VERDOLAY

1994 REVISTA DEL MUSEO DE MURCIA Nº 6

VERDOLAY

REVISTA DEL MUSEO DE MURCIA

1994



REVISTA DE VERDOLAY Nº 6

Director:
José Miguel García Cano

Consejo de Redacción:
Emeterio Cuadrado Díaz
Antonino González Blanco

Museo de Murcia
Arqueología C/. Alfonso X nº 5. Telf.: 23 46 02
Bellas Artes C/. Obispo Frutos nº 12. Telf.: 23 93 46

Intercambios y correspondencia:
C/. Alfonso X nº 5. Telf.: 23 46 02

MURCIA 1994
ISSN 1130-9776
D.L. MU-1506-1991

Diseño:
Tropa

Realización:
Formato, S.A.

Impresión:
Artes Gráf. REGRAMUR, S.L.

Cantimplora islámica s. XII procedente
de la ciudad de Murcia.

INDICE

EL HABITAT MUSTERIENSE DE YECLA (MURCIA): ESTRATEGIA DEL ASENTAMIENTO AL AIRE LIBRE E INTERVARIABILIDAD DE LA INDUSTRIA LITICA

M. López Campuzano

FORMAS DE VIDA ECONOMICA EN EL ARTE RUPESTRE NATURALISTA DE MURCIA

Miguel Angel Mateo Segura

EL MEGALITISMO EN MURCIA. UNA APROXIMACION AL TEMA

Miguel San Nicolás del Toro

UN POBLADO CALCOLITICO EN BUGEJAR (PUEBLA DE D. FADRIQUE, GRANADA)

Jesús Fernández Palmiro • Daniel Serrano Várez

DISTRIBUCION Y CONTROL TERRITORIAL EN EL SUDESTE DE LA PENINSULA IBERICA DURANTE EL TERCER Y SEGUNDO MILENIOS A.N.E.

Roberto Risch • Matilde Ruiz Parra

EL MOTIVO DE LA HABITACION ARDIENTE EN EL CUENTO POPULAR Y SU RELACION CON EL SIMBOLISMO DE LOS CALDEROS

José Ortega

VINO, ARISTOCRATAS, TUMBAS Y GUERREROS EN LA CULTURA IBERICA (ss. V-II a.C.)

Fernando Quesada Sanz

UNA TORRE MUSULMANA EN LA HUERTA DE MURCIA

Francisca Bernal Pascual • José Manzano Martínez

DOS VIVIENDAS MUSULMANAS EXCAVADAS EN MURCIA. LA CALLE RAIMUNDO DE LOS REYES (4-6)

Mariano Bernabé Guillamón

LOS MODELOS FLAMENCOS EN LA PINTURA MURCIANA DEL SIGLO XVII

José Carlos Agüera Ros

LA CONTRIBUCION DE LA FAMILIA LUCAS A LA ORFEBRERIA
DE LA CATEDRAL DE MURCIA 153
Manuel Pérez Sánchez

ANTONIO MARISCOTTI Y LA OBRA DE PLATA
DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE MURCIA 161
Rafaela Cabello Velasco

CATALOGO DE ORNAMENTACION EN LOS ESTOFADOS DEL BELEN DE SALZILLO 169
Mª Desamparados Soto Beltrán

LA CONTROVERTIDA INTERVENCION DE JAIME BORT EN LA CONSTRUCCION
DE LOS PORCHES DEL ALMUDI DE MURCIA 179
Concepción de la Peña Velasco

FONDOS DE PINTURA DEL MUSEO DE MURCIA:
OBDULIO MIRALLES 181
Mª Angeles Gutiérrez García

RESTAURACION DE OBRAS ARTISTICAS DEL TEMPLO MONASTICO
DE JUSTINIANAS DE MADRE DE DIOS EN MURCIA 185
Victoria Santiago Godos

IMAGEN Y TEXTO. UNA EXPERIENCIA DIDACTICA EN EL MUSEO DE MURCIA
(COLECCION DE BELLAS ARTES) 191
Mª Angeles Cano Sánchez • Josefina Jorquera Ramallo

LAS EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO DE MURCIA (1984-1994):
UNA MUY BREVE REFLEXION 197
Juana García Guillén

CRONICA DEL MUSEO DE MURCIA 1994 199
Francisca Bernal Pascual • José Miguel García Cano • Consuelo García Serrano • Mª Angeles Gutiérrez García

DESCRIPCION ANALITICA E INDIZACION
DE LA REVISTA GOYA I (1981-1992) 205
Mª Angeles López Guerrero • Mª Mercedes Briz Marín

ALDOLAN Nº 6 MURCIA Págs. 7 - 23

EL HABITAT MUSTERIENSE DE YECLA (MURCIA): ESTRATEGIA DEL ASENTAMIENTO AL AIRE LIBRE E INTERVARIABILIDAD DE LA INDUSTRIA LITICA

M. López Campuzano
CENTRO REGIONAL DE ARQUEOLOGIA. MURCIA

Mousterian patterning remains a challenge yet to be "decoded". The simple answer is that I don't understand the Mousterian patterning.
(L. R. Binford, 1982)

PLANTEAMIENTO GENERAL

El principal objetivo de este estudio es el de intentar ofrecer una información arqueológica que pueda posibilitar un mayor conocimiento de ciertas pautas de comportamiento de las comunidades pertenecientes al Paleolítico Medio en el sector geográfico que comprende el NE de esa gran área endorreica que caracteriza geomorfológicamente el Altiplano de Yecla (600-700 m. de altitud) (fig. 1). Estas pautas y estrategias de asentamiento han sido parcialmente reconstruidas mediante una detallada Prospección Arqueológica[1] que ha supuesto la restitución espacial de los asentamientos o *sitios* arqueológicos, su puntual ubicación respecto a ciertos elementos geográficos y la consiguiente selección de su *habitat* en función de los diferentes recursos naturales susceptibles de ser interpretados desde el punto de vista de la Prospección. Junto a estos aspectos, ha sido posible explicar, mediante el análisis de la intervariabilidad de los diferentes conjuntos líticos y del potencial de captación del recurso lítico, parte de estas pautas dentro de la relación existente entre los asentamientos y parte de los distintos potenciales económicos que ofrecía ecologicamente el medio geográfico. Sin embargo, la carencia de un registro estratigráfico –estipulado mediante excavación arqueológica– merma ostensiblemente nuestra información arqueológica a la hora de precisar secuencias ocupacionales y sus conjuntos líticos dentro de un marco cronológico. No obstante, como más adelante veremos, este serio *handicap* –a veces insalvable, aun con registro estratigráfico, debido al estado de conservación de algunos yacimientos– ha sido suplido mediante el análisis e interpretación de algunas secuencias geo-edafológicas pre y post-deposicionales que pudieron influir en el ámbito deposicional de algunos sitios arqueológicos. Estos son básicamente los formados por los glacis de acumulación (fig. 2, unidad Q1G) y los depósitos de algunas terrazas fluviales pertenecientes a pequeñas cuencas arreicas (Rambla de Tobarrillas –RT–, Jodot 1958) (fig. 2, unid. Q1T). En el yacimiento donde no ha sido posible contar con esta información geo-edafológica, hemos recurrido exclusivamente al análisis global de su conjunto lítico respecto a su tecnología, variabilidad y uso de la materia prima dentro del entramado que supone la explotación de estos elementos en el referido sector geográfico y su inferencia en la trama global del asentamiento.

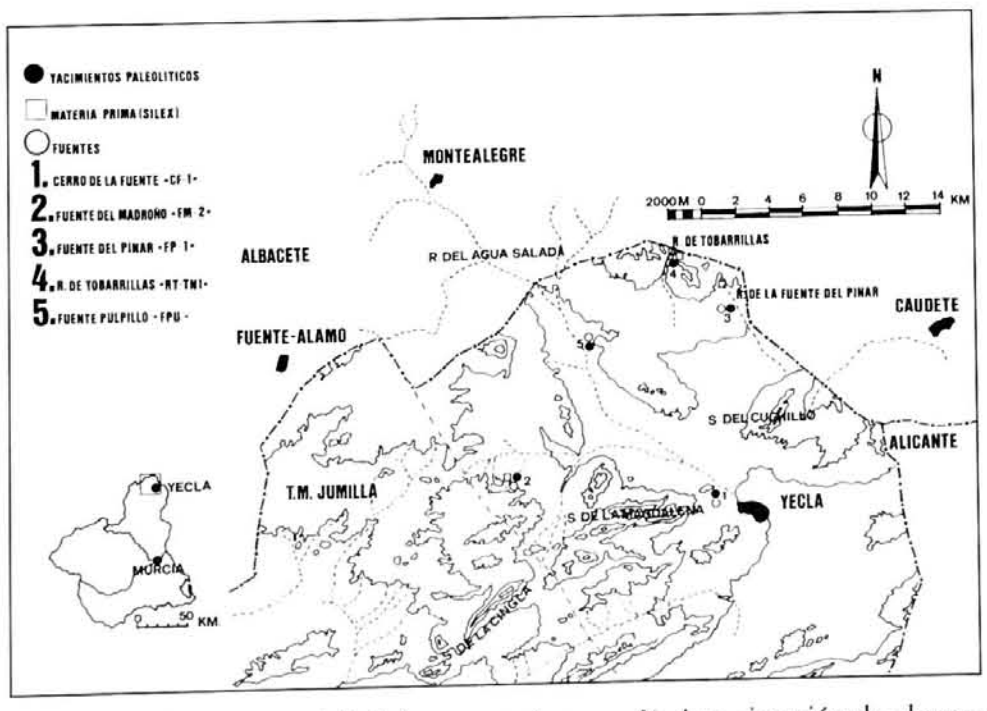


Fig. 1. Emplazamiento del hábitat musteriense en Yecla y situación de algunos recursos económicoa (materia prima y agua).

La Prospección ha identificado la localización de 5 *sitios* arqueológicos ubicados al aire libre (Cerro de la Fuente (CF1) (fig. 1.1.); Fuente del Madroño (FM2) (fig. 1.2); Rambla de Tobarrillas (RT-TN1) (fig. 1.4); Fuente del Pinar (FP1) (fig. 1.3); y Fuente Pulpillo (FPU) (fig. 1.5) con diferentes conjuntos de artefactos que ofrecen una apreciable intervariabilidad entre sus *conjuntos líticos*,

(1) Prospección Arqueológica (N/expte.: 37/94) realizada bajo la coordinación del Centro Regional de Arqueología (Servicio Regional de Patrimonio Histórico) de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Los materiales arqueológicos se encuentran depositados en el Museo Arqueológico de Yecla (Murcia).

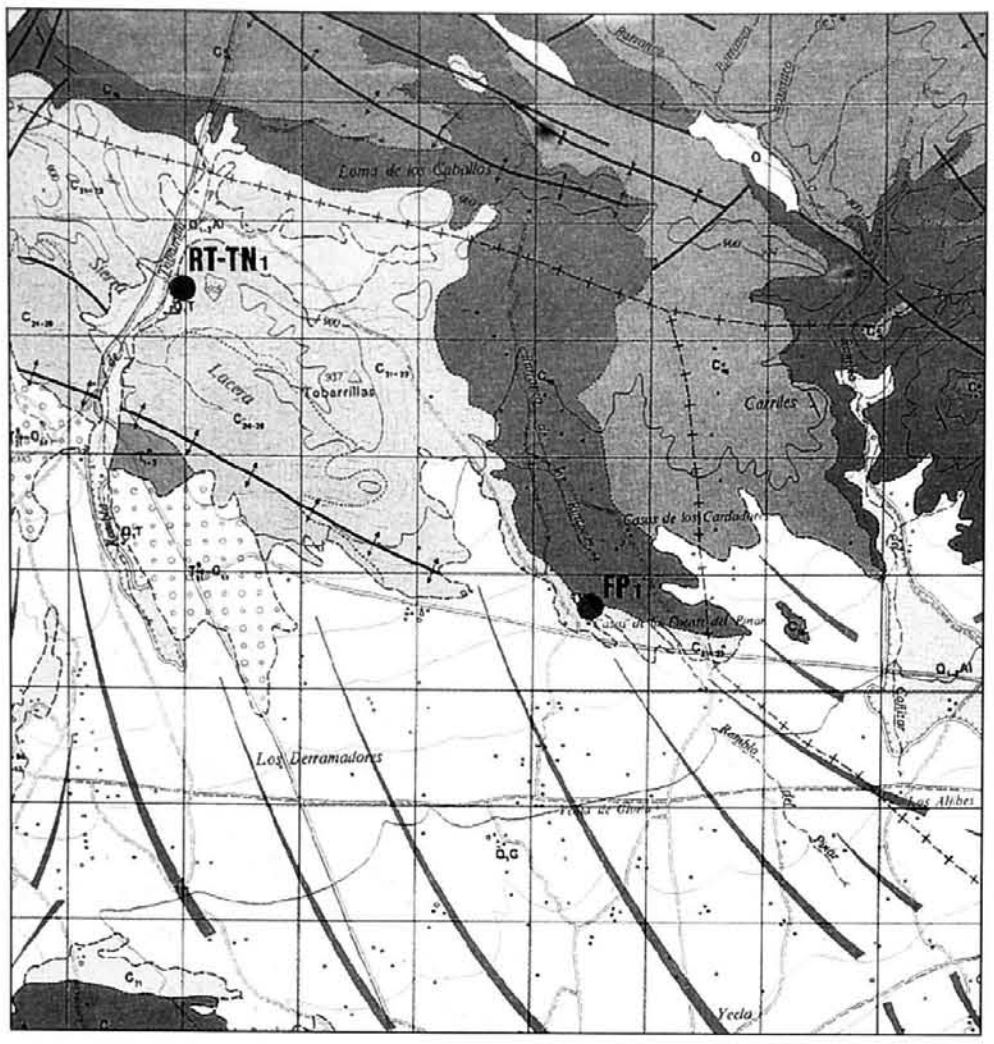


Fig. 2 . Ubicación de los yacimientos RT-TN1 y FP1 y su marco geo-edafológico. Q1T: Terrazas fluviales; Q1-2AL: Depósitos aluviales; Q1G: Glacis de acumulación; TCgQ: Brechas calizas.

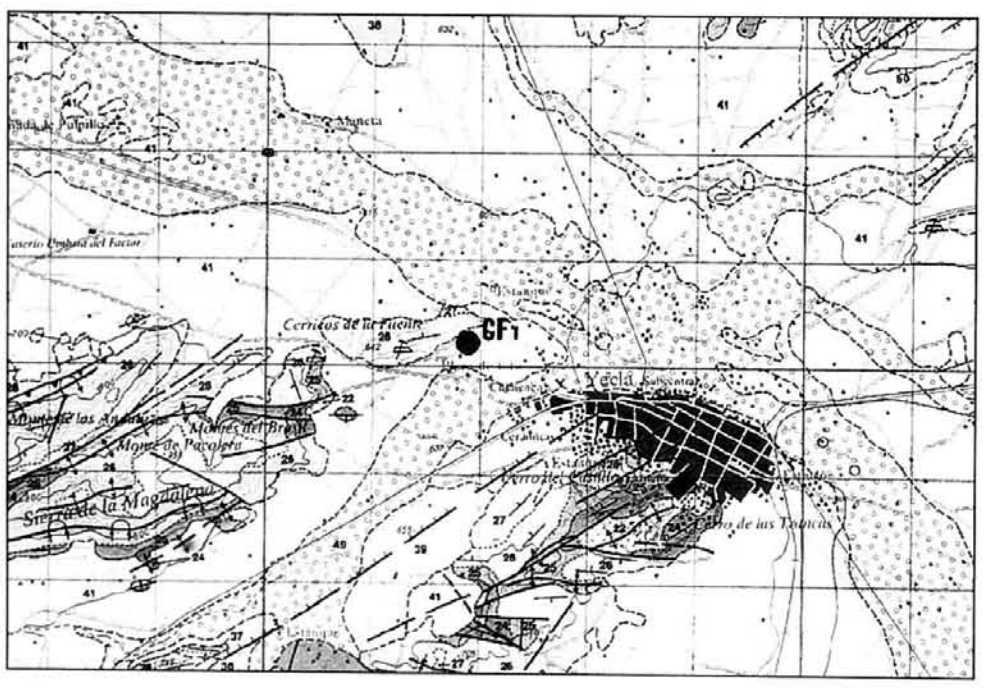


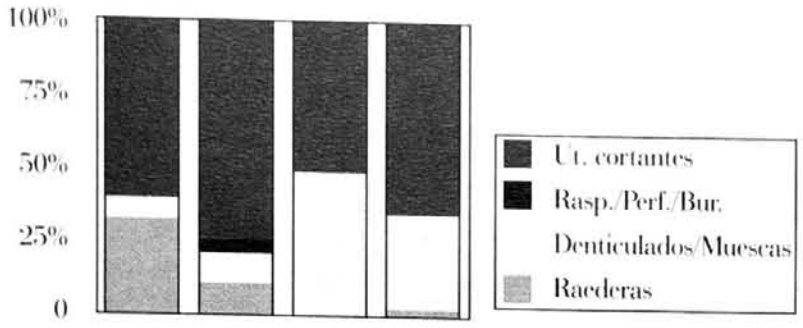
Fig. 4. Ubicación del yacimiento CF1 y su marco geo-edafológico. Unid. +1: Área de drenaje: mantos de arroyada y abanicos fluviales. Unid. +9: Manto aluvial cuaternario.

aunque, como posteriormente discutiremos, con cierta homogeneidad en la estrategia de asentamiento y sus recursos naturales (puntos de agua estables, materia prima, etc.).

La restitución cartográfica de estos enclaves –de diferente entidad arqueológica– para su posterior interpretación espacial y su dinámica en la explotación del medio paleo-ecológico, ha tenido en cuenta –debido a la superficie del área prospectada (c. 128 Km^2) y a la distancia entre yacimientos (fig. 1)– el análisis de ocupación espacial paleolítico denominado *scatters* y *patches* (Isaac 1981), donde cada *sitio* es concebido como un punto de información arqueológica en el espacio, integrado al mismo tiempo en un medio paleo-ecológico que diversifica o, por el contrario, da homogeneidad a la estrategia de asentamiento dentro de un determinado medio geográfico; por su parte, la intervariabilidad lítica entre *sitios* posibilita a su vez poder establecer, junto a los datos anteriores, divergencia entre los distintos conjuntos líticos y su variabilidad tecnológica y, muy probablemente, funcional. Por otra parte, a pesar de la ausencia de niveles estratigráficos de ocupación, podemos determinar espacialmente el grado de mayor o menor estabilidad y redundancia de sitios en relación a algunos potenciales económicos.

Respecto al análisis de los conjuntos líticos hemos prescindido, por razones de interpretación tecno-económica, de la clásica distinción entre grupos esenciales/no esenciales y útiles/no útiles, aunque la denominación de las frecuencias de estos últimos obedece a criterios tecnomorfológicos admitidos comúnmente (Bordes 1961; Débenath y Dibble 1992).

