EL ESCULTOR NEOCLASICO SALMANTINO MANUEL FRANCISCO ALVAREZ DE LA PEÑA «EL GRIEGO» (1727-1797)

Introduccion

La Escultura Neoclasica en España

A mediados del siglo XVIII confluyen en España dos tendencias estilísticas, la barroca por una parte, plenamente afianzada en la centuria anterior; y otra nueva, la neoclásica, llena de vitalidad, energía y pujanza.

Estas dos corrientes artísticas, conviven a lo largo de todo el último tercio del siglo XVIII, llegando incluso hasta el primer tercio del siglo XIX.

Como precursores de esta nueva tendencia, unida a las formas estilísticas del barroco y dentro del campo de la plástica escultórica, tenemos a Juan Pascual de Mena, Felipe de Castro, Francisco Gutiérrez y Roberto Michel. Escultores cortesanos a caballo entre estas dos manifestaciones artísticas, barroco y neoclasicismo, que trabajan para la Corte y que ostentan importantes cargos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Como artistas insertos dentro del nuevo estilo y que son fieles al mismo, tenemos a Manuel Alvarez, autor de la famosísima fuente de las cuatro estaciones en el paseo del Prado, objeto de nuestro estudio, Alfonso Giraldo Bergaz, Manuel Tolsá, Juan Adán, José Guerra, José Ginés, dentro de una primera generación de escultores neoclásicos; en un segundo grupo o generación citaríamos a José Alvarez Cubero, el más importante y más químicamente puro de los escultores neoclásicos españoles, Pedro Hermoso, Ramón Barba, Valeriano Salvatierra, Damián Campeny, Antonio Sola, Ferreiro, Agreda, Tomás, Elías Vallejo y Bover. Dentro de un tercer grupo o tercera generación tendríamos a Piquer, Pérez Valle, Ponzano y Sabino de Medina, escultores rezagados a juicio de Pardo Canalís, que participan muy activamente del movimiento neoclásico, conjuntamente con lo romántico y realista en pleno reinado de Isabel II.

Entre los escultores neoclásicos italianos que trabajan en España, sobresalen únicamente dos: Cayetano Merchi y Santiago Baglietto.

El neoclásicismo entra en España favorecido por la Corte Borbónica. La Academia de San Fernando, creada en 1752, abre las puertas a una serie de jóvenes artistas que pronto destacan en el ámbito cortesano del Madrid dieciochesco. Y como muy bien señala Pardo Canalís: «Desde su fundación hasta mediados del siglo XIX la Academia tuvo a su cargo en España, casi de un modo exclusivo y oficial, cuando no oficioso, la dirección de nuestra política en materia de Bellas Artes» [1].

Para un mayor prestigio de la propia Academia, se celebran concursos para la adjudicación de premios y pensiones en el extranjero, viajes a Roma para aprender de las propias fuentes de la estatuaria clásica, significando todo esto una auténtica reválida para el joven discípulo que iniciaba sus andanzas en el difícil arte de la escultura [2].

La Real Academia de San Fernando, nace apadrinada por una serie de prestigiosos maestros en la escultura que poco a poco suben a lo más alto de su dirección, basta recordar como afirma Pardo Canalís la lista de nombres que encabezan la solemne apertura del citado año 1752: Olivieri, Felipe de Castro, Dumandre, Roberto Michel, Juan Pascual de Mena y Luis Salvador Carmona; su nota común es su arragio barroco [3], pero dentro de ellos late un movimiento académico que desembocará en el neoclasicismo. Ejemplo de ello, son los escultores que siguen a éstos, dichos artistas se forman dentro de su escuela y llevarán por doquier el sello academicista durante los reinados de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII. Sus nombres son de todos conocidos: Roberto y Pedro Michel, Juan Adán, Alfonso Giraldo Bergaz, José Ginés, Alvarez Cubero, Pedro Hermoso, Ramón Barba y Valeriano Salvatierra, entre los escultores de Cámara, y no faltaron otros que no siéndolo brillaron a gran altura, como Campeny, Sola y Medina, quienes solo estuvieron ligados a Palacio por su condición honorífica [4].

Pero el neoclasicismo, no sólo entra en España por iniciativa de la Corte y por la creación de la Academia de San Fernando, sino por esta nostalgia del pasado clásico, griego y romano. Los hombres de mediados del siglo XVIII cansados por tanta profusión, movimiento abigarrado y decorativismo del barroco y rococó, buscan la sencillez y la frialdad clásica. Si a esto añadimos los maravillosos descubrimientos realizados por el arqueólogo

1 Pardo Canalis, Enrique: *Escultura Neoclásica Española* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [CSIC] 1958) pp. 10 y 11.
2 Bedat, Claude: *El Escultor Felipe de Castro* (Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento, CSIC, 1971) p. 38.
3 Pardo Canalís, Enrique: *Escultura Neoclásica...*, cit., p. 11.
4 Idem, *Escultura Neoclásica...*, cit., p. 13.

Winckelmann y su ayudante Lessing en las ruinas romanas de Pompeya y Herculano, tendremos sin duda un panorama mucho mas completo [5].

Tenemos que afirmar, que no hay ni una sola brusquedad, ni un solo corte en el tránsito de un siglo a otro, en cuanto a escultura se refiere como menciona Gaya Nuño en su libro dedicado al Arte Español del siglo XIX. Lo que el siglo XVIII transmite al XIX, es respetado íntegramente en su primer tercio y aún en buena parte del segundo. El repertorio clásico: griego y romano, dioses, semidioses y héroes, pasan íntegramente de un siglo a otro [6].

A ello contribuye, como es natural, el poco valor que se concede y la decadencia en que cae nuestra escultura religiosa tan importante y decisiva en los siglos XVI, XVII y XVIII, de gran tradición y raigambre en nuestro suelo y que casi desaparece en el siglo XIX. Tanto es así, que artistas tan importantes como Alvarez Cubero, no realizan ni siquiera una sola obra de carácter religioso [7].

Dentro del neoclasicismo, la escultura fue dentro de las artes plásticas, la que de mayor fama gozó, no sólo en España sino en Europa, quizás favorecida por el patronazgo real en España y en Europa por Napoleón que tuvo a su cargo al gran escultor neoclásico italiano Antonio Cánova.

En España es monumental y heroica, sobre todo exalta las gestas de la patria, un ejemplo claro de ello lo tenemos en la Puerta de Alcalá, proyectada por Sabatini en honor del rey Carlos III, y los grupos de escultura neoclásica de carácter decorativo que realizó Ramón Barba y que coronan la gigantesca Puerta de Toledo de Madrid, que representa la grandeza y la gloria de España en su rey Fernando VII, una vez liberado del yugo Napoleónico.

Finalmente, la escultura frente a la arquitectura y la pintura de este momento neoclásico, se diferencia de ellas en que es mucho mas económica que la arquitectura y con respecto a la pintura, ésta no tiene la categoría y la importancia que tiene la escultura. Gaya Nuño afirma que la pintura es más de aficionados, mientras que la escultura es de auténticos profesionales [8].

5 Idem, *Escultura Neoclásica...*, cit., p 7.
6 Gaya Nuño, Juan Antonio: *Arte del siglo* XIX (Col. Ars Hispaniae, tomo XIX, Ed. Plus Ultra, Madrid 1966) p. 69.
7 Pardo Canalís, Enrique: *Escultores del siglo* XIX (CSIC, Madrid 1951) p. 7.
8 Gaya Nuño, Juan Antonio: *Arte del siglo* XIX..., cit., pp. 69 y 70.

