúltima estación del *Via Crucis*, que precisamente en el siglo XVI se consolida como una manera de repetir los sucesos de la Pasión, reproduciendo con oraciones y sacrificios los actos que jalaron el camino de Jesús hasta el Calvario. MM

GÓMEZ-MORENO, M., 1983: 217.

C 63 *Martirio de San Vicente y sus hermanas*



Tabla con dos escenas del martirio de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, adquirida en subasta por el Estado en 2008.

La tabla formó parte de un retablo renacentista donde se narraba gráficamente la hagiografía del diácono Vicente y sus hermanas, perseguidos por Decio en el año 323. En este cuadro, en primer plano los tres huyen de la prisión de Evora –Talavera la Vieja– y a continuación, en segundo plano, son alcanzados en Ávila y apaleados. Es la parte central de un relato que acaba con su crucifixión y posteriores avatares de sepultura; y que se inicia con el encarcelamiento de Vicente, a quien sus hermanas van a visitar para convencerle de huir. Precisamente, en el Museo Bosuet de Meaux está la tabla de la entrevista en la cárcel, de la misma mano y con la misma iconografía de personajes y arquitecturas –por lo

Renacimiento. Siglo XVI.
Óleo sobre tabla / 118 x 104 cm.
[08/ 52/4]. Sala VIII.

tanto, del mismo retablo–, procedente también de un coleccionista particular.

Ambas tablas se han atribuido a Pedro de Rubiales (Albuquerque, 1511-Roma, hacia 1556) pintor manierista de producción casi toda romana, aunque es dudoso. El canon alargado de las figuras, los ropajes y las caras mofletudas, más se acercan a las maneras italianas que Alonso Berruguete importó a Castilla, marcando la pintura del reino en el siglo XVI.

Los hermanos fueron martirizados al pie de la muralla de la ciudad, cuya comunidad paleocristiana levantó un templo para preservar la memoria del lugar sagrado. En la Edad Media, en ese punto se construyó la basílica románica con su advocación. La iglesia, según sus libros de fábrica encargó en el siglo XVI un retablo con detalles de la historia de los mártires, que fue sustituido por el barroco actual en el XVIII.

No se sabe qué fue del retablo renacentista, ni si se conserva algo de él. Se puede suponer que una vez desmontado –como tantos otros– sirviera para la devoción de instituciones religiosas diversas, en bloque o en tablas sueltas, dispersándose luego por el coleccionismo público o privado. Esta tabla, que tanto tiene del manierismo de los seguidores de Berruguete, podría haberle pertenecido, y haber vuelto a Ávila en una secular carambola; pero, por ahora, no hay aún seguridad en tal hipótesis. MM

BOYER, J. C. y CHANGUEUX, J. P., 2006: 40 a 43; DACOS, N., 2009.

C 64 Dos Evangelistas



Estas dos imágenes de madera policromada de San Marcos y San Juan debieron pertenecer a un conjunto mayor que representaba a los cuatro Evangelistas, en algún pequeño retablo, como indica el hecho de que ambas piezas –obra de la misma mano– descansen sobre una peana de similares características y de que presenten su parte trasera tallada semejantemente, formando una superficie plana, dispuesta para su visión frontal.

San Juan es joven, con la cabeza descubierta, mientras que San Marcos, que cubre su cabeza con el manto, aparece como un hombre maduro barbado. Las dos figuras llevan un libro en sus manos (símbolo de sus escrituras) y van acompañadas a sus pies por su atributo tetramórfico correspondiente, un león en el caso de San Marcos y un águila en el de San Juan, que lleva colgando del pico el tintero que le ofrece para escribir su Evangelio y el Apocalipsis.

Colección del Marqués de Benavites.

Renacimiento. Siglo XVI.

Madera policromada / 36 x 15 x 10 / 37 x 16 x 10 cm.

[B/68/4/462 y 463]. Sala VIII.

El leve desarrollo helicoidal de las imágenes; la serenidad de sus rostros; la rotundez de los antebrazos, manos y pies; así como la técnica del estofado para la decoración final sitúan estas obras en un ambiente castellano de la primera mitad del siglo XVI, con factura que denota la condición propia de un seguidor del manierismo del primer tercio del siglo, en la estela de Alonso Berruguete, aunque más sereno que éste y sin llegar al manierismo romanista monumental de la segunda mitad. Estas características, unidas a la utilización de un canon corto, definen la escuela abulense de este momento, que matiza las influencias berruguetescas con la herencia local del clasicismo de Vasco de la Zarza.

No obstante, procedentes las piezas de la colección del Marqués de Benavites, desconocemos su origen concreto. **JJG**

PARRADO DEL OLMO, J. M^a, 1981: 19 a 57.

65 Alfar de la calle Tercias, Arévalo



Calle Tercias, Arévalo.
Siglos XV/XVI.
Cerámica / Atifle, 8,5 cm.
[99/43]. Sala VIII, vitrina 16.

El seguimiento arqueológico realizado en este solar por Jorge Díaz de la Torre descubrió una bolsada de tierra que contenía numerosos restos cerámicos.

El depósito resultó ser homogéneo. La mayoría de los fragmentos corresponden a fondos anulares de platos y cuencos, además de jarros y asas sueltas, todo de variados tamaños, que presentan unas superficies sin acabar, con un bizcochado sucio que mancha al tocar. Se trata de piezas defectuosas que se descartaron tras una primera cocción y que nunca llegaron a recibir una cubierta vidriada.

Ello es indicativo de que estamos ante los desechos de un alfar. Hipótesis ésta que se refuerza al aparecer asimismo numerosos atifles (pequeños trébedes de barro cocido que se utilizan en los hornos para separar las piezas unas de otras y evitar que se peguen entre sí durante la cocción). Además, en una de las esquinas del solar apareció la impronta de una estructura semicir-

cular de barro, quizá asociada al horno propiamente dicho.

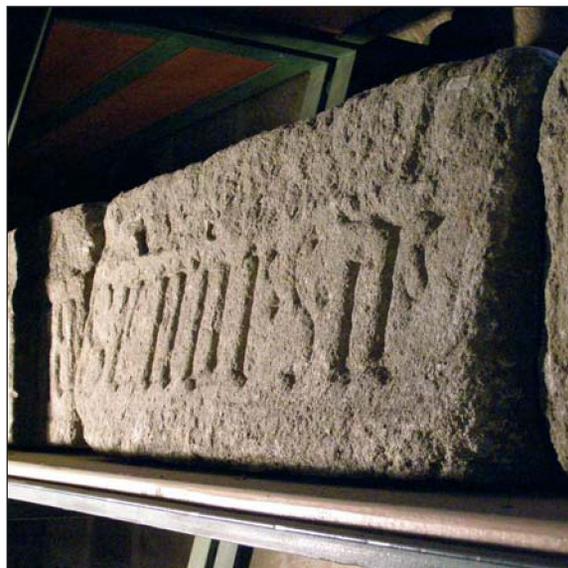
Queda así documentada arqueológicamente la producción de cerámica en Arévalo, núcleo importante de población en los albores de la Edad Moderna. Importancia que le vino dada, sobre todo, por ser una de las sedes de la por entonces itinerante Corte de Castilla (véase ficha 59).

La calle Tercias se sitúa en el arrabal meridional, junto a la antigua morería de la villa. Si a ello unimos la conocida dedicación de los mudéjares y moriscos a los oficios del barro, su relación con el alfar no sería muy aventurada.

En cuanto a la cronología, por el tipo de piezas recuperadas se podría situar en los comienzos de la Edad Moderna, coincidiendo con los mencionados años de esplendor de la ciudad. JJG

GUERRA, R. y MARTÍN, M^a C., 2004: 46.

C 66 Inscripción gótica monumental



Estos 26 sillares conformaban una cornisa o una imposta epigráfica de mucho más de 20 metros de longitud, que coronaba un edificio de gran envergadura, erigido en Ávila en las primeras décadas del siglo XVI.

La leyenda, una vez ordenada y completada por Emilio Rodríguez Almeida, dice:

Se come[nzó esta obra re]ynando [la] sacra majestad del [emper]ador don C[arlos el primero deste nom]bre, en la era de mill y quinientos y cincuen[ta y ¿....?...de?...]bre, año del [nasci]miento de nuestro Señor de [mill y] quinientos v[entiuno?], ...a]cabose c[on el ac]uerdo y mandado del y [...don...].o de Baega, corregid[or desta ci].udad y [por la] yndustria del m[un]ífico cava[l]lero [don Ge]rónimo de M[....].e?go, Señor[de...].

Y según la atinada hipótesis del mismo investigador, el edificio en cuestión pudo ser la Alhóndiga, el pósito de trigo y otras mercaderías, que se

¿Alhóndiga?, Ávila.
Renacimiento. Siglo XVI.
Granito / Cornisa de más de 20 m. Cada sillar, 45 x de 60 a 110 x 40 cm.
[80/6/17]. Almacén Visible.

levantaba en el Mercado Grande delante de la muralla, desde la puerta del Alcázar hasta la esquina del Rastro. Su imagen, en fotografías del siglo XIX, muestra una amplia construcción, recorrida por una imposta epigráfica similar a la que forman estos sillares.

La Alhóndiga fue derribada en 1882 en aras de la modernidad, aprovechando su ruina parcial, en una decisión en la que ya intervino una reticente Comisión de Monumentos, que bien pudo hacerse cargo de los sillares significativos. Porque se recogieron los elementos decorativos, más tarde reutilizados para adornar otros muros –un escudo en el paredón de Santa Catalina–, o jardines de la ciudad –relieves figurados y el escudo municipal en el de San Segundo. Y quizá los epigráficos, con otros no tan vistosos, llegaron tras azarosos trasiegos al corralón de la Casa de Cultura, y de ahí al Museo.

Está documentada la decisión de construir la Alhóndiga, el 4 de enero de 1528, por iniciativa del Regidor y del Obispo, para remediar la escasez y carestía del trigo entre cosecha y cosecha. Aunque las fechas no coinciden exactamente, la hipotética adscripción de la cornisa se sostiene por los problemas del texto que, además de fragmentario, anota una doble cronología, según la «era» –Hispanica– y según la cristiana –ya generalizada en esos años–, de difícil concordancia. MM

RODRÍGUEZ ALMEIDA, E., 1998.

C 67 Lápida del regidor D. Pedro del Peso



Calle Estrada, Ávila.
Renacimiento. Siglo XVI.
Pizarra / 161 x 76 x 7,5 cm.
[83/7/6]. Almacén Visible.

Durante unas obras de saneamiento del obrador de la pastelería Muñoz Iselma, en 1983, apareció esta placa de pizarra reutilizada, boca abajo, en el solado. Tras el hallazgo, D. Carmelo Muñoz Hernández, propietario del establecimiento, la depositó en el Museo, una vez comprobado que estaba aislada y sin relación alguna con las otras piedras removidas por las zanjas.

Es una losa funeraria, de pizarra, que responde al canon del pleno Renacimiento, con un cuidado epitafio inscrito en una bandeja o tarjeta oblonga rebordeada de simétricas *ferroneries*, –por simular los remates recortados y rizados de forja– siguiendo un modelo de cenefa muy habitual en las artes manieristas, cuando se utiliza para resaltar un motivo central o para separar ambientes, tanto en relieve –molduras, jambas, cartelas, mobiliario– como pintada –lozas y azulejos, sobre todo–.

También el texto se ha grabado de forma esmerada: se ha estudiado la composición de líneas y de palabras, para distribuir las regularmente y adap-

tarlas al marco; se han abreviado vocablos y enlazado letras, formando artísticos anagramas; y se han previsto interpunciones para separar casi todas las palabras, incluso cada cifra de los números.

AQUÍ . YAZEN .
LOS . ILLUSTRES . SEÑORES .
PEDRO DEL PESO . REGIDOR .
DESTA . CIUDAD . I DOÑA . FRANCISCA .
DE VERA . SUMUGER . LA . QUAL .
MURIO A . 1.0 . DE ABRIL . A(Ñ)O DE 1.5.4.8 .
I EL . MURIO . A . 2.2 . DE . NOVIEMBRE
ANNO . DE . 1.5.6.8 .
DDD(OTADA) Y PPP(ROVISTA).

Es la sepultura que se preparó un distinguido matrimonio abulense, en algún lugar ahora desconocido, y a la que proveyó de fondos para mantenerla en el futuro. Pero contingencias posteriores debieron de desbaratar la tumba y la tapa pasó a ser reaprovechada como material de construcción. MM

MARINÉ, M., 2008 a: n° 15.

68 Copia de la lauda de los Marqueses de Las Navas



Réplica, realizada en 1912, mediante molde directo de escayola reforzada con estopa y tela de cáñamo, vaciada por piezas. La obra original, en bronce, constituye la tapa de la tumba que, bajo el altar mayor del convento de Santo Domingo en las Navas del Marqués, preparó Pedro Dávila (1508?/1567) en 1563, para él y su mujer, María de Córdoba (1497/1560), así como para uno de sus hijos, Juan, ya fallecido en esa fecha.

Convento de Santo Domingo, Las Navas del Marqués. Renacimiento. Copia de 1912, original del XVI. Escayola / 220 x 116 cm.. [75/10/1]. Sala IX.

El matrimonio, al que Carlos V había otorgado el Marquesado de las Navas como testimonio de su gran peso en la corte, se vinculó a esta villa en una importante labor de mecenazgo humanista, que llevó a incorporar el título aristocrático al topónimo de la que hasta el momento era *Navas de Pinares*.

Aquí los primeros marqueses construyeron el castillo de *Magalia quondam* –según el rótulo que le ha dado nombre, tomado de Virgilio– y el convento para la Orden dominica, donde prepararon su panteón. Del convento, al parecer en los años de la Guerra Civil, se trasladó la lauda al Museo Arqueológico Nacional.

