

# PERVIVENCIA DEL MUNDO CLÁSICO EN LOS MASCARONES DE PROA DE LA ARMADA ESPAÑOLA. EL CASO DEL *JUAN SEBASTIÁN ELCANO*

M.<sup>a</sup> Elena MARTÍNEZ RODRÍGUEZ DE LEMA  
Doctora en Filología Clásica  
Recibido: 10/05/2021 Aceptado: 12/07/2021

## Resumen

El presente artículo se propone el estudio del origen, la evolución y la descripción de la decoración de la proa en las embarcaciones desde la antigüedad, y de cómo esta herencia primigenia fue recogida por la cultura grecorromana y repercutió en las embarcaciones de la Armada española, citando algunos de los ejemplos más representativos y centrándose en el mascarón de proa del buque insignia español, el *Juan Sebastián Elcano*.

*Palabras clave:* navegación, mascarón de proa, Neptuno, Diana, Minerva, Hispania, historia del arte, literatura clásica, Elcano.

## Abstract

This article proposes the study of the origin, evolution and description of the decoration of the bow on ships since antiquity; how this primary heritage

was picked up by the Greco-Roman culture and had an impact on the ships of the Spanish Navy, citing some representative examples and focusing on the figurehead of the Spanish flagship the Juan Sebastián de Elcano.

*Keywords:* navigation, figurehead, Neptune, Diana, Minerva, Hispania, Art History, Classical Literature.

### El hombre antiguo ante las fuerzas de la naturaleza

LA concepción de divinidad en el hombre antiguo parte del deseo de comprender las fuerzas de la naturaleza que no logra dominar: el agua, la tierra, el aire, la lluvia, el sol, etc., es decir, la *physis*, como dirían los griegos, o sea, la naturaleza, de la que dependía para subsistir, así como el miedo, la violencia, la fortuna, la paz, el destino, la muerte, el genio y las características humanas inmateriales. Ese hombre primitivo solo poseía sus propios ojos para comprender el universo que le rodeaba, y la única explicación que encontraba pasaba por convertir esos seres en entidades superiores a él. Así surge el concepto de *divinidad*, que fue calando y transmitiéndose, primero oralmente y luego literariamente, pero también a través de las artes figurativas. En principio, la imagen de estos entes superiores era abstracta y amorfa, lo que llevó a la conclusión, como puso Aristóteles en boca de Tales de Mileto, de que «todas las cosas están llenas de dioses» (Aristóteles, *De anima* A 5, 411 a 7). Luego, conformándolos a su imagen y semejanza, con el paso de los siglos –y de los milenios– la mente humana aplica formas antropomórficas a esas divinidades abstractas, quedando el naturalismo, el politeísmo y el antropomorfismo como base de la religiosidad grecolatina, lista para que de nuevo el tiempo creara el mito y las leyendas de cada una de ellas (Aristóteles, *Política*, 1, 1, 125b, 24-29).

Homero, en la *Ilíada* y la *Odisea*, nos presenta unos dioses inmortales que viven en el Olimpo, comen ambrosía y beben néctar, pero sienten y padecen igual que los seres humanos, con sus mismos vicios y virtudes, manejando a voluntad y caprichosamente sus destinos.

Cuando el hombre antiguo acometía una empresa de navegación, asumía un alto riesgo de perder la vida en el intento. Por ello, nuestros antepasados encomendaban sus viajes, sus hazañas y sus vidas a los dioses. Navegar al estrecho de Gibraltar desde el Mediterráneo oriental significaba llegar al límite del mundo conocido, motivo por el cual, según la leyenda, Hércules grabó en él las palabras *Non plus ultra*. En este punto geográfico se abría el desconocido reino de Océano, divinidad que gobernaba en ese inmenso mar circular exterior, en forma de anillo, que rodeaba la tierra hasta el mismo borde del abismo. Era un mundo peligroso, lleno de criaturas asombrosas y monstruos marinos. Océano era uno de los titanes, hijo de Gea y Urano, es decir, nació de la unión nada menos que de la Tierra y el Cielo. En los primeros tiempos era una divinidad bien diferenciada del Poseidón de los

griegos (Neptuno para los romanos). Tanto Océano como Poseidón eran dioses de las aguas. Pero a este, hijo de Rea y Cronos, en el reparto del gobierno del mundo le tocaron las aguas y mares interiores, mientras que a sus hermanos Zeus y Hades les correspondieron el cielo y el mundo de ultratumba, respectivamente. Las dos divinidades marinas aparecen bien diferenciadas ya en la *Teogonía* de Hesíodo (segunda mitad s. VIII-primer mitad s. VII a.C.)<sup>1</sup>.

### **La decoración de la proa en la evolución histórica de la construcción naval mediterránea. De la nave de Esciros a la galera real**

Dentro del ámbito del Mediterráneo, hace más de 5.000 años los egipcios ya empezaron a construir diferentes tipos de embarcaciones para desplazarse por el Nilo con grandes grupos de personas y para el transporte de mercancías. Colocaban en la proa de sus barcos la flor de loto, emblema nacional. Más adelante, la navegación adquirió una especial importancia con los fenicios, que antes de finalizar el segundo milenio a.C. cruzaron el Mediterráneo, enviando sus embarcaciones desde la ciudad de Tiro hasta el extremo occidental, en busca de metales, y fundaron la ciudad de Gadir. Aquellas embarcaciones de madera, movidas a vela y a remo, carecían de la seguridad y de la tecnología de las actuales. Esos hombres, antes de hacerse a la mar, realizaban sacrificios y ofrendas a sus dioses, para conseguir un feliz regreso. Los griegos adornaban sus barcos con imágenes de dioses pero sobre todo de diosas, ya que la palabra griega *naus*, «barco», es de género femenino, lo mismo que la latina *navis*, aunque los romanos a veces colocaban figuras de animales como el cocodrilo.

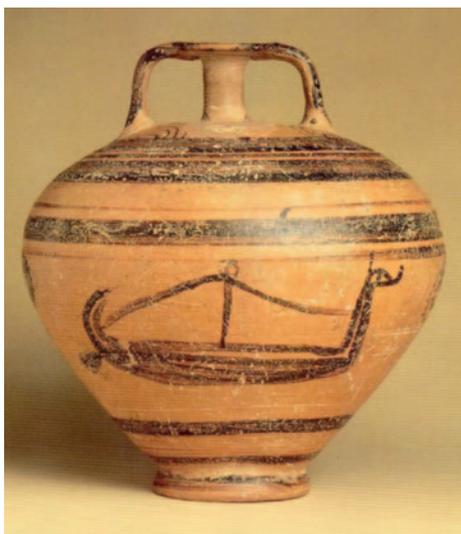
Las diferentes culturas mediterráneas de la antigüedad construyeron embarcaciones de propulsión a vela, a remo, o mixtas, que eran las de mayor tamaño y las que realizaban travesías más largas. Estas aparecen ya a principios del segundo milenio a.C. en la civilización minoica, surgida en la isla de Creta, que controlaba la mayoría del tráfico marítimo que se daba en este momento en el Egeo y en gran parte del Mediterráneo oriental. La talasocracia cretense va a mantener su hegemonía sobre estas aguas hasta el siglo xv a.C., cuando su flota fue anulada por la micénica (1550-1490 a.C.)<sup>2</sup>.

Además de continuar con la tradición naval anterior, las representaciones de barcos micénicos son el eslabón perfecto con las naves del primer milenio a.C. Una de las mejoras más importantes que se van a producir en este

---

(1) HESÍODO: *Obras y fragmentos (Teogonía)* (trad., A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000, 5-20, p. 9, y 125-135, p. 17.

(2) Sobre la navegación en el Mediterráneo en el segundo milenio a.C., véase SISTAC MARINA, S.: «La navegación mediterránea en la antigüedad. Arqueología e iconografía» (tesis final de grado dirigida por el doctor Alejandro Martín López), Universidad de Zaragoza, 2013-2014, pp. 17ss.



Jarra de Esciro. (Museo Arqueológico de Esciros)

momento es la aparición en los prototipos navales de una roda elevada, prácticamente vertical, cuya quilla se prolonga formando un tajamar.

De época micénica es el ejemplo de mayor belleza que poseemos sobre este tipo de embarcaciones. Corresponde a una jarra de estribos pintada, hallada en Esciros. En ella se representa una nave de vela, con alta proa, decorada con una cabeza de ave acuática, posiblemente un cisne o ánade.

Otras dos embarcaciones micénicas han podido ser reconstruidas a partir de tres fragmentos de cerámica aparecidos en Phylakopí (Melos). Ambas poseían este tipo de proas verticales, con sendos tajamares y acabadas en un prótomo, es decir, la representación en altorrelieve de un animal real o imaginario, de un monstruo o de una persona<sup>3</sup>. El prótomo con

forma de équido se convertirá con el tiempo en un elemento de decoración tanto de barcos de guerra como de mercantes de distintos tamaños.

Los mercantes micénicos que navegaban por el Mediterráneo con cascos de forma redondeada, que acababan en una roda y en un codaste exvasados, solían llevar sobre la proa un ave en acción de volar –lo que podría hacer referencia al sistema de uso de pájaros como forma de orientación pre-astronómica–, a la vez que un figurón a modo de mascarón<sup>4</sup>.

En torno al 1200 a.C., la invasión de los llamados Pueblos del Mar rompe la estabilidad en el Mediterráneo oriental y llega el ocaso de la sociedad micénica. Tales pueblos poseían una arquitectura naval avanzada y adaptada a las prácticas de la guerra, lo que se puede ver en el desarrollo que experimenta en este momento el espolón situado a proa, innovación que va a caracterizar el desarrollo de la guerra naval en el Mediterráneo hasta el final del mundo antiguo. El espolón es una prolongación de la quilla en la proa, que suele estar hecha de madera y recubierta con piezas de metal, cuya función era la de abrir brechas en los cascos de los barcos enemigos por el sistema de la embestida. Para ello se utilizaba la fuerza cinética empleada por la propulsión de los remeros. Tras los Pueblos del Mar y la reorganización de las sociedades en el

(3) *Ibíd.*, pp. 19ss.

(4) LUZÓN, J.M., y COÍN, L.M.: «La navegación pre-astronómica en la antigüedad: utilización de pájaros en la orientación náutica», *Lucentum. Anales de la Universidad de Alicante. Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua*, núm. 5, 1986, 65-86.

Próximo Oriente a principio de la Edad del Hierro, se produjeron las innovaciones técnicas en el campo de la arquitectura naval que pasaron a manos de las ciudades fenicias. En esta época en concreto, los enclaves de Tiro y Sidón conocieron un momento de gran prosperidad<sup>5</sup>.

Nuevamente la iconografía naval de esta época arcaica (ss. IX-VII a.C.) nos confirma la presencia de remeros y su colocación dentro de la embarcación. La clasificación naval básica se hace en función del número de remos: *diacóntera* (20 remos), *triacóntera* (30 remos) y *pentecóntera* (50 remos). También se realiza otra clasificación según la disposición de estos en el navío: birreme, trirreme, etc.

Los fenicios disponían de dos tipos de barcos fundamentalmente: los barcos de carga de gran tamaño, conocidos como *gôlah*; y las naves más ligeras y con funciones variables, que pertenecían al tipo *híppos*. Las primeras estaban englobadas dentro de los grandes navíos mercantes y se movían únicamente por una vela cuadrada. Las segundas tomaban su nombre del prótomo en forma de cabeza de caballo que remataba su proa<sup>6</sup>. Este mascarón de proa permitía no solo identificar al navío y su nacionalidad, sino incluso al barco concreto.

Más tarde, gracias a las naves que aparecen pintadas en la cerámica griega de la segunda mitad del siglo VIII a.C. sabemos que solían ser en su mayoría embarcaciones de guerra, con un casco parecido a la estructura de una canoa monóxila, y quilla prolongada en la proa con la forma de un tajamar o espolón. Son representaciones propias del Geométrico, que continúa en el siglo VII hasta el V a.C., siendo un ejemplo claro la del navío de la copa del pintor Exequias de Vulci, del tercer cuarto del siglo VI a.C. La popa de la nave es redondeada hacia el interior, rematada por una cabeza de cisne. En cambio, la proa está elevada de forma completamente vertical y aparece proyectada hacia el exterior, en su parte inferior, en lo que parece un espolón. Este espolón presenta la peculiaridad de que por vez primera aparece decorado como si se tratara de la figura de un animal, frecuentemente un jabalí.