MANUEL ALVAREZ, SU VIDA

Nace en el año 1727 en la ciudad de Salamanca, e inicia su aprendizaje en la bella ciudad del Tormes, con su primer maestro salmantino Simón Gavilán, el cual sin duda le enseñaría los primeros gajes del difícil oficio de la escultura, como es la talla directa sobre la madera y el mármol [9].

Su formación la realiza nada menos que con el mejor escultor salmantino de nuestro siglo XVIII y uno de los más notables de España: Alejandro Carnicero, con el cual entra a trabajar siendo aún joven en sus talleres. Hay que hacer constar que esta conexión del joven Manuel Alvarez y Alejandro Carnicero es muy importante, ya que Carnicero estaba en la vanguardia de la plástica barroca y neoclásica de este momento. Manuel Alvarez aprendería mucho al contacto de este gran escultor, adquiriendo su técnica artística y conocimientos estilísticos. No hay que olvidar que Alejandro Carnicero no sólo proyectaba su arte escultórico en Salamanca, donde generalmente residía, sino en tierras de Valladolid, Extremadura (Coria) y sobre todo en la corte donde tuvo una participación extraordinaria en el conjunto escultórico del Palacio Real Nuevo de Madrid, con hermosas estatuas de los reyes de España. También hay que mencionar dentro de este apartado algunos bajorrelieves que realizó para las sobrepuertas de Palacio [10].

Entre sus obras más notables destacan: la sillería del coro de la Catedral de Salamanca, obra dirigida por Alberto Churriguera (1726-1731). Una serie de medallones para el Pabellón Real de la Plaza Mayor de Salamanca (1730-1732). De 1740-44, esculpe la sillería del Monasterio de Guadalupe. En esta misma década talla en madera policromada, dorada y estofada, el impresionante grupo de la «Piedad» que remata el último cuerpo del retablo del Altar Mayor de la Catedral de Coria (Cáceres). Obras también suyas de tema religioso en la propia Salamanca son: el grupo de los Azotes, Ecce Homo y Flagelación [11].

9 Morales y Marín, José Luis: *La Escultura Española del siglo* XVIII (*Arte Español del siglo* XVII) (Colección Summa Artis, vol. XXVII, Espasa-Calpe, Madrid 1984) p. 398.

10 «Reciban de vuestras manos de el escultor Alejandro Carnicero, una medalla en mármol de Valencia que ha trabajado para una de las sobrepuertas de la Galería de Palacio representando en su bajorrelieve el Consejo Real de Castilla y dentro de Vms la certificación correspondiente para su pago.

Dios guarde a V.M.S. muchos años.
Madrid y Febrero 6 de 1755.
Firmado: Elgueta..

Al Sr. Dn. Juan Atermans y Dn. Miguel de Torrijos». AGP OP (Archivo General del Patrimonio. Obras de Palacio). Legajo n. 388.

Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid* (Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 1975) pp. 184 y 185.

11 Martín González, Juan José: *Del Renacimiento al siglo* XX. *Castilla la Vieja-León,*

Para el Palacio Real, trabajó en piedra blanca de Colmenar de Oreja, las estatuas para la balaustrada de Wamba, rey godo, esculpido dentro de una técnica estilística barroca, muy movida y expresiva, así como la de Sisebuto, y para el piso principal la de Sancho III el Mayor de Navarra [12].

Gracias al prestigio que como escultor tenía en Salamanca y en la corte Carnicero, éste pone a Manuel Alvarez en manos del gran artista y escultor cortesano Felipe de Castro, que junto con Juan Domingo Olivieri, son los dos directores de escultura de las Obras del Real Palacio [13].

Alvarez, ya con una perfecta y acoplada formación plástica, se traslada a Madrid, ingresando como otros tantos jóvenes en la recién creada Academia de Bellas Artes de San Fernando, como alumno y colaborador del gran escultor y Director de la Sección de Escultura en dicha institución, el gallego Felipe de Castro.

En el año 1752, consigue mediante concurso en dicha Academia, el segundo premio de primera clase. Dos años más tarde, en diciembre de 1754, obtiene el primer premio de primera clase, por aclamación general, concediéndosele, además de la medalla de oro de tres onzas, una pensión para marchar a Roma, sueño de todo joven artista, que quisiera consagrarse en cualquier faceta de las Bellas Artes, pero no aceptó por motivos de salud, supliendo gracias a su talento, esforzado estudio y ganas de superación, la no estancia en la ciudad eterna [14].

Tanto afán y empeño mostró por la escultura, que fue llamado por los académicos y discípulos con el calificativo de «el griego», y que Ceán Bermúdez, brillante crítico de entonces, encabezará un artículo calificándolo de «apoyo de su profesión en nuestros días y el más distinguido discípulo de la Academia» [15].

Como detalle curioso anotamos que durante la apertura solemne de la Academia, modeló en un plano de barro la estatua de Mercurio volante, rodeado del público asistente [16].

tomo II (Colección «Tierras de España» Fundación March, Barcelona, Noguer, 1975) p. 274; *Escultura Barroca en España 1600-1770* (Madrid, Ed. Cátedra, 1983) pp. 437-44.

12 Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio...*, cit., pp. 197, 198, 218 y 219.

13 Bedat, Claude: *El escultor Felipe de Castro...*, cit.

14 Céan Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España,* tomo I (Madrid, Imprenta Viuda de Ibarra, 1800) pp. 21-23; Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Escultura y Pintura del siglo* XVIII. Parte Primera del volumen XVII (Colección Ars Hispaniae, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1965) p. 273.

15 Idem, *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 23.

16 Morales y Marín, José Luis: *La escultura española del siglo* XVIII..., cit., p. 398.

En cuanto a sus nombramientos en la Academia anotaremos que fue Académico de Mérito el 22 de marzo de 1757, Teniente-Director el 12 de septiembre de 1762, ascendió a Director en 1784, alcanzando la máxima responsabilidad de la Academia —Director General— el 20 de febrero de 1786. Obteniendo el cargo de escultor de Cámara en 1794. Falleció en Madrid el 18 de marzo de 1797 [17].

Como colofón a su biografía diremos que a la personalidad humana y artística de Manuel Alvarez, «el griego» se caracterizó por ser una persona ante todo humana, sencilla y muy sociable, no sólo entre sus compañeros en la Academia, sino entre sus discípulos.

Su humanidad y su modestia eran tan grandes que en el «memorial» que presentó para obtener el cargo de Director General de la Academia puso como méritos los favores que «inmerecidamente» le habían otorgado la honorable institución, sin anotar ni una sóla de sus obras [18].

Como profesional de la escultura era un hombre íntegro y honrado, trabajador duro e infatigable y hombre enamorado por el arte clásico especialmente por el arte griego, en el cual destacó admirablemente.

Su obra artistica

Siguiendo el Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, de Ceán Bermúdez, dividiremos su obra en diferentes apartados: cortesanas, religiosas, y por provincias.