Como más adelante explicaremos, los diferentes conjuntos que caracterizan la variabilidad lítica del *habitat* en cuestión, aunque no procedan de niveles de ocupación constatados estratigráficamente, son susceptibles, sin embargo, de ser encuadrados dentro de la dinámica variacional que en términos generales peculiariza a los conjuntos líticos del Paleolítico Medio. Esta variabilidad se compone de dos elementos básicos: a) conjuntos conteniendo instrumentos cortantes (lascas/hojas) en varias fases de utilización, desgaste y remodelación (reducción de sus bordes), que abarcarían desde las lascas *levallois* o no *levallois* sin retocar, pasando por soportes mínimamente retocados (2 mm.), hasta las piezas extensivamente retocadas y remodificadas como las *limaces*, raederas convergentes, transversales, etc.; y b) el otro elemento estaría a su vez formado por denticulados y muescas que, aunque aparezcan junto con raederas, cuando representan los mayores porcentajes de útiles suelen verse acompañados por útiles cortantes sin retocar o mínimamente retocados, como sucede en el Musteriense con Denticulados (MD) (Dibble y Rolland 1992). Dentro de esta variabilidad, constituiría la manufactura creciente de raederas una de las causas principales de la alta frecuencia de útiles; siendo las otras frecuencias más bajas las ofrecidas por los conjuntos en que predominan los denticulados/muescas. Esta bipolaridad de los conjuntos líticos se identificaría con el Charentiense y MD respectivamente (Rolland 1977; Dibble y Rolland 1992). Junto a esta dinámica general es importante concebir como útiles potenciales a las lascas sin retocar o mínimamente retocadas y subproductos retocados –como veremos, tal y como sucede en CF1– que en relación con el mayor o menor uso económico de la materia prima suelen covariar en los índices globales que expresan las frecuencias de útiles, permitiendo identificar pautas económicas respecto al uso del recurso lítico (Rolland 1990: 72-73; Fish 1979: 133-35; Turq 1989; Tavoso 1984); por ejemplo, en el MD se encuentra un alto índice de soportes sin modificar, mientras que en el Charentiense –especialmente en su variante *Quina* (Turq 1989)– sucede todo lo contrario (Rolland 1990: T. 2, 72-73). De igual forma, encontramos en algunos yacimientos musterienses –ubicados en abrigos rocosos y cuevas– pertenecientes al ámbito geográfico del SE levantino, esta misma pauta en la modificación redundante de los soportes como consecuencia, en parte, de una mayor estabilidad y permanencia de los asenta-



Ut. cortantes	60	75	51,35	65,82
Rasp./Perf./Bur.	0	3,33	0	0
Denticulados/Muescas	8,75	11,66	48,64	31,64
Raederas	31,25	10	0	2,53

(M: 336 útiles)
(N de conjuntos: 4)

Fig. 8. CF1: Raederas. Invasión de retoque (mm.).

mientos (Barton 1990: 29). Esto quiere decir que las características por conjunto lítico en las escalas de frecuencia de reducción y modificación de útiles –en nuestro caso explicada por el retoque medio extensivo (Rm) (todo el borde de la pieza)–, forma parte de la variabilidad lítica y tendería a explicar ciertas pautas relativas al uso económico de la materia prima y parte de las características del asentamiento. De forma que en aquellos asentamientos donde encontramos los más elevados índices de reducción de útiles, debemos apreciar un mayor uso económico de la materia prima que se traduciría en altos índices de raederas, núcleos exhaustos, subproductos transformados en útiles mediante retoque, etc., y un bajo índice de productos más expeditivos (denticulados/muescas y lascas sin retocar); este aspecto, como anteriormente señalamos comparativamente (Barton 1990), caracterizaría a un tipo de asentamiento más estable y permanente (Dibble y Rolland 1992; Dibble 1984; 1987; Henry 1989) respecto de otros asentamientos ocasionales (*field work*), consecuencia de la explotación económica (materia prima, madera, etc.) del biotopo, donde encontraríamos, por el contrario, útiles más expeditivos (denticulados/muescas) y un índice muy insignificante de útiles extensivamente modificados (raederas). Por último, ambas frecuencias de útiles (raederas y denticulados/muescas) podrían, debido a sus características tecno-morfológicas, ser identificadas con diferentes actividades económicas (Kantmann 1970; Rolland 1990: 73-74; Dibble y Rolland 1992: 11-12).

Estos elementos que caracterizan en gran medida la variabilidad del Paleolítico Medio, los podemos encontrar reflejados en el *habitat* musteriense objeto de nuestro estudio. El análisis total de 4 *conjuntos líticos* (n: 4, CF1; RT-TN1; FM2; y FP1) (fig. 3) –el sitio FPU ha sido omitido debido a su escasa industria lítica– ha dado un número de 383 artefactos, de los cuales apreciamos, por razones ya comentadas, un cómputo total de 336 útiles agrupados en las siguientes frecuencias (ver fig. 3): raederas (n: 58, 17,26%); denticulados/muescas –agrupados por cuestiones tecnomorfológicas– (n: 64, 19,04%); útiles del Paleolítico Superior (n: 2, 0,59%: raspadores); y útiles cortantes sin retocar o mínimamente retocados y fragmentos naturales de materia prima retocados (n: 212, 63,09%). Inmediatamente podemos observar cómo los útiles más representativos quedan reflejados en los grupos de raederas y denticulados, no apreciándose ningún útil correspondiente a módulos trabajados como *choppers*, bifaces, etc. Junto a estas frecuencias de útiles, apreciamos, al mismo tiempo, una gran variabilidad en los valores medios de reducción (Rm) entre yacimientos: por ejemplo, se alcanzan valores extremos opuestos entre los asentamientos CF1 (n: 60, Rm: 4,86 mm); y RT-TN1 (n: 0, Rm: 0). Igualmente sucede si comparamos el índice de raederas (IR) y de denticulados/muescas entre ambos asentamientos: CF1 (n: 50, IR: 31,25%; dentic./mu.: n: 14, 8,75%); y RT-TN1 (n: 0, IR: 0; dentic./mu.: n: 18, 48,64%). Por último, las lascas/hojas sin retocar covarían en estos yacimientos en función, como señalamos anteriormente, de la mayor o menor incidencia de las frecuencias y tipos de útiles transformados; es decir, en los conjuntos ricos en raederas –por cuestiones de aprovechamiento económico de la materia prima– debemos encontrar los porcentajes más bajos de lascas/hojas sin retocar, mientras que en los ajuares en que predominan los denticulados/muescas –uso más expeditivo y menos económico de la materia prima– debemos apreciar un índice contrario. Este aspecto puede ser observado en la fig. 3.

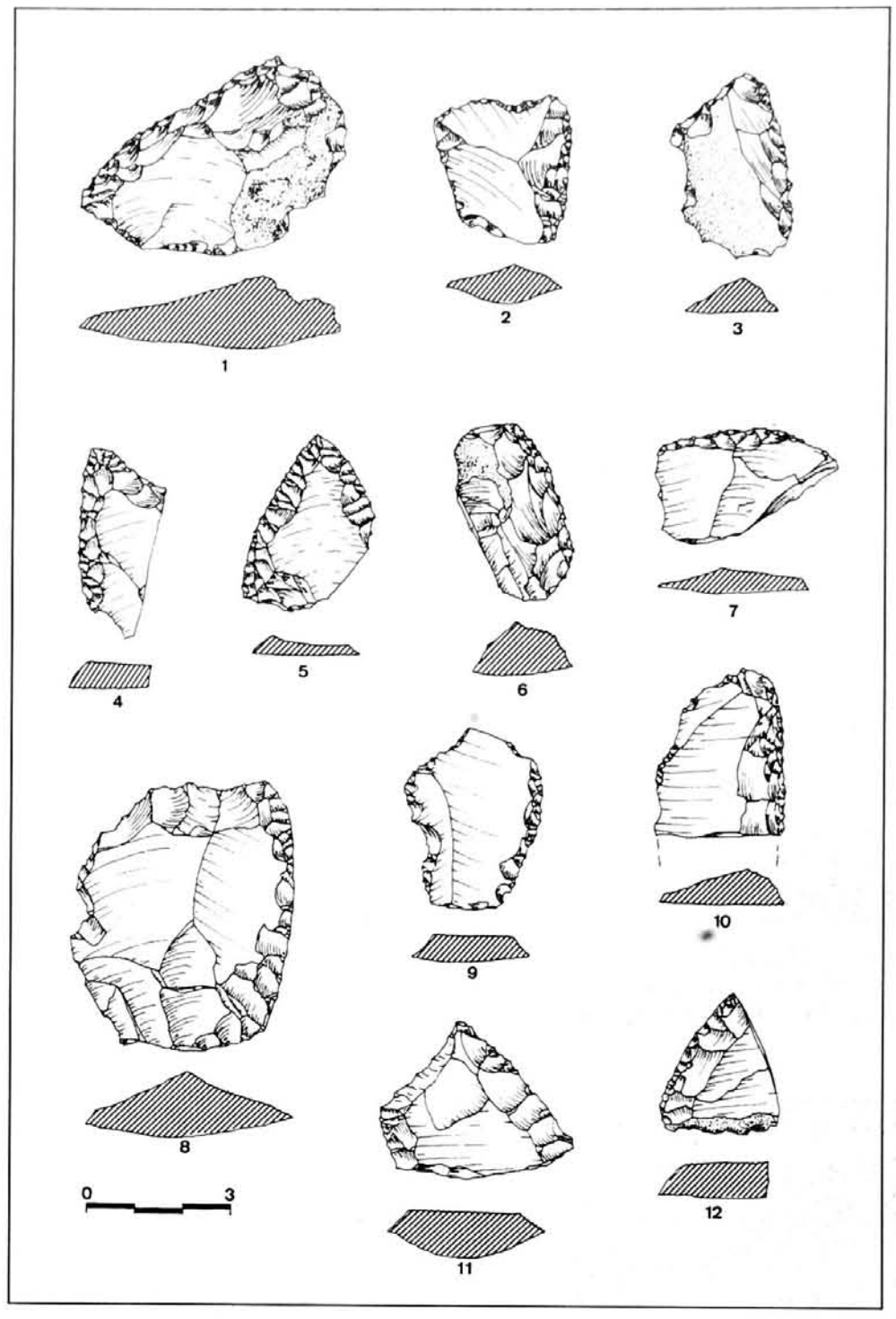


Fig. 5. Yacimiento CF1. Raederas.

La tipometría de los respectivos conjuntos líticos ha sido efectuada siguiendo criterios ya establecidos (Barton 1987: App. I, 208-214) para la medición de soportes, orientación, invasión de retoque, etc.; para los análisis de reducción y coeficientes de superficie y talón comparativos,

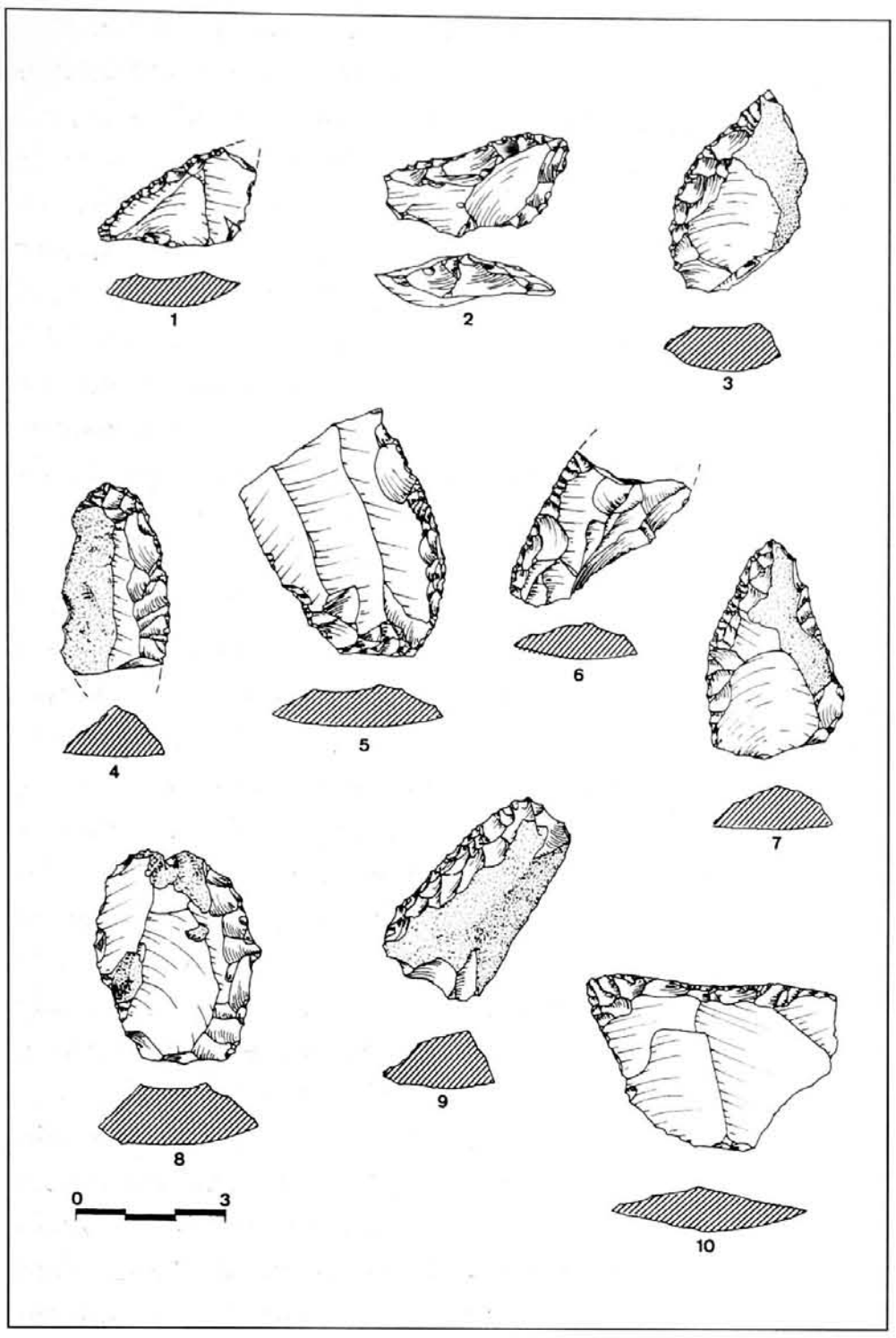


Fig. 6. Yacimiento CF1. Raederas.

se siguieron también criterios convencionales (Dibble 1984; 1987; Dibble y Whittaker 1981). El análisis del estado natural de la materia prima de la Rambla de Tobarrillas (RT), ha sido realizado a partir de 100 unidades en las que se distinguieron morfología, textura mineralógica y las dimensiones medias o módulo medio (Mm).

ASENTAMIENTOS

RAMBLA DE TOBARRILLAS (RT-TN1) (fig. 1.4)

Este yacimiento está situado a unos 10 Km. al N de la ciudad de Yecla, ubicado concretamente en la Terraza Fluvial Norte (TN1) perteneciente a una antigua cuenca arreica de trayecto corto (c. 6 Km.) denominada Rambla de Tobarrillas. Su curso topográfico (NS) discurre por parte de las calizas de la Sierra de Lacera (fig. 2, unid. 24-26) disecando diversos terrenos de brechas calizas (unid. TcgQ) y sedimentos cuaternarios, para posteriormente entrar en el gran glacis de acumulación (unid. Q1G) de los macizos calcáreos donde su paleo-cauce es tapado por los cultivos actuales. La posición fisiográfica del yacimiento (c. 800 m. altit.) se dispone, como dijimos, en una terraza de origen fluvial de unos 3.000 m^2 de extensión (fig. 2, unid. Q1T), encontrándoe la industria lítica aparentemente no estratificada sino depositada en el nivel de aluvial superior de dicho depósito (fig. 2, unid. Q1-2AL) (Jodot 1958). Una característica importante de esta terraza fluvial es la presencia de sílex de morfología tabular y nodular cuantitativamente de escasa calidad en su textura y de características morfológicas no muy favorables para la extracción de grandes lascas: tábulas y nódulos de pequeño tamaño (Mm: *Lm:* 7 cm; *Am:* 6,6 cm; *Gm:* 4 cm.), gran número de tábulas fragmentadas (43%) y discontinuidades estructurales (40%), hacen que se le apliquen a esta materia prima un uso restringido de técnicas de lascado sofisticadas (*levallois*) para la obtención de lascas alargadas y de mayor filo. Esta incidencia de la materia prima en la preparación de núcleos y obtención de lascas, la discutiremos más detalladamente cuando analicemos el apartado de materia prima e intervariabilidad de la industria lítica.

De momento, es muy importante la constatación que supone la identificación de esta materia prima como el principal recurso lítico explotado por la comunidad del sitio CF1 (supone el 80% del total de su materia prima introducida), ubicado a unos 10 Km. al S de esta fuente de recursos líticos.

Hidro-geológicamente la Rambla de Tobarrillas debió ser durante el Cuaternario una cuenca de alimentación arreica que muy probablemente durante la glaciación Würm –coincidiendo con fases de crioclastia intensa y gran erosión– se viera afectada por el fenómeno *sheet flood* a la que aportaría importantes avenidas de aguas que geológicamente han ido depositando los aluviales (limos rojizos, arenas y gravas) que formaron las terrazas (Dumas 1969; Butzer 1960). Para Jodot (1958) –que estudió parte de la fauna (moluscos) contenida en estas terrazas– estos depósitos de origen fluvial, formados por gravas poligogénicas y heterométricas con arenas y arcillas con frecuentes estructuras de origen fluvial– pudieron formarse durante el Pleistoceno Medio o comienzos de la glaciación Würm coincidiendo con fases de mayor humedad.

Este último autor (Jodot 1958) dio también noticia en su estudio de la presencia de industria lítica sobre estas terrazas, a la que denominó como un musteriense *atípico.* Aunque el número de artefactos recuperados en nuestra Prospección fue en un principio escaso (n:43)[2], sin embargo, ofrece una importante información a la hora de interpretar la posible función y pautas que pudieron desarrollarse en este sitio.

El conjunto está compuesto por un considerable número (48,83%) de lascas iniciales o de descortezado, seguido por un escaso porcentaje de lascas ordinarias o no corticales (4,65%) y un importante número (27,90%) de

(2) Con ocasión de una nueva visita a este yacimiento (ya elaborado este estudio) y en mejores condiciones visuales de Prospección, fueron recuperados 57 nuevos artefactos que, al no ofrecer un índice de variabilidad con los anteriores, no motivaron la reestructuración del estudio:
- lascas corticales (n: 31, 54,38%) (Lm: 4,70 cm.; Am: 5,30 cm.; Gm: 1,60 cm.)
- lascas ordinarias (n: 3, 5,26%).
- núcleos (prismáticos/tabulares, 2-3 extracciones bidireccionales) (n: 20, 35,08%) (Dm: 8-7-6,2 cms.).
- fragmentos naturales retocados (n: 3, 5,26%) (muescas y rabots).

Nótese cómo la Am de incluso las lascas corticales es superior a la Lm; esto es debido al Mm del nódulo de materia prima y a las Dm de los núcleos. Estas lascas tenderían a ser reducidas transversalmente (28%) y en su borde de mayor filo lateral (36%) (ver *reducción raederas* CF1 en fig. 10), y no convergentemente (8%) o doble (6%); existiendo una relación entre la morfología inicial de la lasca y su progresiva reducción (Dibble 1984, Kuhn 1992).