En el siglo VI a.C., la conquista de la ciudad de Tiro –centro neurálgico de la marina fenicia– por el ejército babilonio comandado por Nabucodonosor (573 a.C.) marca el fin del control comercial fenicio en las aguas del Mediterráneo. Esto va a llevar a Cartago a poseer el control de las transacciones comerciales por vía marítima, entrando en competencia con los griegos y los romanos<sup>7</sup>.

Un ejemplo de embarcación púnica es la figura de terracota del yacimiento ibérico del Cerro de las Balsas (Alicante), de entre el siglo IV y el III a.C. En él, como prolongación de la quilla en proa, se halla una estructura decorada

---

(5) SISTAC MARINA, ob. cit., pp. 22ss.

(6) RUIZ DE ARBULO, J.: «Los navegantes y lo sagrado. El barco de Troya. Nuevos argumentos para una explicación náutica del caballo de madera», en *Arqueologia Nàutica Mediterrànea*, 2009, 535-550, p. 540.

(7) SISTAC MARINA, pp. 24-25.

con ojos almendrados y dientes, rematada con lo que sería un espolón o un pronunciado tajamar<sup>8</sup>.

Los griegos, a partir de finales del siglo VIII a.C., iniciaron un afanoso plan de colonización por todo el Mediterráneo por un motivo de exceso demográfico, pero también con un claro objetivo comercial. Hicieron famosas sus naves de guerras de tres filas de remos o trirremes, que los romanos adoptaron más tarde para su flota.

El período de hegemonía de las trirremes coincidió con el del florecimiento de las ciudades-estado griegas, en especial de Atenas. Con ellas la talasocracia ateniense controló el Mediterráneo oriental en el siglo V a.C. A finales de esta centuria los sicilianos modificaron sus trirremes reforzando la proa, lo que continuó durante toda la época helenística mediante la adhesión de servio-las o pescantes, para colisionar contra la proa del enemigo. Esto permitió a los sicilianos acabar con la escuadra ateniense.

A partir del siglo IV a.C. se inició en el Mediterráneo una carrera armamentística naval durante la cual empezaron a construirse y a desarrollarse unos modelos navales muy diferentes de los anteriores, como las cuadrirremes, quinquerremes, etc. El precursor y principal instigador de este hecho fue Dionisio de Siracusa, quien en el año 399 a.C. comenzó a fabricar navíos de este tipo.

Tras la caída del imperio romano, las técnicas y diseños de las galeras clásicas fueron prácticamente olvidados. A partir del siglo I de nuestra era se idearán soluciones nuevas para problemas antiguos que darán lugar a inventos náuticos novedosos y muy importantes, como la sustitución de la vela cuadrada por la latina. Las galeras seguirán existiendo en el Mediterráneo hasta el siglo XIX, cuando su uso será totalmente innecesario, desde un punto de vista práctico, debido a la aparición de los buques propulsados por vapor<sup>9</sup>.

Desde el Neolítico, e incluso con anterioridad, se utilizaba la observación de los pájaros junto con la navegación de cabotaje. Luego estas técnicas coexistieron con la observación de las estrellas, especialmente para orientarse en alta mar<sup>10</sup>.

El estudio en profundidad de la astronomía en relación con la navegación, así como la concepción del mundo en el periodo grecorromano, excede completamente los objetivos de este trabajo. No obstante, diremos que los antiguos griegos fueron los primeros en tratar de comprender cómo y por qué se movían los astros en el cielo, en su intento de dar una explicación a los fenómenos de la naturaleza sin recurrir a causas sobrenaturales. Sus pensadores se enfrentaron a los misterios del universo con unos medios muy rudimentarios. Con todo, gracias a su afán altruista y gratuito de saber por el simple hecho de saber, a su avidez de conocimiento y a su capacidad de observación,

---

(8) ORTEGA, J.R., y otros: «Una pieza singular: la terracota de una birreme del poblado ibérico del Cerro de las Balsas», *La Albufereta*, núm. 35, Alicante, 2003, 147-157, p. 154.

(9) SISTAC MARINA, pp. 29-30.

(10) PINEDO, J., y ARELLANO, I.: «La navegación en el Mediterráneo. Cartografía», *Cuadernos de Arqueología Marítima*, núm. 2, 1993, 45-72, p. 49.

usando nada más que las cualidades de la mente humana, consiguieron importantísimos avances y colocaron los cimientos de la ciencia moderna<sup>11</sup>.

Por otra parte, el mar asumió el papel como vía natural de comunicación en el Mediterráneo desde época arcaica, sobre todo entre las diferentes regiones que, como las griegas, encontraban serias dificultades por tierra por sus condiciones geográficas. En consecuencia, los progresos náuticos fueron continuos y notables, tanto en lo tocante a las técnicas de navegación como en lo relativo a la construcción de puertos.

También con Grecia llegó la primera utilización del barco como arma de guerra, muy especialmente en la batalla de Salamina contra los persas. El barco de guerra, estrecho para avanzar más rápido, debía estar propulsado por remos. Además se le dotó de las armas necesarias para hundir otros navíos, como el espolón de bronce<sup>12</sup>.

El poeta griego Apolonio de Rodas (295-215 a.C.), con su obra las *Argonáuticas*, nos ha proporcionado la primera descripción literaria que conocemos de un mascarón de proa. Esta epopeya narra el viaje que Jasón, el hijo del rey Esón, realizó con la nave *Argo* desde Yolco, en la antigua Tesalia griega, hasta el norte de la Cólquide a través de la Propóntide y el Mar Negro, para buscar el vellocino de oro por encargo de su tío Pelias, usurpador del trono de su padre. Jasón construyó su nave con la ayuda de la diosa Atenea y le colocó un madero parlante que trazaba el rumbo e informaba de los peligros y de cómo evitarlos. Estuvo acompañado por un gran número de héroes griegos que, gracias a la ayuda de la princesa Medea, lograron hacerse con el vellocino de oro<sup>13</sup>. Esta obra recoge la herencia de la *Odisea* de Homero, antecesora de la *Eneida* de Virgilio.

Desde la Edad Media, por lo general el mascarón hacía referencia al nombre del barco; por este motivo los navíos de los reinos castellanos y aragoneses colocaban en la parte alta del tajamar figuras de santos, patronos, vírgenes, ángeles, etc., ya que el barco se bautizaba con algún nombre de entre ellos, debido a la alta influencia religiosa de la época. En España, según la zona, la Virgen del Carmen es la patrona por excelencia, pero también la del Rosario o la del Pilar. Cada una de estas advocaciones se muestra muy bien diferenciada en sus representaciones, ya que la primera lleva un escapulario, la segunda, un rosario<sup>14</sup>, y la tercera aparece sobre la columna en la que, según la tradición, fue azotado Jesucristo<sup>15</sup>. Estas representaciones, vinculadas

(11) Sobre este tema, véanse PÉREZ JIMÉNEZ, A.: *Astronomía y astrología. De los orígenes al Renacimiento*, Ediciones Clásicas, Madrid 1992, y PÉREZ SEDEÑO, E.: *El rumor de las estrellas. Teoría y experiencia en la astronomía griega, Siglo XXI de España*, Madrid, 1986.

(12) ÁLVAREZ ARROYO, G.: «La tecnología en la Antigua Grecia», *Revista de Claseshistoria. Publicación Digital*, núm. 197, 2011, p. 4 (consultada 11 abril 2021).

(13) APOLONIO DE RODAS: *Argonáuticas* (trad., M. Valverde Sánchez), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000.

(14) DÍAZ RODRÍGUEZ, V.: *La Galeona gaditana ayer y hoy*, Autoridad Portuaria de la Bahía de Cádiz, Cádiz, 2006.

(15) LASAGABÁSTER ARRATIBEL, D.: *Historia de la Santa Capilla del Pilar*, ed. del autor [1999], Zaragoza, p. 201.

en su mayoría con sociedades y pueblos marineros, cumplían una función protectora frente a los azotes de la peligrosa mar.

Con la llegada del Renacimiento, el gusto por la cultura clásica se extiende en todos los órdenes socioculturales, y de esta manera aparecerán las figuras de los dioses romanos en los mascarones de proa. Tal es el caso de la galera *La Real*, de tiempos de Felipe II, construida en Barcelona y buque insignia de don Juan de Austria en Lepanto (1571)<sup>16</sup>. Entre 1965 y 1971, el carpintero de ribera Manuel González construyó una réplica para el Museo Marítimo de Barcelona con ocasión del cuarto centenario de esta batalla. El casco del barco se construyó en madera de pino del Pirineo; la quilla y las cuadernas, en roble, y los remos eran de madera de plátano.

No poseía un mascarón de proa propiamente dicho, sino un espolón con un mascarón adaptado, cuya función era, en maniobra de ataque, clavar la proa en el barco enemigo y así facilitar el abordaje. Se trataba de una pieza conectada hasta el centro del barco<sup>17</sup>. El figurón de proa representaba al dios Neptuno, cabalgando semidesnudo sobre un delfín y alzando su característico tridente, lo que le otorgaba un aspecto amenazante. La pieza se desmontaba antes de emprender el ataque y se volvía a colocar para navegar<sup>18</sup>. El tema de esta divinidad marina se volvió a utilizar en el navío *Neptuno*, construido en 1795 y hundido en Trafalgar en 1805.

Hay que tener en cuenta que, a partir del siglo XVIII, las potencias marítimas europeas, en sus buques de guerra y navíos, utilizaban como mascarón de proa la figura de un león rampante coronado. A este respecto, en nuestro país se promulgaron unas reales ordenanzas navales<sup>19</sup> que pretendían unificar la simbología representativa de la corona española. Pero por real orden de 10 de septiembre de 1793<sup>20</sup> se dio libertad para volver a tallar los mascarones de proa de los buques de la Armada con figuras alusivas, por lo general, al nombre o alias del barco, como es este el caso.

Como hemos visto, los romanos llamaron Neptuno a Poseidón<sup>21</sup>, y de esta divinidad se conservan representaciones desde muy antiguo, como el Poseidón portando su tridente que aparece en la placa de cerámica corintia procedente de Penteskouphia, fechada entre 550 y 525 a.C. y conservada en el Museo del Louvre. Por tanto, ya desde el siglo VI a.C. se va transmitiendo una representación de esta divinidad con unas características muy concretas. Se la suele representar con un delfín, su atributo, y empuñando un tridente, que le servía

---

(16) PASTRANA JIMÉNEZ, L.: «El reflejo cultural de las sociedades marítimas europeas en la ornamentación de sus barcos. Mascarones de proa de la Real Armada española durante el siglo XVIII», *RIPARIA*, vol. 4, 2018, p. 201.

(17) «Barcos de madera en el Museo Marítimo de Barcelona», *Boletín de Información Técnica [del] AITIM*, núm. 221, enero-febrero 2003, 28-33.

(18) PASTRANA JIMÉNEZ, p. 205.

(19) Archivo y Biblioteca del Museo Naval de San Fernando, Cádiz, serie Reales Ordenanzas y Ordenanzas Navales, 1765-1782.

(20) Archivo General de Marina Álvaro de Bazán, Arsenales, leg. 3708.

(21) HOMERO, *Ilíada* XV, 187-194, pp. 295-296.



*Neptuno*, h. 135. (Museo del Prado, mármol veteadado)



Reproducción del mascarón de proa del navío *Neptuno*, 1795-1805. (Museo Naval Madrid)

para agitar el mar y estremecer la tierra. Normalmente se le atribuye una complexión fuerte, de atleta, con pecho ancho, músculos tensos y claramente destacados, abundante cabellera y larga barba poco ordenada. La robustez de su cuerpo y la espesura de la cabellera evocan las fuerzas de la naturaleza. En escultura se han conservado sobre todo obras típicamente romanas, creadas a partir de varios modelos y formas estilísticas griegas. En algunas ocasiones, las estatuas llevan también un pequeño delfín sobre la mano derecha extendida<sup>22</sup>. Sin embargo, no hay que olvidar sus representaciones con sus hijos, los tritones, o con caballos, animal que también se consideraba su atributo.

Más tarde, el mascarón se convierte en una figura decorativa, generalmente tallada en madera ornamentada o pintada que llevaban antiguamente los buques en la parte alta del tajamar, según la jerarquía de la embarcación a que engalanaba. Su uso fue muy generalizado entre los siglos XVI y XIX en los galeones que surcaron los mares junto con otras embarcaciones de muy diversa tipología.

---

(22) Texto extractado de SCHRÖDER, S.F.: *Catálogo de la escultura clásica*, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 417-421.