Su labor escultorica en la Corte

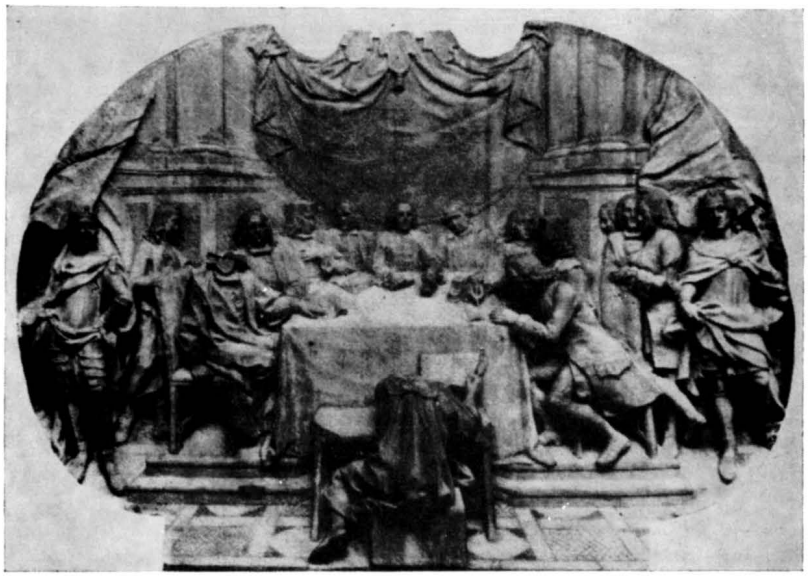
Ceán en su «Diccionario» afirma que para la serie escultórica del Palacio Real Nuevo de Madrid realizó para la balaustrada en piedra blanca de Colmenar de Oreja, las estatuas colosales (2'80 metros de altura) de los reyes visigodos Walia y Witerico, bajo la dirección artística de Felipe de Castro, precisamente este último había sido su maestro en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su director artístico en las obras de Palacio [19].

17 Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Escultura y Pintura del siglo* XVIII..., cit., p. 274; Morales y Marín, José Luis: *La escultura española del siglo* XVIII..., cit., p. 399; Céan Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 23.

18 Morales y Marín, José Luis: *La escultura española del siglo* XVIII..., cit., p. 399.

19 Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, pp. 23-24; Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real...*, cit., p. 197.

1. *Manuel Alvarez: Consejo de Guerra. Sótanos del Museo del Prado. Madrid.*



2. *Alejandro Carnicero: Consejo de las Ordenes Militares. Sótanos del Museo del Prado. Madrid.*

En el año 1759 esculpe un bajorrelieve en forma de medalla en mármol de Badajoz para las sobrepuertas del Palacio Real de Madrid, de tema político, para la zona sur de la mansión real, titulado: «Consejo de Guerra», tasado en 25.000 reales de vellón [20].

Para Lorente Junquera este relieve «es tal vez el mejor entre los que corresponden a los temas políticos» [21].

En el fondo del relieve, se muestra, bajo dosel, sentado en un bello y ornado trono, la figura egregia del rey San Fernando, sosteniendo con su mano derecha la esfera que simboliza su poder terrenal y con la izquierda sostiene una espada, símbolo del rey militar y guerrero, con capa y manto de armiño. A ambos lados, a derecha e izquierda aparecen sentados los miembros del Consejo. También a ambos extremos, y de pie se muestran las figuras de Marte, dios de la guerra que mirando de lado y envuelto en un manto, porta casco y escudo. Al otro lado aparece Minerva, diosa de las Artes y de las Ciencias. Unos trofeos militares sobre el suelo, semejantes a los que decoran el ático de la Puerta de Alcalá, obra de Sabatini y Roberto Michel, cierran la composición en primer plano.

La ejecución de este relieve es admirable en múltiples detalles, de gran acabado, con finura, delicadeza y buen gusto. Sobre todo, como nos dice Lorente Junquera en su excelente estudio sobre los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid «es muy acabada, especialmente en todo el tramo del fondo» [22].

Todo el medallón es un prodigio de virtuosismo técnico en el momento de plantear un gran número de figuras, como las que aparecen en este bajorelieve: La sabiduría a la hora de disponerlas y adecuarlas en el relieve, el minucioso acabado y modelado de los personajes y símbolos que aparecen tanto en el primer plano, como en el fondo de la medalla. Los trofeos de las pilastras del Salón del Consejo en el relieve, están directamente inspiradas en los detalles decorativos del barroco cortesano europeo: Versalles (trofeos decorativos de las jambas de la fachada del palacio), en los machones del Palacio Real de Turín, obra del abate Juvarra, o en los proyectos que realizara el ayudante de Juvarra, Sacchetti, para la decoración escultórica de la fachada sur del Palacio Real de Madrid, según la idea contenida en

20 Céan Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 24; Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real...*, cit., pp. 182 y 183.

21 Lorente Junquera, Manuel: *Los relieves marmoreos del Palacio Real de Madrid*, tomo XX (Arte Español, 1954) p. 62.

22 Lorente Junquera, Manuel: *Los relieves marmoreos...*, cit., p. 62.

los pliegos del benedictino padre Martín Sarmiento de 2 de diciembre de 1747 [23].

En estos relieves para las sobrepuertas de Palacio, trabajaron los escultores cortesanos más importantes de España, como Olivieri, Moyano, Salvador Carmona, Juan de León, Juan Pascual de Mena, Roberto Michel, Boiston, Dumandre, Alejandro Carnicero, Bergaz, Reina, Salas, López y el murciano Porcel, al margen de Manuel Alvarez ya citado, según la lista que el escultor Felipe de Castro dió como los mejores. Las medallas se ejecutaron desde el año 1754 a 1759.

A parte de la medalla de Alvarez, destacan por su brillantez escultórica, la de San Ildefonso y Santa Leocadia de Roberto Michel, la Física y Metafísica del murciano Juan Martínez Reina, El Consejo de las Ordenes Militares de Alejandro Carnicero y finalmente la Batalla de las Navas de Manuel Bergaz y Salas.

Los relieves fueron trabajados con lentitud. Cuando hizo su entrada en palacio el rey Carlos III no estaban hechos todos y debido al cambio de gusto de este monarca, fueron los acabados y los no terminados a los sótanos de Palacio, donde con bastante posterioridad fueron trasladados al Museo del Prado, conservándose en la actualidad en el vestíbulo y en las Galerías Bajas de nuestra primera pinacoteca [24].

Trabajos de estucos para la Real Capilla de Palacio

En esta obra trabajaron un buen número de notables escultores, bajo la dirección del pintor de Cámara, don Conrrado Guiaquinto en el año 1757. Así en diciembre del citado año, en virtud de tasación se le abonan al escultor Manuel Alvarez 5.000 reales de vellón por trabajos de estuco para la Real Capilla de Palacio.

Las obras las ejecutaron, una mitad por Roberto Michel, debido a la enfermedad de Castro, y la otra Manuel Alvarez y Juan de León.

El pintor Conrrado Guiaquinto mostró una gran satisfacción por la obra de los estuquistas, primordialmente por los trabajos de Manuel Alvarez y Juan de León, con relación a los niños (puttos) representados en las enjutas de la ventana de la capilla. No mostró tanta satisfacción por la obra de Roberto Michel para la mencionada capilla, encontrándolos el pintor

23 Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real...*, cit., p. 107.
24 Lorente Junquera, Manuel: *Los relieves marmóreos...*, cit., pp. 58-71.

italiano mal compuestos, dando la sensación de confusión «danno piuttosto notizia di confusione» [25].

Adorno exterior de la cupula del Palacio Real

Para decorar la excelente cúpula de Palacio y darle un sentido ornamental profundamente bello, Manuel Alvarez, Miguel Jiménez y Tiburcio Rubiales cobraron 8.000 reales de vellón por ocho candelabros en forma de flameros de piedra blanca de Colmenar, ejecutados en el año 1756. Dichos flameros son similares a los que decoran algunas iglesias turinesas, como la de Santa Cristina, obra del arquitecto italiano Juvarra [26].