El relieve funerario, con tal calidad plástica que incluso se ha atribuido a Pompeyo Leoni, representa al matrimonio yacente, con las manos enlazadas en un gesto de serena paz; gesto excepcional –lo usual es que cada uno juntara sus manos en oración– que expresa gráficamente la victoria del amor sobre la muerte, igual que recalca el texto funerario: *A Dios Salvador. En este sepulcro descansa María de Córdoba, madre de los pobres, primera marquesa de Las Navas, de esclarecido linaje español. Falleció el día 15 de julio de 1560, a los sesenta y tres años de edad, víctima de cruel enfermedad. También su marido Pedro Ávila y su hijo Juan, viviendo y muriendo para sí y su piadosa mujer, para que después de la vida, la muerte no separase a los que Dios había unido. 1563. Ella murió de un tumor bajo el pecho izquierdo. Y éste...* MM

[el original] GÓMEZ-MORENO, M., 1983: 389; LADERO QUESADA, M. A., 1964; REDONDO CANTERA, M^a J., 2000.

C 69 Convento de El Real de Arévalo



Convento de El Real, Arévalo.
Edad Moderna. Siglos XVI y XVII.
Cerámica / Olla de dos asas, 18 x 16 Ø cm.
[98/37 y 39]. Sala VIII.

El conjunto cerámico aparecido en las excavaciones realizadas por José Luis Cortés, en el año 1998, en el solar del antiguo Palacio Real y posterior (a partir de 1524) Convento de El Real de Arévalo constituye un lote altamente significativo de alfarería castellana bajomedieval y moderna, en estrecha relación con el cambio de mentalidades e influencias culturales que se produce en esos años, a caballo entre una tradición mudejarizante y las nuevas formas, técnicas y gustos procedentes de Europa.

Así, junto a piezas características de los ajuares del siglo XV, como lozas verde y morado y algunas piezas de loza dorada, relacionables con el ámbito palaciego, aparece un voluminoso conjunto de loza blanca de influencia talaverana, cerámica vidriada y cerámica común ya más propio de los siglos XVI y XVII, en el que se pueden destacar cuencos, escudillas, piezas de cocina, anafes, bacines y pal-

matorias, que hay que poner en relación con la vida cotidiana del convento.

Especialmente reseñables son los numerosos *graffiti* o marcas que aparecen en un buen número de piezas de este conjunto de uso cotidiano. Son en la mayoría de los casos trazos realizados después de la cocción de las piezas, mediante un punzón u objeto similar, en el fondo o las paredes, entre los que se pueden identificar estrellas, cruces, letras y formas geométricas no identificables. La variedad que presentan y el estar realizados *post-cocción* hace que estos signos deban entenderse como marcas de propiedad, lógicas en un ambiente de vida en común, el del convento, en el que sería necesario individualizar las piezas de cada miembro de la comunidad. Marcas que, además, podían en algunos casos tener una significación religiosa. JJG

DÍAZ DE LA TORRE, J. *ET ALII*, 2001; CORTÉS SANTOS, J. L., 2008 y 2010.

70 Lozas de la calle Lope Núñez, Ávila



Calle Lope Núñez, 8-10, Ávila.
Edad Moderna. Siglos XVI y XVII.
Cerámica / Bacín, 30 x 25 Ø cm.
[97/22]. Galería alta, bloque 2.

Los materiales recuperados en la intervención arqueológica realizada en este solar de Ávila por Antonio de la Cruz ofrecen una precisa información sobre la estratigrafía de la ciudad, permitiendo así conocer su pasado en términos cronológicos. Esta información, por otro lado, se repite en la práctica mayoría de los solares del casco histórico que se sondean, de manera que tras muchos años ya de actuaciones, podemos conocer con cierto detalle la evolución de la ciudad.

Así, los primeros restos siempre pertenecen a época romana, con una nutrida representación de la cerámica *terra sigillata* tan propia del período. La continuación de la ocupación de la ciudad en la Tardoantigüedad queda atestiguada por la presencia de cerámicas grises y de pizarras numerales, características de la época visigoda.

Se confirma una vez más el vacío estratigráfico correspondiente a los siglos altomedievales (VIII-XI), que necesariamente hay que relacionar con el proceso histórico de reestructuración espacial que

vive la Meseta con la llegada a la península Ibérica de los musulmanes.

La Plena y la Baja Edad Media (ss. XII-XV) ya sí aparece representada con fuerza en los materiales de Lope Núñez, con producciones cerámicas vidriadas, engobadas, Duque de la Victoria y varios tipos de lozas, entre las que se pueden destacar las verdes y moradas y algún ejemplar de loza dorada, que indica que la ciudad se beneficiaba de un vivo comercio con otros lugares peninsulares productores de este tipo de cerámica, de carácter lujoso.

Y junto a ello, la vida cotidiana de los siglos XVI y XVII queda perfectamente reflejada en otro tipo de cerámicas, de cocina o de ámbito doméstico, siendo característicos de este momento los bacines de labio plano y fuertemente exvasados, bien representados aquí.

JJG

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., 1978.

C 71 Plato de engaño



Los alfares toledanos de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo supusieron un cambio radical en la producción cerámica castellana. Se dejó de lado la tradición mudéjar que había dominado los alfares desde la Plena Edad Media y se introdujeron nuevas formas, técnicas y temas propios de la Europa renacentista, de claro origen italiano. La irrupción de la cerámica de Talavera se puede considerar, pues, como uno de los reflejos materiales de los cambios históricos y sociales que se estaban viviendo en la sociedad castellana del siglo XVI.

Aún sin determinar con precisión el origen cronológico de los nuevos alfares, la documentación deja entrever que en las primeras décadas del siglo todavía se producían cerámicas heredadas de las técnicas medievales, no siendo hasta la segunda mitad del mismo cuando claramente aparecen los nuevos temas y, sobre todo, la nueva técnica de la paleta polícroma de gran fuego.

Colección del Marqués de Benavites.
Loza de Talavera. Siglos XVI y XVII.
Cerámica / 22 Ø cm.
[B/68/1/1118]. Sala VIII, vitrina 15.

Una de las series más características de esta nueva cerámica de Talavera es la tricolor, a la que pertenece la pieza comentada (procedente de la colección del Marqués de Benavites), llamada así por la utilización en su decoración de los colores negro, naranja y azul, sobre vidriado estannífero. Tiene su origen a finales del siglo XVI y se desarrolla durante la primera mitad del XVII.

En nuestro caso, los motivos decorativos representados son tres cornucopias que alternan en el ala del plato con otros tantos motivos florales estilizados; pero, sin duda, la característica más llamativa del plato es la presencia de dos peces modelados aisladamente, aunque cocidos y vidriados con el resto de la pieza, e inseparables de ella. Naturalmente, se inutiliza como objeto utilitario y adquiere un carácter meramente decorativo, constituyendo una «pieza de engaño», que se prodigaron en las producciones talaveranas durante el siglo XVII. J J G

LÓPEZ FERNÁNDEZ, M^a T., 1982: 33; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., 1984: 20 a 23; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., 1994: 70 a 105.

72 Cocina de Pietro Paolo Bonzi, «Il Gobbo»



Colección del Duque de Valencia.
Barroco. Siglo XVII.
Óleo sobre lienzo / 260 x 296 cm.
[88/ 56/12]. Sala IX.

Los bodegones de Pietro Paolo Bonzi (Cortona, hacia 1576 - Roma, 1636) son las obras que le han procurado fama, aunque pintó menos que paisajes, su otro tema favorito. El artista, también llamado *Gobbo* –jorobado, por serlo– *dei frutti* por la exhuberancia de los frutos que representa, y *dei Carraci* por estar integrado en el círculo de esta familia de paisajistas que llenan el siglo XVII romano, participó en importantes decoraciones al fresco de los palacios de la ciudad, como las orlas vegetales del de Mattei y de la Academia de San Lucas; pero su mayor aportación fue llevar el naturalismo creciente también a los bodegones con una iluminación tenebrista, de influencia de Caravaggio, fijando así para lo sucesivo las cualidades pictóricas de las también llamadas «naturalezas muertas»

Esta enorme obra es un buen exponente de su estilo. Es conocida como *Cocina*, por la actitud de los dos personajes del fondo, sorprendidos en sus menesteres –hervir verduras la mujer, afila el cuchillo de carne el hombre– y por la presencia de ali-

mentos a medio elaborar o contenidos en cazuelas, cestos y fruteros; sin embargo, tiene mucho de catálogo de productos que se muestran al observador en tablones escalonados, como si se tratara de un puesto de mercado o de una despensa. Las frutas, la caza ya destazada, los huevos, los champiñones, las verduras, los salazones, las jarras y perlas se alinean en hileras de ordenado desorden, con un gran realismo hasta en los detalles menudos y un cálculo preciso del efecto de la luz y la sombra.

En la parte inferior, casi en el centro, en una hoja de papel doblada se lee «Pietro Paolo Gobbo fecit» que se podría considerar la firma si no fuera distinta de otras rúbricas del autor que nunca incluye el mote, un tanto despectivo. Por eso los tratadistas, que sitúan la obra hacia 1606, prefieren entenderlo como un apunte escrito por alguien coetáneo, para que constara la autoría. El cuadro fue adquirido por el Estado en 1979. MM

PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1973: n° 8; PÉREZ SÁNCHEZ, A., 1983: 49 y 202.

73 Tuberías de cerámica, Ávila



Calle Padre Silverio, Ávila.
Edad Moderna. Siglos XVII y XVIII.
Cerámica / 60 x de 11 a 7,5 Ø cm.
[90/55/1]. Almacén Visitable.

El control arqueológico del vaciado de solares, y de obras de infraestructura en la ciudad, ha hecho aparecer numerosos tramos aislados de la canalización y arquetas que componían la red de aguas, tanto de abastecimiento como de evacuación, establecida en la Edad Moderna en Ávila, para mayor comodidad y saneamiento de calles y edificios.

Las cañerías expuestas, que se han recuperado de unos tramos descubiertos en la pavimentación de los alrededores del Convento de San José, abastecían a la parte central de la ciudad. Son tuberías de cerámica, con el interior vidriado para hacerlas impermeables y evitar filtraciones tanto hacia dentro como hacia fuera, se asentaban, enterradas, sobre una cama de argamasa y ladrillos para proteger su fragilidad de la presión del propio suelo y del peso de lo que pasara por

encima; o discurrían flanqueadas por piedras, a modo de atarjeas, que aseguraban mejor su integridad. Así, empalmando unas y otras por sus extremos, uno ancho y el otro estrecho para embocarlas, se iba canalizando el agua por la trama urbana.

Estas conducciones constituirían redes menores de suministro, a las que llegaría el agua que, a través de canalizaciones mayores de hierro y tramos de acueductos subterráneos y aéreos, se traía de Las Hervencias, en donde se concentraba el mayor número de manantiales de la ciudad. De ellos quedan casi *in situ* las «casetas de aguas» y las arquerías que discurren por los muros de San José y otros edificios, tras la plaza de Santa Ana.

MM

MUSEO DE ÁVILA, 1986-1991, 1991: 14 y 15.

C

74 Pavimento del convento de San Jerónimo



Antiguo convento de los Jerónimos, Ávila.
Edad Moderna.
Siglo XVII/XVIII.
Huesos y guijarros / Instalado en 125 x 67 x 16 cm.
[88/27/1]. Almacén Visitable.

Este pavimento, de codones y huesos, se encontró *in situ* en un pasillo del claustro del antiguo convento de San Jerónimo, en el transcurso de la excavación que M^a José Marcos realizó en 1988 en el solar, donde se iba a levantar una nueva construcción.

Su consolidación y traslado al Museo permitió ver que los huesos, que habitualmente se identificaban en este tipo de solados como «vértebras» y «tabas», son, en realidad, huesos largos partidos cuya prolongación permite fijarlos en el terreno. El biólogo Rafael López Trujillano, los reconoció como metatarsos de bóvido –«cañas», popularmente– que, partidos por la mitad y clavados en el suelo para que no salten con las pisadas, ofrecen las dos posibilidades decorativas que han dado lugar a la errónea asimilación a huesos más conocidos.

Esta identificación tiene importancia desde el punto de vista socioeconómico, ya que se trata de una parte del animal –el extremo de las patas– que no se aprovecha para nada comestible, por carecer de toda sustancia. Pero una parte que sí resulta válida para variar los pavimentos de guijarros, introduciendo dos elementos de forma y dimensiones homogéneas con los que se puede proyectar una decoración regular, geométrica o vegetal, entre la relativa irregularidad de las piedras. Esta utilidad es la que se aprecia en otros ejemplos conocidos, también de ambiente conventual –el claustro de «Las Francesas» en Valladolid, el de Santa Clara en Salamanca, el de San Agustín en Mansilla de las Mulas–, o en los más cercanos zaguanes de casas señoriales de Arévalo y El Barco de Ávila. MM

MUSEO DE ÁVILA 1986-1991, 1991: 8 a 11.

C 75 Bargueño



Colección del Marqués de Benavites.
Barroco. Siglo XVII.
Madera / 59 x 92 x 40 cm.
[B/68/2/21]. Sala VIII.

Los bargueños son muebles –portátiles precisamente, además– de madera, de la familia de los arcones pero con todo el interior distribuido en cajones y compartimentos. Resultan muy útiles para guardar y transportar todo tipo de objetos personales, documentos, dinero y cosas menudas, a lo que se añade la función de escritorio en los que tienen una tapa frontal abatible, para servir de pupitre.

Su forma queda fijada en el siglo XVI cuando se convierten en el modelo oficial en la corte de la casa de Austria. Perdurarán hasta el XVIII; siglo que los arrincona y sustituye por otro mobiliario, ante el cambio de modas, quedando sólo para fines decorativos.

El bargueño es de origen español, derivado de las arquillas mudéjares aunque haciendo practicables los cajones por el frente en vez de por la parte superior, simplificando así el uso de cada uno, aumentando el aprovechamiento del espacio de los respec-

tivos contenedores y la accesibilidad de todos. Su nombre proviene de la tradición oral, fijado en la terminología específica por Riaño en un catálogo de 1872, pero sigue sin estar claro el origen de la expresión, porque no se ha demostrado la creencia de que se fabricaran en Bargas, villa de Toledo, y mucho menos que sean obra de un hipotético creador llamado Vargas, también toledano.