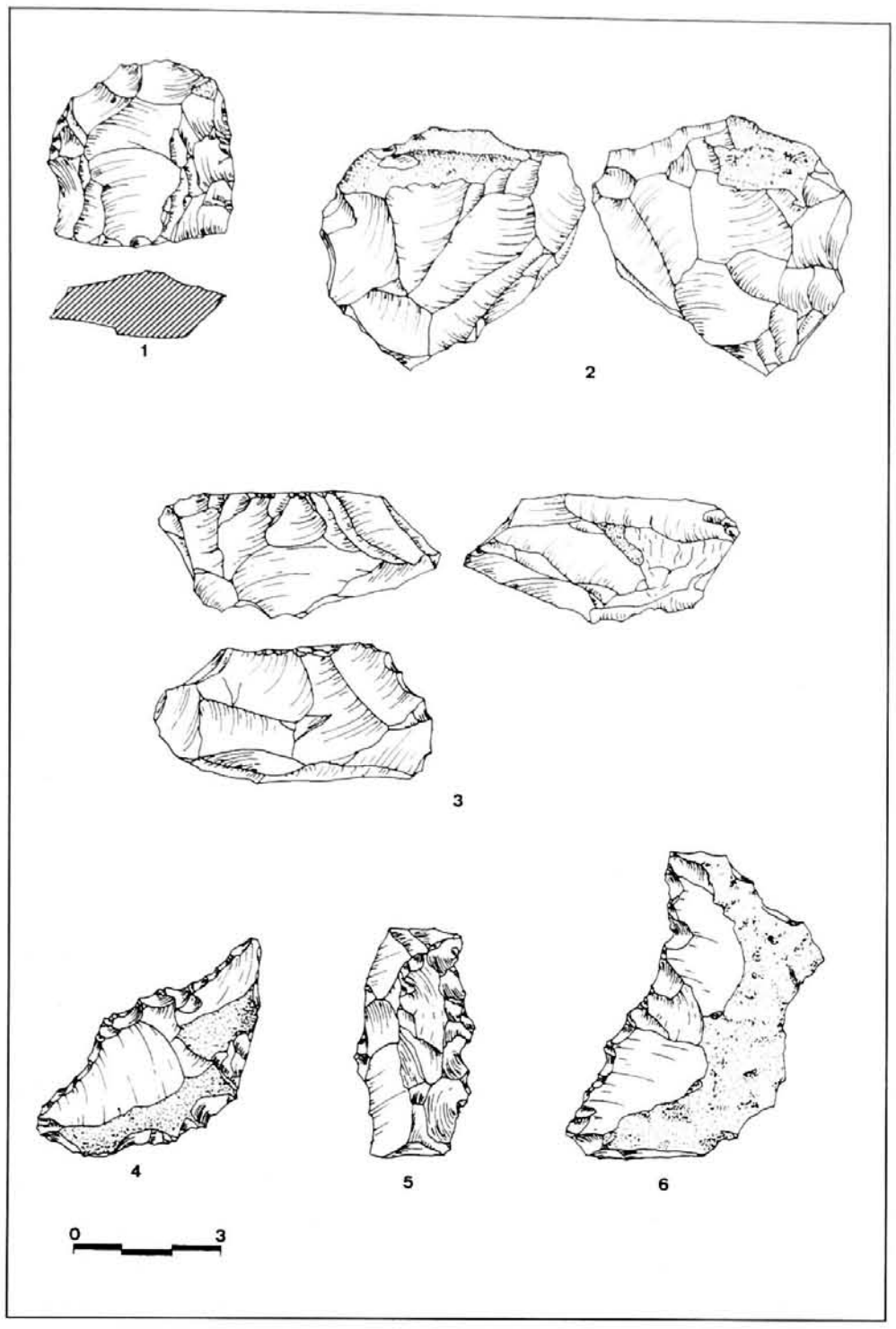


Fig. 7. Núcleos (1, 2 y 3) y Denticulados (4, 5 y 6).

fragmentos naturales de materia prima mínimamente retocados; la tipometría de los soportes varía entre una longitud máxima (Lmax.) de 8 cm. y una mínima (Lmin.) de 3,4 cm., siendo la anchura máxima (Amax.) de 4,5 cm. y la mínima (Amin.) de 1,5 cm., ofreciendo valores medios de longitud (Lm) y anchura (Am) de 3,87 y 2,9 cms. respectivamente. Los núcleos (13,95%) son prismáticos y tabulares de no muy grandes dimensiones medias (Dm: 8-4,90 cms.), cuya estrategia de debastado se limita a la extracción de 2-3 lascas unidireccionales predominantemente, aprovechando sus planos naturales de percusión; la plataforma de percusión se presenta en la mayoría de los núcleos preparada (extracción de córtex), lo cual hace que incluso las lascas corticales presenten gran número de talones lisos y diedros. El número de útiles está mayoritariamente representado por instrumentos denticulados y muescas (51,35%) junto a útiles cortantes sin retocar (48,64%); el número de útiles retocados (denticulados/muescas) experimenta una reducción discontinua (intensiva) mediante retoque abrupto directo. Es muy importante señalar la ausencia en este yacimiento de útiles modificados extensivamente como las raederas.

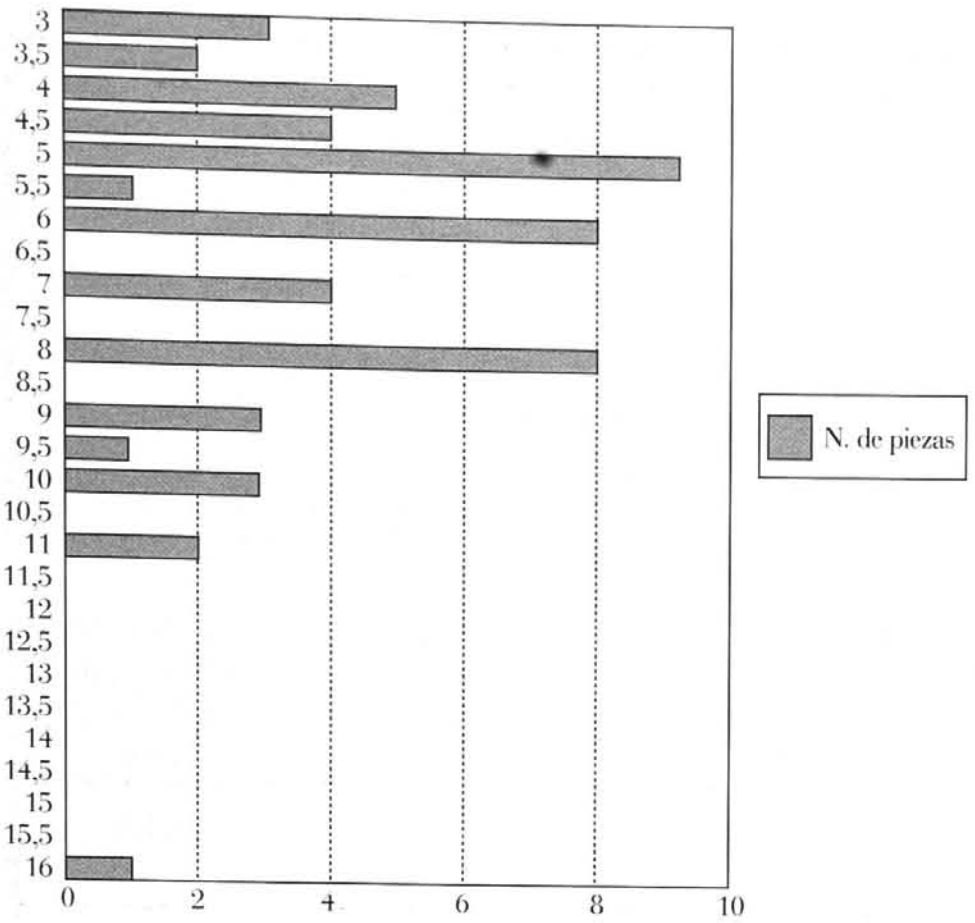
La materia prima, como ya señalamos, es local y constituye el 100% de todos los artefactos. La presencia de útiles denticulados/muescas y fragmentos de materia prima mínimamente retocados, fue lo que muy probablemente hizo que Jodot (1958) interpretara esta industria como atípica al no encontrar útiles más estandarizados como raederas, puntas, etc. Evidentemente, las características tecno-morfológicas de este *asentamiento* –debido a la presencia de materia prima, tipos de útiles, gran número de lascas corticales y una estrategia muy poco económica de reducción de sus núcleos (ver fig. 14)– nos hace suponer que este *sitio* pudo tratarse de un *field work* ocasional donde la comunidad perteneciente al asentamiento CF1 repondría la mayor parte de su recurso lítico al mismo tiempo que realizara otras tareas expeditivas de abastecimiento (como así lo puede reflejar el conjunto predominante de denticulados/muescas).

CERRO DE LA FUENTE (CF1) (fig. 1.1.)

Yacimiento ubicado a unos 2 Km. al NW de la ciudad de Yecla, concretamente en el actual recinto que alberga a la *Fuente de la Villa* –ya documentada desde el siglo XVII–. En este mismo recinto recientes obras de infraestructura han destruido, junto a los diversos minados de épocas anteriores, el total del yacimiento imposibilitando distinguir actualmente depósitos estratigráficos inalterados. Su posición fisiográfica (600 m. de alt.) ocupa la caída de un pequeño piedemonte perteneciente a un relieve acolinado de la Sierra de la Magdalena (fig. 4, unid. 26), quedando inserto en un área de drenaje sobre mantos de arroyada y abanicos aluviales (fig. 4, unid. 41) procedentes del gran manto aluvial de gravas y arcillas cuaternarias aportado por la Rambla Salada y Cañada Pulpillo principalmente (fig. 1)– que bordea el NW de la ciudad y continúa a modo de colector hacia el Hondón situado al SE de Yecla. Esta antigua cuenca arreica discurre por todo el paso natural que se extiende desde Monte Alegre hasta Yecla (fig. 1), constituyendo durante el cuaternario un gran colector de aguas torrenciales (*sheet flood*). Este paso natural –Cañada de los Serranos– ha sido históricamente una importante vía de penetración hacia la Mancha oriental –documentada como vía pecuaria desde el siglo XVI– con considerables puntos de agua estables como Fuente Pulpillo (fig. 1.5) y la Fuente que nos ocupa, en torno a la cual se desarrolló el asentamiento paleolítico CF1. La estabilidad hidrogeológica de esta Fuente, hasta hoy en día, es debida a que forma parte de uno de los principales acuíferos de aguas carbonatadas (Cingla-Cuchillo) del Altiplano (IGME 1987: 66-89). La actual extensión del yacimiento es difícil de precisar debido a su estado de conservación y procedencia del material lítico (extraído en las obras de infraestructura de la Fuente).

La materia prima del *sitio* se restringe a cantos angulares calizos de muy diversa tipometría y textura; el recurso lítico de sílex era introducido al asentamiento mediante tábulas, nódulos y lascas extraídas procedentes, como ya señalamos, del sitio RT (80%), aunque existe un pequeño porcentaje de lascas (15%) procedentes del yacimiento y afloramiento natural de sílex FM2 (fig. 1.2) (el resto –5%– es de difícil adscripción).

El total de artefactos recuperados en la Prospección asciende a 179, donde predomina una industria sobre lascas (n: 122, 76,25%) sobre las que, mediante reducción de sus bordes, se confeccionaron raederas (33,60%), denticulados/muescas (9,38%) y útiles cortantes sin retocar o



(Muestra: 50)

Fig. 8. Yacimiento CF1. Raederas, invasión de retoque.

mínimamente retocados (57,37%); junto a estas lascas extraídas se aprecia un importante porcentaje (n: 37, 23,75%) de subproductos/fragmentos transformados en útiles como raederas (24,32%) y denticulados/muescas (5,40%). Los soportes extraídos se componen de lascas iniciales o corticales (13,11%); lascas ordinarias (52,45%) (incluyendo angulares (23,43%) y puntas *decalées* (4,68%); lascas desbordantes (12,29%)[3]; lascas *levallois* (1,63%); lascas de dorso natural (9,83%); lascas "laminares" (11,47%) (se trata, más bien, de pequeñas lascas extraídas de núcleos exhaustos de morfología prismática y globular (fig. 7.2 y 3), considerablemente retocadas (28,57%), aunque debido a sus dimensiones –Lmax.: 2,6 cm.; Lmin.: 1,5 cm.; Amax.: 2,2 cm.; y Amin. 0,8 cm.– ofrecen unos valores medios –Lm: 2,06 cm.; Am: 1,55 cm.; y Gm: 0,47 cm.– que hacen que su superficie de soporte alcance un mínimo utilizable, por lo que su retoque es mínimo (abrupto continuo y discontinuo, 1-2 mm.) y dificulta su transformación en útiles como raederas y denticulados; y sin clasificar (0,81%).

La aplicación de estos soportes extraídos en la confección de útiles es la siguiente:

	Raederas	Denticulados/Muescas	Util. Cort.
L. Inicial	12,5%	18,75%	68,75%
L Ordinaria	35,93%	10,93%	53,12%
L. Desbordante	60%	–	40%
L. *Levallois*	50%	–	50%
L. "Laminar"	–	–	100%
Subproductos/Frag.	23,75%	5,40%	70,85%

(3) Las lascas desbordantes (asimilables al tipo-5 de Bordes (1961) retocadas o no, portan en uno de sus laterales parte de los planos de preparación del núcelo (generalmente discoide; en nuestro caso no son productos *levallois*) y no deberían ser confundidas con los cuchillos de dorso natural (tipo-38 de Bordes) (Débenath y Dibble 1994: 52-54) que en nuestros conjuntos líticos son considerados lascas de dorso natural simplemente. Por otra parte, en nuestros conjuntos líticos no se da ninguna variante de *cuchillos de dorso* (tipos 36 y 37 de Bordes).

Lo que implica un total de 102 soportes retocados (63,75%) y 58 sin retocar (36,25%); del cómputo total del *conjunto lítico* apreciamos cómo la mayor frecuencia de útiles está representada por las raederas (n: 50, 31,25%), seguidas de los denticulados/muescas (n: 14, 8,75%) y de los útiles cortantes (n: 96, 60%). El grupo constituido por los núcleos es también considerable (n: 19, 10,61%). Sin embargo, no encontramos otros tipos de útiles (más frecuentes en el Paleolítico Superior) como raspadores, buriles, cuchillos de dorso, etc.

A pesar del escaso número de artefactos (n: 179) recuperados que representan la industria lítica de este asentamiento, sin embargo, podemos –junto a la constatación del sitio RT como lugar de abastecimiento de materia prima– establecer algunos puntos de interpretación sobre las pautas respecto al uso de la materia prima y su repercusión en el resultante conjunto lítico: a) el grupo formado por subproductos (restos de talla y preparación de núcleos) y fragmentos, como vimos, es considerable (23,75%) y refleja un aprovechamiento económico del recurso lítico, ya que un 51,35% de estos productos están retocados, siendo transformados en útiles (v. *supra*) (Lm: 3,05 cm.; Am: 2,01 cm.); b) las lascas "laminares" o pequeñas lascas (v. *supra*), reflejan igualmente el resultado del agotamiento máximo de los núcleos, y son empleadas como útiles cortantes sin retocar o mínimamente retocados por razones de superficie de soporte (v. *supra*); c) el conjunto de núcleos (10,61%) está representado mayoritariamente por morfologías prismáticas (43,36%) (fig. 7.3) de múltiples recurrencias bidireccionales; globulares (26,31%)(fig. 7.2) reducidos a su máxima viabilidad de lascado; discoides centrípetos (15,78%); y *levallois* de extracción *preferencial* (10,52%) (fig. 7.1). Las dimensiones medias de estos núcleos (conjunto total) (Dm: 3,56-2,88; Dmin.:2,1-2 cms.), junto a los productos resultantes, ponen de manifiesto el máximo aprovechamiento de la materia prima; además de este uso económico que se desprende de su morfología, apreciamos tecnológicamente cómo se aplican recursos mixtos de reducción mediante el uso de núcleos *levallois preferenciales* (uso superficial del núcleo) y el empleo de los múltiples planos de percusión de las tábulas de sílex que dan como resultado núcleos de forma prismática y globular (aprovechamiento volumétrico); por otra parte, las lascas angulares y, especialmente, las desbordantes (12,29%) –las cuales proceden de los núcleos discoides centrípetos– pueden ser el resultado de una mayor productividad y estandarización en la producción de soportes (Böeda 1990: 65); y d) el grupo de lascas sin retocar o mínimamente retocadas (2 mm.), ofrece una tipometría (Lm: 3,39 cm.; Am: 2,44 cm.) que da a entender, por una parte, como ya señalamos al comienzo, la restricción que pudo ejercer el Mm de materia prima a la hora de obtener lascas de mayor longitud y, por otra parte, el progresivo aprovechamiento económico de los núcleos; sus talones reflejan claramente (talones lisos (66,66%); talones facetados (13,33%); diedros (6,66%); puntiformes (6,66%); y corticales (4,44%) la preparación de los planos de percusión tal y como encontrábamos en la mayoría de los núcleos del sitio RT-TN1 donde era extraída la materia prima empleada por CF1.

	Lm (cm)	Am (cm)	Gm (cm)	Rm (mm)	TRANSVERSALES	SIMPLES LATERALES	CONVERGENTES	SIMPLES CONVEXAS	DOBLES	MULTIPLES
RETOQUE ESCARELIFORME n: 13 (26 %)	2.96	2.46	0.86	8.42	n: 6	n: 4	-	n: 2	n: 1	-
					46.15 %	30.76 %	-	15.38 %	7.69 %	-
RETOQUE ESCAMOSO n: 13 (26 %)	3.62	2.58	0.76	6	n: 6	n: 4	n: 1	n: 2	-	-
					46.15 %	30.76 %	7.69 %	15.38 %	-	-
RETOQUE ABRUPTO n: 23 (46 %)	3.69	2.39	1.01	5.58	n: 2	n: 10	n: 3	n: 4	n: 2	n: 2
					8.69 %	43.47 %	13.04 %	17.39 %	8.69 %	8.69 %

Fig. 9. Yacimiento CF1. Raederas, tipo de retoque y reducción. n: 50

	ANCHURA (talón) (cm)	GROSOR (talón) (cm)	Lm (soporte) (cm)	Rm (mm)	Am (soporte) (cm)	Gm (soporte) (cm)	SUPERFICIE SOPORTE (cm)
RAEDERAS TRANSVERSALES	3.35	0.75	2.44	7.22	2.81	0.85	6.85
LASCAS ORDINARIAS (s.r.)	1.67	0.68	3.51	-	2.88	0.95	10.10
RAEDERAS SIMPLES LATERALES	2.13	0.73	3.97	6.83	2.92	0.84	11.59

Fig. 10. Yacimiento CF1. Soportes e incidencia de reducción mediante retoque. n: 30

La incidencia de parte de este comportamiento económico en el uso de la materia prima la podemos observar al analizar las frecuencias de útiles: *Raederas*: suponen el 27,93% del total de artefactos; su tipometría (Lm: 3,49 cm.; Am: 2,53 cm.; y Gm: 0,85), tipo de soporte (v. *supra*) y talones (lisos: 38%; facetados: 12%; diedros: 10%; y corticales: 2%), no ofrecen una variabilidad respecto de las lascas sin retocar y denticulados, aunque la considerable modificación de sus bordes mediante retoque (abrupto: 48%; escamoso: 26%; y escaleriforme: 26%; directo continuo (todo el borde) (74%) y alterno (26%); invasión máxima de retoque: 11 mm.; invasión mínima: 3 mm.; invasión media de retoque extensivo (Rm): 6,42% mm.) pone de manifiesto la progresiva pérdida de superficie del soporte original (ver fig. 10). La tipología es la siguiente: convergentes (8%) (fig. 5.5.; fig. 6.7); transversales simples (28%) (fig. 5.1., 6, 7 y 11; fig. 6.1, 2, 6, 9 y 10); simples laterales rectas (36%) (fig. 5.2, 4 y 10); simples convexas (12%) (fig. 5.3 y 8; fig. 6.3, 4, 5 y 8); dobles (6%) (fig. 5.9); múltiples (4%); y raederas de difícil adscripción debido a su soporte (fragmento) (6%). *Denticulados/Muescas*: (fig. 7.4, 5 y 6): representan un escaso porcentaje (7,82%) en comparación con las raederas; sus dimensiones (Lm: 3,87 cm.; Am: 2,77 cm.), soportes (v. *supra*) y talones (predominio de plataformas lisas) no difieren, en cuanto a preparación y selección de soporte se refiere, de los apreciados en las raederas; sin embargo, su retoque mediante denticulación y muesca, hace diferir ostensiblemente la tecnología empleada respecto a los observados en las raederas.

La valoración de esta industria lítica estribaría básicamente en lo que podríamos denominar un *máximo aprovechamiento económico de la materia prima*. Como vimos, el número de útiles retocados es muy elevado (63,75%) y el aprovechamiento de los núcleos, pequeñas lascas, subproductos y las dimensiones de los productos finales, manifiestan una constante y progresiva reutilización del recurso lítico. A estos aspectos hay que añadir la alta frecuencia de raederas (IR: 31,25%) –que representan a los útiles con más alto índice de reducción y modificación extensiva de sus bordes (Rm: 6,42 mm.)– un considerable valor medio de reducción (Rm: 4,86 mm.) extensiva total de útiles (n: 60) y la incidencia de la materia prima; esta última, debido a su ubicación en puntos (FM2 y RT-TN1, fig. 1.2 y 4) situados a 10 Km. del asentamiento, origina el uso de recursos líticos alternativos, aunque predomine el empleo de sílex: (97,20%); caliza (2,23%); y cuarcita (0,55%). Este aspecto lo discutiremos más pormenorizadamente cuando analicemos su incidencia en la intervariabilidad lítica entre asentamientos.