La aparición del vapor como energía propulsora señalará el declive del mascarón, declive que se hizo más patente cuando la madera pasó a ser sustituida por el hierro, el acero o la fibra como material de construcción de los barcos<sup>23</sup>.

Por tanto, y terminando este breve repaso histórico sobre la evolución de la construcción naval mediterránea, en el que nos hemos centrado especialmente en la decoración de la proa, podemos afirmar que el afán de intercambio comercial, o de colonización y conquista de territorios desconocidos, impulsó al hombre antiguo a realizar travesías cada vez más largas. Sin embargo, el desconocimiento geomorfológico hizo que durante mucho tiempo se considerara que la Tierra era plana y rodeada de un río circular llamado Océano, donde reinaba el dios del mismo nombre y habitaban criaturas monstruosas. Esa corriente de agua era de una gran anchura y una orilla limitaba con la tierra, pero tras la otra orilla solo existía el abismo. Se trataba de la concepción de Anaximandro, que recogió Hecateo de Mileto a finales del siglo VI a.C. y que se mantuvo vigente durante siglos.

Como conclusión de este apartado, diremos que la inseguridad que aquellos antiguos marineros sentían frente a los peligros del mar en las largas travesías les hizo colocar en la proa de sus embarcaciones una imagen protectora, de carácter puramente apotropaico, que les concediera buenos augurios y se enfrentara a los peligros del mar, proporcionándoles buena suerte. Esa imagen, además, cumplía en la nave una función identificativa de su procedencia, para diferenciarla de las demás. En las naves de guerra tenía un carácter ofensivo para amedrentar e intimidar al enemigo<sup>24</sup>.

### **El resurgir del gusto por el arte grecolatino. La época de la Ilustración y el neoclasicismo. El *Santísima Trinidad*, la *Diana* y el *San Telmo***

Tras el Barroco vendrá la Ilustración, un movimiento cultural e intelectual principalmente europeo que, aunque hunde sus raíces en el siglo XVII, no alcanzó su desarrollo hasta mediados del siglo XVIII y se prolongó hasta principios del XIX. Inspiró profundos cambios culturales y sociales, entre ellos la Revolución francesa. Su objetivo era disipar las tinieblas de la ignorancia de la humanidad mediante las luces del conocimiento y la razón<sup>25</sup>.

En su seno se gestó el arte neoclásico, que floreció a finales del siglo XVIII y principios del XIX. El punto de partida fueron los descubrimientos de Herculano (1738) y Pompeya (1748), los cuales provocaron un aluvión de publica-

---

(23) PASTRANA JIMÉNEZ, p. 208.

(24) *Ibidem*, p. 200.

(25) La bibliografía sobre el pensamiento ilustrado y su desarrollo es muy abundante. En este caso recomendamos la obra del lingüista, filósofo e historiador TODOROV, Tz.: *El espíritu de la Ilustración* (trad. del francés de Noemí Sobregués), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, y SÁNCHEZ BLANCO, F.: *La Ilustración en España*, Akal, Madrid, 1997.

ciones que consiguieron poner de moda el gusto por el arte clásico griego y romano<sup>26</sup>.

En España, el movimiento ilustrado, y con él el arte neoclásico, entró de la mano de la monarquía borbónica, especialmente con Carlos III, aunque con cierto retraso, dado lo anclado que estaba el Barroco, como modelo de arte contrarreformista, en nuestro país.

El mascarón de proa llega a la modernidad como una escultura normalmente de madera, situada en el beque de los galeones, en el tajamar de los navíos y fragatas, en el espolón de las galeras, en lo alto del caperol de las embarcaciones menores, o bajo el bauprés de los barcos más modernos. Ya estaba afianzada la leyenda de que la función de esta expresión del arte marino era proteger el barco y sus tripulantes, pues representaba algún santo, animal o deidad marina, y posteriormente, en el siglo XVIII, incorporó también figuras femeninas. Solo visitando los diferentes museos navales españoles se puede apreciar que las figuras de mujer talladas en los barcos son bastante frecuentes, bien representando a una diosa, bien a una ninfa, una nereida o una sirena clásica. Pero, como ya se ha visto, también podemos ver la representación de Neptuno, dios romano del mar, con barba abundante, sosteniendo un tridente.

Una excepción fue sin duda el *Nuestra Señora de la Santísima Trinidad*, navío de cuatro puentes y 136 cañones, botado en La Habana, al que apodaban «el Escorial de los Mares» por ser el mejor armado y el mayor del mundo. Este coloso de madera, alumbrado en 1769 en los astilleros de Cuba tras dos años de trabajo y 40.000 ducados, fue el buque insignia de la España de finales del XVIII y principios del XIX. Por sus cubiertas pasaron todo tipo de capitanes, y la riqueza de sus interiores no tenía parangón. Parecía imposible que pudiera ser hundido. Sin embargo, en 1805 se fue a pique tras haber sufrido severos daños en la batalla de Trafalgar, después de haber luchado contra siete navíos ingleses a la vez. Aquel día, sobre su cubierta fallecieron aproximadamente 200 marinos, cantidad ingente para los combates de la época. No obstante, la masacre no impidió que el capitán de este navío, Francisco Javier de Uriarte y Borja, y el jefe de escuadra española, Baltasar Hidalgo de Cisneros, se enfrentaran hasta la extenuación a sus enemigos<sup>27</sup>.

Este gigante del mar tuvo como mascarón la figura del arcángel san Miguel, tocado con casco y portando una espada y un escudo. Esta fue la razón de que, una vez que aparecieron sus planos en Estados Unidos, en el NARA (National Archives and Record Administration) College Park of Maryland, y en el Archivo Central de la Marina de la Federación Rusa en San

---

(26) CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la arquitectura occidental. Neoclacisismo*, Dossat, 2005.

(27) VILLATORA, M.P.: «El desastre olvidado del Escorial de los mares: el coloso español que aterraba a los ingleses», *Abc Historia*, 17/07/2020 ([https://www.abc.es/historia/abci-desastre-olvidado-escorial-mares-coloso-espanol-aterraba-ingleses-202007160644\\_noticia.html](https://www.abc.es/historia/abci-desastre-olvidado-escorial-mares-coloso-espanol-aterraba-ingleses-202007160644_noticia.html), consultado 10 de abril 2021).

Petersburgo, se pensara que su mascarón representaba al dios romano Marte y no al arcángel<sup>28</sup>.

El nombre de Miguel, etimológicamente, viene del hebreo *mika'el* y significa «¿quién como Él?», grito de este arcángel en defensa de Dios en repuesta al de Lucifer «¿Quién como yo?» cuando se enfrentó al ángel rebelde. En consecuencia, Miguel fue tenido por el general principal de los ejércitos celestiales, que volverá a vencer al demonio el día del fin del mundo (Apocalipsis 12, 7). Por este motivo es considerado un santo caballero que lucha en favor de la doctrina divina. En este sentido se asimila a otros dioses de carácter guerrero, como Ares para los griegos, asimilado a Marte por los romanos<sup>29</sup>. En los albores del cristianismo, y después del concilio de Nicea, con la cultura clásica todavía latente, cuando el monoteísmo cristiano tiene que empezar a llenar con santos, vírgenes y patronos el vacío dejado por el politeísmo clásico, en torno a san Miguel empieza a fraguarse un culto eminentemente militar, y muy pronto su figura comienza a asumir, *grosso modo*, las funciones de los dioses Mercurio y Marte. En el siglo V se le dedica un templo en Perugia<sup>30</sup>. Su condición de arcángel le permitía, como a Mercurio, desplazarse volando desde el cielo a la tierra, comunicando a los hombres con el mundo celestial. Pero además el santo viene representado pisando al demonio –Lucifer–, a la manera clásica, como un joven semidesnudo, vestido de forma parecida al dios Marte, con la indumentaria castrense de época romana, incluida la falda de cuero típica de la terna militar clásica. Llevaba sobre la cabeza un pequeño casco con un penacho de cortas plumas<sup>31</sup>. De todas formas, en las diferentes representaciones de este arcángel a lo largo del tiempo se palpa una preocupación por dar a su imagen una impronta de héroe de la antigüedad clásica –de ahí que vista el atuendo militar romano, con su enemigo a los pies–, si bien prescindiendo del desnudo, tan frecuente en las representaciones grecorromanas, ya que la moral cristiana lo censuraba<sup>32</sup>.

Por tanto, en el caso del mascarón de proa del *Santísima Trinidad* es lógico que se dudara entre si representaba al dios Marte o al arcángel san Miguel, pues los atributos de este se basaban en los de aquel, por más que en este caso está muy claro, porque al dios romano de la guerra no suele representarse alado.

La fragata *Diana* fue botada el 10 de marzo de 1792 y estuvo en servicio hasta 1833. Construida en Mahón (Menorca), se botó bajo la advocación de santa Ana, por lo que posteriormente tomaría el nombre de esta. También se le cambió el mascarón original por el león rampante. Aquel representaba una

---

(28) PASTRANA JIMÉNEZ, p. 197.

(29) LORITE CRUZ, P.J.: «Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén» (tesis doctoral dirigida por P.A. Galea Andreu y M.Á. León Coloma), 2010, pp. 27ss.

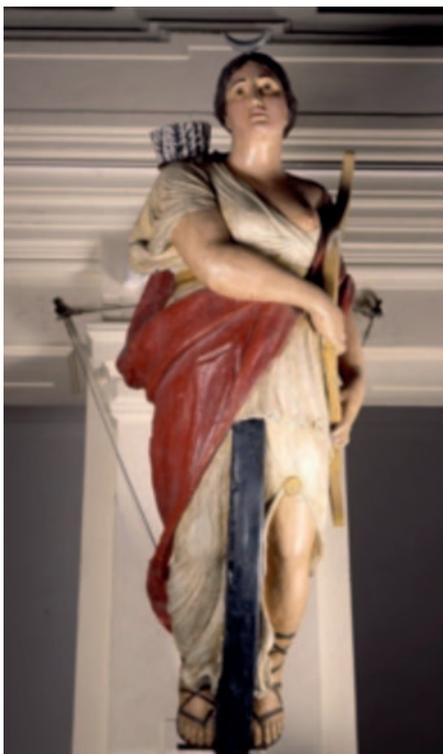
(30) CARDINI, F.: «L'arcangelo Michele nell'Europa occidentale» (<https://ontanomagico.altervista.org/09mArcangelo.pdf>, consulta 10 de abril 2021).

(31) LORITE CRUZ, p. 424.

(32) *Ibidem*, p. 438.



*Diana de Versalles*. Copia romana de original griego atribuido a Leocares. (Museo del Louvre)



Reproducción del mascarón de proa de la fragata *Diana* (MNM)

preciosa diosa Diana cazadora tallada en marfil, material muy inusual, pues lo más frecuente era que este tipo de tallas se realizara en madera de pino o de roble, por ser las más adecuadas para soportar la batida del mar, los vientos y las tempestades, que luego se protegían con varias capas de pintura<sup>33</sup>. Actualmente se conserva una réplica de este mascarón en el Museo Naval de Madrid, en la que se puede apreciar a esta diosa, hija de Júpiter y Leto, hermana gemela de Apolo, a quien los griegos llamaban Artemisa<sup>34</sup>.

*Diana*, emblema de la castidad, era la diosa virgen protectora de los bosques, los animales, la naturaleza y la juventud. Como protectora de los animales, Homero la llama «soberana de las fieras»<sup>35</sup>. Suele ir acompañada de un cervatillo y llevando siempre su arco, las flechas y un carcaj, elementos

(33) PASTRANA JIMÉNEZ, p. 205.

(34) HESÍODO, *Teogonía* 919, p. 50.

(35) HOMERO, *Iliada* XXI, 470, p. 431.

que la hacen inconfundible, tal y como la describen las diferentes fuentes literarias grecolatinas y toda la historia del arte.

El poeta griego Calímaco de Cirene (310-240 a.C.) cuenta cómo Artemisa pasó su niñez buscando lo necesario para ser una cazadora, y cómo obtuvo el arco y las flechas en la isla de Lipara, donde trabajaban Hefesto y los Cíclopes<sup>36</sup>.

