

AKROS



Escudo de armas concedido a Andrés de Melilla por la Reina Doña Juana I de Castilla el día 6 de Mayo del año 1506

4

Editorial

MUSEOLOGÍA

5

Proyecto de musealización: Recintos fortificados de Melilla

María Isabel Vila

9

Jovenes artistas toman "Melilla la Vieja"

Bárbara Judel, Jorge Vera Rosa

13

Colección arte sacro de Melilla: Plan museológico

Rocío Gutiérrez

HISTORIA

21

La instauración del primer ayuntamiento en Melilla

Elena Fernández

27

Las infraestructuras portuarias de Melilla en la Edad Media

Jesús Miguel Saéz Cazorla

33

En torno a la bandera medieval de Melilla o de Gasaza

Carlos Gonzalbes

39

Heráldica en Melilla

Miguel Villalba

ARTE

47

Intervención de piezas de Arte Sacro

Amaya Martínez Felices

53

Dioniso: Los Misterios la villa de Pompeya

Pilar González Serrano

59

Aspectos iconográficos de la magia en el antiguo Egipto: Imagen y palabra

Amparo Arroyo de la Fuente

ARQUEOLOGÍA

69

Últimas actuaciones arqueológicas en la ciudad de Melilla

Manuel Aragón

73

Grupo de estudios especializados de la antigüedad: "Instituto Mar de Alborán"

Pilar Fernández Uriel

79

Guadalteba, desde el pleistoceno hasta nuestros días.

Javier Medianero Soto

AKROS

Equipo de Redacción:

Comité científico:

Dr. D. José M^a Blázquez.

Real Academia de la Historia.

Dr. D. José M^a Álvarez.

Museo Nacional de Arte Romano.

Dra. D^a Serena Ensoli.

Universidad de Nápoles.

Dr. D. A. Morel.

Universidad de Aix en Provence.

Dr. D. José D'Encarnaçao.

Universidad de Coimbra.

Dr. D. Juan Zozaya. Museólogo.

Presidente Asociación Española de Arqueología Medieval..

Dirección:

Rocío Gutiérrez González.

Asesores:

Pilar Fernández Uriel.

Antonio Bravo Nieto.

Jesús Miguel Sáez Cazorla.

Diseño de Portada:

Francis Alemany.

Traducción:

Neus Olcina

2009. Revista del Museo de Arqueología e Historia de Melilla

Edita: Fundación Melilla Ciudad Monumental. Ciudad

Autónoma de Melilla.

Reservados todos los derechos. Prohibida su reproducción Total o parcial sin el consentimiento por escrito de los editores.

Los editores no se hacen responsables de las opiniones vertidas en los artículos publicados en esta revista.

ISSN: 1579-0959

Museo de Melilla

Dirección: Plaza Pedro de Estopiñán s/n. 52001

Tel: 952976216 Fax: 952976219

e-mail: rgutie01@melilla.es

VIETNAMESA



VIETNAMESA



Desde enero de 2008 la Fundación Melilla Ciudad Monumental viene gestionando los museos y espacios museísticos situados en el casco antiguo de nuestra ciudad. El mantenimiento y adecuación de las infraestructuras y la gestión del personal fueron nuestros objetivos inmediatos durante el pasado año, pero sin olvidar la explotación y dinamización a la que le dimos un nuevo enfoque y la trayectoria científica que siempre tuvo nuestro Museo de Historia.

Melilla la Vieja es un recinto fortificado renacentista habitado, y en él se hallan concentrados nuestros principales valores patrimoniales. La filosofía que ha presidido nuestra gestión consiste en entender todo el recinto como un museo. Teníamos la oportunidad de superar el concepto de museo confinado tradicional y nos pusimos manos a la obra. La galería subterránea de San José Bajo, Puerta de la Marina, Aljibes del S. XVII, Túnel de Santa Ana, Capilla Gótica, Cuerpo de Guardia, Puerta de Santiago, yacimientos arqueológicos, Cuevas del Conventico, Colección Permanente de Arte Sacro, La Iglesia de la Purísima, Hospital del Rey, Batería del Frente de Mar y, como no, nuestro entrañable Museo Arqueológico Municipal constituyen un interesantísimo "corpus expositivo" a lo largo de un itinerario que no supera los trescientos metros. En definitiva, el volumen y el espacio son las magnitudes físicas que hacen posible este "modelo orgánico museístico", donde el todo trasciende a la mera suma de sus partes.

El desarrollo práctico de estos conceptos ya quedan recogidos excelentemente en algunos artículos de la revista Akros, donde también se hace referencia al nacimiento de dos obras culturales notorias en las que la Fundación ha participado directamente: La Colección Permanente de Arte Sacro y el libro de investigación histórica "Los Alguaciles de Melilla" de Manuel Villalba.

Concluyo felicitando a los articulistas y a la directora Doña Rocío Gutiérrez por el trabajo realizado, que garantiza mantener el prestigio conseguido en anteriores ediciones. No tengo la menor duda que este nuevo número de Akros, al igual que los que le precedieron, constituirá una magnífica herramienta de difusión de nuestra ciudad, nuestro patrimonio y nuestras aspiraciones.

José Antonio Vallés
Presidente de la Fundación Melilla Ciudad Monumental

En el contexto cultural y con los objetivos que nació la revista Akros, podemos afirmar que este ha sido un año especial en el que merecen ser destacadas tres actividades íntimamente relacionadas con la Historia, el Museo y el Patrimonio Arqueológico, actividades que han tenido una extraordinaria relevancia y que merecen una singular atención en nuestras páginas.

Nos referimos en primer lugar a la aparición del libro "Los Alguaciles de Melilla", que viene a demostrar por un lado que la investigación en nuestra ciudad sigue siendo valiosa y significativa y por otro, que la historia necesita ser contada, aclarada y demostrada esencialmente a través de la documentación; por su aportación, hemos decidido dedicarle la portada. En segundo lugar, y dentro de la apuesta museística que viene desarrollándose en nuestra ciudad, ha abierto sus puertas la "Colección Permanente de Arte Sacro", instalada en el Primer Recinto y que viene a cubrir una laguna existente y obvia en esta área del patrimonio artístico. En último lugar, gracias a la labor arqueológica que viene acometiéndose en Melilla desde hace once años de manera continuada, se ha podido detectar y confirmar algo que esperábamos desde hace tiempo: el origen fenicio de la ciudad, confirmado tras el análisis y estudio de los materiales encontrados en las excavaciones realizadas en el solar conocido como Casa del Gobernador.

Y es que Melilla se caracteriza entre otras cosas, por ser una ciudad eminentemente Cultural. Cabe pues felicitarnos a todos y desear que el espíritu de la cultura siga vivo mucho tiempo en nuestra ciudad.

Rocío Gutiérrez
Directora de Akros



MARIBEL VILA
Productora Ejecutiva
Sono Tecnología Audiovisual, S.L

Proyecto de Musealización: Recintos Fortificados de Melilla

Resumen:

El Patronato de Turismo de la Ciudad Autónoma de Melilla, convocó un Concurso Público para la contratación del "Servicio de Redacción, Ejecución y Dirección Facultativa del Proyecto de Museografía Didáctica de los Recintos Fortificados", cuyo anuncio fue publicado en BOME nº 4466 de fecha 4 de Enero de 2008. Tras los trámites pertinentes, fue adjudicada a la empresa SONO, especializada en diseños museográficos y proyectos globales para el patrimonio, con más de 30 años de experiencia en el sector.

Summary:

The Tourism Council of the Ciudad Autónoma de Melilla announced a Public Selection Process for the contracting of the "Writing, Execution and Project Management of Didactic Museography of the Fortified Buildings". The announcement was published in the BOME (Official Gazette of Melilla) nº 4466 on the 4th January 2008. After the appropriate procedures, it was awarded to the company SONO. It is specialized in museographic designs and global projects for the patrimony. The company has more than 30 years of experience in the sector.



La adjudicación suponía un importante reto para Sono Tecnología Audiovisual, S.L por la singularidad del entorno. Sintetizar didácticamente la historia de Melilla siendo lo más respetuosos posibles con el entorno patrimonial no resulta tarea fácil. En este sentido, cabe destacar la intervención de Rocío Gutierrez González, Directora Gerente de la Fundación Melilla Ciudad Monumental, en su papel de Coordinadora de Museos, y Jesús Miguel Sáez Cazorla Técnico del Museo de la Ciudad por su inestimable ayuda a la hora de concretar los contenidos, tanto audiovisuales como museográficos.

Nuestra intervención se centró básicamente en dos espacios: en el recinto renacentista que representa “La Puerta de Santiago” y en la Plaza de Armas, tras el hornabeque, es decir en el primer y en el segundo recinto de zona amurallada.



En este proyecto, el diseño se fue adaptando a cada espacio expositivo y debido a las características específicas del patrimonio a museizar, se tuvieron muy en cuenta los siguientes objetivos:

- Revalorizar el conjunto monumental, convirtiéndolo al mismo tiempo en un patrimonio asequible para todo tipo de visitantes.
- Crear una museografía comprensiva que permitiera entender la Melilla histórica y la problemática de su defensa en las distintas épocas históricas.
- Proponer una intervención tanto en el interior de la Puerta de Santiago como al aire libre, respetuosa con el entorno pero rigurosa con las coordenadas histórico-geográficas del conjunto patrimonial.
- Reforzar las opciones de Melilla respecto al turismo de calidad al aumentar los activos patrimoniales de la ciudad.

La propuesta Museográfica presentada, tal y como hemos comentado anteriormente, constó de dos partes:

Primera parte: Interior en la Puerta de Santiago

El acceso que comunica la Plaza de Armas con la Puerta de Santa Ana presentaba el reto de tener que hacer una intervención sugerente pero a su vez que fuese lo menos invasiva posible. Sus muros restaurados y en perfectas condiciones realzan la belleza de su construcción, por eso era importante poder explicar con detalle porqué se construyó la Puerta de Santiago.

En este espacio se propuso un discurso audiovisual específico y diferente para cada uno de los tres espacios:

Proyección Audiovisual “Diseño de la Puerta de Santiago”

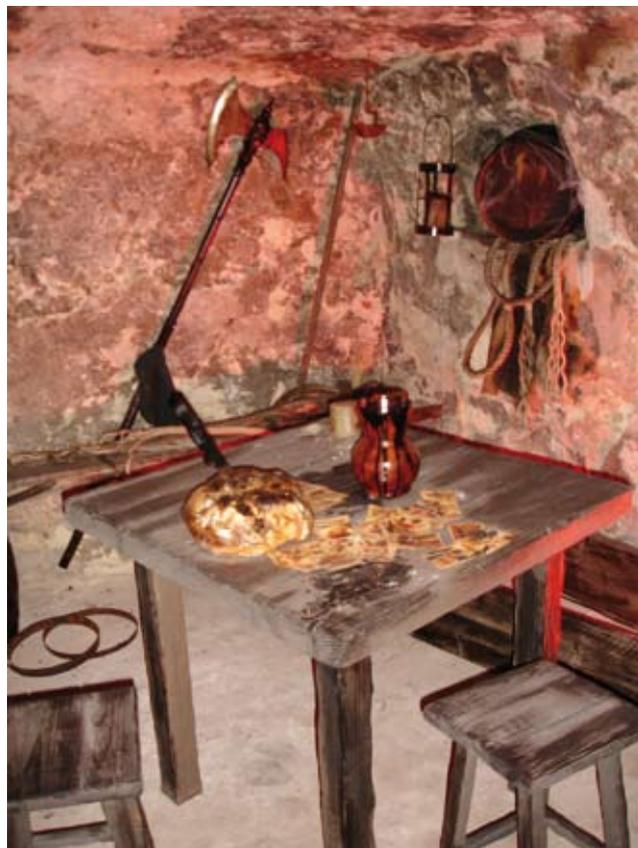
Un ingeniero o maestro de obras, con atuendo de época del siglo XVI, aparece frente al visitante y nos cuenta por

qué se construyó la Puerta de Santiago. El espacio más grande que presenta la Puerta de Santiago, posiblemente lo que fuese antigua mazmorra, acoge una gran pantalla, con un sistema de audio que resalta y potencia el contenido de la producción.

Para el audiovisual se desplazó a la ciudad de Melilla un equipo de producción y realización, grabándose específicamente en la ciudad, tanto en interiores como en exteriores y se utilizándose un sistema HD profesional (alta definición) para obtener imágenes de gran calidad.

Punto Sonoro y Escenografía “Vida Cotidiana en el 1551”

Este pequeño espacio fue perfecto para recrear una escena de la época. Conseguimos parar el tiempo con una escenografía ambientada en el siglo XVI: barriles, alabardas, espadas y capas colgando ayudaron a ambientar el diálogo entre un soldado aduanero, una mujer y un sacerdote .



Audiovisual Pantalla de Plasma “Vestimenta de un Fusilero”

Con un juego de “caja negra” un fusilero de la Compañía Fija de Melilla nos sorprenderá apareciendo desde el fondo del Torreón Mocho.

A primera vista no se detecta ninguna pantalla ni imagen ya que la idea es que esta proyección sea un elemento “sorpresa”. La imagen aparece en un momento inesperado, cuando se cruza un sensor de presencia. Es entonces cuando repentinamente, en pantalla, aparece de manera precipitada un fusilero. Éste, que está terminando de arreglarse el atuendo militar, se dirige al visitante mientras enumera las



diferentes prendas del uniforme y su armamento. A su vez nos da la bienvenida a la Ciudad.

Las imágenes son muy reales, generadas de manera informativa en 2 y 3 dimensiones.

Segunda parte: La Plaza de Armas

En este espacio se presentan 3 Estaciones de Interpretación. Se trata de elementos metálicos, de acero, de gran resistencia y con vocación antivandálica. Son elementos con forma Z, de estructura modular que puede permitir diversos tipos de aplicaciones. Con una altura de 174 cm. cada estación consta de 3 cuerpos principales con 2 caras en cada una de ellas que permiten la incorporación de diferentes recursos museográficos, según las necesidades específicas de cada zona y los contenidos a explicar.

Tienen capacidad para atender a varias personas de forma simultánea, no requiere casi mantenimiento y permiten una relativa actualización de contenidos (cambiando alguna de sus caras).

Las estaciones realizan un repaso histórico de la ciudad tal y como podemos comprobar:

- Estación 1. Melilla. Orígenes.
- Estación 2. Navegantes y Mercaderes.
- Estación 3. Fortificaciones de Melilla .

Cada una de las estaciones contiene elementos didácticos significativos que ayudan al visitante a comprender de manera fácil y amena los contenidos a comunicar. Entre estos elementos destacamos:

1. Paneles de iconografía, cartografía y textos. Los paneles son de acero inoxidable grabados o serigrafados. Pueden presentar información iconográfica, cartográfica y textual, o la combinación de alguno de estos tres elementos:





dibujos o esquemas con textos explicativos, mapas o planos comentados, etc.

2. Tambores triangulares y cuadrados giratorios. Son estructuras transversales que se apoyan en dos guías paralelas que definen la cara o caras de su estructura formal. Sobre un eje se dispone un prisma triangular o cuadrado giratorio que contiene información iconográfica. Esta información suele hacer referencia a elementos que se puedan comparar, pero también puede sintetizar gráficamente una evolución cronológica determinada o evidenciar cambios en la diacronía histórica. La anchura de la estructura prismática es de 20 a 25 cms.

3. Puertas basculantes. Son pequeñas puertas que giran cuando las presionamos levemente. Ambas caras contienen información complementaria y cuando presionamos levemente la puerta gira para descubrir la información que presenta en el reverso. Gracias a un sistema de peso, las puertas siempre quedarán encaradas en una misma dirección.

4. Atriles de placa deslizante. Pueden aplicarse sobre cualquier estructura. Funcionan por gravedad: una placa superpuesta a otra se desplaza para desvelar los contenidos de la placa trasera. Este tipo de recursos resulta muy útil para exponer situaciones de exterior-interior o presentar cambios de un mismo elemento evidenciando el antes y el después. Las placas son de acero inoxidable con iconografía grabada.

5. Visores sobre soporte de rueda metálica. Se trata de un panel que en su parte posterior lleva incorporada una rueda giratoria que permite visualizar ilustraciones cuando la rueda gira y una ventana en el panel permite ver un sector

ilustrado de la circunferencia.

6. Hornacina. Una de las caras de la estación estará ocupada por un espacio expositivo para la colocación de objetos. En este caso particular colocaremos varias muestras de ánforas con su información correspondiente.

Como último, creemos importante destacar la incorporación de placas grabadas en lenguaje "Braille" para intentar hacer más accesible los contenidos a todo el mundo. Cada estación Z incorpora 4 placas de 30 x 30 cm cada una de ellas con un resumen del contenido en lenguaje Braille.

Con esta actuación, el Patronato de Turismo, pretende dar a conocer uno de los principales recursos patrimoniales de Melilla y facilitar que los visitantes y la población local descubran y conozcan la historia de la ciudad, en el contexto de una estrategia global de desarrollo del turismo cultural.

BÁRBARA JUDEL CARBALLA
JORGE VERA SOSA
Escuela de Arte Miguel Marmolejo

JÓVENES ARTISTAS TOMAN "MELILLA LA VIEJA"



Caracolas gigantes vaciadas en resina de poliéster.

Resumen:

La colaboración entre las instituciones públicas de nuestra ciudad constituye un instrumento de valor inapreciable en la planificación y desarrollo de actividades dirigidas al enriquecimiento cultural y artístico de los jóvenes melillenses.

Los responsables del Museo de Arqueología e Historia y de la Escuela de Arte "Miguel Marmolejo" de la Ciudad Autónoma de Melilla son conscientes, desde hace tiempo, de los importantes beneficios que se derivan de la colaboración mutua y del apoyo recíproco a proyectos promovidos por ambas instituciones para difundir el conocimiento de nuestro patrimonio histórico, artístico y cultural.

Summary:

The collaboration among the public institutions of our city constitutes a very valuable instrument when planning and developing activities directed to the cultural and artistic enrichment of the young people from Melilla.

The people responsible for the Museum of Archaeology and History and the Art School "Miguel Marmolejo" of the Ciudad Autónoma de Melilla have been aware, for a long time, of the important benefits derived from the mutual collaboration and reciprocal support to projects promoted by both institutions in order to spread the knowledge of our historical, artistic and cultural heritage.

Génesis.

Son ya muchas las ocasiones en que entidades comprometidas con la actividad educativa se embarcan en proyectos comunes en los que todos salen enriquecidos y beneficiados. El personal docente de la Escuela de Arte "Miguel Marmolejo" de Melilla trabaja constantemente en este sentido en colaboración con otros estamentos de la ciudad. Es muy importante que nuestros alumnos conozcan, disfruten y respeten su patrimonio, y el Centro asume como una responsabilidad especial que sepan admirar la belleza y la singularidad que les rodea.

Por estas razones, formar parte del proyecto Jóvenes artistas toman "Melilla la Vieja" fue una tarea constructiva y gratificante.

Los alumnos y profesores de la Escuela de Arte eligen cada año un tema concreto y común sobre el que trabajar desde los distintos departamentos didácticos. En torno a este concepto de elaboración colectiva se realiza una exposición al final del curso, durante la "Semana Cultural de Miguel Marmolejo", en la que todas las disciplinas presentan sus trabajos y se disfruta y aprende contemplando la diversidad de perspectivas con las que puede enfocarse o interpretarse un mismo tema. En ocasiones el punto de partida es una simple frase. Otras



Relieves inspirados en el modernismo melillense, vaciados en hormigón y patinados.

veces se profundiza sobre movimientos artísticos o realidades sociales próximas (como ocurrió con el tema de la frontera en un curso anterior) que nos interesan y sobre los que nos apetece trabajar. Desde un planteamiento inicial surgen atractivos contenidos transversales que pueden enriquecer el conocimiento y la sensibilidad de nuestras aulas.

El primer acercamiento para la planificación conjunta del proyecto se llevó a cabo con D^a Rocío Gutiérrez, Directora Gerente de la Fundación Melilla Monumental, a través del Museo de Arqueología e Historia de la Ciudad (la "Torre de la Vela"); Tras una reunión en la que se comunicó el interés de la Escuela de Arte por incorporar este año los elementos patrimoniales del Museo y las instalaciones museísticas de Melilla la Vieja, nos puso en contacto con José Vallés, Presidente de la "Fundación Melilla Ciudad Monumental", que actualmente gestiona los recintos históricos de Melilla. Esta Fundación tiene entre otras funciones el fomento y cuidado de "Melilla la Vieja" con sus cuatro recintos fortificados, pero además se ocupa del "Ensanche Modernista".

Establecidos los contactos preliminares, se llevó a cabo una reunión definitiva a tres bandas (Escuela, con su director Florindo López, Museo y Fundación) con la idea de construir juntos lo que podía ser una buena exposición.

El proyecto surgido de esta reunión proponía materializar una exposición de obras de arte realizadas por alumnos de Bachillerato Artístico y de Ciclos Formativos de Grado Medio y de Grado Superior, basadas o inspiradas en el patrimonio de la ciudad, pero muy especialmente en las piezas que alberga el Museo de Arqueología e Historia de Melilla, en "Melilla la Vieja" y en el "Ensanche Modernista".

Una vez establecidas estas ideas iniciales y vistas las enormes posibilidades creativas que albergaba, todos desde nuestras distintas disciplinas nos pusimos a trabajar en las aulas.

Desarrollo del proyecto

El primer paso para comenzar un trabajo artístico (y de cualquier índole) es la información. Así que se organizaron visitas al "Pueblo", nombre con el que se conoce tradicionalmente a "Melilla la vieja". Visitas que tuvieron lugar durante el segundo trimestre del calendario escolar, ya que las obras debían estar preparadas para la primera semana de junio, mes el que se realiza la exposición de la "Semana Cultural de

Miguel Marmolejo" en el patio de la Escuela de Arte. Alumnos y profesores disfrutamos paseando por los Museos, por los aljibes y por su plaza, por el túnel Santa Ana y la Capilla de Santiago, viendo las marcas de los canteros, las Cuevas del Conventico, la Cueva de las Palomas,... Todo lo que hay en el recinto es de un altísimo interés cultural y aunque aún no es patrimonio de la humanidad, lo merece.

El Museo de nuestra ciudad cuenta con piezas de cerámica, vidrio, joyas, numismática y bronces. Está perfectamente preparado para recibir a visitantes de distinta índole y cumple todas las expectativas, con recreaciones de piezas y técnicas con un alto contenido didáctico e instructivo. Las visitas guiadas que nos ofrecieron aportaron una estupenda base previa antes de la etapa creativa.

Los puntos fuertes de nuestro trabajo han sido piezas emblemáticas del Museo de Arqueología e Historia de Melilla: desde el delfín romano de terracota de época helenística (siglo III a.C.), que funciona como recipiente contenedor de perfumes, hasta las terracotas en forma de galgo, todos ellos elementos de pequeñas dimensiones (de aproximadamente 8cm de alto por 10cm de longitud y 8cm de anchura). Estas pequeñas piezas se convirtieron en un magnífico punto de partida para el trabajo creativo.

Además, estas piezas están realizadas en un material tan familiar para nuestros alumnos como es el barro. La arcilla y el modelado, es la materia y la técnica elegida, y en cuanto al diseño se profundiza en el concepto de forma-función.

Las monedas que alberga el museo en su importante sala de numismática no pasaron desapercibidas para nuestro alumnado, ni tampoco las marcas de canteros, los elementos estructurales y decorativos de la arquitectura modernista, el propio paseo por "Melilla la Vieja", los cañones y el faro, de donde salen los personajes de una curiosa historia ilustrada por los alumnos del Departamento de Dibujo Artístico.



Trabajos realizados en el taller de dibujo.

Nuestra Escuela es la única Escuela de Arte que existe en Melilla y la única dependiente del actual Ministerio de Educación, Política Social y Deportes. Permite el acceso de los jóvenes melillenses a múltiples y variadas materias artísticas y las integra tanto en el plano puramente creativo como en el rigurosamente profesional. A pesar de la diversidad de disciplinas que se imparten, hay una notable coordinación y espíritu de colaboración entre los profesores, una actitud que

termina siendo clave en nuestro trabajo y en la visión educativa de nuestros alumnos.

Sólo así se puede realizar una exposición dinámica. Cada área plantea ejercicios distintos, pasando por los procesos clásicos de planteamiento, bocetos y maduración de la obra, hasta los distintos procedimientos necesarios para su realización y producción final. En este sentido destaca la importancia del acabado para la presentación de las obras que serán expuestas al público. En cada taller se habla un vocabulario distinto, el boceto, la maqueta, la obra, la pieza, el producto, el caballete, el armazón, los tipones, la imprimación, la tinta, los pigmentos, la pátina, el pulido. Lenguajes distintos para trabajos con un nexo en común.

Como hemos dicho, cada taller plantea su trabajo desde una perspectiva y con unos recursos diferentes, y por lo tanto también son diversos los resultados:

En el Aula de Volumen (como denominamos en la Escuela al típico taller de Modelado y Vaciado) cada grupo trabajó una serie de temáticas distintas. Por una parte, se trabajaron las piezas emblemáticas del Museo, como el "Delfin romano de terracota", cuyo original se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional. Se confeccionaron maquetas de las piezas, para su posterior realización en barro y vaciado en resina de poliéster.

La creatividad se sirve también de la casualidad. En la visita al Museo se cuenta cómo y de dónde surge la púrpura y como ejemplo ilustrativo se exponen unos "murex" (una caracola típica de la zona, conocida popularmente como cañilla). La observación de estas conchas y la aglomeración de otras tantas en la "Cueva de las Gaviotas" fueron determinantes para que un grupo de alumnos decidiera investigar y trabajar sobre las caracolas de gran formato tras una clásica tormenta de ideas. Éstas también se vaciaron en resina de poliéster reforzadas con fibra de vidrio. Las posibilidades del ejercicio resultaron impresionantes y muy interesantes por la experimentación con los materiales, cargas y pigmentos. Todos se mostraron satisfechos de los resultados.

Por otro lado, los grupos que se iniciaron durante este curso en la creación tridimensional decidieron escapar de las murallas del Museo para llegar hasta la "Melilla Modernista". Esos espacios diseñados por Enrique Nieto y otros arquitectos notables son siempre una acertada fuente de inspiración para cualquier artista. Tras un exhaustivo estudio de las formas empleadas en las fachadas de los edificios se realizaron relieves decorativos. El positivado en esta ocasión, y como no podía ser de otra forma, se realizó en hormigón emulando las piezas originales de las que partió el trabajo, pasando luego a ser patinadas con diversos pigmentos y barnices.

El siempre dinámico departamento de Dibujo Artístico desplegó toda su intendencia para ponerse a trabajar, empleando casi todos los campos y técnicas que se ejercitan en sus aulas.

Además, y aprovechado un viaje de estudios a Mallorca, los alumnos de la Escuela de Arte han conocido "in situ" la obra recientemente realizada por Miquel Barceló para la catedral mallorquina. Sus empastes y posibilidades técnicas no pasaron desapercibidos para estos alumnos de Melilla que no están directamente familiarizados con las artes actuales. Se añadió

el conocimiento de obras de Miralles y Tàpies. Se realizaron sesiones de lo que se conoce como "desarrollo de la creatividad". El resultado no pudo ser más estimulante. Partiendo de un planteamiento basado en sensaciones, donde el contacto con la materia es fundamental, se crea un ambiente de relax en el aula, se ayuda con un poco de música de Vangelis y a jugar con la materia: imprimaciones, empastes, fondos, texturas, etc. A continuación, se visualiza una serie de imágenes del Museo y se trabajan las asociaciones con respecto a los objetos previamente mostrados. Los resultados son muy buenos. Casualidad o fruto de una buena dirección, esa es la gran dicotomía del arte no convencional.

Los cuadernos ilustrados son un juego de destreza e ingenio, la suma de las partes, el desarrollo de un enigma.

El taller de Revestimientos Murales realizó una serie de paneles de clara influencia modernista, también basados en las formas arquitectónicas del centro de la Ciudad.

El taller de Serigrafía Artística trabajó sobre las marcas de los canteros que se aprecian en las paredes internas y externas de los aljibes, dando como resultado una serie de seis serigrafías maravillosas, de excelente diseño y sorprendente juego de tintas.

En el taller de Gráfica Publicitaria se diseña casi de todo. Profundiza en la metodología proyectual de Bruno Munari según la cual dicho método "consiste simplemente en una serie de operaciones necesarias, dispuestas en un orden lógico dictado por la experiencia. Su finalidad es la de conseguir un máximo resultado con un mínimo esfuerzo". Se trata de



Serigrafías inspiradas en las marcas de los canteros.



Diseño para camisetas en el que aparece una moneda fenicia realizado por Maria Jodar.

aprender a resolver problemas (de diseño) para que los resultados se ajusten a las necesidades del usuario. Partiendo del hecho de que en este caso el cliente es el Museo, se creó una sugerente oferta de artículos de "merchandising", como camisetas, etc.

El espacio expositivo

Cuando se inicia el proyecto, desconocíamos la ubicación final de la exposición. El "Pueblo" cuenta con espacios expositivos maravillosos, pero la instalación simultánea de objetos con formatos tan diversos (pinturas, esculturas, grabados, camisetas, etc.) no deja de presentar cierta complejidad.

Tras estudiar varios lugares posibles se decidió albergar las piezas en las "Cuevas del Conventico". Éstas se encuentran ubicadas en la "Muralla de la Cruz" en el "Primer Recinto" y reciben este nombre porque están entre el convento y el conventico. El origen de las cuevas debió de ser alguna gruta natural que, probablemente, fue usada por los fenicios en sus escalas y con posterioridad por romanos, árabes y españoles. Durante años sirvieron de refugio a los melillenses en los prolongados asedios a los que se sometió la ciudad. Esta cueva ha sido rehabilitada hace relativamente poco tiempo, y a su encanto propio se añadió, desde el 12 de junio al 31 de octubre de 2008, una selección de las obras realizadas por los alumnos de la Escuela de Arte. La disposición de las obras fue en los tres niveles de las cuevas, con un amplio espacio de distribución y por lo tanto de posibilidad de contemplación de las mismas.

La Fundación Melilla Monumental propuso además la posibilidad de que durante todo el verano, los visitantes de las Cuevas del Conventico y de la exposición, pudieran votar por lo que ellos consideraran las tres mejores obras; el numeroso público acogió con agrado la idea y a lo largo del verano han ido depositando en una urna su opinión; a los ganadores se les ha entregado un diploma acreditativo de su participación y su distinción.

Resultado final de un esfuerzo compartido

Es importante que una Escuela de Arte se involucre en la promoción y el mantenimiento de los espacios culturales de la ciudad, y es necesario que nuestros alumnos conozcan y

respeten estos espacios. Un conocimiento y un respeto que los eduque, más allá de contenidos concretos, en la forma de ser ciudadanos responsables en su contexto social. Además, el entusiasmo y la creatividad de estos jóvenes deben servir para transmitir esos mismos valores de curiosidad y empuje al resto de sus conciudadanos. En esta exposición se registró la visita de unas 5.000 personas que le atribuyeron una valoración muy positiva. Con esta implicación queda más que justificado un proyecto de estas características.

Los objetivos que la Escuela de Arte de Melilla perseguía con esta exposición pasaban por diferentes niveles. En primer lugar y como objetivo primordial, se pretendía el encuentro entre la población de Melilla y su Patrimonio Artístico y Cultural. Por otro lado también queríamos despertar un interés artístico más general, muy especialmente entre los jóvenes alumnos de nuestra escuela y de otros centros.

Y finalmente, este Centro de Enseñanzas Artísticas pretendía estimular la creatividad de su propio alumnado; que fueran ellos los que generaran las obras de la exposición, con la idea de que conocieran mejor su patrimonio y ellos mismos lo dieran a conocer.

Hoy, esos objetivos se han cumplido.

Bibliografía

Jesús Miguel Sáez Cazorla. Artículo: Réplica del Delfín Romano de terracota. Revista AKROS Nº 5.

José Vallés. Artículo: "Fundación Melilla Ciudad Monumental": un novedoso sistema de gestión para los recintos históricos. Revista AKROS nº5.

Bruno Munari. "¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual". Ed: Gustavo Gili.

VVAA. Melilla Mágica. Ediciones Seyer.

Rocío Gutiérrez. "Acércate a conocer: Museo de Arqueología e Historia". Melilla. Revista AKROS, nº2.

ROCÍO GUTIÉRREZ
Directora Gerente
Fundación Melilla Ciudad Monumental

COLECCIÓN ARTE SACRO DE MELILLA: PLAN MUSEOLÓGICO



Resumen: La Museografía de Melilla se ha visto ampliada con la puesta en marcha de una nueva muestra expositiva, la "Colección de Arte Sacro"; esta iniciativa, que parte de la Ciudad Autónoma, cuenta con la colaboración del Obispado de Málaga y la Vicaría Episcopal de Melilla, respaldada por Cofradías y Hermandades de la ciudad. Convertida hoy en realidad, viene a demostrar el gran auge que han experimentado en los últimos años, los museos, los espacios expositivos museísticos, y la potenciación de los recintos fortificados como museos integrales.

Summary: The Museography of Melilla has been increased with the implementation of a new exhibition, the "Collection of Sacred Art". This initiative has been promoted by the Ciudad Autónoma and counts on the collaboration of the Bishopric of Málaga and the Episcopal Vicariate of Melilla, supported by the Brotherhoods of the city. The Museography is a reality today and proves that the museums, the museum exhibition rooms and the promotion of the fortified places as comprehensive museums have been on the increase during the last years.

Introducción.

El presente Plan Museológico pretende desarrollar los criterios técnicos de diseño y comunicación necesarios para asentar una correcta exposición de objetos de arte sacro, usando los recursos pertinentes que permitan resaltar el espacio y el valor artístico y espiritual de la colección, garantizar su conservación y mantenimiento y permitir un uso eficaz por parte de los ciudadanos.

Génesis de la Colección.

La población cristiana de Melilla siempre ha estado vinculada de una forma muy especial a su religión, dando constantes muestras a través de los siglos de religiosidad y devoción por medio de su imaginería e iconografía; un gran número de estos objetos, se encuentran hoy día

almacenados o en lugares no accesibles al público, por lo que no cumplen una de sus funciones primordiales, la difusión del objeto y de su mensaje. Se hacía necesario dar pues una respuesta con la creación de un espacio expositivo destinado a recuperar la memoria y la cultura del patrimonio eclesiástico melillense, donde el conocimiento y la protección de los testimonios materiales del mundo religioso cristiano, a través de la optimización de las condiciones y mantenimiento de los mismos, se conviertan en un objetivo de primer orden.

La filosofía que respalda a la Colección de Arte Sacro, es el doble propósito de resaltar por un lado la singular tipología de esta variante del Patrimonio Histórico Artístico de nuestra ciudad, difundiendo y exponiendo los bienes muebles que integran el patrimonio eclesiástico de Melilla, y por otro, el acercar a los ciudadanos la historia y la tradición de la iglesia cristiana de Melilla a través de un diálogo entre religión y arte, con especial incidencia en la necesidad de explicar al público joven y al integrante de otro credo religioso, tanto los códigos cristianos, como la Historia de la Iglesia en Melilla, la Historia de las Cofradías o las Congregaciones Religiosas.

Los principios básicos que guiarán la actividad del museo, será la investigación y exhibición de la historia, tradiciones, costumbres y rasgos de la identidad cristiana de Melilla. Se ha dotado de los elementos necesarios para conseguir realzar y singularizar este capítulo de la historia de Melilla, destacando la relevancia del mismo y la importancia tanto del entorno más cercano, como de los lazos de unión con la historia religiosa peninsular.

La idea, tiene un precedente en la propuesta que D. Fray Fernando Linares, Hermano Menor Capuchino y Párroco de la Iglesia de la Purísima Concepción, realizó en el año 2004 en base a sus "Apuntes para un Estatuto de Museo de Arte Sacro de la Iglesia Católica de Melilla". Con esta idea, solicitó al Museo de Arqueología e Historia de Melilla un Proyecto Museológico, que fue realizado por El Departamento de Proyección Museológica del Museo, registrado en la Consejería de Cultura con el nº 161 del año 2004. Este proyecto ha servido de fuente para la realización del presente Plan Museológico.

Una vez inaugurado, el mantenimiento y funcionamiento de la "Colección de Arte Sacro" se realizará mediante una gestión compartida por parte de la Ciudad Autónoma de un lado y de la Vicaría Episcopal de Melilla representando al Obispado de Málaga, por otro, tras la firma de un convenio de colaboración y gestión, en el que ambas partes se comprometen a mantener, coordinar y fomentar la instalación y las actividades desarrolladas en ella, así como establecer las medidas oportunas para el cumplimiento de las correctas normas de funcionamiento.