Las características de este asentamiento –CF1– apuntan hacia la posible identificación de este estacionamiento paleolítico como un punto de *habitat* estable (*home base*), bien ubicado respecto al paso natural citado, y abastecido por un permanente recurso hídrico; desde este estacionamiento se efectuaban salidas hacia otros puntos para reponer recursos económicos, dentro de un radio de acción de 10 Km. (fig. 1). Cuando comparativamente analicemos las respectivas industrias líticas entre yacimientos, podremos apreciar cómo el conjunto de CF1 –debido no exclusivamente a la incidencia de su retoque escamoso/escaleriforme (52%) e IR, sino por sus características tecnológicas y economía del recurso lítico– se acerca a los comportamientos observados en los grupos *charentien-*

ses, concretamente a los de su variante *Quina*. No obstante, sería conveniente plantear algunas consideraciones respecto al papel que desempeña este conjunto lítico dentro de la dinámica *cultural*, tecno-morfológica y económica de los grupos *charentienses*:

A) Bordes (1953: 461) efectuó una primera distinción cuantitativa en la que dividió la *entidad cultural* del Charentiense en dos variantes industriales (Quina y Ferrasie) con diferencias tecnológicas muy aparentes. Las principales características que subyacen a estas industrias serían: a) un bajo porcentaje de útiles denticulados (15% o menos); b) un alto porcentaje (50% ó más) de raederas; y c) una frecuencia relativamente alta de útiles portando el típico *retoque Quina* –retoque que, como más adelante veremos, se da en las raederas de CF1 en sus diferentes fases de reducción–. Estas características diferenciaban a estas *facies* de otras como, por ejemplo, el Musteriense Típico. Además de estos aspectos, Bordes (1953: 451; y de Sonneville-Bordes 1970: 63) señaló otras características cualitativas como la ausencia de bifaces y cuchillos de dorso. Sin embargo, una de las principales observaciones del autor consistió en basar la diferencia entre *Quina* y *Ferrasie* desde el punto de vista de las peculiaridades tecnológicas y tipológicas de la industria (Bordes 1970: 62-63; 1981: 78-79); es decir, en el carácter de la técnica empleada para la obtención de la *primera lasca* y posterior transformación en útil. En la *industria* Ferrasie predominaba la *técnica levallois*, mientras que en la Quina –como veremos al revisar su tecnología más detenidamente– el lascado era simple, aunque tecnológicamente no menos peculiar. Apreciación que actualmente encuentra corroboraciones y matices (Dibble y Rolland 1992; Turq 1989; 1992). Otros elementos como la frecuencia del índice de talones afectados (IF) y la Lm de las lascas fueron también considerados por el autor. Desde el punto de vista morfológico, Bordes estableció tres principales contrastes: 1) alta frecuencia de retoque Quina en la misma industria; 2) elevada frecuencia de raederas transversales *versus* laterales –aspecto que no se aprecia muy definidamente en CF1–; y 3) escasas raederas dobles (en CF1: 6%) y útiles convergentes (puntas/raederas) (en CF1: 8% de útiles convergentes). Respecto a la alta frecuencia de raederas transversales, el autor consideró que era debido a las variaciones de las formas de las lascas originales requerida para la producción de útiles: las lascas *levallois* (de mayor Lm) serían más propicias para las raederas laterales que aquellas más cortas, anchas y gruesas características de la estrategia de lascado *Quina*.

Este último aspecto ha sido recientemente comprobado analiticamente, siendo observada esta misma disparidad e incidencia (Dibble 1985; Fish 1981); como veremos, las características morfológicas de la materia prima van a condicionar considerablemente el tipo de lascado –como es el caso de CF1– restringiendo el uso de *técnicas* menos económicas y *sofisticadas* de reducción de núcleos (Dibble 1985; Fish 1981; Dibble y Rolland 1992).

B) La frecuencia de reducción de útiles es, como explicamos, otro de los aspectos económicos que caracterizaba al conjunto lítico del asentamiento CF1 –especialmente en los valores medios de reducción del grupo de raederas (fig. 8)–. Esta incidencia del retoque en la frecuencia de reducción origina importantes variaciones en la morfología inicial del soporte, especialmente en aquellas lascas que dan como productos finales raederas transversales y convergentes (tipos 22-24 y 18-20 de Bordes, respectivamente) (Dibble 1984; 1987). De igual forma (analíticamente), se ha puesto de manifiesto que las dimensiones iniciales de una lasca están en gran parte determinadas por ciertas características del talón (anchura y espesor) y, como la reducción de un útil afecta más a la cara superficial de la lasca que a su talón, para poder apreciar esta reducción en relación a las dimensiones de su soporte inicial, la medida más apropiada sería la relación entre las dimensiones subsistentes y las del talón; de forma que los útiles más reducidos ofrecerían los parámetros más bajos en dicha relación (Dibble y Whittaker 1981).

En la fig. 10 hemos comparado estos parámetros entre tres grupos de soportes de similar tecnología (conjunto CF1): lascas ordinarias sin retocar; raederas transversales; y raederas simples laterales. Aquí podemos apreciar cómo ante similares índices de espesor de talón –aunque la anchura es mayor en las raederas transversales (3,55 cm.) respecto de las lascas ordinarias y raederas simples laterales (1,67 y 2,13 cms. respect.)– se observa una importante reducción de la superficie de soporte en las raederas transversales (6,85 cm.) frente a las otras dos categorías que ofrecen los índices más altos de superficie –aunque su índice de talón es menor– producto de una mayor Lm y Am. Esto puede ser debido a la fuerte reducción experimentada por las raederas transversales (Rm: 7,22 mm.); sin embargo, nótese que las simples laterales ofrecen un índice de reducción no menos considerable (Rm: 6,83 mm.); lo cual podría ser debido también a las características morfológicas de la lasca y las del núcleo de donde proceden: las lascas de mayor anchura y longitud tenderían a modificarse lateralmente, mientras que las lascas de similar anchura, pero de menor longitud, serían modificadas transversalmente respecto al eje de lascado del soporte. En cualquier caso, estos parámetros ponen de manifiesto, mediante la reducción de algunos soportes, cómo en el asentamiento CF1 se tendía a conservar los útiles económicamente a partir de frecuentes reducciones de sus bordes (ver fig. 8).

C) Parte del retoque aplicado (52%) a las raederas de CF1 oscila gradualmente entre escamoso y escaleriforme en función del grosor de la lasca soporte; tecno-morfológicamente creemos conveniente unificar ambos retoques en una secuencia progresiva de reducción, ya que desde que Bordes (1961: 26 y 87) distinguiera en algunas raederas un retoque *écailleuse* y *scallariforme* –con un paso intermedio entre ambos retoques (*demi-Quina*), aplicado sobre soportes más finos–, actualmente, sin embargo, desde el punto de vista del análisis morfológico (Verjux y Rousseau 1986) y experimental (Lenoir 1973), se ha demostrado que ambos *tipos* de retoques pertenecen, por una parte, a una misma secuencia de reducción en función del grosor del filo de la lasca y, por otra parte, a un retoque determinado (*Quina*), aunque con varias secuencias de realización. De forma que existiría una relación directa entre el tipo de

retoque y espesor de la lasca (mayores espesores: retoque escaleriforme; soportes más finos: retoque más escamoso) dentro de un proceso de modificación de su borde. A este respecto, a modo comparativo, podemos apreciar cómo en algunos conjuntos líticos musterienses pertenecientes al mismo ámbito geográfico que CF1 (Barton 1987; 1990), se han observado secuencias de modificación de ciertos útiles (especialmente raederas) que afecta ostensiblemente a la variabilidad de los diferentes conjuntos líticos: las lascas más finas y anchas y de ángulos menos abruptos son más proclives a la modificación mediante sucesivos retoques, mientras que las lascas más espesas y estrechas presentan la mayor intensidad de retoque; de forma que la sucesiva remodificación del útil causa un mayor incremento de su ángulo al mismo tiempo que disminuye su anchura, afectando al resultado final del tipo de retoque. En estos últimos soportes deberíamos apreciar un retoque *escamoso/escaleriforme* (Dibble 1984).

En la fig. 9 hemos representado ambos retoques (escamoso/escaleriforme (52%)) observados en parte de las raederas de CF1, y los hemos comparado con el retoque abrupto (48%) del resto de raederas para observar las diferencias entre grosor/tipo retoque aisladamente. De esto se desprende –salvando las limitaciones cuantitativas– que las raederas de morfología transversal ofrecen los índices más elevados de retoque escamoso/escaleriforme, seguidas de las simples laterales; por su parte, el retoque abrupto se da mayoritariamente en raederas simples laterales (43,47%). La Lm de las transversales es menor (2,96 cm.), aunque los índices de Gm Am en soportes portando retoque escamoso/escaleriforme es similar; pero la relación de Rm (8,42 mm.) en transversales, junto al Gm (0,86 cm.) de soporte, respecto del retoque escamoso (Rm: 6 mm.; Gm: 0,76 cm.), hace que se aprecie un incremento de retoque/espesor que afecta a los ángulos de la pieza (ver secciones de raederas: fig. 5.1, 3, 6, 10 y 12; y fig. 6.4, 8 y 9) haciendo tender el retoque hacia morfologías escaleriformes dentro de un *continuum* de modificación (Barton 1992:20).

Otras características de la tecnología Quina que pudieran verse reflejadas en el conjunto lítico del asentamiento CF1, podemos discutirlas en base a ciertos estudios recientes (Turq 1989; 1992). Estas características serían: origen local de la mayoría de la materia prima (90-98%) (5 Km. de radio), aunque el recurso lítico de mayor calidad mineralógica podría alcanzar un radio de captación de entre 10 y 100 Kms.; la lasca *tipo* Quina suele ser asimétrica en sección; y el máximo grosor de la lasca suele estar situado opuesto a su filo (Ej.: lascas de dorso natural, lascas desbordantes y de dorso preparado), lo que supone un progresivo incremento retoque/grosor que propicia formas escaleriformes de modificación. En CF1 encontramos considerables porcentajes pertenecientes a estas variedades de lascas (v. *supra*). Junto a estos elementos, habría que destacar dos puntos respecto al estado global tecnológico de la estrategia de lascado Quina: a) la escasez de productos de mantenimiento de los núcleos refleja un grado muy limitado de preparación, tanto de la plataforma de lascado (percusión) como de la superficie de lascado de los núcleos; a

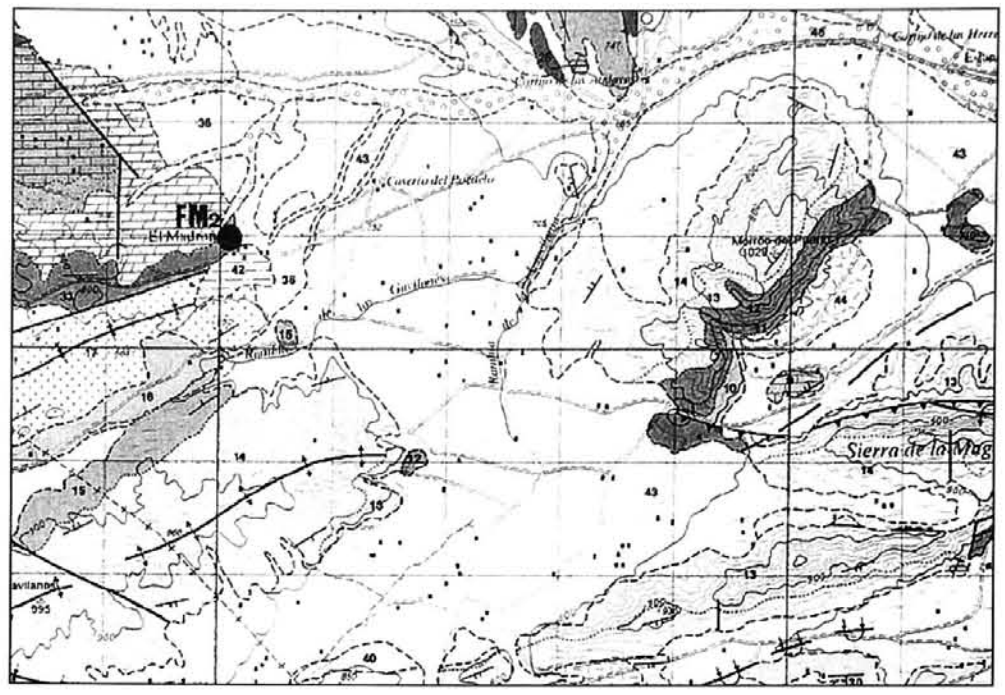


Fig. 11. Ubicación del yacimiento FM2 y su marco geo-edafológico. Unid. 42: Depósitos coluviales y aluviales. Unid. 43: Abanico aluvial cuaternario.

este respecto, pudimos comprobar, mediante los núcleos pertenecientes a RT-TN1, cómo efectivamente las superficies de lascado no estaban preparadas (aprovechamiento de planos naturales de las tábulas) y las plataformas de percusión se reducían a incipientes reducciones de córtex (talones lisos, diedros y facetados); en cuanto a la reducción de los núcleos en el propio *home base* (CF1), ésta suponía una cuestión de máxima economía que tecnológicamente acababa con productos como las lascas "laminares"; y b) la abundancia de fragmentos y esquirlas que, al no derivar del facetado de la plataforma de percusión, indican un retoque extensivo y remodelación de los útiles llevado a cabo en el propio asentamiento; esto lo podemos comprobar en nuestro elevado número de subproductos/fragmentos (23,75%). Por otra parte, los escasos productos *levallois* no suelen producirse acompañados de otros productos típicos de esta estrategia de reducción del núcleo, siendo las lascas *levallois* soportes casi fortuitos; en el caso de CF1 el IL es casi inapreciable (1,67%), restringiéndose casi exclusivamente a algún producto resultante de pequeños núcleos (fig. 7.1) de extracción preferencial.

En cuanto a la modificación de las lascas encontramos dentro de la tecnología Quina dos aspectos importantes: a) un alto porcentaje de lascas retocadas en útiles (56%) (media de 120 conjuntos líticos: 49,8%; índice núcleo/lascas: 1/31 (Rolland 1977: T.2); en las raederas todo el borde suele estar retocado, y el porcentaje de útiles es alto (10-26%): en el sitio CF1 encontrábamos un índice de lascas retocadas muy elevado (63,75%), un no menos alto porcentaje de raederas con modificación total de su borde (70,66%), y un muy considerable índice de útiles (35,75% del total del conjunto; omitimos los útiles cortantes a efectos comparativos); y b) existen niveles de correspondencia entre la forma de la lasca y los tipos de útiles producidos; en el caso de los denticulados/muescas las lascas suelen ser variables, mientras que en las raederas el soporte elegido varía en función del útil producido (*morfología*, añadiríamos nosotros). En nuestro caso (CF1), como comprobamos (v. *supra*), no apreciábamos variabilidad entre los soportes destinados respectivamente a raederas y útiles denticulados (tampoco el escaso índice de denticulados no lo permite), aunque, como explicamos al debatir la incidencia de la reducción en las lascas, sí apreciamos

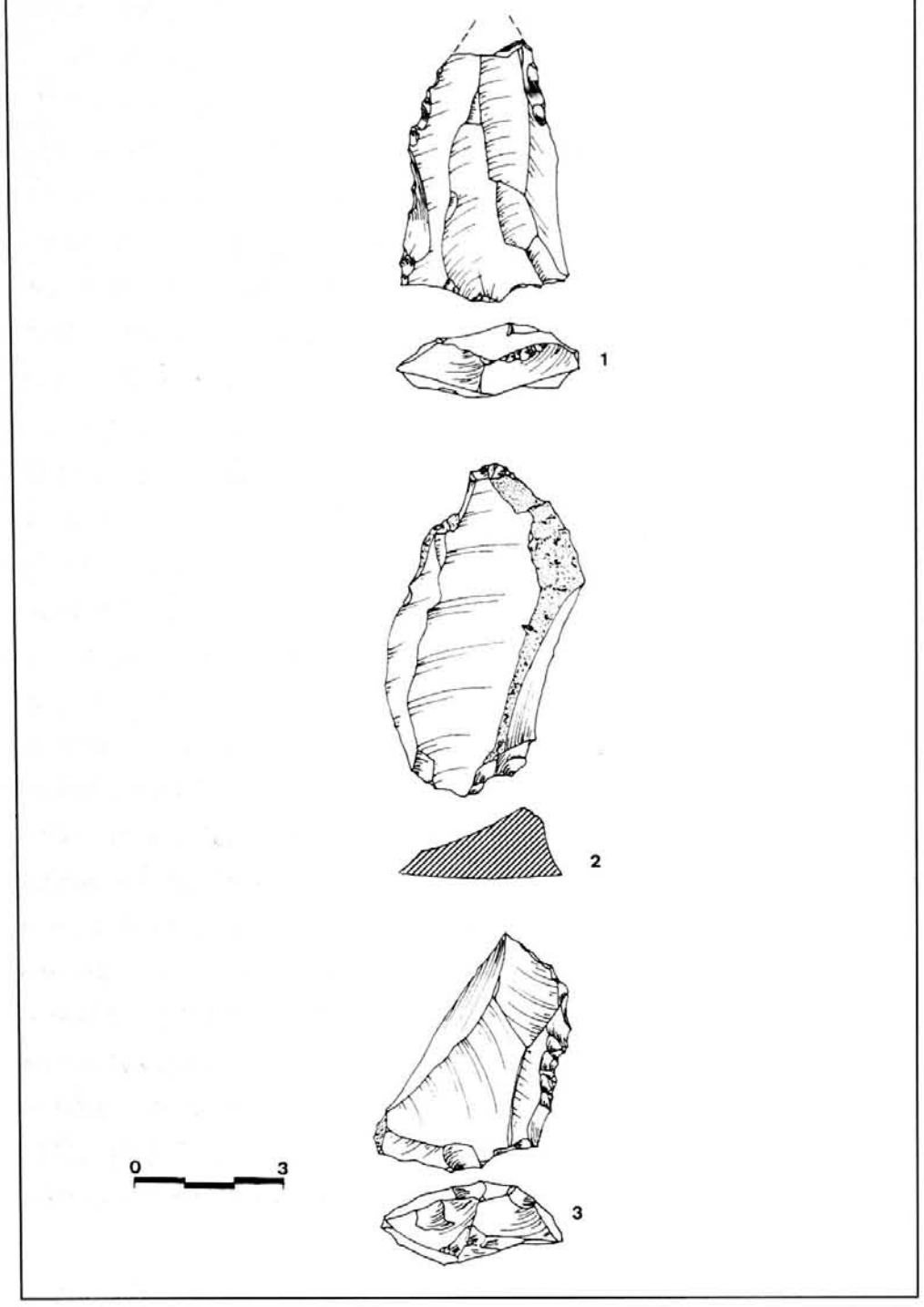


Fig. 12. Yacimiento FP1. Útiles: Punta Llevallois alargada (1); Lasca de dorso natural (2); Raedera simple lateral (3).