Inmaculada para la Sacristia de la Capilla de Palacio

Paulina Junquera ha identificado dos esculturas de madera policromada de Manuel Alvarez. La Inmaculada Concepción tallada entre 1771-1776 para el Capítulo de la Orden del rey Carlos III que se conserva en la Sacristía de la Capilla del Palacio Real y que Ceán describe «en el Altar del Cristo». Dicha obra recuerda la de Olivieri, sobre el mismo tema en la Capilla del Seminario Arzobispal de Turín. Escultura de elegantes proporciones, y de una exquisitez y finura impecables. También realizó otra réplica de la misma obra Alvarez para el Palacio Arzobispal de Toledo [27].

Estatuas ecuestres de Felipe V y Carlos III

Manuel Alvarez se nos presenta como un excelente modelador de escultura ecuestre. De manera que cuando se le encarga que hiciera un modelo de estatua ecuestre al rey Felipe V, pasó muchos días estudiando la anatomía de los mejores caballos que albergaban las caballerizas reales hasta hallar el modelo ansiado de caballo denominado «aceitunero».

25 Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real...*, cit., pp. 148 y 149.

26 Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real...*, cit., p. 153.

27 Junquera, Paulina: *Dos tallas policromadas del escultor Manuel Alvarez* (Arte Español 1957); Céan Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, pp. 23-24; Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real...*, cit., p. 141; 'Le escultura del siglo XVIII en Turín y sus contactos en España', *Revista «Goya»*, 110 (Madrid 1972) p. 73; Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Escultura y Pintura del siglo* XVIII..., cit., p. 274; Morales y Marín, José Luis: *La escultura española del siglo* XVIII..., cit., p. 400.

De excelente calidad es el modelo en escayola, que posee la Academia de Bellas Artes de San Fernando de la estatua ecuestre del rey Carlos III. Caballo en actitud serena y equilibrada, portando al monarca, que viste traje de gala, con rostro sereno, llevando en su pecho el Collar de la Orden del Toyson de Oro [28].

Fuente de las Conchas

Esta fuente en la actualidad adorna los jardines del Campo del Moro del Palacio Real. Fue proyectada por Ventura Rodríguez, con esculturas de Castro y Alvarez, traidas de Vista-Alegre [29].

Busto del Padre Sarmiento

Fue comenzado por Felipe de Castro, pero a su muerte, lo continuó y acabó su notable discípulo Manuel Alvarez. El vaciado de este busto se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [30].

El Reverendo Padre Benedictino Fr. Martín Sarmiento representa para el repertorio decorativo del Palacio Real una figura importantísima. El fue el «alma mater» de la dirección de las Obras de Palacio, sobre todo en cuanto a Arquitectura y Escultura se refiere.

Dió las normas y la clave para la composición escultórica de las estatuas de la balaustrada y del piso principal, dando ideas y proyectos, así que su magistral figura es decisiva para estudiar el aspecto ornamental del Palacio Real de Madrid [31].

Su obra religiosa en iglesias madrileñas

Para estudiar la labor de Manuel Alvarez como imaginero religioso en las iglesias de la corte de Madrid, seguiremos el estudio completo y detallado de Elías Tormo, publicado en el año 1927, en dos fascículos que lleva por

28 Morales y Marín, José Luis: *La escultura española del siglo* XVIII..., cit., p. 399; Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Escultura y Pintura en el siglo* XVIII..., cit., p. 273.

29 Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real...*, cit., pp. 310 y 312.

30 Plaza Santiago, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real...*, cit., p. 133.

31 M. Sarmiento: *Sistema de adornos de Escultura interiores y exteriores, para el Nuevo Real Palacio de Madrid,* publicado por F. J. Sánchez Cantón en «Opúsculos Gallegos» sobre Bellas Artes en los siglos XVIII y XIX «Colección de Bibliofilos Gallegos» III (Santiago de Compostela 1956).

título «Las Iglesias del Antiguo Madrid». También consultaremos su obra religiosa a través de los comentarios del erudito investigador Ceán Bermúdez, en su ya célebre «Diccionario».

Iglesia de la Encarnacion

Antiguo monasterio de la Encarnación. Seis ángeles de bronce, úbicados en el ático del Altar, vaciados por modelos de Alvarez. También trabajó en esta iglesia el hijo de Alejandro Carnicero, Isidro, el cual ejecutó las estatuas pequeñas de los Santos Doctores y un relieve del Salvador en una de las puertas [32].

Catedral de San Isidro (Antes del Colegio Imperial)

Realizó la estatua de la Fe, en el Altar Mayor al lado del Evangelio. Junto a él también trabajaron otros escultores, notables compañeros suyos, como Juan Pascual de Mena que ejecutó la estatua del Titular San Isidro sobre un trono de ángeles y la «Humildad» de Francisco Gutiérrez autor de la famosísima estatua de la diosa Cibeles, y de Isidro Carnicero eran las esculturas de los órganos [33].

Iglesia de San Sebastian

Trabajó para la Capilla de Belén de la mencionada iglesia. Capilla que fue comenzada por el arquitecto Ventura Rodríguez en su conjunto y altares, fue terminada por su primo Blas Beltrán Rodríguez. Tiene en sus tres retablos (1784), las imágenes que diseñó Manuel Alvarez y ejecutó otro notable escultor neoclásico, Julián San Martín, con la policromía neoclásica española, como el Descanso en la Huída a Egipto, y los arcángeles San Miguel y Gabriel, y en los colaterales San Antón y el arcángel San Rafael, restaurado por Parámo en 1868 [34].

32 Tormo y Monzo, Elías: *Las iglesias de Madrid.* Reedición de los dos tascículos publicados en 1927. Prólogo del Marqués de Lozoya. Notas de María Elena Gómez Moreno (Instituto de España, Madrid 1972) p. 35; Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario Histórico...,* cit., tomo I, pp. 24-25.

33 Tormo y Monzó, Elías: *Las iglesias de Madrid...,* cit., p. 111; Céan Bermúdez, J. A.: *Diccionario Histórico...,* cit., tomo I, pp. 24-25.

34 Tormo y Monzó, Elías: *Las iglesias de Madrid...,* cit., pp. 212 y 213; Céan Bermúdez, J. A.: *Diccionario Histórico...,* cit., tomo I, pp. 24-25.

Iglesia de los Premonstratenses

Imagen en piedra de San Norberto en el Frontispicio de la Portada de la iglesia [35].

Oratorio del Salvador

La estatua del Salvador sobre un trono de nubes, sostenido por ángeles mancebos situados en el retablo del Altar Mayor y en la parte superior dos mancebos y un niño que presenta un cartelón [36].

Iglesias de la Provincia de Madrid

Para la iglesia parroquial de Chinchón realiza una imagen de Nuestra Señora del Rosario y con destino a la parroquia de Colmenar de Oreja un San Antonio de Padua [37].

Iglesias y Conventos de pueblos y ciudades de España
Convento de los Agustinos Calzados de Salamanca

Los bustos de los fundadores de este convento, colocados en la fachada de la portería [38].

Clerigos Menores

La estatua del Beato Caraciolo [39].

Colegio Mayor de Oviedo

Bajorrelieve de Santo Toribio de Mogrovejo, en su capilla [40].