El proyecto de adecuación del edificio, puesta en marcha de la colección y desarrollo expositivo, ha sido financiado en su totalidad por la Ciudad Autónoma a través de la Fundación Melilla Ciudad Monumental.

Proyecto Museológico

El punto de partida para la elaboración del proyecto museológico, es el establecimiento de cuatro líneas de trabajo: El Espacio, La Colección, la Exposición y el Público Visitante.

El Espacio:

La Colección de arte sacro se ubica en un edificio de honda raigambre en la ciudad; La Ciudad Autónoma y la Vicaría Episcopal, destinaron como sede del museo un inmueble adosado al antiguo convento de religiosos de la Orden Capuchina, específicamente rehabilitado a tal fin, formando un conjunto histórico con las construcciones emblemáticas adyacentes de la Iglesia de la Purísima Concepción a un lado, y las Cuevas del Conventico a otro. De esta forma, el edificio cobra personalidad propia y ayuda a definir la propia colección.

El inmueble donde se encuentra ubicada la muestra, con un marcado carácter artístico y elemento de alto valor patrimonial, pertenece al "Convento de los Frailes Menores Capuchinos de Melilla", unido inseparablemente a la Orden Franciscana. Anteriormente fue llamado "Casa del Pagador Miguel Álvarez de Perea" y constituye una de las edificaciones más antiguas de la ciudad, instalada en el Primer Recinto Fortificado, zona declarada Bien de Interés Cultural y zona de indudable destino turístico.



El Edificio, de arquitectura sobria y sencilla propia de los espacios conventuales, posee como elemento a destacar que es uno de los pocos dentro del recinto amurallado, que aún mantienen elementos originales de la época de su construcción conservados entre las sucesivas reformas y consolidaciones, como son parte de la sillería y columnas del patio, lugar de esparcimiento y descanso, al que se puede acceder desde la sala de arte sacro, recuperando así el sentido simbólico de su origen. Otra de las singularidades, es la conexión desde el patio con las Cuevas del Conventico, lugar de refugio de la población y de enseres litúrgicos en tiempos de asedio.

Ha sido restaurado recientemente según un proyecto diseñado por los arquitectos melillenses D. Manuel A. Quevedo y D. Mateo Bazataquí, quienes han recuperado de manera integral un edificio histórico de gran importancia, consolidando y preservando el carácter original del mismo; Como elemento singular, han sabido dar un aspecto de edificio único a lo que fue producto de varias edificaciones unidas entre sí y han mantenido la relación del mismo con el tejido urbano al que pertenece.

Actuaciones.

En el interior del recinto conventual, la planta baja constituye el espacio destinado a la presentación de la colección permanente, eligiéndose la sala principal, de 120 metros



cuadrados como espacio único que comparte usos (como recepción, que iría incluida y desde donde se controlará la entrada y salida de visitantes y se ofrecerá la información pertinente) y exposición; En la misma, se han llevado a cabo algunas actuaciones y modificaciones en infraestructuras, de las que reseñaremos las más destacables: a) se ha pintado de nuevo el interior de la sala; b) se ha rehabilitado y pintado la fachada; c) se han proporcionado nuevas medidas que permiten garantizar una mayor seguridad, con la instalación de puertas blindadas que comunican al resto del edificio, colocación de rejas en las puertas de acceso al patio del conventico y colocación de alarmas y extintores; e) se ha modificado y mejorado la instalación lumínica con focos dirigibles en el techo y en las paredes, que unido a la luz natural y el de las propias vitrinas, completan el alumbrado de la sala. Ha sido un esfuerzo aunado de electricistas, pintores, montadores, cristaleros, carpinteros, transportistas, herreros, etc, que fueron resolviendo los problemas de adecuación.

Desde la sala se accede a un patio interior de 23 metros cuadrados, que podrá utilizarse como zona expositiva o zona de descanso, además de ser la de conexión con las Cuevas del Conventico. El patio ha sido también debidamente remodelado para la inauguración de la colección de arte sacro.

Colección.

El objetivo de la colección no era conseguir un extenso muestrario de objetos eucarísticos sin más, sino entender y explicar que los objetos poseen valor en cuanto forman parte de la memoria personal, de la memoria colectiva y del patrimonio de la comunidad. Los fondos que forman parte de la presente muestra, deben proceder por tanto de iglesias y parroquias, como de Congregaciones, Cofradías, Hermandades o Particulares, conformando un considerable patrimonio de bienes culturales, específico de la comunidad cristiana.



Desde el punto de vista del origen geográfico de las piezas, es una colección monográfica de objetos de la Ciudad de Melilla. Con respecto a su cronología, se encuadran en su mayoría entre los siglos XVIII y XX.

La Iglesia de la Purísima Concepción, propietaria de este legado de fe y de historia, ha sido uno de los principales vehículos para la recopilación de objetos; procedentes tanto de la sacristía como de los propios objetos expuestos al culto, han posibilitado una decisiva selección de objetos de arte cristiano. Agradecemos desde aquí al Vicario D. Manuel Jiménez y al personal de la Iglesia las facilidades y atenciones que nos han prodigado para la consecución de nuestro trabajo.

Las Hermandades y Cofradías de nuestra ciudad, atesoran también una importante riqueza artística y cultural que ha servido y sirven de testimonio y referente de una de las manifestaciones más importantes de fe; asumen por ello la responsabilidad de custodiar y conservar esta riqueza cultural.



Se ha comenzado por contactar y trabajar con las más cercanas a la propia sede de la colección, destacando el amplio espíritu de colaboración y la aportación de la mayoría de los fondos:

La Cofradía de Nuestra Señora de la Victoria, la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Hermandad de la



Divina Pastora.

En un futuro la idea es continuar trabajando con el resto de las cofradías y hermandades de la ciudad, así como con las diferentes parroquias.

Por otro lado, resaltar que han sido numerosos los particulares que han querido vincularse al nacimiento de esta nueva colección, donando o cediendo piezas y objetos representantes en su mayoría de la devoción popular y de la piedad personal; destacamos escapularios, rosarios, capillitas o misales. Nuestro agradecimiento a la Familia Verdugo, la Familia Blasco, la Familia Nogales, la Familia Galisteo, la Familia Sáez, la Familia Gallego y a la Asociación de Estudios Melillenses.

La selección de las piezas ha sido un proceso bastante elaborado. Se presentan 110 objetos de arte sacro, germen de la exposición, que son los que mejor muestran la importancia de la cultura cristiana. Entre ellos, resaltan la colección de orfebrería, esculturas de madera, elementos litúrgicos, devocionales y fondos bibliográficos, ejemplos representativos e importantes todos ellos por la rica iconografía eucarística que atesoran.

Se exponen objetos antiguos y tradicionales, junto a otros más modernos y actuales, dentro del ámbito geográfico melillense, que han sido seleccionados por su alto valor simbólico, artístico, devocional o religioso. Se ha primado la



calidad a la cantidad de los objetos a la hora de la exposición, pero no es una colección cerrada, en tanto en cuanto se seguirán incorporando objetos que complementen el discurso expositivo.

Dado que gran parte de los objetos litúrgicos se encuentran expuestos en lugares abiertos al culto, se ha hecho una selección de los más representativos, pretendiendo mover los mínimos de sus lugares originales. Destacan por una parte la colección de tallas barrocas, principalmente del siglo XVIII, en base a las esculturas de las Ánimas del Purgatorio, San Roque, San Francisco de Asís y San Expedito.

Sin olvidar, el valor sentimental y funcional de piezas tradicionales en metal, como la custodia, copones, hostiarios, sacras, navetas, candelabros y una significativa reliquia del Seráfico Padre San Francisco de Asís, todas del siglo XX. Sobresale además la indumentaria litúrgica centrada en la exposición de la dalmática y los corporales del siglo XVIII; la rica ornamentación textil favorece la posibilidad de exposiciones temporales.



De entre todos los objetos expuestos, hemos querido dar carácter de emblemático a algunos de ellos ya que sobresalen sobre el resto de la colección; se exponen de manera aislada, como la talla de San Francisco de Asís, patrón de la ciudad y de gran valor iconográfico; la Dalmática bordada en oro, la pieza textil más antigua de la colección, del siglo XVIII; el Cayado de la Divina Pastora, imagen corporativa de la colección; el Estandarte de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, o las Varas Procesionales.

Algunos de los objetos seleccionados para la exposición se encontraban deteriorados y con un grado de conservación medio, por lo que ha sido necesaria intervenir en ellas para llevar a cabo un trabajo de restauración y reintegración, labor realizada por la restauradora en arte, D^a Amaya Martínez Felices. El criterio utilizado ha sido el conservativo, neutralizando los agentes del deterioro con una mínima intervención, compatibilizándose los materiales utilizados y buscándose la reversibilidad de los mismos, adecuando el trabajo a una presentación estética correcta.

Discurso Expositivo

El diseño debía concebirse desde un primer momento como totalmente accesible y estar dirigido a interesar al público general, entendiendo que no es una colección encaminada a un visitante especializado; debía tener por tanto un itinerario cómodo y un montaje comprensible.

La primera premisa era conseguir el ambiente del mundo

religioso cristiano melillense a través de la elección de textos y objetos determinantes y que las vitrinas mostraran una muestra lo más completa y diversa posible de arte sacro. Este propósito era el que debía priorizar en la ordenación de las obras.



Montaje de la exposición.

El recinto donde se ubica la colección de arte sacro cuenta con unas características especiales: es una sala de dimensiones medias, de 120 metros cuadrados, rectangular, con dos grandes columnas centrales y con grandes vanos abiertos en prácticamente todas sus paredes (cuatro puertas y seis ventanas), lo que conlleva limitaciones estructurales y espaciales y dificulta en parte la exhibición debido a que el espacio no permite vitrinas exentas ni paneles intermedios; hay que aprovechar al máximo los huecos de paredes, tanto para exposición como para explicación, con el fin de alcanzar el máximo rendimiento y encontrar secuencias de visión correctas e innovadoras.

Para ello, se ha equipado la sala con vitrinas de gran formato de madera y cristal, con predominio de este último elemento, lo que permite focalizar la atención de determinados objetos y potenciar la estética de la exposición con una visibilidad máxima de los objetos expuestos; se permite igualmente una distancia adecuada para la observación de los mismos, ya que todas las vitrinas irán adosadas a la pared para proporcionar una circulación más ágil. De similares características (prácticamente transparentes), son los soportes expositivos de los objetos que los precisan, tanto los de pequeño tamaño, como los de suspensión de tejidos de gran formato (casullas, dalmáticas, sayas), así como los soportes de rótulos, intentando minimizar al máximo cualquier límite de visión, generando, mayor amplitud al espacio total de la sala.



Tanto el color como la iluminación de la sala confieren a su visión aspectos determinantes para el disfrute de los objetos expuestos:

1) se ha tratado que el color de las paredes, en un tono amarillo pálido, ofrezca la sensación de candidez puesto que las gamas de pasteles en armonías cálidas siempre tienden más al apaciguamiento espiritual que otras en tonos más fríos, oscuros, o mates;

2) se ha pretendido que la iluminación sea tenue con el fin de resaltar el carácter de silencio y paz de la exposición, originando una sensación envolvente que unifica el espacio de un modo acogedor:

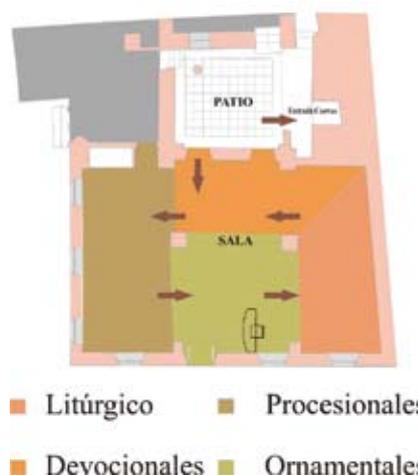
- a) focos halógenos dirigidos exclusivamente hacia los paneles explicativos;...
- b) luz reflejada en las paredes dirigida hacia el techo con iluminación de baja intensidad y...
- c) luz interior de las vitrinas que inciden sobre los elementos fundamentales a destacar.

Dado que el patio y las ventanas son surtidores de luz natural a la sala, se han protegido con un vinilo para tamizar y filtrar el exceso de luz, lo que beneficia de igual forma la conservación de las piezas; se han aprovechado los vinilos de las ventanas para exponer en algunos de ellos la identidad corporativa de la colección.

La distribución espacial y museográfica del concepto expositivo aparece con un marcado carácter mixto de exposición y explicación, exponentes ambos de la religiosidad popular melillense; abarca un amplio período de tiempo, desde el siglo XVIII hasta el Siglo XX y está compuesta por piezas y objetos de diferentes características, como tejidos, pinturas, esculturas y orfebrería realizados por artesanos, orfebres o plateros, que supieron imprimir al arte un excepcional sentido religioso como muestra de la expresión de fe.

En el recorrido diseñado se han ordenado los objetos priorizando un criterio expositivo que atienda a la clasificación de los mismos desde varios puntos de vista, además del propiamente religioso: artístico, histórico, iconográfico, documental y didáctico, para conseguir a través de ellos una mirada a la historia y a la tradición a través de la cultura material religiosa. Tanto los recursos expositivos, apoyados en una documentación que contextualice la colección, como los valores de los objetos son los instrumentos del mensaje que se quiere transmitir al público.

Se resaltan especialmente cuatro áreas temáticas, que marcan también el itinerario y recorrido de la exposición:



La imposibilidad de compartimentar la sala ha originado la existencia de un discurso museográfico continuado, donde el itinerario es lineal siguiendo el eje de la propia sala y donde el visitante concibe una especie de línea imaginaria

en la que cada bloque temático tiene una distribución específica; para agilizar la comprensión, a cada área temática le corresponde un icono, con el fin de facilitar en las vitrinas y en el recorrido, la identificación de los diferentes objetos.

a) Objetos Litúrgicos;



b) Objetos Devocionales;



c) Objetos Procesionales;



d) Objetos Ornamentales.



Se ha dejado libre intencionadamente la parte central de la sala, con la intención de poder utilizarla como recepción de grupos o como zona de conferencias, seminarios o talleres.



El inventario de los fondos expuestos lo ha realizado D. Sergio Ramírez, Doctor en Historia del Arte, cuya especialidad en el período barroco ha facilitado de manera substancial la descripción, definición y datación de los objetos expuestos. En el inventario se especifican los datos individualizados de cada objeto, atendiendo a la descripción del

mismo, al tema representado, autor, escuela, estado de conservación, procedencia y observaciones. Existe igualmente una base de datos de fotografía digital de los objetos.

Con la realización de este inventario sistemático, podemos decir que los fondos de la colección de arte sacro en el momento de su apertura, están inventariados y catalogados al cien por cien, con 110 piezas dadas de alta en la base de datos del mismo. Esta información, posibilita una rápida accesibilidad a la totalidad de la colección, tanto desde el punto de vista del montaje, como de la investigación.

En el montaje de la exposición han participado de manera decisiva el técnico del Museo de Arqueología e Historia D. Jesús Miguel Sáez Cazorla con la elaboración y elección de los soportes expositivos para los diferentes objetos, así como el Técnico en mantenimiento y electricidad, D. Javier Coronado Gutiérrez.

Programa de Documentación, Difusión y Comunicación.

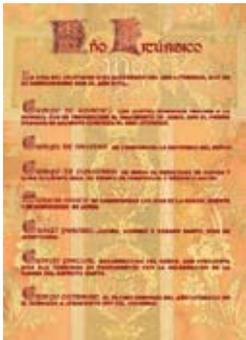
Para la recopilación de la documentación, han sido decisiva las entrevistas con el Vicario de la Ciudad, D. Manuel Jiménez, a quien agradecemos la amabilidad y la total colaboración; Los cofrades D. Francisco Verdugo, D. Marcelo Nogales, D. Carlos Galisteo, D. Carlos Castañeda, el artista melillense D. Carlos Rubiales, y el historiador del patrimonio y la historia eclesiástica de Melilla, D. José Luís Blasco.

Se han consultado igualmente documentos provenientes de la hemeroteca melillense y de los fondos bibliográficos existentes.

La distribución espacial de los objetos está en perfecto equilibrio con el discurso interpretativo a través de los textos de sala y las cartelas explicativas de las obras: conscientes de que la forma más efectiva de proteger y conservar el patrimonio es mediante su difusión, la colección de arte sacro pretende servir de herramienta de interpretación para explicar la realidad cristiana de Melilla; a tal fin, se ha elaborado un guión museográfico introduciendo en el mismo conceptos, algunos de ellos sin representación objetual, que analizan los contextos culturales que abarca la exposición, mediante recursos expositivos que la contextualicen de la mejor manera posible.

Se ha llevado a cabo una selección de conceptos básicos mostrados en carteles explicativos, diseñados todos ellos con un vínculo emotivo e intelectual que los integra bajo una idea general que engloba el total del conjunto: la historia de la religión cristiana en Melilla. Los contenidos son los que a continuación se detallan:

Año Litúrgico.



Colores Litúrgicos



- . Historia de la Iglesia de la Purísima Concepción.
- . Cofradías, Congregaciones y Hermandades en Melilla.
- . Virgen de la Victoria: Patrona de Melilla.
- . Historia de la Iglesia Cristiana en Melilla.
- . Colección y Fondos Expuestos.
- . Edificio.
- . Corona de la Virgen de la Victoria
- . San Francisco: Patrón de Melilla.
- . Órdenes Religiosas en Melilla

Se han colocado de igual forma en un lugar especial, en el centro de la sala de exposición y confrontados, los dos carteles que nos muestran a los dos patronos de nuestra ciudad, la Virgen de la Victoria y San Francisco de Asís. El resto de los carteles se han distribuido por la sala y en las columnas centrales.

Las cartelas explicativas o rótulos de los objetos llevan una información básica: nombre del objeto, autor, época, material del que está hecho y propiedad.

Se han realizado igualmente dípticos con información sobre la colección, que estarán a disposición de los visitantes que lo soliciten.

El diseño gráfico de los carteles explicativos de sala y las cartelas explicativas, así como la identidad corporativa de la colección, tanto como la publicidad para exteriores, han sido desarrollados por D^a Guiomar Planes, autora del diseño gráfico general de la sala; para entroncarlos con el ambiente conceptual general que se quería otorgar, se han realizado cada uno de los elementos gráficos con fondos extraídos de elementos litúrgicos, como son los adornos de bordados y brocados, se han realizados en acuarela, con técnica de veladuras, por su carácter ligero y espiritual, consiguiéndose así una base de líneas ascendentes constituida por pigmentos en gamas de ocre, aportando, uniformidad a la base compositiva de toda la colección gráfica.

En lo referente a la maquetación de contenidos, se han utilizado letras capitulares para el inicio de cada párrafo tanto en el texto como en los títulos; las fuentes utilizadas han sido Arial Black para texto corrido por su mayor legibilidad, y PerryGothic para títulos.



La identidad corporativa se diseñó a partir de un elemento original, el Cayado de la Divina Pastora; se utilizó este elemento por su simbolismo y sus formas, que unas vez sintetizadas funcionarían perfectamente puesto que sería un elemento de fácil comprensión para el público en general. Es un símbolo muy contundente con un significado fácilmente reconocible y comprensible por ser una masa cerrada de color firme.

Visitantes.

La "Colección de Arte Sacro", con un claro destino cultural y turístico, ha adaptado su discurso a todo el abanico social de nuestra ciudad y de los visitantes foráneos que quieran acercarse a ella; es pues una colección dirigida a todo tipo de público.

Al utilizarse tanto la imagen como el texto, sin ser éste excesivo, se asegura la buena comprensión del concepto por parte del visitante de todas las edades. La colección pretende implicar al público visitante en el conocimiento y concienciación de la realidad cristiana de Melilla, con un mensaje a transmitir: La idea de Melilla como ciudad cuna de culturas y religiones a través del tiempo y en este caso específico, cristiana.

La selección de los temas propuestos permite el público articular la visita fácilmente y al acercarse a las vitrinas y a



los carteles explicativos participará de manera consciente de todo ello, lo que le permitirá entender, valorar y respetar los fondos expuestos.

Se han elaborado también hojas informativas de sala, que acercarán y explicarán a los visitantes de manera más pormenorizada, los códigos cristianos.

Una de las propuestas de difusión es el acercamiento a la colección de colectivos concretos, como Escolares, Asociaciones de Vecinos, Aulas Culturales para Mayores, etc.

Responsabilidad de la "Colección de Arte Sacro" en cuanto a sus colecciones y su entorno cultural.

"La Colección de Arte Sacro" de Melilla pretende convertirse en un nuevo punto de referencia cultural en el conjunto del espacio museístico de los recintos, abierto al público para su uso y disfrute, a la vez que un testimonio de la historia cristiana de la ciudad a través de sus colecciones.

Vendrá a complementar los discursos de los futuros museos sefardita y bereber, depositarios igualmente de diferentes signos religiosos.

La colección permanente de arte sacro debe tener una evolución continua, de manera que la inauguración del mismo no debe ser una meta sino un punto de partida. Asume esta responsabilidad con ilusión y la amplía con las nuevas posibilidades que ofrecerá tras su apertura y que forman el programa de acción cultural: exposiciones temporales, conferencias, seminarios, talleres...etc, ya que el atractivo de la sala de exposición es su gran versatilidad, que permite en todo momento ajustar y adaptar el espacio expositivo a otros tipos de exposición, según las necesidades del momento. Por ello, los objetivos que deben ayudar a estos propósitos giran en torno a la conservación y mantenimiento de los objetos expuestos, la investigación y la difusión de sus fondos.

Pero presenta también otro objetivo, consolidar una concepción museística innovadora, que trascienda la exposición de objetos, logrando una reflexión filosófica y espiritual a través de los mismos.

Conclusión.

Terminaremos con las palabras de Henri Rivière, padre de la Museología contemporánea y que resume el espíritu con que se ha creado esta colección permanente de arte sacro:

“El éxito de un museo no se mide por el número de visitantes que recibe, sino por el número de visitantes a los que se ha enseñado alguna cosa”.

BIBLIOGRAFÍA

- “Cinco Siglos de Arte y Artesanía Cristianos en Melilla”. Carlos Rubiales. V Centenario de Melilla. 1997.
- “Catálogo de la Exposición Canónica de Nuestra Señora de la Victoria” Carlos Rubiales. V Centenario de Melilla. 1997.
- “Iglesia de Nuestra Señora de la Purísima”. Jesús Miguel Sáez Cazorla. V Centenario de Melilla. 1997.
- “La Iglesia de la Purísima Concepción en Melilla la Vieja”. Antonio Bravo Nieto. Trápana nº 1. pág. 22. 1987
- “La Vida Cotidiana de los Capuchinos en Melilla en el siglo XVII” José Luis Blasco. Revista Trápana nº 1. pág. 20. 1987.
- “Libro de Visitas Canónicas. 1919-2000”. Notas a cargo de Fray Fernando Linares.
- “Pregón a la Archicofradía del Nazareno en Melilla” José Luis Blasco. 15-3-2003
- “Historia de Melilla”. VVAA. 2005
- “Plan Especial de los Recintos Fortificados”. VVAA
- “Melilla la Bien Guardada”. Javier Vellés. 1997

“Patrimonio Histórico de las Cofradías de Sevilla y su Conservación”. Alfredo J. Morales. Boletín del IAPH nº 15. 1996.

“Escultura e Imaginería”. Daniel Pineda Novo. Cosas de Sevilla nº 3. 1981.

“El Monasterio de Santa Isabel de Valladolid recuperado como museo”. María García. Antiquaria 1991.

“Breve aproximación a los museos y colecciones eclesiásticas”. T. Romeo Garre. ANABAD. Vol. 38. 1996

“Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural”. J. L. Álvarez. 1992.

“Introducción a la Nueva Museología”. Luis Alonso Fernández. 1999.

“El Museo en la órbita de la identidad cultural”. A. Chacón. 1986

“La Exposición: Un Medio de Comunicación”. Ángela García Blanco. 1999.

Hemeroteca de la Ciudad Autónoma:

El Telegrama de Melilla. 18 Abril de 1993. “El Conventico de Capuchinos en Melilla y las disputas acerca de su propiedad”.

El Telegrama de Melilla. 14 de Marzo de 1993. “Un Documento inédito data el altar de San Francisco, en la Iglesia del Pueblo”.

El Telegrama de Melilla. 8 de Septiembre de 1994. “El Sevillano Andrés Contreras: Maestro platero de Nuestra Señora de la Victoria”.

El Telegrama de Melilla. 28 de Febrero de 1993. “Cofradías y Hermandades de Pasión en Melilla”

El Telegrama de Melilla. 7 de Marzo de 1993. “Cofradías y Hermandades de Melilla (II).”

El Telegrama de Melilla. 14 de Marzo de 1993. “Cofradías y Hermandades de Melilla (III)”.

El Telegrama de Melilla. 21 de Marzo de 1993. “Cofradías y Hermandades en Melilla (IV)”.

El Telegrama de Melilla. 28 de Marzo de 1993. “Cofradías y Hermandades de Melilla (V)”.

El Telegrama de Melilla. Especial Feria 1992. “La Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de la Victoria”.

El Telegrama de Melilla. Especial Feria 1993. “Iconografía de Nuestra Señora de la Victoria”.

El Faro. Crónicas de la Historia. “Peregrinación de Jesús Cautivo al Santuario de la Virgen de la Victoria”. Marzo 1997.

El Faro. Crónicas de la Historia. “Coronación Canónica de la Patrona de Melilla”. Junio 1997.

La Instauración del Primer Ayuntamiento de Melilla

M^{ra} ELENA FERNÁNDEZ DÍAZ
Licenciada en Historia
Museo de Melilla

Introducción.

En Melilla, a principios del siglo XX no existía un Ayuntamiento como tal, era simplemente una Junta de Arbitrios que pasaría a ser Junta Municipal dando lugar a la formación del auténtico Ayuntamiento, existiendo un período de transición entre la fase de promulgación del texto de creación del municipio melillense y su constitución efectiva, período donde los miembros de la Junta Municipal siguieron desempeñando interinamente la administración de la ciudad. Para llegar a esta situación el Gobierno había promulgado una legislación adecuada hacia este desarrollo administrativo de Melilla: el Real Decreto de 10 de abril de 1930 que establecía el Ayuntamiento de la ciudad, un año antes de que se instaurara la II República, aunque no será hasta el 14 de abril de 1931 cuando se constituye como tal y nace legalmente la Corporación Municipal.

Con ello, Melilla pierde definitivamente su condición de presidio y plaza de guerra, siendo el final de un largo régimen de excepcionalidad. Para poder llegar a esta nueva situación fue determinante la actuación de los nuevos sectores sociales civiles predominantes, como comerciantes, propietarios y profesiones liberales (médicos, abogados, funcionarios...).

Summary:

A City-Hall did not exist in Melilla at the beginning of the 20th century. There was a Judgement Board that later became Municipal Board and finally was the authentic City-Hall. It was formed with an added transition period between the phase of the promulgation of the text about the creation of the Melilla City-Hall and its real construction. In this period, the members of the Municipal Board continued carrying out the management of the city. The government had promulgated suitable laws for this administrative development of Melilla: the Royal Decree on 10th April 1930 established the City-Hall. The Second Republic was established one year later. The Municipal Council was constituted like one on 14th April 1931.



Avenida de la república
(9 de Octubre 1931)

Antecedentes.

Desde 1909 la evolución demográfica, económica y vital de Melilla fue fiel reflejo de las relaciones hispano marroquíes. El estado de la ocupación efectiva del territorio que debía constituir la zona norte del protectorado marcó el ritmo de la ciudad; no cabe duda de que las inversiones militares, manteniendo un ejército cada vez más numeroso y mejor pertrechado, al menos en teoría, fueron las que marcaron la evolución económica. En efecto, los ingresos derivados del comercio en el interior de Marruecos fueron importantes, en especial si tenemos en cuenta que Melilla era puerto franco, pero incluso estos en su mayoría, estuvieron relacionados con el desarrollo de las operaciones de guerra.

La evolución del presupuesto de la Junta de Arbitrios entre 1914 y 1929-30 pone asimismo de manifiesto la estrecha correlación entre la coyuntura bélica y la marcha de la economía local ¹. Existía en esa época en Melilla un claro predo-

¹ MARTIN CORRALES E., "La Segunda Republica en Melilla" en: *Memoria histórica de la Segunda Republica Española en Melilla (1931-1936)*. Melilla: Servicio de Publicaciones de la Ciudad Autónoma de Melilla, 2000. pg. 28.

minio del elemento militar sobre el civil detentando aquel el poder en exclusiva; sin embargo, la autoridad militar era incapaz de satisfacer las necesidades cotidianas de los ciudadanos, por lo que delegaba las funciones meramente municipales a la denominada Junta de Arbitrios, organismo dependiente del Ministerio de Guerra. En 1927, la Junta de Arbitrios se transformó en Junta Municipal con un carácter cívico-militar, controlado por la clase pudiente local representada en la figura del presidente D. Cándido Lobera.



Junta Municipal 1927

Génesis.

El nacimiento legal de la Corporación Municipal marcó una nueva etapa, la población desarrollaba una intensa vida civil y un activo comercio, que hacía necesario el establecimiento de un régimen administrativo en consonancia también a la situación peculiar de zona fronteriza con el Protectorado español de Marruecos. Ello se reflejará en el Real Decreto de 10 de abril de 1930: en su artículo segundo, se remarcaba el término municipal "constituido por la ciudad y el territorio de Soberanía que la rodea" y en el artículo tercero se definía el papel del alcalde con la doble función de representante del Gobierno y de director de la administración municipal y se establecía la dependencia del Ayuntamiento respecto de la presidencia del Consejo de Ministros, a través de la Dirección General de Marruecos y Colonias, que ejercería, respecto del municipio melillense, las mismas funciones atribuidas a los Gobiernos Civiles, Diputaciones y Delegaciones de Hacienda de las provincias de la Península².

Se constituyó una circunscripción territorial única para Ceuta y Melilla y territorios de soberanía circundantes. En el preámbulo se justificaba esta medida considerada necesaria "para mantener la unidad de acción política de España en África"³.

Los artículos transitorios del Real Decreto de 10 de abril de 1930, contemplaban la actuación de la Junta Municipal hasta la constitución del Ayuntamiento, momento en el que la primera cesaría, así como la figura del Delegado Gubernativo, creada por Real Decreto el 31 de octubre de 1927. Para preparar el cambio administrativo a principios de abril de 1930 el presidente de la Junta Municipal viajó a Tetuán y a Madrid. En ambas capitales se reconoció la labor desarrollada por la Junta y se pidió que se mantuvieran en sus puestos todos

² ACML BOME num. 101, 3 mayo de 1930.

³ Ídem num. 100, 20 abril de 1930.

los miembros hasta que se produjera la renovación de la Corporación. Sin embargo un Real Decreto de 12 de junio de 1930, autorizaba a las corporaciones municipales, a declarar lesivos, en el plazo de seis meses, los acuerdos adoptados por las mismas, a partir del 13 de septiembre de 1923, lo que provocó la dimisión el día 31 de junio de seis concejales. Una actitud rechazada por el Alto Comisario que no aceptó los motivos alegados⁴. Mientras, varios vecinos entre los cuales destacaban futuros concejales como Miguel Pérez y Miguel Bernardi, solicitaron la constitución de un Ayuntamiento interino que sustituyera a la Junta Municipal hasta la constitución del definitivo, que habría de salir en las próximas elecciones.

El 29 de junio el Pleno de la Corporación aprobó el proyecto de división electoral del término municipal de Melilla, basado en el Decreto de Creación del Ayuntamiento de Melilla y en el soporte legal de éste, el Estatuto Municipal de 8 de marzo de 1924. Conforme a ello le correspondía elegir a 37 concejales, 28 de ellos de elección directa y 9 de composición corporativa, pues se aducía que el número de habitantes de derecho de Melilla excedía los 60.001 y no llegaba a los 70.000.

El proyecto proponía también la formación de la ciudad en 8 distritos con 26 secciones, división realizada con la intención de salvaguardar la unidad de los barrios existentes⁵. A continuación la Junta Local del Censo Electoral dictaminó la confección de las listas electorales y su exposición pública desde el 20 de agosto al 20 de septiembre, para atender inclusiones, exclusiones y rectificaciones. Para poder votar era necesario tener el carnet electoral, obligatorio para todo el que tuviera la condición de elector; Este documento vino a sustituir a la célula personal⁶. También se insertaron en prensa las cuestiones relativas al censo, tan importantes para la ciudadanía y reflejadas incluso en La Real Orden del 27 de octubre sobre la formación del Censo de Población con unas connotaciones muy interesantes, siendo los alcaldes los encargados de dar esta publicidad y practicar unas sanciones importantes como:

"los que se excusen de recibir de las autoridades la célula de inscripción censal serian castigados con la pena de de dos meses y un día a un año de prisión"⁷

Tenían la obligación de rellenar las células del censo todos los cabezas de familia o jefes de establecimiento. Durante varios meses fueron apareciendo periódicamente informaciones sobre este asunto, sobre todo advirtiendo a la ciudadanía de las responsabilidades penales.

⁴ ACML BOME num. 111, 10 de agosto de 1930.

⁵ ACML BOME num. 108, 10 de julio de 1930.

⁶ Ídem num. 111, 10 de agosto 1930.

⁷ Real Orden del 27 de octubre 1930.

Completando el proceso, los días 21 y 22 de noviembre de 1930, dos Reales Ordenes Circulares del Ministerio de Gobernación especificaban respectivamente las condiciones para que las Juntas Locales del Censo Electoral fijaran los locales de los colegios electorales, y la inclusión de los electores en las listas electorales⁸.

En la recta final de su vigencia, el 19 de febrero de 1931 se produjo la última renovación de los miembros de la Junta Municipal. Casi un mes más tarde, el Gobierno dispuso, por Real Orden de 10 de marzo de 1931, que los ayuntamientos, con arreglo a la escala de la Ley Municipal de 2 de octubre de 1877, se reuniesen en pleno el 15 de marzo para acordar el número de concejales que habían de integrar las futuras corporaciones municipales. En esta fecha, en una sesión extraordinaria del Pleno de la Junta Municipal se dio cuenta de la Real Orden de un telegrama alusivo de la misma de Alta Comisaría, y del acta suscrita por los miembros de la Comisión permanente de la Junta, en todos ellos se proponía al pleno el número de concejales a elegir por los distintos distritos. Propuesta que fue aceptada, fijándose sobre los 62.413 residentes del padrón municipal, la cifra de 11.140 electores para 27 concejales, distribuidos en 8 distritos⁹.

Finalmente el 10 de abril 1930 la Junta Municipal se convertirá en el primer Ayuntamiento de la historia de la ciudad, hecho de gran relevancia, que contó con una primera corporación elegida democráticamente el 14 abril de 1931.

El convertirse en Ayuntamiento fue por Real Decreto, publicado en la Gaceta el día 11 de abril de 1930 y en el BOME de Melilla en su número 100 del 20 de abril de 1930¹⁰.

Base Jurídica de las Elecciones.

Tras la convocatoria de elecciones municipales en España por el gobierno Berenguer, se van ultimando los preparativos en todas partes. Así el empadronamiento general de los habitantes de España en 31 de diciembre de 1930, será el soporte demográfico sobre el que se asentarán los comicios. En Melilla, en el Boletín Oficial de la Ciudad de fecha 27 de octubre de 1930 se publica la orden de formar el Censo electoral junto con sus directrices, todas ellas obligatorias, informando a la vez de los castigos a los que estarán sujetos de no seguirlos.

En esta ciudad los resultados del Censo son enviados al



Ayuntamiento, (14 Abril 1931)

Alto Comisario, en Calidad de Gobernador Civil de las plazas de Soberanía, el 15 de enero ,existiendo en la ciudad una población de derecho y de hecho 63.169 y 59.261 personas respectivamente¹¹.

Como recoge el Diario La Gaceta, los Ayuntamientos se reunieron el 15 de marzo para acordar el número total de concejales que debían integrar las corporaciones a elegir. No es el caso de Melilla ya que al no estar constituido el Ayuntamiento seguía rigiendo en la ciudad la Junta Municipal de carácter cívico militar, por lo que el desarrollo electoral tendrá unas características muy peculiares. Esta *atipicidad* creará unas normas legislativas especiales, aunque el Subsecretario de Gobernación, dictara de forma provisional, que en Ceuta y Melilla se procediera a estas elecciones con sujeción a las mismas disposiciones que el resto de España¹².