Su evolución se fija en los sistemas de ornamentación del frente –abierto, si tiene tapa– que refleja tanto la propia evolución de las «artes decorativas» como los gustos y posibilidades económicas de sus usuarios: taraceas de hueso y posteriormente de materiales exóticos –nácar, ébano, marfil–, tallado de relieves, simulación arquitectónica y columnillas adosadas, son sucesivamente los recursos más generalizados. MM

MUSEO DE ÁVILA, 1989: 107; AGUILÓ ALONSO, M^a P., 1982: 286 a 292.

C 76 Retrato de Caballero de Santiago



Colección del Duque de Valencia.
Barroco. Siglo XVII.
Óleo sobre lienzo / 95 x 74 cm.
[B/68/3/11]. Sala VIII.

Retrato al óleo del gentilhomme Antonio de Molina, Caballero de la Orden de Santiago según la cruz sobre el brazo izquierdo, si bien una anotación repintada en la cartela que sujeta en la mano derecha lo definía como «de la Orden de Calatrava», acaso achacable a una añeja confusión en la identificación de la clara Cruz de Santiago bordada en la capa.

No se conoce el autor, ni se sabe más del protagonista, cuyo nombre sólo coincide en parte con alguno de los integrantes de la Orden de Santiago en la Edad Moderna, según las prolijas relaciones conservadas; tampoco es conocido el motivo del retrato, si bien responde a las características de las galerías de personajes. Galerías que acaban conformando decoraciones de casonas nobles y coleccio-

nes artísticas señoriales, aunque se haya perdido la memoria concreta de cada cuadro. Éste debe de ser el presente caso, integrado en tiempos entre los bienes de la Casa de Narváez, del Duque de Valencia, con cuyos antepasados tal vez le unieran lazos familiares, o quizá fue adquirido con fines ornamentales. Al Museo llega comprado por el Estado en 1973.

De todas maneras, la obra es un buen ejemplo del retrato español de finales del siglo XVII, y de los señores que se retratan con la severa elegancia de la corte de los últimos Austrias. En el lienzo, el realismo de la cara, reflejo una personalidad concreta que mira directamente al espectador, así como el de las brillantes joyas que lleva, contrasta con el trazo apresurado del resto: difusa la media melena, lisa; abocetadas, la vestimenta y las manos, sobre todo la izquierda que empuña los guantes; y borroso el telón de fondo, un anónimo cortinaje de terciopelo que potencia la figura en sí misma, exenta de ambiente y de otros detalles simbólicos.

MM

SALAZAR Y CASTRO, L. DE, (1658-1734), 1949; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1971.

C 77 Espada de concha



Colección del Marqués de Benavites.
Edad Moderna. Siglo XVIII.
Acero / 97 cm.
[B/68/5/30]. Sala VIII, vitrina 14.

Aunque las espadas como armas ofensivas son conocidas desde la Prehistoria, sus características formales y técnicas no han dejado de evolucionar con el tiempo.

Una de las mejoras más ostensible que se produjo a lo largo del siglo XVI fue la evolución de los guardamanos, derivada de las nuevas técnicas de combate y duelo y de la utilización combinada de las armas blancas con las incipientes de fuego. La tendencia progresiva fue a proteger lo más posible la empuñadura, para que la mano quedara bien resguardada de los golpes del adversario. Para ello los gavilanes se alargaron y retorcieron, formando un armazón protector: son las espadas llamadas de lazo.

El paso siguiente, que se produjo ya en el siglo XVII, fue la conversión de ese espacio protector en un cuerpo sólido, bien con una cazoleta bien con dos veneras que arrancaban del recazo de la hoja.

La espada de este segundo grupo, llamada de concha, tuvo un gran desarrollo en la primera mitad del siglo XVII, aunque perduró hasta bien entrada la centuria siguiente. Por ejemplo, en el ejército español se reglamentó el uso de este tipo para la espada de caballería pesada en el siglo XVIII, aunque a diferencia de las espadas roperas del siglo anterior su hoja fue de dos filos y mayor anchura, como la aquí comentada.

La divisa que porta la hoja, *No me saques sin rason /no me embaines sin honor*, junto con unos motivos geométricos y vegetales estilizados, contribuyeron a la personalización y engalanamiento del arma. Este lema fue uno de los más utilizados por los armeros de la Fábrica de Toledo, creada por Carlos III en 1761. JGG

BARCELÓ RUBÍ, B., 1976: 25 a 26; OCETE RUBIO, R., 1988: 22 a 69; CANELO, C. y TERÉS, E., 1995: 15.

C 78 Mielero de Manises



La loza dorada o de reflejo metálico es una técnica decorativa que tiene sus orígenes en el Iraq abasí del siglo IX d.C. Su generalización en la Península Ibérica no se produce hasta finales del siglo XIII, a raíz de su producción en los alfares de la Málaga nazarí. Posteriormente, alfares levantinos (especialmente Manises) adquirieron los conocimientos para su fabricación y distribuyeron el tipo por todo el Mediterráneo Occidental.

Para obtener las decoraciones en dorado, el barro debía someterse a tres cocciones: en la primera, a fuego oxidante, se daba forma a la pieza; en la segunda, también oxidante, se aplicaba el vidriado estannífero (la capa blanca que cubre la pieza) más las decoraciones realizadas en azul (mediante

Colección del Marqués de Benavites.
Edad Moderna. Siglo XVIII.
Loza de reflejo metálico / 24,8 x 8,5 Ø cm.
[B/68/1/450]. Sala VIII, vitrina 17.

óxido de cobalto); por último, en la tercera y a fuego reductor en este caso, mediante la aplicación de una solución de sulfuro de cobre y plata, almagra (peróxido de hierro) y cinabrio (bisulfuro de mercurio) se conseguía la decoración de motivos en reflejo dorado, de apariencia metálica.

El mielero o melero, procedente de los alfares de Manises, constituye, junto con los grandes cuencos y barreños abigarradamente decorados con «pardalots» –pájaros de perfil serpenteante y pequeña cabeza– y «clavellinas», la producción típica de estos hornos valencianos durante el siglo XVIII. A pesar de haber sido durante siglos una vajilla de lujo, es en éste cuando la loza dorada empieza a estar superada, popularizándose en gran medida, frente a las piezas más refinadas y afrancesadas que surgen de la cercana Alcora.

Estas orzas o tarros ahusados son muy abundantes durante el periodo dieciochesco, apareciendo por ejemplo en algunos bodegones del pintor Luis Meléndez (1716-1780). Se utilizaban para almacenar y comercializar miel, confituras o arrope, de ahí su nombre, aunque tampoco se puede descartar totalmente su uso en farmacias. Presenta una decoración de sarta de riñones –tallos con frutos arriñonados y volutas ensartados–, con un dorado que ha evolucionado hacia el tono cobrizo, propio de las producciones maniseras tardías. **JAVC**

LÓPEZ FERNÁNDEZ, M^a T., 1982: 127 y 152; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., 1983: 178 y 179.

C 79 Arpa de doble orden



Arpa construida, según consta en la etiqueta de su interior, por *Pere Elías en Barcelona 1704* siguiendo el modelo de «dos órdenes» –doble fila de cuerdas– que se impuso en estos instrumentos en la Edad Moderna, a partir de lo que se considera un prototipo hispano.

La innovación renacentista consiste en añadir una serie de cuerdas cromáticas –cada semitono–, cruzada con la serie diatónica –cada dos tonos y medio–, para incrementar el colorido musical con bemoles y sostenidos, y poder así ejecutar –como solista o como acompañante– las composiciones polifónicas con el trío instrumental habitual en la interpretación de la música religiosa española,

Colección del Marqués de Benavites, Ávila.
Barroco. 1704.
Madera / 160 x 50 x 44 cm.
[B/68/2/590]. Sala VIII.

órgano, arpa y vihuela o guitarra. La novedad de este tipo de arpa también se generaliza en ambientes profanos y domésticos: en 1632, dos personajes de Lope de Vega dicen en *La Dorotea*

[Dorotea] *Perdonad el afinarla, que es notable el gobierno desta república de cuerdas.*

[Don Bela] *Las dos órdenes hacen más fáciles los bemoles.*

(Acto II, escena V)

El modelo se mantiene hasta terciado el siglo XVIII, cuando ya la influencia de la moda musical italiana –que importa la nueva dinastía Borbónica– impone obras para violín, oboe, flauta y trompa para las capillas musicales, y el arpa –ya de pedales– pasa a ser un instrumento de orquesta o de salón.

A pesar de ello, han subsistido algunos ejemplares con doble cordaje, la mayoría en monasterios femeninos de clausura, a donde llegaron como parte de la dote o del ajuar de las monjas que las tañían y acompañaban con arpa sus canciones y villancicos. Por ejemplo, en el cercano monasterio de la Encarnación, existe una de Domingo Pescador –también fabricada en 1704– y en el de Santa Ana otra, de Juan de la Torre sin fechar.

Un monasterio o convento similar debe ser la procedencia mediata del arpa del Museo, que llegó integrada en la colección del Marqués de Benavites. MM

MUSEO DE ÁVILA 1986-1991, 1991: 60 a 63; BORDAS IBÁÑEZ, C., 1999; PELLISÀ, J., 2009.

80 San Francisco de Asís, Lucas Jordán



Esta representación de San Francisco de Asís muestra al santo italiano recibiendo los estigmas en el Monte Alverna, durante el retiro espiritual que realizaba en el verano de 1224. Según cuenta San Buenaventura, después de profundas oraciones, el mismo Nazareno se le presentó en el cielo rodeado por seis alas angélicas, en este caso sustituido por una cabeza de angelote, y le imprimió las señales de la crucifixión en las manos, los pies y el costado.

La figura se muestra arrodillada sobre una roca, mirando con gesto intenso al cielo, recibiendo los estigmas en forma de rayo. Se halla rodeada de angelitos que aparecen entre las nubes, sobre un paisaje natural, en el que se perciben diversos ele-

Colección del Duque de Valencia.
Edad Moderna. Siglo XVII / XVIII.
Óleo sobre lienzo / 143,5 x 117 cm.
[B/68/3/22] Sala VIII.

mentos simbólicos: el monje franciscano leyendo bajo el árbol, la calavera, el libro, la cruz...

El pincel rápido y hábil, los juegos de luces, el estilo impetuoso y colorista, el abigarramiento, nos muestran las características del pintor italiano Lucas Jordán, cuya firma aparece en la parte baja del lienzo: JORDANUS F.

Lucas Jordán, también conocido como Luca Giordano (1634-1705), prolífico y prestigioso pintor que desarrolla gran parte de su carrera en el reino de Nápoles, es llamado a España por Carlos II en 1692, trabajando por un periodo de diez años en los Reales Sitios y en una numerosa serie de encargos de particulares e iglesias.

La obra que nos ocupa fue comprada por el Estado a un coleccionista privado en 1973, siendo copia de otro lienzo ubicado en el convento de las Madres Clarisas de Constantinopla (Madrid). **JAVC**

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., 1975; *LUCA GIORDANO Y ESPAÑA*, 2002; QUESADA VALERA, J. M^a, 2007.

81 Botamen de farmacia



¿Botica de Santo Tomás?, Ávila.
Barroco. Siglo XVIII.
Loza / Albarelo azul, 25 x 11 Ø cm.
[98/23/1]. Galería alta.

Conjunto de tarros y botes que estaba en la farmacia del antiguo Hospital Provincial, hasta que la Diputación –titular del sanatorio– lo depositó en el Museo en 1998.

Lo componen 107 botes o albarelos y 5 orzas de loza talaverana más 16 botes azules catalanes. Como los de loza presentan todos el escudo de los dominicos, sobre águila bicéfala coronada, no es aventurado pensar que es el botamen de la botica del Real Monasterio de Santo Tomás, fundado para esta Orden bajo los auspicios de los Reyes Católicos, a partir de 1482. Mucho después, en 1844, el monasterio fue desamortizado una vez vaciado y bien pudo su farmacia pasar a la del Hospital Provincial, donde incluso todavía fuera utilizado.

Todos estos frascos sirvieron para guardar los ingredientes de las medicinas y fórmulas magistrales empleados en la farmacopea de la Edad Moderna, aunque en este caso –y es bastante excepcional– no especifique cada uno su contenido en la cartela, una bandeja de historiadas asas,

preparada en la parte inferior. Se supone que los 112 albarelos y orzas del lote se fabricaron atendiendo al encargo del Monasterio según el modelo de la loza blanca decorada sólo con el blasón o distintivo de la botica destinataria, en azul cobalto, tan habitual en el siglo XVIII: en este botamen es el ya mencionado escudo de los dominicos, con su cruz potenziada característica.

Los otros 16 botes son de fabricación catalana anterior, del siglo XVI. Son los llamados en la terminología específica «pots blaus regalats», ‘botes azules escurridos’ literalmente, en alusión al azul que, aplicado con gruesas pinceladas, se escurre en la cocción ocupando toda la superficie, de forma aleatoria. No es extraña la convivencia de estos ejemplares entre los otros muy posteriores, ya que son piezas de manipulación siempre cuidadosa, que perduran manteniendo su valor y utilidad. MM

VICENTE GONZÁLEZ, J. DE, 2002: 66.

82 Abanico taurino, Jean Laurent



Colección del Marqués de Benavites.
Costumbrista-taurino. Hacia 1880.
Papel y hueso / 25 x 47 cm.
[C/65/1/2]. Sala IX, vitrina 18.

Una de las piezas más singulares de la colección taurina del Marqués de Benavites es sin duda este abanico decorado con retratos, realizado por uno de los pioneros de la fotografía en España, Jean Laurent (1816-1886).

La aplicación de la fotografía a la decoración de abanicos fue un procedimiento inventado por el propio Laurent. Se realizaba primero un negativo de cada uno de los personajes, luego se positivaba, recortaba y montaba junto con los otros según la disposición que tendrían finalmente. Posteriormente, se hacía un nuevo negativo de toda la composición y se positivaba como una sola imagen, sobre papel y ya dispuesta para pegarse sobre el varillaje.

El abanico tiene las varillas de hueso y el país de papel. Presenta en el anverso banderillas y estoques alternados; veintidós toreros (matadores, banderilleros y picadores, con indicación de sus nombres), figuras en activo en ese momento, como Lagartijo y Frascuelo; veintidós suertes taurinas; y otros tantos motivos taurinos variados. Cada uno de estos grupos

se dispone en vertical sobre cada varilla y pliegue, siendo la sucesión, de arriba abajo: estoque/banderilla, torero, suerte y motivo.