Para comprender la relación simbólica de esta divinidad grecolatina con una fragata de siglo XVIII, debemos establecer el origen de la palabra «fragata», la cual se piensa que viene del italiano *fregata*, de origen incierto. Habiendo sido la fragata hasta el siglo XVII una chalupa ligera, remolcada comúnmente por navíos mayores, es posible que su nombre provenga de su uso en los naufragios, por abreviación de *naufragata*<sup>37</sup>. En la época de la vela se usaba para proteger el tráfico mercante ultramarino ya que, debido a su velocidad, era muy útil en la lucha contra los corsarios. Hoy día, el Diccionario de la Real Academia Española la define como «buque de guerra para misiones de patrulla y escolta dotado de armas antisubmarinas, antiaéreas y de superficie».

El simbolismo de este mascarón, en una embarcación de este tipo, muy bien pudiera tener relación con que en la antigüedad clásica el arco tensado se vinculaba con la fuerza vital, y la flecha, con la velocidad. A diferencia del resto de las armas, la flecha golpea desde lejos y llega de repente, con tanta celeridad que el tiempo parece detenerse. El arquero puede herir desde una emboscada, con precisión o aleatoriamente. Las cualidades de gran alcance, rapidez relampagueante, invisibilidad y azar convertían al arco y la flecha no solo en un arma temible, sino también en el principal símbolo de la justicia divina. Así, Homero atribuía la muerte inesperada de un hombre a las flechas de Apolo, y la de una mujer, a las de Artemisa<sup>38</sup>. Mitológicamente se explica en razón de que Níobe, reina de Tebas y esposa de Anfión, alardeó de su superioridad sobre Leto porque había alumbrado siete hijos y siete hijas, mientras que aquella había tenido solo uno de cada sexo. Cuando los hermanos divinos oyeron esta impiedad, Apolo mató a sus hijos mientras practicaban atletismo, y Artemisa hizo lo propio con sus hijas, usando ambos flechas envenenadas<sup>39</sup>.

Sin embargo, a pesar de que adornar la proa de las embarcaciones españolas con figurones representativos de divinidades grecolatinas era ya una

---

(36) CALÍMACO: *Himnos, epigramas y fragmentos* (trad., L.A de Cuenca y Prado y M. Brioso Sánchez), Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1980, «Himno a Artemisa», pp. 49-61.

(37) COROMINAS, J.: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 2003, p. 280.

(38) LONGMAN III, T.; WILHOIRT, J.C., y RYNKEN, L. (eds.): *Gran diccionario enciclopédico de imágenes y símbolos de la Biblia*, CLIE, Barcelona, 2015.

(39) HOMERO: *Ilíada* XV, 187-194, p. 296, XXIV, 603, p. 500; APOLODORO: *Biblioteca* (trad., M. Rodríguez de Sepúlveda), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2002, III, 5.6, pp. 108ss., y OVIDIO, *Metamorfosis* (trad., A. Pérez Vega), Bruguera, Barcelona, 1983, VI, 146, p. 108.

costumbre bastante extendida, el *San Telmo* fue una excepción. Este navío, construido por Romero Landa y botado el 20 de junio de 1788, desapareció en el cabo de Hornos, en septiembre de 1819, con una dotación de 644 marineros, soldados e infantes de marina. En 1819, Fernando VII decide enviar una división naval de refuerzo con destino al apostadero de El Callao, en un intento de restaurar el poder naval español en el Mar del Sur. El convoy, integrado por cuatro buques y 1.400 hombres, partió de Cádiz el 11 de mayo de 1819. A finales de agosto llega al Mar de Hoces, donde se tropieza con una serie de fuertes temporales, típicos de aquellas latitudes, que le impiden adentrarse en el cabo de Hornos y lo obligan a derivar hacia el sur. El tiempo empeora y los buques acaban separándose. El *San Telmo* es visto por última vez, en mitad de un fuerte temporal, el 2 de septiembre, alejándose hacia el sur con graves averías en el timón. Cuando se confirma la desaparición del buque, el capitán de navío británico William Smith, al mando del bergantín *Williams*, realiza numerosos viajes al continente antártico. En el cuarto de ellos, en la costa norte de la isla Livingston localiza los restos de un naufragio que identifica como de un navío español gracias al característico león rampante que los navíos de guerra de la corona española lucían en la proa<sup>40</sup>.

### **El conflicto del mascarón de proa del *Juan Sebastián Elcano*. Un debate cuasi centenario**

Ríos de tinta han corrido a propósito de la identificación de la figura que representa el mascarón de proa del buque escuela de la Armada española. Una parte de los estudiosos se inclinan por Minerva, diosa de la sabiduría, las artes y la guerra en la mitología grecolatina, y otros defienden que representa a Hispania, alegoría de España de la época romana en adelante. El debate está muy polarizado, y ninguna de ambas posturas se aviene a una conciliación, si bien la balanza de la polémica se inclina hacia los que defienden que representa a Hispania, pues la figura luce atuendo clásico y va tocada con corona mural sobre corona de laurel, portando bajo sus rodillas el escudo de Castilla y León cubierto con la corona real española.

Sin embargo, hace unos años se publicó un artículo sobre el citado mascarón<sup>41</sup>, sustentado en una documentación profusa y pormenorizada como nunca. El trabajo, tras recoger las diversas teorías formuladas acerca de cuál era la imagen representada en el mismo, si Hispania o Minerva, y documentar concienzudamente todas las etapas del proceso de construcción, establece inequívocamente la autoría del mascarón, señalando al profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao Federico Sáenz Venturini, gran amigo de Horacio

---

(40) <https://www.todoababor.es/listado/navio-santelmo.htm>, consultada 25 de abril de 2021.

(41) DÍAZ ORDÓÑEZ, M.: «El mascarón original del *Juan Sebastián de Elcano*. Punto y final a un debate», *Revista General de Marina*, t. 260, abril 2011, 385-400.



F. Sáenz Venturini: Cabeza original del mascarón de proa del *Juan Sebastián Elcano*, 1927. Desaparecida en los años cincuenta. Apréciase la corona mural sobre la de laurel. Museo Naval S. Fernando (MNSF)



El mascarón de proa del *Juan Sebastián Elcano* con la cabeza de sustitución, obra de Francisco Bautista Muñoz, 1980 aproximadamente (MNSF)

Echevarrieta Maruri, propietario de los Astilleros de Cádiz, al que se le asignó un contrato para transformar el viejo velero italiano *Augustella* en buque escuela con el nombre de *Minerva*, encargo que recibió por concurso público el 12 de enero de 1923. La amistad del empresario y el escultor venía de antiguo y se acrecentó con la militancia de ambos en el movimiento republicano español de la época, y la relación común que mantenían con el destacado artista, también vasco, Francisco Durrio, alumno del escultor y también afín a las ideas republicanas. Sin embargo, en junio de 1924, el lamentable estado del velero italiano y las gestiones de Echevarrieta provocaron que el Ministerio de Marina y el propio Primo de Rivera tomaran la decisión de construir un buque completamente nuevo.

A la vista de esta documentación, es incuestionable que la Armada contrató con Echevarrieta la construcción de un buque nuevo en el que se debía colocar un mascarón de proa con una figura de la diosa Minerva, lo que se hizo efectivo

por real decreto de 17 de abril de 1925<sup>42</sup>. Cuando Primo de Rivera asistía al enarbolado de la quilla, el 24 de noviembre de este año, en la grada número dos del astillero de Cádiz, Echevarrieta aprovechó para proponerle el cambio de nombre, defendiendo que en vez de *Minerva* el buque debería llamarse *Juan Sebastián Elcano*<sup>43</sup>, ilustre marino vasco que completó la primera vuelta al mundo. Esta propuesta fue aprobada en Consejo de Ministros diecinueve días más tarde. Con el cambio de nombre se abrió la caja de los truenos. A partir de este momento, Echevarrieta pide a Antonio Aldecoa Arias, su director del Astillero de Cádiz, que suprima el nombre de *Minerva* en todo cuanto al buque se refiere, de manera que el mismo Aldecoa plantea una consulta a la Comisión Inspector de Arsenales, por si procediera un cambio en la representación figurativa del mascarón, proponiendo él mismo una imagen alegórica de Juan Sebastián Elcano o bien de las Armas de España. La comisión –sin duda intentando esquivar un problema sobrevenido– resolvió que se debía suprimir el mascarón, al ser un elemento inútil y además perjudicial para un óptimo mantenimiento del casco, lo que provocó un fuerte revés al astillero y al propio escultor, que ya tenía bastante adelantado su proyecto. Se sucedieron una serie de presiones a la cúpula de la Armada, hasta que Sáenz Venturini, trabajando a marchas forzadas, consiguió enviar a Madrid un boceto el 19 de abril de 1926, para presentarlo al Ministerio de Marina y a la Comisión de Inspección. Dicho proyecto, el 1 de mayo siguiente, fue calificado positivamente por la Comisión Inspector de los Astilleros de Cádiz y Matagorda, dirigida por Eduardo Pasquín y Reinoso<sup>44</sup>. De esta manera, Echevarrieta consiguió que el proyecto siguiera íntegramente adelante para su astillero, así como que su amigo Sáenz Venturini pudiera continuar con el trabajo del mascarón, que finalmente se colocó en la proa del buque el 3 de marzo de 1927, poco antes de la botadura<sup>45</sup>.

### *Atenea/Minerva. Descripciones literarias y representaciones pictóricas y escultóricas milenarias*

Pero, para llegar a conclusiones definitivas acerca de cuál es la figura que luce *Elcano* como mascarón, además de la documentación de archivo hay que tener en cuenta que las manifestaciones de las artes figurativas son actividades eminentemente plásticas, físicamente tangibles y constatables, en las que el sentido de la vista juega un papel fundamental, de manera que se puedan apreciar sensiblemente su composición, formas y colores, y su identificación es completamente evidente gracias a una serie de elementos característicos. El hecho de que un documento diga que lo blanco es negro, no convierte al color que refleja toda la luz en la oscuridad completa del negro, carente de reflejo

---

(42) *Ibidem*, p. 394.

(43) *Ib.*, p. 386.

(44) *Ib.*, pp. 395-397.

(45) *Ib.*, p. 399.

de luminosidad. Las artes plásticas tienen tras de sí un amplísimo, fundamentado e innegable bagaje documental literario, intrínseco a sus representaciones, del que se han nutrido en todos los tiempos.

La imagen de la diosa griega Atenea, llamada Minerva por los romanos, es tan firme en la literatura, la pintura, la escultura y el mosaico de la cultura grecolatina que ha pasado de forma clara e inconfundible a sus representaciones posteriores, de manera que cualquier artista con una mínima formación sabría perfectamente cómo abordar un trabajo de este tipo sin provocar confusión.

Desde Homero y Hesíodo, pasando por Esquilo en la *Orestíada*, Aristóteles, Apolonio de Rodas y un larguísimo etcétera, de los que hemos seleccionado solo unos pocos ejemplos, la imagen de la Atenea griega pasó a la Minerva romana, ya que la antigua Roma hizo suyo el panteón griego adaptándolo al propio.

Así, entre otros muchos autores, Teognis<sup>46</sup>, Píndaro<sup>47</sup> y Apolodoro<sup>48</sup> nos cuentan su nacimiento; y Pausanias describe la fabulosa escultura de Atenea Prómacos, que adornaba la Acrópolis de Atenas con todos sus atributos más representativos, incluido el casco que siempre va con ella<sup>49</sup>. Pero podemos retrotraernos a Homero con esta descripción:

«Por su parte, Atenea, hija de Zeus, portador de la égida, dejó resbalar sobre el umbral de su padre el delicado vestido bordado, fabricado con la labor de sus propias manos, y vistiéndose con la túnica de Zeus, que las nubes acumula, se fue equipando con las armas para el lacrimógeno combate. A ambos lados de los hombros se echó la floqueada égida terrible, cuyo contorno entero está aureolado por la Huida; en ella está la Disputa, el Coraje, el gélido Ataque, en ella está la cabeza de Gorgona, terrible monstruo, espantosa y pavorosa, prodigio de Zeus, portador de la égida. Se caló el morrión de doble creston y cuatro mamelones en la cabeza, áureo, ajustado con infantes de cien ciudades»<sup>50</sup>.

La imagen de Atenea pasa a Roma, donde –ya renombrada Minerva– es omnipresente en la obra de Virgilio, no solo en la *Eneida*, sino también en las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, así como en los *Fastos* y la *Metamorfosis* de Ovidio, entre otros autores.

Por otra parte, no hay confusión posible entre Minerva e Hispania. Más de 3.500 años de representaciones artísticas también lo avalan en el caso de Minerva, y más de 2.000 en el caso de Hispania, por más que una documentación perteneciente a unos pocos años del siglo XX recoja lo contrario.