35 Céan Bermúdez, J. A.: *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 24.
36 Idem, *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, pp. 24-25.
37 Idem, *Diccionario Histórico...*, tomo I, p. 26.
37 Idem, *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 26.
38 Idem, *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 23.
39 Idem, *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 23.
40 Idem, *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 24.

COLEGIO DE LOS JESUITAS DE CUENCA

Imagen de San Ignacio de Loyola [41].

MONASTERIO DE BENEDICTINOS DE SAN MILLAN DE LA COGOLLA

Una estatua de Nuestra Señora del Rosario [42].

VILLALUENGA EN EL ARZOBISPADO DE BURGOS

Una imagen de San Antonio en una de sus capillas [43].

VALLE DE MENA EN VIZCAYA

Imagen de Santa María Egipciaca apareciéndosele un pastor [44].

BASILICA DEL PILAR DE ZARAGOZA

Fernando VI, por medio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, designó a Ventura Rodríguez para que ejecutase el proyecto. Según declaraciones del propio Ventura a propósito de su informe ante el recurso de la viuda de José Ramírez, doña Micaela de Diegos, presentado en la docta institución dos años después de la muerte de su marido, se desprende que el Cabildo de la Santa Iglesia de Zaragoza llevaba suplicando al Rey le enviase uno de sus arquitectos desde 1750 para la disposición y traza de la capilla de Nuestra Señora del Pilar. El nombramiento fue comunicado por el Intendente de la Fábrica del Nuevo Palacio a Ventura Rodríguez el día primero de septiembre del citado año.

Siguiendo la declaración del arquitecto sabemos que Ventura acudió a Zaragoza, realizó un estudio sobre el terreno y presenta la maqueta, que se conserva fechada en 1754.

Se colocó la primera piedra el día 3 de diciembre de 1754 por el Arzobispo Francisco Ignacio Añora y Bustos.

El Tabernáculo fue consagrada el 12 de octubre de 1764.

41 Idem, *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 26.
42 Idem, *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 25.
43 Idem, *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 26.
44 Idem, *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 26.

El equipo dirigido por José Ramírez, aparte de los que pertenecieron a su taller, Ipas, Lasanta, Arali, Adán, etc..., fueron como escultores Manuel Alvarez y Carlos Salas y como tallistas artistas aragoneses.

Los materiales empleados fueron los de mejor calidad, como el mármol de Carrara, para los grupos principales y medallones, jaspe de Tabuenca para los entrepaños y contrapilastras, así como gran cantidad de piedra de las canteras de Tortosa.

Los medallones estuvieron realizados por Carlos Salas y Manuel Alvarez. Esculpidos dentro de una estética formalista, académica, de gran finura, corrección y belleza. También la labor de Manuel Alvarez se manifiesta en el exterior, que adorna la cubierta donde se pueden apreciar las figuras de San Braulio, San Beda, San Antonino de Florencia, el Beato de Liébana y San Julián, junto a San Jerónimo y San Isidoro que llevará a cabo Manuel Alvarez [45].

Catedral de Toledo

Capilla de San Ildefonso. La imposición de la casulla a San Ildefonso.

Relieve ejecutado en mármol blanco de Carrara de enormes dimensiones. Representa a la Virgen María descendiendo entre nubes y ángeles e impone la casulla a San Ildefonso. La traza del retablo es obra del arquitecto Ventura Rodríguez. El primer artista que recibió el encargo del monumental relieve fue Juan Pascual de Mena, que con seguridad ejecutó los dos ángeles que rematan el tímpano del frontón del retablo. El 16 de junio de 1779 cobra un anticipo por la obra realizada por Mena y el 23 de enero de 1785 todavía se encontraba trabajando Alvarez en el relieve.

La composición de la obra está plenamente equilibrada, según exigen las normas clasicistas. Sánchez Cantón manifiesta que existe una diagonal barroca que va desde los pies del Santo Arzobispo a la cabeza de la Virgen. Los ángeles están espléndidamente modelados dentro de una línea de exquisitez y finura, al igual que los de bronce del retablo mayor del Monasterio de la Encarnación de Madrid y las medallas de mármol del Pilar de Zaragoza [46].

45 Idem, *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 24; Morales y Marín, José Luis: *Escultura Aragonesa del siglo* XVIII (Librería General ,Zaragoza 1977) pp. 61 y 62; Gascón de Gotor, Anselmo: *El Arte en el Templo del Pilar* (Ed. Tip. Lit. Molino, Zaragoza 1940) pp. 7-14; Abad Ríos, Francisco: *Catálogo Monumental de España: Zaragoza,* dos tomos (Instituto Diego de Velázquez, CSIC, Madrid 1947) pp. 72-3; Torralba Soriano, Federico: *El Pilar de Zaragoza* (Ed. Everest, León 1974) p. 42.

46 Céan Bermúdez, J. A.: *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 25; Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Escultura y Pintura del siglo* XVIII..., cit., p. 273; Chueca

Fuente de las Cuatro Estaciones o de Apolo, en el Paseo del Prado de Madrid

Fuente que quedó inacabada a la muerte de Manuel Alvarez, siendo terminada por el escultor murciano Alfonso Bergaz, que remató la fuente con la figura colosal del dios Apolo, inciada por Alvarez y terminada por el artista murciano, inspirándose en la figura del Apolo del Belvedere.

Sobre las cuatro estaciones del año, Primavera, Verano, Otoño e Invierno, representadas por cuatro figuras alegóricas, se yergue la figura del dios Apolo portando carcaj y lira [47].

Estas cuatro figuras están realizadas en piedra de las canteras de Redueña, y están esculpidas con finura y corrección. Destaca sobre todo la figura del Invierno, representada por un anciano, sentado, que vuelve su rostro, plenamente conseguido por el artista.

Con respecto a la figura del dios Apolo, en el Archivo de Secretaría del Ayuntamiento de Madrid se conserva un informe del día 6 de noviembre de 1799 del escultor Bergaz, en el cual manifiesta de cómo se encontraba la estatua del dios Apolo a la muerte de Alvarez.

«Primeramente la cabeza aunque está bastante adelantada tiene mucho que empastar para su conclusión, y avibar sus facciones como también el pelo darle sentidos de obscuro, que le resalten y empastarlo hasta su perfección... El cuello está en los primeros puntos de su desbaste... y necesita mucha premeditación para que haga el encage natural de la salida del cuello, y colocaron entre sus ombros para poder conseguir la proporción del ombro izquierdo, que anda algo escaso a la proporción bien colocada del derecho. El pecho, vientre y todo el costado del cuerpo del lado derecho está en los primeros puntos de su desbaste. La mano izquierda que sostiene la lira está en los mismos términos que la derecha desbastada por cuadraturas, pero sin declaración de dedos ni blanduras ni contornos de estudio. Los músculos se hallan muy bien llegados haciendo mas patente la forma de sus músculos pero necesitan mucha reflexión y cuidado en los encuartes de sus dichos músculos, para la gracia de sus contornos simétricos y a la bella proporción de la estatua. De rodillas abaxo asta la garganta de los tobillos

Goitia, Fernando: *La Catedral de Toledo* (Ed. Everest, León 1975) p. 64; Véase también: Amador de los Ríos, J.: *Toledo Pintoresca* (Madrid 1845); Parro, Sixto Ramón: *Toledo en la mano o descripción histórica artística de la magnífica Catedral y de los demás célebres monumentos* (Toledo 1857); Palazuelos, Vizconde de: *Toledo* (1890); González Simancas, M.: *Toledo: Sus monumentos y Arte Monumental* (Madrid 1929); Gudiol Ricart, J.: *La Catedral de Toledo* (Madrid, s./a.); Rivera, Juan Francisco: *Guía de la Catedral de Toledo* (Toledo 1953).