El reverso del país es una composición de fotografía y grabado, donde se aprecia la antigua plaza de toros de la Carretera de Aragón, de Madrid, y una muchedumbre variopinta a sus puertas. Lleva impreso, en el borde superior: «ES PROPIEDAD / A LOS TOROS / MADRID / J. LAURENT Y CIA / PARIS / DE LOS TOROS / DÉPOSÉ».

Aunque la pieza debe encuadrarse en la categoría de los abanicos populares de género costumbrista, presenta un indudable interés como exponente de los primeros pasos de la fotografía en España y como testigo de una época taurina, el último tercio del siglo XIX, en la que la Fiesta comienza ya a conformarse tal como la conocemos hoy. **JJG**

SANTAINÉS CIRÉS, A., 1982: 952-953; GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, A., 2005: 65-68.

C 83 Andador, El Barraco



El Barraco.
Tradicional. Siglos XIX y XX.
Madera / 36 x 69 x 49 cm.
[87/43/11/1]. Sala I.

Tacataca de madera para que los niños aprendan a andar, solos y sin peligro. Es frecuente en el mobiliario doméstico tradicional, y un ejemplo más de cómo se han consolidado a través del tiempo las formas de demostrada utilidad para una determinada función, que sólo cambian en los materiales utilizados para su fabricación.

Así, este andador es, como los actuales, un armazón con ruedas que asegura el equilibrio y permite el movimiento; pero –un detalle que denota mucha experiencia– no tiene ruedas circulares sino oblongas, para evitar que se alcance demasiada velocidad poniendo en peligro el aprendizaje. Y también puede hacer las veces de «parque» o «corralito» porque el niño, una vez introducido en él, queda fácilmente controlado.

Fue depositado por Álvaro Díaz Varas en 1987 procedente del desván de su casa familiar en El Barraco.

Como mobiliario infantil se puede comparar con el carretón o *trona* de La Serrada (C/83/2/2273), donado por Félix Nieto en 1983 –expuesto en el siguiente espacio de la Sala–, donde el niño queda quieto, sentado, para comer y jugar con las pequeñas cosas que puede guardar en el cajón delantero: también es íntegramente de madera; también es igual a las actuales, ahora de mayor altura y versatilidad para transformarse en otros muebles infantiles.

MM

BARTOLOMÉ ALBERCA, A. 1992: 25 de febrero.

84 Composición de hogar



Colecciones del Marqués de Benavites y de Luis Garcinuño.

Tradicional. Siglos XIX y XX.

Hierro, cobre, cerámica /

Caldero, 25 x 45 Ø cm.

[C/68/2 y C/85/2]. Sala I.

Constituyó la cocina la estancia fundamental de la casa popular, porque en torno a ella giraba la vida: cocinar, comer, calentar, charlar... Un gran banco o escaño, alguna mesa, tajos, vaseras, espeteras, etc., eran el necesario mobiliario para facilitar el quehacer cotidiano. Todo ello, siempre, en torno al fuego, materializado en el hogar.

Éste se adosaba a una de las paredes de la cocina y solía estar formado por dos grandes piedras, una en el suelo (*pedra de la lumbre*) y otra en la pared (*pedra de respaldo* o *pozo*). Sin laterales la mayor parte de las veces, en función de la importancia de la casa podía o no tener *campana* o chimenea para la salida de humos. Un madero en el techo o en la campana servía para colgar de él una cadena (*llares*), a la que enganchar el *caldero* de cobre.

Necesario en todo hogar eran los siguientes instrumentos metálicos: los *morillos*, alargados y de tres pies, para colocar sobre ellos la leña y evitar también la dispersión de las brasas; los *arrimaderos*,

de forma semicircular y también de tres pies, para acercar al fuego los *pucheros* y las *ollas* de barro; las *trébedes*, circulares, para colocar sobre ellas las *sartenes*; las *tenazas*, para mover tizones o coger o quitar cualquier objeto del fuego; la *badila*, para remover las brasas.

Albert Klemm, en su pionero trabajo etnográfico sobre Ávila, de 1932, describe los distintos hogares que fue reconociendo en su recorrido, estableciendo categorías en función de la riqueza estructural y mobiliario de los mismos, con el interés añadido de que entonces todos eran una realidad viva.

La reconstrucción de un hogar tradicional que el Museo de Ávila exhibe ha podido realizarse con piezas procedentes de la Colección del Marqués de Benavites y con otras, donadas por D. Luis Garcinuño. JGG

KLEMM, A., 1962: 47 a 55; MARINÉ, M., 2009: 79 a 80.

C 85 Mortero, Diego Álvaro



Entre los muchos objetos de uso doméstico que en el medio rural se han elaborado tradicionalmente con las materias primas que se tenía al alcance, cabe destacar los morteros, que a su carácter funcional han unido casi siempre un valor artístico indudable, producto de la concepción estética popular. En este sentido, los morteros de madera se han convertido en una de las referencias más señaladas de lo que ha dado en llamarse el *arte pastoril*.

Éste del Museo de Ávila adquiere forma de cáliz, al que a la copa, pie y vástago que une ambos se añaden, por motivos funcionales, dos columnillas que refuerzan la pieza para que no se parta al majar.

Diego Álvaro.
Tradicional. Siglos XIX y XX.
Madera / 18 x 12 Ø cm.
[C/68/2/29]. Sala I, en la mesa.

Su ausencia de decoración se compensa estéticamente con una limpieza de formas que dotan al ejemplar de singular valor. A ello contribuye el contraste entre la forma poligonal de pie y vástago y la hemisférica de la copa. En el cuerpo central de ésta, a punta de navaja se ha marcado una banda horizontal en cuyo interior campean las letras R. S. G. N., sin duda las iniciales de su(s) propietario(s). La mano, por el contrario, es una pieza fusiforme con molduras torneadas, que indica un proceso de fabricación distinto.

Todavía hoy en algunas localidades de la provincia quedan artesanos que realizan este tipo de piezas, aunque ya sólo con fines turísticos y decorativos, habiendo perdido, pues, su carácter primigenio como piezas funcionales surgidas de la actividad productiva y creativa de pastores u otros miembros de la comunidad rural, quienes con su trabajo y medios del entorno la abastecían de objetos para la vida doméstica (cubiertos, recipientes, morteros, saleros, especieros, etc). JJG

SÁNCHEZ SANZ, E., 1984: 116 y 117; GONZÁLEZ-HONTORIA, G., 1985a: 19 a 22.

C 86 Gorra de paja, Aldea del Rey Niño



Aldea del Rey Niño.
Tradicional. Siglos XIX/XX.
Paja de centeno / 16 x 32 Ø máx. cm.
[C/83/2/2282]. Sala I.

Las vistosas gorras de paja que usaban las mujeres de la Sierra de Ávila eran el sistema más peculiar y arraigado, en principio, para protegerse del sol, aunque las llevaran todo el día, como ahora siguen llevando las más mayores sombreros de paja, de producción ya industrial.

Se llaman *gorra* por tener el ala interrumpida en la nuca, para que ni el moño estorbe al colocársela, ni su uso desbarate el peinado; esto le da aspecto de visera y de ahí la denominación tradicional.

Se elaboraban –y se elaboran en los reductos que han continuado o han recuperado la costumbre– con paja de centeno trenzada, siendo una de las muchas labores domésticas a las que se dedican cada familia en determinadas épocas del año, marcando el ritmo vital.

Después de la siega, las mujeres recogen a mano pajas de las gavillas llevadas a la era, antes de que

se formen las parvas para trillar, escogiendo las más largas, porque lo útil es el tallo, de mayor flexibilidad. Después se remojan los manojos para poderlos trenzar, aplastando a la vez la paja con los dedos y empalmando cada una con la siguiente hasta conseguir la longitud necesaria.

Una larga trenza de siete cabos tiene que formar toda la copa, cosida en espiral sobre sí misma desde el centro; el ala se entreteje y cose aparte. Todo se remata y adorna con trenzados especiales –de pico para el borde, de cordoncillo para lazos, flores y nudos aplicados–, incidiendo en la parte frontal, reservada para un ornamento especial: rulos rizados entre rodetes, rosetas, o un corazón relleno de tela de colores... como signo parlante del estado civil de la portadora... MM

GONZÁLEZ-HONTORIA, G., 1985a: 36 a 40.

87 Carda, Muñogalindo



Caja de madera con gruesas púas metálicas y chapa de latón con inscripción punteada: ME IZO JOSE AGUILERA AÑO DE 1810. Encajaba en una tabla plana por su parte hueca para formar un instrumento textil denominado rastrillo.

Para la obtención del hilo era necesario realizar un proceso previo, ya que la fibra textil en estado virgen no es apta para la hilatura. Así, con el lino, primero había que desgranar la planta, sumergirla en agua durante varios días, golpear su tallo hasta que se abriera, separar sus fibras, limpiarlas de impurezas, etc. Con la lana, tras el esquila, mediante su cardado y lavado se conseguía obtener fibra dispuesta para su uso textil.

Para cada una de estas labores se utilizaba un instrumento determinado: con ripos, agramaderas y mazos se desgranaba y partía el lino; las cardas y los rastrillos separaban y peinaban las fibras; las espadillas las suavizaban y limpiaban de impure-

Muñogalindo.
Tradicional. 1810.
Madera, metal / 11,5 x 16 x 12 cm.
[C/68/2/773]. Sala II.

zas; y, por último, con la rueca y el huso se transformaba en hilo, ya listo para tejer. Para ello, la mujer se colocaba la rueca bajo el brazo, apoyándola en la cadera, y con los dedos de una mano extraía y apelmazaba poco a poco hebra del rocaero (la parte ensanchada de la rueca, en su extremo superior), mientras que con la otra hacía girar el huso, donde se había enhebrado previamente la fibra del copo. Así, el movimiento rotatorio del huso iba enrollando alrededor de su vástago el hilo, quedando éste ya dispuesto para las posteriores tareas de lavado, teñido y tejido.

Los instrumentos textiles del Museo de Ávila proceden de la colección del Marqués de Benavites, siendo representativos de esta labor tradicional, única existente para la fabricación de tejidos antes de su industrialización y de la introducción de fibras sintéticas. **JJG**

KLEMM, A., 1962: 83 a 87; CARO BAROJA, J., s/f: 5 y 6 ;
TIMÓN TIEMBLO, M^a P., 1985: 252 a 267.

C88 Jarra empegada de Tiñosillos



Tiñosillos. Alfar de Crescencio del Dedo.
Tradicional. Siglo XX.
Cerámica / 23 x 16 Ø cm.
[C/85/2/2382]. Sala II.

En Tiñosillos existen aún alfareros tradicionales, que moldean y cuecen el barro de forma artesana para fabricar todo tipo de vasijas domésticas, según modelos transmitidos de padres a hijos desde tiempos ancestrales.

Ellos representan la persistencia de unos modos de vida, casi perdidos en la segunda mitad del siglo XX, que afectan tanto a la producción de los cacharros en el alfar, como al uso que se les da después en las tareas hogareñas cotidianas; sin embargo ahora recuperados con las últimas modas de la vuelta a lo rural.

Quedan algunos talleres más en la provincia y no sólo ceramistas, sino tejares para producir tejas y ladrillos, pero residuales. En cualquier caso muy lejos de lo que fue una producción generalizada en muchos pueblos que computaba, por ejemplo, «cuarenta y dos fábricas» en Tiñosillos, al decir del *Diccionario* de Madoz de mediados del siglo XIX, como principal punto de concentración alfarera.

De allí, aprovechando la buena arcilla del terreno, han salido innumerables tinajas, orzas, barreños, cántaros, cántaras, botijos, jarros, jarras, cazuelas, pucheros, ollas, tarros, tiestos, coladores... y recipientes especiales para labores agropecuarias, como las «ordeñaderas» para recoger la leche, o los «potes» para las sacas de resina en los abundantes pinares de los alrededores.

Y es precisamente la resina, tan importante para la economía de la zona por sus extensos pinares hasta hace poco, la que caracteriza el acabado impermeable de esta jarra «empegada» especial para vino: el interior bañado en pez –o brea, obtenida por destilación de la trementina de la resina extrayéndole el aguarrás– que sobresale adrede por el borde y decora el exterior con goterones al azar.

MM

PADILLA MONTOYA, C., 1985: 161 y 162, 173, 200; MARINÉ, M. y TERÉS, E., 1991: 32 y 33.

C 89 En la era, fotografía de Albert Klemm



Positivo fotográfico.
Foto de 1932.
24 x 35,5 cm.
Sala III.

Esta escena de los trabajos en la era que fotografió Klemm en 1932 muestra –como otras fotos que tomó en su viaje científico– la utilización de los muchos aperos, expuestos en esta Sala, para el ciclo agrícola tradicional: arar, sembrar, segar, acarrear, trillar, aventar y ensacar el grano. Son las herramientas de unos modos de cultivo que han estado en uso hasta su sustitución por la maquinaria de motor.

Albert Klemm fue investigador de la Universidad alemana de Hamburgo, vinculado al grupo de filólogos romanistas de la llamada «Escuela de Hamburgo» que formó el profesor Fritz Krüger, en la primera mitad del siglo XX, para estudiar desde el punto de vista lingüístico y etnográfico la vida tradicional de los países europeos de lenguas latinas, sobre todo de los hispánicos. Su método científico, bajo el lema «Wörter und Sachen» –*palabras y cosas*–, se basaba en un trabajo de campo sistemático, buscando el conocimiento directo de los objetos y de la manera de

denominarlos, como único camino para conocer su origen y significado.

Con este objetivo, Klemm recorre buena parte de las tierras abulenses en 1932 y elabora su trabajo *La cultura popular de la provincia de Ávila (España)* que, tras las convulsiones de las guerras Civil y Segunda Mundial, presentará como Tesis en Hamburgo en 1950 y publicará, ya en 1962, en los *Anales del Instituto de Lingüística*, la revista de Filología de la Universidad argentina de Cuyo (Mendoza), donde se había exiliado su maestro Krüger desde 1945.