Pero no solo las fuentes literarias, sino también las artes plásticas –estas nutridas de aquellas– han transmitido siempre una imagen clara de la divinidad de la

---

(46) TEOGNIS: *Obras y fragmentos* (trad., A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000, 885-892, p. 49.

(47) PÍNDARO: *Olímpicas* (trad., A. Ortega), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2002, VII, 35ss., p. 33.

(48) APOLODORO, p. 11.

(49) PAUSANIAS: *Descripción de Grecia* (trad., M.J. Herrero Ingelmo), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2002, I, 24.7, p. 67, y I, 28.2, p. 78.

(50) HOMERO: *Ilíada* V, 733ss., p. 105.

sabiduría y la guerra, protectora de las artes. Los ejemplos son tan abundantes en la historia del arte que sería completamente inabordable acometer aquí su relación. Por este motivo solo haremos una escueta selección de los mismos.

En el Museo del Louvre se conserva un ánfora panzuda de figuras negras que representa el nacimiento de Atenea, saliendo directamente armada y con su característico casco corintio –tal como cuenta Apolodoro–, con el que tradicionalmente se la representa; es decir, el yelmo era de bronce con amplias cacheras, estrechos huecos para los ojos, y penacho de plumas. Esta ánfora está fechada entre el año 550 y el 525 a.C. Posteriormente, con este tipo de casco también figurará Pericles, el famoso gobernante ateniense del siglo V a.C., promotor de la construcción de la Acrópolis, dedicada a Atenea Partenos.

La Copa Aisón es un *kylix* de cerámica ática que representa la victoria del héroe ateniense Teseo sobre el Minotauro. Está fechada entre el año 520 y el 420 a.C., y pertenece a la colección de cerámica clásica del Museo Arqueológico Nacional en Madrid. En el medallón interior aparece, junto a Teseo y a la izquierda, la figura de la diosa Atenea, ataviada con su casco y revestida de todos sus atributos.

Otro interesante *kylix* de cerámica ática es el conocido como de Atenea y Heracles, fechado entre el año 480 y el 470 a.C., que se conserva en el Museo de Colecciones de Antigüedades de Múnich. La diferencia principal con el precedente es que aquí la diosa no aparece tocada con el casco, pero este se encuentra situado a su lado. La razón es que el pintor ha tenido que adaptarse al espacio del medallón interior del *kylix*. Con todo, la conciencia de que el yelmo es una prolongación del cuerpo de la propia diosa, y que esta en ningún momento se puede alejar de él, le hace representarlo muy cerca de ella.

La Atenea Lemnia, cuya belleza tanto admiró Plinio, era una escultura de bronce realizada por Fidias, en el siglo V a.C., para la Acrópolis de Atenas. En realidad, fue un regalo de los lemnios en agradecimiento a Pericles por el envío de colonos a la isla de Lemnos en el 450 a.C., cuyo original no se ha conservado. En ella se representó a esta figura también sin casco, pero por una copia romana de la cabeza, conservada en el Museo Cívico de Bolonia, y el cuerpo de la Staatliche Kunstsammlungen de Dresde, se ha podido confirmar que portaba la lanza en una mano y que con la otra sostenía el casco. Pausanias y Luciano de Somosata la consideraban la mejor de las obras de Fidias<sup>51</sup>.

La llamada Atenea Pensativa es un relieve procedente de los talleres áticos, esculpido en el año 460 a.C. en el estilo severo precursor del arte clásico. La diosa aparece vestida con el característico peplo griego y el casco corintio, apoyando la cabeza sobre la lanza en actitud apesadumbrada.

La Atenea Giustiniani, atribuida a Fidias, de la que se ha conservado en el Museo Vaticano una copia romana fechada entre los siglos I y II, es una escultura de cuerpo entero en la que la diosa aparece representada con todos sus atributos característicos. De este periodo es también el busto de la Gliptoteca

---

(51) LUCIANO DE SAMOSATA: *Obras* (trad., J.L. Navarro González), Biblioteca Clásica Gredos 113, Madrid, 1988, II, imágenes 6, 10, y PAUSANIAS I, 28, 2, pp. 77ss.

de Múnich, una copia romana del siglo II del original de Cresilas de Atenas, esculpido entre los años 430 y 420 a.C. Al tratarse de un busto, a la diosa se le reconoce por el casco corintio.

Dando un salto en el tiempo hasta el Renacimiento, periodo que se caracterizó por su vuelta al gusto clásico después de la Edad Media, resulta un ejemplo muy significativo el cuadro anónimo *Alegoría del mes de Marzo con el triunfo de Minerva y el signo de Aries*, de finales del siglo XVI. En este lienzo, perteneciente a la colección del Museo del Prado, resulta enormemente descriptivo el atuendo de la diosa y sus atributos, entre los que destaca el casco con un gran penacho de plumas.

De un interés especial es el óleo de Hendrick von Balen *Juicio de Paris*, del año 1599, que se expone en la Gemäldegalerie de Berlín. En él se representa la escena, referida por Homero en la *Ilíada*<sup>52</sup>, en la que el joven príncipe troyano, representado en el cuadro a la derecha de Hera, Afrodita y Atenea, que se muestran desnudas, debe elegir a cuál de las tres entregará la manzana de la Discordia. Las tres diosas desean ser la elegida, y ofrecen a cambio riqueza (Hera), éxito en la guerra (Atenea) o la mujer más bella del mundo (Afrodita), la cual fue la escogida por el príncipe, hecho que desencadenó la guerra de Troya según la mitología. En la escena, Atenea, pese a su desnudez, no se desprende ni del casco ni de sus armas, con las que también la plasmará (aunque ya completamente vestida) en 1762, casi dos siglos más tarde, José del Castillo en su obra *Minerva encargando a Mercurio la protección de las artes*, de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Otra advocación, también esculpida por Fidias, fue la Atenea Prómacos, es decir, la Atenea armada que aparece en el cuadro *Recreación idealizada de la Acrópolis de Atenas*, de Leo von Klenze, pintado en 1846, que se conserva en el Museo de Arte de Munich. En este óleo destaca al fondo la esbeltez de la estatua de la diosa, que Pausanias describe con admiración en el texto antes mencionado.



*Nacimiento de Atenea*, 550-525 a.C. (M. Louvre)



Copa Aisón, kylix. Victoria de Theseus sobre el Minotauro, 520-420 a.C. (M. Arq. Nac.)



Kylix cerámica ática. *Atenea y Heracles*. 480-470 a. C. (Múnich. M. colec. Antigüedades)



*Atenea pensativa* (detalle), 460 a. C. (Museo de la Acrópolis, Atenas)

(52) HOMERO: *Ilíada* XXIV, 25-30, p. 483.



*Ateña Giustiniani*, copia romana del original griego atribuido a Fidias. (Museos Vaticanos, ss. I-II)



*Busto de Ateña*. Gliptoteca de Múnich. Copia romana, s. II. Cresilas de Atenas 430-420 a.C.



Anónimo: *Alegoría del mes de Marzo con el triunfo de Minerva y el signo de Aries* (detalle), finales s. XVI. (M. Prado)



Hendrick von Balen: *Juicio de Paris*, 1599. (Gemäldegalerie, Berlín)



José del Castillo: *Minerva encargando a Mercurio la protección de las artes*, 1762. (Colec. Real Acad. Bellas Artes S. Fernando)



L. von Klenze: *Recreación idealizada de la Acrópolis de Atenas* (detalle), 1846. (M. Arte Múnich)



Réplica de Ateña Partenos (Centennial Park, Nashville, en la actualidad)



J.L.Vasallo: *Minerva*, 1964. (Casa de Iberoamérica, Cádiz)

Finalmente, para concluir esta brevísima lista de ejemplos, que ilustran cómo se ha representado a esta diosa, hemos de citar la monumental e imponente estatua crisoelefantina desaparecida de Atenea Partenos, es decir, Atenea Virgen, esculpida por Fidias y descrita por Pausanias<sup>53</sup>, de la que en 1897, se construyó una réplica, incluido el propio templo del Partenón dedicado a la diosa, en el Centennial Park Nashville, en Tennessee, para celebrar el centenario de la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica.

No puede faltar en esta corta selección de ejemplos la Minerva del gaditano Juan Luis Vasallo Parodi, esculpida en 1964, de la que se conserva un molde en escayola en la Casa de Iberoamérica de Cádiz, y que sirvió de base para la monumental estatua de bronce que luce sobre el edificio del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En ella, Vasallo esculpe a una diosa vestida con el peplo griego, de pliegues tan perfectos que recuerdan el fuste de una columna dórica, acompañada de la lechuza, que simboliza la sabiduría, con la égida sobre el pecho y portando todas sus armas, incluido su casco corintio, cuyo gran penacho le cae por toda la espalda.

### ***Hispania: una alegoría de más de dos milenios***

Hispania era en principio el nombre que recibía el territorio de la península ibérica en época romana. Su representación alegórica se fue fraguando a lo largo de los siglos, pero hay que interpretarla desde un punto de vista diferente del que adoptaríamos frente a la representación de una divinidad, pues esta es un ser individualizado, en tanto que la alegoría es la personificación de un pueblo, una nación, con sus gentes, sus costumbres, su historia, su tierra y sus productos, es decir de una colectividad, no de un ente individual, de manera que su imagen puede variar dependiendo de qué características se quieran resaltar.

En este sentido, el estudio de la numismática ayuda a determinar cómo fue cristalizando la imagen de Hispania, idealizando la figura de lo que en época posterior sería España, ya que desde el siglo II a.C. aparece su efigie en las monedas romanas. De esta manera, al compás de los avatares de la organización administrativa territorial, se puede seguir su evolución, reflejada en las iconografías monetarias de las provincias romanas que, en el caso de la hispana, va acompañada de la leyenda *Hispanorum* y está presente en las monedas de la primera mitad de la segunda centuria a.C. en la zona de Morgantina (Sicilia), acuñada por mercenarios hispanos asentados allí, aunque las primeras representaciones son del periodo republicano romano, cuando se hace referencia a *L. Postumius Albinus*, pretor en el 180 a.C., nombrado gobernador de Hispania al año siguiente. La acuñación de estas monedas fue promovida más tarde por la familia Postumia, en Roma, en el 81 a.C. Esta moneda representa la imagen de una mujer, junto a la leyenda HISPAN[IA]. Posterior-

---

(53) PAUSANIAS: *Descripción de Grecia* I, 24, 5-7, pp. 66ss.

mente, en el transcurso de las guerras civiles de Julio César y Pompeyo Magno (46-45 a.C.), el hijo de este último, Cn. Pompeyo, acuñó un denario en cuyo reverso se muestra a Hispania como una mujer de cuerpo entero y de pie, presentándole una palma. Durante las guerras civiles se acuñaron denarios sin la indicación del gobernador emisor, entre los que se destaca uno con la leyenda HISPANIA S C en el anverso, sobre un busto femenino y dos lanzas, y la leyenda SPQR alrededor de un escudo atravesado por dos lanzas. Las monedas del Alto Imperio crearon nuevas alegorías para Hispania, pues tanto las republicanas como las de Galba, Vitelio o Vespasiano (68-69) muestran a la provincia como un todo, a pesar de la división administrativa territorial, siendo emitidas en Tarraco, Roma y otras cecas italianas. Con Galba, después de ser proclamado emperador por sus tropas en abril del año 68, aparece por primera vez la leyenda *Hispania* completa, creándose dos tipos, uno con busto de mujer joven, y otro con una figura femenina de cuerpo entero, tocadas ambas con corona de laurel, ataviadas con estola, y cuyos atributos son las espigas. La serie de denarios de Galba nos presentan al emperador a caballo a la derecha o izquierda, o bien su busto en el anverso y la leyenda Hispania con su busto en el reverso, aunque son de especial mención las monedas que representan a Hispania de cuerpo entero, como el áureo de Tarraco, en cuyo anverso aparece Augusto divinizado y en el reverso la alegoría HISP<sup>54</sup>.

La escultura más famosa de la historia del arte que representa a un emperador con atuendo militar es sin duda la conocida como Augusto de Prima Porta, que es la imagen de Octavio Augusto, primer emperador romano. Se trata de una copia del siglo I de un original de bronce anterior. Muestra a Octavio con el faldón militar y una coraza esculpida ricamente, sobre cuyo costado izquierdo aparece Hispania, en posición afligida, sujetando la *gladius Hispaniense*, que alude a la victoria de Augusto sobre cántabros y astures<sup>55</sup>.