47 Rincón Lazcano, José: *Historia de los Monumentos de la Villa de Madrid* (Imprenta Municipal, Madrid 1909) pp. 475 y 476.

se halla mui bien llegado de contornos. Lo que si se encuentra concluido de la estatua son los pies, y el derecho más que el izquierdo. Las ropas están bastante adelantadas, hay que retocar algunas de sus dobleces. Algunos atributos que lleva la estatua, tales como el carcaj, la lira y la serpiente están terminados. Tiene la estatua una buena simetría de proporción. Ha quedado muy atrasada y la mayor parte de ella en los primeros puntos de su desbaste» [48].

Esta fuente constituye la pieza escultórca capital de nuestro neoclasicismo y una de las más hermosas y bellas de Madrid [49].

Otras obras suyas

Palacio de Liria: Una esfinge de piedra a la entrada.

Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte: Acaba la escultura de la fuente que había comenzado su maestro Felipe de Castro [50].

Finalmente, diremos que a través de este detallado y minucioso estudio sobre la vida y obra del escultor salmantino Manuel Alvarez, hemos analizado su aprendizaje en la ciudad de Salamanca con Simón Gavilán. Mas tarde su formación con el gran escultor Alejandro Carnicero quien lo introduce en la corte y lo pone en contacto con el brillante escultor Felipe de Castro, bajo su dirección realizará trabajos artísticos importantísimos para la mansión real.

También estudiamos sus obras de imaginería religiosa, no sólo en Madrid, sino en provincias, destacando su labor para el Pilar de Zaragoza y para la capilla de San Ildefonso de la Catedral de Toledo. Analizamos también una de sus mejores obras, la fuente de las cuatro estaciones o de Apolo en el paseo del Prado.

Su figura es de capital importancia en la plástica neoclásica de nuestro siglo XVIII, junto a nombres como los de Juan Pascual de Mena, Felipe de Castro, Roberto Michel, Gutiérrez, Bergaz, Manuel Tolsa y Juan Adán.

JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

48 ASAM (Archivo de Secretaría del Ayuntamiento de Madrid). Sección Primera, Legajo n. 117, Expediente n. 53, 1ª-117.53. 6-XI-1799.

49 Igual Ubeda, Antonio: *José Esteve Bonet (imaginero valenciano del siglo* XVIII) (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1971) pp. 130 y 144; Chueca Goitia, Fernando: *Madrid ciudad con vocación de capital* (Edit. Pico Sacro, Santiago de Compostela 1974) pp. 264-65; Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Escultura y pintura del siglo* XVIII..., cit., p. 273; Morales y Marín, José Luis: *La escultura española del siglo* XVIII..., cit., p. 400.

50 Céan Bermúdez, J. A.: *Diccionario Histórico...*, cit., tomo I, p. 24.

OTRO MILIARIO DE LA CALZADA DE LA PLATA EN PEROMINGO (SALAMANCA)

En la localidad de Peromingo, muy próxima al trazado de la Calzada romana de la Plata, al sur de la provincia de Salamanca, fué encontrado al realizar el Inventario de la Epigrafía romana de la provincia [1] un miliario procedente de la principal vía de comunicación en la antigüedad entre Emerita y Asturica, que como es bien sabido atravesaba las actuales provincias de Cáceres, Salamanca y Zamora. Este hallazgo incrementa el número de miliarios de esta Calzada, conocidos fundamentalmente a través de las publicaciones de C. Morán (1949) y Roldán Hervás (1971), así como de las aportaciones posteriores de otros autores que recogemos en la bibliografía final.

El miliario ofrece un campo epigráfico claro en casi su totalidad por lo que no plantea problemas de lecturas, que sí surgen sin embargo debido a su ubicación actual, como expondremos más adelante.

LOCALIZACION

Se encuentra en posición horizontal, tumbado en el suelo de un establo y arrimado a una de sus paredes. Hasta hace 60 años aproximadamente permaneció hincado en el centro de la estancia, propiedad hoy de D. Virgilio Gómez [2] y situada en la calle de La Fuente en Peromingo, localidad a 71 kilómetros de Salamanca a la que se llega por la carretera nacional 630 tras tomar una desviación hacia el Oeste en Guijuelo y atravesar las localidades de Puebla de San Medel y Valverde de Valdelacasa (Fig. 1).

1 Realizado en el Museo de Salamanca por encargo de la Subdirección General de Arqueología, Ministerio de Cultura, en el año 1983.

2 Agradecemos a D. Virgilio Gómez y su familia el interés y colaboración que en todo momento mostraron para facilitar nuestro trabajo.

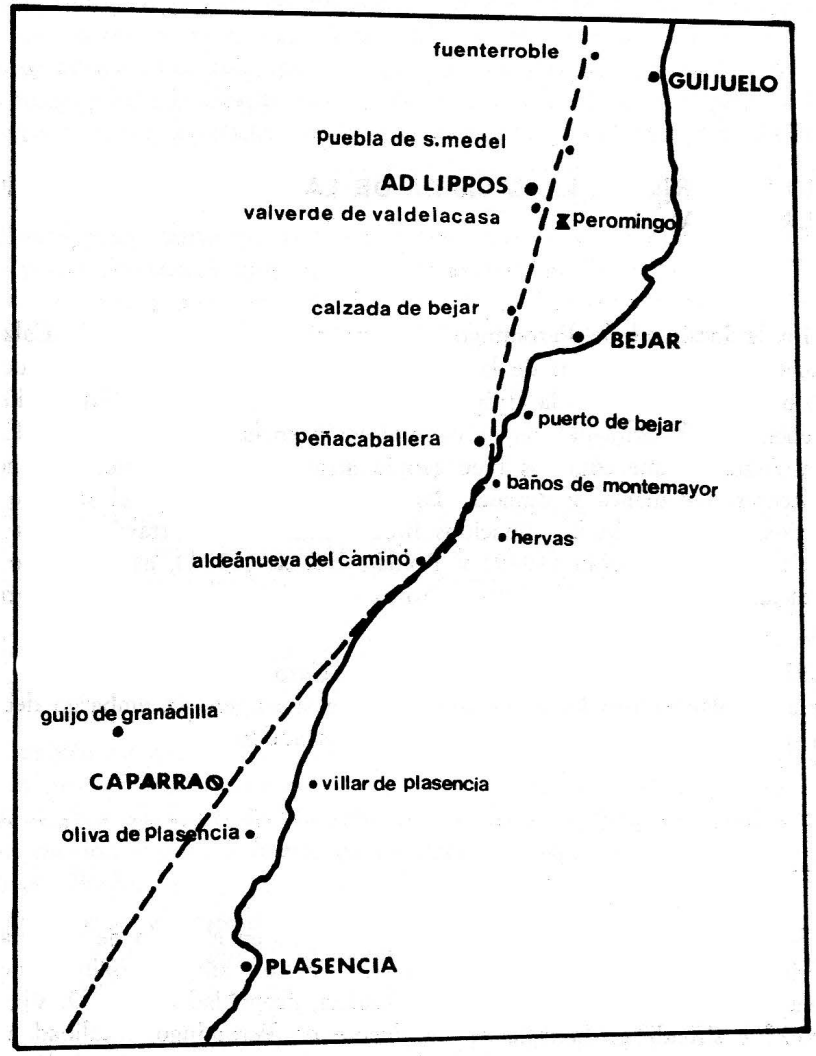


Figura 1.