Ya con anterioridad, en los editoriales del Telegrama del Rif aparecen las reivindicaciones de los melillenses pidiendo estar representados en las Cortes Constituyentes¹³. La sesión del pleno de la Junta Municipal hace efectivo un acuerdo de fecha 27 de junio de 1930, dividiendo en ocho distritos la ciudad, con un total de 11,140 votantes a elegir 37 concejales a un coeficiente de 301 electores por concejal¹⁴.

Nuevas normas aportará el consejo de Ministros al decretar que la proclamación de candidatos no se aplicará en Melilla, aduciendo tratarse de la primera vez que se procedía a elegir ayuntamiento¹⁵. Esta propuesta será acordada por el Consejo de Ministros y el 1 de abril se recibe un telegrama del Presidente de la Junta Local del Censo Electoral de Madrid, comunicando Real Decreto de igual fecha, por el cual se aplazan las elecciones municipales por ocho días en Melilla, suspendiendo la antevotación de candidatos. Estas medidas suponen un retraso de la ciudad con el resto del

país y van a marcar el desarrollo y resultado electoral definitivamente. La antevotación se realiza el 9 de abril, formándose tantas listas como candidatos y cada elector pudo proponer oralmente uno menos del número de los que había que elegir. El desarrollo de estas antevotaciones fue normal en conjunto. Algunos independientes se retiraron por el bajo número de votos obtenidos, habiendo en todos los distritos propuestos, excepto en el 8º más candidatos que concejales asignados¹⁶.

El día 12 se constituye la Junta Local del Censo Electoral, y con la asistencia de candidatos de izquierda, del grupo africanista y de

⁸ ACM BOME n.º. 113, 30 de noviembre 1930 p. 5.

⁹ ACML BOME N.º 138, 30 de Marzo de 1931 p. 4-5

¹⁰ Idem. núm. 100, 20 de abril de 1930 p. 1 y Gaceta de Madrid *Real Decreto restableciendo el Ayuntamiento de Ceuta y creando el Ayuntamiento de Melilla*, de 11 de abril de 1930 n.º 101.

¹¹ ACML Fondo Central Asuntos Exp. 760 caja 216

¹² El telegrama del Rif, 19 de marzo, 1931.

¹³ EL TELEGRAMA DEL RIF (Melilla) 30 Marzo de 1930.

¹⁴ ACML Actas del Ayuntamiento 27 junio 1930 *Proposición de división electoral en Melilla*

¹⁵ ACML BOME num. 137 22 de marzo de 1931 *Disposiciones sobre elecciones en Melilla del Alto Comisario.*

¹⁶ El Telegrama del Rif. 10 abril de 1931.

obreros se proclaman los candidatos.

La Junta según el artículo 29 de la Ley electoral, nombra a cinco concejales definitivamente, los señores Orte, García Viñas, Mendizábal, Comes y Palacios, protestando los cuatro primeros, (republicanos y socialistas), de los beneficios del amparo del citado artículo 29, que se refería a lo siguiente

El Delegado Gubernativo, señor Solans, dictó un bando el 8 de abril, en el que se pedía serenidad a los electores, y para que *“en ningún momento antepongan sus entusiasmos e ideales políticos...”* *“al supuesto amor a la Patria”*.

Mientras tanto en el resto del país se procedía el día 12 a elegir a los nuevos Ayuntamientos, y poco a poco se fue configurando el triunfo de los partidos de oposición a la Monarquía. Los comicios municipales se habían transformado en Referéndum. Por lo tanto, ya había sido proclamada la República Española cuando se procede a efectuar las elecciones en Melilla. El ambiente es muy diferente pues al resto de la nación. A primera hora del 14 de abril ya se conocía la noticia en Melilla de la proclamación de la

“en los distritos donde no resulten proclamados candidatos en mayor número de los llamados a ser elegidos, la proclamación de candidatos equivale a su elección y les releva de la necesidad de someterse a ella”¹⁷

República; cuando el Telégrafo confirmó la noticia el Comité de Conjunción republicano-socialista decidió hacerse cargo de la Corporación, con el consentimiento de la guarnición militar, mandada por el general Sebastián Pozas Perea, y la colaboración del presidente de la Junta Municipal, Cándido Lobera. Un día después el 15 de abril, los siete miembros del comité de la Conjunción Republicano-socialista, Ramiro Ramos Acosta, Miguel Bernardi Tevar, Antonio Diez, Pedro Rodríguez Fajardo, Juan José Mendizábal Echevarría, Antonio Acuña Carballar y Gaspar García Domine se presentaron en la Junta Municipal notificando a su presidente que desde aquel momento se hacían cargo provisionalmente de la administración municipal en espera del resultado de las elecciones ¹⁸.

Cándido Lobera accedió a entregar la presidencia de la ciudad al comité, quedando elegido Juan José Mendizábal Echevarría como alcalde provisional del Ayuntamiento de Melilla. No tardaron en llegar las felicitaciones desde todos los sectores sociales de la ciudad, el delegado del Gran Visir, la Comandancia Militar, el jefe de Telégrafos, la Vicaría Eclesiástica, entre otros y el propio Ayuntamiento hizo lo



Avenida de la república, (14 Abril 1931)

propio ofreciéndose a todos los sectores de la ciudad sin exclusión alguna. Notificándose también al Presidente del Gobierno Provisional de Madrid, la nueva situación en que se encontraba Melilla¹⁹.

En cuanto a las elecciones en Melilla, por un lado ya se conocía el desarrollo de los acontecimientos políticos y por otro supuso un retraimiento electoral de los grupos monárquicos. En este sentido las elecciones estaban ya ganadas por las izquierdas de antemano, aunque hay que señalar muchos matices y diferencias significativas por distritos.

Así la consulta electoral se celebró el día 19 de abril, de 7 a 20 horas, siendo cerrados los colegios al público a las 16 horas. Esta votación fue secreta, de uno en uno, en las que depositarían papeletas con los concejales elegidos. La edad para votar se situaba en los 25 años, y era un voto exclusivamente masculino, de acuerdo con la ley electoral.

PERSONAS CON DERECHO A VOTO DIVIDIDAS POR GRUPOS

FUNCIONARIOS	0,87 %	}	11,68 %
MILITARES ACTIVOS	9,88 %		
MILITARES PASIVOS	0,56 %		
PROPIETARIOS	0,37 %	}	28,91 %
PROF. LIBERALES	13,76 %		
EMPLEADOS	6,61 %		
COMERCIANTES	7,54 %	}	59,98 %
OBROS	55,50 %		
SIN PROFESIÓN	4,48 %		

SOCIALES DEL TOTAL DE 11.140 (100 %).

Destaca casi una décima parte de militares y funcionarios, un tercio entre profesiones liberales, empleados y comerciantes y casi un sesenta por ciento de obreros. Estas diferencias marcaron las ideologías políticas ²⁰.

Comerciantes y profesionales liberales estaban influenciados por las ideas republicanas y de izquierda que habrían ido calando en estos grupos desde la venida a Melilla de

¹⁷ Ley Electoral del 12 de agosto de 1907.

¹⁸ ACML Fondo Central Asuntos Exp. 256 caja 209 Ayuntamiento de Melilla.

¹⁹ Ibitem.

²⁰ BRAVO NIETO, *“Algunos Aspectos de la Proclamación de la república en Melilla”*. Melilla. Aldaba. UNED año 3 n° 4. pag. 100

desterrados y gentes peninsulares como los hermanos Díez o el internacionalista García Viñas. El grupo militar se mantuvo al principio ajeno a las confrontaciones directas, pero salvo personalidades aisladas y significativas como Miaja o López Castillejos primaron las ideas monárquicas en las votaciones.

Ya ganadas las elecciones algunos melillenses piden los mismos derechos políticos que el resto de las ciudades de la península, como la creación de una circunscripción electoral para la ciudad ²¹.

Formación de los Diferentes Partidos Políticos

Muchos ciudadanos melillenses al igual que en el resto de España consideraban que la solución a los problemas de la nación pasaban por un cambio de régimen y en aras de este cambio se organizó un grupo republicano en Melilla en el verano de 1930 aprovechando la apertura política que significó la caída de Primo de Rivera. Este grupo, que todavía no era un partido, se reunía en la casa de Carlos Echeguren, Obdulia Guerrero, Miguel López Villodres, Francisco Jurado y José Sempere, entre otros. Este grupo envió a López Villodres como delegado al Congreso de Alianza Republicana celebrado en Madrid en septiembre de 1930. La Alianza Republicana era una coalición de partidos y organizaciones republicanas, siendo el partido Republicano Radical y Acción Republicana las organizaciones más importantes de dicha alianza.

Los republicanos melillenses siguen ganando adeptos y el 14 de marzo de 1931 se funda el Partido de Unión Republicana. Este partido englobaba a imitación de la Alianza, a las diferentes tendencias republicanas melillenses. En Melilla, al igual que en el resto de España se había llegado a la unión de republicanos y de socialistas en la llamada Conjunción republicana-socialista que estaba dirigida por una comisión formada por los republicanos José Mendizábal, Miguel Bernardi y Ramiro Ramos y los socialistas Antonio Díez, Antonio Acuña y Gaspar García Domine. El PSOE de Melilla se había organizado oficialmente el 16 de Septiembre de 1930, pero meses antes habían entrado muchos de sus miembros a formar parte del PSOE nacional ²².

La ciudad que esperaba las elecciones, sufría diferentes problemas, uno era el de la vivienda siempre escasa y cara, que fomentaba la proliferación de construcciones ilegales pero el más acuciante era la crisis económica, el paro y la crisis agrícola provocada por la sequía que azotaba la zona circundante y repercutía en el comercio entre dicha zona y la ciudad de Melilla ²³. En el terreno laboral se vivió una huelga convocada por los maquinistas, fogoneros y marineros de los 14 pesqueros a vapor del puerto. Otro de los conflictos que llevo a convocar una de las huelgas, fue la de los obreros

panaderos tras denunciar a los patronos por incumplir los acuerdos firmados ante el Delegado del Consejo del Trabajo. También hubo un día donde se paralizó el correo del domingo por parte de Trasmediterránea y es en enero de 1931 cuando llegan a Las Chafarinas, los suboficiales implicados en la insurrección de Jaca para cumplir condena de destierro, del que serían liberados por las autoridades republicanas melillenses tras la proclamación de la II República en esta ciudad.

Ante las elecciones, Melilla se dividió en ocho distritos para elegir 35 concejales. Son unas elecciones donde recordemos las mujeres no tenían derecho a voto y la edad para votar era de 25 años por lo cual solo hubo 11.140 electores. Se presentaron candidatos independientes, pero las candidaturas principales que acudieron fueron: La Agrupación Africanista y La Conjunción Republicano-Socialista. En el Telegrama del Rif se encuentra las reseñas de los diferentes mítines electorales que se organizaron en esas fechas ²⁴, aunque ya el año antes, el 5 de octubre de 1930 se habían realizado alguno.

Los mítines organizados el día 5 de abril ²⁵ se realizaron de la siguiente forma:

La Agrupación Africanista organizó un acto en el Teatro Reina Victoria a las once de la mañana, presidido por Rafael Álvarez Claro y participando Fernández de Castro, José Miró, José Marfil y Fidel Pí. José Marfil, sería elegido el día 18 de julio de 1936 alcalde de la ciudad.

El mitin de la Conjunción Republicano-socialista, se organizó en unos amplios almacenes existentes en la Calle Montemar número 27. Presidió el acto el candidato socialista Alfonso García, y participaron entre otros Antonio Díez, Jurado, Ortuño y Gómez Román por los socialistas y Luis Navarro, Claudio Domínguez por los republicanos.

Hubo también otra candidatura, la de La Agrupación al Servicio de la República con su candidato José Mingorance, director de otro gran periódico melillense El Popular de Melilla... La Agrupación a la que pertenecía nació a iniciativa de intelectuales como Gregorio Maraño y José Ortega y Gasset. Mingorance había sido vocal y secretario de la Junta de Arbitrios.

El jueves 9 de abril tuvieron lugar las primarias en que se elegían los candidatos a concejales por cada distrito ²⁶. Para ello se constituyen a las ocho de la mañana las veintiséis mesas en que se dividieron los ocho distritos electorales. Según El Telegrama del Rif hubo una gran animación en los colegios y dado que se necesitaba un determinado número de votos para ser proclamado candidato, estos se esforzaban en llevar votantes a las urnas, llegando a alquilar taxis para transportar a los electores, mientras que los seguidores de una y otra candidatura se esforzaban, incluso en los mismos colegios electorales, en buscar el voto para su candidato, denunciándose coacciones a los votantes por unos y otros. Con todo solamente se produjo un incidente, de cierta violencia en el puerto, entre simpatizantes de dos candidaturas.

²¹ ACML Fondo Central Asuntos Exp. 544 caja 218 *Peticiones de Melilla para el Gobierno de la República*.

²² EL SOCIALISTA, 17 DE SEPTIEMBRE 1930

²³ EL TELEGRAMA DEL RIF (Melilla) 12 de octubre de 1930.

²⁴ EL TELEGRAMA DEL RIF (Melilla) 1 abril de 1931.

²⁵ EL TELEGRAMA DEL RIF (Melilla) 7 abril de 1931.

²⁶ EL TELEGRAMA DEL RIF (Melilla) 9 abril de 1931

Hubo, eso sí, denuncias de fraude electoral por suplantación de votos a nombre de personas fallecidas ²⁷.

A las cuatro de la tarde se reunió la Junta Municipal del Censo para ir recibiendo las certificaciones de los colegios electorales sobre los candidatos proclamados. Finalmente fueron proclamados candidatos suficientes en todos los distritos, salvo en el octavo en que, en virtud del artículo 29 de la ley electoral, resultaron elegidos concejales Juan Mendizábal, Arquímedes Comes, Pedro Orte, Juan Palacios y José García Viñas. Este último fue una de las figuras más importantes dentro del movimiento obrero en España y hombre de firme compromiso con sus ideales que le llevó a renunciar al nombramiento de concejal por el artículo 29 y a presentarse como candidato por otro distrito donde ganó su nombramiento en virtud del voto democrático por el que tanto había luchado; todo estaba listo para la celebración de las históricas votaciones.

El domingo 19 de abril de 1931, los colegios electorales se abrieron a las siete de la mañana para la constitución de mesas y a las ocho se iniciaban las históricas votaciones que se desarrollaron sin incidentes dignos de mención y con gran afluencia de votantes sobre todo por la mañana. Solamente hay que indicar que algunos votantes no pudieron ejercer su derecho al voto por errores en el censo. Los colegios electorales se cerraron a las cuatro de la tarde para comenzar el recuento, cuyos resultados resultaron expuestos en la puerta de los mismos.

El mismo día 19 aparece en el Telegrama del Rif la lectura al acta de entrega del Ayuntamiento por el presidente de la extinguida Junta municipal al Comité Republicano-socialista, y el nuevo alcalde Sr. Mendizábal ²⁸. También aparece en el BOME del 20 de abril de 1931 ²⁹. Fue el día 21 cuando aparece el resultado de las elecciones y se hacen públicas las listas de los concejales elegidos.

El jueves 23 de abril, se reunió en el salón de actos del Ayuntamiento la Junta Local del Censo para dar los resultados finales que daban la mayoría absoluta a la Conjunción Republicano-socialista que obtuvo 28 concejales, la Agrupación Africanista 2, Al Servicio de la República 1 y 4 concejales de los definidos independientes. La constitución del Primer Ayuntamiento de Melilla quedó fijada para el martes 28 de abril. A las siete de la tarde del día 28 se abrió la sesión presidida por el alcalde provisional y con la asistencia de todos los concejales electos. El público asistente llenaba totalmente el salón de sesiones, los pasillos, escaleras del edificio y las inmediaciones del Ayuntamiento.

Tras la lectura y aprobación del acta de la sesión anterior, se procedió a la votación para elegir al alcalde de entre los 33 concejales presentes ya que Juan Palacios, independiente y Fidel Pí africanista abandonaron el salón de sesiones. Resultó elegido el alcalde Juan José Mendizábal Echevarría y tenientes de alcaldes: Antonio Diez Martín, Miguel Bernardi, José García Viñas, Aurelio Solís, Alfonso García, Ricardo Fius,

Bienvenido Rutllant y Antonio García, Juan Reyes fue elegido síndico. El resto de concejales fueron: Arquímedes Comes, Pedro Orte, Julio Caro, Diego González, Adolfo Hernández, José Pérez, Francisco Gómez, Eduardo de Bustos, Juan Marcos, Antonio Leiva, Juan Esona, José Vicente López, Isaac Benchimol, Gaspar García, Luis Navarro, Francisco Martínez, José Linares, Juan Palacios, Miguel Gómez, Fidel Pí, Jacob Salama, Felipe Aguilar, José Mingorance y Rafael Fernández.



Acuña



Antonio Diez Martín



Echeguren



GarcíaViñas



Miguel Bernardi

Tras la constitución del Ayuntamiento se aprobó por unanimidad una moción solicitando al gobierno la concesión del derecho a elegir en Melilla un Diputado en las próximas elecciones a Cortes Constituyentes a celebrar el 28 de junio.

Mendizábal dimitió como alcalde a primeros de julio tras la victoria electoral socialista que convirtió en diputado al Sr. Antonio Acuña Carballar, concediéndosele su credencial de Diputado el día 2 de julio de 1931. Sería el primer Diputado de la República en Melilla, mientras que Antonio Diez, también socialista sería elegido alcalde. Tras el triunfo de la conjunción republicano-socialista se realizan en la ciudad una serie de actividades encaminadas a dar información sobre la nueva situación política; una de ellas fue la que organizó Ramiro Ramos Acosta, presidente del Ateneo Científico, Literario, Artístico y de Estudios Africanistas en la cual invitando a su asistencia al Alcalde y Concejales del Ayuntamiento se dio una charla informando sobre los problemas que a Melilla llegarían al instaurarse una nueva forma de gobierno en España ³⁰.

²⁷ EL TELEGRAMA DEL RIF (Melilla) 10 abril de 1931

²⁸ EL TELEGRAMA DEL RIF (Melilla) 19 abril de 1931

²⁹ ACML BOME num. 140 de 20 abril de 1931

³⁰ ACML Fondo Central Asuntos Exp. 661 caja 212 "Sesiones de juntas locales".

Las Infraestructuras Portuarias de Melilla en la Edad Media

D. JESÚS MIGUEL SÁEZ CAZORLA
Presidente de la Asociación de
Estudios Melillenses

Resumen:

Al igual que otras ciudades españolas o norteafricanas, el origen del vocablo Melilla, Melela o Melila, debe buscarse en la "Edad Media", expresión que fue empleada por primera vez en el Renacimiento para indicar el período comprendido entre el final del Imperio Romano y el periodo de los grandes descubrimientos geográficos, en que el mundo antiguo se fragmenta en tres círculos culturales: el Imperio Romano Oriental (Bizancio), el mundo árabe en el que se encuentra Melilla y los reinos germánicos europeos.

El espacio geográfico de la medina de Melilla se asienta sobre un peñón rocoso ¹ inclinado de norte a sur, a modo de península, que se interna casi totalmente en el mar salvo por un pequeño saliente al oeste, integrado en el entorno norteafricano de Kelaia ² o "lugar de castillos".

Palabras clave: Melilla, Edad Media, infraestructuras portuarias, zoco, comercio.

Summary:

Like other Spanish or North African cities, the origin of the word Melilla, Melela o Melila must be looked for in the "Middle Ages". This expression was originally used in the Renaissance for indicating the period between the end of the Roman Empire and the period of the great geographical discoveries, in which the old world is fragmentized in three cultural circles: Eastern Roman Empire (Byzantium), the Arab world which Melilla belongs to, and the Germanic European Kingdoms.

The geographical space of the Melilla's Medina is built over a rocky crag, sloping from north to south like a peninsula. It goes down into the sea almost totally, except for one small projection to the west, which is integrated in the North African environment of Kelaia or "place of castles".

Key Word: Melilla, Middle Ages, port infrastructures, souk, trade.

Para definir Las infraestructuras portuarias de Melilla nos basaremos en su descripción geográfica y en las descripciones de los cronistas árabes y cristianos.

Al-Bakri (siglo V/XI) en su "Descripción del África Septentrional", es quizá el autor árabe que más datos nos ofrece sobre la ciudad:

¹ BARRANTES MALDOMADO, P.: "Ilustraciones de la casa de Niebla". Edición en Memorial Histórico Español, IX, Madrid, 1857. En su pág. 410: "el sitio de la ciudad de Melilla es que haze la tierra una entrada en el mar, e cercala por tres partes hasta batir en los muros, é por la parte de tierra va una çerca de mar a mar, y dizen que es semejante al sitio de Gibraltar, salvo que no tiene aquellos montes en ella"...

² VÁZQUEZ, Nicolas: "Descripción de la Provincia de Alcalaya", 1722, Servicio Histórico Militar, 4-5-7-4, fol. 13v.

³ AL-BAKRI: "Description de l'Afrique Septentrional et de l'Espagne", par Abuo-Obeid-el-Bekri, ed. y trad. par Mac Guckin de Slane. Paris, 1965. pág. 179.



Garet

... "Frente al puerto de Almuñécar, puerto de al-Andalus, se halla una bahía que dista de él dos días de navegación. Al Este de dicha bahía está situado el puerto de Melilla, ciudad cuyo río desemboca en el mar cerca de ella y que se halla a varias millas del cabo Harak" ⁴....

El litoral norteafricano de Melilla se presenta como punto de inflexión en el mar de Alborán, separando la costa oriental acantilada del Cabo Tres Forcas o Kelaia, con fuertes acantilados al norte salpicados de pequeñas calas y playas aisladas, del litoral occidental bajo de finas arenas con la Laguna de Mar Chica o Sebja Bu Areg al sureste. Su territorio está situado en la región del Garet, con significado orográfico (Colinas o cerros de una altura menor a 300 metros), al igual que el Garet Achouerat perteneciente a Mauritania o el Gâret el-Abd perteneciente a Al Jufrah en Libia.

Estos acantilados del Cabo Tres Forcas tienen una cota máxima de unos trescientos metros que declinan a unos cincuenta metros (río de Oro) en su extremo sur, donde se encuentra a veintitrés kilómetros de distancia con el cráter de un colapsado volcán de ochocientos metros de altura conocido con el nombre de Gurugú; en sus elevaciones tenía situada el antiguo enclave de Taxuda, a poniente, a unos diez kilómetros el de Cazaza o la "Alcudia" (la Montaña) y equidistante de ella, aproximadamente trece kilómetros a levante, Russadir o Melilla. Enclaves que juntos formarían el triángulo defensivo de Kelaia ⁵, que como tal sistema defensivo, incluye todo un modelo de asentamiento con dos puertos: Cazaza en occidente y Melilla en oriente. De manera que las motivaciones defensivas explican su nombre y el establecimiento de distintos núcleos de población en la región.

La dársena del puerto de Melilla donde en la antigüedad se pescaban ostras perlíferas ⁶, queda delimitada por el cerro de San Lorenzo y del Tesorillo al sureste, seguido del valle del

río de Oro (Uad El-Meduar: río que serpentea) conducido por los acantilados de la meseta de Camellos al sur, al centro y al oeste el de Santiago y al norte por las laderas de la "Alcazaba" y los actuales recintos fortificados, conformando un rectángulo de unos cuatrocientos por cuatrocientos cincuenta metros, que ocupó la ensenada arenosa de la desembocadura del río de Oro, donde los pequeños navíos se contentaban con simples varaderos para poder calar en seco y reparar las embarcaciones.

Aunque no tenemos noticias escritas y muy pocas arqueológicas ⁷ deducimos que la zona rocosa de la Alcazaba se convertiría en una perfecta instalación portuaria al alcanzar un lugar estratégico destacado en época medieval, y especialmente en los momentos centrales de la creación del Califato de Córdoba. En el año 750 Abd-al-Rhaman-Ibn-Mu'awiya consigue eludir la matanza de los abasíes y con el apoyo de la clientela omeya se refugia en Ifriqiya, desde donde pasa a embarcar en un puerto de la región de Melilla con ruta a Al-Andalus, donde es proclamado Emir de los creyentes (755) independizándose espiritualmente de Bagdad ⁸. La proclamación del califato tenía un doble propósito: reforzar el reino peninsular y consolidar las rutas comerciales del Mediterráneo, garantizar una relación económica con el imperio romano oriental de Bizancio y asegurar el suministro de oro de África.

Este proceso de disgregación del califato de Bagdad concluyó a fines del siglo VIII, cuando surgieron en el Magreb los reinos independientes de los idrisíes con capitales en Fez (788-949), rustemíes de Tahert (771-931) y aglabíes de Cairouan (801-909).

En el siglo X la consolidación de los Omeyyas de Al-Andalus y la aparición de los fatimíes en Ifriqiya, quienes pretenderán dominar el Magreb, darán lugar a una serie de guerras cuyas consecuencias influirán en los destinos del norte de África, entrando en juego una inmensa actividad política para atraerse a los bereberes como aliados.

En este período la capital del Rif era la ciudad de Nakur o Nekor (hoy desaparecida), que se situaba en la desembocadura del río de igual nombre. Nakur fue fundada el 726 por el yemení Sahid ibn Mansur al Himyari quien proclamó su independencia antes que los idrisíes. Mezenma, cercana a la actual Alhucemas, sirvió de puerto para el Reino de Nakur. La ciudad y su puerto sufrieron el saqueo de los piratas normandos en el año 860, en 917 de los fatimíes, la conquista el año 926-927 por los omeyyas andalusíes y finalmente los almorávides la destruyeron en el año 1084 ⁹.

En el siglo IX Ghana conocida como "la Tierra del Oro",

⁴ AL-BAKRI: op. cit. pág. 197.

⁵ SOTO JIMÉNEZ, Luís: "El triángulo defensivo de Tres Forcas" en Jabega 22, (págs. 61-65). Revista de la Diputación de Málaga. Málaga 1978.

⁶ LEON EL AFRICANO: "Descripción de África y de las cosas notables que en ella se encuentran" ed. y trad. por Luciano Rubio. Madrid, 1999. pág. 180.

⁷ SÁEZ CAZORLA, Jesús M. "Atlas arqueológico de Melilla". TRÁPANA nº 2. (págs. 20-28). Asociación de Estudios Melillenses. Melilla, 1988.

⁸ IBN JALDUN: "Discours sur l'Historie Universelle" (al-Muaddima), Beyrouth, 1967, Tomo I.

⁹ V. DE LAS CAGIGAS, Isidoro. Los banu Salih de Nakur-I. Tetuán, 1951 y MICHAUX BELLAIRE, Apuntes para la historia del Rif. tr. Cerdeira. Madrid, 1926.

establece para su comercio rutas entre el oeste y los puertos del norte de África partiendo de Sidjilmasa, ciudad productora de sal y a su vez bifurcación que permitía llegar a Melilla, que prosperaba con el comercio de las rutas transaharianas al apagarse el Reino de Nakur ¹⁰. Sus aliados omeyas de Córdoba se fijan en Melilla y en el año 927, Abd-al-Rhman III la reedifica y construye una potente muralla de piedra rodeada en su mayor parte por agua ¹¹, para convertirla en base y apoyo de su escuadra en el Mediterráneo. A mediados de ese siglo, los omeyas controlaban el norte de África desde Argelia hasta el Atlántico. El Califato Cordobés también consigue ampliar a Europa occidental su influencia, intercambiando embajadores con el Imperio Romano-Germánico hacia el año 950.

Con toda probabilidad, a través del puerto de Melilla florecería un fructífero comercio de intercambio procedente de los circuitos africanos, que traerán oro, marfil, esclavos, y cereales para el Reino Cordobés y recibiría esclavos, perfumes, pieles, sedas y telas.

El puerto de Melilla actuaba como íter-zoco a media distancia entre la dos orillas del Mar de Alborán, desde el que partía el comercio a larga distancia de exportación e importación entre el sur de África y el norte de Europa, practicado por mercaderes con razonamientos financieros que buscaban la proporción calculada entre gastos, ingresos y beneficios

Al-Bakri nos dice que

"...Melilla, ciudad rodeada de una muralla de piedra que encierra una importante fortaleza (qasaba), una mezquita aljama, varios baños y mercado... ..la habitan los Banu Wartadi, quienes, cuando un comerciante llega a ella, echan a suertes cuál de entre ellos va a encargarse de las operaciones que éste va a desarrollar. Este nada podrá hacer, sino bajo la supervisión e inspección de aquél, que le protegerá de cuantos quieran perjudicarlo y le exigirá una recompensa, así como un regalo en concepto de hospedaje ¹²...". El tráfico de esclavos parece que quedó en manos hebreas, pues este tipo de comercio hacía que sus participantes vivieran en "un mundo aparte" a pesar de su alto poder económico y gozar de gran prestigio. Los esclavistas o negreros obtenían sus productos del sur de África que intercambiaban con los de Centro-Europa y zona eslava; trasladados a Al-Andalus, y una vez castrados, eran reenviados a los mercados de esclavos de todo el Mediterráneo.

El comercio a corta distancia o zoco que abastece a la ciudad era el lugar donde tenían salida los productos agrícolas, en el que el aldeano obtiene lo que no puede producir el campo. En el caso de Melilla este mecanismo de explotación del campo por la ciudad queda demostrado por la gran acumulación de silos de grano o agadir de cierre hermético,



Rutas Medievales

conocidos en esta región con el nombre de matimoras, que vaciadas en años de sequía servían de exportación para Al-Andalus.

Hacia el año 970 es descrita por Ibn Hawkal ¹³:

“Melilla era en otra época una ciudad ceñida por un muro fortificado y cuya prosperidad iba subiendo. El agua rodeaba la parte más grande de su muralla y procedía de unos pozos de donde surgía un manantial potente...

Sus jardines (huertas) bastaban a las necesidades de los habitantes, así como el gran volumen de los cultivos, granos y cereales...”

Estos almacenes excavados en la roca tienen forma de pera o más bien forma de taza invertida, de cincuenta centímetros de boca o abertura y unas dimensiones que oscilan entre los dos metros de profundidad por dos de diámetro en la base y los cuatro metros de profundidad por cuatro de diámetro en la base. Su distribución geográfica queda difundida en las colinas de “Ataque Seco”, “la Alcazaba” y los Recintos Fortificados del “Pueblo” o Melilla la Vieja, ocupando la inclinación sur desde la cota de veinte metros hacia abajo,

¹⁰ Es la región que hoy llamamos Rif. MORÁN BADÓN, P. César. “Antiguas poblaciones del Rif” en Archivos del Instituto de Estudios Africanos. Madrid, 1949.

¹¹ Vide Kitab al-Istibsar, ed. Sa’ad Zagioul, Alejandria, 1958, p. 136.

¹² AL-BAKRI: op. cit. pág. 178.

¹³ IBN HAWKAL: Configuración del mundo (Fragmentos alusivos al Magreb y España), traducción e índices por María José Romani Suay. Valencia, 1971.

en la que quedara delimitada la ciudad al norte y la zona portuaria o de embarque hasta la desembocadura del río.

Las características de estos grandes silos comerciales y su gran cercanía a la costa nos sugieren su utilización como alhóndigas, o zona destinada al almacenamiento de mercancías, sin que en ella hubiera ni venta al público ni manipulación.

Los zocos de periodicidad semanal quedaban distribuidos por la región y eran suplidos durante el resto de la semana por mercados de abastecimiento diario al consumidor.

La actividad pesquera no está muy documentada, aunque tenemos constancia del alto consumo de pescado. La especie que parece gozar de las preferencias del consumo en todo el Rif es la sardina según nos describe León el Africano sus habitantes "...comen pan de cebada, acompañándose con abundancia de sardinas...".

Otro elemento que desde la antigüedad define el enclave de Melilla y su utilidad portuaria son los pozos o manantiales de agua potable, factor imprescindible para asegurar la inexpugnabilidad de la ciudad; esta agua mana en la misma zona en la que se encuentran los silos, definiendo aún más las instalaciones portuarias como pueden ser las aguas.

Todas estas instalaciones se constituyen alrededor de un primer sistema defensivo, orientado evidentemente a frenar o impedir la entrada de las tropas fatimíes asentadas al este (Tlemencen). Durante los siglos XIII Y XIV, este sistema defensivo es perfeccionado y complementado.

En el caso del frente de mar de Melilla, sus instalaciones portuarias están precedidas por una torre ochavada (quizás con una coracha hacia el puerto) seguidas de un trazado en ángulos sucesivos, reemplazando a las torres y adaptándose al frente sur del peñasco rocoso. Este sistema conocido como cremallera o dientes de sierra, al igual que la torre, nos indica además su época de construcción, la Baja Edad Media, que son implantadas por los almohades (1130-1231) como el de la alcazaba exterior de Sevilla, atribuida a Abu Yusuf Yaqub, o la alcazaba de los Udaya de Rabat ¹⁴.

Los cimientos en los que se basó la hegemonía andaluza: una considerable capacidad económica, fundamentada en un importante comercio; una industria artesana desarrollada, y una técnica agrícola, que era mucho más eficiente que cualquier otra del resto de Europa, quedó reducida a mediados del siglo XIII al reino nazarí de Granada que no capituló hasta el 2 de enero de 1492.

En el sur de Europa, en la Península Ibérica sus reinos cristianos deciden determinar sus áreas de influencia marítima y expansión terrestre. Portugal la finaliza en el año de 1249 y decide volcarse hacia el Atlántico; Castilla y Aragón que



Silo

tenían concertada su expansión terrestre en el Tratado de Almirante (1244) resuelven dirigirse al Mediterráneo y reconocer la futura influencia de ambos reinos sobre el norte de África. En 1291 Jaime II de Aragón y Sancho IV de Castilla firman el llamado Tratado del Muluya o de Monteagudo, siendo el río Muluya la divisoria de sus respectivas áreas. Con ello, lo que se hacía era adjudicar a Aragón la antigua Mauritania Cesariana y a Castilla la Tingitana (Ramón Menéndez Pidal, 1951).

Entramos en época moderna de la mano del reino de Aragón y el de Fez que firman en 1308 un tratado de Paz. Entre las contrapartidas está la cesión del puerto de Melilla

a Aragón. Un "Santón" musulmán Badisi, que tenía por nombre Abu Ishar Ibraim Al Hat-Tal, hace de esta región la siguiente descripción hacia el año 1311: del Lado de Melilla y el Garet "es un país espantoso en el que abundan los animales salvajes y está aislado de las zonas pobladas, sin que falte por encontrarse en ello bandidos, así como cristianos que vienen del mar...". Es probablemente la transición de catalanes por la ruta sahariana en busca del mismo comercio, que ya existía en el siglo X, la que le haga decir estas palabras al santo musulmán.

Melilla figura en un documento del Archivo de la Corona de Aragón como un proyecto de puerto "rehén" a construir en 1318, donde un patrón catalán de nombre Otger Boter comerciaba en Melilla al tiempo que lo hacía en Cazaza. En 1359 hay un consulado de Aragón en Alcuja (Cazaza), con la que los mallorquines firman un tratado comercial (1372-1412) ¹⁵.

De este siglo solo tenemos constancia arqueológica de la utilización de la zona marítima sur del primer recinto como cantera ¹⁶.

A comienzos del siglo XV, con la destrucción de los refugios marítimos mediterráneos del norte de África por la escuadra castellana de Enrique III y el comienzo de las exploraciones marítimas de Juan I de Portugal y sus hijos, se producirá la toma de la Ceuta nazarí en 1415; la destrucción de Tetuán (1437), la disminución del tráfico comercial entre Gibraltar, Málaga y Tánger; la colonización de Azores y Madeira (1446); la ocupación de Tánger y Arcila (1471) y la llegada de los portugueses a Cabo Verde (1446), Sierra Leona (1461) y Fernando Poo (1471).

A mediados de este siglo, surge la dinastía wattasí (1465-1549) y Constantinopla cae en manos de los turcos tras 54 días de asedio, marcando el fin del imperio bizantino y la

¹⁴ SÁEZ CAZORLA, Jesús M. "Espacio y funciones urbanas de la Melilla medieval". AKROS nº 1. (págs. 42-47). Museo de Arqueología e Historia de la Ciudad autónoma de Melilla. Melilla, 2002.

¹⁵ BARRIO FERNÁNDEZ DE LUCO, Claudio y SARO GANDARILLAS, Francisco. "Aproximación Histórica a la Ciudad de Melilla". TRÁPANA nº 6-7. (págs. 24-35). Asociación de Estudios Melillenses. Melilla, 1992-1993.

¹⁶ VILLAVEDE VEGA, Noé. "Intervención arqueológica en Plaza del Veedor (Melilla)". AKROS nº1. (págs. 22-27). Ciudad autónoma de Melilla. Melilla, 2002.