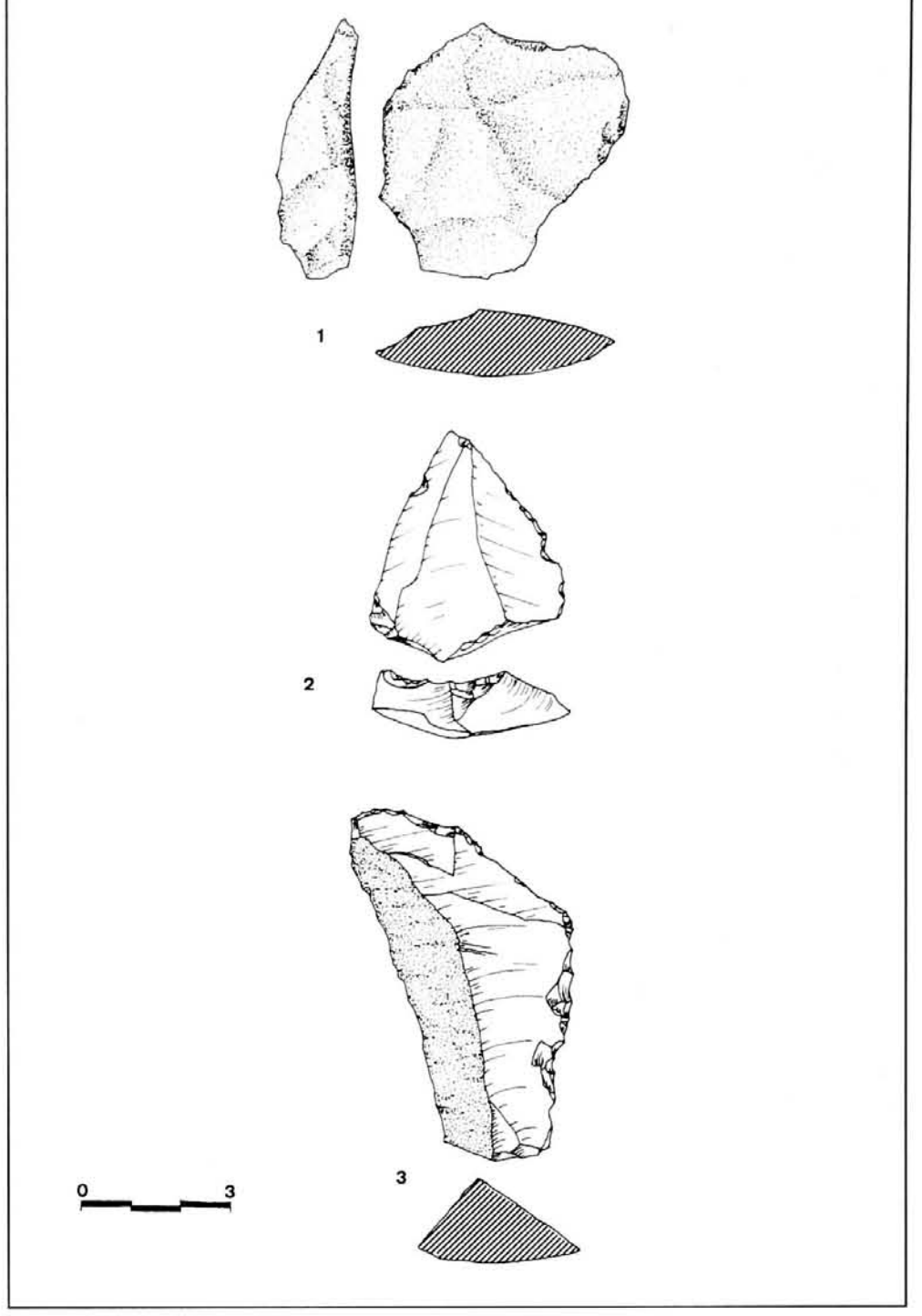


Fig. 13. Yacimiento FM2; Útiles: Lasca desbordante (1); Punta levallois (2); Denticulado (3).

aquí, sin embargo, algún criterio de selección de lasca a la hora de serle aplicada una modificación de su borde (lascas de mayor longitud y anchura: modificación lateral (raederas laterales); lascas de menor longitud e igual o menor anchura: modificación transversal (raederas transversales en gradual morfología de su borde (fig. 6.1, 2, 6 y 10).

Para la industria Quina todo parece señalar, por tanto, que las técnicas de *débitage*, uso y retoque de lascas se hace muy económicamente respecto de la materia prima. En CF1 este aspecto lo pudimos comprobar sobradamente y, por nuestra parte, incluso añadiríamos aquí el patente uso económico de los núcleos ya vistos.

Por último, como colofón comparativo entre las características tecnológicas Quina y nuestro conjunto perteneciente al asentamiento CF1, no podemos omitir las peculiaridades de la cadena operatoria de esta variante del Charentiense. Peculiaridad que reside básicamente en el hecho de que una variedad de métodos relativamente simples y alternativos pueden ser usados para producir una *relativa* variedad de productos predeterminados. La secuencia de reducción de los nódulos puede sumarizarse de la siguiente forma: a) introducción de la materia prima en el sitio mediante bloques preparados (en nuestro caso también lascas no corticales); b) la extracción primaria de un par de lascas bi- o direccionales (en el lugar de captación de la materia prima (RT-TN1) por parte de la comunidad de CF1, apreciábamos, como vimos, esta misma pauta expeditiva); c) producción de cuchillos corticales (suponemos que el autor se refiere a lascas de dorso natural y no a cuchillos de dorso; en nuestro caso, estas lascas (9,83%) si no están retocadas o lo están mínimamente (2 mm.), son útiles cortantes; otra incidencia de retoque podría convertirlas en raederas o útiles denticulados, pero no son útiles por el mero hecho de denominarse *cuchillos de dorso*) (ver nota 3); d) el resto del nódulo –ya sea su centro o una de sus extremidades– es transformado en un núcleo a partir de la preparación de algunas plataformas de percusión o por una limitada extracción de córtex; este paso de reducción no lo podemos observar nítidamente en los núcleos de CF1 debido a su estado de agotamiento (fig. 7.2 y 3), aunque intuimos, por su morfología final, fases similares de aprovechamiento; e) producción de lascas asimétricas, indiferenciadas y fragmentos; f) en estados finales los núcleos suelen transformarse en útiles; en nuestro aso, tan sólo contamos con un núcleo *levallois* (fig. 7.1) transformado en raedera; y g) la mayoría de las lascas son transformadas en útiles mediante retoque (v. *supra*), al mismo tiempo que denticulados/ muescas y raederas suelen darse en subproductos; esto sucedía en CF1 en casi un 30% de los subproductos (suponen un 24,75% de los soportes de raederas y un 5,40% del de denticulados/muescas).

Es evidente que, en líneas generales, gran parte de las características tecnológicas, morfológicas y de pautas de comportamiento con la materia prima (uso económico) de los conjuntos Quina (Turq 1989; 19-92), las encontramos reflejadas en el conjunto lítico de CF1; obviamente esto es debido a toda una serie de incidencias y restricciones ocasionadas principalmente por la estrategia de asentamiento, la viabilidad del recurso lítico y, como posteriormente discutiremos, por algunos aspectos climáticos que dan como resultado final una serie de *conjuntos líticos* susceptibles de ser emparentados *culturalmente*. Nosotros hemos preferido explicar las características tecno-morfológicas de CF1 dentro de este marco comparativo, debido a la procedencia del conjunto (no estratificado); no obstante, su posible adscripción dentro del Paleolítico Medio es una cuestión que compete al análisis del *habitat* del sector geográfico en cuestión, y que posteriormente seguiremos discutiendo, aunque denominemos a este yacimiento (CF1) un *charentiense* tipo *Quina*.

FUENTE DEL PINAR (FP1) (fig. 1.3)

Este asentamiento se encuentra ubicado a unos 9 Km. al N de la ciudad de Yecla y a unos 3 Km. al SE del sitio RT-TN1 (fig. 1 y 2). El yacimiento se desarrolla en torno a una Fuente alimentada ocasionalmente por la Rambla del Pinar (fig. 1), con un radio de dispersión de artefactos de c. 1.500 m^2. Su posición fisiográfica (c. 700 m. de altitud) es muy significativa desde el punto de vista geo-morfológico, ya que ocupa el gran piedemonte de la Loma de los Caballos y su promontorio S, desde donde discurre una pequeña cuenca arreica –Barranco de los Rincones (BR)– que diseca parte del gran glacis de acumulación (fig. 2, unid. Q1G) que se extiende desde las laderas de las dolomías masivas de la Sierra Lacera (fig. 2, unid. 24-26) y las arenas silíceas (fig. 2, unid. C16) de la Loma de los Caballos y Carriles, hacia el S, formando una cubeta sedimentaria con materiales cuaternarios indiferenciados (fig. 2, unid. Q16). Dicho BR, al disecar parte de este glacis, ofrece perfiles geológicos (limos rojos cuaternarios y costras zonales) que, como más adelante veremos cuando discutamos algunas consideraciones paleo-climáticas, son importantes para observar cambios climáticos durante el Cuaternario en el biotopo. Sobre el depósito aluvial superior de esta cuenca (BR), se encuentran depositados, aunque muy escasamente, nódulos, tábulas y fragmentos de sílex (fig. 1) de características mineralógicas similares a las vistas en RT-TN1, aunque con dimensiones no propicias para el lascado; este escaso recursos lítico podría proceder de las arenas silíceas sedimentarias del sector (fig. 2, unid. C16). No obstante, no hemos detectado en este punto (BR) restos de talla ni núcleos que pudieran identificarlos como un sitio de reposición de materia prima.

La industria lítica se encuentra depositada en el nivel superior perteneciente a los depósitos más modernos del glacis de acumulación ya citado. El conjunto se compone de 70 artefactos, de los que un 81,41% son lascas extraídas, y el resto son núcleos (14,28%) y fragmentos naturales de materia prima retocados (4,28%); en el grupo de lascas predominan (47,36%) las ordinarias o no corticales, seguidas de un apreciable número de corticales (36,84%) y bajos porcentajes de desbordantes (8,77%), de dorso natural (5,26%) y *levallois* (1,75%) (punta alargada sin retocar (fig. 12.1). La tipometría de estos soportes ofrece valores medios (Lm: 4,2 cm.; Am: 3,15 cm.) globales más elevados que los apreciados en CF1; los talones, sin embargo, no ofrecen variabilidad (t. lisos: 63%; diedros y facetados: 11,66%; y corticales: 15%; el resto entre puntiformes y suprimidos). Los núcleos reflejan la misma técnica simple de extracción de lascas que la apreciada en el sitio RT-TN1 y, por lo tanto, igual morfología; aunque sus dimensiones (Dm: 7,5-6,3) difieren de las de los pertenecientes a CF1, por cuestiones de proximidad a la materia prima (c. 3 Km.). Las frecuencias de útiles (total de útiles) emparentan cuantitativamente al grupo de denticulados/muescas (11,66%; Lm: 3,74 cm.; Am: 3,02 cm.) y el de raederas (10%; Lm: 3,40 cm.; Am: 2,70 cm.) que morfológicamente son simples laterales (fig. 12.3), seguido de escasos raspadores (3,33%); lo que implica un total de útiles –contando las lascas sin retocar o mínimamente retocadas– de un 85,71% y un 21,42% sin contar los útiles cortantes. El número de productos retocados asciende a un 31,66%, mientras que el de sin retocar es de un 68,33%; el retoque es abrupto directo mayoritariamente discontinuo, con escasos útiles (11,76%) modificados extensivamente a lo largo de su borde, aunque su reducción media es muy considerable (Rm: 4,5 mm.). Por último, la materia prima (100% sílex) procede de los sitios RT-TN1 y RB.

Este yacimiento, a pesar de encontrarse muy próximo a las fuentes naturales de materia prima (3-2 Kms., fig. 1), ofrece tecno-morfológicamente características que señalan un uso más económico del recurso lítico que el sitio RT-TN1, que se traduce en un considerable número de útiles modificados extensivamente (raederas); sin embargo, la morfología y Dm de sus núcleos, así como el no menos considerable número de útiles más expeditivos (denticulados/muescas), dejan entrever, salvando las limitaciones cuantitativas, pautas no tan económicas como las apreciadas en CF1. Este asentamiento pudo suponer un punto ocasional de estacionamiento en relación con la proximidad de la materia prima y, por su cota más elevada, con otros potenciales económicos del biotopo, empleado por la comunidad de CF1 en sus salidas de abastecimiento de recursos.

FUENTE DEL MADROÑO (FM2) (fig. 1.2)

Asentamiento ubicado a unos 10 Km. al NW de la ciudad de Yecla. El yacimiento se desarrolló en torno a la Fuente de la que toma su nombre, ofreciendo actualmente una importante área (10.000 m^2) de dispersión de artefactos depositados en los niveles superficiales de los sedimentos coluviales y aluviales. Su posición fisiográfica (c. 650 m. de altitud) se dispone al pie de unos relieves acolinados que dominan un depósito sedimentario de materiales coluviales/eluviales de arcillas con cantos angulosos (fig. 11, unid, 42), junto a un abanico aluvial de conglomerados arenas y arcillas cuaternarias (fig. 11, unid. 43) que colmatan actualmente un pequeño cauce arreico (WE). Este

sitio es también un punto de afloramiento natural de materia prima (sílex), aunque muy escasa y de muy mala calidad.

El total de artefactos recuperados asciende a 91, confeccionados con el sílex del sitio (98,90%) y algún soporte de cuarcita (1,09%). Como hasta el momento, la industria se desarrolla en lascas extraídas (58,24%), con la considerable presencia de núcleos (13,18%) y un muy importante número (n: 26, 28,75%) de fragmentos naturales de materia prima mínimamente retocados; las lascas son mayoritariamente ordinarias (75,47%), con escasas corticales (18,86%), desbordantes (1,88%) (fig. 13.1), en cresta (1,88%) y *levallois* (1,88%) (fig. 13.2). La tipometría del grupo total de lascas ofrece los valores más elevados (Lm: 5,71 cm,; Am: 3,66 cm.) de todos los asentamientos hasta ahora vistos (debido a la materia prima *in situ*); los talones de las diferentes lascas no varían con respecto a los de los otros conjuntos (predominio de talones lisos). Los núcleos ofrecen una tecnología de reducción y morfología final muy similar a las observadas en los sitios RT-TN1 y FP1; la mayoría son núcleos prismáticos/tabulares (91,66%) de los que se han extraído una serie restringida de lascas (2-4) direccionales y bidireccionales aprovechando los planos naturales de percusión; la presencia de un núcleo discoide de extracciones centrípetas, podría justificar la presencia de alguna lasca desbordante (1,88%) (las Dm: –9,29-7,5 cms.– del conjunto de núcleos ponen de manifiesto, junto a las Dm de las lascas, el inmediato acceso a la materia prima y su uso poco económico). Los útiles se ven dominados por el grupo de denticulados/muescas (fig. 13.3) (27,47%; Lm: 5,43 cm.; Am: 3,26 cm.), ofreciendo las raederas un inapreciable índice (2,19%); el número de útiles asciende, sin contar los útiles cortantes, a un 29,67% y, junto a los útiles cortantes, a 86,81%, de los que un 46,83% están retocados y un 39,24% no lo están. El retoque es abrupto discontinuo directo, a excepción de una raedera transversal cuyo retoque es escamoso con modificación extensiva de su borde (1,26%) (Rm: 3 mm.; nótese que esto corresponde a una sola pieza).

En este yacimiento encontramos, como es de esperar debido a su ubicación junto a materia prima, un uso poco económico del recurso lítico que se traduce en núcleos y soportes poco agotados y reducidos respectivamente, que dan lugar a un alto índice de útiles denticulados frente a raederas; por otra parte, un porcentaje (15%) de la materia prima introducida al yacimiento CF1 coincide con las características mineralógicas del sílex de FM2, por lo que podríamos pensar que este sitio (FM2) fuera otro *field work* donde se llevaran a cabo tareas de abastecimiento de materia prima (menor porcentaje que RT-TN1 debido a su menor calidad) y otras actividades en las que se aplicarían mayoritariamente útiles denticulados y cortantes.

FUENTE PULPILLO (FPU) (fig. 1.5)

Este último asentamiento está situado a unos 10 Km. al NW de la ciudad de Yecla y muy próximo al sitio FM2 (c. 4 Km. al N). Como todos los asentamientos anteriores, FPU se desarrolló también en torno a una importante Fuente de agua estable, de la que igualmente toma su topónimo; la dispersión de artefactos es muy pequeña (400 m^2) y se encuentran depositados en los niveles superiores aluviales. Su posición fisiográfica (c. 600 m) ocupa un pequeño piedemonte perteneciente a un relieve de dolomías que domina los depósitos cuaternarios aluviales de arenas, arcillas, etc., que colmatan a la cuenca endorreica de Rambla Salada (fig. 1). En este yacimiento es importante resaltar su posición con respecto al paso natural (ya comentado en CF1 v. *supra*) que comunica a este sector NW del Altiplano con la Mancha oriental.

Este punto carece de materia prima convencional (sílex y cuarcita), por lo que suponemos que fuera introducida desde FM2 (4 Km. al S); su escasa industria no nos permite contar con este punto para el análisis global del *habitat* musteriense en el sector geográfico, ya que los artefactos se reducen a 10 (1 núcleo prismático; 5 lascas no corticales; 1 rabot (cuarcita); 1 raedera; y 2 denticulados). No obstante, es interesante indicar su rol en el entramado geográfico como posible punto de estacionamiento ocasional relacionado con su posición en el importante paso natural y por configurar un estable punto de agua.

MATERIA PRIMA E INTERVARIABILIDAD DE LA INDUSTRIA LITICA

En términos generales ha sido señalado recientemente (Dibble y Rolland 1992:10-11) la influencia que puede ejercer la textura y morfología de un nódulo de materia prima determinado en la estrategia de preparación y reducción de núcleos (lascado) y posterior producción de útiles. Esta incidencia no es determinante, aunque, sin embargo, en determinadas ocasiones, puede restringir este proceso y ser la causante de que no sean aplicadas estrategias de reducción más sofisticadas (*levallois*) que permitieran cuantitativa y cualitativamente lascas más largas, finas y de mayor filo (Dibble 1985: 392; Fisch 1981: 377-79) y, por lo tanto, morfológicamente más proclives a ser transformadas en raederas convergentes y dobles. La alternativa tecno-morfológica opuesta podría ocasionar un mayor número de raederas transversales (v. *supra* reducción de raederas en CF1). Junto a este aspecto ya comentado, encontramos otro determinante que ejerce la materia prima en este proceso, nos referimos a la distancia física que separa a los diferentes asentamientos de las fuentes naturales de obtención de recurso lítico, incidiendo, como hemos podido comprobar, muy decisivamente en el conjunto final de la industria lítica (Tavoso 1984). En el caso del *habitat* objeto de estudio, hemos comprobado estos aspectos y apreciado las diferentes pautas respecto a la materia prima en función de su distancia, morfología y tipo de asentamiento (véase la variabilidad de los índices Rm/Dm, núcleos y útiles entre yacimientos). Como vamos a comprobar a continuación, en nuestro caso, estos aspectos fueron determinantes a la hora de establecer determinados comportamientos con el recurso lítico. Pero antes de seguir discutiendo esta variabilidad, vamos a analizar las características morfológicas de la principal fuente de materia prima (RT).

	N. U.	RAEDERAS	DENT./MU.	N. U. RET.	Lm (cm)	Am (cm)	Rm (mm)	L. INICIALES	SUBPR.	L. "LAMINAR" (*)	NUCLEOS (Dm) cm	N. U. SIN RET.	MAT. PRIMA	(IL)	(IF)	MAT.PRI. DIST.(Km)
C. DE LA FUENTE	160 (89.38)	50 (31.25)	14 (8.75)	102 (63.75)	3.27	2.35	n: 60 (37.5) 4.85	16 (8.93)	26 (14.52)	14 (7.82)	n: 19 (10.61) 3.56-2.88	58 (36.25)	s: 97.20 % cu: 0.55 % ca.: 2.23 %	1.67 %	8.12 %	10
F. DEL MADROÑO	79 (87.77)	2 (2.53)	25 (31.64)	37 (46.83	5.71	3.66	n: 1 (1.26) 3	10 (10.98)	0	0	n: 12 (13.18) 9.29-7.5	42 (53.16)	s: 98.90 % cu.: 1.10 %	2.32 %	0	0
F. DEL PINAR	60 (85.71)	6 (10)	7 (11.66)	19 (31.66)	4.2	3.15	n: 7 (11.76) 4.5	21 (30)	0	0	n: 10 (4.28) 7.5-6.3	41 (63.33)	s: 100 %	2.77 %	6.66 %	2
R. TOBARRILLAS	37 (86.04)	0	18 (48.64)	19 (51.35)	3.87	2.49	0	21 (48.83)	0	0	n: 6 (13.95) 8-4.9	18 (48.64)	s.: 100 %	0	0	0

Fig. 14. Intervariabilidad entre yacimientos. (n: 4). (*) Tipometría: L.: menor o igual 2.6 cm.; G.: menor o igual 0.5 cm.; A.: menor o igual 1.4 cm.