Poco más se sabe de Albert Klemm; sólo conocemos su obra, pionera en los tratados de antropología cultural de la zona, y referencia obligada para cualquier estudio posterior, porque se trata de la primera mirada de un especialista que observa el folclore abulense, según el más radical sentido del término: el que observa los *saberes* del *pueblo* de Ávila. MM

KLEMM, A., 1962: n° 54; MARINÉ, M., 2009: 106.

90 Colodra, Riofrío



O «cuerna»: es una de las piezas más características de la vida del pastor, que fabricaba con el asta vaciada de toros o vacas, decoraba a punta de navaja, y utilizaba para los más variados fines.

Secularmente, la tarea del pastor alternaba momentos de mucho trabajo, en los traslados de la trashumancia o época de parir los animales, con otros de ocio y soledad que le inducían a realizar otras actividades, siempre que no le impidieran la vigilancia y cuidado del ganado. La actividad más fructífera era fabricar objetos para su propio uso, con los materiales que tenía a mano mientras el rebaño pastaba: además de madera, cuero, piel y lana, con los que se vestía y se hacía desde utensilios hasta instrumentos musicales, contaba con los

Riofrío.
Tradicional. 1886.
Asta / 14 x 6,5 Ø cm.
[C/68/2/259]. Sala III.

mismos cuernos de los bóvidos. Cuernos que le servían de recipientes para todo tipo de líquidos –aceite, leche–; para medirlos, para ordeñar, para beber, para aliñar, para colar; también para guardar sólidos como pólvora, la piedra de afilar, tabaco de mascar o cerillas, incluso ungüentos.

Llama la atención su profusa y entrañable decoración. Tallada con navaja, se extiende por toda la superficie sin dejar ningún espacio vacío. En la mayoría, el campo se va llenando de motivos gráficos según el azar del tiempo disponible y de la inspiración, pero en algunos casos –cuando se va a regalar, por ejemplo– el diseño se proyecta de una vez, sin perder por ello la ingenuidad de lo espontáneo ni el esquematismo de lo arcaico. Son estos los dos rasgos principales de los dibujos, siempre planos, de temas próximos al autor: animales, vegetales, geométricos –destacan los de exacto compás de cuerda–, religiosos, escenas... con escalas y yuxtaposiciones mezcladas. Remata a menudo el nombre del autor, la fecha, más iniciales o marcas de propiedad, incluso buenos deseos de objeto parlante: en la seleccionada: *Nicolas Blanco / Se izo el año de 1886 / Viva mi dueño / N B / A.* MM

PÉREZ HERRERO, E., 1980: *passim*, 109, 178 y 179, lám. 44 y 45; GONZÁLEZ-HONTORIA, G., 1985b: 228 a 238; MARIÑÉ, M. y TERÉS, E., 1991: 190 y 191.

C 91 Molino doméstico y medidas de grano



Guareña.
Tradicional. Siglo XX.
Madera y granito / Molino,
160 x 125 x 77 cm.
[C/86/2/2361; C/86/2]. Sala III.

El molino fue fabricado en 1921, y utilizado en Guareña para moler el pienso diario de los animales. Fue donado al Museo por D^a Esperanza Jiménez en 1986. Es, a escala, como los grandes molinos harineros movidos –en Ávila– por las corrientes de agua; pero, en este caso, es la energía humana la que debe mover las ruedas de piedra de su interior, impulsando con la mano el brazo de hierro que las conecta. El resto es igual que los mayores: la tolva que recibe el grano, las piedras o muelas que lo trituran, los rodamientos dentados que transmiten la fuerza, el canal por donde cae la harina al saco, etc.

Acompaña a su exposición una serie de medidas de grano, vigentes en Castilla desde la Edad Media hasta la adopción oficial del Sistema Métrico

Decimal, en 1849. De mayor a menor: la media fanega, más manejable que la fanega por equivaler a unos 28 litros, derivada del *modius* romano a través del *almud* árabe; la cuartilla, o cuarta parte de la fanega; el celemín, o doceava parte de la fanega, un cubo de un palmo de lado; el medio celemín y el cuarto de celemín, por cada una de las caras de un mismo medidor, que comparten.

Como se ve, toda esta relación de calibres, ya superados oficialmente, se sirve de términos que siguen presentes en muchas expresiones populares, acuñadas y utilizadas todavía al hablar, aunque hayan perdido ya la referencia a su origen y significado concreto. **MM**

KLEMM, A., 1962: 94 a 99; RÍOS ALMARZA, A., 2005: 42 a 47.

92 Herramientas de cantería



Mingorría.
Tradicional. Siglo XX.
Hierro y madera / Pico mayor,
21 x 7 x 85 cm (mango).
[C/86/2/2393 a 2404]. Sala III.

La jubilación, en 1986, de Ángel Negro y Basilio Hernández, canteros de Mingorría, les impulsó a depositar su instrumental más antiguo en el Museo, como homenaje a una profesión muy característica de toda la zona granítica de la Sierra de Ávila, con el epicentro en Mingorría y Cardenosa, donde la destreza y precisión que requiere se ha venido transmitiendo desde siglos por amplias familias, tanto para producción industrial como artística. Es conocido su auge ya en el siglo XVI, cuando la cantería abulense proporcionó importantes maestros, y suministró piedra cortada para las construcciones renacentistas de Valladolid, Madrid y El Escorial.

Así el Museo puede mostrar aquí bujardas de hierro y de boca variable, con bocas del 5 y del 7,

escuadras, mallo, martillo, maceta y uñetas, además de un sillar de granito con las cuñas para extraerlo, con una cara desbastada y otra abujardada. Son las herramientas propias del trabajo de extracción y preparación de la piedra, que consiste en partir la roca en una cantera abierta con cuñas; escuadrarla y desalabearla para regular y alisar sus caras, siguiendo siempre la ley o mano buena de la piedra, que indica su mejor cara para labrar; desbastarla con el puntero; sacarle la forma y alisarla; y, por último, pulirla con la bujarda o martillo dentado de distintos tamaños –bocas– numerados, según la finura que requiera el encargo.

MM

LOBATO CEPEDA, E., 1985; MARINÉ, M. y TERÉS, E., 1991: 116 y 117; BARTOLOMÉ ALBERCA, A., 1992: 5 de junio.

C 93 Máquina de escribir



Industrial. Siglo XX.
Acero y baquelita / 16 x 30 x 30 cm.
[C/68/2/275]. Sala IX.

Esta máquina –que aún puede funcionar hoy día– es de la marca *Mignon* AEG, fabricada por esta casa alemana en las primeras décadas del siglo XX. Fue un modelo bastante extendido por Europa, hasta que se impusieron las máquinas de teclas independientes para cada letra, más fáciles y rápidas.

El funcionamiento de la *Mignon* se basa en un curioso artilugio que combina, mediante la acción de tan sólo tres teclas, el cilindro tipográfico, el punzón y el tablero, con el carro, donde se insertan el papel y la cinta entintada. Para escribir, la mano izquierda selecciona, una a una, la letra –mayúscula o minúscula–, el número, o el signo que toque, señalándolo con el punzón; y la derecha la marca, pulsando una

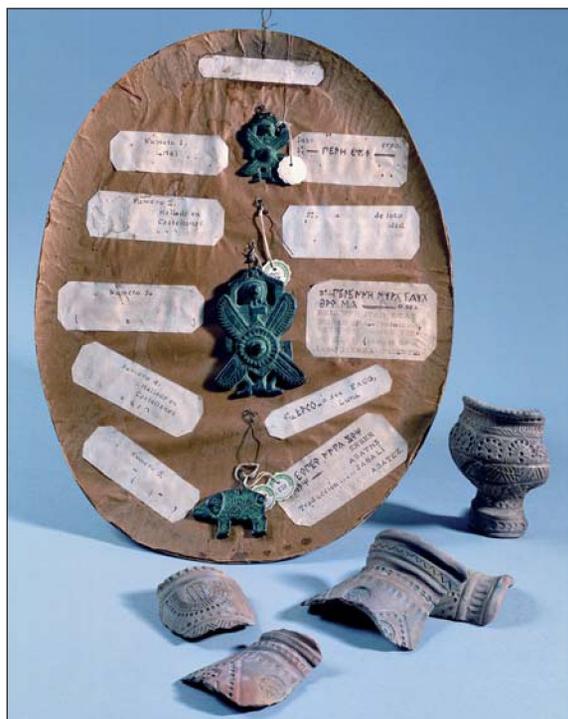
de las dos teclas del frontal, siendo la tercera, más a la derecha, para los espacios.

Este sistema es un claro antecedente del mecanismo de la margarita en las máquinas de escribir electrónicas –las últimas analógicas antes de los ordenadores– ya que todos los caracteres están moldeados en el cilindro, que gira y se coloca en la posición que va determinando el punzón.

Fue adquirida por el Museo en 1968, con una visión adelantada de considerar Patrimonio Cultural las piezas industriales que van quedando obsoletas por la evolución tecnológica. **MM**

BARTOLOMÉ ALBERCA, A., 1992: 9 de enero.

94 Falsificaciones arqueológicas



Castros de Ávila.
Imita Protohistórico. Siglo XX.
Cerámica y bronce / Fragmento de copa, 10 x 7 cm.
[IM 520 a 522 y 707 a 712]. Sala IX.

Así, los dos Bronces del Berrueco, remedan las grandes placas orientalizantes encontradas en los alrededores de ese cerro en 1890 –dos de las tres conocidas fueron adquiridas por el Instituto Valencia de D. Juan hacia 1920– pero convertidas en tésseras ibéricas: se han hecho de dos tallas distintas, mucho menores que las reales; se han completado con las alas y vástagos simétricos que han perdido las originales, incluso con una esvástica añadida en el motivo solar central; y se ha grabado una supuesta inscripción ibérica en ambos reversos.

Por otro lado, la téssera con silueta de verraco puede querer ser la versión local de las ibéricas que estaban surgiendo, cuya imagen se ha mejorado con un alarde decorativo, desconocido en las piezas genuinas. Su texto, ininteligible sería, precisamente ‘Jabalí Asatez’.

Las cerámicas imitan formas habituales –copa, cubilete– pero con una inverosímil mezcla de abigarrada decoración geométrica y estampillas circulares, que contienen monogramas ibéricos imposibles.

Tanta acumulación de elementos excepcionales –en el lote hay también fragmentos pintados como los vasos de Liria– interesaron a Juan Cabré, quien vino al Museo de Ávila para terciar en la polémica sobre su autenticidad y zanjó la cuestión, en 1920, estableciendo que eran falsificaciones. **MM**

Son piezas que testimonian un curioso episodio de falsificación erudita, fabricado, a principios del siglo XX, para aumentar la importancia científica de algunos yacimientos de Ávila, asignándoles materiales extravagantes que intrigarán a los investigadores.

Las placas de bronce, en la misma panoplia de cartón donde se exponían en 1911, imitan los Bronces del Berrueco y una téssera ibérica que pretende proceder de Las Cogotas; los fragmentos de cerámica, por su parte, son trasunto de cerámicas excisas que se atribuyeron a Ulaca. Está claro, por tanto, el intento de dotar a los dos castros abulenses conocidos en esos años de elementos propios de otras culturas, que se estaban descubriendo en otros lugares.

CABRÉ AGUILÓ, J., 1921; MARINÉ, M., 2005: 22 y 23; ÁLVAREZ-SANCHÍS, J., 2008: 21, nº 13.

C 95 Rótulo de Benavites



Palacio del Marqués de Benavites.
Neogótico. Principios del siglo XX.
Cerámica esmaltada / 29 x 45 x 3,7 cm.
[B/68/1/1898]. Sala IX.

Don Bernardino de Melgar y Álvarez de Abreu (Mondragón, 1863 - Madrid, 1942) fue un prohombre al que mucho debe la cultura abulense: fue un sabio humanista, coleccionista universal, jurista, bibliófilo, estudioso de Santa Teresa y el Carmelo, Académico de la Historia y Senador, que convirtió el palacio de sus antepasados en Ávila en un incipiente museo, exponiendo lo que llamó «Museo Taurino» y «Museo de Artes Populares» en unos pabellones del jardín, además de organizar muestras temporales de sus colecciones de tallas, armas, lozas castellanas, libros y ex-libris.

Por herencia familiar, fue IX Marqués de Benavites, VIII de San Juan de Piedras Albas –con Grandeza de España vinculada–, VI de Canales de Chozas y Señor de Alconchel. Aunque más conocido en ámbitos académicos por su segundo título, el que más utilizaba, su colección se denomina con el primero, quizá precisamente por este rótulo que campeaba en el palacio donde la custodiaba.

El Estado compró a sus descendientes el palacio, para instalar el Parador de Turismo, y la Diputación adquirió su colección, para cederla al Museo como fondo fundacional, en 1964.

El rótulo, llegado con la colección, es obra del ceramista Daniel Zuloaga (1852-1921) que instaló su taller en la antigua iglesia de San Juan de los Caballeros, en Segovia, y colaboró activamente con el arquitecto Isidro Benito, administrador de la fábrica de la Moncloa, quien le procuró diversos encargos de zócalos y alfices en patios y fachadas de casas solariegas de Ávila. El palacio del Marqués de Benavites es uno de ellos. Aquí también fabricó el letrero mural, de cuatro azulejos blancos con inscripción en arista negra y roja. MM

LÓPEZ FERNÁNDEZ, M^a T., 1982: 229; RUBIO CELADA, A., 2007: 175 y 231.

96 Daniel Zuloaga, Sebastián Miranda



Es un retrato de Daniel Zuloaga, moldeado por Sebastián Miranda (Gijón, 1885-Madrid, 1975), escultor y amigo del ceramista con el que colaboró en muchas creaciones de pequeño formato: son piezas que Miranda moldeaba y Zuloaga esmaltaba en su taller estudio de San Juan de los Caballeros de Segovia, hoy museo monográfico de los Zuloaga alfareros.