Barco andalusí en puerto

expansión mediterránea del imperio otomano. Los turcos victoriosos ensanchan el mundo musulmán dando fin a la Edad Media.

En 1494 se firma el tratado de Tordesillas con el cual España y Portugal se reparten el mundo para futuras conquistas y descubrimientos. Encontramos en él la piedra angular de la futura expansión, pues aunque reconociendo que el reino de Fez pertenecía a la esfera de Portugal, se autorizaba que los Reyes Católicos pudieran conquistar las ciudades de Melilla y Cazaza desde donde podrían proseguir la expansión sobre el norte de África. Estas ciudades quedaban en Tordesillas plenamente dentro de la órbita española, *“Los dichos señores rrey e rreyna de Castilla e Aragón, eçetera, pueden aver e ganar las villas de Melilla e Caçaça... e las pueden tener e tengan para sí para sus rreynos... con sus tierras e terminos sean e finquen perpetuamente”*.

Con el paso de la Edad Media a la Moderna, se producirá la deforestación de los montes del valle del río de Oro ¹⁷ y una mayor aportación de tierras a la dársena de Melilla desplazando sus infraestructuras portuarias hacia levante, desde los acantilados del mediodía en la “Alcazaba”, donde se encontraban los silos a los del peñón rocoso en la zona actual de la “Puerta de la Marina”. Esta imagen nos la ofrece Barrantes Maldonado en su “Ilustraciones de la casa de Niebla”, en que

podemos ver las montañas peladas, la rada ocupada por las tropas castellanas a caballo, los artesanos acondicionando las murallas de la “Alafia”¹⁸ y las embarcaciones en el mar

La nueva fachada meridional marítima condicionará toda una serie de instalaciones, creciendo entre 1500 a 1515 alrededor de sus zonas de atraque, que conformarán la “Villa Nueva” situada en el promontorio rocoso. La cerca amurallada de la Villa Nueva tiene forma de figura geométrica irregular parecida a un rombo de cuatro lados conocidos como:



Llegada Estopiñan

¹⁷ CABO, José Manuel. *“Aproximación a la Historia Natural de Melilla”*. HISTORIA DE MELILLA” (pág. 46). Ciudad Autónoma de Melilla. Melilla, 2005.

¹⁸ Alafia: fortificación medieval de la “Villa Vieja” que hoy ocupa el Segundo y Tercer Recinto Fortificado. Ver AKROS nº 1: *“Espacio y funciones urbanas de la Melilla medieval”*.



Producto comerciales Medievales

Frente de Tierra al oeste y Frentes de Mar al norte (Trápana), este (del Socorro) y sur (la Marina). Intervienen ingenieros como Gabriel Tadino de Martinengo quien se centra en la nueva separación del frente de tierra entre la Villa Vieja y la Nueva (1527); Juan Vallejo, que consolida la zona de las puertas (1529); Miser Benedito de Rábena revisa los trabajos del Frente de Mar (1533), que ejecutaría el maestro mayor de obra Sancho de Escalante al igual que el "Aljibe Viejo" (1549). Este maestro de obra trabaja con dos nuevos ingenieros Francisco de Tejada (1541) y Miguel de Perea (1549) a quien le sigue Francisco de Medina (1551) o Juan de Zurita (1556), terminando con el maestro de obra Ormaechea y los nuevos aljibes (1571) ¹⁹.

Toda esta obra nos lo muestra el plano de Heredia, el más antiguo en el que se dibuja la ciudad, y refleja rodeada de mar la Melilla final del siglo XVI. En él están dos recintos murados la Villa Nueva hoy Primer Recinto con "el embarcadero" y la Alafia o Villa Vieja.



Plano de Heredia

¹⁹ SÁEZ CAZORLA, Jesús Miguel y BRAVO NIETO, Antonio. "Melilla la Vieja". *HISTORIA DE MELILLA* (págs. 23-33). Ciudad Autónoma de Melilla. Melilla, 2005.

CARLOS GOZALBES CRAVIOTO
Historiador
Universidad Málaga

En torno a la bandera medieval de Melilla o de Gasaza

Resumen:

Los portulanos medievales constituyen unos documentos de primer orden que aún no han sido suficientemente estudiados por los historiadores. Evidentemente, hay muchos factores que han influido en ello, tales como la dificultad de conseguir reproducciones de zonas concretas en los que podamos identificar los topónimos determinados o la consideración de documentos únicos y la gran dispersión en archivos y bibliotecas o cartotecas de todo el mundo. Todas estas realidades han hecho que aún se conserven sin estudiar y analizar, una multitud de aspectos a considerar, no solo referentes a los topónimos, sino a las distorsiones geográficas, las viñetas, las líneas de rumbos, la visión geográfica y política, etc.

Summary:

The medieval Portalans constitute some fundamental documents which have not been studied enough yet by the historians. Obviously, there are many factors which had an influence on that, like the difficulty of obtaining reproductions of the specific zones, in which we can identify certain toponyms, or the consideration of unique documents and the great dispersion of these in archives and libraries or map libraries of the whole world. All these realities have made that many aspects are still kept without being studied and analysed; not only considering toponyms, but also geographical distortions, the vignettes, the routes, the geographical and political vision, etc.



Portulano de Francisco de Cesanis de 1421

Estos aspectos ya los hemos puesto de relieve en nuestro trabajo sobre "Ceuta en los portulanos medievales"¹ y los hemos desarrollado además en otros trabajos sobre la costa Sur de la Península Ibérica².

En el caso de Ceuta, hemos podido comprobar que en una serie de portulanos (entre un centenar de los estudiados), se representa la viñeta de una bandera caracterizada por el fondo rojo y dos llaves. Esta bandera, con ligeras variantes que ya hemos estudiado en otro trabajo, se representa sobre todo en portulanos del siglo XIV. Los portulanos que la representan, son:

- Portulano de Pedro Vesconte de 1318. Archivo de la Biblioteca de Viena.
- Portulano de Pedro Vesconte de 1320. Archivo Vaticano. Cod. Pal. 1320.
- Portulano Anónimo de 1327. Archivo del Museo Británico. Mss. 25.691.
- Portulano de Angelino Dulcert de 1339. Biblioteca Nacional de París. Res.Ge.B. 696.
- Portulano de los hermanos Pizzigani de 1367. Biblioteca Palatina de Parma. Mss. 1612.
- Portulano de Marino Sanudo del siglo XIV. Archivo Vaticano. Cod.Vat.Lat. 2692.
- Portulano de Francisco de Cesanis de 1421. Museo Cívico Correr de Venecia. Port.7.

Como podemos observar, todos los portulanos que la reflejan son del siglo XIV, salvo uno de ellos que es del XV, a pesar de que son mucho más numerosos los de ese último siglo. De entre estos siete portulanos, solo en cinco de ellos se refleja una segunda bandera con fondo también en rojo y con una sola llave. Esta bandera se sitúa de una forma bastante indeterminada, partiendo el mástil desde la zona de la Península



Portulano de Angelino Dulcert 1339. Biblioteca Nacional de París Rec.3874.

de Tres Forcas. La simbología de ambas, quizás esté señalando su situación como llaves del paso de África a Europa o viceversa.

No se puede tratar de una información residual que pudiéramos remontar al siglo XI (taifa de los Bargawati). Es mucho más probable que las banderas, señalen una situación de principios del siglo XIV. En el caso de la bandera de las dos llaves, señalada en Ceuta, debió corresponder a la dinastía de los Azafi, que dominaban en una Ceuta casi independiente en los últimos años del siglo XIII y primeros del XIV³. En el año 1327, la conquista merinita de todo el Norte de Africa, acabó con los últimos vestigios de la independencia ceutí y de cualquier otra zona de la costa mediterránea⁴. Por tanto la información original en el caso de Ceuta, es evidente que es anterior a 1327. Solo los portulanos de Pedro Vesconte y el anónimo de 1327, han podido ser el origen de los posteriores en los que se ha copiado la información de las banderas.

En textos escritos, la única fuente que aporta a su vez datos sobre la bandera ceutí, es el "Libro del conocimiento...":



Carta Anónima de 1327. Museo Británico. Mdd.25691.

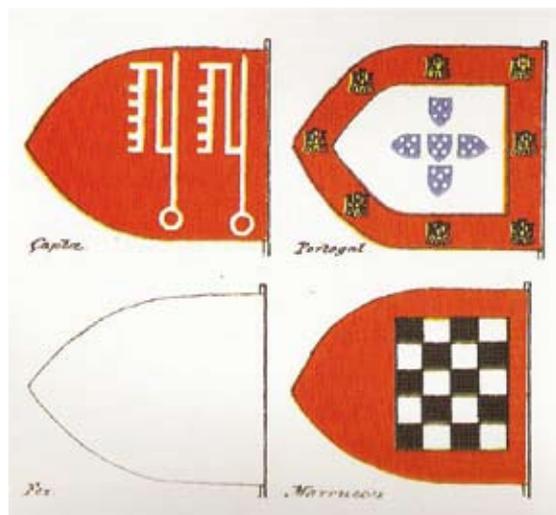
¹ GOZALBES CRAVIOTO, Carlos. Ceuta en los portulanos medievales. Ceuta .1996 Libro y CDROM.

² GOZALBES CRAVIOTO, Carlos. "La costa del Campo de Gibraltar en los portulanos medievales". III Jornadas de Historia del Campo de Gibraltar. Almoraima. 13. Algeciras 1995. pp.163-174.; "La frontera oriental nazarí en los portulanos medievales". I congreso :la Frontera Nazarí como sujeto histórico. Almería 1997. pp. 451-466.; "La frontera terrestre nazarí en la cartografía medieval". III Estudios de Frontera. Alcalá la Real 1998; "La costa de Almería en los itinerarios de peregrinos y en los portulanos medievales". Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos. XXXII Madrid 2000. pp.119-141; "La frontera granadina en la geografía medieval (siglos XIII-XIV y XV)". Qalat 1. Motril 115-124. "La frontera marítima del Occidente malagueño en los documentos geográficos medievales cristianos". IV Estudios de Frontera. Alcalá la Real 2002. pp. 247-265.; "Tarifa en la geografía medieval. II. Fuentes cartográficas". Aljaranda 55. Tarifa 2004. pp. 5-10;

³ MOSQUERA MERINO, Maria del Carmen. La Señoría de Ceuta en el siglo XIII. Historia política y económica. Ceuta 1994.

⁴ Cf. IBN MARZUK. Ed. VIGUERA, Maria Jesús. *El Musnad. Hechos memorables de Abu'l'hasan, sultán de los benimerines*. Madrid 1977.

...y llegué a la fuerte ciudad de cepta y sabed que cepta es en derecho de algisiras y de Gibraltar logares del reino de españa y pasa entre este cepta y gibaltar el golfo del mar que llaman el angostura del azoque el rey desta ciudad a por señales un pendon bermejo con dos llaves blancas a tales ⁵.



Las banderas de la zona en el Libro del Conocimiento

El Libro del Conocimiento, refleja los datos mas modernos del año 1345 aproximadamente y sabemos que ya en 1404 fue utilizado como guía de un viaje. Su indicación de la bandera ceutí, podría hacernos señalar que Ceuta mantuvo su independencia en época merinita. Creemos que esto era improbable e incompatible con el totalitarismo del sultán Abu-l-Hassan (1331-1351), que residió gran parte de su reinado en Ceuta, convirtiéndola en su segunda corte. El editor del Libro del Conocimiento, señala en nota que algunos datos los debió tomar el anónimo autor, de algún portulano parecido al de Abraham Cresques ⁶. El dato de la bandera ceutí, seguramente tuvo su origen, aunque precisamente en dicho portulano no se representa.

Junto al texto, se dibujan gráficamente las banderas, pero a pesar de que se describe perfectamente la bandera ceutí, no se representa, aunque si lo hace con las banderas de los reinos de Fez, que se dibuja como un emblema totalmente en blanco y la de Marrakech, que se representa como un damero sobre un fondo bermejo. Esta última bandera, en realidad más que un auténtico damero –tal como se dibuja en el Libro del conocimiento...- era una serie de puntos blancos en raya sobre el fondo bermejo. Algún autor cristiano, lo llegó a confundir con la bandera de las “quinas” portuguesas, por su estructura parecida.

Tenemos por tanto documentada la bandera ceutí en seis portulanos del siglo XIV, un portulano del siglo XV y un texto del siglo XIV.

La otra bandera de una sola llave que parte de una zona indeterminada de la Península de Tres Forcas, se refleja en los siguientes portulanos:

- Portulano de Pedro Vesconte de 1318. Archivo de la Biblioteca de Viena.
- Portulano de Pedro Vesconte de 1320. Archivo Vaticano. Cod.Palat. 1320
- Portulano de los hermanos Pizzigani de 1367. Biblioteca Palatina de Parma. Mss.1612
- Portulano de Marino Sanudo del siglo XIV. Archivo Vaticano.Cod.Vat.Lat. 2692.
- Portulano de Francisco de Cesanis de 1421. Museo Civico Correr de Venecia. Port. 7.

Es decir, solo se refleja en cinco portulanos, pero esos cinco, también están entre los que reflejan la bandera ceutí. No existe ninguno en donde se refleje únicamente la bandera de una sola llave y solo dos de ellos reflejan solo y exclusivamente la bandera de Ceuta.



Bandera de la zona de Melilla o Gasaza .Cesanis 1421.

No resulta evidente a que entidad política, urbana o étnica representa la bandera de una sola llave, puesto que el mástil parte de una zona imprecisa de la península de Tres Forcas. Aunque parece colocarse partiendo de “Millela”, en el caso de Ceuta en casi todos los casos, el mástil de la bandera no se inicia exactamente bajo esta ciudad –aunque sin duda pertenece a ella-, sino dos topónimos más al Este, bajo el topónimo de “Tarfonelli”.

Las banderas locales, son la muestra mas evidente de una total independencia. No podemos pensar por tanto que estas

⁵ *Libro del conocimiento de todos los reynos y tierras y señoríos que son por el mundo..* por Marcos Jiménez de la Espada. Madrid 1877. Reed. Barcelona 1980.

⁶ Biblioteca Nacional de París. Manuscritos Especiales n.30. Llamado también como Carta Catalana o Atlas de Carlos V.

banderas son "califales", puesto que el califato cordobés representó sobre todo un poder centralizado. No podemos pensar tampoco que representan a poderes extensos territorialmente. Sin embargo la tipología de la bandera, de fondo bermejo y con el símbolo de llave (una o dos), nos hace relacionar ambos poderes, el occidental de Ceuta (bandera roja con dos llaves) y el oriental (bandera roja de una sola llave). Podríamos hablar de una dinastía o de un fuerte pacto de conexión, al que no podemos dar otra justificación que los intereses comerciales esencialmente y exclusivamente basados en el transporte marítimo y el comercio con Europa.

Bajo este punto de vista, en el primer cuarto del siglo XIV, era mucho más importante Alcudia (también llamada Gassasa o Cazaza), que Melilla. La ciudad de Alcudia, estaba situada en la parte suroccidental de la Península de Tres Forcas y constituyó un importante enclave comercial. Las



Foto de las fortificaciones de Cazaza en 1940



Reconstrucción de las fortificaciones de Cazaza hecha por Rafael Fernández de Castro

ruinas de la ciudad tienen hoy día un extenso perímetro y han sido motivo de un trabajo arqueológico hace ya muchos años ⁷ y de un estupendo artículo de recopilación de datos, publicado en las páginas de esta misma revista ⁸. Sin embargo su historia comercial, sus importantes relaciones con otros puertos del Mediterráneo como los de Barcelona ⁹, Valencia ¹⁰, Génova, Pisa, etc ¹¹, todavía no han sido analizadas ni desarrolladas, a pesar de que ya tenemos bastantes datos para poder hacerlo.

⁷ FERNANDEZ DE CASTRO Y PEDRERA, Rafael. *Historia y exploración de las ruinas de Cazaza*. Madrid 1943.

⁸ LOUKILI, Montaser. "El yacimiento arqueológico de Gassasa. *Notas de Historia y de Arqueología*". Akros. 4 Melilla 2005. pp.107-114.

Es precisamente, el esplendor de esta ciudad, lo que marcó la decadencia de Melilla en el siglo XIV y XV¹², aunque no llegó a desaparecer.

Todos los documentos gráficos e incluso textuales de esta época (cartas, portulanos, derroteros), citan el topóni-



La colina de Gassasa, desde el pequeño estuario del río, en donde estaría el puerto

⁹ Entre otros, véase la obra clásica de DUFORQ, Ch.E. *L'Espagne catalane et le Maghreb au XIII et XIV siècles*. París 1966. y MASIÁ I DE ROS, Angels. *Jaime II, Aragón, Granada I Maroc*. Barcelona 1989.

¹⁰ Cf. RUZAFÁ GARCIA, Manuel. "Las relaciones de frontera entre Valencia y el Islám en el cuatrocientos". *III Estudios de Frontera*. Alcalá la Real 2000. pp.665-668. GUIRAL, Jacqueline. "Les recions comercials del regne de Valencia amb Berberia al segle XV" en *Valencia un mercat medieval*. ed. FURIÓ, Antoni. Valencia 1985. pp.277-314.

¹¹ MASCARELLO, Ana. "Quelques aspects sur des activités italiennes dans le Maghreb medieval". *Révue d'Histoire et de Civilisation du Zagreb*. 1968. pp.63-75; CHERIF, Mohammed. *Ceuta aux époques almohade et mérinide*. París 1996.



Fortificaciones de la vertiente Norte de Gasasa

mo de Alcudia y casi todos también incluyen el de Melilla. De esta forma, el anónimo autor del derrotero de Parma-Magliabecchi cita solo a "Iacudia" y no a Melilla¹³ e igual podemos decir de un portulano anónimo del siglo XIV, del llamado Atlas Catalán de 1375 (de Abraham Cresques)¹⁴, y en los de Giroladis¹⁵. El anónimo fraile franciscano, autor del Libro del Conocimiento, nos cita solo Alcudia, aunque no habla de su bandera:

La representación de los poderes o de las singularidades políticas de Ceuta y de la zona del Cabo de Tres Forcas, desaparece en el siglo XV, ya que no se refleja en cerca del centenar de portulanos de este siglo que nos ha sido posi-

Parti de Tremeçen y torne
aune dezian numedia dende
al rio de muluya desi a alcudia
y a moçema y dende a bediz
y llegue a la fuerte çibdad de
cepta.

¹² GOZALBES CRAVIOTO, Enrique. "Melilla, ciudad musulmana" España y el Norte de Africa. Bases históricas de una relación fundamental (Melilla junio 1984). Granada 1987. pp. 175-185 y "El epílogo de LA Melilla musulmana". España... O.c.pp. 187-195; "Melilla medieval: puerto, fortaleza y mercado". En Historia de Melilla. Melilla 2005. pp. 265-287.

¹³ KRETCHMER; Honrad. *Die italienischen Portolane des Mittelalters*. Hildeshain 1962.

¹⁴ Biblioteca Nacional de París. Manuscritos Especiales n.30. Llamado también como Carta Catalana o Atlas de Carlos V.

¹⁵ De 1422 de la Biblioteca Nacional de París Ge.C. 5088 y otro sin fecha (1422-1426) del Archivo Vaticano. Cod. Ross. 676. Tav.I.



Atlas de Abraham Cresques (1375)

ble consultar. Solo aparece en el portulano de Francisco de Cesanis de 1427, en el que seguramente refleja una información residual anterior al copiar otro portulano.

Lo que resulta evidente es que ambas banderas nos indican que existieron dos entidades prácticamente independientes, basadas en el comercio marítimo y que quizás se organizaran a semejanza de las repúblicas italianas, a las que al menos debían gran parte de su prosperidad.

La segunda bandera tuvo que corresponder con Gassasa, que llegó a tener varios consulados cristianos e incluso una iglesia y en la que los documentos, nos hablan de un comercio floreciente con las repúblicas italianas y con las zonas de Valencia y Barcelona.

Esta representación del poder independiente, desaparece en el siglo XV, pero ya en el siglo XVI, vuelve a tener interés representar la singularidad del poder político. La ocupación de Melilla por las tropas cristianas en 1497, se comienza a

reflejar en las viñetas de los portulanos, señalando en la zona una bandera con una cruz, como ocurre por ejemplo en el portulano español de Juan de la Cosa de 1500 (Museo Naval de Madrid), hecho solo tres años después de su conquista, o la bandera castellano-leonesa como en el del portugués Pedro Reinel de 1504 (Nacional Bayerische Museum de Munich). Pero en este caso, es evidente que la bandera señala a Melilla.



Pedro Reinel (1504)

MIGUEL VILLALBA
Historiador
Asociación estudios Melillense

Heráldica en Melilla



DE HERÁLDICA EN MELILLA

Cuartel de San Fernando

El diccionario de la Real Academia Española define la palabra heráldica como el arte del blasón, siendo blasón el arte de explicar y describir los escudos de armas de cada linaje, ciudad o persona. En Melilla tenemos una amplia representación de escudos de armas que engloba heráldica familiar, eclesiástica y municipal. Escudos de armas pertenecientes a reyes o gobernadores se pueden observar colocados en distintos lugares de los recintos fortificados de Melilla la Vieja. En la iglesia de la Purísima Concepción existen varios blasones eclesiásticos. Un buen ejemplo de heráldica municipal lo encontramos en los diferentes edificios oficiales de la Ciudad Autónoma y sobre heráldica familiar hemos conocido recientemente la existencia del apellido Melilla con su escudo de armas correspondiente¹. Pretendemos por tanto describir y situar las distintas representaciones heráldicas existentes en nuestra ciudad.

Summary: ABOUT HERALDRY IN MELILLA

The dictionary of the Real Academia Española defines the word heraldry as the coat of arms art. The coat of arms is the art of explaining and describing the arm shields in each lineage, city or person. We have a huge representation of arm shields in Melilla that includes familiar, ecclesiastical and local heraldry. In different places of the fortified enclosure of Melilla La Vieja arm shields belonging to kings or governors can be observed. There are several ecclesiastical coat of arms in the church of the Purísima Concepción. We find a good example of local heraldry in the different official buildings of the Ciudad Autónoma. About familiar heraldry we have recently known the existence of the Melilla surname with its corresponding arm shields. We try to describe and to place the different heraldic representations existing in our city.

¹ Villalba González, Miguel Los alguaciles de Melilla. Melilla, 2008.

La existencia de piezas y figuras en los escudos de los guerreros fue un símbolo de distinción desde la antigüedad. Los griegos fueron los primeros en usar estos signos distintivos. También los romanos los solían emplear para distinguir sus unidades militares o diferenciar las distintas jerarquías civiles y militares. Pero el escudo de armas tal y como lo conocemos en la actualidad nace en la Edad Media. A principios del siglo XI aparecen los primeros blasones con objeto de diferenciar a los caballeros en los combates, pues al estar totalmente cubiertos por las armaduras resultaba imposible su reconocimiento. Durante las cruzadas la necesidad de encontrar un símbolo de distinción para los caballeros de diferentes naciones que luchaban bajo una misma bandera y un mismo ideal, originó la difusión de la heráldica. El emblema más usado fue la cruz, junto a un símbolo distintivo de cada uno de los participantes. A partir de la segunda mitad del siglo XII aparecen las armerías hereditarias. Los hijos comienzan a usar los mismos blasones que habían llevado sus padres, dando lugar a la fijación de las figuras en los escudos como símbolo familiar. A finales de este siglo su uso se extiende a las comunidades religiosas y en el siglo XIV se generaliza en los municipios, adoptando unas veces las armas de sus señores y otras las peculiaridades del propio término. Es entonces cuando nacen y se difunden las primeras reglas de heráldica que con el paso del tiempo sufren distintas modificaciones y adaptaciones hasta llegar a nuestros días².

El escudo de armas se compone de campos que pueden estar divididos en dos o más partes. Siguiendo este criterio el escudo puede ser partido, cortado, o cuartelado, existiendo además muchas subdivisiones. En estas divisiones se introducen las figuras o piezas, elementos que se denominan armas. Dentro del campo, cada cuartel tiene una denominación precisa; los situados arriba se llaman cantón diestro y siniestro, y los que se encuentra en la parte de abajo reciben la denominación de punta. A veces encontramos también una figura en el centro del escudo denominada escusón o escudete.

Los colores con que se pinta tanto el campo como las figuras del escudo se denominan esmaltes. Los esmaltes se dividen en metales y colores. Son metales el Oro y la Plata, que en la práctica pueden ser sustituidos por amarillo y por blanco, aunque no deben usarse éstos y aquéllos (oro y amarillo, o plata y blanco) simultáneamente. Son colores, el Gules o rojo, Azur o azul, Sinople o verde, Púrpura o morado, y Sable o negro. Además de éstos, que son los básicos, pueden usarse todos los colores naturales de animales, plantas y construcciones, y el color de la piel humana (denominado carnación), para las personas. En todos los casos, el campo deberá ser siempre de uno de los siete esmaltes citados, sea éste metal o color, y hay que tener en cuenta que no son admisibles diferentes tonalidades en los colores. No existe, por tanto, el rojo "carmesí", ni el azul "celeste", ni nada que se le parezca. Los adornos exteriores al campo del escudo son los timbres. Estos pueden ser muy variados; coronas, bande-

ras, yelmos, lambrequines, etc. Cada adorno también tiene un significado preciso.

En los recintos fortificados de Melilla la Vieja encontramos distintos escudos de armas integrados en la arquitectura donde se encuentran ubicados, aunque algunos aparecen descontextualizados por haber sufrido varios traslados. Estos escudos han servido de base para confeccionar las banderolas que adornan actualmente la plaza Pedro de Estopiñán. En esta primera parte del artículo describimos cinco de ellos para después comentar el escudo de armas del apellido Melilla. La situación de estos blasones es la siguiente:

- 1.- Torreón de la Alafia o de las Cinco Palabras
- 2.- Foso de Hornabeque
- 3.- Baluarte de San Fernando
- 4.- Puerta de Santiago
- 5.- Plaza de la Avanzadilla

1.- Torreón de la Alafia

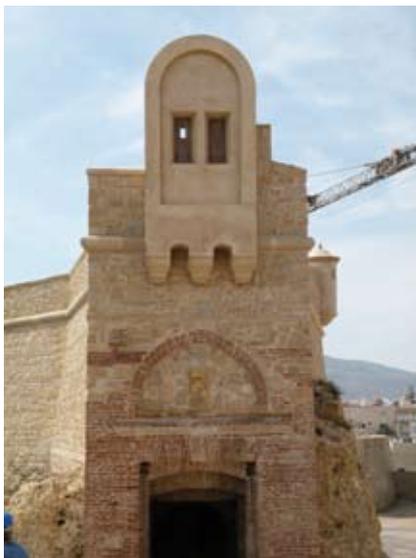


Escudo del gobernador Guevara Vasconcellos

En el Torreón de la Alafia o de las Cinco Palabras aparece situado un escudo sobre la puerta de entrada, en el puente levadizo entre el Tercer y Cuarto Recinto. Recientemente restaurado, este torreón era en 1604 un "*reducto á donde se tienen los moros de alafia*", de ahí su denominación. En 1747 se le daba ya el nombre de Cinco Palabras con que también ha llegado hasta nosotros y, según se dice, tuvo su origen en que servía de lugar de ejecución de los reos de muerte, que la recibían en el momento en que pronunciaban la palabra "*Todopoderoso*", quinta de las del Credo³.

² Sobre heráldica véase la obra *Fundamentos de Heráldica de Vicente de Cadenas y Vicent. Hidalguía. Madrid, 1994*

El blasón ha sido restaurado y colocado en este lugar en época reciente. Es el mismo escudo aparece encima del túnel que da acceso al Foso del Hornabeque. Otro de iguales características que se encuentra el museo⁴, apareció incompleto en unas obras realizadas en la Calle de San Miguel, faltándole la esquina inferior izquierda, perfectamente cortada en ángulo recto, según parece para poder ser usado como escalón. Se trata del escudo del Gobernador de Melilla entre 1730 y 1730, Coronel de infantería, don Alonso de Guevara Vasconcellos, según reza en una placa fechada en 2 febrero 1722 situada debajo del escudo del túnel del foso de Hornabeque.



Torreón de la Alafia o de las Cinco Palabras

Este escudo se puede describir de la siguiente forma: escudo cuartelado; el primer cuartel presenta, en campo de oro, tres bandas de gules cargadas cada una con una cotiza de plata y éstas a su vez, cargadas de armiños de sable. El cuarto cuartel, en campo de gules, cinco panelas de plata puestas en sotuer. El segundo y tercer cuartel llevan, en campo de plata, un castillo de gules surmontado de una mirleta de sable.

En heráldica los cuarteles primero y cuarto corresponden siempre al apellido paterno (Guevara) y el segundo y tercero al apellido materno (Vasconcellos). De este apellido, Vasconcellos, el escudo más conocido presenta los colores negro, rojo y plateado con un león en el timbre. Las armas de Vasconcellos aparecen por primera vez en 1284 en un sello del Obispo de Lisboa. Aunque se ha dicho que este es un apellido castellano algunos tratadistas lo sitúan en Guipúzcoa, del valle de su nombre, pero geográficamente no existe valle alguno con ese nombre. En Castilla, al norte de Palencia existen varios pueblos con el nombre de Báscones (Báscones de Ojeda, Báscones de Ebro, Báscones de Valdivia e incluso Basconillos del Trozo), proliferando este apellido por toda esa zona. No obstante, el apellido Vasconcellos y las armas que lo representan son de procedencia portuguesa. Conviene aclarar que las mirletas o merletas son unas pequeñas aves que se ponen de perfil en el escudo, con las alas plegadas, sin pico ni patas, desprovistas de toda defensa, por lo que representan los enemigos vencidos. Pero como son pájaros ultramarinos que cruzan el mar todos los años, hay quien cree que simbolizan los viajes hechos a África, representándose sin pico ni patas, como señal de las heridas recibidas en esas jornadas.

³ De Morales y Mendigutia, Gabriel. Efemérides y curiosidades. Melilla, Peñón y Alhucemas. Tip. El Telegrama del Rif. 1921

⁴ Domínguez Llosá, Santiago L. Aproximación a la epigrafía en el museo de Melilla. Revista Akros nº 3. Págs. 12-13. Melilla, 2004

El ave que aparece en estos escudos es una mirleta y no un águila como se había interpretado hasta ahora. Quizás esta interpretación se deba a que el artista esculpió el ave con las alas abiertas, pico y patas. Pero según se ha descrito todos estos elementos no deben figurar en la representación original de este escudo.

Este blasón lleva al timbre una corona real. En realidad debería llevar un león o bien un yelmo o casco que en heráldica indica la pertenencia de las armas a un caballero, como era el coronel Guevara Vasconcellos. Las coronas según la forma y el diseño son usadas para nobles con título (conde, duque, marqués, etc). Y la corona real, como su nombre indica, solo la puede usar el rey.



Foso de Hornabeque

2.- Foso de Hornabeque

Sobre el túnel de entrada al Foso de Hornabeque se encuentra el siguiente escudo de armas. Pertenece al gobernador Guevara Vasconcellos, descrito anteriormente. Este



Escudo del gobernador Guevara Vasconcellos

blasón llevaba un casco con penachos que ha perdido. Los lambrequines que lo rodean se encuentran cortados y muy deteriorados. En el pie presenta adornos de lanzas, banderas y picas, y en el lazo lleva dos piezas de artillería que están partidas. No sabemos si llevó policromía. Todos estos adornos exteriores son representativos de los escudos usados por autoridades militares.

Estuvo situado originalmente en la fachada lateral izquierda de los dormitorios del cuartel de San Fernando, construido en 1721, que ocupaba la mitad de la cortina del Tercer Recinto. Tras la demolición de este cuartel fue trasladado a la caponera del Baluarte de San Fernando, delante de la cortina existente entre el baluarte de San Fernando y el de San José Bajo, hoy tabicada, y posteriormente a su ubicación actual. En estos traslados fue perdiendo parte de sus ornamentos exteriores quedando entera la parte central. Al principio llevó un casco de caballero con penachos, desaparecido en el primer traslado. En su segunda ubicación se le colocó un yelmo menos llamativo y los lambrequines fueron recortados ostensiblemente. Al colocarlo donde hoy se encuentra perdió definitivamente el casco y nuevamente los lambriques volvieron a ser recortados.

Bajo el escudo existe una placa fechada en 2 de enero de 1722 con la siguiente inscripción:

“REYNANDO EN ESP(AÑA) D.
PHELIPE V
Y SIENDO GOV(ERNADOR)
DESTA PLAZA EL
COR(ONEL) DE YNF(ANTERIA)
D. AL(ONSO) DE GVEVARA VAS-
CONEL(LOS) SE EMP(EZÓ) ESTA
OBRA EN 2 H(ENERO)
DE 1752”



Escudo de Felipe V

3.- Baluarte de San Fernando

Situado sobre el ángulo flanqueado del baluarte de San Fernando, a varios metros de altura, se encuentra otro escudo atribuido a Guevara Vasconcellos debido a la existencia en la base del mismo de una placa con la siguiente inscripción⁵:

“REYNANDO EN ESPAÑA
PHELIPE V, SIENDO
GOVERNADOR DE ESTA PLAZA
EL CORONEL DON ALONSO DE
GVEVARA
Y INGENIERO DON JUAN
MARTÍN ZERMEÑO, SE EM-
PEZÓ ESTA OBRA EL AÑO DE
1722, Y SE ACABÓ EL DE ...”

La placa presenta una rotura en la moldura vertical del ángulo derecho, según miramos, que impide conocer al año de finalización de la obra. Sabemos que en 1721 se llamaba a este lugar “*Baluarte que se está obrando*” y, en 1729 se le daba ya el nombre de San Fernando. Sobre este baluarte se construyó el cuartel que lleva el mismo nombre. El baluarte se unió al de San José por una falsa braga. La forma en ángulo de la placa indica que fue diseñada para ser colocada en este lugar.

Normalmente los escudos se colocaban sobre las puertas de entrada de las poblaciones, casas, castillos o lugares fortificados para indicar al visitante quién era el dueño de ese lugar. En este caso, tanto el escudo como la placa, nos están indicando que esta obra pertenecía al rey Felipe V aunque el gobernador de la plaza fuese D. Alonso de Guevara. Su situación en este ángulo se debe a que de dicha obra salía un puente que, salvando el Foso de los Carneros, comunicaba con el camino cubierto que iba a San Felipe y Santa Isabel⁶.

Es este un escudo abreviado de Felipe V que presenta al timbre una corona real, las armas de León en el primer y cuarto cuartel, y las de Castilla en el segundo y tercero, sobre el todo un escusón con tres flores de lis. Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia y bisnieto de Felipe IV, fue coronado en 1700 rey de España como Felipe V, siendo el primer rey español que usó las flores de lis en su escudo, y al presentar-

⁵ Martínez Duarte, Miguel y Bravo Nieto, Antonio. Melilla la Vieja en su Heráldica. Melilla, 1997.

⁶ De Morales y Mendigutia, Gabriel. Efemérides y curiosidades. Melilla, Peñón y Alhucemas. Tip. El Telegrama del Rif. 1921

⁷ En Heráldica la parte del escudo donde está colocado el escusón recibe el nombre de abismo, indicándose también que está sobre el todo. Este último término hace clara referencia a la primacía que se atribuye a dicha posición central.



Baluarte de San Fernando

las en una pieza honorable ⁷ (escusón) prevalecen sobre las demás. Estas armas de Francia, brisadas con bordura de gules para distinguirse de los franceses, aparecen desde 1713 en el abismo del escudo de España. Y se colocan en el centro de las armas de España porque el rey Luís XIV de Francia así lo dispuso para su sobrino Felipe, estableciendo que figuraran en el centro de las armas de España para que se recordara que se trataba de un descendiente de *"la sangre de Francia"*. Felipe V era el segundo hijo del delfín Luis. El primogénito, duque de Borgoña, sería padre del futuro Luis XV, rey de Francia.

En los escudos de este rey fue bastante frecuente que los cuarteles se presentaran invertidos como en este caso; las armas de Castilla deberían estar en el primer y cuarto cuartel, y las de León en el segundo y tercero. Durante su mandato se utilizó en las monedas de plata el escudo coronado cuartelado de castillos y leones. Con frecuencia, se prescindió de todas las demás armas en un modelo simplificado, conocido como *"escudo pequeño"*, que únicamente lleva las de Castilla, León y Granada, sumadas del escusón con los lises borbónicos y rodeados a veces del Toisón de Oro. Este blasón carece de la granada en punta, arma que aparece en todos los escudos reales a partir de los Reyes Católicos.

4.- Puerta de Santiago

La Puerta de Santiago solía llamarse Puerta de Tierra, y era la principal de la ciudad. De su importancia da buena muestra el escudo de armas de Carlos I que corona la misma. Esta puerta perdió gran parte de su importancia cuando años después de la demarcación de los límites de Melilla la población comenzó a extenderse por el Mantelete.