El emperador Adriano acuñó monedas con una imagen femenina de Hispania arrodillada ante él, con una rama de olivo y un conejo a sus pies<sup>56</sup>.

De esta manera fue fraguando la imagen de la alegoría de Hispania que será transmitida a lo largo de los siglos, hasta que Felipe II la utilizó en la medalla realizada para él por el artista florentino Giovanni Paolo Poggini. Presenta en el reverso una matrona romana, que simboliza a España, sentada sobre un trofeo de armas y a la que un hombre arrodillado le ofrece unas llaves, mientras la Fama hace sonar su trompeta sobre ella. La leyenda que rodea esta cara dice: *Hispania vtrivsq orbis regnatix* (España gobernadora de ambos mundos), aludiendo a los vastos dominios del soberano, que se extendían tanto por el Viejo como por el Nuevo Mundo<sup>57</sup>.

(54) HERNÁNDEZ GUERRA, L.: «El papel de la moneda en la *Hispania* romana», *Hispania Antiqua. Revista de Historia Antigua*, núm. XLI, Universidad de Valladolid, 2017, 279-302.

(55) MONTIEL ÁLVAREZ, T.: *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, núm. 18, 2015, 125-134.

(56) CAPACCIO, G.C.: *Delle imprese*, Horatij Salviani, Nápoles, 1592, f. 60v.

(57) PÉREZ DE TUDELA, A.: «Algunas precisiones sobre la imagen de Felipe II en las medallas», *Revista de Arte, Geografía e Historia*, núm. 1, Madrid, 1998, 241-271, p. 249.



Certificado de plata de 1935 de la República Española, 10 pesetas (anverso)<sup>58</sup>

Durante la segunda mitad del siglo XIX se siguieron acuñando monedas que recogen los detalles de la representación de Adriano, pero la alegoría de Hispania se representa con creciente frecuencia con corona mural, tal y como aparece en la moneda de 5 pesetas de 1870, mientras que en la de 10 céntimos de este mismo año, la llamada «perra gorda», aparece solo con la corona de laurel, elemento que quedará asociado también a la alegoría. Las últimas acuñaciones, del año 2000, realizadas en plata, en monedas de 100 y 2.000 pesetas, en edición conmemorativa antes de la implantación del euro, reproducían la misma imagen de la alegoría de Hispania del modelo de Adriano, pero con corona mural, exactamente como en el siglo XIX<sup>59</sup>.

En el anverso del certificado de 10 pesetas del año 1935, la matrona, tocada con la corona mural, figura enmarcada dentro de una corona de olivo, también representativa de la República. Este modelo, al igual que el del propio escudo republicano, son símbolos que hacen referencia al Sexenio Democrático, donde dicha alegoría presentaba a Hispania como territorio<sup>60</sup>.

---

(58) RINCÓN CARRASCO, D.: «Propaganda política en la Guerra Civil: la emisión de billetes», en MUÑOZ SERRILLA, M.<sup>ª</sup>T. (coord.): *Estudios de Historia Monetaria (II). Ab Initio*, núm. extr. 2, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 291.

(59) VÁZQUEZ-MIRAZ, P., y VÁZQUEZ-MIRAZ, J.: «Análisis descriptivo de las representaciones femeninas en la peseta española», *Hécate. Revista Numismática*, núm. 4, 2017, 255-265 ([www.revista-hecate.org](http://www.revista-hecate.org), consultada 28 de abril 2021).

(60) *Ibidem*.

Las representaciones pictóricas de la alegoría de Hispania son también muy numerosas. Citaremos el cuadro titulado *La Religión socorrida por España*, óleo sobre lienzo, de tema alegórico, obra de Tiziano, que está datado entre 1572 y 1575 y se encuentra en el Museo del Prado de Madrid; y también la que representa la alegoría de Hispania conocida con el nombre de *España y Filipinas*, de Juan Luna, del año 1886, conservada en el Museo del Prado, en la que aparece una figura femenina, vestida de rojo y con corona de laurel, dirigiendo a otra más desvalida.

En cuanto a la escultura, citaremos la Hispania del Museo del Prado conocida como *Busto de mujer*. Realizada en el siglo II en mármol africano blanco, esta obra no expuesta representa a una mujer idealizada. La obra completa no es de época imperial romana, sino que la cabeza debe situarse en época renacentista o barroca. El complicado peinado que luce la dama –que luego veremos en la figura original del mascarón de proa del *Juan Sebastián Elcano*– es una creación moderna, aunque se base en obras clásicas. Hübner piensa que se completaría con una torre en la cabeza, señalando que por ello recibía la dama el nombre de Hispania<sup>61</sup>.

Resultan altamente significativas dos obras situadas en Madrid. Una de ellas, titulada *España abrazando a la Constitución del Estado rodeada de la Fortaleza, la Justicia, las Bellas Artes, el Comercio, la Agricultura los Ríos y Canales de Navegación, el Valor Español, las Ciencias que actualizan el desarrollo de la industria y la Navegación, la Abundancia y la Paz*, es de Ponciano Ponzano y Gascón (1813-1877) y se encuentra cubriendo el espacio del tímpano de la fachada principal del Palacio de Congresos<sup>62</sup>.

La segunda es la alegoría de Hispania colocada sobre el vértice superior de la fachada principal de la Biblioteca Nacional, obra de Agustín Querol (1860-1909). La figura aparece cabalgando sobre un león, al pie del mástil de la bandera española, con atuendo clásico y tocada con corona mural<sup>63</sup>. Estas representaciones femeninas aparecen en la portada de la Guía Oficial de España de los años 1873 y 1874, periodo de vigencia de la Primera República española, y serán retomadas entre los años 1931 y 1939, durante la Segunda República. En ellas se muestra una figura femenina con corona mural, a veces junto a un león, en recuerdo del escudo español.

Una de las imágenes más hermosas de Hispania es obra de Gabriel Borrás Abellá (1875-1943) y fue realizada para el mausoleo de Pascual Cervera y Topete, vicealmirante de la Armada (1839-1909), en el Panteón de Marinos Ilustres de San Fernando (Cádiz)<sup>64</sup>. Borrás diseñó una tumba sencilla pero

(61) ELVIRA BARBA, M.A.: *La púrpura del Imperio*, Museo del Prado, 1999, p. 92.

(62) FERNÁNDEZ AGUDO, M.P.: «La iconografía del frontón del Palacio de las Cortes», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 3, t. II, 1989, p. 4.

(63) [http://www.bne.es/es/Servicios/PreguntasMasFrecuentes/docs/Historia\\_Edificio.pdf](http://www.bne.es/es/Servicios/PreguntasMasFrecuentes/docs/Historia_Edificio.pdf) (consultado 29 de abril 2021).

(64) FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J.C.: *El Panteón de Marinos Ilustres. Vidas, homenajes e historia*, Ministerio de Defensa, Centro de Ayudas a la Enseñanza de la Armada, Madrid, 2006, p. 326.



Guía oficial de España (1/1/1873-13/12/1874)



G. Borrás Abella: Mausoleo de Pascual Cervera y Topete (detalle). Panteón de Marinos Ilustres, San Fernando (Cádiz)

artística, con un medallón vertical de bronce, en la parte superior de la lápida, que luce la efigie del difunto. La sepultura se terminó en 1910, pero permaneció vacía hasta junio de 1915<sup>65</sup>, cuando se trasladaron por fin los restos del vicealmirante, que descansaban en Puerto Real<sup>66</sup>.

Más tarde, el mausoleo se completó con esta magnífica estatua de bronce, en la que aparece una figura femenina vestida con túnica clásica, tocada con la corona mural y portando la bandera española, cuyo mástil sujeta con la mano derecha. Su presupuesto, de 18.000 pesetas, fue aprobado en 1923<sup>67</sup>.

### ***Origen de la corona mural***

Era costumbre entre los romanos premiar con una corona a los soldados que más se distinguían en cualquier hecho de armas. Según el tipo de gesta realizada, se les imponía una corona diferente. Así, la *corona castrensis* tenía

---

(65) *El Heraldo Militar*, 19 de junio de 1915.

(66) *Diario La Cruz*, 13 de mayo de 1910.

(67) *Diario El Imparcial*, 8 de agosto de 1923.

forma de vallado y se otorgaba al soldado que durante el combate había sido el primero en penetrar en el campo enemigo; la *corona rostrita* se concedía al primero que abordaba la galera enemiga, razón por la que estaba decorada con proas de embarcaciones; la *corona gramínica* era de césped y se entregaba a quien había salvado un ejército de algún peligro; la *corona obsidionalis* se concedía al liberador de una plaza asediada; la *corona civica*, tejida con hojas de carrasca, se imponía a quien había arrancado de las garras del enemigo a algún ciudadano romano; por último, la *corona muralis* tenía forma de muralla almenada y con ella el general de un ejército premiaba al primer guerrero que colocaba su pica en la muralla de la ciudad enemiga.

Cuenta Tito Livio que, concluida la conquista de Cartago Nova y derrotado el ejército cartaginés, Publio Cornelio Escipión (235-183 a.C.) se vio en la tesitura de decidir a quién debía imponer la corona mural, pues eran dos los soldados –un infante y un marino– que se consideraban acreedores al galardón. Para aclarar cuál era el auténtico merecedor de tan alto honor, procedió a realizar las investigaciones necesarias. Así pues, llamó a su presencia a los representantes de uno y otro y, oídas atentamente sus respectivas razones, quedó convencido de que la justicia asistía a ambos: el infante Quinto Trebelio, centurión de la Legión IV, y un marinero de la flota de Cayo Lelio llamado Sexto Digicio. De este modo, Escipión ordenó que, sin pérdida tiempo, y con el ceremonial de costumbre, le fuese dada a cada pretendiente una corona mural, ganando el afecto y simpatía de sus soldados<sup>68</sup>. A Lelio le regaló en nombre del Senado una corona naval, es decir, una *rostrita*. Gracias a esta anécdota, Cartagena tiene el singular privilegio de poder lucir en su escudo una doble corona mural, como se recuerda cada año en sus famosas fiestas de cartagineses y romanos.

Este origen de la corona mural como distinción militar guarda relación con el carácter divino de la misma, ya que desde muy antiguo los romanos la consideraban propia de Cibele, protectora de la fertilidad y de la naturaleza, diosa que, procedente de Frigia, entró primero en Grecia, donde se la asimiló a Rea, madre de los dioses olímpicos. A finales de la época helenística, y durante toda la etapa de dominio romano, Cibele fue una diosa muy popular en todo el Mediterráneo. En Roma se la representaba llevando en una mano el *tympanon* y en la otra su cetro o el cuerno de la abundancia. Iba tocada con la corona mural y a veces cubierta con un velo. El carro donde se desplaza va tirado por Atalanta e Hipomedes, los amantes convertidos en leones en castigo por el sacrilegio de haber hecho el amor en su templo<sup>69</sup>. Este es el tema escultórico de la madrileña y monumental fuente que lleva el nombre de esta diosa, obra de Francisco Gutiérrez Arribas y Roberto Michel, de estilo neoclásico y cuyos trabajos se llevaron a cabo entre 1777 y 1782.

(68) TITO LIVIO: *Historia de Roma desde su fundación* (trad., J.A. Villar Vidal), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2001, xxvi, 42-51, pp. 86-101, y POLIBIO: *Historias* (trad., M. Balasch Recort), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000, x, 6-20, pp. 354-376.

(69) APOLODORO III, 9.2, p. 165. y OVIDIO X, 560-707, pp. 196ss.

Por otra parte, en el arte grecolatino se conservan numerosas representaciones escultóricas de Cibeles, como el bajorrelieve del Museo del Ágora de Atenas, que data del siglo IV a.C. También se refleja su imagen en monedas como los tetradracmas de plata de Esmirna, que ostentan la efigie de Cibeles con corona mural, conservados uno en el Museum of Fine Arts de Boston, fechado entre el 190 y el 133 a.C., y otro en la Biblioteca Nacional de Francia, en París, de mediados del siglo II. El arte pictórico también se ha ocupado de esta deidad. Basta repasar la colección existente en el Museo del Prado, de la que citaremos *Alegoría del mes de diciembre con el triunfo de Cibeles*, obra anónima de finales del siglo XVI.

Por último, diremos que la corona mural fue usada por reyes castellanos como Alfonso VIII<sup>70</sup>, y en el timbre de los escudos de ciudades como la ya citada Cartagena, o León y Almería entre otras. También se utilizó para identificar una comarca, una villa o un pueblo, según la disposición de sus almenas<sup>71</sup>. Actualmente es usada en los medios de comunicación. Sirva de ejemplo el emblema del programa *Al rojo vivo*, de La Sexta TV, que luce la figura de Hispania/España con corona mural.