Carretera nacional 630 ———

Calzada romana de la Plata - - - - -

Peromingo ⧗

mansio Caparra ⊘

DESCRIPCION

El miliario de forma cilíndrica, está prácticamente completo. Fué realizado en piedra granítica, como es habitual en la casi totalidad de los conocidos de la Calzada de la Plata. Mide 245 cms. de longitud y 57 cms. de diámetro. En el pie presenta base cuadrangular tallada a alturas diferentes: por la cara anterior, bajo el campo epigráfico, mide 25 cms., (sobre ella se aprecia una hendidura con forma de media luna de 3 cms. de profundidad y 15 cms. de longitud), en la cara posterior la base alcanza los 60 cms. de altura, sin que se haya podido concretar más por ser este lado el que apoya directamente en el suelo (Lam. I,a).

El campo epigráfico presenta una superficie de 102 cms. de altura por 108 cms. de anchura, contiene 17 líneas de escritura cuya altura media es de 9 cms. y con espacios interlineales de 2,5 cms. aproximadamente.

En los cinco primeros renglones la inscripción arranca casi a la misma altura a partir de un eje vertical imaginario, mientras que por la derecha terminan desordenadamente. La línea 6ª es de menor longitud y se encuentra centrada con relación al conjunto. La última línea, con el numeral, posee los caracteres de mayor tamaño, 16 cms. de altura media, y su separación de la anterior es de 18,5 cms. viéndose aquí considerablemente ampliado el espacio interlineal (Lám. I,c).

LECTURA

La lectura que efectuamos, la cual puede contrastarse en el calco obtenido (Fig. 2), es como sigue:

MP CAES DIVI
TRAIANI PARTICI F
DIVI NERVAE NEPOS
TRAIA ADRIA AVGVS
PONTI MAX TRIB POTES
V COS III REST
CXI

ELEMENTOS MATERIALES Y LINGÜISTICOS

Línea 1ª: Parcialmente perdida en su inicio sólo permite apreciar los dos trazos finales de la M siendo legible la P, correspondientes ambas letras a la abreviatura de (i)MP(erator). El resto no ofrece duda CAES(ar) DIVI.

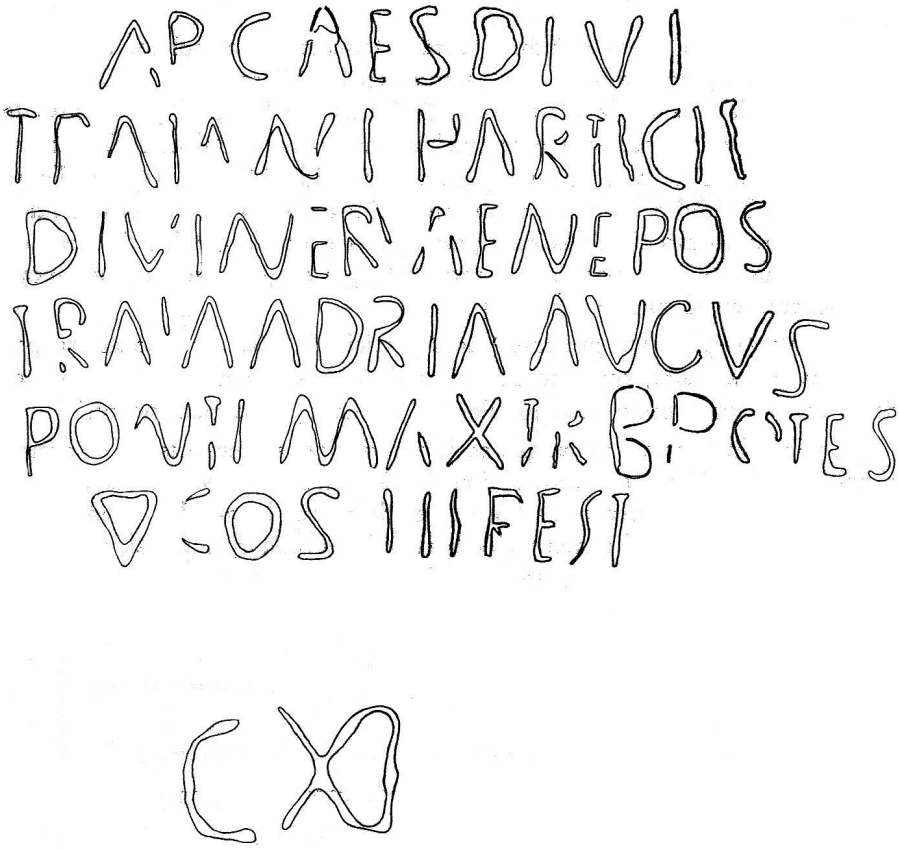


Figura 2.

Línea 2ª: La R del Genitivo TRAIANI aparece algo deteriorada, pero sin dificultades de lectura. En la palabra siguiente PARTICI (sic) se ha omitido la H que debería de estar entre la T y la I. Termina la línea con un trazo vertical correspondiente sin duda a la F alusiva a filius.

Línea 3ª: No ofrece ninguna dificultad de lectura DIVI NERVAE NEPOS, como única peculiaridad hay que destacar el nexo entre la V y la A en la palabra NERVAE.

Línea 4ª: Legible con la misma claridad que la anterior, dice: TRAIA (nus) ADRIA(nus) AVGVS(tus), con omisión de nuevo de la H que habi-

tualmente tiene la palabra Hadrianus en los restantes miliarios erigidos por este Emperador en la Calzada.

Línea 5ª: Es la de mayor longitud del epígrafe, en ella se lee PONTI (fex) MAX(imus) TRIB(unicia) POTES(tate). Posiblemente existe un nexo entre la I y la B de TRIB(unicia).

Línea 6ª: Su comienzo está retranqueado con respecto a las anteriores, en el lado izquierdo es bien legible V CO(n)S(ul) III, en la parte derecha se aprecian con dificultad cuatro caracteres de los que el primero probablemente sea una R, el siguiente es una E y el tercero parece ser una S, aunque con un tratamiento distinto a las restantes del texto, con lo que resultaría la palabra REST(ituit). En esta línea sobre los numerales V y III aparecen trazos horizontales.

Línea 7ª: En ella se encuentra únicamente el numeral, está descentrado con respecto al conjunto del texto y situado hacia la izquierda. Sus caracteres, de grandes dimensiones, están profundamente grabados y claramente se lee CXI, (Lám. I,b). Existe un nexo entre la X y la I que están unidas por ambos extremos. Se ha obsrvado detenidamente la zona existente a la derecha de la escritura, por si, como ocurre en otros casos, hubiera algún levantamiento o ruptura del soporte que pudieran llevar a pensar en la posibilidad de que el numeral continuara por este lado. Pero no es el caso, pues precisamente esta parte es la mejor conservada de la columna y la superficie de la piedra aparece aquí muy lisa contrastando con el profundo grabado del numeral.

En toda la inscripción aparece la A repetdas veces y en todas ellas carece del trazo transversal, así mismo hay una carencia total de interpunciones.