En las terrazas de la Rambla de Tobarrillas (Fig. 2, unid. Q1T) encontrábamos el principal punto de abastecimiento de materia prima (el 80% del recurso lítico de CF1). En este punto (RT) se han analizado experimentalmente un total de 100 unidades de materia prima de sílex en estado natural (no núcleos), procedentes de los depósitos sedimentarios del sector, correspondientes a tres estados morfológicos (tabular: 42%; nodular: 15%; y tabular/fragmentado: 43%), con las siguientes características estructurales: textura uniforme (buena calidad) (25%); discontinua (mala cristalización; mala calidad) (40%); y con intrusiones (mala calidad) (35%). Las dimensiones medias de los diferentes estados morfológicos (n: 100) ofrecen el siguiente módulo medio (Mm): Lm: 10,75 cm.; Am: 7,35 cm.; y Gm: 4,20 cm. En términos genrerales, podemos observar cómo los estados morfológicos mayoritarios (tabular/fragmentado) y los valores totales del Mm restringirían considerablemente la estrategia de reducción de los nódulos, imposibilitando la obtención de un lascado de mayor longitud (véanse las Dm y Lm de núcleos y lascas respectivamente, en RT-TN1 y CF1). Cuantitativamente ambas morfologías poseen un mayor índice de discontinuidad estructural (mala cristalización e intrusiones mineralógicas) que dificultan incluso las técnicas más simples de lascado; no obstante, la calidad mineralógica de la estructura uniforme (25%) (imperante en tábulas y nódulos) ofreció cualidades atrayentes para su empleo.

Estas características –aquí resumidas por cuestiones de espacio– concernientes a la morfología del estado natural del recurso lítico, fueron, a nuestro juicio, relativamente determinantes en la obtención de lascas de escasa Lm (aunque con apreciable Am) y en que no fuera posible aplicar técnicas más sofisticadas y menos económicas (*levallois*) de reducción de núcleos. Esto lo hemos podido comprobar cuando analizamos las características tecnomorfológicas del utillaje lítico de CF1.

La intervariabilidad apreciada entre los diferentes conjuntos líticos (n: 4) correspondientes a cada asentamiento, en función de su mayor o menor distancia y uso más económico o expeditivo respecto de la materia prima, viene sumarizada en la fig. 14. Nótese al respecto cómo los útiles que demuestran un mantenimiento menos económico del recurso lítico, además de probablemente tareas económicas muy determinadas (Dibble y Rolland 1992: 12-13), incrementan sus índices (denticulados/muescas) –junto a los de las lascas sin retocar y fragmentos naturales retocados– en aquellos asentamientos ubicados en puntos de afloramientos naturales de sílex; de igual forma, los índices relativos al tamaño de núcleos, lascas, uso de subproductos, etc., varían también respecto a estas incidencias. Por otra parte, el progresivo mantenimiento extensivo del borde (Rm) de algunos útiles (raederas), se manifiesta cuantitativa y cualitativamente más evidente en CF1, ubicado a 10 Km. de distancia respecto de los puntos de abastecimiento de sílex. En este último yacimiento encontramos pues el mayor énfasis puesto en el mantenimiento del recurso lítico mediante la reducción de sus bordes; reducción (Rm: 6,42 mm.) que, a veces, puede hacer alcanzar a un útil su límite de viabilidad (fig. 5.6; fig. 6.2) de uso. Este asentamiento (CF1), como comentamos, podría ser identificado como un estacionamiento más estable y permanente (Henry 1989); el resto de conjuntos líticos (FM2; RT-TN1; y FP1) no varían excesivamente entre sí; su proximidad respecto de la materia prima y sus grupos de útiles predominantes (denticulados/muescas), son elementos que podrían hacer que se interpretaran como *field works* de CF1 dentro de un radio de acción de 10 Km. (fig. 1).

Actualmente (Dibble y Rolland 1992: fig. 1.4, 14) es discutida esta intervariabilidad de los asentamientos pertenecientes al Paleolítico Medio, en términos de comportamientos diferentes en relación a las condiciones climáticas y a la tecno-morfología de los utillajes: el charentiense se desarrollaría bajo unas condiciones climáticas frías y secas, mientras que el MD lo haría bajo fases templadas y húmedas, propiciando una mayor movilidad del asentamiento. En el caso de la variante Quina (Turq 1989; 1992) se emplea el término *entidad cultural* para definir a un grupo que usa repetidamente un punto del medio geográfico para realizar una tarea determinada durante unas condiciones climáticas bastante adversas, que daría lugar a una economía de materia prima y útiles poco diversificados (esto, al menos, es lo que sucedería en el SW de Francia).

Volviendo a nuestro ámbito geográfico (SE levantino), en regiones adyacentes al Altiplano de Yecla (Játiva y Alcoy), recintes estudios (Barton 1987; 1990: 29-30) han identificado analíticamente cómo algunos conjuntos líticos guardan una estrecha relación con el tipo de asentamiento: algunos yacimientos (*Lowland*) corresponderían a estacio-

namientos menos frecuentes, pero con más largas ocupaciones, características de una movilidad logística de *collectors*, haciendo que su abastecimiento de materia prima fuera más esporádico y dando lugar a un mayor índice de reducción de útiles que produciría bajas densidades líticas en los depósitos y uso extensivo de las piezas; el uso de *sub-optimum* (fragmentos, pequeñas lascas y restos de talla) para el mantenimiento del recurso lítico, influiría en la variabilidad de la morfología de los bordes de los útiles. Estos asentamientos se identificarían con *base camps* de *collectors* (Barton 1990: 30).

Parte de estas características mencionadas las podemos encontrar en el asentamiento CF1. Su estrategia de abastecimiento de materia prima consistía es establecer puntos ocasionales (*field works*) en los lugares donde afloraba (fig. 1) (útiles más expeditivos: denticulados/muescas y lascas sin retocar), dentro de un radio de accion de 10 Km., insertos, muy probablemente, en una programación de actividades en un entramado geográfico cuyo medio ecológico, como veremos, ofrecía recursos más dispersos y escasos (materia prima, fuentes de agua, etc.) (Torrence 1983). A este aspecto –pautas referentes a la mayor o menor incidencia en la selección de potenciales económicos de un medio geográfico determinado–, Binford (1982) lo denominó *economic zonation*; y parte de este espacio económico lo constituyen las repetidas visitas a unos puntos determinados del medio, desde un *base camp*, para establecer diferentes *locations* dentro de lo que el autor denomina *foraging radius* (10.800 m.). Esto ocasionaría que el punto residencial se estabilizara reduciéndose la dinámica variacional en la selección de puntos; es decir, el potencial económico ofrecido por los diferentes *sitios* se estabilizaría en el espacio geográfico como consecuencia de la redundancia de un sitio principal, produciéndose, por lo tanto, un uso más repetitivo de los *field works* (Binford 1980; 1982). Esta dinámica la podemos encontrar reflejada en nuestro sector objeto de estudio, donde, como vimos, apreciamos un *base camp* (CF1) estable –como se desprende de las características tecno-morfológicas de su utillaje (Dibble y Rolland 1992; Henry 1982)– desde donde se ocasionarían en el espacio (10 Km.) diferentes *field works* para abastecimiento de recursos económicos (FM2; RT-TN1 y FP1), que dan lugar a conjuntos líticos más expeditivos destinados a determinadas tareas económicas (denticulados/ muescas).

Estas pautas suceden, como a continuación vamos a discutir, coincidiendo estratégicamente con puntos de agua estables (acuíferos) cuando las condiciones climáticas de finales del Würm fluctuaban en períodos de humedad/ sequedad, causando las fases áridas importantes restricciones en el movimiento de los grupos paleolíticos del sector, obligando a que los desplazamientos visitaran repetidamente los mismos puntos de agua estable que no en todas las ocasiones (CF1) coincidían con afloramientos naturales de materia prima óptima.

CONSIDERACIONES PALEOECOLOGICAS

Hemos visto cómo la principal estrategia de asentamiento *al aire libre* de estas comunidades del Paleolítico Medio en el sector geográfico que nos ocupa, estaba en gran parte condicionada por dos aspectos: a) puntos de agua estables anualmente; y b) fuentes de materia prima óptima. Sin embargo, como hemos podido apreciar con respecto al asentamiento CF1, era el primer aspecto (agua estable) el que ofrecía un mayor condicionante a la hora de seleccionar un punto residencial. Efectivamente, estas fuentes de agua, pertenecientes a importantes acuíferos subterráneos (IGME 1987), debieron constituir un constante aporte de agua durante todas las estaciones del año, pues, a pesar de ser este sector geográfico del N del Altiplano una importante área endorreica con una gran diversidad de cuencas arreicas (colectores y ramblas (fig. 1)) de alimentación pluvial, sin embargo, el total de los asentamientos se ubicaron en las comentadas fuentes (nótese que el sitio RT-TN1 está situado en una de estas cuencas arreicas –RT–, pero este cauce en concreto tiene también una alimentación mediante fuente de acuífero (fig. 1 y 2). Esto podría explicarse, en parte, si analizamos climática e hidro-geológicamente el tipo de alimentación hídrica de estas cuencas arreicas durante el Cuaternario y la posición fisio-edafológica que ocupan actualmente las industrias líticas en relación al proceso de deposición geológica sedimentaria del sector.

A excepción del sitio CF1 (fig. 1), el resto de yacimientos arqueológicos estarían ubicados –tal como deducimos de la actual posición de los artefactos líticos– sobre difusos sedimentos de acumulación cuaternarios (arenas y limos aluviales, mantos de arroyada, etc.) y sobre depósitos geológicamente más determinados (glacis y terrazas fluviales (fig. 2)). Concretamente, en el caso de los sitios RT-TN1 y FP1 (fig. 1 y 2) la actual posición de los materiales líticos y materia prima (RT) se encuentra esparcida a lo largo de los niveles más superficiales de estos mencionados depósitos, no apreciándose en los perfiles naturales geológicos estratificación de material lítico (Jodot 1958); por lo que podríamos asumir en principio –sería necesario edafológicamente analizar el grado de erosión experimentado por estos sedimentos superficiales durante finales del Cuaternario– que la deposición de esta industria lítica fue muy posterior a la formación de estos depósitos acaecidos durante el Pleistoceno Medio y comienzos de la glaciación Würm (Jodot 1958).

Una de las principales características paleo-ecológicas de estos depósitos sedimentarios (glacis y terrazas), es que estratigráficamente ilustran episodios relacionados con los importantes cambios climáticos que afectaron a este sector geográfico (Altiplano) a lo largo del Cuaternario. Por ejemplo, los glacis de acumulación –los cuales discurren en dirección NE-SW y NE en el sector en cuestión (Morales Gil 1972)– (uno de ellos sirve de soporte geológico (fig. 2, unid. Q1G) al yacimiento FP1) se encuentran fosilizados por capas de materiales consolidados en los piedemontes de las vertientes montañosas, siendo cronológicamente atribuibles al Cuaternario Medio. Donde han sido disecados por las pequeñas cuencas arreicas (fig. 1 y 2: RT; BR; y R. de la Fuente del Pinar), se pueden apreciar cuatro unidades estratigráficas: Estrato I, correspondiente a una formación de conglomerados calizos sobre roca madre

(costra diagenética); Estrato II, manto de cantos y gravas heterogéneo con cemento calizo (c. 1 m. de potencia); Estrato III, depósito de limos aluviales de color ocre (c. 2 m. de potencia); y Estrato IV, nivel de cantos y gravas (c. 1 m. de potencia) con materiales detríticos heterométricos y costras zonales, constituyendo una costra pedogenética (paleosuelo), cuya parte superior está formada por una costra caliza parcial (30-60 cms. de potencia), debida probablemente a las precipitaciones de carbonato cálcico, en precolación en los horizontes superiores, o por movimientos de ascenso en épocas de extrema sequedad.

Dumas (1968) considera que la formación del Estrato II sería de origen fluvial coincidiendo con períodos de crioclastia intensa (fases periglaciares del Cuaternario); mientras que Butzer (1960) relaciona más concretamente a estos depósitos de limos rojizos de origen fluvial, con la glaciación Würm durante fases de intensa erosión (*sheet flood*) que depositarían grandes mantos coluviales y aluviales. Butzer (1960) considera también que las costras pertenecientes al Estrato IV son debidas a la sedimentación de aguas de superfice cargadas de limo, cuya formación puede estar asociada a un fenómeno *sheet flood* moderado.

En un principio, parece pues que la formación de estos glacis del Altiplano –así como los del dominio meditarráneo– es debida a un proceso climático (similar al actual) en el que en los pluviales habría períodos anuales (veraniegos) áridos y cortos *lapsus* de lluvias concentradas (Wiche 1964). Sin embargo, el tema en torno al origen geológico de estas capas calcáreas es controvertido; por ejemplo, para otros autores (Rhodenburg y Sabelberg 1969) el análisis comparativo del fenómeno *kalkrusten* señalaría hacia otro origen, ya que los períodos glaciares pleistocénicos son, en función del *clima aéreo* (ámbito mediterráneo), secos, pudiendo ser estas costras calcáreas horizontes de carbonatos pertenecientes a suelos descalcificados.

En cualquier caso, en nuestro sector de estudio concretamente, podemos apreciar como existe una relación edafo-estratigráfica entre los aluviones intensos (limos rojizos) –con estructuras de origen fluvial (Jodot 1958)– pertenecientes a las terrazas de RT (fig. 2, unid Q1T) (c. 4 m. de potencia) y los limos aluviales que forman el Estrato III de los glacis de acumulación. Las terrazas de RT se habrían formado coincidiendo con las fluctuaciones de los períodos húmedos, que aportarían importantes depósitos de limos consecuencia probablemente del citado fenómeno *sheet flood*; para Jodot (1958) la geo-morfología de estas terrazas pudo estar en actividad hasta el Würm inicial.

Junto a estos depósitos geológicos que muestran importantes fluctuaciones climáticas (períodos húmedos/áridos) hasta comienzos de la glaciación Würm, encontramos, como anteriormente ya mencionamos, otras características climáticas relacionadas con la influencia que ejerció la circulación aérea zonal o meridiana en las fases postglaciales e interglaciales del ámbito mediterráneo.

En términos generales, se ha observado que, durante el Würm final, esta circulación aérea no fue muy propicia en ocasionar lluvias en este dominio geográfico (Butzer 1957; Flhon 1952; Rhodenburg y Sabelderg 1969), ya que la circulación zonal –en función de su dirección– hacía oscilar el clima entre fases frías/secas y templadas/húmedas: (Butzer 1957).

Fase	Circulación	Dirección	Clima
Interglacial seca (interpluvial)	Sudmeridiana	SW y W	como el actual
Interglacial húmeda (subpluvial)	Submeridiana	SW, NW y W	húmedo/fresco
Glacial inicial (pluvial)	Nordmeridiana	NW	húmedo/fresco
Glacial pleno	Nordmeridiana	NW	seco/frío
Glacial final	Zonal submeridiana	N y SW	seco/frío

Estas variaciones termo-pluviométricas debieron influir –con diferentes grados de incidencia– en los diferentes medios ecológicos que albergaban regionalmente al *habitat* musteriense del SE levantino. Por ejemplo, como ya señalamos a otros efectos comparativos, en algunos asentamientos ubicados geográficamente próximos a nuestra área de estudio y a similares cotas de altitud (c. 600 m.), se ha apreciado –mediante análisis sedimentológico– cómo a finales del glacial inicial las condiciones climáticas fueron empeorando hacia fases más frías, produciéndose al mismo tiempo considerables cambios en la suma total y distribución de las precipitaciones (Villaverde y Fumanal 1990); por otra parte, estos cambios climáticos parecen haber influido notoriamente en la estrategia de selección del asentamiento paleolítico y en ciertas pautas respecto a sus respectivos utillajes líticos (v. *supra*, Barton 1988: 17-55; y 1990: 29)[4].

Podemos inferir que estas características climáticas también tuvieron su efecto, al menos, en el sector N del Altiplano, y debieron influir, por lo tanto, en su *habitat* paleolítico. Es importante recordar que gran parte de los depósitos sedimentarios comentados, caracterizan estratigráficamente (IGME 1987: 49; Artés y Sánchez 1982: 11) a los perfiles geológicos depositados, muy probablemente, hasta el Würm inicial, y subyacen geo-estratigráficamente a los momentos de deposición de las diferentes industrias líticas pertenecientes a los yacimientos estudiados. A su vez, estos sedimentos acumulativos colmatan actualmente

(4) *Cova del Salt* (Alcoy) (fauna y sedimentología: depósitos pertenecientes al glacial inicial, estadios isotópicos 5d-5a: c. 118.000-75.000 BP; y pleniglacial, estadios 4-2: c. 75.000-10.000 BP) (Barton 1990: 28-29).*Cova* del Pastor (Alcoy) (pleniglacial medio? (Barton 1988: 19-28). *Cova* Negra (*Xátiva*) (último interglacial, estadio 5e: c. 128.000 BP; y pleniglacial inicial, estadios 4-3 (Villaverde 1984: 168-75). Cueva de la Carihuela (Piñar, Granada) (*Fase-B*, dividida en tres *subfases* en las que se aprecia un enfriamiento correspondiente al pleniglacial inferior (Würm I y II convencional) (*subfase* 1 y 2); representando la *subfase* 3 –últimas ocupaciones musterienses– una fase avanzada del pleniglacial superior (Würm III) (Vega 1990:172).
En *Cova* Negra (*Xátiva*) (Villaverde y Fumanal 1990) se aprecia desde la fase más fría y seca (*Fase-B*, Würm antiguo final) hasta las fases del Würm reciente final, una estabilidad tipológica de la industria lítica consistente en altos porcentajes de útiles retocados (Charentiense) y una ausencia casi total de útiles pertenecientes al Paleolítico Superior; alto índice de raederas que oscila en los cinco niveles de ocupación entre un valor máximo de IR es. 74,4% (N-II) y mínimo de IR es. 69,5% (N-III). En Cueva Carihuela (Piñar) (Vega 1990:170, fig. 1) se aprecia también una homogeneidad tipológica desde el Würm I-Würm II/III, aunque predominan aquí los grupos de útiles denticulados; pero nótese cómo durante el Würm III (pleniglacial superior) (unid. V) suelen dominar los conjuntos de útiles compuestos por raederas.

un relieve caracterizado por la presencia de importantes cubetas endorreicas intercaladas entre las grandes alineaciones montañosas (fig. 1 y 2). Durante los períodos de lluvias intensas (subpluvial) los cauces (vertientes y ramblas) de estas cuencas arreicas (RT; BR; R. de la Fuente del Pinar, R. Salada; y R. del Pulpillo (fig. 1)) se verían alimentados torrencialmente produciendo en los valles subáridos el fenómeno *sheet flood*, el cual discurriría por las vertientes sedimentando a estas cubetas y causando importantes cauces hídricos estacionales. Sin embargo, a finales del Würm inicial estas patentes fluctuaciones entre períodos húmedos y secos no parecen aportar geológicamente las mismas densidades sedimentarias en los glacis y terrazas que lo hicieran durante el Interglacial húmedo (subpluvial); las secuencias estratigráficas comentadas y las deposiciones superficiales de las industrias líticas, parecen indicar que a finales del glacial inicial los períodos de lluvias –aun siendo esporádicos y estacionales– no fueron tan intensos y debieron suponer climáticamente breves fases de humedad intercaladas en una tónica climática dominada por unas condiciones ambientales de frío y sequedad.

A este respecto, es interesante observar la secuencia climática ofrecida por la sedimentología pertenecientes al yacimiento musteriense de *Cova* Negra (*Xátiva*, Valencia) (Villaverde y Fumanal 1990) durante el Pleistoceno superior: *Fase-A*, correspondiente al Riss-Würm (convencional), no ofrece industria lítica (estéril), se caracteriza climáticamente por representar un período de gran humedad; *Fase-B*, supone un clima más seco y frío; y *Fase-D*, clima frío con fenómenos de gelifracción; estas dos últimas *Fases* se verían interrumpidas por momentos (*Fases C y E*) correspondientes a unas condiciones climáticas más templadas y húmedas (interestadial Würm I-II). Los momentos de ocupación musteriense de este yacimiento se desarrollarían –con una homogeneidad tecno-morfológica de la industria lítica (Charentiense)– a partir de la *Fase B* (Würm antiguo final), coincidiendo con un empeoramiento general del clima (más frío y sequedad), hasta el Würm reciente inicial[5].