### ***La confusión entre divinidad y alegoría***

Hemos expuesto que a lo largo de la historia la representación de una divinidad consiste en plasmar su imagen individual con los atributos que le son inherentes y que simbolizan las cualidades que el mito y las leyendas correspondientes le han atribuido. Sin embargo, en el caso de una alegoría se plasma la imagen abstracta y personificada de un concepto o una colectividad. Por tanto, no cabe confusión posible entre divinidad y alegoría.

No obstante, se han querido ver ejemplos de Minerva con corona mural, citando la que se encuentra en la escalinata del Edificio de la Pretura, sede actual del Ayuntamiento de la ciudad de Santos, provincia de São Paulo, en Brasil<sup>72</sup>. Se trata del Palacio José Bonifacio, que homenajea a uno de los más ilustres santistas, patriarca de la independencia de Brasil. El edificio, construido en el periodo áureo del café, es una de las pocas edificaciones públicas de la provincia sanpaulina que mantiene la estructura original y gran parte de su decoración. El inmueble está lleno de simbolismos, que remiten al pasado filosófico y a la importancia histórica de José Bonifacio de Andrada e Silva. Inaugurado en enero de 1939, tras dos años de obras, es la quinta sede del poder legislativo de su país. Ocupando un terreno con 2.847,15 m<sup>2</sup>, la edifica-

---

(70) FRANCISCO OLMOS, J.M. de: «La emblemática castellana de Alfonso VIII: signos reales, monedas y sellos», *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, vol. XVII, 2014, 215-249.

(71) NICÁS MORENO, A.: «Aproximación a la heráldica institucional de Andalucía: panorámica actual en la provincia de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 215, enero-junio 2017, 75-106.

(72) DÍAZ ORDÓÑEZ, p. 400.

ción cuenta con siete plantas. Fue un proyecto del arquitecto Plínio Botelho do Amaral, con predominio del estilo neoclásico. Ante su fachada, flanqueando la escalinata principal, se encuentran dos esculturas. La primera a la derecha es la que se ha dado en llamar Minerva, pero en realidad se trata de una alegoría, la cual, con una figura femenina corpulenta, sentada, con corona mural y llevando en la diestra las tablas de la ley, representa a la Municipalidad. Estos atributos no son identificativos de la diosa romana Minerva – Atenea para los griegos–. A la izquierda está la representación del dios del comercio y la industria, que con mayor claridad se inspira en las representaciones del dios Mercurio –Hermes para los griegos–, pues lleva las características alas y el caduceo. Ambas esculturas fueron labradas en granito por José Baptista Ferri, que las donó al municipio en 1941<sup>73</sup>. La intención del autor de representar a la municipalidad, y a la industria y el comercio, se constata en la carta que dirigió al Ayuntamiento de Santos ofreciendo sus servicios el día 6 de julio de 1940, coincidiendo en este caso la documentación con lo que realmente se ve representado en la obra del escultor<sup>74</sup>.

De la misma manera se ha querido señalar como una representación de Minerva con corona mural la alegoría de la sabiduría y el comercio que se encuentra en el National Park Seminary de Washington, DC<sup>75</sup>, ya que esta figura ha recibido también este sobrenombre de manera popular, cuando lo que verdaderamente representa es una alegoría de la sabiduría y el comercio, con una figura femenina vestida al estilo clásico que porta en su mano izquierda el caduceo propio del dios Mercurio, que tenía entre sus advocaciones la de protector del comercio y por extensión de las finanzas. La escultura no lleva ninguno de los atributos por los que se la podría identificar como Minerva, los cuales son en primer lugar, y antes que nada, el casco, ya que nació con él, pero tampoco lleva la lanza, ni el escudo con la Gorgona, ni la Égida, ni siquiera aparece junto a ella la lechuza, atributo de esta divinidad. En realidad, esta estatua perteneció a la fachada principal del edificio del National Park Bank, que estaba situado entre el 214 y el 218 de Broadway, en Manhattan. Diseñado por el arquitecto Griffith Thomas, fue terminado en 1868. El arquitecto Donn Barber, entre los años 1903 y 1905, lo modificó en gran medida, y más tarde se amplió para convertirlo en un edificio dedicado a las bellas artes en forma de letra te, con fachadas secundarias en las calles Ann y Fulton. En el interior, el artista Albert Herter pintó los murales de lunetas de la sala bancaria. Fue finalmente demolido en 1961. Las estatuas que estaban colocadas en la tercera planta se retiraron en 1905. Eran cinco: la alegoría de la sabiduría y el comercio, mal llamada Minerva, que se encontraba de pie a la izquierda; en el centro estaba situada Justicia, que aparece sentada con Gea a la derecha y Abundancia a la izquierda; y a la derecha, Fortuna con la rueda.

---

(73) <https://www.turismosantos.com.br/?q=es/node/1689> (consultado 24 de abril de 2021).

(74) <http://memoriasantista.com.br/?p=1694> (consultado 26 de abril de 2021).

(75) Véase n. 72.

No se sabe cuándo se trasladó esta alegoría al National Park Seminar, llamado más tarde National Park College, el cual fue una escuela femenina privada que empezó a funcionar en 1894 con una clase de 48 estudiantes, y continuó hasta 1942, ubicada en Forest Glen Park, Maryland, cuyo nombre alude al cercano Rick Creek Park. El campus comenzó en 1887 como «Ye Forest Inne», un retiro de vacaciones de verano para los residentes de Washington DC . El retiro no tuvo éxito financieramente, y la propiedad fue vendida y remodelada como escuela. El campus histórico se conservará como el centro para un nuevo desarrollo de viviendas<sup>76</sup>.

El 14 de septiembre de 1972, el Distrito Histórico del Seminario del Parque Nacional, de 27 acres (0,11 km<sup>2</sup>), fue incluido en el Registro Nacional de Lugares Históricos. En los años siguientes, la integridad histórica de la propiedad se vio amenazada por el abandono y el vandalismo, y fue entonces cuando los grupos locales de preservación tomaron medidas y formaron en 1988 «Save Our Seminary» (SOS). El proceso de conservación y remodelación continúa hasta hoy día<sup>77</sup>.

## Conclusiones

Desde los tiempos más remotos, la proa de una embarcación ha jugado un papel muy especial para su identificación; ha servido de instrumento de ataque, y también como elemento apotropaico capaz de inspirar seguridad a sus tripulantes. Para ello, la Armada española se ha servido de elementos tanto religiosos como alegóricos, utilizando durante un largo periodo un león rampante como símbolo de identidad.

El presente estudio nos ha llevado a detenernos de manera especial en el mascarón de proa del buque insignia español, el *Juan Sebastián Elcano*, ya que en torno a él se ha generado una larga controversia centrada en si representa a la diosa romana Minerva (Atenea para los griegos) o a la alegoría de Hispania (España). Los registros de la documentación localizada, fechada en los prolegómenos de la construcción del buque, abogan por Minerva en detrimento de Hispania; pero verdaderamente solo consiguen trasladar la mencionada controversia a la cuestión de por qué siendo Hispania, en esos registros se afirma que es Minerva, pues no se puede negar la evidencia.

Por tanto, existe una contradicción seria, todavía no resuelta, entre lo que verdaderamente representa el mascarón de proa del buque escuela español y la documentación generada en torno a su construcción, ya que la iconografía de las imágenes mitológicas, como la de las de carácter religioso, sin distinción

---

(76) [https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&tl=es&u=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FNational\\_Park\\_Seminary&prev=search](https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&tl=es&u=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FNational_Park_Seminary&prev=search) (consultado 26 de abril 2021).

(77) CHAMBERLAIN, L.: «Preservando la historia y un sentimiento de fantasía», *The New York Times*, 6 de agosto 2006.

de épocas, no se recrea caprichosa, arbitraria o aleatoriamente, sino que se ciñe al acervo simbólico transmitido por las fuentes literarias a través de los siglos o incluso de los milenios, y este plan iconológico es muy difícilmente ignorado por los artistas profesionales. Y así, es muy improbable que tanto el escultor del mascarón como el constructor del buque desconocieran cómo se representa a Minerva y cómo se representa a Hispania, y que las confundieran entre sí. Uno y otro sabían perfectamente qué se traían entre manos. Y desde luego, como ocurre en la obra de cualquier artista, en el mascarón quedaron plasmadas sus ideas y convicciones. Pensar lo contrario es completamente utópico. En este caso, tanto Horacio Echevarrieta como Federico Sáenz de Venturini eran vascos y republicanos, aunque españolistas, cosa que las entidades gubernamentales conocían perfectamente.

Por otra parte, la libertad de un artista a la hora de realizar un encargo puede estar condicionada por el pagador de la obra, pero no hasta el punto de desvirtuar completamente el aspecto figurativo de la misma y que su resultado no tenga nada que ver con el objetivo a representar. Es decir, por poner un ejemplo: si alguien hubiera encargado la representación plástica de san Juan Evangelista, esperaríamos una figura con un águila. Si, por la razón que fuere, en la documentación correspondiente figurara el nombre de san Marcos, diríamos que es imposible, porque el águila representa a san Juan, mientras que la alegoría de san Marcos es el león. O si alguien encargara la representación de la Virgen del Carmen, patrona de la Marina, y recibiera una imagen con una banda azul y las manos cruzadas sobre el pecho, por mucho que en el contrato constara que se había realizado una Virgen del Carmen, todo el mundo vería claramente que la imagen entregada era una Inmaculada. Federico Sáenz Venturini realizó claramente una Hispania, aunque en la documentación constara Minerva, por más que todavía no se haya explicado documentalmente el porqué de esta contradicción.

Por tanto, surge la cuestión de cuáles son las razones de representar una imagen y registrar documentalmente otra. Es muy probable que, desde el principio, Echevarrieta y Sáenz Venturini –propietario del astillero y escultor, respectivamente– estuvieran de acuerdo en representar a Hispania independientemente de que en los documentos constara Minerva, bien para evitar un papeleo burocrático que contribuyera a la eliminación del mascarón –lo que no convenía a ninguno de los dos–, o bien para así asegurarse el debate posterior –como de hecho ha sucedido hasta hoy día–, aunque llama la atención que las diferentes comisiones que intervinieron en el proceso no lo advirtieran en su momento, ni realizaran una oportuna consulta formal sobre el tema a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que desde luego hubiera aclarado el tema. Quizá simplemente no había ningún interés en formularla.

Actualmente, para realizar un trabajo de investigación definitivo en cualquier materia, se requiere un enfoque interdisciplinar que aporte una argumentación bien cohesionada desde todos los puntos de vista. En el caso del mascarón de proa del buque escuela español, el *Juan Sebastián Elcano*, como mínimo, además de la labor archivística, que alumbró documentalmente las

sucesivas etapas del proceso, hay que aportar una argumentación desde el punto de vista de las fuentes literarias y filológicas, y de la historia del arte. Mientras no sea así, el tema no queda completamente claro.

Las fuentes literarias y filológicas han transmitido durante milenios los elementos que los artistas de todo tiempo han utilizado para plasmar la imagen de Atenea/Minerva, que es la representación individual en principio de un ente abstracto que representaba el poder de la sabiduría, las artes y la estrategia de la guerra. Con el paso del tiempo, su entidad se concreta y se convierte en un personaje mitológico antropomórfico que desarrolla un mito que va recogiendo todos los episodios de su vida: su genealogía, nacimiento, anécdotas y hazañas entre los dioses y los hombres, que la literatura se encarga de recoger y las artes plásticas de representar, de manera que, como los demás dioses grecolatinos, se convierte en un personaje siempre vivo que traspasa las épocas. El concepto de retrato como manera de representación detallada de las cualidades físicas es relativamente reciente en el arte, y en la antigüedad se tendía a la idealización. Por otra parte, una divinidad es un personaje que no tiene una realidad tangible, y a la hora de plasmar su imagen, su esencia podía diluirse. Por esta razón se le asignan unos atributos concretos (objetos o animales) por los que se la identifica fácilmente, y que en el caso de Minerva son el casco, la lanza, la égida, el escudo con la gorgona y la lechuza.

Hispania no es una divinidad sino, como ya se ha dicho, una alegoría, o sea, la personificación de un pueblo, de una nación con sus gentes, sus costumbres, su historia, su tierra y sus productos. Por tanto, no se trata de un ser individual sino de una colectividad, y su representación puede variar dependiendo de qué características se quieran resaltar.