El asturiano Sebastián Miranda logró notoriedad en Madrid a partir de 1921 como escultor –tras una exposición en la Biblioteca Nacional– y como crítico de arte en numerosos artículos. En su obra, entre sus numerosos retratos de personajes y amigos, y entre escenas de toros, gitanos, maternida-

San Juan de los Caballeros, Segovia.
Modernismo. Principios del siglo XX.
Arcilla esmaltada / 39 x 11,5 x 11,5 cm.
[B/70/1/1731]. Sala IX.

des y tipismo, destaca la obra que sin exageración le ocupó toda su vida: su inmenso *Retablo del Mar*, enorme mural en altorrelieve de madera, con más de ciento cincuenta personajes que representan la venta de pescado en el puerto de Gijón.

La figura de Daniel Zuloaga se inscribe en los retratos de sus amigos, en los que plasma la semblanza y la actividad propia de cada uno de manera inseparable: capta a Daniel en una imagen muy característica, con la bata blanca del artesano en el obrador portando un tabor –jarrón– azul en la mano derecha que era una de las piezas de mayor demanda de la producción Zuloaga; los pies se funden con la peana, esmaltados con el mismo azul.

Esta escultura –vaciada con otras cinco del mismo molde, según nota de archivo– fue donada al Museo de Ávila por Daniel Zuloaga, nieto del retratado, en 1970.

MM

LÓPEZ FERNÁNDEZ, M^a T., 1982: 198; RUBIO CELADA, A., 2007: 257.

97 Aldeanas de Ávila, encuentro con un pastor, J. M^a López Mezquita



Regionalista. 1920.
Óleo sobre lienzo / 63 x 70 cm.
[04/108]. Sala I.

José M^a López Mezquita (Granada, 1883-Madrid, 1954) fue un artista muy vinculado con Ávila, ciudad en la que instaló en 1930 su estudio de verano a los pies de la muralla. Aquí llegó desde Madrid, donde había estudiado Bellas Artes, siendo discípulo de Cecilio Pla, y había conseguido en 1901, a los 17 años, el premio de la Exposición Nacional con su afamada *Cuerda de Presos*.

A partir de ahí su carrera adquirió una gran vertiente internacional, participando en certámenes europeos y especializándose en elegantes retratos que le procuraron encargos también en los Estados Unidos de América. Pero no por ello abandonó los temas castizos andaluces y castellanos que tanto le interesaban, culminando en este aspecto su obra con la continuación, a partir de 1926, de la serie

de tipos característicos españoles que Sorolla no pudo terminar en la Hispanic Society de Nueva York, bajo el mecenazgo de Huntington, benemérito hispanista y fundador de la institución.

En el lienzo de Ávila, pintado en 1920 –que el Estado adquirió en subasta en 2004– plasma la visión romántica de una escena popular, en la línea de Zuloaga y Ortiz Echagüe: una entretenida conversación en la fuente a las afueras de la muralla de Ávila entre un pastor, de rasgos enjutos, brillante cayado y amplia capa parda, y dos mujeres, tocadas con gorra, envueltas en pañuelos y manteos multicolores, seguidas por otra cargada con pesados fardos, en la sombra. MM

PÉREZ ROJAS, F. J., 2007: 305.

C 98 Sábana bordada, La Veguilla



La Veguilla, La Horcajada.
Tradicional. Siglo XX.
Algodón. Funda, 110 x 37 cm.
[04/45/8]. Sala I.

Juego de cama bordado por Juana Hernández, y donado al Museo por su nieto D. Joaquín Sánchez Sánchez, en 2004, junto con más piezas textiles de vestido popular y de ropero doméstico, como recuerdo del trabajo industrial de su familia en La Veguilla, donde su abuelo fue el último batanero activo en Ávila y sus tíos siguieron tejiendo hasta hace bien poco.

El juego se compone de una sábana encimera de lino y un par de fundas de almohada de algodón, bordadas todas con las iniciales *J* y *H* en punto de cruz en rojo y rematados los bordes y el embozo con una tira de ganchillo. Probablemente formaron parte del ajuar que se preparó para casarse la propia Juana Hernández, en la década de 1920.

Las letras son de gran formato, elegantemente historiadas, trazadas con menudas y perfectas punta-

das de punto de cruz. Es éste el tipo de bordado más extendido para unas labores –muy habituales en tiempos– que sirven a la vez para personalizar las ropas de cada casa y para adornarlas, convirtiéndolas en ejemplares únicos.

También forman parte de la donación un traje tradicional femenino y otros paños menos lucidos, pero también interesantes para documentar cómo se fabricaban y cómo se reciclaban las ropas en la vida preindustrial: las mantas de lana, enfurtidas en el batán familiar; y las mantas de retales de algodón y restos de trapos de toda clase, llamadas gráficamente «de pingos», similares a las jarapas, tejidas en el telar. MM

CORTÉS VÁZQUEZ, L., 1956; TIMÓN TIEMBLO, M^a P., 1985.

C 99 Traje de gala, Pedro Bernardo



Pedro Bernardo.
Tradicional. Siglos XIX y XX.
Terciopelo, seda, algodón / Manteo, 73 x 90 cm.
[C/68/2/238]. Sala I.

Este magnífico ejemplo de indumentaria tradicional fue donado al Museo por Dña. María de León González, artesana de Pedro Bernardo, en el año 1986.

Se trata de varias prendas utilizadas en ocasiones solemnes y festivas, más su correspondiente aderezo. Así, refajo de terciopelo negro bordado; delantal de seda, también bordado; blusa de batista blanca, con remates de puntillas; faltriquera de terciopelo, bordada; mantón de Manila; medias caladas, de perlé; zapatos bordados; y collar y pendientes dorados, afiligranados, con ramito de flores siemprevivas, para el pelo.

En la provincia de Ávila, este bordado del refajo, de vivos colores y de tipo chinesco, en la actualidad sólo se conserva en Pedro Bernardo, por lo que

a su riqueza decorativa intrínseca añade la de constituir un ejemplo residual de un tipo ornamental ya casi desaparecido.

El conjunto perteneció a familiares de la donante. En concreto, el bordado del refajo lo realizó su tía y el mantón de Manila fue propiedad de su abuela, por lo que podemos retrotraernos a finales del siglo XIX o comienzos del XX para su datación.

Acompañaron a la donación otras prendas, como un manteo con bordado de picao (característico de la provincia), otro mantón de Manila, un mandil y una faltriquera. **JJG**

KLEMM, A., 1962: 87 a 93; TALLÉS CRISTÓBAL, A. B., 1985: 299-314; DÍAZ, J. Y PORRO, C., 2006.

100 *Mujer recostada*, Fausto Blázquez



Arte Contemporáneo. 1971.
Bronce / 23 x 32 x 16 cm.
[06/38/4]. Galería alta.

Mujer recostada del escultor Fausto Blázquez (Madrid, 1944), afincado en Ávila desde niño, donada por el autor como recuerdo permanente de la muestra antológica de su obra que se instaló en el Museo, en 2005, en perfecto diálogo y simbiosis con las piezas arqueológicas; muestra llamada, de manera significativa, *Memorias*.

Fausto compatibiliza en su trayectoria vital una abundante creación escultórica –numerosas exposiciones individuales y colectivas, piezas en Museos, certámenes, esculturas urbanas– con la enseñanza reglada de la disciplina. Ha sido profesor de Modelado Artes y Oficios de Sevilla y de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, hasta su jubilación.

El bronce fue realizado en 1971, durante la etapa romana de Fausto Blázquez, cuando fue pensionado de la Academia de España en Roma donde estuvo entre 1969 y 1972. En esta figura, buscadamente anónima –sin rasgos– el artista reinterpreta el clasicismo grecorromano de las escenas olímpicas, imbuido de la serenidad propia de las diosas en escenas de banquetes mitológicos. Y lo hace suyo con la abstracción perfilada de líneas que combinan volumen y vacío, que integran masa y hueco en el espacio inmediato, consiguiendo así un resultado de contundente placidez, de robusta ensoñación, tan clásico como contemporáneo.

MM

FAUSTO BLÁZQUEZ, 2005: 28.

Bibliografía

ABREVIATURAS UTILIZADAS

Publicaciones periódicas:

AAH: Acta Arqueológica Hispánica
AEspA: Archivo Español de Arqueología
BRAH^a: Boletín de la Real Academia de la Historia
BSEAA / BSAA: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología
CNA: Congreso Nacional de Arqueología
NAH^o: Noticiero Arqueológico Hispánico
RA: Revista de Arqueología
TP: Trabajos de Prehistoria

Instituciones editoras:

AAMAV: Asociación de Amigos del Museo de Ávila
BN: Biblioteca Nacional
CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

IGDA: Institución Gran Duque de Alba
JCyL: Junta de Castilla y León
JSEYA: Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades
MAN: Museo Arqueológico Nacional
MAR: Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares
MAV: Museo de Ávila
M de C: Ministerio de Cultura
MEC: Ministerio de Educación y Ciencia
RAE: Real Academia [de la Lengua] Española
RAH^a: Real Academia de la Historia
SEVAT: Sociedad de Estudios del Valle del Tiétar
SGAE: Sociedad General de Autores y Editores
UCM: Universidad Complutense, Madrid
UVA: Universidad de Valladolid

En la ficha de cada pieza se han reseñado las citas más significativas y las más recientes. Cuando carecen de referencia propia, se han relacionado con piezas similares.

ABASCAL PALAZÓN, J. M. (1986) *La cerámica romana pintada de tradición indígena en la Península Ibérica*. Madrid (UCM).

ABARQUERO MORAS, F. J. (2005) *Cogotas I. La difusión de un tipo cerámico durante la Edad del Bronce*. [Monografías, 4] Valladolid (JCyL).

AGUILÓ ALONSO, M^a P. (1982) «Mobiliario» en BONET, A. (coord.) *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid (Cátedra): 271 a 323.

- ALMAGRO-GORBEA, M. (2005) «Ideología ecuestre en la Hispania prerromana» en BARRIL, M. y QUESADA, F. (coords.) *El caballo en el mundo prerromano*. [tirada aparte de *Gladius*, 25] Madrid (MAN y CSIC): 59 a 94.
- ALMAGRO-GORBEA, M. y MARINÉ, M. (2001) *Celtas y Vettones*. Ávila (Diputación Provincial).
- ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. (1999) *Los vettones*. Madrid (RAH^a).
- (2008) *Vettones. Pastores y guerreros en la Edad del Hierro*. Alcalá de Henares (MAR).
- *ET ALII* (2008) «El oppidum vettón de Ulaca (Solosancho, Ávila) y su necrópolis» en ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. (ed.) *Arqueología vettona. La Meseta occidental en la Edad del Hierro*. [Zona Arqueológica, 12] Alcalá de Henares (MAR): 338 a 361.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1971) *Pintura del siglo XVII*. [Ars Hispaniae, XV]. Madrid (Plus Ultra).
- ARA GIL, J. (1994) «Escultura» en *Historia del Arte de Castilla y León*, t. III, *Arte Gótico*. Valladolid (Ámbito): 219 a 328.
- ARCE, J. *ET ALII* (2005) «Las pizarras visigodas y la tributación» en VELÁZQUEZ, I. y SANTONJA, M. *En la pizarra. Los últimos hispanorromanos de la Meseta*. Burgos (Instituto Castellano y Leonés de la Lengua): 143 a 147.
- ARIAS, P., LÓPEZ, M. y SÁNCHEZ, J. (1986) *Catálogo de la escultura zoomorfa protohistórica y romana de tradición indígena de la provincia de Ávila*. Ávila (IGDA).
- AURRECOECHEA FERNÁNDEZ, J. (2007) «Arneses equinos en época romana en Hispania» en FERNÁNDEZ, C. (ed.) *Metalistería de la Hispania Romana, Sautuola*, XIII: 321 a 344.
- BALLESTEROS, E. (1896) *Estudio histórico de Ávila y su territorio*. Madrid (Sarachaga).
- BALMASEDA MUNCHARAZ, L. (1998) «La época visigoda» en MARINÉ, M. (coord.) *Historia de Ávila I, Prehistoria e Historia Antigua*. Ávila (IGDA y Caja de Ahorros), (2^a ed.): 339 a 378.
- (1999) «Escultura de épocas Paleocristiana y Visigoda en la provincia de Ávila» en *Discursos de entrada, Miembros de la Institución «Gran Duque de Alba», 1998*. Ávila (IGDA): 15 a 25.
- (2006) «Ávila visigoda» en *La investigación arqueológica de la época visigoda en la Comunidad de Madrid*, [Zona Arqueológica, 8] Alcalá de Henares (MAR): 236 a 245.
- BARTOLOMÉ ALBERCA, A. (1992) *Museo de papel*. Sección de *El Diario de Ávila*.
- BELTRÁN LLORIS, M. (1990) *Guía de la cerámica romana*. Zaragoza (Pórtico), [2^a ed].
- BARCELÓ RUBÍ, B. (1976) *El armamento portátil español (1764-1939). Una labor artillera*. Madrid (Librería Editorial San Martín).
- BERMEJO MARTÍNEZ, E. (2004) «Tríptico de Cristo Salvador» en *Testigos. Las Edades del Hombre*. Ávila (Catedral): 543 a 546.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, J. M. *ET ALII*, (1999) «La tecnología del Pleistoceno» en *Atapuerca. Nuestros antecesores*. Salamanca (JCyL): 189-210.
- BORDAS IBÁÑEZ, C. (1999) «Arpa en España» voz en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid (SGAE): 705 a 716.