Poder relacionar estas características climáticas con la distribución de recursos hídricos, a partir del Würm antiguo final, en el sector del Altiplano, es una cuestión que desde el punto de vista de la Prospección Arqueológica podía ser planteada y explicada parcialmente. Se puede observar, como ya comentamos, que los diferentes puntos en el espacio geográfico que sirven de lugar de *asentamiento*, con diferentes grados de estabilidad y permanencia (*base camp* y *field works*), ubicado al aire libre y seleccionados por estas comunidades paleolíticas, constituyen pequeños biotopos con una alimentación hídrica estable anualmente (fuentes) procedente de los acuíferos del sector; nótese cómo, sin embargo, las múltiples cuencas y cauces arreicos no eran seleccionados para estos propósitos, debido muy problamente, como deducimos de la secuencia climática discutida, a que su alimentación hídrica no era ya tan intensa como durante las fases más húmedas (interglacial/glacial inicial), reduciéndose en estos momentos (a partir del Würm antiguo final) a unos recursos hídricos inestables estacionalmente (véanse *Fases C* y *E* de *Cova* Negra).

Como comentamos en su momento, el principal asentamiento de este sector N del Altiplano que refleja más contundentemente esta estrategia de asentamiento, es el sitio CF1; aquí encontramos un yacimiento alejado de las principales fuentes de materia prima (FM2 y RT-TN1 –10 Km.–) (fig. 1), aunque ubicado junto al principal y más estable punto de agua del sector NE del Altiplano (IGME 1987: 66-89). En este mismo yacimiento (CF1) es también donde se apreciaba –desde el punto de vista tecno-morfológico de su industria (Charentiense tipo *Quina*)– un mayor uso económico de la materia prima que podía ser entendido, en relación con las características del *habitat* en el medio geográfico, como un aspecto que denotaría una mayor estabilidad y permanencia (*base camp*) del asentamiento (Dibble y Rolland 1992: 12-13; más específicamente, Henry 1989). A su vez, este aspecto tendería al mismo tiempo a reducir y fijar la selección de potenciales económicos convertidos en redundantes puntos ocasionales (FM2; RT-TN1; y FP1) de abastecimiento (materia prima, agua, combustible, etc.).

Esto debió suceder, tal como deducimos de lo anteriormente expuesto, durante unas condiciones climáticas adversas (finales glacial inicial y comienzos del pleniglacial) en las que el frío y, principalmente, la escasez de recursos hídricos debieron afectar o restringir las opciones de selección de asentamiento *al aire libre* y su *economic zonation*.

(5) La cronología absoluta (Villaverde y Fumanal 1990) oscilaría entre el estadio isotópico 5 (*Fase A*) y los estados 4-3 y 3-2 (*Fases B y D*): c. 115.000, 62.000 y 30.000 BP. Respecto al estadio isotópico 5, recientes estudios (M. P. Fumanal "El yacimiento premusteriense de la Cova de Bolomor (Tavernes de la Valldigna, País Valenciano). Estudio geomorfológico y sedimentoclimático", en *Cuadernos de Geografía* 54, pp. 223-248, 1993) han relacionado algunas series sedimentoclimáticas (Bolomor IV, N VII-1), caracterizadas por un régimen climático cíclico y de considerables índices de humedad, con el mencionado estadio isotópico (fluctuaciones húmedas y remisión de los procesos ambientales fríos) correspondiente a una (T-2, c. 128.000 BP) de las cuatro unidades sedimentarias descritas en los niveles tirrenienses de los litorales de Murcia y Alicante (Goy, J., *et al.* "Elements d'une chronostratigraphie du Tyrrhénien du regions d'Alicante-Murcia, Sud-Est de l'Espagne", en *Geodinámica Acta* 6.2, pp. 103-119, 1993).

BIBLIOGRAFIA

ARTES, F. y SANCHEZ, J. A. (1982): *Génesis, clasificación y cartografía de los suelos de la Región de Murcia*, CEBAS, Murcia.

BARTON, C. M. (1987): *An Analysus of Lithic Variability from the Middle Paleolithic of the Iberian Peninsula*, Univ. de Arizona.

BARTON, C. M. (1990): "Stone Tools and Paleolithic Settlement in the Iberian Peninsula", en *Proceeding of the Prehistoric Society* 56, pp. 15-32.

BINFORD, L. R. (1980): "Willow Smoke and Dogs Tails: Hunter-Gatherer Settlement System and Archaeological Site Formation", en *American Antiquity* 45(1), pp. 4-20.

BINFORD, L. R. (1982): "The Archaeology of Place", en *Journal of Anthropological Archaeology* 1(1), pp. 5-31.

BÖEDA, E. (1990): "De la surface au volume. Analyses des conceptions des débitages levallois et laminaire", en Farizy, C. (ed.) *Paléolithique Moyen Recent e Paléolithique Superieur ancien en Europe. Ruptures et Transitions: examen critique des documents archéologiques*, pp. 63-68. Actes du Colloque International de Nemours 9-10-11 Mai 1988. Mémoires du Musée de Préhistoire de l'Ile de France nº 3.

BORDES, F. (1953): "Essai de classification des industries "moustériennes", en *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 50, pp. 457-466.

BORDES, F. (1961): *Typologie du Paléolithique ancien et moyen*, Publications de l'Institut de Préhistoire de l'Univ. de Bordeaux 1, 85 p., 108 pl.

BORDES, F. (1981): "Vingt-cinq ans aprés: le complexe mousterién revisité", en *BSPF* 78, pp. 77-87.

BORDES, F. y SONNEVILLE-BORDES, D. de (1970): "The Sifnificace of Variability in Paleolithic Assemblages", en *World Archaeology* 2, pp. 61-73.
BURTZER, K. W. (1957): "Mediterraneans Pluvials and the General Circulation of the Pleistocene", en *Geografiska Ann.* 37, pp. 48-53.
BURTZER, K. W. (1960): "The Last Pluvial Phase of the Euroafrican Subtropics", en *Changes of Climates*. Proceedings of the Rome Symposium organized by UNESCO and the WMO, Rome.
DEBENATH, A. y DIBBLE, H. L. (1994): *Handbook of Paleolithic Typology. Volume One, Lower and Middle Paleolithic of Europe*, Univ. Museum, Univ. of Pennsylvania, Philadelphia.
DIBBLE, H. L. (1984): "Interpreting Typological Variation of Middle Paleolithic Scrapers: Functions, Style, or Sequence of Reduction?", en *Journal of Field Archaeology* 11, pp. 431-436.
DIBBLE, H. L. (1985): "Raw Material Variability in levallois Flake Manufacture", en *Current Anthropology* 26, pp. 391-393.
DIBBLE, H. L. (1987): "The Interpretation of Middle Paleolithic Scraper Morfology", en *Am. Ant.* 52, pp. 109-117.
DIBBLE, H. L. y WHITTAKER, J. (1981): "New Experimental evidence on the relation between percusion flaking and flake variation", en *Journal of Archaeological Science* 6, pp. 283-296.
DIBBLE, H. L. y ROLLAND, N. (1992): "On Assemblage Variability in the Middle Paleolithic of Western Europe: History, Perspectives and New Synthesis", en Dibble H. L. y Mellars, P. (eds.) *The Middle Paleolithic: Adaptation, Behavior and Variability*, pp. 1-29, Univ. Museum Symposium Series Vol. IV, Monograph. 78, Univ. of Pennsylvania.
DUMAS, B. (1969): "Glacis et croutes calcaires dans le Levant espagnol", en *Bull. de l'Association de Geographes Françaises* 375-376, pp. 553-561.
FISH, P. R. (1979): "The interpretative potential of mousterian debitage", en *Arizona State University, Anthropological Research Papers*, nº 16.
FISH, P. R. (1981): "Beyond Tools: Middle Paleolithic Debitage Analysis and Cultural Inference", en *Journal of Archaeological Research* 37, pp. 374-386.
FLHON, H. (1952): "Allgemeine Atmosphärische Zirkulation und Paläoklimatologie", en *Geol. Rundschau* 40, pp. 153-178.
HENRY, D. O. (1989): "Correlations between reduction strategies and Settlement Patterns", en Henry, D. O. y Odell, G. H. (eds.) *Alternative Approaches to Lithic Analyses*, pp. 139-158, Arch. Papers of the American Anthropological Association.
IGME (1981): *Mapa Geológico de España, E. 1:50.000. Caudete (819/27-32)*. Madrid.
IGME (1984a): *Mapa Geológico de España, E. 1:50.000. Yecla (845/27-23)*. Madrid.
IGME (1984b): *Mapa Geológico de España, E. 1:50.000. Monte-Alegre del Castillo (818/26-32)*. Madrid.
IGME (1984c): *Mapa Geológico de España, E. 1:50.000. Ontur (844/26-33)*. Madrid.
IGME (1987): *Los sistemas acuíferos carbonatados del Norte de Jumilla-Yecla*, Ministerio de Industria y Energía, Secretaría de la Energía y Recursos Minerales, *ITGM*, Murcia.
ISAAC, G. (1981): "Stone Age visiting Cards: Approaches to the study of Early land-use Patterns", en Hodder, I., Isaac, G. y Hammond, N. (eds.) *Pattern of the Past: Studies in Honour of David Clark*, pp. 131-55, Cambridge.
JODOT, P. (1958): "Les faunes de mollusques continentaux reporties dans le Sud-Est de l'Espagne entre le Miocene Superieur et le Quaternaire", en *Memorias y Comunicaciones al Instituto Geológico Minero* 17, pp. 1-134.
KANTMAN, S. (1970): "Essai d'une méthode d'estude des "denticulés" moustériens par descrimination des variables morphofonctionnelles", en *Quaternaria* 13, pp. 281-294.
KUHN, S. L. (1992): "Blanck Form and Reduction as Determinants of Mousterien Scrapers Morphology", en *Am. Ant.* 57, pp. 115-128.
LENOIR, E. (1973): "Obtention expérimentale de la retouche de type Quina", en *BSPF* 70/1, pp. 10-11.
MORALES GIL, A. (1972): *El Altiplano de Jumilla-Yecla*, Murcia.
RHODENBURG, H. y SABELBERG, V. (1969): "Kalkrusten und ihr klimatischen Aussagewert. Neu Beobachtungen aus Spanien und Nordafrika", en *Göttinger Bodenkundliche Berichte* 7, pp. 3-26.
ROLLAND, N. (1977): "New Aspects of Middle Paleolithic Variability in Western Europe", en *Nature* 266, pp. 251-252.
ROLLAND, N. (1981): "Interpretation of Middle Paleolithic Variability", en *Man* 16, pp. 15-42.
ROLLAND, N. (1990): "Variabilité du Paléolithique Moyen: Nouveaux Aspectes", en Farizy, C. (ed.) (1990), pp. 69-76.
TAVOSO, A. (1984): "Réflexion sur l'economie de matières premières au Moustérien", en *BSPF* 81/3, pp. 79-82.
TORRENCE, R. (1983): "Time Budgeting and Hunter-Gatherer Technology", en Bailey, G. N. (ed) *Hunter-Gatherer Economy in Prehistory*, pp. 11-22, Cambridge Univ. Press, Cambridge.
TURQ, A. (1989): "Approache technologique et économique du faciés moustérien du type Quina: étude préliminaire", en *BSPF* 86, pp. 244-256.
TURQ, A. (1992): "Raw Material and Technological Studies of the Quina Mousterien in Perigord", en Dibble, H. L. y Mellars, P. (eds), (1992), pp. 75-85.
VEGA TOSCANO, L. G. (1990): "La fin du Paléolithique moyen au sud de l'Espaghe: ses implications dans le contexte de la péninsule ibérique", en Farizy, C. (ed.) (1990), pp. 169-176.
VERJUX, CH. y ROUSSEAU, D.-D. (1986): "La retouche Quina: une mise au point", en *BSPF* 83/11-12, pp. 405-415.
VILLAVERDE BONILLA, V. (1984): *La Cova Negra de Xátiva y el musteriense de la Región Central del Mediterráneo Español*", Serv. de Invest. Prehist., *Serie de Trabajos Varios* 79, Valencia.
VILLAVERDE BONILLA, V. y FUMANAL, M. P. (1990): "Relations entre le Paléolithique Moyen et le Paléolithique Superieur dans le versant Méditerranéen Espagnol", en Farizy, C. (ed.) (1990), pp. 177-183.
WICHE, K. (1964): "Formen der Pleistozänen Erosion und Akumulation in Südostspanien", en *VIth International Congress on Quaternary* pp. 187-197, Vol. IV: *Periglacial Section*, (Warsaw, 1961).

FORMAS DE VIDA ECONOMICA EN EL ARTE RUPESTRE NATURALISTA DE MURCIA

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 25 - 37

Miguel Angel Mateo Saura

En 1974 y, en cierto modo, como compendio de otros trabajos que habían ido apareciendo en años anteriores, el profesor F. Jordá publicaba un artículo que bajo el título de "Formas de Vida Económica en el Arte Rupestre Levantino", venía a significar un intento por conocer el carácter económico y social de los autores de ese arte a partir de la información que las propias pinturas proporcionaban al respecto.

Por nuestra parte, hemos buscado una aproximación a la dinámica social y económica de los artistas levantinos tomando como objeto de estudio las pinturas que ellos nos dejaron en el actual territorio regional. Somos conscientes de que estos estudios parciales no permiten extraer conclusiones generales, pero también es cierto que un análisis exhaustivo a nivel comarcal es prioritario y básico para la posterior elaboración de trabajos de síntesis, sobre todo porque en ellos se recoge todo el material aportado por los últimos descubrimientos.

Abordamos el estudio de los aspectos socioeconómicos de las pinturas rupestres en general a partir del análisis de las actividades desarrolladas por la figura humana, en especial de aquellas que tienen una importante vertiente económica que repercute en la colectividad.

Muy probablemente esas composiciones pintadas estuvieron cargadas de un acusado simbolismo religioso-ritual que se nos escapa y que éstas sólo fueran reflejo de una parte de las actividades desarrolladas por sus autores. Todo ello cae dentro del campo de la hipótesis, por lo que nuestro estudio sólo puede basarse en el material de que disponemos, el cual, por otra parte, no deja de constituir una visión aunque sea parcial de esa forma de vida.

Ello nos permitirá un acercamiento a la realidad económico-social de las poblaciones autoras de ese arte y, también, en la medida en que esto sea posible, permitirá asociar los diferentes rasgos etnográficos contenidos también en esas pinturas (Mateo, 1993a) a unas actividades concretas, matizando de este modo el carácter de los mismos.

Del estudio de los diecisiete conjuntos con Arte Rupestre Naturalista que hasta el momento hay descubiertos en Murcia hemos identificado un total de dieciséis composiciones, de las que cuatro están relacionadas directamente con la danza y el ritual, dos muestran relación estrecha con la actividad bélica, y las diez restantes hacen referencia a actividades cinegéticas.

Antes de pasar a analizar estas composiciones, creemos conveniente reflexionar sobre una supuesta escena de ganadería interpretada por F. J. Fortea (1974) en el conjunto jumillano de la Cueva del Peliciego. La composición así denominada fue definida a partir de la presencia de una serie de representaciones zoomorfas, aparentemente équidos, y la existencia sobre dos de ellos de sendos trazos ancoriformes, interpretados como las extremidades inferiores de figuras humanas, posibles jinetes. Sería, pues, testimonio de actividades de domesticación y monta por parte de los autores del arte, que llevaría implícitas importantes connotaciones cronológicas para este conjunto y, por extensión, para todo el arte naturalista.

Este tipo de composición respondería a la misma concepción que las que inspiran aquellas que podemos observar en el Mediterráneo Oriental, citando los casos concretos de las pertenecientes al Período de Uruk y el Protodinástico I, sin que ello suponga aceptar una línea de conexión directa entre estas regiones. La divinidad, representada a la grupa de alguno de los animales, actuaría como fuerza protectora del rebaño.

El principal inconveniente que encontramos para aceptar tal composición en los términos en que la propone F. J. Fortea es la de admitir los dos signos equemáticos como tales jinetes. Su aspecto no se asemeja en nada a una figura humana, aun suponiendo que estuviera parcialmente deteriorada, sino que más bien hay que ponerlos en

relación con los motivos denominados ancoriformes (Acosta, 1968; 1983) propios del Arte Esquemático del que, de otra parte, hay testimonios inequívocos en este mismo panel pintado.

Por otro lado, su situación, sobre todo la del número 3, no indica claramente la monta sobre algunos de los cuadrúpedos, los cuales, en el caso de que si lo fueran no serían équidos, sino que se trataría de cápridos o cérvidos, tal y como parecen definirlos sus largas cornamentas.

Creemos, por todo lo apuntado, que nos hallamos ante la representación naturalista de un grupo de animales, en su mayoría équidos, sin participación de la figura humana, al que en un momento determinado se le añaden varios motivos esquemáticos (Mateo, 1992a). Esta situación es similar a la de otros conjuntos cercanos, como los Cantos de la Visera de Yecla, en el que también hay agrupaciones de équidos en torno a los cuales se incorporan en un momento posterior varias representaciones de estilo esquemático.

No nos atrevemos, por tanto, a considerarla como un rebaño si ello implica aceptar también la participación humana, que no está probada, lo cual sí nos llevaría a hablar de ganadería y de domesticación.

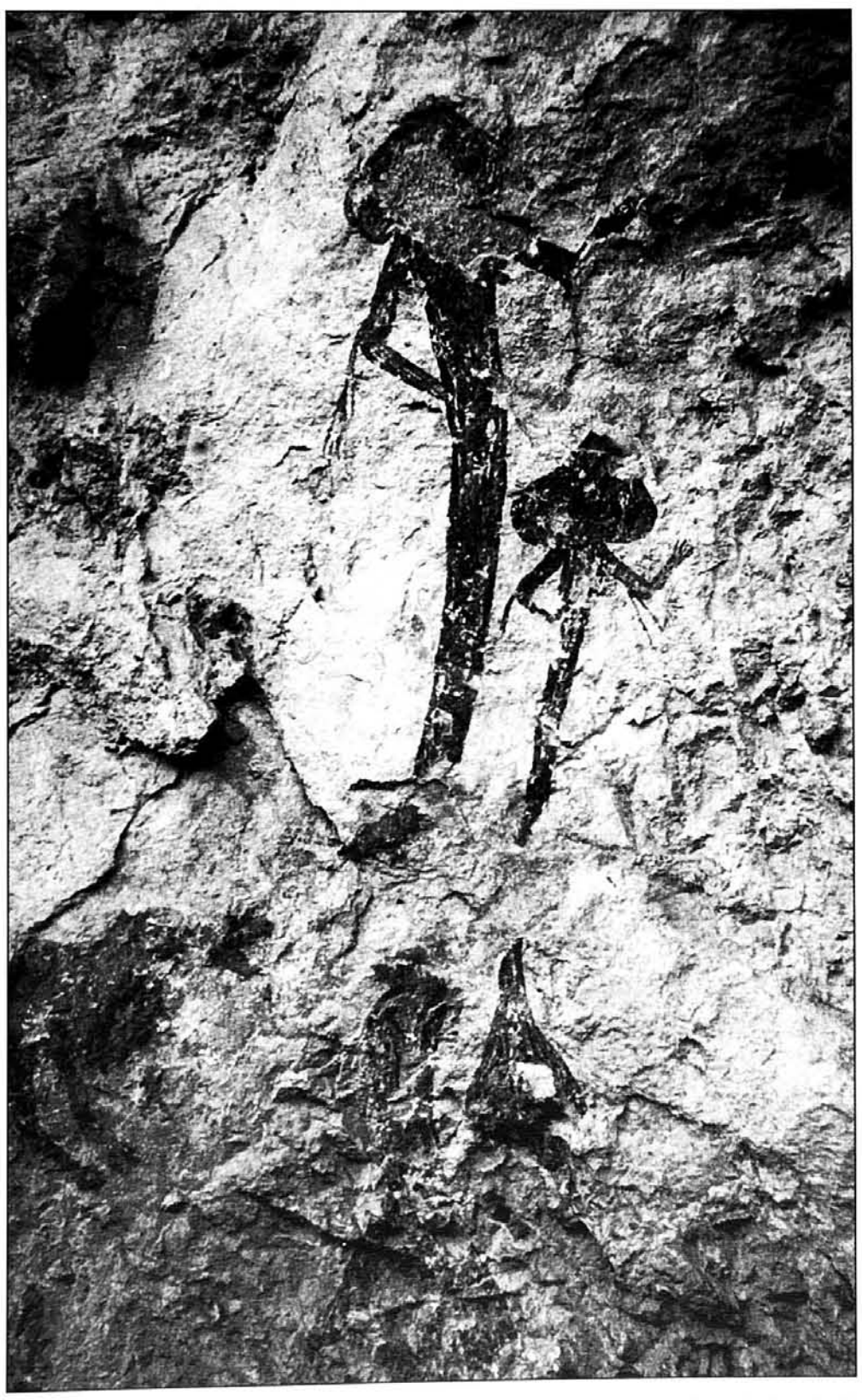


Fig. 1. Figuras femeninas en al Abrigo Iº de La Risca, en Moratalla. (Calco de P. y M. Lillo).