Reconstruccion

La reconstrucción del epígrafe del miliario quedaría de la siguiente manera:

(i)MP(erator) CAES(ar) DIVI / TRAIANI PARTICI (sic) F(ilius) / DIVI NERVAE NEPOS / TRAIA(nus) ADRIA(nus) AVGVS(tus) / PONTI(fex) MAX(imus) TRIB(unicia) POTES(tate) / V CO(n)S(ul) III REST(ituit) / CXI.

PROBLEMATICA

El problema fundamental que nos plantea este miliario es su numeral, CXI, que como ya hemos insistido intencionadamente no ofrece ningún tipo de duda en cuanto a su lectura, pero que no corresponde geográficamente al lugar en donde se encuentra.

Un elevado número de los miliarios conocidos de la Calzada de la Plata han sido desplazados de su ubicación original y es frecuente encontrarlos formando parte de cercas de deslinde o utilizados como pies derechos sosteniendo tejadillos y voladizos, pero casi siempre en las inmediaciones de sus lugares primitivos. Hay que pensar en la dificultad que suponía el traslado durante largo trecho de «piedras» de esta envergadura, máxime sin disponer de los medios mecánicos modernos.

Por el Itinerario de Antonino conocemos las *mansio* que jalonaban la Calzada de la Plata y las millas existentes entre ellas; de acuerdo con esto la milla CX corresponde a la *mansio Cáparra,* localizada en la provincia de Cáceres en los términos municipales de Oliva de Plasencia y Guijo de Granadilla. Allí, además de otros restos, en el curso de las excavaciones efectuadas por el Prof. Blázquez se puso al descubierto un miliario del emperador Nerón con el numeral CX (Blázquez, 1965, p. 26), por lo tanto el miliario CXI estaría situado a unos 1.480 m. aproximadamente al N de Cáparra, si tomamos esta medida, dado por Roldán, como equivalente de la milla romana (Roldán, 1970). Por otro lado Peromingo está a tan sólo 2 km. de Valverde de Valdelacasa, lugar en el que Roldán sitúa la *mansio ad Lippos* (Roldán, 1971, p. 91) a la que corresponde en el Itinerario de Antonino la milla 144. Es decir, si realmente nos hallamos ante el miliario CXI, este se encuentra a unas 30 millas de su emplazamiento originario, o lo que es lo mismo, que ha sido trasladado unos 45 km. (Fig. 1), hecho este que resulta difícil de aceptar dados los problemas de transporte que ofrecería este miliario por su peso y dimensiones, sobre todo si se tiene en cuenta que fue preciso atravesar el Puerto de Béjar, y que dicho traslado se tuvo que efectuar en tiempos lejanos sin los medios adecuados, pues según las referencias dadas por el actual poseedor del miliario este ha sido conocido en el lugar que hoy se encuentra a través de varias generaciones.

Por otro lado es perfectamente admisible que realmente nos encontremos ante el miliario CXI, hasta ahora desconocido en la epigrafía de la Calzada, pues tan sólo Hübner hace alusión a un miliario con este numeral, pero lo incluye entre los dudosos y su lectura poco tiene que ver con el que ahora nos ocupa (C.I.L. n.° 425*).

Cabe considerar también que se trate de un error del copista al grabar

a

b

Lámina I. Miliario de la Calzada de la Plata hallado en Peromingo (Salamanca)

c

Lámina I. Miliario de la Calzada de la Plata hallado en Peromingo (Salamanca)

el numeral y fuera otra milla la que tuviera que aparecer; pero ante la ausencia de pruebas para constatarlo, debemos pensar que efectivamente nos encontramos ante el miliario CXI.

Por el hecho de encontrarse en este lugar se puede plantear la posibilidad de que tal vez pudiera tratarse de un miliario conocido antiguamente, de paradero hoy ignorado y que figura tradicionalmente en la epigrafía de la Calzada, al haber sido recogido de Velázquez y Ponz por Hübner con el n.° 4.678 (C.I.L. II). Posteriormente Morán (1922, n.° 138, pp. 64-65) y Roldán (1971, n.° 84, p. 61) también le mencionan con el numeral CXI seguido de puntos suspensivos y afirman de él que se trata de la milla CXL, que es aproximadamente la que debe de corresponder en la Calzada a los alrededores de Peromingo. Lo sitúan entre Calzada de Béjar y Valverde y proponen la sigiuente lectura:

IMP. CAESAR. DIVI / ..... / NERVAE. NEPOS / TRAIAN ... AVGVS / PONTIF. MAXIM ... / V. COS III ... / CXI...

Esta lectura coincide en parte con la vista anteriormente, por lo que podría tratarse del mismo miliario y que los estudiosos de la Calzada, al desconocer su paradero y no poder efectuar una lectura directa, por deducción lógica, basados en los puntos suspensivos que siguen al numeral dado pr Hübner, hubieran asimilado de manera forzada con el CXL.

Cronologia

El miliario de Peromingo corresponde a una reparación efectuada en la Calzada de la Plata en el quinto año de la Potestad Tribunicia y tercero de Consulado del emperador Adriano y puede fecharse por tanto en el año 120 d.C.

El formulario de la inscripción estudiada coincide plenamente con el de los otros ocho miliarios conocidos de la Calzada, siete en la provincia de Cáceres y otro en la de Salamanca, restaurados por Adriano [3], lo cual contribuye a aceptar como válida la datación que proponemos.

M.ª Jose Frades Morera
M.ª Garcia Morales

3 Números 4656, 4658, 4659, 4661, 4662, 4663, 4669, 4682 del CIL II.

BIBLIOGRAFIA

Blázquez, A.: 'Diversas longitudes de las millas romanas', *Boletín de la Real Academia de la Historia,* tomo C, p. 43.

Blázquez, J. M.: 'Cáparra', *Excavaciones Arqueológicas en España,* 34 (Madrid 1965).

Díaz Luis, S.: 'Un nuevo miliario de la Calzada de la Plata', *Zephyrus* XXXIV-XXXV (Salamanca 1982) pp. 203-6.

García Morales, M. y Grande del Brío, R.: 'Los miliarios de Calzadilla del Méndigo en la Calzada de la Plata', *Zephyrus* XXXIV-XXXV (Salamanca 1982) pp. 207-12.

Grande del Brío, R.: 'Dos nuevos miliarios de la Calzada de la Plata', *Zephyrus* XXX-XXXI (Salamanca 1980) pp. 254-55.

— 'Un nuevo miliario de la Calzada de la Plata', *Salamanca, Revista Provincial de Estudios,* 9-10 (Salamanca 1983) pp. 149-53.

Hubner, A. E.: *Corpus Inscriptionum Latinarum, vol. II. Inscriptiones Hispaniae Latinae* (Berlín 1868).

Itineraria Romana. Vol. Prius: *Itineraria Antonini Augusti et Burdigalense* (Ed. Otto Cuntz, Leipzig 1929).

Morán Bardón, C.: *Epigrafía salmantina* (Salamanca 1922).

— *La Calzada Romana «La Plata» en la provincia de Salamanca* (Ministerio de Obras Públicas, Madrid 1949).

Rodríguez Hernández, J.: 'Un nuevo miliario de la Calzada de la Plata', *Zephyrus* XXVIII-XXIX (Salaamnca 1978) pp. 325-31.

Roldán Heryás, J. M.: 'Sobre el valor métrico de la milla romana', *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología, Mérida 1968* (Zaragoza 1970) pp. 533-39.

— *Iter ab Emerita Asturicam. El Camino de la Plata* (Universidad de Salamanca 1971).