Cuando dirigimos nuestra mirada al mascarón de *Elcano* no podemos negar lo que ven nuestros ojos. En este caso se hace patente más que nunca el dicho de que una imagen vale más que mil palabras.

Es posible que se hubiera tomado la decisión intencionada de plasmar claramente las ideas políticas del escultor y del propietario del astillero. Téngase en cuenta que la imagen de Hispania había sido adoptada ya como símbolo por la Primera República española (1873-1874), aunque ni mucho menos había tenido a lo largo de la historia esta connotación, y todo esto sucedía en plena monarquía de Alfonso XIII<sup>78</sup>.

Pero, además, había que evitar el retraso que las gestiones burocráticas provocarían en el cambio de la imagen del mascarón del buque escuela español. Este retraso daría como resultado una pérdida de tiempo del que no se

---

(78) En torno a esta línea se han mostrado los siguientes artículos: MARTÍNEZ VALVERDE, C.: «Ensueños y recuerdos ante el mascarón de proa», *Revista General de Marina*, t. 206, 1984, 371-374; ÍDEM: «Mascarón», *ibídem*, t. 235, 1998, 87-88, e ÍD.: «Vieja foto», *ib.*, t. 233, 1997, 240-241. También O'DONNELL Y DUQUE DE ESTRADA, H.: «Las joyas de nuestro museo: mascarones de popas y fanales», *Revista General de Marina*, t. 220, 1991, 727-731, e ÍDEM: «Escudos y piezas heráldicas en los buques de guerra», *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, núm. 8, t. II, 2004, 653-662.

disponía, a riesgo de que se decidiera prescindir de él, como de hecho estuvo a punto de ocurrir.

Además, al ser aceptado el cambio de nombre de Minerva por Juan Sebastián Elcano, la representación de esta diosa en el mascarón perdió sentido. Tampoco fue aceptada como motivo una alegoría del ilustre navegante. Es muy posible que, ante el riesgo de que la pieza fuera eliminada del proyecto, el escultor y el propietario del astillero –no olvidemos que uno y otro eran muy amigos y compartían ideología política– decidieran por su cuenta, sin contar con nadie, seguir adelante y, a pesar de lo acordado documentalmente, plasmar a Hispania, una imagen que llevaba presente siglos en las calles de Madrid y de otras ciudades españolas, y que la fugaz Primera República había utilizado, sacándola a primer plano tan sólo cincuenta y tres años antes, y en un momento en que sin duda se estaba fraguando la vuelta al sistema republicano, ya que faltaban menos de cinco años para la proclamación de la Segunda República. Sin embargo, es muy probable también que ambos albergaran la honesta intención de que la proa del buque insignia español llevara por los mares de todo el mundo la representación de Hispania como símbolo de la propia nación española. Al fin y al cabo, en el diseño de Sáenz de Venturini, la diferencia entre Minerva e Hispania estribaba solamente en el cambio del casco corintio por la corona mural. Téngase en cuenta también que el mascarón se colocó con mucha premura, justo antes de la botadura, asumiendo así el riesgo de tener que proceder a un cambio posterior si la diferencia hubiera sido percibida. Esto desde luego no sucedió, o al menos no hubo lugar para ello, pues los acontecimientos históricos se precipitaron vertiginosamente, permitiendo que la imagen de Hispania permaneciera en la proa del buque, mientras el país se preparaba para una guerra civil.

Es imposible que un artista como Sáenz de Veturini, cualificado y profesional, ignorara el enorme bagaje cultural heredado en cuanto a las representaciones de Minerva o de Hispania, especialmente cuando se trataba de la figura que iba a presidir el buque insignia que cada año llevaría la imagen de España por los mares del mundo. Él, un escultor y profesor altamente cualificado, conocía perfectamente que era Cibeles, y no Minerva, la divinidad grecorromana que se muestra tocada con corona mural. Sería curioso saber cuántas veces se pararía en Madrid a contemplar la fuente monumental madrileña. Pero Cibeles no era una opción para el mascarón de *Elcano*; la opción era la alegoría de Hispania con corona mural, como era costumbre.

A veces, una ideología se apropia de una imagen simbólica o alegórica que, pese a haber permanecido durante milenios desligada de cualquier idea concreta, acaba tan indisolublemente vinculada a ella que suscita el rechazo de quienes no la profesan. En la imagen de Hispania no tenemos que ver nada más que la alegoría de nuestro país, que es propiedad de todos y de nadie en concreto.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ ARROYO, G.: «La tecnología en la Antigua Grecia», *Revista de Claseshistoria*, núm. 197, 2011.
- APOLODORO: *Biblioteca* (trad., M. Rodríguez de Sepúlveda), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2002.
- APOLONIO DE RODAS: *Argonáuticas* (trad., M. Valverde Sánchez), m.e., m.l., 2000.
- CALÍMACO: «Himno a Artemisa», en ÍDEM: *Himnos, epigramas y fragmentos* (trad., L.A. de Cuenca y Prado y M. Brioso Sánchez), Biblioteca Clásica Gredos, m.l., 1980.
- CAPACCIO, G.C.: *Delle imprese*, Horatíf Salvini, Nápoles, 1592.
- CHAMBERLAIN, L.: «Preservando la historia y un sentimiento de fantasía», *The New York Times*, 6 de agosto de 2006.
- COROMINAS, J.: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 2003.
- CRISCI, M.; RICO-DE BOUARD, M.; LANZAFRAME, U., y DE FRANCESCO, A.M.: «Nouvelle méthode d'analyse et provenance de l'ensemble des obsidiennes néolithiques du midi de la France», *Gallia Préhistoire*, 1994.
- DÍAZ ORDÓÑEZ, M.: «El mascarón original del Juan Sebastián Elcano. Punto y final a un debate», *Revista General de Marina*, vol. 260, abril 2011, 385-400.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, V.: *La Galeona gaditana ayer y hoy*, Autoridad Portuaria de la Bahía de Cádiz, Cádiz, 2006.
- ELVIRA BARBA, M.A.: *La púrpura del Imperio*, Museo del Prado, 1999.
- FRANCISCO OLMOS, J.M. de: «La emblemática castellana de Alfonso VIII: signos reales, monedas y sellos», *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, vol. XVII, 2014, 215-249.
- FERNÁNDEZ AGUDO, M.P.: «La iconografía del frontón del Palacio de las Cortes», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 3, t. II, 1989, p. 4.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J.C.: *El Panteón de Marinos Ilustres. Vidas, homenajes e historia*, Ministerio de Defensa, Centro de Ayudas a la Enseñanza de la Armada, Madrid, 2006.
- HERNÁNDEZ GUERRA, L.: «El papel de la moneda en la Hispania romana», *Hispania Antiqua. Revista de Historia Antigua*, núm. XLI, Universidad de Valladolid, 2017, 279-302.
- HESÍODO: *Obras y fragmentos (Teogonía)* (trad., A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000.
- HOMERO: *Iliada* (trad., E. Crespo Güemes), m.e., m.l., 2000.
- LONGMAN III, T.; WILHOIRT, J.C., y RYNKEN, L. (eds.): *Gran diccionario enciclopédico de imágenes y símbolos de la Biblia*, CLIE, Barcelona, 2015.
- LUZÓN, J.M., y COÍN, L.M.: «La navegación pre-astronómica en la antigüedad: utilización de pájaros en la orientación náutica», *Lucentum. Anales de la Universidad de Alicante. Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua*, núm. 5, 1986.
- MARTÍNEZ-HIDALGO, J.M.: *La mar, los buques y el arte*, Sílex, 1986.
- MARTÍNEZ VALVERDE, C.: «Ensueños y recuerdos ante el mascarón de proa», *Revista General de Marina*, t. 206, 1984, 371-374.
- : «Vieja foto», *ibídem*, t. 233, 1997, 240-241.
- : «Mascarón», *ib.*, t. 235, 1998, 87-88.
- MONTIEL ÁLVAREZ, T.: «Estudio iconográfico de la coraza de Augusto de Prima Porta», *Arty-Hum. Revista Digital de Artes y Humanidades*, núm. 18, 2015, 125-134.
- NICÁS MORENO, A.: «Aproximación a la heráldica institucional de Andalucía: panorámica actual en la provincia de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 215, enero-junio 2017, 75-106.
- O'DONNELL Y DUQUE DE ESTRADA, H.: «Las joyas de nuestro museo: mascarones de popas y fanales», *Revista General de Marina*, t. 220, 1991, 727-731.
- : «Escudos y piezas heráldicas en los buques de guerra», *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, vol. VIII-2, 2004, 653-662.
- ORTEGA, J.R., y otros: «Una pieza singular: la terracota de una birreme del poblado ibérico del Cerro de las Balsas», *La Albufereta*, núm. 35, Alicante, 2003, 147-157.
- OVIDIO: *Metamorfosis* (trad., A. Pérez Vega), Bruguera, Barcelona, 1983.

- PASTRANA JIMÉNEZ, L.: «El reflejo cultural de las sociedades marítimas europeas en la ornamentación de sus barcos. Mascarones de Proa de la Real Armada española durante el siglo XVIII», *RIPARIA* vol. 4, 2018.
- PAUSANIAS: *Descripción de Grecia* (trad., M.J. Herrero Ingelmo), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2002.
- PÉREZ DE TUDELA, A.: «Algunas precisiones sobre la imagen de Felipe II en las medallas», *Revista de Arte, Geografía e Historia*, núm. 1, Madrid, 1998, 241-271.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. (ed.): *Astronomía y astrología. De los orígenes al Renacimiento*, Ediciones Clásicas, Madrid 1992.
- PÉREZ SEDEÑO, E.: *El rumor de las estrellas. Teoría y experiencia en la astronomía griega*, Siglo XXI de España, Madrid, 1986.
- PÍNDARO: *Olímpicas* (trad., A. Ortega), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2002.
- PINEDO, J., y ARELLANO, I.: «La navegación en el Mediterráneo. Cartografía», *Cuadernos de Arqueología Marítima*, núm. 2, 1993.
- POLIBIO: *Historias* (trad., M. Balasch Recort), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000.
- RINCÓN CARRASCO, D.: «Propaganda política en la Guerra Civil: la emisión de billetes», en MUÑOZ SERRILLA, M.<sup>ª</sup>T. (coord.): *Estudios de Historia Monetaria (II). Ab Initio*, núm. extr. 2, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- RUIZ DE ARBULO, J.: «Los navegantes y lo sagrado: el barco de Troya. Nuevos argumentos para una explicación náutica del caballo de madera», en NIETO, X., y CAU, M.A. (eds.): *Arqueología Náutica Mediterránea*, Museu d'Arqueologia de Catalunya-Centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya (Monografies del CASC 8), Gerona, 2009, 535-550.
- SISTAC MARINA, S.: «La navegación mediterránea en la antigüedad. Arqueología e iconografía» (tesis final de grado dirigida por el doctor A. Martín López), Universidad de Zaragoza, 2013-2014.
- TEOGNIS: *Obras y fragmentos* (trad.: A. Pérez Jiménez, y A. Martínez Díez), Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000.
- TITO LIVIO: *Historia de Roma desde su fundación* (trad., J.A. Villar Vidal), m.e., m.l., 2001.
- VÁZQUEZ-MIRAZ, P., y VÁZQUEZ-MIRAZ, J.: «Análisis descriptivo de las representaciones femeninas en la peseta española», *Hécate. Revista Numismática*, núm. 4, 2017, 255-265.

### Webgrafía

- <https://www.todoababor.es/listado/navio-santelmo.htm>, consultada 25 de abril de 2021.
- [http://www.bne.es/es/Servicios/PreguntasMasFrecuentes/docs/Historia\\_Edificio.pdf](http://www.bne.es/es/Servicios/PreguntasMasFrecuentes/docs/Historia_Edificio.pdf) consultado 29 de abril 2021.
- <https://www.turismosantos.com.br/?q=es/node/1689>. y. Consultado 24 de abril de 2021.
- <http://memoriasantista.com.br/?p=1694>. Consultado 26 de abril de 2021.
- [https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&tl=es&u=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FNational\\_Park\\_Seminary&prev=search](https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&tl=es&u=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FNational_Park_Seminary&prev=search). Consultado 26 de abril 2021.

### Fuentes hemerográficas

- El Heraldo Militar*, 19 de junio de 1915.
- Diario *El Imparcial*, 8 de agosto de 1923.
- Diario *La Cruz*, 13 de mayo de 1910.