- BOROBIA, M. (1990) «Un tríptico neerlandés en el Museo de Ávila» en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 5: 1 a 23.
- BOSWORTH, C. E. (1978) «Khamsa» en BOSWORTH, C. E. *ET ALII Encyclopédie de l'Islam*. Leiden (E.J. Brill) 1978, [2ª ed]: IV, 1041.
- BOYER, J. C. y CHANGUEUX, J. P. (2006) *Les passions de l'âme*. Paris (Odile Jacob).
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1921) «Falsificaciones ibéricas en Ávila» en *Coleccionismo*, 98: s.p.
- (1929) «Cerámica de la segunda mitad de la época del Bronce en la Península Ibérica» en *Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, VIII, LXXII: 205 a 245.
- (1930) *Excavaciones de Las Cogotas, Cardenosa (Ávila). I El Castro*. [JSEYA, nº 110] Madrid (Olózaga).
- CABRÉ HERREROS, Mª E. y MOLINERO, A. (1950) *El castro y la necrópolis del Hierro céltico de Chamartín de la Sierra (Ávila)*. [AAH, V] Madrid (CSIC).
- CABRERA, B. *ET ALII*, [en prensa] «La loza dorada en la Corte de Arévalo» en *IX Congresso Internazionale Sulla Ceramica Medievale Nel Mediterraneo*. Venecia, 2009.
- CANELO BARRADO, C. y TERÉS NAVARRO, E. (1995) *De armas. Las colecciones del Museo de Ávila y del Centro de Formación de la Policía*. Ávila (JCyL).
- CARO BAROJA, J. (s/f) *Catálogo de la colección de instrumentos utilizados en la elaboración del lino y fabricación del hilo*, Madrid (Talleres tipográficos AF).
- CASA MARTÍNEZ, C. DE LA (1989) «Estelas medievales en la meseta norte española» en FRANKOWSKY, E. *Estelas discoideas de la Península Ibérica*. Madrid, [2ª ed.]: 471 a 481.
- CASTÁN RAMÍREZ, C. (1985) *La moneda imperial romana*, Valencia, (Graell).
- CASTÁN, C. y CAYÓN, J. R. (1983). *Las monedas españolas desde los reyes visigodos –año 406– a Juan Carlos I*. Madrid (Artegraf).
- CASTAÑO GONZÁLEZ, J. (2007) «Una menorá grabada hallada en Gredos» en *Sefarad*, 67, 1: 221 a 228.
- CORTÉS SANTOS, J. L. (2008) «Lozas doradas procedentes del Convento de El Real de Arévalo» en *Cuadernos Abulenses*, 37 : 203 a 261.
- (2010) «Esqueomorfismo popular: dos formas cerámicas modernas trasunto de otras metálicas» en *Cuadernos Abulenses*, 39: 11 a 22.
- CORTÉS VÁZQUEZ, L. (1956) «El Batán de la Horcajada» en *Zephyrus*, VII: 21 a 31.
- CORZO PÉREZ, S. y SEMPERE DÍAZ, S. (1995) «La ceca visigoda de Barbi: aspectos historiográficos y arqueológicos» en *Numisma*, 236: 125 a 138.
- DACOS, N. (2009) «De Pedro de Rubiales a *Roviale Spagnuolo*: el gran salto de España a Italia» en *BSAA arte*, 75: 101 a 114.
- DELIBES DE CASTRO, G. (1998) «Del Neolítico al Bronce» en MARINÉ, M. (coord.) *Historia de Ávila I, Prehistoria y Edad Antigua*. Ávila (IGDA y Caja de Ahorros), [2ª ed.]: 21 a 92.

- DÍAZ DE LA TORRE, J. *ET ALII* (2001) «El Palacio de Juan II en Arévalo (Ávila)» en *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española*, Valladolid (JCyL): 869-878.
- DÍAZ VIANA, J., PORRO FERNÁNDEZ, C. A. (2006) *La indumentaria*, Ser y Estar en Castilla y León. Urueña (Barlovento músicas): 73 a 102.
- ESCUADERO NAVARRO, Z. *ET ALII* «Restauración de la iglesia de San Andrés de Ávila. Un templo acogedor» en *Patrimonio. Fundación del Patrimonio Hº de C y L*, 42: 20 a 26.
- ESTREMERÁ PORTELA, S. [coord.] (2006) *Arqueología urbana en Ávila. la intervención en los solares del palacio de Don Gaspar del Águila y Bracamonte (Antiguo convento de los Padres Paúles)*. Valladolid (JCyL).
- y FABIÁN GARCÍA, J. F. (2002) «El túmulo de la dehesa de Río Fortes (Mironcillo, Ávila): primera manifestación del ‘horizonte Rechaba’ en la Meseta Norte» en *BSAA*, arqueología, 68: 10 a 48.
- FABIÁN GARCÍA, J. F. (1988) «El Dolmen del Prado de las Cruces, Bernúy-Salinero (Ávila)» en *RA*, 86: 32 a 42.
- (1991) «El Dolmen del Prado de las Cruces, Bernúy-Salinero» en *MAV 1986/1991*, Ávila (JCyL): 24 a 27.
- (1997) *El Dolmen del Prado de las Cruces, (Bernúy-Salinero, Ávila)*. [Memorias, 5] Zamora (JCyL).
- (1999) «La transición del Bronce Final al Hierro I en el sur de la Meseta Norte. Nuevos datos para su sistematización» en *TP*, 56: 161 a 180.
- (2006) *El IV y III Milenio AC en el Valle Amblés (Ávila)*. [Monografías, 5] Salamanca (JCyL).
- FAUSTO BLÁZQUEZ, (2005) *Museo [Memorias] Dibujos*. Madrid (AAMAV).
- FERNÁNDEZ BLANCO, L. (1963) «Información sobre los hallazgos arqueológicos de Magazos» en *NAHº*, VII: 211 a 214.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1972) «Objetos de origen exótico en El Raso de Candeleda (Ávila)» en *TP*, 29: 273 a 294.
- (1973) «El santuario de Postoloboso (Candeleda, Ávila)» en *NAHº*, 2, Arqueología: 169 a 270.
- (1979) «Un tesorrillo de plata en el castro de El Raso de Candeleda (Ávila)» en *TP*, 36: 379 a 404.
- (1986) *Excavaciones arqueológicas en El Raso de Candeleda*. Ávila (IGDA).
- (1993-1994) «Joyas de oro en castros de la Meseta: Ulaca y El Raso de Candeleda» en *Numantia*, 6: 9 a 30.
- (1996) «Una tumba orientalizante en el Raso de Candeleda (Ávila)» en ACQUARO, E. (ed.) *Alle soglie della classicità. Il Mediterraneo tra tradizione e innovazione. Studi in onore di Sabatino Moscati*, II, Pisa - Roma, (Istituti editoriali e poligrafici internazionali): 725 a 740.
- (1997) *La necrópolis de la Edad del Hierro de El Raso (Candeleda, Ávila) «Las Guijas B»*. [Memorias, 4] Zamora (JCyL).
- (1998) «La Edad del Hierro» en MARINÉ, M. (coord.) *Historia de Ávila I, Prehistoria y Edad Antigua*, Ávila (IGDA y Caja de Ahorros), [2ª ed.]: 105 a 280.

- (2007) «Elemento de diadema. Aplique» en BARRIL, M. y GALÁN, E. (eds.) *Ecoss del Mediterráneo*. Ávila (Diputación Provincial): 55.
- (2008) «Anatomía de un castro vetton: el Raso de Candeleda (Avila)» en ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. (ed.) *Arqueología Vettona: La Meseta occidental en la Edad del Hierro*. [Zona arqueológica, nº 12] Alcalá de Henares (MAR): 182 a 201.
- y DELIBES DE CASTRO, G. (2007) «Tesoros» en BARRIL, M. y GALÁN, E. (eds.) *Ecoss del Mediterráneo*. Ávila (Diputación Provincial): 247 a 256.
- y LÓPEZ FERNÁNDEZ, M^ªT. (1990) «Secuencia cultural del Raso de Candeleda (Ávila)» en *Numantia*, 3: 95-124.
- FITA COLOMÉ, F. (1913) «[Nuevas lápidas romanas] Ávila» en *BRAH^a*, 62: 533 a 543.
- FRANCISCO MÉNDEZ ÁLVARO y su pueblo Pajares de Adaja. *Commemoración del Bicentenario de su nacimiento* (2007), Ávila (Ayuntamiento de Pajares de Adaja).
- FRANCO MATA, Á. (2009) «Escultura gótica en Ávila y provincia», en SER QUIJANO, G. DEL (coord.), *Historia de Ávila*, t. IV, *Edad Media (siglos XIV-XV, 2ª parte)*, Ávila (IGDA y Caja de Ahorros): 619 a 670.
- GALLEGO DE MIGUEL, A. (1981) *Rejería castellana*. Valladolid. Valladolid. (Diputación Provincial).
- (1998) *Rejería castellana*. Zamora. Zamora. (Diputación Provincial).
- GARCÍA SERRANO, R. (Com.) (2007) *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo*. Toledo (Junta de Castilla-La Mancha).
- GÓMEZ-MORENO, M. (1983) *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila* [1901]. Ávila, (IGDA y M de C).
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1944) *Cerámica del Levante Español. Siglos medievales*. Loza, I. Barcelona (Labor).
- GONZÁLEZ-HONTORIA, G. (1985a) «Madera y otras materias vegetales: piorno, paja, castaño y mimbre» en GONZÁLEZ-HONTORIA, G. *El arte popular en Ávila*. Ávila (IGDA): 9 a 45.
- (1985b) «Cuero y piel, asta y hueso» en GONZÁLEZ-HONTORIA, G. *El Arte Popular en Ávila*. Ávila (IGDA): 217 a 242.
- GONZÁLEZ-TABLAS, F. J. (2005) *Castro de los Castillejos, Sanchorreja*. Ávila. [Patrimonio Abulense, 6] Ávila (IGDA).
- (2007) «Objetos para el lujo y la vida cotidiana» en BARRIL, M. y GALÁN, E. (eds.) *Ecoss del Mediterráneo*, Ávila (Diputación Provincial): 215 a 218.
- (2008) «La casa vettona. Actuaciones recientes en el castro de La Mesa de Miranda (Chamartín de la Sierra, Ávila)» en ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. (ed.) *Arqueología vettona. La Meseta occidental en la Edad del Hierro*. [Zona Arqueológica, 12] Alcalá de Henares (MAR): 202 a 211.
- *ET ALII*, (1991-1992) «Materiales inéditos de Sanchorreja procedentes de excavaciones clandestinas: un intento de valoración» en *Zephyrus*, 44/45: 301 a 329.
- GUERRA SANCHO, R., MARTÍN ALONSO, M^a C. (2004) *Ysabel la Católica en Arévalo*. Ávila (Ayto. de Arévalo).
- GUÍO CASTAÑOS, G. y GUÍO MARTÍN, J. J. (2008) *El palacio de Contreras y la Academia de Intendencia de Ávila*. Ávila (Fundación Sánchez Albornoz).

- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, A. (2005) «J. Laurent, creador, innovador y maestro de la fotografía», en TUDA RODRÍGUEZ, I. (ed.) *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos*, t. I, *Artistas plásticos*. Madrid (Museo Municipal de Madrid): 23 a 101.
- GUTIÉRREZ PALACIOS, A. (1962) «El poblado eneolítico de La Peña del Bardal. Diego Álvaro (Ávila). Campaña de 1958» en *CNA VII*, Barcelona: 162 a 168.
- (1966) *Miscelánea arqueológica de Diego Álvaro*. Ávila (IGDA).
- (1975) «Necrópolis cercana al hospital de Dios Padre», I a IV, en *Ávila antañón*. Sección del *Diario de Ávila* de 30 de agosto, 20 y 26 de septiembre y 10 de octubre.
- (1976) «Un vaso sagrado en el Museo Provincial» en *Ávila Antañón*. Sección del *Diario de Ávila*, 28 de febrero.
- HERNANDO SOBRINO, M^a R. [en prensa] «Las *cupae* de Ávila» en ANDREU, J. [ed.] *Las cupae hispanas*. Tudela.
- JÁRREGA, R. (2010) «Un ánfora bética de la forma Dressel 23 en Ávila» en *Ex Officina Hispana*, 2, X: 42.
- JIMÉNEZ GADEA, J. (2002) «Acerca de cuatro inscripciones árabes abulenses» en *Cuadernos abulenses*, 31: 25 a 71.
- (2009) «Estelas funerarias islámicas de Ávila: clasificación e inscripciones» en *Espacio, Tiempo y Forma*, 2: 221 a 267.
- KLEMM, A. (1962) «La cultura popular de la provincia de Ávila (España)» en *Anales del Instituto de Lingüística*, 8: 1 a 304.
- LADERO QUESADA, M. A. (1964) «El antiguo convento dominico de Santo Domingo y San Pablo en las Navas del Marqués (Ávila)» en *BSEAA*, 30: 333 a 335.
- LARRÉN IZQUIERDO, H. (1989) «Materiales cerámicos de La Cabeza: Navasangil (Ávila)» en *Boletín de Arqueología Medieval* n^o 3: 53-74.
- *ET ALII* (2003) «Ensayo de sistematización de la cerámica tardoantigua en la Cuenca del Duero» en CABELLERO, L.; MATEOS, P. y RETUERCE, M. (eds.) *Cerámicas tardorromanas y altomedievales en la Península Ibérica. Ruptura y continuidad*, Anejos de AEspA, 28. Madrid (CSIC): 273-306.
- LEÓN TELLO, P. (1963) *Judíos de Ávila*. Ávila. (IGDA).
- LÉVI-PROVENÇAL, E. (1931) *Inscriptions arabes d'Espagne*. Leyden/París (E.J. Brill / E. Larousse).
- LOBATO CEPEDA, E. (1985) «El trabajo de la piedra» en GONZÁLEZ-HONTORIA, G. *El Arte Popular en Ávila*. Ávila (IGDA): 103 a 152.
- LÓPEZ ELUM, P. (2006) *La producción cerámica de lujo en la Baja Edad Media: Manises y Paterna*, [Materiales y Documentos, 01] Valencia (Museo Nacional de Cerámica).
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M^a T. (1982) *Museo de Ávila. Catálogo de cerámica*. Madrid (M de C).
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R. (1985) *Terra Sigillata Hispanica Tardía decorada a molde de la Península Ibérica*. Valladolid (UVA).
- LUCA GIORDANO Y ESPAÑA (2002) [Catálogo de la exposición] Madrid (Patrimonio Nacional).
- MALUQUER DE MOTES NICOLAU, J. (1958) *El castro de los Castillejos en Sanchorreja*. Salamanca. (Universidad).