Este blasón fue restaurado parcialmente en 1997 por los hermanos Perales. Se trata de un escudo cuartelado, donde



Escudo de Carlos I

en el primer y cuarto cuartel trae repetidas las armas de Castilla, León, Aragón, Dos Sicilias y Granada, presentes en el escudo de los Reyes Católicos, incorporando también las armas de Jerusalén, Hungría y Navarra, y en el segundo y tercero las armas de los Austrias, Borgoña antiguo, Borgoña moderno, Brabante, Flandes y Tirol, también repetidas. Rodeando el escudo se encuentra el collar del Toisón de Oro con el vellocino. Timbra el escudo la corona imperial sumada de bola y cruz, y lo acola el águila bicéfala imperial austriaca.

Como resultado de la política de alianzas matrimoniales de los Reyes Católicos, a la muerte del rey Fernando en 1516, heredó las Coronas de Castilla y de Aragón, su nieto



Puerta de Santiago

Carlos de Habsburgo, hijo de Juana I “la Loca” y Felipe I “el Hermoso”, y nieto del Emperador Maximiliano de Austria por línea paterna. Al ser coronado Emperador en 1519 timbró el escudo con la corona imperial. A partir de 1520 sustituyó el cuartel correspondiente a Aragón y Sicilia, por otro en el que se incorporaron las armas de Jerusalén, Hungría y Navarra.

5.- Plaza de la Avanzadilla

En la Plaza de la Avanzadilla encontramos otro escudo de armas de Carlos I, reproducción de Javier Vellés, tallado en piedra basáltica en 1995 por los hermanos Perales. Del



Escudo de Carlos I

original tan sólo se conservaban en su lugar los sillares labrados con parte de la bola y de la cruz, de una de las cabezas y de un ala del águila; y huellas de la cornisa y la peana. Todos los sillares labrados se clasificaron y entregaron al Museo de la Ciudad⁸. Actualmente ha perdido parte de la policromía original. Este, a diferencia del de la Puerta de Santiago, trae las columnas de

Hércules con el mote Plus Ultra y lleva debajo una placa que hace referencia a los ingenieros que trazaron y completaron la obra de la Avanzadilla (Tadino de Martinengo y Miguel de Perea) y a la reconstrucción del mismo en 1995 por encargo del Ministerio de Cultura.

Aquí se pueden apreciar las armas de Juana la Loca, y Felipe I el Hermoso, padres del emperador Carlos I, coronado como duque de Borgoña y Conde de Flandes a la muerte de Felipe el Hermoso en 1506, con el ducado de Brabante. Carlos I heredó las coronas de Castilla, Navarra y Aragón a la muerte de Fernando el Católico en 1516, con sus posesiones de Sicilia, Cerdeña, Nápoles y el Rosellón, los presidios del Norte de África, el Caribe y Centroamérica; y recibió la corona imperial alemana a la muerte del emperador Maximiliano, en 1519, con las posesiones familiares de los Habsburgo, los archiducados de Alta Austria y Baja Austria con el condado del Tirol. En Italia consiguió el ducado de Lombardía, en Berbería conquistó Túnez (1535), y en América aumentó considerablemente sus posesiones, estableciendo los Virreinos de Nueva España (México, 1535), y Perú (Lima, 1544)⁹.

Al celebrarse el casamiento de los Reyes Católicos, se convino que las armas de Castilla y León prefiriesen a las de Aragón y Sicilia, y éstas últimas a las de los demás reinos unidos, añadiendo el escudo de Granada una vez efectuada su conquista. En la Convención de 1137 con motivo del casamiento del conde de Barcelona Ramón Berenguer IV con doña Petronila, se había determinado que las armas de Aragón prefiriesen a las de Cataluña. Al incorporarse a la corona española los Países Bajos, por el casamiento de Felipe

⁸ Vellés, Javier. Melilla la bien guardada. Notas y dibujos para la restauración de sus murallas (1988-1997).

⁹ Ibidem.



Plaza de la Avanzadilla

I con la infanta doña Juana, se ordenaron las armas del flamenco después de las de los reinos españoles¹⁰.

Las armas que presenta este blasón son las siguientes:

Castilla: en campo de gules un castillo de oro, almenado de tres almenas, con tres homenajes, el de en medio mayor, y cada homenaje masonado de tres almenas de sable y aclarado de azur.

León: en campo de plata un león de gules, coronado de oro y armado de azur.

Aragón: en campo de oro cuatro palos de gules.

Sicilia: escudo tajado y tronchado, jefe y puntas de oro con cuatro palos de gules; flancos de plata con un águila de sable, coronada de oro, picada y membrada de gules.

Granada: entado de plata una granada al natural, rajada de gules, tallada y hojada de dos hojas de sínople.

Navarra: en campo de gules una cadena de oro, puesta en cruz, aspa y orla, cargada en el centro de una esmeralda de su color.

Nápoles: en campo de plata una cruz potenziada de gules.

Austria: en campo de pies una faja de plata.

Borgoña moderna: de azur, sembrado de flores de lis de oro y bordura cam-ponada, cantonada de plata y gules.

Borgoña antigua: bandado de oro y azur con bordura de gules.

Brabante: en campo de sable un león de oro coronado de lo mismo.

Flandes: en campo de oro un león de sable, lingado y armado de gules.

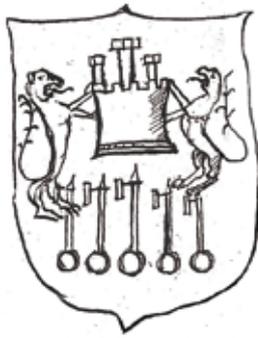
Tirol: en campo de plata un águila de gules, coronada, picada y membrada de oro.

Heráldica de Melilla

Existe también una heráldica del apellido Melilla hasta ahora desconocida que ha llegado prácticamente a nuestros días. Se trata del escudo de armas concedido a Andrés de Melilla el 6 de mayo de 1509. Andrés de Melilla fue un musulmán, alguacil de Melilla, que junto a su hermano Lorenzo, en palabras del Conde de Tendilla "*dieron y entregaron la ciudad de Melilla*"¹¹ a los Reyes Católicos. Al convertirse al cristianismo en 1500 ambos hermanos adoptaron el apellido de la ciudad entregada. Años después, el rey D. Fernando concedió a Andrés un escudo de armas, junto a la considera-

¹⁰ Ibidem.

¹¹ SZMOLKA CLARES, JOSE. Epistolario del Conde Tendilla (1504-1506). Universidad de Granada. 1996



Escudo de armas concedido a Andrés de Melilla el 6 de mayo de 1509

ción de hidalgo, para premiar los servicios realizados en la ciudad donde habían muerto sus padres, hermano y familiares cercanos. La merced era extensiva a sus descendientes y sucesores, con autorización para poder usar, él y sus herederos, *"un escudo de armas abierto que llevara por armas dos leones, un castillo y cinco llaves"*. Desde entonces todos los descendientes de Andrés de Melilla tuvieron que reclamar a lo largo de varios siglos en los tribunales de justicia españoles para que se le reconociera su hidalguía, ganando cuantos pleitos presentaron en las audiencias.

Las armas otorgadas a los Melilla se llaman de concesión u adopción, pues contienen en parte o en su totalidad las piezas de las armas de sus soberanos (el castillo y los leones). Normalmente estas piezas eran concedidas por los monarcas en recompensa de algún importante servicio o alguna acción gloriosa.

El escudo de la ilustración, en blanco y negro, aparece dibujado en una carta de confirmación de mercedes a Juan

de Melilla, nieto de Andrés, el alguacil de Melilla, en 1568, conservada en el Archivo General de Simancas ¹². En el archivo del marqués de Torrelaguna, depositado en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, se encuentra un pleito presentado por Juan López de Melilla en la Real Audiencia de Sevilla en 1798 ¹³. La documentación conservada lleva un blasón dibujado a color en la portada del expediente, donde podemos apreciar un escudo cortado, presentado en el primer cuartel en campo de plata una torre de oro almenada de tres, sostenida por dos leones rampantes, también en oro y en el segundo cuartel en campo de plata cinco llaves de oro.

Teniendo en cuenta la fecha de concesión del documento (1509), podríamos interpretar que el castillo representa la fortaleza de Melilla. Los leones rampantes a ambos lados del mismo simbolizarían la corona de Castilla sosteniendo la ciudad. Y las llaves, que significan reposo, tranquilidad y seguridad, indicarían las cinco puertas abiertas, de otras tantas ciudades norteafricanas, que se tomaron por mediación del alguacil.

Sabemos que antes de la fecha de concesión del escudo de armas se habían tomado, entregado o conquistado, por orden cronológico: Melilla (17 septiembre de 1497), la isla de los Gelbes o Djerba (8128 de septiembre de 1497), Mazalquivir (13 de septiembre de 1505), Cazaza (24 de abril de 1506) y Vélez de la Gomera (23 julio de 1508).

¹² AGS. EMR. MP. Legajo 386. Doc. 97.

¹³ E.S. 41168. SNAHN/1.102.28.1.9//TORRELAGUNA,C.471,D.2

AMAYA MARTÍNEZ FELICES.
Restauradora

INTERVENCIÓN DE PIEZAS DE ARTE SACRO

Introducción:

En el siguiente artículo trataré de resumir las intervenciones realizadas en numerosas piezas de la Colección Permanente de Arte Sacro, recientemente inaugurada en la Ciudad Autónoma de Melilla. En efecto, se habla de intervención y no de restauración ya que el gran número de piezas que debían ser expuestas en un intervalo de tiempo escaso, impedían un trabajo más minucioso y que sin duda será realizado con posterioridad en las obras que lo precisen.

Dicha intervención se ha realizado en un total de veintisiete piezas cedidas por cofradías y particulares de obras de los siglos XIX y XX.

Se ha buscado restablecer la unidad de las obras sin cometer falseamientos artísticos ni históricos. Es necesario por éste motivo explicar cuidadosamente el cómo y el porqué de las operaciones que se han realizado por lo que para su estudio dividiremos las piezas en tres grupos atendiendo a la tipología de los materiales:

- Intervenciones sobre madera policromada.
- Tratamientos en piezas de metal.
- Otros materiales.

Summary:

In the following article, I will try to summarize the interventions that were made in many pieces of the Permanent Collection of Sacred Art, which was recently opened in the Ciudad Autónoma de Melilla. We speak about intervention and not about restoration because the pieces had to be exhibited in a very short time. This fact impeded a more thorough work which without doubt will be done later on in the works that need it.

This intervention has been carried out in a total of twenty seven pieces from the 19th and 20th centuries, which were transferred by Brotherhoods and private people.

The works have been re-established without making artistic or historical falsifications. For this reason, it is necessary to explain carefully the how and why of the operations that were carried out. For its study, we will divide the pieces in three groups according to the typology of the materials.

Pasamos en consecuencia analizar las intervenciones realizadas sobre las obras, explicando el estado de conservación, los fenómenos de degradación y las operaciones de restablecimiento además de una eventual prevención.

Tratamiento de piezas de metal.

Los metales forman un grupo heterogéneo de materiales, casi todos sujetos al fenómeno de corrosión es decir a la pérdida de propiedades metálicas por la formación de incrustaciones minerales.

Éste fenómeno es debido a una serie de reacciones químicas y electroquímicas, siendo la desintegración lenta o acelerada según la naturaleza del metal y a las condiciones a las que esté expuesta; la corrosión de los metales va acompañada de un cambio en su aspecto por lo que es fácil detectar la alteración en las piezas, cuanto más rápidamente se trate el objeto, mayores serán las posibilidades para conservarlo.

Desde el punto de vista de la conservación en piezas de metal, su estudio preliminar consiste en analizar hasta que punto ha llegado la mineralización y si hay indicios de corrosión activa.

Para detener la corrosión es necesario descubrir y eliminar la causa, que se debe en la mayoría de los casos a un elemento activo.

En términos generales la estabilidad de los metales depende de la retención de sus propiedades características gracias a la formación de una fina película superficial de óxidos que actúan como revestimiento protector o pátina. La pátina es invisible sobre el acero inoxidable, pero suele ser coloreada en el cobre y sus aleaciones, el latón y el bronce, y puede tener cierto efecto estético.

La inestabilidad se reconoce por la presencia de manchas, o incrustaciones sobre el metal que están localizadas en los lugares donde la corrosión es más fuerte; hay que cerciorarse por lo tanto de que el metal esté seco y que no se encuentre en contacto con otros materiales que pueden provocar y favorecer la descomposición, ya que en presencia de humedad las sales actúan como electrolitos, como resultado de lo cual el metal se desgasta y aparecen alteraciones en su superficie.

Existen una gran diversidad de medidas que pueden adaptarse para detener y prevenir el deterioro: el empleo de disolventes, la reducción química o electroquímica y los métodos mecánicos aunque en la mayoría de los casos el método utilizado es una combinación de los tres. En el caso de nuestras piezas hay ciertos métodos aplicables a la mayoría de ellas y son los que paso a determinar.

El examen físico es primordial antes de elegir el tratamiento que debe aplicarse. Es necesario tener una idea del grueso y de la regularidad de la capa de incrustación, la solidez de la capa que subsiste y existencia de ornamentos, teniendo muy en cuenta los detalles delicados y las fisuras.

En primer lugar se procede a la eliminación de las sustancias minerales que se han ido acumulando por diferentes factores ambientales sobre la superficie de las piezas siendo más afectadas aquellas piezas en uso como es el caso del aceite e hisopo, el incensario, la jofaina, o la concha bautismal.

Ésta primera limpieza se realizó de forma mecánica mediante bisturí, brochas de cerda dura y en casos puntuales donde las concreciones minerales estaban muy adheridas se utilizaron disoluciones de ácido sulfúrico.

Cuando se produce una incrustación sobre un metal, la parte subyacente de éste retiene en la mayoría de los casos un residuo de cloruros. En tales casos la materia corrosiva no es fácil de eliminar, a no ser por la inmersión prolongada en agua destilada realizando diversos cambios de la misma que se calienta y enfría para conseguir el riego de los capilares. Entre los diferentes baños y en las piezas que fue necesario, se ayudó a la eliminación de cloruros con frotados de fibra de vidrio y posteriormente baños de agua destilada; éstos lavados intensivos se prosiguieron hasta que el agua no produjo ninguna reacción a la solución de nitrato de plata, que es la forma de averiguar que se ha completado la eliminación de cloruros.

La pulimentación y posterior bruñido se realiza a mano, con grados más finos de abrasivos empleados en forma de pasta frotando con la misma la superficie del metal.

Después del lavado y su posterior secado se emplea para su protección sucesivas capas de barniz de resina acrílica.

Éste procedimiento se realizó en las piezas cuyas alteraciones eran mínimas pero hay que destacar las operaciones realizadas en varias piezas:

Cajita para llave de Sagrario

Las alteraciones producidas por el paso del tiempo en algunas piezas como es la que tratamos a continuación, hacía peligrar la conservación de la misma, ya que además de los carbonatos típicos habían proliferado otras capas de minerales, tales como malaquita, que habían desgastado con gran agresividad la superficie de la pieza hasta su destrucción en algunas zonas por afectar al núcleo metálico.

Lo primero fue la eliminación de ésta primera capa mediante torno metálico debido a la gran adhesión de los minerales al metal; los sucesivos residuos se eliminaron por el método utilizado con las demás piezas: bisturí, fibra de vidrio y baños de inmersión en agua destilada.

Los huecos fueron consolidados por materiales reversibles y repintados por la técnica puntillista mediante acuarela y pintura acrílica; éste método se realizó también en las zonas donde había pérdida de su patina dorada mostrando en todo momento su diferencia con respecto al material original.

En el interior de la pieza además de la suciedad propia del paso del tiempo se podía observar restos de un adhesivo, lo que hacía pensar que la cajita estuviera forrada en su interior por lo que tras su limpieza se colocó en su interior una tela de terciopelo como era típico de la época sin utilizar ningún adhesivo para poder quitarla si en su exposición no lo consideraban adecuado, depositando la llave una vez terminado el proceso.

Como tratamiento final se dieron sucesivas capas de barniz protector especial para metales.

ANTES DEL TRATAMIENTO



DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Éste mismo procedimiento se llevó a cabo con la naveta dorada, la patena, las cucharillas y la custodia entre otras piezas, aunque nos detendremos en el incensario por tener un tratamiento más complejo.

Incensario

Éste objeto de corte clasicista se compone de tres piezas unidas entre sí por unas cadenas que articulan el funcionamiento del mismo; dichas cadenas no eran las originales y su aspecto estético no era demasiado bueno, por lo que el primer paso fue su eliminación, cambiándose una vez finalizado el trabajo de intervención, por otras más adecuadas.

La primera pieza que se trató fue la copa semiesférica receptora del carbón. Su estado de conservación era pésimo debido en gran medida a la utilización del mismo ya que el incienso y los aceites utilizados para quemarlo habían producido una capa fuertemente adherida a la superficie interna de la misma.

Para su eliminación se optó por una limpieza mediante abrasión; el desgaste se produce mediante un microtorno sobre el que se adaptan fresas de tamaño y dureza diferentes que se van cambiando en función de la dureza y espesor de las capas de corrosión a eliminar, en éste caso se eliminaron capas hasta de 3 y 4 mm de espesor.

Una vez terminada ésta operación se observó una pátina negra sobre el interior, necesiándose para su eliminación la utilización de otros materiales. La limpieza química se basa en el empleo de un reactivo selectivo que permite disolver o modificar la consistencia de los productos de corrosión externos sin dañar el metal; la elección del reactivo se realiza en función de la naturaleza química de los productos a eliminar.

Ciertos decapantes comerciales son muy útiles para la eliminación del óxido en algunos objetos, aplicándose mediante pincel y eliminándose cuando su acción ha progresado lo suficiente. Los productos residuales se eliminan mediante lavado, éstos productos tienen la ventaja suplementaria de dejar una película protectora aunque al finalizar el tratamiento se añade otra capa para asegurar su protección.

La parte superior del incensario está formada por una tapa cónica calada y rematada por un capulín; la unión entre las tres partes se encontraba corroída por malaquita, observándose también carbonatos en los calados, que fueron eliminados mediante bisturí y fibra de vidrio. Posteriormente se introdujeron en baños de agua desionizada para la completa eliminación de cloruros.

Una vez seca la pieza, se aplicaron varias capas mediante barniz protector para aislarlo de la humedad y de otros factores externos que pudieran acelerar de nuevo el proceso de corrosión finalizado lo cual se colocaron las nuevas cadenas.

DESPUÉS DEL TRATAMIENTO



Otras piezas que se encontraban en bastante mal estado de conservación son las que se muestran a continuación, en las fotografías se muestra el antes y el después de las intervenciones. Éstas piezas han estado en constante contacto con humedad, lo que ha acelerado el proceso de mineralización causando graves daños y afectando en muchos casos al núcleo metálico de la pieza.



En estas fotografías se puede observar el grado de alteraciones que tenía la pieza, las capas de mineralización habían llegado a ocasionar la rotura de la base que aparece soldada, tratamiento que tuvo que realizarse en una intervención anterior.



Intervenciones sobre Piezas de Madera Policromada

Seguidamente pasamos analizar los procedimientos que se llevaron a cabo para la recuperación de algunas tallas de madera.

Se trata de esculturas en madera policromada entre las que se encuentran:

- Capilla Divina Pastora.
- San Francisco.
- San Longino.

Cuando hablamos de este tipo de obras hay que tener en cuenta varios niveles; el soporte, capa de preparación, capa pictórica, y capa de protección, ya que las alteraciones pueden estar localizadas en cualquiera de estos estratos.

La composición de los materiales que forman cada capa y las transformaciones producidas en ellos a lo largo del tiempo determinan las alteraciones y como consecuencia su tratamiento a seguir para su correcta conservación.

El soporte en estos casos es de madera y su estructura celular es capilar, por lo que agentes medio ambientales como la humedad producen movimientos de contracción y dilatación de la madera; estos movimientos no son instantáneos sino que se producen paulatinamente con el paso del tiempo,

produciendo unas tensiones muy fuertes que se traducen en: deformaciones de la madera, separación de diferentes bloques de madera y alabeos entre otros. La humedad también favorece la proliferación de hongos y termitas.

La capa de preparación puede verse afectada por: movimientos producidos en el soporte, por una mala preparación o aplicación del mismo, por roces y golpes a la pieza, cualquiera de estos elementos influyen directamente en la superficie de la capa pictórica y aunque existen muchos tipos de alteraciones, estas son las que más se repiten en las obras que vamos a tratar.

Capilla de la Divina Pastora

En el estudio preliminar de las obras observamos en el caso de la capilla una obra de estilo neobarroco del siglo XX, siendo su estado de conservación muy bueno.

El tratamiento que se realizó fue una limpieza superficial de la capilla y de la escultura que hay en su interior, mediante brochas.

La figura había perdido materia pictórica en algunas zonas que fueron consolidadas mediante escayola y posteriormente reintegradas las lagunas por técnica puntillista con base de acuarela.

La capilla portátil de planta cuadrada y simple estructura de madera de pino había sido repintada con anterioridad y portaba un brillo excesivo y la forma de aplicación tampoco era la correcta ya que se observaban goteos en su superficie, por lo que fue eliminado y sustituido por otro de aspecto mate; en su eliminación se aprovechó para arreglar unos arañazos que había en uno de los laterales de la caja.

Una vez finalizada la intervención se aplicó una capa de barniz protector a la figura para su mejor conservación.

Talla de San Francisco:

El criterio general adoptado pretendía devolver la máxima legibilidad a las obras. En este caso no era posible limitarse a la conservación preventiva, ya que la obra necesitaba una completa intervención restauradora, que no se ha podido realizar antes de la exposición, por lo que el tratamiento integral que precisa deberá llevarse a cabo posteriormente.

El pésimo estado de conservación de las diferentes capas era debido a factores como:

- pérdida de adherencia entre los diferentes estratos causada por estucos en mal estado
- calvos en la estructura original que permanecen en el soporte por tensiones propias de la madera en las juntas entre los diferentes bloques de madera.
- Gran cantidad de lagunas por roces, golpes, antiguas limpiezas.
- Suciedad acumulada además de una gruesa capa de barniz amarillento.
- Reconstrucciones anteriores poco aceptables de los dedos de la mano.
- Repintes en toda la extensión del manto.
- Repintes por reconstrucción de los dorados de la peana.

En superficie se planteaba el problema de la limpieza con varias facetas, por una parte la acumulación de suciedad normal en éste tipo de obras; humos, grasas, cera de velas, barnices alterados y por otro la eliminación de repintes y añadidos que se colocaron en una intervención anterior.

La primera operación consistió en una limpieza superficial para la eliminación de polvo cera y manchas de diferente índole; más tarde se procedió a la eliminación del barniz que se encontraba oxidado y proporcionaba un falseamiento de la tonalidad base. Ésta limpieza se completó mediante un disolvente, para su elección se realizaron diferentes catas para determinar el más adecuado.

La peana se encontraba en un estado lamentable debido en parte a que la preparación y la capa pictórica se encontraban desprendidas entre si.

El tratamiento de consolidación y fijación tenía como objetivo la adhesión de éstas capas, así como dar consistencia a aquellas zonas que ofrecían un aspecto pulverulento.

Se realizaron inyecciones con cola de conejo en las zonas que fue necesario, aplicando presión y calor mediante espátula.

Una vez consolidada la peana se procedió a la eliminación de alguno de los repintes, si el tiempo lo hubiera permitido se hubieran eliminado en su totalidad pero por éste factor se respetaron aquellas cuyo aspecto era adecuado. El criterio de intervención respecto a la limpieza, se fundamenta en la eliminación de todos los recubrimientos dejando a la vista la pintura con sus colores primitivos, únicamente afectados por la pátina del tiempo, es decir, su envejecimiento o alteraciones naturales, suprimiendo los depósitos en superficie y los barnices oxidados amarillentos. Del mismo modo se deben eliminar los repintes que suponen un falseamiento del original manteniendo aquellos que se consideren un dato histórico y de la vida de la obra.

Una de las alteraciones mas graves es la pérdida de algunos dedos en ambas manos; para que su efecto no llamara tanto la atención del espectador, se colocaron parcialmente los dedos, pero su reconstrucción debería ser la siguiente: eliminar por completo la reconstrucción realizada unos años antes y de la que no se dispone de información reconstrucción realizada incorrectamente ya que le falta la última falange de los dedos, al igual que se eliminaría la reconstrucción parcial de mi intervención. La pieza necesita que se realice la talla de todos sus dedos en madera y posteriormente estucar y reintegrar todo el conjunto.

No obstante para su exposición se colocaron unas extensiones en los dedos que estaban mutilados y se repintaron algunas zonas para que la visión del conjunto fuera más aceptable.

Para finalizar y como protección final se barnizó la pieza con objeto de reavivar los colores y como película de protección de agentes externos, como la luz, el polvo, la humedad o el contacto directo con los seres vivos.

Talla de San Longino

Ésta obra se encontraba en un estado pésimo de conservación.

Se trata de una escultura en madera policromada sobre peana, con indumentaria de guerrero romano y como atributos el casco y la paloma que aparecen de forma individual acoplados a la peana.

La figura está realizada en diferentes bloques de madera los movimientos de éste material han producido fisuras en brazos dedos y pies.

El casco y la paloma aparecen con multitud de lagunas en toda su superficie, al igual que la peana y el estuco aparece en forma pulverulenta por lo que se ha perdido la inmensa mayoría de los dorados que cubrían la base de la peana.

Es probable que la escultura se encontrara apoyada sobre alguna zona con gran humedad, ya que además de las considerables pérdidas han proliferado colonias de microorganismos en toda la parte inferior, que se muestran mediante pequeños orificios repartidos por toda la base.

Los tratamientos requeridos podrían resumirse en: limpieza, desinsectación, aplicaciones fungicidas, reconstrucción de piezas fragmentadas y fisuras, consolidación, estucado, reintegración de lagunas y protección.

La primera operación consistió en limpieza superficial, eliminando tierras, polvo y otros residuos superficiales por medios mecánicos como en los casos anteriores.

El problema de la peana con restos de pintura desprendida, era que la capa pictórica y de preparación se encontraba en un estado de alteración tal que impedían toda intervención previa en el soporte. Por éste motivo se tuvo que trabajar primero sobre la limpieza y fijación de la pintura, para proceder en segundo lugar al tratamiento de la madera. Para ello se separaron los atributos de la base y se realizaron sentados de color e inyecciones de adhesivo mediante plancha de calor y presión.

Una vez fijada y consolidada la peana se aplicaron impregnaciones de insecticida mediante brocha para la posible supervivencia de larvas en su interior. Más tarde se inyectaron adhesivos para el relleno de huecos producidos por los microorganismos que fueron posteriormente estucados y repintados mediante técnica puntillista con acuarela.

Éste mismo tratamiento de inyección de adhesivo y relleno de huecos se realizó en las zonas donde aparecían fisuras dejando inacabados las manos el pie y las faltas por fragmentación que aparecen en la paloma y que deberían ser reconstruidas en el futuro en otra intervención.

El casco si fue completamente reconstruido así como las lagunas de la capa que porta la figura, que presentaba diferentes rozaduras con la consecuente pérdida de capa pictórica. Para finalizar se procedió a dar sendas capas de barniz aplicado mediante brocha de cerda fina.

OBRA TRAS LA RESTAURACIÓN



Otros Materiales

Entre ésta tipología podemos encontrar las crismas, no por la diferencia de materiales sino por ser una combinación de los dos anteriores.

Se trata de una cajita de madera rectangular, de medianas dimensiones, de base y alzado totalmente rectangular, uno de los laterales se convierte en giratorio para la inclusión de sus respectivos goznes, tres frascos de metal con las inscripciones OI (óleo para enfermos), OC (crisma) y OS (óleo bautismal).

Se procedió a la extracción de los tres recipientes y se realizaron dos intervenciones diferentes para tratar la madera y el metal por separado.

La caja de madera se encontraba con algunos arañazos y el barniz había producido una serie de pasmos blanquecinos en la superficie, además también aparecía pegado en el reverso de la caja un papel con adhesivo.

La primera operación fue la eliminación del papel con tonalidad amarilla apareciendo restos del adhesivo que se retiró mediante hisopos y disoluciones de acetona, una vez realizado se retiró el barniz que se encontraba alterado y se reintegraron los arañazos producidos por algún roce.

La chapa de metal que portaba el asa tenía una gran capa de suciedad que fue eliminada con disolventes y para las zonas de difícil acceso se utilizó el bisturí. El resto de metales que aparecen son de pequeñas dimensiones: candado de cierre, tornillos decorativos, así como las arandelas giratorias para el cierre de la pieza que se encontraban oxidadas, por lo que se utilizó un decapante especial para óxidos.

Los tres recipientes presentaban tanto en su interior como en el exterior de los mismos carbonatos, cloruros y malaquita

repartidos por la superficie de los mismos, debido en gran medida a la utilización de los mismos y por lo tanto a su contacto con humedad.

Se realizó una limpieza con fibra de vidrio y se realizaron diversos baños en agua desionizada y tras su secado se repararon los perfiles donde las minerales se encontraban más adheridos; una vez terminado el proceso se aplicó la pertinente capa de protección.



Después del tratamiento

Sellos

Otra de las piezas a tener en cuenta y por la diferencia del material, son una colección de matasellos. La humedad del contacto con la tinta, la suciedad superficial y la proliferación de pasmos en superficie impedía la visión de éstas piezas.

Se realizó en primer lugar una limpieza mecánica mediante cepillado, y después se realizó una inmersión en acetona del conjunto y una vez eliminada la mayoría de las concreciones se perfilaron las letras a punta de bisturí



Antes de la restauración



Fotografía del proceso de limpieza

DIONISO: LOS MISTERIOS LA VILLA DE POMPEYA.

DRA. D^a PILAR GONZÁLEZ SERRANO
Seminario de Iconografía
Facultad de Geografía e Historia de la UCM

Nos atrevemos a afirmar que el principio de las nacionalidades tiene su origen, precisamente en las cualidades del líquido que los hombres han ingerido. Así, vemos como los bebedores de hidromiel eran frugales, sanos y austeros; los de cerveza, fríos, lentos, filosóficos y sistemáticos; los de aguardiente, atormentados, introvertidos y lunáticos; los del vino, ardientes, generosos, inteligentes y habladores.

Posada X. Manual de los vinos y aguardientes de Galicia
Penthalon. Madrid, 1982, pág. 37

Resumen:

Dioniso (el Baco latino), hijo de Zeus y Semele, hija, a su vez de la famosa pareja Cadmo y Harmonía¹, fue el protagonista de una compleja mitología y de una rica y variada iconografía que puede seguirse desde el siglo VII a.C. hasta nuestros días. En términos generales es conocido como el dios del vino y del delirio místico, compartido por su cortejo (thias-os) de ménades (mujeres poseídas) y sátiros. Las primeras personificaban los espíritus orgiásticos de la naturaleza, y los segundos las fuerzas fecundantes de la misma.

Summary:

Dionysus (the latin Bacchus), son of Zeus and Semele, daughter of the famous partner Cadmus and Harmonia¹, was the main character of a complex mythology and of a rich and varied iconography that can be followed since the seventh century BC until our days. In general terms, he is known as the god of wine and mystical delirium, shared by his retinue (thiasos) of Maenads (possessed women) and satyrs. The first of them personified the orgiastic spirits of the nature, and the second one the fertilizing forces.

¹ Cadmo fue hijo de Agenor, el rey de Tiro, padre de Europa. Llegó a ser rey de Tebas y su boda con Harmonía, hija de Ares y de Afrodita se celebró con grandes festejos.



Escena de adivinación. Dioniso y Ariadna

Muy cercano a los hombres, les enseñó el cultivo de la vid haciéndoles conocer las excelencias y peligros del preciado jugo que de sus racimos se extraía: un elixir capaz de alterar los estados de conciencia y de la conducta humana si se abusa de su consumo, de forma irracional. Recordemos el proverbio griego que sentencia: *beber con mesura convierte al hombre en un ruiseñor; pasarse de la medida le transforma en un león; y vencido por el vino, no es más que un pobre burro.*

En su honor se celebraban una serie de fiestas, que se extendían, desde noviembre hasta abril, siguiendo los procesos de la maduración de las uvas, la vendimia y la elabo-

ración del vino. En todas ellas reinaba el regocijo propio de las faenas agrícolas dedicadas a este dios, celebrado a través del tiempo, como símbolo de la aparente *joie de vivre* que reflejan las escenas en las que se presenta como protagonista, de acuerdo con su iconografía tradicional: cabeza ceñida por pámpanos, cuerpo juvenil y atlético, cubierto por la *nebris* (la piel sagrada del leopardo), un felino a sus pies y bello rostro, animado por una mirada sublime, perdida en una contemplación interior². Suele representarse, además, seguido de su *thiasos* y, es muy frecuente que aparezca acompañado, asimismo, de Ariadna, la princesa cretense a la que Teseo abandonó en la isla de Naxos y él convirtió en su esposa.



Dioniso. Museo de Delfos.

Destacaban, en las citadas fiestas, las procesiones, las actividades de esparcimiento y, sobre todo, las representaciones teatrales que se desarrollaban en torno a la *thymele* o altar central de la *orchestra* del teatro de Dioniso, en Atenas. En este escenario vieron la luz las obras más famosas de los grandes trágicos griegos: Esquilo, Sófocles, Eurípides, etc. En ellas se ponían al descubierto las pasiones de los dioses, de los héroes y de los hombres, ensalzadas o criticadas por el coro, manifestación de la mentalidad colectiva del pueblo, siempre certera en sus apreciaciones.

Tal vez, lo mejor de cuanto tengamos que agradecer a Dioniso, aparte de sus peregrinaciones y aventuras por el mundo entero, enseñando a los hombres el cultivo de la vid, sea, precisamente, el ser el inspirador de las representaciones teatrales que, en su conjunto, son uno de los pilares de la cultura occidental. En ellas el alma humana encontró sus más profundos cauces de expresión y de rebeldía, incluso, en contra de los ciegos designios de los dioses.

Ortega y Gasset, en su ensayo *Tres cuadros del vino*³, dice: *un problema cósmico es el vino y, también, antes mucho antes de que el vino fuera un problema administrativo, fue un dios*. Y esto es algo que no puede olvidarse. Estas reflexiones son previas a la descripción que hace de tres famosos cuadros del Museo del Prado, relacionados con el tema que nos ocupa: *La Bacanal*, de Tiziano, *La Bacanal*, de Poussin y

Los Borrachos, de Velázquez. A través del análisis que hace de cada uno de ellos, se advierten las diferencias existentes en la forma de expresión, de un mismo tema, conforme a los principios estéticos y sociales del mundo cultural al que pertenecen. Sin embargo, en los tres se percibe la influencia de "ese dios" en sus "bebedores", porque, gracias a la libación del vino, trascienden por encima del plano de la realidad.

Con todo lo dicho, queremos significar la importancia del vino a lo largo del tiempo, producto que, junto al pan, ha llegado a convertirse en uno de los símbolos místicos de la liturgia cristiana. Su cultivo y elaboración ha sido una de las principales fuentes de riqueza agrícola y, por lo tanto, no es de extrañar que se le haya visto como la encarnación de todo un dios benefactor, estimulante, si no se le reta o se abusa de él.

De la trascendencia que sus cultos tuvieron en la antigüedad son prueba las múltiples celebraciones anuales que, en su honor tenían lugar a lo largo del año. De ellas hacemos, a continuación, un breve resumen:

- *Las pequeñas Dionisas* eran las fiestas de la vendimia y se celebraban a finales de noviembre o comienzos de diciembre, ya que se procuraba que los racimos permanecieran el mayor tiempo posible en las vides. Se organizaba una solemne procesión, en la que figuraban todos los atributos del dios y se procedía al sacrificio de un macho cabrío con cuya piel se confeccionaba un odre, sobre el cual, una vez hinchado y aceitado, la gente intentaba bailar. Reinaba el regocijo, como en todas las fiestas relacionadas con este dios, en las que las danzas y pantomimas propiciaban la participación del pueblo.

- *Las Leneas*, a las que daba nombre el *lénos* (lagar); tenían lugar el 12 de enero, en el mes de *Gamelión* (entre enero y febrero), en el sitio donde se decía que se había construido el primer *Leneon*, localizado en el ágora de Atenas y venerado como uno de los principales templos del dios. Como en todas las celebraciones religiosas se organizaba una solemne *pompé* (procesión) y se ofrecía un copioso ágape comunitario, para el cual, la ciudad de Atenas proporcionaba la carne que se consumía, regada por el verde mosto.