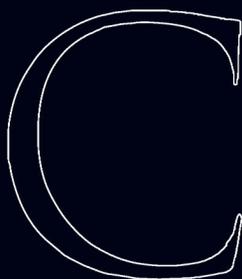
- MARINÉ ISIDRO, M. (1998 a) «La época romana» en MARINÉ, M. (coord.) *Historia de Ávila I, Prehistoria e Historia Antigua*, Ávila (IGDA y Caja de Ahorros), [2ª ed.]: 281 a 338.
- (1998 b) «El primer Museo Provincial de Ávila» en MARINÉ, M. y TERÉS, E. (coords.) *Homenaje a Sonsoles Paradinas*. Ávila (AAMAV): 309 a 323.
- (1998 c) «El castro de Ulaca (Solosancho, Ávila). Cien años de gestión de gestión del patrimonio arqueológico» en *Homenaje al Profesor Carlos Posac Mon.* Ceuta (Instituto de Estudios Ceutíes):III, 381 a 395.
- (2004) «Placa paleocristiana» en *Testigos. Las Edades del Hombre*. Ávila: 133.
- (2005) «La fama de los vettones en Ávila» en BARRIL, M. (ed.) *El descubrimiento de los vettones. Los materiales del MAN*. Ávila (IGDA): 17 a 32.
- (2006) «Hornacina románica de San Vicente, Ávila» en ELORZA, J.C. (Com.) *Los caminos de Santiago: el arte en el período Románico en Castilla y León, España*. Catálogo de la Exposición en Río de Janeiro y São Paulo. Valladolid (JCyL): 218.
- (2007) «Brasero ritual» en BARRIL, M. y GALÁN, E. (eds.) *Ecós del Mediterráneo*, Ávila (Diputación Provincial): 49.
- (2008 a) *Lecturas. Almacén Visitable de Santo Tomás*. Ávila (JCyL).
- (2008 b) «Ávila, tierra de verracos» en ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. (ed.) *Arqueología vettona. La Meseta occidental en la Edad del Hierro*. [Zona Arqueológica, 12] Alcalá de Henares (MAR): 440 a 453.
- (ed.) (2009) *Así éramos. La mirada de Albert Klemm por Ávila, en 1932*. Ávila (AAMAV).
- y TERÉS NAVARRO, E. (1991) *Guía de la artesanía de Castilla y León: Ávila*. Valladolid (JCyL).
- MARTENS, D. (2000) «Un disciple tardif de Rogier de la Pasture: Maître Johannes (alias Johannes Hoessacker?)» en *Oud Holland Jaargang*, 114: 79 a 106.
- MARTÍN VALLS, R. (1971) «Hallazgo de cerámica campaniforme en Pajares de Adaja (Ávila)» en *BSEAA*, 37: 397 a 406.
- y PÉREZ HERRERO, E. (1976) «Las esculturas zoomorfas de Martiherrero (Ávila)» en *BSEAA*, 62: 67 a 80.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1978) *Cerámica española en el Instituto Valencia de Don Juan*. Madrid (Instituto Valencia de Don Juan).
- (1984) *Cerámica de Talavera*. Madrid (CSIC).
- (1983) *La loza dorada*. Madrid (Editora Nacional).
- MARTINO PÉREZ, D. (2004) «Tierras con historia: Lanzahíta» en GONZÁLEZ MUÑOZ, JMª ET ALII (eds.) *Lanzahíta. Historia. Naturaleza. Tradiciones*. Lanzahíta (Ayuntamiento y SEVAT): 41 a 60.
- (2008) «Nuevos hallazgos arqueológicos en el término municipal de Lanzahíta». *Trasierra*, II época, 7: 37 a 50.
- MATEU Y LLOPIS, F. (1980) «Barbi, en la Bética: ceca y no sede visigoda» en *Gaceta Numismática*, 58: 23-29
- MOLINERO PÉREZ, A. (1952) «Arévalo (Ávila) Magazos» en *NAHº*, 1: 159 a 162.

- (1958) «Un bronce etrusco de El Raso (Candelada, Ávila) en *AEspA*, 31: 175 a 177.
- MORALES, F. y HERRERO, J. (2000) «Cáliz y vinajeras de peltre de la iglesia de San Pedro de Caracena (Soria)» en *Actas de la I Semana de Estudios Históricos de la diócesis de Osma-Soria*, Soria: 309 a 316.
- MOREDA BLANCO, J. y SERRANO NORIEGA, R. (2008) «Excavación arqueológica en el cementerio de rito islámico de San Nicolás. Ávila (Mayo-Junio de 2002)» en *Oppidum*, 4: 185 a 211.
- MORÍN DE PABLOS, J. (2005) «Cerámicas de Navasangil (Ávila)» en VELÁZQUEZ, I. y SANTONJA, M. *En la pizarra. Los últimos hispanorromanos de la Meseta*. Burgos (Instituto Castellano y Leonés de la Lengua): 260 y 261.
- MOSCATI, S. (coord.) (1991) *I Celti*, Venezia (Bompiani).
- MUSEO DE ÁVILA (1983) *Bellas Artes* 83. Ávila (M de C).
- (1987) *Pioneros de la Arqueología abulense*, Ávila (JCyL).
- (1989) *Documentación gráfica*. Ávila (JCyL).
- (1991) *1986/1991*, Ávila (JCyL).
- (1998) *Guía Breve*, Ávila (JCyL).
- (2002) *Caminos de Arte. D. Manuel Gómez-Moreno y el Catálogo Monumental de Ávila*. Valladolid (JCyL).
- NIETO ALCAIDE, V. (1998) *La vidriera española*. Madrid (Nerea).
- (Com.) (2001) *La vidriera española, del gótico al siglo XXI*. Madrid (Fundación Santander Central Hispano).
- NIETO GONZÁLEZ, J. R. y PALIZA MONDUATE, M^a T. (1998) *Arquitectura en las dehesas de Castilla y León*. Valladolid (JCyL).
- OCETE RUBIO, R. (1988) *Armas blancas en España*. Madrid (Editorial Tucán).
- PADILLA MONTOYA, C. (1985) «El trabajo del barro» en González-Hontoria, G. *El Arte Popular en Ávila*. Ávila (IGDA): 153 a 215.
- PARRADO DEL OLMO, J. M^a (1981) *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila (Caja de Ahorros).
- PELLISÀ, J. (2009) «Els instruments musicals i els seus constructors: la corda» en *Dansa i música : Barcelona 1700*. Barcelona (Ajuntament): 124 a 161.
- PEREDA ALONSO, A. (Com.) (2001) *EL MARQUÉS DE SANTILLANA (1398-1458) Los albores de la España moderna*. Santillana del Mar (Nerea).
- PÉREZ HERRERO, E. (1983) «Cama de bocado tardorromana hallada en La Torre (Ávila)» en *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*. Madrid (M de C): 429 a 438.
- (1980) *Las colodras de la colección «Marqués de Benavites» del Museo Provincial de Ávila*. Ávila (Caja Central de Ahorros).
- PÉREZ ROJAS, F. J. (2007) *López Mezquita. De Granada a Nueva York*. Madrid (Arco Libros).

- PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1973) *Caravaggio y el naturalismo español*. Sevilla (MEC).
- (1983) *Pintura española de bodegones y floreros, de 1600 a Goya*. Madrid (M de C).
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (1994) *Talaveras en la colección Carranza*. Toledo (Diputación Provincial).
- PLIEGO VÁZQUEZ, R. (2009) *La moneda visigoda*. Sevilla (Universidad).
- POSAC MON, C. (1952) «Solosancho (Ávila)» en *NAH^o*, I Prehistoria: 63 a74.
- POST, CH.R. (1933) *Spanish painting*. Cambridge Massachusetts (Harvard University Press).
- QUESADA VALERA, J. M^a (2007) «Estigmatización de San Francisco de Asís» en *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños* [Catálogo de la exposición] Madrid (Comunidad): 114 a 117.
- REDONDO CANTERA, M^a J. (2000) «Lauda de Pedro Dávila» en *Carlos V. Las Armas y las Letras* [Catálogo de la exposición] Madrid (SE para los Centenarios de FII y CV): 522 y 523.
- REGUERAS GRANDE, F. (2007) «Villae romanas del Duero: Historia y patrimonio» en *Brigecio*, 17: 11 a 59.
- RÍOS ALMARZA, A. (2005) *Medir sin metro. Módulos de medida en El Quijote*. Ávila (Ayuntamiento).
- RODRÍGUEZ ALMEIDA, E. (1981) *Ávila Romana*. Ávila (Caja de Ahorros) [2003, 2^a ed. actualizada].
- (1984) *Il monte Testaccio, ambiente, storia, materiali*. Roma.
- (1998) «Una inscripción gótica monumental de Ávila: ensayo de reconstrucción e identificación» en MARINÉ, M. y TERÉS, E. (coords.) *Homenaje a Sonsoles Paradinas*. Ávila (AAMAV): 183 a 195.
- RUBIO CELADA, A. (2007) *Los Zuloaga: artistas de la cerámica*. Madrid (Caja Segovia).
- RUEDA SABATER, M. (1991) *Primeras acuñaciones de Castilla y León*. Valladolid (JCyL).
- RUIZ ZAPATERO, G. *ET ALII* (1998) «Las Cogotas: anatomía de un oppidum vetton» en MARINÉ, M. y TERÉS, E. (coords.) *Homenaje a Sonsoles Paradinas*. Ávila (AAMAV): 73 a 94.
- y ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. (2008) «Los verracos y los vettones» en ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. (ed.) *Arqueología vettona. La Meseta occidental en la Edad del Hierro*. [Zona Arqueológica, 12] Alcalá de Henares (MAR): 214 a 231.
- RUIZ-AYÚCAR, M^a J. (2009) *La primera generación de escultores del s. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*. Ávila (IGDA).
- SALAZAR Y CASTRO, L. DE (1658-1734) (1949) *Los comendadores de la Orden de Santiago*. Madrid (BN).
- SÁNCHEZ SANZ, E. (1984) *Maderas tradicionales españolas*. Madrid (Editora Nacional).
- SANTAINÉS CIRÉS, A. (1982) «Museos y coleccionismo taurinos», en COSSÍO, J.M^a. de y DÍAZ CAÑABATE, A. *Los toros. Tratado técnico e histórico*, t. VII, Madrid (Espasa-Calpe): 939 a 1025.
- SANTONJA GÓMEZ, M. (1998) «El Paleolítico» en MARINÉ, M. (coord.), *Historia de Ávila I, Prehistoria y Edad Antigua*. Ávila (IGDA y Caja de Ahorros), [2^a ed.]: 1 a 20.
- (1999) «Los yacimientos paleolíticos abulenses en el contexto de la Meseta: significado y límites de las interpretaciones» en *Discursos de entrada. Miembros de la Institución «Gran Duque de Alba» 1998*. Ávila (IGDA): 139-146.

- SCHATTNER, T. *ET ALII* (2007) «Postoloboso, Candeleda, Ávila, 2004 / 2005. Informe sobre la investigación en el santuario de Vaelicus» en *Ávila en el tiempo. Homenaje al profesor Ángel Barrios*. Ávila (IGDA): III, 75 a 100.
- SOUTO LASALA, J. A. (1983) «Algunos signos mágicos musulmanes en la cerámica «verde y morada» de Teruel (siglos XIII-XIV)» en *Colloque International de Glyptographie de Saragosse*, Centre International de Recherches Glyptographiques, Bruxelles: 459 a 476.
- TALLÉS CRISTÓBAL, A. B. (1985) «La indumentaria tradicional» en GONZÁLEZ-HONTORIA, G. *El Arte Popular en Ávila*. Ávila (IGDA): 297 a 342.
- TAPIA SÁNCHEZ, S. DE, (1997) «Los judíos de Ávila en vísperas de la expulsión» en *Sefarad*, 57: 135 a 178.
- TIMÓN TIEMBLO, M^a P. (1985) «Manufacturas textiles tradicionales» en GONZÁLEZ-HONTORIA, G. *El Arte Popular en Ávila*. Ávila (IGDA): 243 a 296.
- TORREMOCHA SILVA, A. Y OLIVA CÓZAR, Y. (2002) *La cerámica musulmana de Algeciras. Producciones estampilladas. Estudios y catálogo*. [Caetaria Monografías, 1] Cádiz (Fundación municipal José Luis Cano).
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. (1975) «Una pintura de Lucas Jordán en el Museo de Ávila» en *BSEAA*, 40-41: 706 a 707.
- VELÁZQUEZ SORIANO, I. (1989) *Las pizarras visigodas*. Murcia y Alcalá de Henares (Universidades y JCyL).
- (2004) *Las pizarras visigodas. (Entre el latín y su disgregación. La lengua hablada en Hispania, siglos VI-VIII)*. Santander (RAE e Instituto Castellano y Leonés de la Lengua).
- (2005) «Textos escritos en pizarra. La otra manifestación de la cultura escrita en la Hispania visigoda» en VELÁZQUEZ, I y SANTONJA, M. *En la pizarra. Los últimos hispanorromanos de la Meseta*. Burgos (Instituto Castellano y Leonés de la Lengua): 111 a 126.
- VICENTE GONZÁLEZ, J. DE, (2002) *Boticas monásticas, cartujanas y conventuales en España*. Coruña (Eurográficas Pichel).
- VILA DA VILA, M. (2000) «La escultura románica en Ávila» en BARRIOS, Á. (coord.) *Historia de Ávila, II. Edad Media, siglos VIII a XIII*. Ávila (IGDA y Caja de Ahorros): 585 a 630.
- VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O. (1998) *Actividad alfarera en el Valladolid bajomedieval*, [Studia Archeologica, 39] Valladolid (Universidad).
- WALTINGDY, H. y SYNDENHAM, A. (1997) *Roman Imperial coinage*. II. London, 1929 [reimpr.].

CIEN PIEZAS DEL MUSEO DE ÁVILA
SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL 12 DE MAYO DE 2011,
DÍA DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA,
PATRÓN DE LOS CAMINEROS;
A SEIS JORNADAS DEL 18 DE MAYO, EL DÍA DE LOS MUSEOS,
CONVOCADO ESTE 2011 CON EL LEMA *MUSEOS Y MEMORIA*,
CUANDO HACE CIEN AÑOS QUE EL MUSEO DE ÁVILA INICIÓ SU CAMINO.



MUSEO DE ÁVILA