- *Las Antesterias*: se festejaban los días 12, 13 y 14 de febrero, en el llamado mes de *Antesterion* (febrero-marzo). En ellas se conmemoraba el retorno de Dioniso tras su descenso al Infierno⁴ en busca de la sombra de su madre Semele, para devolverla a la vida. Hades accedió a su petición, a cambio de que le diera algo que estimara mucho. Dioniso le cedió una de sus plantas predilectas, el mirto que, desde

² En el arte arcaico griego Dioniso se presenta barbado, con larga cabellera y vestiduras talaes. En época clásica y helenística aparece como un bello joven de larga cabellera rizada. Otros atributos, aparte de los citados son el tirso (larga vara coronada por un ramo compuesto por cogollos de vid y de lilas) y el falo místico. El primero solía aparecer en manos de los componentes de su *thiasos* y el segundo, símbolo de la fecundidad del dios, se exhibía en algunas de las procesiones celebradas en su honor.

³ Ortega y Gasset, J., *el Espectador*, pp.63 y ss., Madrid, 1950

⁴ La catábasis o descenso al inframundo y la posterior subida al mundo exterior, son episodios vividos por los principales dioses y héroes de la antigüedad para significar su relación con el despertar de la naturaleza o su catarsis personal: Dumuzi-Tamuz, Adonis, Attis, Marduk, Perséfone, Heracles, Teseo, Odiseo, Eneas, etc...

entonces, se utilizó para coronar las frentes de los iniciados en sus sagrados misterios, como símbolo de resurrección. La *anábasis* del dios significaba el despertar de la naturaleza, vencido el letargo invernal.

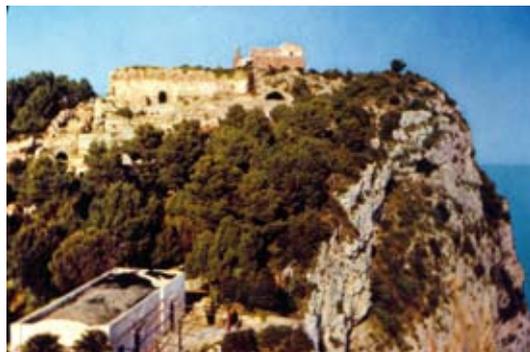
Cada uno de estos tres días se dedicaba a tareas distintas. En el primero de ellos se procedía al *espitado de las cubas* y se cataba el vino nuevo; en el segundo, denominado *fiesta de la jarra*, se celebraba un gran banquete comunal y se permitía a los esclavos toda clase de licencias y bromas hacia sus amos, al igual que sucedía en las *Saturnalia*; el tercer día, llamado *fiesta de la olla (critoi)*, se dedicaba a los difuntos. Su nombre se debía a que se presentaban ollas llenas de toda clase de legumbres, como ofrendas a las almas de los familiares fallecidos, que en ese día subían al mundo superior.

- *Las grandes Dionisas* se celebraban con todo lujo y solemnidad del 9 al 13 de marzo, en el mes de *Efebolión* (marzo-abril) en honor de Dioniso *Eleuterio* (el liberador). Eran las fiestas de la primavera en Atenas y en ellas se organizaba una gran procesión nocturna, iluminada con la luz de las antorchas, para acompañar al *xoanon*⁵ del dios que se llevaba por las calles de la ciudad. En estas fechas reinaba la alegría, los festines y las cabalgatas y, sobre todo, en los últimos días se representaban en el teatro de Dioniso, sito en la ladera de la Acrópolis, las obras más afamadas de los autores trágicos, concediéndose preciados premios a los ganadores de los principales concursos teatrales y musicales que se organizaban.

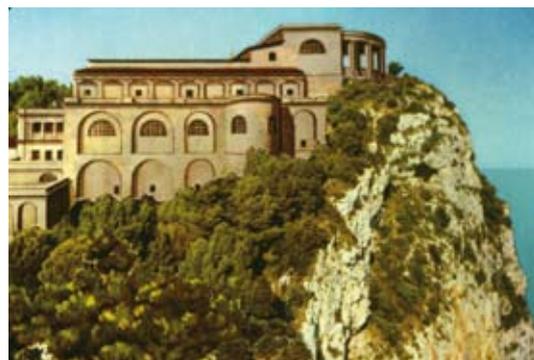
El culto a Dioniso, convertido en el *Liber Pater* o Baco latino, penetró en Italia, sobre todo en la Campania y regiones centrales. Las fiestas en su honor recibieron, en la península itálica, el nombre de *Bacanales* o *Liberalia* y el día a ellas consagrado fue el 17 de marzo. En un principio se limitaron a ser celebraciones sencillas, de marcado carácter agrario, muy semejantes a las *Pequeñas Dionisas*, dedicadas a impetrar al dios la fertilidad de los campos y de los viñedos, pero, con el tiempo, adquirieron sesgos tan orgiásticos y licenciosos que el Senado, en el año 186 a.C., se vio obligado a prohibirlas. Sin embargo, su culto se siguió practicando con carácter privado, alcanzando las características de una religión iniciática que se mantuvo viva hasta muy avanzada la época imperial, sobre todo en las capas altas de la sociedad. Por otro lado, la vendimia y los trabajos relacionados con la elaboración del vino siguieron acompañándose de festejos populares, aún sin contar con su reconocimiento oficial. Sabido es que el ciclo agrario, con sus fases de siembra y recolección, han fijado, desde tiempo inmemorial, las celebraciones tradicionales de todos los pueblos, marcando, incluso, las pautas de los calendarios oficiales.

Con el modelo de culto privado e íntimo que se mantuvo vivo, sobre todo en Campania, a pesar de la prohibición sena-

⁵ Se llamaba *xoanon* a una imagen antigua y venerada de una divinidad, generalmente tallada en madera.



Vista panorámica. Villa de los Misterios. Pompeya.



Reconstrucción Villa de los Misterios.

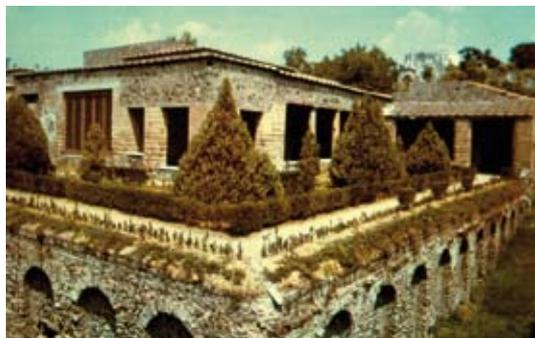
torial, hay que relacionar las hermosas pinturas de la llamada *Villa de los Misterios*, de Pompeya que constituyen uno de los conjuntos pictóricos más importantes de todos los tiempos, por su calidad y contenido.

La llamada *Villa de los Misterios*, que debe su nombre al supuesto significado de las pinturas de su triclinio, fue una espléndida mansión situada a las afueras de Pompeya, próxima a la Puerta de Herculano. Su fecha de construcción se ha calculado a mediados del siglo II a.C., momentos en los que la ciudad conoció un período de gran prosperidad. En sus orígenes fue una casa lujosa, de planta rectangular, con amplias habitaciones, atrio y peristilo que sufrió graves daños después del terremoto del año 62 d.C., consecuencia de una erupción del Vesubio, previa a la catastrófica del año 79 d.C. Fue, ya entonces, cuando, dañadas sus dependencias principales, perdió su aspecto de *domus patricia* y, aún conservando su empaque estructural, comenzó su transformación en una casa de labor, convirtiéndose en el centro de una gran



Planta Villa de los Misterios.

explotación agrícola. Se tiene noticia de que, por entonces, pasó a pertenecer a un liberto cuyo nombre se conoce: *Istacidius Zosimus*. De este personaje se conserva, incluso, el monumento funerario familiar, sito en una de las vías de salida de Pompeya. Con dicha saga se pone de manifiesto la presencia de esclavos de origen griego en la ciudad, aunque no se pueda fijar la fecha exacta en la que se empezó a sentir su influencia económica y cultural.



La Villa de los Misterios.

Las excavaciones se iniciaron en el año 1909, fecha a partir de la cual, en sucesivas campañas se han puesto al descubierto su estructura y dependencias. En el criptopórtico (galería subterránea) se encontraron cuatro víctimas de la devastadora erupción del Vesubio del año 79 d.C. que sepultó a la ciudad.

Dejando a un lado, el interés que esta singular *domus* ofrece, por su estructura arquitectónica, sus dependencias, decoradas con frescos de colores brillantes, su atrio, su peristilo, su *torcularium* (o prensa), etc., nos ocuparemos, en esta ocasión, de la llamada *sala de las pinturas*, un recogido triclinio en cuyas paredes se encuentran las famosas megalografías (o grandes pinturas) a las que debe su nombre. Su ejecución se corresponde con el llamado *segundo estilo pompeyano*, denominado de *perspectiva arquitectónica*⁶, porque buscaba crear la ilusión con complejas vistas arquitectónicas, grandes composiciones de carácter mitológico, galerías teatrales, etc., con las que hacer desaparecer, prácticamente, la pared. Por sus



Sala de las pinturas.

⁶ Los cuatro estilos pompeyanos se han denominado: 1º, de "incrustación" (de la segunda mitad del siglo II a.C. hasta los primeros decenios del siguiente); 2º, "de perspectiva arquitectónica" (desde época de Sila, hacia el 80 a.C., hasta la de Tiberio, siglo I d.C., incluyendo, por lo tanto los tiempos de César y de Augusto; 3º, "ornamental o de candelabros", desde época de Augusto a la de Nerón; 4º, de "ilusionismo arquitectónico" (desde mediados del siglo I d.C. hasta la destrucción de la ciudad).

características, se han fechado hacia el 80 a.C. y se consideran copia de originales griegos de los siglos IV o III a.C. interpretados con la libertad propia del copista que debió ser un artista, local, probablemente, procedente de la Campania.

La interpretación de las pinturas ha suscitado numerosas controversias, ya que en ellas no se desarrolla un tema conocido y fácilmente identificable como un mito concreto. La secuencia está formada por una serie de escenas que se suceden unas a otras aludiendo a diferentes momentos de un rito del que no tenemos noticias precisas. Lo más probable es que se refieran a uno de los cultos místicos que existían en el mundo greco-latino, al margen de la religión oficial, y que solo eran conocidos por un pequeño número de elegidos.

La opinión más generalizada es que las pinturas representan las diferentes fases de la iniciación de una esposa en los ritos dionisiacos, o la preparación previa de una novia, antes del matrimonio, por medio de unas prácticas místicas encaminadas a templar su espíritu para afrontar las dificultades que debía superar en su nuevo estado. No puede olvidarse que los cultos dionisiacos alcanzaron una gran difusión en época romana, sobre todo, en Campania.

También se han relacionado con los misterios órficos con los que los dionisiacos tuvieron puntos de contacto a través de Zagreo ("el primer Dioniso"), un dios órfico, hijo de Zeus y de Perséfone, a la que se unió en forma de serpiente. Esquilo lo consideraba un Zeus subterráneo, identificándole con Hades. Según la leyenda, por evitar los celos de Hera, Zeus entregó al pequeño Zagreo a Apolo y a los Curetes⁷, quienes lo educaron en los bosques del Parnaso. Hera, pese a todo, llegó a descubrirlo y encargó a los Titanes que lo raptasen. Él adoptó el aspecto de un toro, pero fue despedazado y devorado por ellos, en parte crudo y, en parte, cocido. Palas Atenea sólo pudo salvar el corazón, aún palpitante. Apolo recogió algunos de sus restos y los enterró cerca del trípode en Delfos. Zeus le devolvió la vida, según una versión, porque Deméter, como hizo Isis con los restos de Osiris, recogió sus trozos dispersos; según otra porque hizo absorber su corazón a Semele, fecundándola, así, del "segundo Dioniso", (nacido dos veces).

Pese a todo, la interpretación más generalizada, a la hora de explicar tan complejas escenas, es la que se basa en la vinculación que la *domina*, la dueña de la casa, debía de tener, como iniciada, con tales ritos. En los momentos de su ejecución la casa estaba en sus momentos de esplendor y habitada por una familia acomodada y alto nivel económico. El triclinio, tal y como aparece decorado, sería un lugar destinado a la celebración de los ágapes místicos, semejante al que aparece en una de las escenas.

Las figuras son casi de tamaño natural y destacan sobre el friso corrido, de color rojizo, que les sirven de fondo. Por encima y por debajo del dicho friso figurativo, corren otros dos, decorados con una textura a imitación de los mármoles multicolores, técnica que es propia del primer estilo pompe-

⁷ Genios a los que tuvo Zeus en su séquito durante su infancia en Creta.

yano, llamado "de incrustación".

Cada una de las figuras es una muestra del talento de quien las pintó, aun cuando no fuera el creador de los bocetos. Están llenas de desenvoltura, de una natural elegancia y de un hondo patetismo, en los casos en los que el estado emocional de los personajes así lo exige.

La serie completa se compone de diez escenas relacionadas entre sí por un hilo conductor continuo, aunque, a nosotros se nos escape la coherencia última de su cabal significado.

La primera, desde la izquierda, aparece separada de la composición continua. Se trata de una figura femenina, sedente y de mirada serena, que por su distinguido aspecto se ha identificado como la "señora de la casa", tal vez ya iniciada en los misterios y que, desde un lugar privilegiado, asiste al desarrollo de una nueva ceremonia.

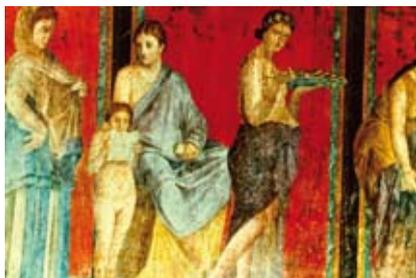


La dómina de la casa

La segunda, se encuentra al principio de la pared de la izquierda (norte). En ella se ve a una figura femenina, de pie, con la cabeza cubierta por un velo, que parece concentrada en la lectura del ritual iniciático que corre a cargo de un niño desnudo (tal vez el propio Dioniso), ante la presencia de otra matrona, sedente, de aspecto grave, que lleva un volumen enrollado en su mano izquierda, indicando, tal vez, la existencia de una segunda parte de la lectura que la neófita debe escuchar.



Lectura del ritual



Lectura del ritual
y joven oferente

La tercera, en la que se representa un ágape ritual, se inicia con la figura de una acólita, que en estado de gravidez, como indica su abultado vientre, se dirige, con una bandeja cargada de frutos, para servir a la mesa donde se va a celebrar la comida a la que asisten otras tres iniciadas. La figura principal, de espaldas al espectador, con el pelo recogido con un pañuelo, aparece sentada en un ancho taburete, recubierto por un paño color ocre y cenefa marrón. Con gran atención se apresta a extender el mantel sobre la mesa, mientras que la acompañante que se ve, a su derecha, de pie, hace una libación sobre una fuente. Delante de ella se yergue la figura de un papisileno que pertenece, en realidad, a la siguiente secuencia.



Preparación del ágape ritual



Papisileno tocando la lira

La cuarta, una escena músico-pastoril, está protagonizada por el citado papisileno (sileno viejo, preceptor de Dioniso), semidesnudo, que tañe una lira, un sátiro que toca el caramillo y una faunesa, de orejas muy apuntadas, que da de mamar a un cabritillo, mientras una ménade, en pleno éxtasis, baila al compás de la música. Esta figura que representa a una de las devotas del dios en situación de trance orgiástico, es una de las más bellas de la serie. En su danza, parece girar sobre sí misma, acompañándose de un velo explayado, a modo de aurea velificans, y dejándose llevar por la melodía que interpretan sus compañeros.

La quinta, con la que se inicia la serie de las pinturas del fondo de la habitación, es una escena de adivinación por medio de la interpretación de los posos que el vino ha dejado en el cuenco que sostiene, un papisileno y sobre el que se inclina el sátiro encargado de dicha interpretación, mientras otro, situado a su derecha, levanta una máscara báquica que, posiblemente, también se reflejaría en el cuenco.

La sexta, a continuación de la anterior, representa la hierogamia (boda sagrada) de Dioniso y Ariadna. El dios aparece recostado, indolentemente, en las rodillas femeninas de la esposa cuyo rostro se ha perdido.

La séptima representa el momento en que una



Danza báquica

bacante o iniciada procede a descubrir el gran falo ritual que, cubierto por un velo, se hallaba en el suelo. Tal vez, un órgano semejante era el que se solía llevar en las procesiones, como símbolo del poder fecundante del dios. A su lado se alza la impresionante figura de un ser alado, que enarbolando un flagellum se dispone a azotar a la iniciada que ya aparece en el otro muro de la pared.

La octava la componen la iniciada que, arrodillada y medio desnuda, recibe en su espalda el castigo de la flagelación, y la figura que, sentada, le ofrece su regazo como consolador refugio, mientras acaricia sus cabellos. El rostro contraído por el dolor de la joven azotada resulta sobrecogedor.

La novena se compone de otras dos figuras femeninas que aparecen a continuación del grupo anterior: la primera es una esbelta danzante, desnuda, a pesar del velo flotante que luce, que muestra su hermosa espalda, al tiempo que, con los brazos levantados sobre su cabeza, toca los cítrilos. La segunda, otra bella ménade, de honda mirada y pelo recogido, aparece detrás de ella, llevando tirso, mientras contempla la cruel escena que se desarrolla ante ellas.



Escena de adivinación. Dioniso y Ariadna



Escena de flagelación



Detalle de la escena de flagelación

La décima y última, presenta una escena de tocador. En ella la iniciada, superados todos episodios del trance, se peina y recompone su aspecto, ayudada por una acólita y por dos erotes, uno de los cuales sostiene frente a ella un espejo, tal vez con el fin de que en él se refleje su nueva imagen, tras haberse convertido en la esposa mística del dios.

En todo el conjunto, tanto los vestidos, como los peinados y, asimismo, el mobiliario etc., ofrecen un rico repertorio para poder estudiar la iconografía de la mujer y del ambiente doméstico a finales del siglo I a.C., así como el sorprendente hecho de ver alternar, en un mismo plano y de modo espontáneo, a los dioses con los mortales, siempre cercanos en las religiones místicas de carácter soteriológico. La religión Dionisiaca, a pesar de las prohibiciones que sobre ella pesaban, debió de practicarse, privadamente, sobre todo en círculos femeninos hasta bien entrado el siglo V de la Era.



Detalle de la escena de flagelación



Danza báquica



Escena de tocador

BIBLIOGRAFÍA:

- Andrews, I., Pompeya, Madrid, 1990.
- Brion, M., Pompeya y Herculano, Barcelona, 1961.
- Clarke, J.R., The houses of Roman Italy 100 BC – AD 250. Ritual, Space and Decoration, Oxford, 1991
- Conte Corti, E.C., Muerte y resurrección de Pompeya y Herculano, Barcelona, 1958.
- De Vos, M.A., Pompei, Ercolano, Stabia, Roma, 1982.
 - Pompei. Pitture e Mosaici, Roma, 1990
- Etienne, R., La vida cotidiana en Pompeya, Madrid, 1971.
 - Pompeya, la ciudad bajo las cenizas, Madrid, 1989.
- La Rocca, E., De Vos, M.A., y Coarelli, F., Guida archeologica di Pompei, Milán, 1976
- De Francis, A., La pintura pompeyana, Granada 1965.
- Maiuri, A., La villa dei Misteri, Roma, 1931.
 - Pompei, Roma, 1956.
- Maulucci, F.P., Pompei .Guida Archeologica degli scavi con itinerari, piante e rico struzione, Nápoles, 1987.
- Santini, L., Pompeya, Nápoles, 1991

ASPECTOS ICONOGRÁFICOS DE LA MAGIA EN EL ANTIGUO EGIPTO: IMAGEN Y PALABRA¹

M^a AMPARO ARROYO DE LA FUENTE.
Licenciada en Historia del Arte. U.C.M.
Diplomada en Lenguas y Culturas del
Oriente Medio en la Antigüedad. U.C.M.

Resumen:

El concepto actual de magia difiere considerablemente de aquello que en el antiguo Egipto entendieron como tal. Actualmente, se asocia la magia bien con el espectáculo o bien con el ámbito esotérico. Aunque algunos de los hábitos egipcios pueden ponerse en relación con estas prácticas actuales, la magia en Egipto fue un concepto de cariz religioso y así hay que definirla para comprender no sólo su incidencia en la iconografía, sino también su trascendencia a nivel social y cultural.

Summary:

The present concept of magic differs considerably from what was understood in the Ancient Egypt. Nowadays magic is associated either with the show or the esoteric world. Although some of these Egyptian habits can be related to these present practices, the magic in Egypt was a concept of a religious nature that must be defined in that way in order to understand not only its effect on the iconography, but also its importance at a social and cultural level.

“¿Desconoces, pues, tú, Asclepios, que el Egipto es la copia del cielo o, por mejor decir, el lugar en que se transfieren y se proyectan aquí abajo todas las operaciones que dirigen y ponen por obra las fuerzas celestes? Más aún, si hay que decir toda la verdad, nuestra tierra es el templo del mundo entero”
(Corpus Hermeticum. Asclepius, 24).

¹ El presente artículo surge a partir de la conferencia impartida el día 17 de enero de 2007 con el título *Aspectos iconográficos de la magia en el antiguo Egipto*, como parte del programa del *XIV Seminario de Arqueología Clásica*, organizado por el Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid.

La magia, entendida como la capacidad del hombre para comunicarse con la divinidad, fue personificada en el dios Heka², término muy similar al que los egipcios emplearon para referirse a lo que hoy traducimos como *magia*³. Por lo tanto, la heka, como concepto abstracto, se representó como una figura humana al igual que en Occidente se hizo con ideas como la Justicia o las Virtudes. En Egipto fueron también varias las nociones abstractas así figuradas, no obstante, si bien actualmente traducimos estos conceptos con términos concretos, la complejidad del razonamiento egipcio dificulta la interpretación de algunos de ellos a través del pensamiento y las lenguas occidentales. Es el caso de la Justicia, encarnada en Egipto por la diosa Maat que, a su vez, simbolizaba también la Verdad e, incluso, un paradigma de la concepción misma del cosmos:

“Bajo la forma de una deidad femenina personifica el orden cósmico, la justicia, la verdad y la estabilidad que ha de estar presente en el mundo y en el cosmos. El responsable directo de este orden en la tierra es el soberano” (CASTEL, E. 2001: 243).

El concepto *heka* es, igualmente, un término que se resiste a la simple definición de *magia*; de hecho, no sólo fue una idea personificada, sino que también fue divinizada. La iconografía del dios Heka aporta múltiples datos acerca de la pluralidad del término. Esta deidad encarnaba el poder del sol, por ello Heka fue también considerado como el *Gran Ka de Ra* (CASTEL, E. 1999: 193-194); teniendo en cuenta que el *ka* fue considerado como la *fuera vital* del hombre, Heka constituía la potencia benéfica que emanaba del sol. Pero esta energía era, además, el aliento intrínseco del que el difunto precisaba para defenderse de los peligros del *Más Allá*. Asimismo, este poder era también el que empleaba el demiurgo para crear el mundo. En resumen, la *heka*, encarnada por el dios del mismo nombre, era, por tanto, un poder divino del que los hombres poseían una parte después su muerte, pero también en vida gracias a determinados conocimientos que permitían disponer de este vínculo con la divinidad.

Heka fue representado como un hombre, a veces un niño, que lucía un tocado en forma de estandarte con una rana, y que sujetaba con sus manos dos serpientes. Ambos animales estuvieron estrechamente relacionados con la magia a través de su papel en la creación; en la cosmogonía hermopolitana, los ocho genios que asumían el papel de demiurgo colectivo eran representados como ranas, los genios masculinos, y como serpientes, los femeninos. Todas las cosmogonías egip-

cias, exceptuando las más tardías⁴, se iniciaban en el océano primordial, el Num, de donde surgía la colina primigenia. Esta imagen mítica, la tierra surgiendo de las aguas, era una metáfora de la retirada del caudal del Nilo tras la crecida, cuando comenzaban a aparecer montículos de tierra fertilizada por el limo; sobre estos montículos, los primeros animales visibles eran precisamente las ranas y las serpientes, de ahí su vinculación con el poder creador (CASTEL, E. 1999: 337) y, por tanto, con la heka.

Por otra parte, el dominio sobre las serpientes simbolizaba en Egipto la posesión de la heka, es decir, la práctica



El dios Heka.



Estela de Harpócrates.
Principios del Período Ptolemaico
(332-30 a.C.).
Museo Egipcio de El Cairo.

de la magia. Así es representado, por tanto, el propio dios Heka, del mismo modo que aparecerá también el joven Harpócrates en los cipos ptolemaicos. Horus, hijo de Isis y Osiris, fue llamado Harpócrates en época ptolemaica y representado como un joven con atributos reales: la doble corona y la coleta lateral que lo identificaba como primogénito y heredero. Así es denominado ya por Plutarco: “En cuanto a Isis, con quien Osiris tuvo comercio después de muerto, dio a luz antes del tiempo debido, un niño débil de piernas, niño que recibió el nombre de Harpócrates”. (Plutarco, *Sobre Isis y Osiris*, 19) Este tipo de estelas representaban la victoria de Horus-Harpócrates sobre las fuerzas del mal y, generalmente, llevaban aparejados textos mágicos para curar las picaduras de escorpiones, serpientes, u otros animales venenosos. Como ejemplo, sirva un fragmento del texto de la denominada *Estela Metternich*:

“[...] Tu cuerpo no tomará el calor de tu veneno, tú no caerás hacia atrás en la tierra, tú no caerás débil en el agua, ninguna punzante serpiente tendrá poder sobre ti, ningún león

² HkA, dios Heka (nombre griego/romano: Hike). CASTEL, E. 2001. P.153. HkAw, divinidad, dios de la magia. Variante tardía representada como el estandarte de la rana. FAULKNER, R.O. 1995. P.155. Ver Glosario.

³ [HkA[w], magia, palabras mágicas. Según SÁNCHEZ, A. 2000. Pp. 306-307. FAULKNER, R.O. 1995. P.154. Ver Glosario.

⁴ En Esna, Elephantina y Sais se concibieron teogonías basadas en la acción creadora de un demiurgo, Jnum y Neith, sin que se hiciera ya referencia a la creación ideada en la primitiva cosmogonía heliopolitana; en ésta sí se basaron, sin embargo, las teogonías hermopolitana, menfita y tebana, modificando la acción del primitivo demiurgo heliopolitano, Atum, para subrayar el protagonismo de los dioses locales: el dios Thoth y la Ogdóada hermopolitanos, el dios Ptah menfita y el Amón tebano.

poderoso se inclinará sobre ti. Tú eres el hijo del augusto dios que viene de Geb. El veneno no tendrá poder sobre tu cuerpo. Tú eres el hijo del augusto dios que viene de Geb —y tal es también el caso del que lo sufre— [...]” (BORGHOUTS, J.F. 1978: 69-70. Estela Metternich [7] 71-83)

Estas estelas eran colocadas en lugares públicos como repelentes de estos nocivos animales, pero también eran empleadas como objetos mágicos comunales, a disposición de los ciudadanos; sobre las estelas se derramaba agua que, posteriormente, debía ser bebida por la víctima de una de estas picaduras. El poder mágico de la imagen del dios, unido a la potencia del *conjuro* inscrito en la piedra, permitía la curación. Se ha supuesto también que estas prácticas tuvieron un fundamento médico basado en los beneficios de ingerir agua tras una mordedura de este género⁵.

Otra divinidad serpentígera fue el dios Bes que, de este modo, subrayaba sus capacidades mágicas en relación con la defensa frente a los malos espíritus, especialmente, aquéllos que acechaban a las mujeres y a los neonatos en el momento del parto. Por último, la diosa Isis fue representada, para simbolizar su poder mágico, no sosteniendo ofidios en sus manos sino ella misma convertida en serpiente con cabeza, pechos y brazos humanos, ya que uno de sus epítetos habituales fue el de *Gran Maga*:

“Pues bien, Isis era una mujer inteligente por sus palabras. Ella era más astuta en su corazón que todos los humanos. Ella aventajaba a millones de dioses y poseía mayor sabiduría que millones de gloriosos espíritus. No había nada de lo que ella no supiera acerca del cielo y de la tierra al igual que Ra, quién hizo toda la tierra”. (Ra, Isis... KASTER, J. 1970: 60-65)⁶

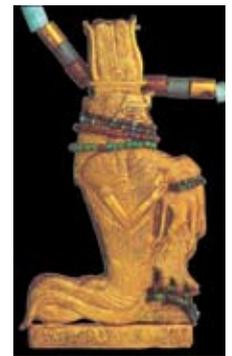
La *heka*, como concepto religioso y experiencia espiritual, simboliza sencillamente el deseo propio del ser humano, desarrollado en muchas culturas desde época prehistórica, de propiciar la buena suerte o de favorecer la acción de los dioses mediante prácticas imitativas y apotropaicas. La magia en Egipto se ejercía gracias a dos instrumentos básicos: la palabra y la imagen. Es ésta última, por supuesto, la que más ejemplos iconográficos genera; no obstante, la escritura jeroglífica también aporta múltiples testimonios gracias al uso de los determinativos genéricos o semagramas⁷. La anulación del poder e, incluso, de la existencia de una persona requería, por procedimientos de magia

⁵ “Es indudable que el agua no tenía cualidades curativas, pero al menos servía para tranquilizar a un enfermo acosado por problemas respiratorios. [...] Otra posibilidad es que los egipcios supieran que bebiendo mucho agua se aumenta el volumen sanguíneo y la sangre se hace más fluida, consiguiendo que el veneno ataque de forma más débil”. CASTEL, E. 1999. Pp. 108-109.

⁶ Ra, Isis y el Misterio del Nombre Divino. Este relato se recoge en el denominado Papiro de Turín, un texto hierático que data de la XIX Dinastía (1291-1185 a.C.). KASTER, J. 1970. Pp. 60-65. Ver también GARDINER, A.H. 1935. I, 59. LALOUETTE, C. 1987. II, 70-73.



Estela de Bes y Beset. Baja época (644-332 a.C.). Allard Pierson Museum.



Isis Weret-Hekau, Gran Maga. Tumba de Tutankhamón (1333-1323 a.C.). Museo Egipcio de El Cairo.

homeopática, la destrucción no sólo de su imagen, sino también de su nombre⁸.

Según la definición de J.G. Frazer⁹, la magia simpática implica la estrecha relación entre dos elementos a través de una fuerza oculta, bien sea por similitud (*magia homeopática o imitativa*) o por contacto (*magia contaminante*). La primera es la que opera en la *damnatio memoriae*, la destrucción de la imagen de una persona con el objetivo de anular su existencia, así como también en aquellas efigies que persiguen la consecución de un acto a través de su representación: escenas propiciatorias de caza o de la derrota del enemigo. En Egipto, sufrieron la *damnatio memoriae* determinados

⁷ “Son gráficos que se colocan, por lo general, después de una secuencia fonética para encuadrar la palabra dentro de un grupo semántico (un mismo determinativo lo podemos encontrar en múltiples palabras) y facilitar la diferenciación de vocablos con homofonía en sus consonantes”. SÁNCHEZ, A. 2004. P. 36.

⁸ “El mago opera basándose en dos principios básicos. Por un lado, la fuerza creadora de la palabra, y por otro el valor evocador de la imagen. La palabra, el nombre, es para el primitivo la esencia de la cosa, con pronunciarlo equivale a crearlo”. PRESEDO, F.J. y SERRANO, J.M. 1989. Pág. 56-58.

⁹ “Si analizamos los principios del pensamiento sobre los que se funda la magia, sin duda encontraremos que se resuelven en dos: primero, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico.[...] Los encantamientos fundados en la ley de semejanza pueden denominarse de magia imitativa u homeopática, y los basados sobre la ley de contacto o contagio podrán llamarse de magia contaminante o contagiosa”. FRAZER, J.G. 2006. Pp. 33-34. Un análisis más amplio en Cap. III. Magia simpática. Pp. 33-74.

faraones (Akhenaton, Hatshepsut) e, incluso, los propios dioses durante la reforma atoniana, así como, por supuesto, Atón tras el fracaso de la citada reforma. Pero no sólo era preciso destruir la imagen, sino también borrar el nombre de la persona, o dios, a quien se pretendía eliminar. La importancia del nombre en Egipto fue tal que era considerado uno de los componentes del hombre (CASTEL, E. 1999: 260-261), su persistencia fue, por tanto, tan trascendental para la vida en el *Más Allá* como lo era la conservación del cuerpo:

¡A los señores todopoderosos que modelan los Destinos del hombre, que mi Nombre no se pudra y apeste ante sus ojos! ¡Y que sus Corazones estén satisfechos y que la Oreja de los dioses se regocije, cuando sean pesadas mis Palabras en la Balanza del Juicio! (Libro de los Muertos, XXX)

Por otra parte, *la magia contaminante*, es aquella que busca el perjuicio o la curación a través de la manipulación de objetos personales o bien de restos orgánicos (pelo, uñas, etc.). Ambas prácticas fueron habituales no sólo en Egipto, sino también en Grecia y Roma, lo que subraya el carácter intrínseco de la magia simpática.

El término con el que los egipcios definían la magia, (v. nota 3), se traduce actualmente como *magia* o *palabras mágicas*. En la escritura se observa el símbolo que representa el ka, dos manos abiertas y alzadas al cielo. Esta *fuera vital*, el ka, fue también, como la *heka*, un elemento divino del que participaban los hombres; en el término descrito constituye un componente fonético, pero no aparece como tal en términos casi homófonos, siendo entonces sustituido por el cetro *heka*, el cayado faraónico. Llama la atención la similitud del vocablo *heka*, magia, con términos relacionados con el gobierno¹⁰, pero diferenciados por el uso gráfico y fonético del cetro *heka*. Este cetro tiene sus orígenes en la prehistoria y, probablemente, simbolizaba una vara de pastor que pasaría a ser símbolo del dios Anedty¹¹ y, finalmente, del faraón, por su vinculación con Osiris (CASTEL, E. 1999: 193). Esta grafía denota la estrecha relación entre el poder político y la religión, en tanto que dicho poder se sustentaba y legitimaba gracias a conceptos religiosos: la filiación con los dioses y los poderes mágicos que ostentaba el gobernante.

Al lado del símbolo del ka, con valor fonético, el vocablo *heka* presenta un semagrama —un hombre que se lleva la mano a la boca— utilizado tradicionalmente para designar términos que implican el uso de este órgano, bien sea comer o, como en este caso, hablar, indispensable para ejercer la magia. Finalmente, el determinativo plural —marcado por el fonema -w y las tres líneas verticales— implica que sea más correcta la traducción del término no como *magia*, sino como *palabras mágicas*. La propia ortografía del término subraya

así la trascendencia del uso de la lengua en relación con la práctica de la magia.

La posesión de la *heka* por parte de los hombres, así como su capacidad para establecer una comunicación con los dioses y desarrollar, por tanto, capacidades *divinas*, sólo estaba en manos de aquellos que poseían el conocimiento preciso. El faraón, considerado la encarnación del dios sobre la tierra, poseía una potestad intrínseca y era el oficiante simbólico de todos los cultos religiosos; no obstante, los sacerdotes sustitúan al monarca en las ceremonias y eran, por tanto, también poseedores de la *heka*, a la que accedían gracias al estudio. Estos *magos*, especialmente el clero consagrado al culto del propio dios *Heka*, eran denominados¹² (ver Glosario). El carácter gráfico de la escritura jeroglífica aporta datos acerca de la consideración social de estos personajes, ya que el semagrama empleado para la escritura del término no es, como sería habitual, el relativo al hombre, sino el determinativo del dios (un hombre sentado, con la barba osiriaca). Sus acciones podían llegar a considerarse auténticos *prodigios*, tal y como denota el texto sobre el mago Djedi:

“Hay un hombre que vive en la ciudad de Djed-Esnefru cuyo nombre es Djedi. Este hombre tiene ciento diez años, y aún hoy toma para comer cada día quinientos panes y medio buey y, para beber, cien jarras de cerveza. Este hombre sabe cómo colocar en su lugar de nuevo una cabeza que ha sido separada del cuerpo, como si nada hubiera pasado. Sabe hacer que un león, cuya correa ha sido soltada, ande mansamente detrás suyo” (Jufu y los Magos. Papiro Westcar. Placas VII, VIII, IX. LEFEBVRE, G. 1982: 74-77)

La Biblia describe a estos magos egipcios como “*sabios y encantadores*”, capaces de igualar las proezas que, por orden del propio Yavé, realiza Arón en presencia del monarca egipcio. El relato bíblico fundamenta las habilidades de estos hombres, probablemente sacerdotes, en su sabiduría y atribuye sus actos al conocimiento de determinados “*sortilegios*”;

“Yavé dijo a Moisés y a Arón: «Cuando el faraón os diga: ‘Haced un prodigio’, le dices a Arón: ‘Toma tu cayado y échalo delante del faraón, y se convertirá en serpiente» [...] Hizo llamar también el faraón a sus sabios y encantadores. Y los magos de Egipto realizaron también por sus sortilegios el mismo prodigio” (Éxodo 7, 7-11).

No obstante, la realización de estas mismas gestas por parte de Arón, en compañía de Moisés, adquiere en las Escrituras, al igual que en el ámbito egipcio, un sentido religioso, de profundo y especial vínculo con la divinidad:

“Yavé dijo a Moisés: ‘Ve al faraón, porque yo he endurecido su corazón y el de sus servidores, para obrar en medio de todos estas señales, para que cuentes a tus hijos y a los hijos de tus hijos cuán grandes cosas hice yo entre los egipcios y qué prodigios obré en medio de ellos, y sepáis que yo soy Yavé’” (Éxodo 10, 1-2).

¹⁰ Hq[A], gobernador; Hq[A], gobernar. SÁNCHEZ, A. 2000. Pp. 306-307. FAULKNER, R.O. 1995. P.154.

¹¹ Dios de Busiris con atribuciones en relación con la fertilidad y el renacer de los hombres en el Más Allá, que se asimiló a Osiris. CASTEL, E. 2001. Pp. 55-56.

¹²  HkAy, mago. SÁNCHEZ, A. 2000. P. 307. FAULKNER, R.O. 1995. P.154.

Tanto estas proezas como los *trucos* concebidos para hacer hablar a los dioses en los templos o emitir oráculos por boca de estatuas huecas, podrían ponerse en relación con las prácticas de magia actual, entendida como un espectáculo, un artificio basado en determinados efectos visuales engañosos. No obstante, el vínculo con lo religioso aparta a las prácticas egipcias del simple esparcimiento. Para comprender la importancia de los dos vehículos imprescindibles de la *heka*, la imagen y la palabra, baste como ejemplo el relato sobre cómo Isis consigue de Ra su nombre divino (*Ra, Isis...* KASTER, J. 1970: 60-65). El propio objetivo de la diosa —“*ansiaba en su corazón aprender el nombre del augusto dios*”— remite a la importancia de la lengua y el poder que otorgaba el conocimiento de fórmulas concretas, en este caso, la potestad que implicaba la simple cognición del nombre del dios. Esta trascendencia de las palabras, así como su reiteración, casi mántrica, para concitar los efectos de la magia, puede verse ya en las fórmulas de los *Textos de las Pirámides*:

“Las Almas de Pe bailan por ti,
se golpean su carne por ti,
se golpean los brazos por ti,
se tiran de los pelos por ti.
[...]
Levántate y mira,
levántate y escucha
lo que tu hijo Horus ha hecho
por ti,
lo que Horus ha hecho por ti.
Él golpea al que te golpeaba a
ti.
Él ata al que te ató a ti”

Pero la trascendencia de las palabras no fue sólo fonética sino también real, tangible; en este sentido, no bastaba con leer determinados conjuros con ciertas cadencias, sino que, además, algunos de ellos debían ingerirse. Este es el caso del relato de cómo Isis obtiene el nombre divino de Ra, que es en sí mismo una fórmula mágica para mitigar el veneno de la serpiente:

“Estas palabras serán recitadas sobre una imagen de Atum junto con una de Horus-Digno-de-Alabanza y una figura de Isis y una imagen de Horus. Escribe estas palabras y haz que la persona las trague. De este modo también puede ser colocado sobre una pieza de verdadero lino e introducido en su garganta. Puede ser mezclado con cerveza o vino y bebido por el paciente. Es una completa destrucción del veneno, siempre tendrá éxito” (*Ra, Isis...* KASTER, J. 1970: 60-65)

En el mismo relato, la magia de Isis para provocar la enfermedad de Ra se fundamenta en la imagen; la diosa, en un alarde de magia simpatética por contacto, modela una serpiente con la saliva de Ra. El único modo de paliar el

terrible dolor que le produce la mordedura es, precisamente, revelar su nombre a Isis, la Gran Maga, para que ella conjure el veneno del animal:

“Ven, dime tu nombre, oh mi divino padre, porque vivirá aquel que ejerza el poder de su nombre mágico[...] Vivirá aquel cuyo verdadero nombre sea proclamado” (*Ra, Isis...* KASTER, J. 1970: 60-65)

La serpiente, como ya se ha dicho, estuvo especialmente vinculada con la magia, pero, en este caso, el uso de los fluidos —de la saliva de Ra— subraya su poder para perjudicar al dios. Estas prácticas podrían ponerse en relación con lo que hoy entendemos como magia negra, que no es otra cosa que magia simpatética contaminante que responde al citado anhelo del hombre por influir en su entorno e incidir en el desarrollo del destino. Ello se consigue asumiendo capacidades atribuidas a los dioses o, en su defecto, apelando a un íntimo vínculo con la divinidad o con entidades demoníacas, entendidas éstas como genios o seres sobrenaturales.

Por último, este relato sugiere también la relación del poder mágico—religioso con el poder político. Cuando Ra definitivamente se rinde ante Isis y la revela su nombre, lo hace con una condición:

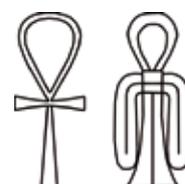
“Me permitiré ser descubierto por Isis ¡Mi nombre saldrá de mi cuerpo y se introducirá en el suyo! Yo, el más divino entre los dioses, lo oculté para que existiese el amplio poder de mi asiento en la Divina Barca de los millones de años. Una vez haya salido de mi corazón, entonces díselo a tu hijo Horus, después de que le hayas hecho jurar por la vida del dios, y hayas colocado al dios en sus ojos” (*Ra, Isis...* KASTER, J. 1970: 60-65)

El inmenso poder que proporcionaba el nombre del dios Ra, padre del faraón, quien ostentaba el título de *Hijo de Ra* y a su muerte ocupaba un lugar en la barca solar, sólo podía ser transmitido a Horus, encarnación del faraón en vida. Por tanto, el supremo poder mágico no escapaba al ámbito del monarca. En esta transmisión, la intermediaria era Isis, madre del faraón, entre cuyos títulos se encontraba el de *Gran Maga*. Como símbolo de sus poderes mágicos, la diosa ostentó el nudo en sus vestiduras, elemento que conservaría a lo largo de su dilatada evolución iconográfica y que estaba vinculado con el denominado nudo *Tyet*, tit ¹⁴.



Amuleto, nudo tyet. Tumba de Tutankhamón (1333-1323 a.C.). Museo Egipcio de El Cairo.

Amuletos. El anj y el nudo tyet, fetiche de Isis (Escritura jeroglífica. Signos S34 y V39. Ver GARDINER, A. 1988).



Este fetiche isíaco fue un amuleto diferente del *anj*, iconográficamente muy similar, que podía ser utilizado tanto por los vivos como por los difuntos con el objetivo de obtener la protección especial de la diosa Isis. No obstante, la relación del nudo *Tyet* con el concepto de "vida" y, por tanto, con el *anj*, es evidente si se tiene en cuenta que poseía también cualidades regeneradoras y que, por esta razón, debía realizarse en jaspe rojo, color que simbolizaba la esencia vital por su identificación con la sangre (CASTEL, E. 1999: 121):

"¡Oh Isis, tienes tu sangre, tienes tu poder mágico, Isis, tienes tu magia, oh Isis! ¡Ojalá que el amuleto, que es la protección del Gran Dios, reprima al que le causa perjuicios!. (Rúbrica). Palabras que se pronunciarán sobre un amuleto tit de jaspe rojo [...]" (El Libro de los Muertos, CLVI).

La simbología del nudo en las sociedades primitivas estuvo estrechamente relacionada con la magia homeopática (FRAZER, J.G. 2006: 284-290). La presencia de nudos, como símbolo de obstrucción, era desaconsejada en los partos¹⁵ y, por extensión, se rehuían determinadas posturas, como cruzar las piernas o los brazos. Tampoco debían estar presentes en las ceremonias religiosas y está documentada la superstición según la cual los cadáveres no debían portar nudos ni anillos cerrados, para facilitar que el espíritu pudiera escapar del cuerpo. No obstante, en palabras de J.G. Frazer, "la misma comprensión circular que impide el egreso del alma, puede impedir el ingreso de los espíritus malignos" (FRAZER, J.G. 2006: 289), por ello, se suponía que los nudos tenían poderes curativos y ciertas cualidades para atraer al amado. Esta simbología del nudo, no como obstrucción sino como protección y como vínculo, es la que opera en la iconografía isíaca.

Las supersticiones con respecto a los nudos también fueron conocidas en Roma: el *Flamen Dialis* tenía prohibido llevar anillos cerrados y lucir nudos en sus vestiduras, no debían enlazarse las manos o cruzar las piernas ante una mujer embarazada, ante un enfermo, ni en las reuniones de magistrados. Estos supuestos poderes perniciosos de los nudos pervivieron hasta el siglo XVIII, cuando el parlamento de Burdeos condenó a la hoguera a un hombre que había perjudicado a una familia por medio de cuerdas anudadas



Efigie mágica. Siglos IV-III a.C.
Museo del Louvre.

(FRAZER, J.G. 2006: P. 287).

La magia empleada por Isis en su añagaza para poseer el nombre de Ra, modelando una figura de barro, evoca la efigie de terracota conservada en el Museo del Louvre, que evidencia prácticas muy cercanas al denominado *vudú*. Por supuesto, esta pieza acredita la existencia de una magia popular, empleada con objetivos cotidianos e, incluso, triviales. La pieza está datada en época ptolemaica (siglos IV-III a.C.); cabe destacar que este tipo de hábitos eran también habituales en la antigua Grecia. El texto que la acompaña, inscrito en una placa de plomo, es un *conjuro*, en griego, para atraer a la mujer amada y la figura, atravesada por trece agujas, simboliza el afán de actuar sobre el objeto de deseo.

Estas prácticas, empleadas a nivel popular, también debían ser efectuadas por expertos que conocieran el procedimiento correcto y el texto imprescindible para su ejecución. El conjunto, tanto la figura como el texto, se hallaron dentro de una vasija y ocultos en una tumba. En esta ocasión, la magia no era avalada por la intervención de un dios, ya que se apela a un difunto, eso sí, en cierto sentido, divinizado a su muerte por la asimilación con Osiris. Por otro lado, responde a un tipo concreto de invocaciones efectivas gracias a la amenaza, en este caso, de impedir el descanso del finado; en otros ejemplos, se llegaba, incluso, a coaccionar a los dioses:

"¡Oh Re y Atum! Dioses que estáis en [el cielo], dioses que estáis en la tierra del Oeste y consejo [de dioses que] juzgáis la tierra entera, consejo [de dioses que estáis en el palacio] de Heliópolis, y aquéllos que estáis en Letópolis. ¡Ved! Ahora Isis está sufriendo por su retraso, como una mujer embarazada, sus meses han sido completados de acuerdo con el número (justo), ¡está embarazada de su hijo Horus, el vengador de su padre! Si ella termina su tiempo sin dar a luz vosotros quedaréis sin habla, oh Enéada. Para entonces no habrá cielo, para entonces no habrá tierra, para entonces no habrá cinco días adicionales en el año, para entonces no habrá ofrendas para ninguno de los dioses de Heliópolis. ¡Entonces un cansancio ocurrirá en el cielo meridional, y una perturbación romperá el cielo septentrional, una lamentación en el santuario. La luz del sol no aparecerá, la inundación no fluirá cuando debería fluir a su tiempo!..." (BORGHOUTS, J.F. 1978: 40)

Los amuletos también pertenecen al entorno de la magia popular, tanto los vivos como los muertos podían servirse de sus poderes protectores pero, para obtener todos los beneficios que poseían, los amuletos debían cumplir una serie de requerimientos básicos con respecto al material, el color e, incluso, el texto inscrito en ellos, ya que eran también estas características, y no sólo su forma, las que concedían al objeto todo su poder. Existieron amuletos que simbolizaban y, por tanto, propiciaban el renacer de la vida, generalmente simulando determinadas plantas; tanto éstos como aquellos que figuraban partes de un animal, eran indispensables para los difuntos en relación con la renovación en el *Más Allá*, o bien como una forma mágica de asimilar los poderes del animal, especialmente su fuerza, para afrontar con seguridad el

¹⁴ tit, un tipo de amuleto. Según SÁNCHEZ, A. 2000. P. 462. FAULKNER, R.O. 1995. P.251.

¹⁵ "En todos estos casos creemos que la idea es que el atado de un nudo podría, como dicen en las Indias Orientales, 'ligar' a la mujer; en otros términos, retardar o quizá impedir su parto o prolongar su puerperio. Dados los principios de la magia homeopática o imitativa, el obstáculo físico o impedimento de un nudo en una cuerda o cordón crearía un obstáculo correspondiente o impedimento en el cuerpo de la madre". FRAZER, J.G. 2006. P. 285.

tránsito por el mundo de ultratumba. También relacionados con la momificación, se realizaron amuletos que imitaban miembros del cuerpo humano e, incluso, determinadas insignias reales que permitían al finado proteger su integridad física y beneficiarse de los privilegios de la realeza. Por último, gracias a la representación de conceptos abstractos en la escritura jeroglífica, los semagramas que hacían referencia a estos conceptos fueron empleados como amuletos, así como ciertas herramientas que sirvieron a los difuntos como pequeños objetos mágicos que el beneficiario podía utilizar en el *Más Allá* o bien también como fetiche de conceptos abstractos¹⁶.

Especial trascendencia tuvieron los escarabeos, amuletos que representaban a Khepri, el dios escarabajo. Estos podían servir a los vivos, como protectores frente a la fiebre —especialmente la malaria (CASTEL, E. 1999: 161)—, pero eran además imprescindibles para obtener un veredicto favorable en el juicio de Osiris. Era habitual que el difunto portara uno de los denominados escarabeos de corazón, el órgano en que el amuleto debía influir para evitar que aquél —donde los egipcios creían que residía el pensamiento— diera un testimonio negativo en el momento de la psicostasia:

“¡Oh corazón (proveniente) de mi madre, [...] oh viscera de mi corazón de mis diferentes edades! ¡No levantes falsos testimonios contra mí en el juicio, no te opongas a mí ante el tribunal, no demuestres hostilidad contra mí en presencia del guardián de la balanza (del juicio)!” (Libro de los Muertos, XXX. “Para que no sea rechazado el corazón del difunto”)

Pero esta magia homeopática, imitativa, que entiende que puede influir en el desarrollo de los acontecimientos (atraer a la amada, asumir las potencias animales a través de amuletos, etc.), no se limitó tan sólo al ámbito popular, sino que también existió una magia oficial con idénticos objetivos y similar desarrollo. El templo egipcio era considerado la casa de dios, el lugar donde residía la divinidad; cada mañana se despertaba, alimentaba y atendía cuidadosamente la imagen divina. El templo en sí mismo era concebido como un microcosmos a imagen y semejanza del valle del Nilo: las columnas —papiroiformes o lotiformes— simbolizaban la vegetación orlada de agua en su pedestal, los techos representaban la bóveda celeste. Este microcosmos debía ser protegido mediante fórmulas mágicas que aseguraran la custodia del



Detalle de un pylon en el templo de Ramsés III en Medinet Habú (1184-1153 a.C.).

interior del témenos, el recinto sagrado.

En la decoración se representaban divinidades protectoras, entre las cuales figuraba el propio faraón, garante de la armonía cósmica. El monarca era considerado el responsable de la fertilidad y la seguridad del país, por ello, era habitual la representación en los pilonos del faraón venciendo al enemigo, arrodillado éste frente a él, o, en ocasiones, sujetando por la cabellera auténticos racimos de prisioneros suplicantes. La intención última de estas imágenes remite de nuevo a la magia homeopática, en este caso, empleada a gran escala para propiciar aquello que se representa. La práctica es muy antigua, así como la iconografía que generó, ya que puede adivinarse un primer ejemplo de esta magia propiciatoria en las pinturas de la tumba número 100 de Hierakómpolis, data- da en torno al año 3300 a.C..



Pintura mural (detalle). Tumba 100 de Hierakómpolis. Cultura gerzeense, período de Nagada IIc (c. 3.300 a.C.).

Es evidente que los pilonos de los templos fueron, además, gigantescos paneles a la vista del pueblo —que no podía acceder al interior— y, por tanto, también espléndidos soportes de propaganda institucional; no obstante, esta magia propiciatoria de la victoria sobre el enemigo, se empleó en los templos como protección simbólica del recinto sagrado frente a las fuerzas del Caos y, por otra parte, también era habitual en el entorno más íntimo del alto mandatario egipcio, lo que demuestra la trascendencia del valor mágico de la imagen por encima de la difusión o propaganda del poder faraónico. Los enemigos fueron representados, maniatados, en objetos tan cotidianos como sandalias, reposapiés o bastones. En estas piezas, procedentes de la tumba de Tutankhamón, puede observarse como

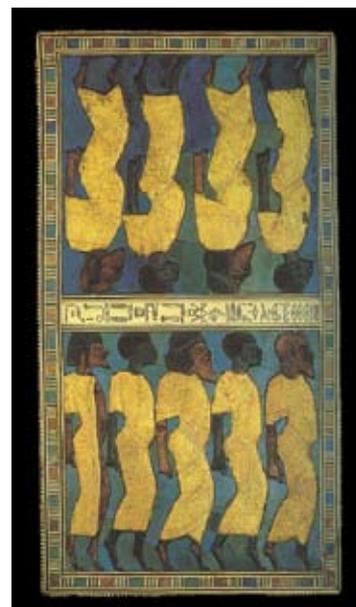
¹⁶ “Así por ejemplo, la escuadra representaba la rectitud a través de los años de vida eterna, y la plomada (hecha normalmente de hematita) el equilibrio eterno, la fuerza”. CASTEL, E. 1999. Pp. 42-43.



Sandalia. Tumba de Tutankhamón (1333-1323 a.C.). Museo Egipcio de El Cairo.



Tipos de arcos en la escritura jeroglífica.
Signos T9, T9A, T9B, T10 y Aa32.
Ver GARDINER, A. 1988.



Reposapias. Tumba de Tutankhamón (1333-1323 a.C.). Museo Egipcio de El Cairo.

los prisioneros son figurados en lugares destinados a que el faraón, diariamente, en su entorno privado, pudiera tener simbólicamente bajo sus pies a los enemigos del país. En las sandalias del monarca, además, tanto en la puntera como en el talón, aparece uno de los ideogramas jeroglíficos que hace referencia a los arcos; este arma era característica de los nubios y, de hecho, uno de los términos, tA-sty¹⁷, empleados para nombrar a este pueblo del sur de Egipto, se escribía con uno de estos arcos (ver Glosario). De este modo, se subrayaba el sometimiento y el debilitamiento del ejército nubio ante el faraón, mediante el procedimiento homeopático de pisar el arma representativa de estos guerreros que, cuando se integraban en la sociedad egipcia, formaban el cuerpo de arqueros del ejército faraónico.

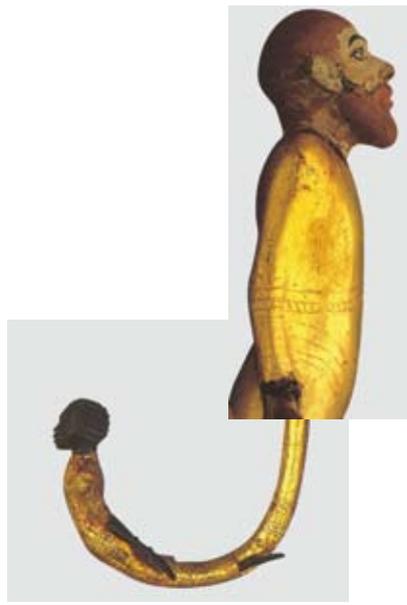
En el reposapias, el objetivo es el mismo y, de hecho, alternan también los dos enemigos clásicos de Egipto, nubios y sirios; en este caso, la función mágica del objeto se refuerza con un texto alusivo a la sumisión del adversario: *“Todas las tierras y los países extranjeros, y todos los grandes de entre los Retenu [una región de Siria], están juntos como uno sólo bajo tus sandalias, como Ra para siempre”*¹⁸. Asimismo, el remate de los bastones constituye un ejercicio de magia homeopática que ansía perjudicar a los así representados, perfectamente identificados por sus rasgos étnicos, colo-

cándolos en una perpetua caída y situándolos, además, en manos del faraón. En Egipto, representar una imagen implicaba dotarla de vida. Este poder mágico de la imagen se contagió también a la escritura; nombrar una cosa equivalía no sólo a evocarla sino a crearla y hacerla tangible, por el simple poder de la palabra y por la propia grafía jeroglífica en tanto que era también imagen. Por ello, los enemigos siempre eran representados como derrotados, bien fuera maniatados como prisioneros, bien heridos o mutilados, o bien desplomándose en el suelo; a este ademán, que simbolizaba la derrota, se aludía mediante una figura masculina

17 xnt-Hn-nfr, Nubia;

tA-sty, Nubia. Según SÁNCHEZ, A. 2000. Pp. 327 y 460. FAULKNER, R.O. 1995. Pp. 168 y 250.

18 taw nbw XAst nb wr r nw rTnw dmD mi wa Xr tbtY.k mi ra Dt. T. del a.



Bastón con prisionero nubio y detalle de otro bastón con un prisionero libio. Ambos procedentes de la tumba de Tutankhamón (1333-1323 a.C.). Museo Egipcio de El Cairo.

en horizontal, mirando al suelo, y agitando brazos y piernas, generalmente herido ya por algún arma o sangrando. Encarnar a un enemigo en plenitud de facultades, tanto en la imagen como en la escritura jeroglífica, habría supuesto una concesión mágica de poder. Cabe destacar como los oriundos de Nubia, región tradicionalmente sometida al poder faraónico, eran denominados con términos¹⁹ cuyos semagramas, en todos los casos, los caracterizaban como eternos prisioneros y que coinciden con los empleados para los vocablos con los que se definía a los enemigos²⁰ (ver Glosario).

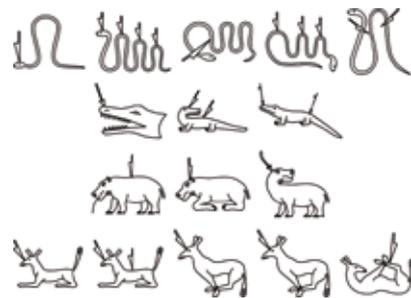
Al igual que los enemigos del país, aquellos animales considerados perniciosos, eran también conjurados en la escritura mediante mutilaciones y heridas que, de este modo, anulaban los poderes nocivos de lo representado. Así eran exorcizados tanto determinados animales venenosos, la serpiente, como otros especialmente violentos, el cocodrilo o el hipopótamo; este último se consideró, además, encarnación del dios Seth, cuya representación zoomórfica —un cánido de hocico prominente y extrañas orejas cuadrangulares— podía también aparecer neutralizada por estos procedimientos homeopáticos.

La magia, por tanto, podía ejercerse mediante la imagen o mediante la palabra, porque la palabra, en Egipto, fue también imagen. Pero lo habitual era que ambos aspectos se combinaran para generar el poder de la *heka*. Un ejemplo típico son los *ushabtis*, término egipcio que se traduce por *respondedor*²¹. Son retratos del difunto que suelen ser representados, por tanto, con aspecto momiforme, y cuya



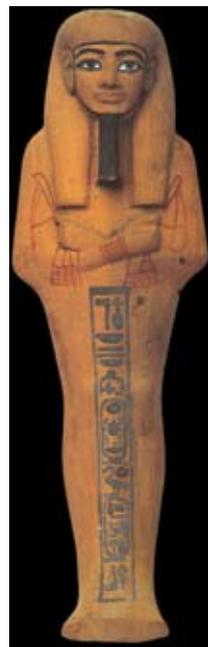
Representación de los enemigos en la escritura jeroglífica. Signos A13, A14 y A15, y diferentes variantes de los mismos. Ver GARDINER, A. 1988.

función consistía en sustituir al finado en aquellas tareas desagradables que pudieran encomendársele en el *Más Allá*; generalmente, como en el ejemplo procedente de la tumba de Tutankhamón, portan en sus manos azadas para la realización de los trabajos agrícolas. Pero, para la identificación del finado, no bastaba con el parecido físico, es decir, no era suficiente con la persistencia del cuerpo, sino que también era imprescindible la inscripción del nombre; en el caso del *ushabti* de Tutankhamón, la inscripción reitera los nombres del joven faraón:



Animales perniciosos en la escritura jeroglífica. Signos I3, I19, I83, I84, I86, E132, E133, E148, E150 y variantes. Ver GARDINER, A. 1988.

“Buen dios, Señor de las Dos Tierras, Digno de Honores, Neb-Heper-Ra, Hijo de Ra, Tut-Ankh-Amón. ¡Que le sea dada la vida!”²². Pero el poder de estos respondedores no recaía únicamente en la imagen, cuidadosamente identificada, del difunto, sino que, además, debía ser activado mediante la pronunciación de una determinada fórmula mágica recogida en el Libro de los Muertos:



Ushabti. Tumba de Tutankhamón (1333-1323 a.C.). Museo Egipcio de El Cairo.

“Si soy llamado, si soy designado para hacer todos los trabajos que se hacen habitualmente en el Más Allá, (que sepas) bien que la carga te será impuesta allí. Como (se debe) alguien a su trabajo, toma tú mi lugar en todo momento para cultivar los campos, para irrigar las riberas y para transportar la arena de Oriente a Occidente. ‘Heme aquí’ (dirás tú, figurilla). ‘Iré a donde me mandes’” (Libro de los Muertos, VI.).

La magia, la *heka*, esa parcela de poder divino de la que los hombres podían disponer gracias al conocimiento de las formas y las palabras adecuadas, permitía incidir en el entorno, propiciar determinados eventos e, incluso, dotar de vida a objetos inanimados. Cuando en los

19 nxsy, Nubio;

xnt-Hn-nfryw, Nubios;

styw, Nubios. SÁNCHEZ, A. 2000. Pp. 244, 327 y 404. FAULKNER, R.O. 1995. P. 216.

20 xrw, enemigo;

xfty, enemigo. SÁNCHEZ, A. 2000. Pp. 322, 329. xrawy, enemigo. FAULKNER, R.O. 1995. P. 169.

²¹ wSAby, el que responde, respondedor. SÁNCHEZ, A. 2000. P. 154. wSbt, respuesta. FAULKNER, R.O. 1995. P. 60.

²² nTr nfr nb tAwy nb imAxt nb-xpr-rA sA ra tut-anx-imn di anx. T. del a.

textos del *Corpus Hermeticum*²³, datados en torno a los años 100 y 300 d.C., se reinterpreta la magia egipcia, ésta vuelve a relacionarse con el ámbito religioso, en este caso, asimilada al neoplatonismo. Marsilio Ficino, al hilo de su traducción del manuscrito griego, en el siglo XV, analizó de nuevo las prácticas mágicas egipcias y las vinculó a la ciencia médica; pero, además, relacionó lo que denominó magia natural con el pensamiento más profundo, llegando a concebir, en palabras de Francis A. Yates, “una filosofía religiosa o una religión filosófica” (YATES, F.A. 1983: 21). Un fragmento del Asclepius ejemplifica la interpretación neoplatónica de la magia homeopática egipcia, que implica la estrecha relación entre la naturaleza divina y la materia y que dota a las estatuas de vida, a la manera de los ushabtis:

“Las imágenes de los dioses que el hombre modela han sido formadas de las dos naturalezas, de la divina que es más pura y mucho más divina, y de la que está a la parte de acá del hombre, es decir, de la materia que ha servido para fabricarlas [...] Se trata de estatuas dotadas de un alma, conscientes, llenas de soplo vital, y que realizan un número incalculable de prodigios[...]”. (Asclepius, 23-24)

La *magia natural* de Ficino implicaba también el uso de talismanes, trasunto de los amuletos, y se inspiraba en la concordancia entre la materia y la naturaleza divina presuponiendo, por tanto, la posibilidad de una estrecha relación con la divinidad a través de complejas combinaciones de materiales, formas y palabras. Esta “*religión filosófica*”, inspirada en el pensamiento egipcio, buscó la conciliación con el cristianismo subrayando el profundo carácter espiritual de las prácticas homeopáticas. La pervivencia de la magia simpática, en todas sus manifestaciones, denota la trascendencia de este primitivo ejercicio de intrusión en el entorno inmediato vinculado, irremediamente, a la divinidad o, en su defecto, a entes sobrenaturales. El uso de amuletos, talismanes o pequeños fetiches a los que atribuir la buena suerte o la protección, ha subsistido, incluso, hasta nuestros días y no sólo como manifestación de ideas religiosas, sino también como simple superstición.

La magia egipcia, la *heka*, impregnó la vida cotidiana, desde el ámbito oficial hasta las actividades más íntimas, todo ello velado por la creencia religiosa en una fuerza divina de la que podían disponer los hombres. No obstante, la religión, sustentada por la creencia y la promesa de una vida placentera más allá de la muerte, generó, como en todas las culturas, una reacción escéptica, una duda razonable que

²³ El denominado Corpus Hermeticum está constituido por diversas obras agrupadas en un manuscrito griego que, por orden de Cosme de Médici, fue llevado a Florencia en torno al año 1460; comprende una colección de textos, que serían atribuidos al mítico Hermes Trismegisto, traducidos del griego por Marsilio Ficino. HERMES TRISMEGISTO. 1966. Tres tratados: Poimandres, La Llave, Asclepios. Traducción del griego, prólogo y notas por Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires.

define a la magia como lo que en realidad fue y es: un simple anhelo de controlar el entorno, sostenido tan sólo por la fe de los oficiantes. El *Más Allá* y los poderes que de ello se derivan, entonces como ahora, fueron una promesa, nunca una certeza.

“Haz fiesta, y no te canses en ello.
Mira, no es dado al hombre llevar su propiedad con él.
Mira, ninguno hay que parta y vuelva de nuevo”

Canto del Arpista
(PRITCHARD, J.B. 1969: 467.)

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREWS, C. 1994. Amulets of Ancient Egypt. Londres
- BLAZQUEZ, J.M. y LARA, F. 1984. El Libro de los Muertos. Madrid.
- BORGHOUTS, J.F. 1978. Ancient Egyptian Magical Texts. Leiden.
- CASTEL, E. 1999. Egipto. Signos y Símbolos de lo sagrado. Madrid.
- CASTEL, E. 2001. Gran Diccionario de Mitología Egipcia. Madrid.
- FAULKNER, R.O. 1995. Diccionario Conciso de Egipcio Medio. Valencia.
- FRAZER, J.G. 2006. La Rama Dorada. Magia y Religión. Méjico.
- GARDINER, A. H. 1935. Hieratic Papyri in the British Museum. Londres.
- GARDINER, A. H. 1988. Egyptian Grammar. Third edition, revised. Oxford.
- HERMES TRISMEGISTO. 1966. Tres tratados: Poimandres, La Llave, Asclepios. Traducción del griego, prólogo y notas por Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires.
- KASTER, J. 1970. The Literature and Mythology of Ancient Egypt. Londres.
- LALOUETTE, C. 1987. Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Égypte. París.
- LEFEBVRE, G. 1982. Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique. París.
- MARTIN, F.J. 2002. Los magos del antiguo Egipto. Madrid.
- NÁCAR, E. y COLUNGA, A. 1983. Sagrada Biblia. Madrid.
- PRITCHARD, J.B. (ed.). 1969. Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament. Princeton.
- PLUTARCO. 1976. Isis y Osiris. Traducción de Mario Meunier. Barcelona.
- PRESEDO, F.J. y SERRANO, J.M. 1989. La religión egipcia. Madrid.
- SÁNCHEZ, A. 2000. Diccionario de Jeroglíficos Egipcios. Madrid.
- SÁNCHEZ, A. 2004. Manual de Traducción de Jeroglíficos Egipcios. Madrid.
- YATES, F.A. 1983. Giordano Bruno y la tradición hermética. Barcelona.

MANUEL ARAGÓN GÓMEZ
Arqueólogo
Instituto de Cultura Mediterránea

ÚLTIMAS ACTUACIONES ARQUEOLÓGICAS EN LA CIUDAD DE MELILLA.



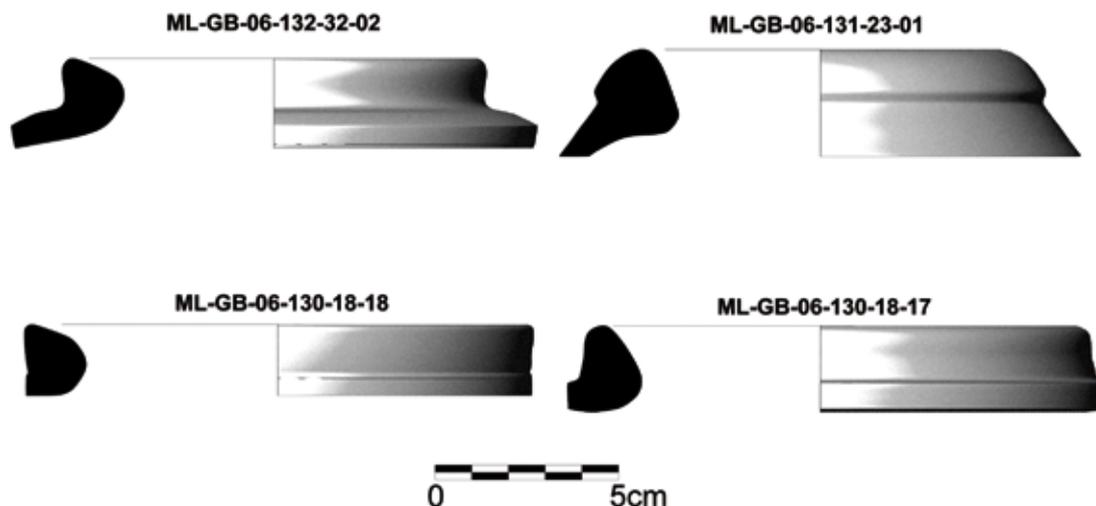
Materiales fenicio-púnicos localizados en Casa del Gobernador.

El curso de las últimas actuaciones arqueológicas en la ciudad de Melilla desarrolladas por el *Instituto de Cultura Mediterránea*¹ abre nuevas perspectivas para la comprensión de la antigua *Rusaddir* y su relación con otros asentamientos.

La confirmación de materiales del siglo VII-VI a.C. en el yacimiento de Casa del Gobernador situado en el centro histórico ahonda en la necesaria investigación arqueológica como fuente del correcto conocimiento de la ciudad no sólo en sus fases más antiguas sino también en momentos tan poco conocidos como es el ámbito medieval.

Las fructíferas intervenciones de los miembros vinculados al *Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine* en Marruecos junto a multitud de instituciones colaboradoras de ámbito internacional, la eficaz gestión del servicio de arqueología ceutí o el despegar de un verdadero programa de arqueología urbana en la ciudad de Melilla, permite que con el tiempo los estudios de las dos orillas no difieran de modo tan distante como lo es en la actualidad.

¹ El equipo del área de arqueología está compuesto por Manuel Aragón Gómez, Mari Carmen Lechado Granados, Sonia Gámez Gómez, Salvador Ramírez Berenguer y Fran Álvarez Ruiz.



Ánforas T-10.1.2.1 y T-11.2.1.3 localizadas en Casa del Gobernador.

1-Proyecto Oppidum

A lo largo del año 2007 y parte del 2008 fue ejecutada la primera fase del proyecto *“Oppidum. Investigación Histórico-Arqueológica en el Cuarto Recinto y Parque Lobera”*, centrado en el Cerro del Cubo y concretamente en su ladera Occidental², sufragado íntegramente por la Consejería de Cultura de la ciudad.

Los continuos hallazgos ocasionales así como las numerosas intervenciones sistemáticas realizadas a lo largo del último siglo presuponían la alta potencialidad arqueológica del área, motivo por el que fue inscrita dentro de la zona de alto riesgo de la *Carta Arqueológica Terrestre de la Ciudad Autónoma de Melilla*³.

Tras una serie de prospecciones intensivas por el Cuarto Recinto Fortificado y el Parque Lobera fueron documentados varios centenares de restos materiales, principalmente modernos y contemporáneos, destacando excepcionalmente la presencia del tipo Lomba do Canho 67 de finales del siglo I a.C. Con posterioridad, siguiendo el proyecto aprobado, fueron planteados una serie de sondeos a lo largo del Parque Lobera de 5 x 2 metros, siendo imprescindible la colaboración de otras áreas como la Consejería de Medio Ambiente y los miembros de la empresa *Talher* que apoyaron las actuaciones.

Aunque como norma general predominó la escasa poten-

cia hasta el nivel geológico en la mayor parte de los sondeos, hubo excepciones como fue el denominado sondeo E, situado en la parte más alta, junto al Parador de Turismo “Don Pedro de Estopiñan”, con una potencia de casi 2 metros. Se localizaron un conjunto de materiales datados en el siglo I a.C., principalmente ánforas de tradición púnica, así como cuantiosa vajilla doméstica y restos constructivos del siglo IX d.C., destacando las tejas curvas.

Entre los materiales correspondientes al periodo más antiguo destacan las ánforas T-7.4.3.3. y Dressel 1A así como cerámica de barniz negro, lo que permite suponer la explotación de este lugar durante el siglo I a.C., época en la que la ciudad integrada en el reino de Mauritania, de tradiciones púnicas muy arraigadas, establecerá estrechos vínculos con Roma, especialmente a partir del reinado de Bochus I.

Entre el elenco de materiales altomedievales destacan los ataífores, jarras, redomas, tinajas y candiles muy similares a los localizados en el interior de un silo documentado en el transcurso de las actuaciones desarrolladas en 1999⁴ cuya cronología debe establecerse en la segunda mitad del siglo IX d.C. Cuantitativamente predominó la cerámica común, con un total de 1827 individuos lo que supone un 84% del total, mientras que la cerámica a mano estaba menos representada con 359 fragmentos.

2. Intervención arqueológica preventiva en la plaza del Comandante aviador Joaquín García Morato

Durante el año en curso se desarrolló una Intervención Arqueológica Preventiva en la Plaza García Morato, debido

² En este sentido, la intervención se enmarca en la zona anexa al casco antiguo de la ciudad declarado *Conjunto Histórico Artístico* en 1953, siendo ratificado como *Bien de Interés Cultural* en 1986 (R.D. 2753/86 de 5 de Diciembre).

³ Hallazgos e intervenciones documentadas en 1928, 1961, 1973, 1984, 1989, 1993, 1997, 1999, 2005 y 2008 recogidos en la *Carta Arqueológica Terrestre de la Ciudad Autónoma de Melilla*

⁴ Excavación desarrollada en el marco del *Proyecto Rusaddir*. Destaca el hallazgo de un silo de 2,5 m. con forma oval y abundantes restos de material cerámico del siglo IX d.C.

al inicio de unas obras en la citada plaza a iniciativa de la Consejería de Medio Ambiente. Se presumía la existencia de restos arqueológicos al encontrarse las obras que se debían acometer dentro de la zona de alto riesgo marcada en la *Carta Arqueológica Terrestre de la Ciudad Autónoma de Melilla* y además por se una intervención directa sobre una zona catalogada como Bien de Interés Cultural.

A lo largo del mes de Julio de 2008 fue planteado un sondeo de 5x2, denominado corte D al relacionarlo con anteriores sondeos, mientras se mantenía el seguimiento de las remociones de tierra y la supervisión de las obras desarrolladas en la cortina que une el fuerte de San Carlos con el desaparecido fuerte de San Miguel.

Entre los restos documentados destaca la presencia del ánfora T-7.4.3.3., un arranque de asa de una Dressel 1, un plato de pescado tipo Kuass correspondiente a la forma II de Niveau⁵ así como varios fragmentos informes de barniz negro que nos indicaría una ocupación del siglo I a.C. En el transcurso de las obras fue localizada parte de la galería de minas que comunicaba el Fuerte de San Miguel con Victoria Grande, fechada en la segunda mitad del siglo XVIII y que ha sido documentada y topografiada.

3-Plan Casa del Gobernador

Dentro un marco más amplio⁶ cabría señalar el *Plan Casa del Gobernador*, estrategia cuyo objetivo es la optimización de los recursos para una eficaz protección del yacimiento de Casa del Gobernador, potenciar la investigación de calidad y rentabilidad social de los restos a partir de una programación racional.

Entre las primeras acciones de este programa destaca el análisis de las anteriores intervenciones desarrolladas, la catalogación y valoración de los fondos depositados, la ampliación de la excavación y la puesta en valor del yacimiento.

La excavación actualmente se extiende en torno a 150 m y posee 4 metros de potencia, con un predominio de los niveles del siglo I a.C correspondientes a varias viviendas del antiguo establecimiento de *Rusaddir*, estimándose en 200.000 los fragmentos recogidos hasta la fecha, tras casi una década de actuaciones.

Entre los recientes datos ofrecidos por esta estrategia destacan los depósitos previos a la construcción de la Vivienda A en el sector Occidental en la época de



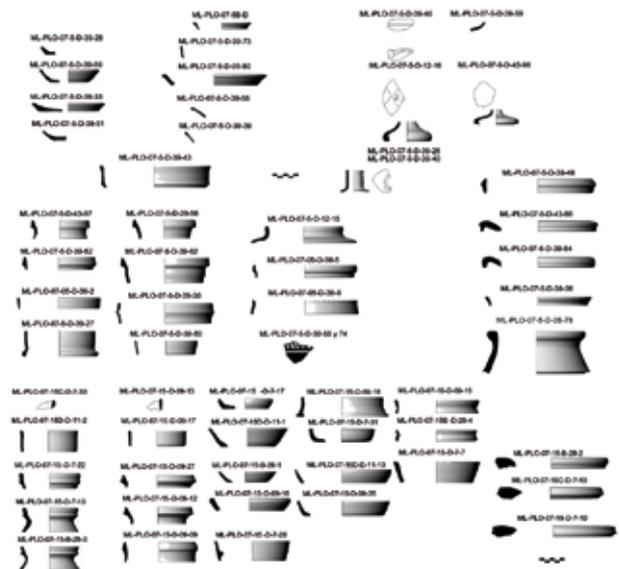
Distribución de restos en el Cerro del Cubo.

Bochus I (118 a.C.-81 a.C), analizados durante el año 2008.

La rica secuencia se inicia en los estratos inferiores donde destacan entre el repertorio cerámico, las ánforas T-10.1.2.1, estimándose la fundación del establecimiento a finales del VII a.C. o inicios de la centuria siguiente, con estratos superiores donde se localizan ánforas T-11.2.1.3. de finales del V a.C.

Tras la segunda guerra púnica se observa el decaimiento de las importaciones en la ciudad siendo representativas las ánforas halladas principalmente T-12.1.1.1 y T-8.2.1.1.

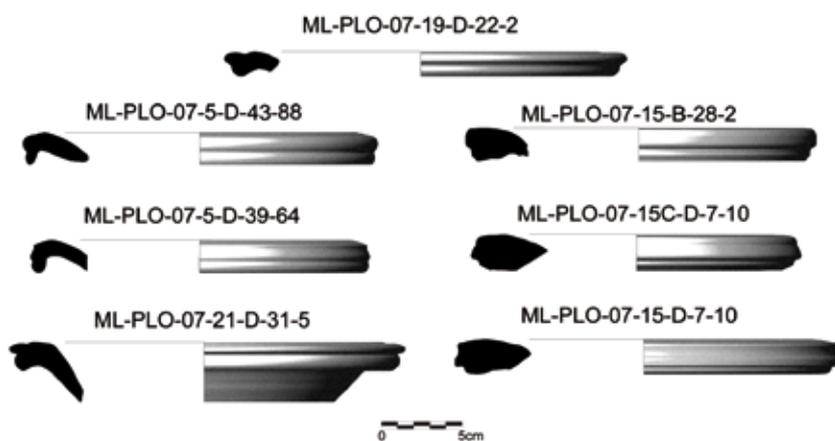
Finalmente, a partir de finales del siglo II a.C. y comienzos del I a.C. existe un predominio del tipo T-7.4.3.3. confirmándose la sustitución del ánfora greco-italica por el tipo Dressel 1, donde el establecimiento llegará a su momento álgido dándose un mayor desarrollo de los intercambios, consta-



Materiales recuperados en el sondeo E del Parque Lobera.

⁵ NIVEAU DE VILLEDARY Y MARIÑAS, Ana María (2003). *Cerámicas gaditanas «tipo Kuass»: bases para el análisis de la bahía de Cádiz*. Madrid: Real Academia de la Historia - Universidad de Cádiz; p.53.

⁶ El equipo de ICM en la actualidad viene desarrollando el *“Proyecto de Ciudad - Gestión e investigación histórico-arqueológica”* vertebrando un modelo de gestión de la arqueología urbana melillense apoyada por la Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla.



Ánforas T-7.4.3.3 localizadas en el Parque Lobera.

tándose la ampliación del área de necrópolis y el crecimiento hacia el oeste de la urbe hacia el cerro del Cubo. Estos envases serán sustituidos por el tipo Lomba do Canho 67 a finales del periodo republicano.

Tipología	Cronología	Periodo
T-10.1.2.1	VII-VI a.C.	Horizonte Fenicio
T-11.2.1.3	V a.C.	Horizonte Púnico
T-12.1.1.	IV-I a.C.	Horizonte Púnico
T-8.2.1.1	IV-III a.C.	Horizonte Púnico
Greco-italica	III-II a.C.	Horizonte Púnico
Dressel 1	II-I a.C.	Horizonte Mauritano
T-7.4.3.3	II-I a.C.	Horizonte Mauritano
LC67	I a.C.	Horizonte Mauritano

Conclusiones

Las nuevas actuaciones en los distintos ámbitos permiten cada vez con mayor precisión desarrollar nuevos planteamientos así como novedosas líneas de investigación, encauzadas al claro conocimiento del hábitat en Melilla en la antigüedad y en el medievo, por medio de la planificación de la actividad arqueológica y su normalización.

A los incipientes datos de un establecimiento fenopúnico desde finales del siglo VII a.C. al V a.C. siguiendo el patrón de asentamiento típico, y una época oscura debido al silencio arqueológico hasta el siglo III a.C., cada vez contamos con mayores datos del siglo II-I a.C. y el IX d.C.

El papel que jugará el monarca mauritano Bochus I (118 a.C.-81 a.C.) para poner fin a la conocida como "Guerra de Yugurta", tras la traición y entrega de Yugurta a los romanos (106 a.C.), tendrá su compensación con la entrega de parte de Numidia y la condición de aliado del pueblo romano. Todo indica que a partir del final de la guerra, la ciudad de Rusaddir sufrirá una profunda transformación socioeconómica ante esta coyuntura favorable, pasando de ser un centro fronterizo del antiguo reino de Mauritania, con escasos

restos localizados, a eficaz intermediaria del área del Estrecho de Gibraltar con los nuevos territorios incorporados al este del río Muluya, sirviendo de base de la implantación de Roma en la región.

A partir de este momento los productos itálicos e hispanos así como de otros centros urbanos mauritanos empezarán a copar el mercado rusaditano, constituyendo un proceso de asimilación lento pero efectivo, dando buena cuenta de ello la ingente cantidad de restos arqueológicos documentados en la ciudad adscribibles a este momento, principalmente correspondientes al núcleo urbano (Casa del Gobernador) y su necrópolis (cerro de San Lorenzo).

La ciudad pasará a ser de establecimiento fenicio, en plena ruta entre el extremo occidente y Cartago, a estratégico enclave militar cartaginés para convertirse finalmente en un activo oppidum y principal foco de consumo del este del reino de Mauritania con estrechas relaciones con el nuevo concierto hispanoromano, ejerciendo el papel de centro redistribuidor.

No será hasta la época medieval cuando volvamos a documentar restos arqueológicos considerables de *Malila*, de la cual tenemos identificada en sus primeros momentos al menos, una amplia extensión de marcado carácter agrícola en el siglo IX d.C. como es el Cerro del Cubo, enmarcada en momentos de la hegemonía del reino de Nakur en el valle de Alhucemas. Dicho cerro junto a la vega del río de Oro, estaría íntimamente vinculada a la medina fundada por el emir Amilil en el año 710, que no debió ubicarse en otro lugar que en el propio promontorio donde fue establecida la ciudad antigua y la posterior medina califal, siendo nuevamente la arqueología quien deberá confirmar este dato.

Bibliografía

- INSTITUTO DE CULTURA MEDITERRÁNEA (2007). Carta Arqueológica Terrestre de la Ciudad Autónoma de Melilla. Consejería de Cultura
- NIVEAU DE VILLEDARY Y MARIÑAS, Ana María (2003). Cerámicas gaditanas «tipo Kuass»: bases para el análisis de la bahía de Cádiz. Madrid: Real Academia de la Historia - Universidad de Cádiz
- SALADO ESCAÑO, Juan Bautista; SUÁREZ PADILLA, José; NAVARRO LUENGO, Ildelfonso (2004). «Nueva aportación al conocimiento histórico de los primeros momentos de Malila: Las cerámicas a torno altomedievales de las excavaciones de Parque Lobera y Cerro del Cubo (Melilla) II.» Akros. La revista del Museo, nº 4. Melilla: Consejería de Cultura; p. 93-100.
- TAHIRI, Ahmed (2007). Rif Al-Magrib y Al-Andalus Organización del territorio en las dos orillas del Estrecho (Siglos VIII-XI). Fundación legado Andalusi.

Grupo de Estudios Especializados de la Antigüedad: “Instituto Mar de Alborán”

PILAR FERNÁNDEZ URIEL.
Doctora en Historia.
Departamento de Historia Antigua .UNED



Introducción .Génesis

En torno a los años 1990, un grupo de investigadores intentamos reanudar y potenciar el estudio sobre el Patrimonio Arqueológico e Histórico del antiguo asentamiento púnico de Rusaddir (Melilla). Iniciamos excavaciones arqueológicas y promovimos la investigación sobre el poblamiento en los antiguos recintos fortificados de “Melilla la Vieja”, siempre ayudados y apoyados por el Gobierno de la Ciudad Autónoma a través de su Consejería de Cultura. Incluso logramos, que investigadores de otras Instituciones y Universidades se interesaran e implicaran en nuestro trabajo que con el tiempo fue dando magníficos resultados.

Ello significó, que se produjera una relación y comunicación activa y frecuente con otros estudiosos y centros de investigación de este entorno geográfico, (Málaga, Huelva,



Ceuta, Algeciras, Cádiz...), que se tradujo en una colaboración cada vez más frecuente y cercana y que nos hizo sugerir la necesidad de un Foro abierto, un medio, una plataforma que facilitara una continua comunicación y sirviera de interrelación en nuestras investigaciones y, que pudiera ser asimismo el origen, y génesis de proyectos conjuntos. El problema era cómo lograrlo.

La respuesta a nuestras perspectivas fue respondida a través del Reglamento en desarrollo de la Ley Orgánica de Universidades (LOU): El artículo 40 determina la libre creación y organización por las Universidades de las estructuras necesarias para su tarea investigadora y, (sin que suponga menoscabo alguno de la investigación individual), ésta se llevaría a cabo, principalmente, en grupos de investigación, a través de los Departamentos e Institutos Universitarios idóneos.

De este modo, los grupos de investigación se manifiestan como unidades básicas con facultad de establecer contratos y acordar convenios con instituciones públicas y privadas para el desarrollo de proyectos, recibiendo la capacidad de organización de actividades dirigidas a la investigación: coloquios, acuerdos o cursos de formación especializada, a través del artículo 83 de la citada Ley.

Como tal unidad básica, este grupo está formado por profesores e investigadores de cada Universidad pero puede establecer colaboraciones con otros grupos o entidades vinculadas o no con la misma.

Para conseguir estos objetivos y en cumplimiento de esta normativa, La UNED constituyó un Registro de grupos de investigación. Su finalidad consiste en potenciar, asegurar y consolidar su actividad investigadora; se crearon dos categorías de dichos grupos: grupos de investigación consolidados y grupos de investigación en formación.

No lo dudamos. Era el momento y el medio que necesitá-

bamos en nuestro proyecto, otorgándole un carácter oficial y representativo con los medios y dotaciones que necesitara.

Sin duda se trataba de una magnífica posibilidad, pero no abordábamos una tarea fácil. ¿Cómo estructurábamos nuestro grupo? ¿Cómo incorporábamos a nuestros investigadores? ¿De qué forma planificamos nuestras tareas? ¿Cómo planteábamos nuestras interrelaciones? Incluso ¿Existía la posibilidad de ampliar nuestros proyectos?

Estructurando El G. E. A. "Mar de Alborán"

Los grupos investigadores "Consolidados" deben estar formados por un mínimo de cuatro doctores vinculados a la UNED como profesores o investigadores con dedicación a tiempo completo. Este era nuestro primer obstáculo: El equipo de investigadores que iniciamos este proyecto concreto no alcanzábamos este requisito. Pero se permitía incorporar en un mismo Grupo de Investigación "Consolidado" (GIC), profesores o investigadores de la UNED y de otras Universidades o Centros de investigación, profesores visitantes, profesores universitarios no doctores, tutores de la UNED y hasta personal investigador en formación, teniendo incluso la posibilidad de abrir nuevas líneas de estudio¹.

Además, como tal Grupo de Investigación de la UNED, le correspondía tener su base en nuestro Departamento de Historia Antigua, que suponía una garantía para su aceptación y además de alcanzar el número suficiente de doctores, incluíamos investigadores de reconocido prestigio.

Ello suponía que debíamos adaptar o relacionar de alguna forma nuestro trabajo a otras líneas de investigación ya activas y con una trayectoria prestigiosa y sólida. ¿Era posible? Entre todos, poco a poco, fuimos acotando metas, recabando ideas, definiendo objetivos y ordenando preferencias.

Así surgió GEA (Grupo de Estudios Especializados de la Antigüedad), como un Grupo de Investigación Consolidado de Estudios Históricos, con sede en el Departamento de Historia Antigua de la UNED. Se coordina con el Vicerrectorado de Investigación; el Instituto Universitario de Investigación y el Vicedecanato de Investigación de la Facultad de Geografía e Historia.

Todo grupo de investigación "consolidado" deberá contar con un responsable, que deberá ser un doctor vinculado a la UNED con dedicación a tiempo completo. Mis compañeros decidieron asignarme esta tarea.

Quiénes Somos

Actualmente el G.E.A. incluye cuatro líneas de investigación. Está formado por 44 investigadores, ocho de los cuales son profesores de la UNED.

Fue aceptado en Junta de Gobierno de esta Universidad, celebrada el 24 de Abril de 2007. Su reconocimiento como tal consta en su inscripción en el Registro de Grupos de investigación, especialmente creado al efecto bajo la dependencia del Vicerrectorado de Investigación. Todos los cambios que se produzcan en los grupos de investigación, incluida su disolución, deberán anotarse igualmente en dicho Registro. Este Registro es público y los datos contenidos en el mismo se encuentran accesibles desde la página web de la UNED.

Aunque el Grupo ya estaba organizado de forma oficial, decidimos preparar nuestro proyecto y coordinar la trayectoria de nuestra labor en un encuentro de investigadores que representaban las diferentes áreas de estudio o geográficas que colaboran en este grupo, encuentro que fue celebrado en la Fundación Municipal de Cultura "José Luis Cano", por invitación de la Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Algeciras los días 27 -29 de Abril de 2007. En dicha reunión se levantó Acta de constitución oficial y se prepararon las primeras líneas de trabajo y las directrices de coordinación.

¹ Se permite incorporar a un grupo de investigación "consolidado" profesores o investigadores de otras Universidades o Centros de investigación, profesores visitantes, profesores universitarios no doctores, tutores de la UNED y hasta personal investigador en formación a tiempo completo de los programas de formación de investigadores de la Unión Europea, de los planes nacionales de I+D+i, de los planes regionales de I+D+i, o de los planes equivalentes de la propia UNED y de las entidades públicas o privadas con las que la UNED haya suscrito acuerdo para la formación de personal investigador.⁶ El equipo de ICM en la actualidad viene desarrollando el "Proyecto de Ciudad - Gestión e investigación histórico-arqueológica" vertebrando un modelo de gestión de la arqueología urbana melillense apoyada por la Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla.

Además de la celebración de estas reuniones periódicas, se decidió como forma de relación y publicación de los resultados a través de las páginas WEB de la UNED y UCM y en las publicaciones: AKROS, del Museo de Arqueología e Historia de Melilla y ESPACIO TIEMPO Y FORMA, de la UNED.

Nuestra actividad e investigación

Se encuentran reconocidas y activadas en cuatro líneas reconocidas de investigación, determinándose que se establezca una interrelación entre estas lo más dinámica y abierta posible

Las líneas de investigación y sus investigadores son los siguientes:

1.- LINEA DE INVESTIGACIÓN: TERMALISMO ANTIGUO

Dedicada al estudio de los centros de aguas Medicinales y su proyección en la Vida y la religiosidad antigua: " VBI AQVAE IBI SALVS"

El Grupo de Investigación está formado por siete investigadores pertenecientes a instituciones como la UNED, el CSIC o el Instituto Portugués de Patrimonio Arqueológico de Coimbra, entre otras, que aportan un sólido y reconocido trabajo, presentado en Congresos y foros de investigación internacionales²

Uno de sus principales proyectos en la actualidad es la elaboración de un Atlas de las aguas mineromedicinales y/o termales, termas curativas y culto a las aguas en la Península Ibérica, realizado a través de un proyecto de Investigación concedido por la UNED en 2006. El proyecto abarca distintos aspectos:

² Este grupo ha tenido una importante actividad en las Mesa redonda sobre Termalismo Antiguo realizada en 1991 en colaboración con la Casa de Velázquez. (publicada en ETF, serie II, vol. 5, 1992), la celebración del Congreso de Termalismo Antiguo, en 1996, Arnedillo (La Rioja), publicado en 1997; Así mismo ha colaborado en los siguientes Congresos: 1999: Incontro Internazionale de Studio Aquae minero-medicinale Terme curative e culti alle aquae nel mondo romano., en la Universidad de Padova, (Montegrotto Terme, Octubre de 2004), en Efeso (2004): Cura Aquarum in Ephesus,: "Roman baths in Pamplona", (publicado en Leuven, 2006; Cura Aquarum in Petra, con la comunicación : "The use of water for health purposes in Roman Hispania". (1-8, Abril) y Table Ronde sur "La Lusitanie romaine", en Toulouse: Usos salúferos de las aguas termales en Lusitania",,, ambos en el 2007. Su participación más recientemente ha sido en el último Congreso Internacional de Arqueología Clásica celebrado en Roma, en Octubre de 2008 .



1º: El estudio geológico de la Península Ibérica.

2º El estudio de épocas pre/protohistóricas: final de la Edad del Bronce y Edad del Hierro.

3º El estudio arqueológico de los balnearios de época romana.

4º El estudio de las fuentes clásicas, la revisión de la epigrafía, la numismática, la toponimia, etc.

2.- LINEA DE INVESTIGACIÓN: LOS VASCONES: ROMANIZACIÓN E INTEGRACIÓN POLÍTICA DE UNA ETNIA HISTÓRICA PENINSULAR

En esta línea de investigación se han retomado los estudios sobre los Vascones –uno de los múltiples pueblos antiguos que configuraron el mosaico cultural de la España presatina – atendiendo especialmente a los vestigios de su romanización y, en definitiva, de su integración en el mundo romano.

El grupo está integrado por un equipo interdisciplinar de arqueólogos, epigrafistas e historiadores de la Antigüedad liderado desde la UNED pero con participantes de la Universidad Rey Juan Carlos I, la Universidad de Navarra y el Archivo Epigráfico de Hispania.

Estos investigadores han programado los siguientes objetivos:

1. Revisar la imagen que sobre los Vascones ha vertido la historiografía tradicional.

2. Proceder a la actualización de la documentación epigráfica disponible sobre el antiguo territorio de los Vascones.

3. Sistematizar el mapa urbano del territorio vascón.

4. Realización de tareas arqueológicas –de prospección sistemática y, en su caso, excavación– para delimitar los patrones de poblamiento del solar vascón.

5. Convocatoria –con periodicidad cuatrienal de coloquios de actualización sobre la cuestión

3.- LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: "ICONOGRAFÍA"

Desde hace más de catorce años se celebra un Seminario de Iconografía clásica en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, fundado por la profesora Titular de Arqueología, Dra. Dña. Pilar González Serrano,

que ha puesto de manifiesto la importancia indiscutible de la Iconografía como fuente histórica.

Esta línea está coordinada por el Dr. D. Javier Cabrero Piquero. (UNED) y la Dra. D Pilar González Serrano (UCM).

La Iconografía es el estudio y la interpretación de las imágenes. Si hasta hace muy poco apenas sobrepasaba la información ofrecida por las disciplinas existentes en la especialidad de la Historia del Arte, hoy día se considera como fuente fundamental de documentos históricos que nos han legado nuestros antepasados y como tales, son interpretadas aportado por la ingente cantidad de imágenes.

Los motivos y las razones son muchos y más que justificados: Los estudios iconográficos están considerados, en la actualidad, como una de las principales vías de investigación, ya que se ha demostrado la estrecha vinculación existente entre las obras escritas y las imágenes, completando éstas, a veces, la información de las fuentes textuales y algunos aspectos de ciertos mitos.

Por otro lado, el estudio comparativo de las representaciones, símbolos, ornamentación etc. que nos ha llegado a través de numerosos vías, son un valioso testimonio y documentación de primera mano.

Todo ello hace que el conocimiento y análisis de la iconografía, desde la aparición de las primeras imágenes en el tiempo hasta nuestros días, sea imprescindible para entender las claves del pensamiento, del arte y de la historia, analizando la evolución de sus representaciones a través de las distintas épocas.

Esta línea de investigación tiene marcados unos objetivos específicos y concretos, orientados a los siguientes aspectos:

1. Preparación de Coloquios sobre la documentación Iconográfica en la Península Ibérica (Indigenismo y Romanización).

2. Elaboración de un Proyecto de Investigación sobre "Iconografía de creencias en el Mundo Antiguo. Representaciones religiosas y de formas de comunicación con la divinidad."

3. Preparación de Documentación sobre la Iconografía del poder. Representación, simbolismo y propaganda.

4. Trabajos y Curso de Iniciación a la investigación en Arqueología de la música.

5. Creación de un fondo específico y base de datos de imágenes digitales.

6. Labor docente y de difusión como:

- a. . Seminario Internacional de Iconografía.
- b. .Cursos de Enseñanza Abierta.

4.- LINEA DE INVESTIGACIÓN: "MAR DE ALBORÁN".

El Mar de Alborán es una importante parte del Mar Mediterráneo que se extiende desde el Estrecho de Gibraltar, al sur de las provincias de Andalucía Oriental (Málaga, Granada, Almería) hasta el cabo de Gata. Se trata de la región más occidental del mar Mediterráneo y tiene un carácter fronterizo que se percibe tanto en el desarrollo y formas de vida a lo largo de la Historia, como en su medio físico: en su seno se genera un sistema de corrientes superpuestas y de sentidos contrarios que dan lugar a una dinámica oceanográfica de consecuencias biológicas y de navegación mayor que el resto del Mediterráneo.

Desde un punto de vista medio ambiental este hábitat constituye un auténtico laboratorio de la naturaleza, determinadas por la existencia de un mar dentro de otro mar cerrado, el Mediterráneo, donde los procesos de adaptación y evolución de los organismos vivos son más evidentes. Pero también, en el entorno del Mar de Alborán se confirma desde la prehistoria un ámbito de caracteres históricos y culturales muy específicos, debido, igualmente a su enclave geográfico. Sus poblaciones ribereñas han sido uno de los "locus" del más antiguo desarrollo humano.

El estudio, conservación y difusión de su Historia y su Patrimonio cultural y arqueológico, desde la Prehistoria hasta la edad Moderna, pero muy especialmente épocas Antigua y Medieval, es el objeto de esta línea de investigación, de acuerdo con su riqueza biológica y medio ambiental, pues consideramos que es preciso respetar y comprender el funcionamiento de todos los procesos de evolución de este entorno tan particular y a la vez tan influenciado. Incluso creemos necesario extrapolar los estudios que llevamos a cabo en "Mar de Alborán" a otras zonas del Mediterráneo e interior peninsular.

Esta línea de Investigación cuenta con un sólido grupo interrelacionado y multidisciplinar que trabaja en la documentación, investigación e interpretación del patrimonio histórico arqueológico del área geográfica determinada. Está compuesto por quince investigadores coordinados por D José Suárez Padilla, arqueólogo de Málaga: Dr. D. Antonio Bravo Nieto (Universidad de Málaga, ICM, AEM); D. Salvador Bravo Jiménez (UNED Algeciras y Campo Arqueológico de Carteia); Dña. Carmen Corchero Corchero (Arqueóloga de Huelva); Dña. Margarita García Díez (Campo Arqueológico de Carteia); Dña. Isabel Gómez Arroquia, (Junta de Andalucía); Dña. Rocío Gutiérrez González (Museo de Melilla, UNED, AEM); D. Rafael Jimenez Camino (Ayuntamiento de Algeciras); D. Domingo Mariscal Rivera, (Junta de Andalucía); D. Ildelfonso Navarro Luengo (Área de Cultura, Ayuntamiento de Estepona); D. Juan Bautista Salado Escaño (Arqueólogo, Rincón de la Victoria, Málaga); D. Francisco Luís Torres Abri (Junta de Andalucía); D. Luís Efrén Fernández (Ayuntamiento

de Málaga); Dr. D. Narciso Santos Yanguas (Universidad de Oviedo); D. Fernando Villada Paredes (Arqueólogo Ayuntamiento de Ceuta, Museo de Ceuta, IEC). D. Manuel Aragón Gómez (ICM, AEM, Melilla).

El primer objetivo general, como punto de partida, consiste en analizar y difundir la cultura, desarrollo y formas de vida en un nuevo concepto: "Cultura Alboránica", en el que se exponen la Historia, cultura, desarrollo y formas de vida en este hábitat tan concreto, fruto de la interrelación de estas poblaciones ribereñas del entorno. Para ello es necesaria la continua comunicación de este grupo interrelacionado y multidisciplinar que trabaja en la documentación, investigación e interpretación del patrimonio Histórico- arqueológico del área geográfica determinada en el entorno del Mar de Alborán y el Círculo del Estrecho de Gibraltar.

Otro de los objetivos primordiales es mantener un Centro y plataforma de relación e intercambio de los estudios y trabajos elaborados en los centros específicos adscritos a este grupo de investigación, para lograr un marco de conexión multidisciplinar entre los investigadores y conservadores de

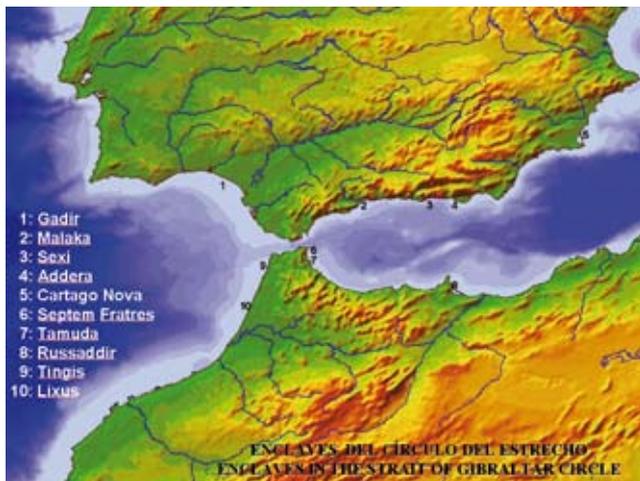


Bahía de Algeciras

este patrimonio Histórico en sus distintas áreas. Este objetivo de difusión de experiencias llevadas a cabo por investigadores que trabajan en espacios alejados y circunstancialmente inconexos, pero que guardan una gran relación científica entre sí, resulta especialmente grato y provechoso para los propios protagonistas, que encuentran en este espacio de encuentro el lugar idóneo para intercambiar y enriquecer sus experiencias, así como para todos aquellos interesados en conocer el Patrimonio Histórico del Mar de Alborán.

Entre las actividades previstas, destacan, junto con la de fomentar tareas específicas de investigación, la de la celebración de Congresos, Jornadas y Coloquios que supongan la posibilidad de conocer de primera mano las diversas iniciativas y proyectos que relacionados con el Patrimonio Histórico en general, y Arqueológico en particular, se están desarrollando en los últimos años en esta región natural, siendo su objetivo más inmediato y específico planteado como tema de trabajo la "Interacción de poblaciones en el Mar de Alborán hasta la Edad Media"

El trabajo realizado desde la creación del grupo de investigación y los resultados obtenidos, fueron el motivo y el tema de celebración del Primer Coloquio del G.E.A: "EXPERIENCIAS DE INVESTIGACIÓN, PROTECCIÓN Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO EN EL MAR DE ALBORÁN", gracias a la colaboración del Centro



Asociado de la UNED de Ceuta y a la subvención concedida por el Ministerio de Ciencia e Innovación, (ACCIONES COMPLEMENTARIAS (MODALIDAD Convocatoria 2008)

Este PRIMER COLOQUIO DEL GEA supuso un punto de partida para siguientes iniciativas. El lugar elegido fue Ceuta, ciudad que desde hace unos años está realizando un gran esfuerzo por potenciar la investigación, protección y difusión de su rico y singular Patrimonio Arqueológico.

La monumentalidad de la Ciudad y su importante dotación cultural supuso un marco de referencia idóneo como centro para esta iniciativa. Además permitió acercar a este ámbito norteafricano a un nutrido grupo de investigadores que por primera vez presentaron sus experiencias sobre Patrimonio Arqueológico en una ciudad para muchos desconocida y a los que nos acogió y a muchos sorprendió gratamente.

En la actualidad GEA se dispone a iniciar un nuevo curso académico, continuando sus actividades, intentando conciliar la investigación con la necesaria comunicación y difusión de sus trabajos con la celebración de Jornadas y coloquios, incluso, en la medida de lo posible, ampliar su docencia, adaptando sus trabajos al nuevo Espacio Europeo con la perspectiva de la inmediata instauración de los nuevos Masters y Cursos de Postgrados y Doctorado, contemplados en el nuevo marco del Espacio Universitario Europeo, donde los trabajos sobre Arqueología, Iconografía y conservación del Patrimonio con-

tribuirán sin duda con nuevas aportaciones en la docencia universitaria en cursos monográficos y Foros de encuentro en sus cuatro líneas de investigación. Para ello es fundamental que se continúe la ayuda y la colaboración entre las prestigiosas Instituciones y Universidades³

Pero no sería del todo exacto ni justo definir a GEA tan solo como un grupo de investigadores, que es un puntualización lo suficientemente importante y trascendente. Quienes componemos GEA creemos que somos mucho más. Somos un grupo de compañeros unidos por vínculos ambiciosos y trascendentes.

³ Actualmente están implicados los siguientes Centros:

- CENTROS DE INVESTIGACIÓN:- UNED: Departamento de Historia Antigua, Departamento de Prehistoria; - Museo de Arqueología e Historia de Melilla; - Museo de Historia de Ceuta; - Museo de Estepona; - Centro de Interpretación de Carteia; -Fundación Cultural "José Luis Cano" de Algeciras.
- CENTROS DE COOPERACIÓN: -Centro Asociado de la UNED de Algeciras; -Centro Asociado de la UNED de Ceuta; -Centro Asociado de la UNED de Melilla; -Instituto de Estudios Mediterráneos (IEM) de Melilla; -Instituto de Estudios Ceutíes (IEC); -Asociación de Estudios Melillenses (AEM).

Normas de publicación

El texto deberá ser inédito.

El original se entregará en disquete o CD trabajado en Word, letra Times, Cuerpo 14, a doble espacio y con cuarenta líneas por página. Las páginas deberán ir numeradas.

Las citas irán a pie de página y la bibliografía al final del artículo.

El texto deberá ir precedido del nombre del autor-es, centro donde desarrollen su labor profesional y e-mail.

La extensión del texto no deberá sobrepasar los catorce folios a una cara.

Se deberán entresacar del texto cuatro o cinco frases (ladillos), que identifiquen las ideas claves del texto. Estas se entregarán en página aparte del artículo.

Las ilustraciones deberán ser de calidad para obtener así una buena impresión. Se entregarán en fotografía, diapositivas o CD; en página aparte del texto, se entregarán los pies de las ilustraciones y el lugar donde deben ir incluidas.

Fe de Erratas: en el nº 7 de Akros el artículo "La plataforma: un punto estratégico en la Isla del Congreso", tiene como autoras a: Sonia Gámez Gómez, Arqueóloga del Instituto de Cultura Mediterránea de Melilla y a Cristina Tejedor Rodríguez, Arqueóloga. Arcadia. Universidad de Valladolid.

Ciudad Autónoma de Melilla



Fundación Melilla Ciudad Monumental



Fundación Melilla Ciudad Monumental