LA DANZA RITUAL

Son escasas las representaciones de este tipo en los conjuntos naturalistas murcianos. Además, las cuatro composiciones identificadas se concentran en el conjunto del Barranco de los Grajos, ya que no aceptamos como tal danza ritual la propuesta en el conjunto de La Risca en Moratalla.

La existencia de una probable representación de danza ritual en el conjunto de La Risca ya fue puesta de manifiesto por M. y P. Lillo Carpio (1979), primeros estudiosos de este conjunto, en función del especial engalanamiento que mostraban la dos figuras femeninas del Panel I y sus actitudes.

Posteriormente, J. R. García del Toro (1986/87) insiste en esta lectura, aunque plantea también otras posibilidades interpretativas como que se trate de una composición familiar de madre e hija, con la diferencia de tamaño de las figuras marcando esa jerarquización o que se tratara incluso de una tauromaquia, a tenor de los restos de pigmento que hay superpuestos a una de las mujeres y que parecen pertenecer a un cuadrúpedo.

Por nuestra parte consideramos que hay que rechazar de entrada esta última interpretación puesto que los restos de pigmento, por su situación sobre la figura naturalista, su coloración claramente distinta a la de estas figuras femeninas y su estilo más descuidado, tosco, nos lleva a situarlos en un momento posterior al de las dos mujeres y sin conexión directa, salvo aquella que quiso buscar el pintor autor de lo esquemático, ajena a lo puramente naturalista.

Acerca de la jerarquización, realmente todo lo que digamos es mera hipótesis. Este procedimiento técnico ha sido empleado por numerosos pueblos para diferenciar en sus manifestaciones artísticas, bien sea pintura, escultura u otra, el diferente rango de los personajes involucrados en ese arte. Un claro ejemplo puede ser el Arte Egipcio Antiguo, por mencionar tan sólo uno ampliamente conocido. En el Arte Naturalista español hay representaciones con estas características, casos como el Cinto de las Letras (Dos Aguas, Valencia) o el Abrigo Grande de Minateda (Albacete), con los llamados madre e hijo (Breuil, 1920) e incluso este mismo covacho de Moratalla, pero desentrañar si esas figuraciones encierran ese concepto de jerarquía y rango, es algo que difícilmente podremos llegar a saber.

En lo que se refiere a la danza, vemos algunas matizaciones que nos impiden aceptarla como tal. En verdad las figuras presentan un excepcional tratamiento en lo que respecta al adorno, pero ello no debe ser considerado como un factor determinante ya que dicho adorno puede formar parte de la vida cotidiana, es decir, que ese que nosotros podemos definir como especial engalanamiento no sea tal y forme parte de la vestimenta e indumentaria de la vida diaria, y como tal se representó. Es cierto que muchas figuras no muestran esos rasgos de tipo etnográfico, pero otras que sí los presentan aparecen inmersas en los paneles pintados como una figura más, sin ocupar una posición privilegiada dentro del mismo ni desempeñar una función destacada (Mateo, 1993a). Ello parece señalar una genera-

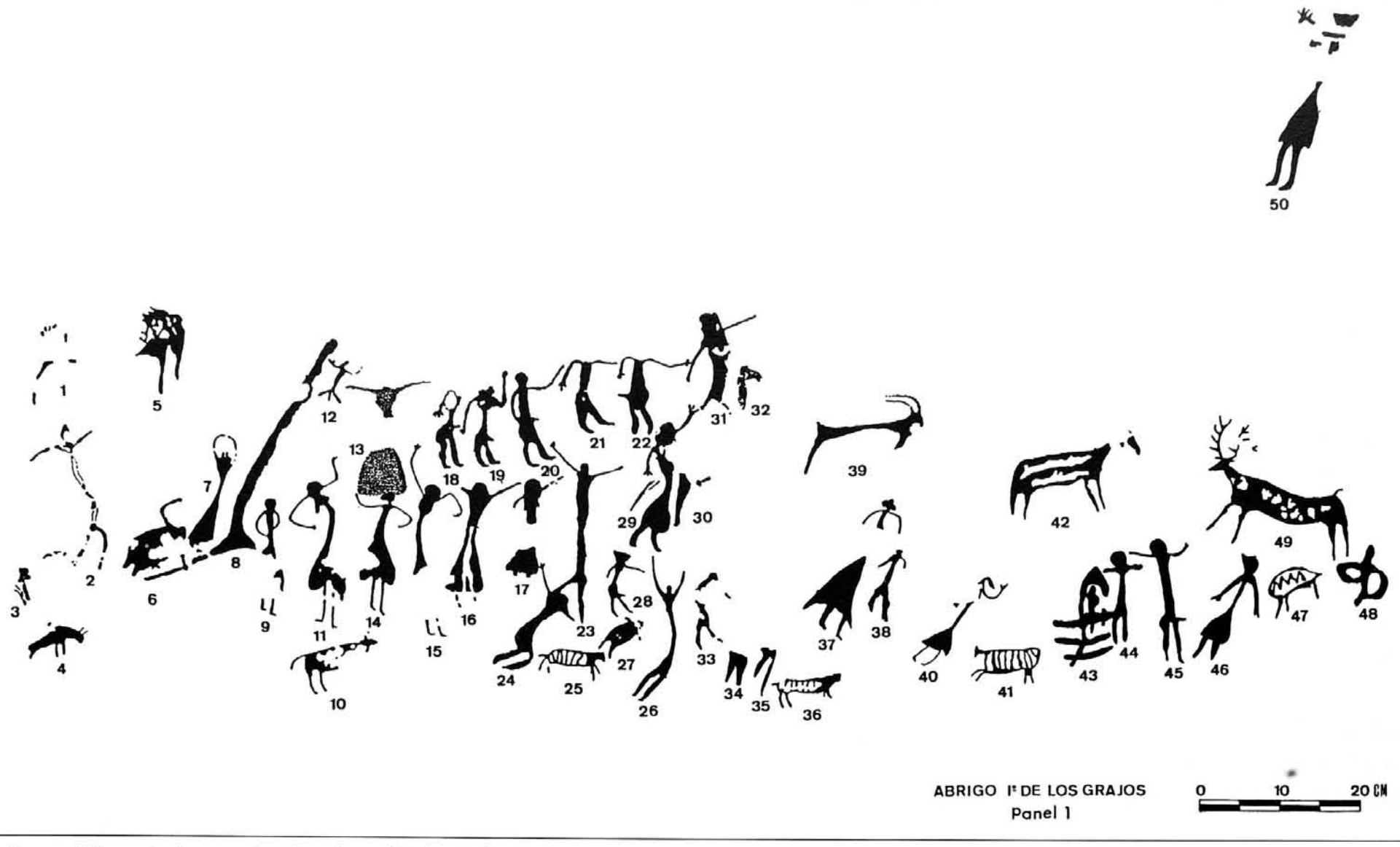


Fig. 2. Composiciones de danza y ritual en el panel 1 del Abrigo Iº del Barranco de los Grajos de Cieza. (Calco de M. A. Mateo, W. Estremera y J. Salmerón).

lización más o menos acusada del adorno y no el que éste sea un elemento diferenciador de jerarquía, salvo unas pocas excepciones como la composición de desfile del Abrigo IXº del Cingle de la Mola Remigia, en Ares del Maestrat (Castellón).

Asimismo, la actitud de las mujeres, con un pie ligeramente adelantado y los brazos semiflexionados en un movimiento nada violento, nos recuerda más a la acción misma de caminar que a una acción de danza propiamente dicha, en la que se requiere un mayor dinamismo, con brazos y piernas más agitados; dinamismo que nos consta que el autor del Arte Naturalista sabía plasmar en las composiciones cuando éstas lo requerían como atestiguan otros muchos ejemplos. Baste comparar estas figuras de La Risca con las de otros conjuntos como Cinto de las Letras, Cogull o el mismo Barranco de los Grajos de Cieza, para advertir esa diferencia en las actitudes.

Queremos concluir que estamos ante dos representaciones femeninas, ricamente engalanadas, aunque quizás este rasgo no sea algo ocasional, en actitud de marcha, sin que haya una plasmación clara de danza al modo en que la observamos en otras composiciones de otros tantos conjuntos. Si la diferencia en el tamaño responde a una jerarquización o a un rango familiar es algo que cae dentro del campo de la hipótesis.

Así pues, los únicos testimonios reales de rituales en los yacimientos murcianos los encontramos en el conjunto ciezano del Barranco de los Grajos. De este conjunto ya se ocupó ampliamente A. Beltrán Martínez (1969) a raíz de su descubrimiento en 1962, dando una correcta interpretación de la escenografía representada en el mismo. No obstante, la realización de un nuevo dibujo de las pinturas ha revelado una morfología distinta para varios de los motivos, lo que lleva a enriquecer su significado.

Tomando como base ese nuevo dibujo y resaltando siempre el que todas las representaciones inscritas en este conjunto responden a una misma motivación que les confiere unidad, hemos diferenciado varios núcleos distintos de representación, cada uno de ellos con una entidad propia. Estas diferentes escenas dentro de la gran composición serían:

– *Escena Iª:* Formada por cuatro figuras (números 6 a 9). Pueden apreciarse dos representaciones femeninas (números 6 y 8) con los brazos en jarras una de ellas y por encima de la cabeza la otra. La figura número 6 considerada por A. Beltrán (1969) como "una mancha negra de forma oval, con salientes en la parte inferior, siendo posiblemente los cuartos traseros de un animal", ha sido redefinida por nosotros como una figura humana, muy posiblemente masculina. La "mancha oval" sería el cuerpo y los trazos inferiores las piernas. Se han podido detallar también las extremidades superiores. El brazo derecho entra en contacto con un trazo lineal recto mientras que el brazo izquierdo se encuentra flexionado hacia delante. El aspecto general es el de un individuo de cuerpo voluminoso, ligeramente incurvado hacia el frente, que sostiene un bastón u otro objeto similar con la mano derecha.

En cuanto a la figura número 8 su aspecto es atípico dentro del conjunto de representaciones. Muy alargado y ancho, sobre todo en la base, no hay evidencias de pintura ni en la parte superior ni en la inferior, por lo que debemos rechazar cualquier interpretación de figura antropomorfa.

La conclusión a la que llegamos tras analizar la postura y actitud de las figuras involucradas en la composición es que estamos ante un probable ejemplo de totemismo, representado por ese largo trazo vertical. Se trataría así de un complejo ritual totémico en el que el personaje principal



Fig. 3. Panel 1 del Abrigo Iº del Barranco de los Grajos (Cieza).

sería ese individuo de aspecto obeso que sostiene un bastón con una de sus manos y que se inclina hacia adelante, hacia ese posible tótem. Flanqueando a éste, dos mujeres en actitud de danza o quizás de reverencia, con los brazos agitados y los cuerpos cimbreados.

– *Escena IIª:* Estaría integrada por las figuras de las bailarinas (números 11, 14, 15 y 16). La actitud de cada una de ellas, con los brazos levantados en claro intento por plasmar el dinamismo, y los cuerpos, asimismo, curvados, llevan a considerarlas sin reservas como una composición de danza. La relación con el animal número 10 puesta de manifiesto por A. Beltrán no nos parece, en cambio, tan evidente, de igual manera que tampoco aceptamos la vinculación que establece entre estas bailarinas y las figuras masculinas que se sitúan un poco más arriba y a la derecha del panel, que para nosotros conforman una composición por sí solas.

De estas figuras se ocupa también F. Jordá (1975), uniéndolas directamente con las representaciones de la parte izquierda del friso, afirmando que esa figura alargada (número 7) podría ser un árbol relacionado con esas bailarinas. Incluye como figura muy destacada de la composición la figura número 12 un ithifálico, que por su coloración negruzca y su estilo claramente esquemático hemos de considerar totalmente ajeno a la composición naturalista.

Como quiera que hemos individualizado un grupo compositivo con las figuras 6 a 9, cuyo eje organizador podría ser un tótem, el árbol de F. Jordá, creemos que estas figuras femeninas forman en sí mismas un núcleo temático, quizás más relacionado con la otra composición que hemos propuesto como "ritual totémico". El significado de esta danza o baile, relacionado por A. Beltrán con la fecundación por su conexión con las figuras masculinas de la derecha, una de ellas ithifálica, se nos presenta, rechazada esa relación, como algo hoy por hoy indescifrable.

– *Escena IIIª:* Esta composición la formarían las representaciones humanas masculinas (números 18 a 32 y 21) que A. Beltrán relaciona con las bailarinas, relación que como ha quedado dicho no compartimos.

En esta misma línea se muestra F. Jordá (1975), para quien estos personajes forman una composición en sí mismos. No obstante, ofrece una interpretación muy particular al respecto. Esta alineación de figuras humanas masculinas sería un "desfile procesional" cuya figura central sería el personaje ithifálico de brazos en "phi" de la parte izquierda (número 19), a la cual le concede el rango de divinidad. Propuesta ésta como tal nos hallaríamos ante la escenificación de una procesión de esa divinidad en "phi", precedida por dos heraldos (números 21 y 22) que muestran sus brazos extendidos, y un sacerdote (número 20). Tras la divinidad, otra figura (número 18) que podría ser un diácono, cierra la composición.

No obstante, esta interpretación pierde sentido tras un detallado análisis de las pictografías, ya que esos rasgos que individualizan a la supuesta divinidad, pilar básico de dicha interpretación, no son tales. Todos los individuos, excepto la figura núm. 22, se orientan hacia la derecha, tal y como se desprende de la posición de piernas y brazos. La relectura efectuada de las pinturas ha permitido comprobar cómo los personajes ithifálicos son cuatro y no uno solo, no habiendo además ningún individuo con los brazos en jarras, sino que al contrario, los agitan arriba y abajo en actitud muy similar a la de las bailarinas de la composición analizada anteriormente.

Lo más sobresaliente de este nuevo análisis de las pinturas es, quizás, que se ha podido identificar la figura núm. 31 como otra representación masculina de la misma tipología que las restantes que la acompañan, aunque de mayores proporciones, teniendo que ser puesta en relación directa con ese grupo situado a su izquierda. La figura que se sitúa a su derecha, la que A. Beltrán engloba también en el número 31, muy probablemente habría que considerarla como un añadido posterior al grupo de figuras humanas, ya que su coloración es diferente a la gama presente en todo el panel. Asimismo, no sería aventurado admitirla como tal puesto que en el propio friso hay motivos esquematizantes y en el Abrigo IIº hay también algunos trazos de Edad Prehistórica cuando menos discutible.

En resumen, en esta composición que hemos denominado IIIª nos hallamos ante un grupo de representaciones masculinas, un total de seis, cuatro de ellas ithifálicas, en clara actitud de danza y a la que damos entidad propia al igual que hacíamos con el grupo de las bailarinas. La relación entre ambos grupos, propuesta por A. Beltrán (1969), vendrá determinada en tanto en cuanto aceptemos como una unidad de representación todo el panel pintado, más acentuada en su mitad izquierda, en la que hay una mayor concentración de figuras.

– *Escena IIIª:* Se correspondería con la IIª de A. Beltrán y está integrada por ocho representaciones masculinas y dos zoomorfas. Tres individuos levantan sus brazos y contonean sus cuerpos sobre un animal (núm. 25), mientras otros cuatro personajes se disponen un tanto marginalmente a este núcleo central. En él, las figuras masculinas adoptan actitudes muy similares a la que se puede apreciar en las bailarinas, con un pie adelantado y brazos extendidos al frente, hacia el cuadrúpedo numero 36. Resaltar que la figura número 27, descrita hasta ahora como "una mancha oblonga que no pensamos pueda ser la falda de una mujer de cuerpo arqueado, que no encaja en esta escena" (Beltrán, 1969), ha podido ser definida de nuevo, tratándose de una figura humana de rasgos morfológicos seme-

jantes a los de la figura número 6 de la Iª composición, es decir, un personaje de cuerpo voluminoso, grande.

La significación que pudiera tener esta representación es difícil de precisar. Realmente aquí sí se muestra una relación más estrecha entre la figura humana y la figura animal, por lo que pensamos que pudiera tratarse de una ritualización de alguna práctica de caza, intentando plasmar la idea de dominio y poder sobre la especie animal por parte del hombre, dominio que, por otra parte, supone la base de subsistencia.

El resto de figuras de la parte derecha del friso no parecen conformar composición alguna por sí mismas, siendo además en esta parte en donde se incluyen varios motivos esquemáticos, los cuales han sido respetuosos en todo momento con el grupo principal del panel, constituido por estas composiciones analizadas, lo que parece evidenciar su vigencia en el momento en que se incluye ese esquematismo.

Llama la atención el hecho de que en tres de las composiciones identificadas haya un elemento común. Así, el individuo "obeso" está presente en la Iª y IVª escena (números 6 y 27); los individuos ithifálicos están presentes en las escenas IIIª y IVª, mientras que tan sólo el grupo de las bailarinas parece estar cerrado en sí mismo, sin que intervenga otro elemento presente en otros grupos compositivos. Sin embargo ocupa la posición central en torno a la cual se disponen las otras composiciones. Pareciera como si esa repetición de tipos y posición centralizada hubiera querido suponer un hilo conductor a todas ellas, dándoles, así, unidad y manteniendo la intención última, la misma para todos los elementos representados.

Desde esta perspectiva, cada una de las escenas sería la representación de una fase o etapa en un proceso ritual unitario, desde ese totemismo que nos hemos aventurado a proponer hasta ese juego con animales, posible transposición ritual de la caza, aderezado todo ello con danzas tanto masculinas como femeninas.

Una *Vª escena* se localiza en la pared opuesta del Abrigo Iº. Está formada por dos representaciones femeninas que corren, con el brazo adelantado, hacia un animal. Podría suponer la participación de la mujer en esos juegos con animales, hecho incuestionable para F. Jordá (1975), quien además interpreta al cuadrúpedo como un toro. Desgraciadamente su posición apartada del friso principal y lo dudoso de que se trate de un juego, más bien parece una persecución, limita bastante a la hora de aceptarla como tal.

LA GUERRA

Tras la danza, otra de las actividades a resaltar sería la plasmada en aquellas composiciones íntimamente relacionadas con la guerra. Es el caso de lo que hemos dado en denominar como "marcha o desfile militar" y una composición de lucha propiamente dicha, localizadas ambas en el conjunto de la Fuente del Sabuco de Moratalla.

– **Desfile militar** *(Fuente del Sabuco, Moratalla).*

Una composición de este tipo creemos poder definirla en el Abrigo IIº de la Fuente del Sabuco de Moratalla. Ya en



Fig. 4. Composición de desfile militar en el Abrigo IIº de la Fuente del Sabuco, en Moratalla. (Calco de A. Alonso).

las primeras referencias al conjunto, sus descubridores insinúan la posibilidad de que se tratase de una "escena de marcha y de danza" (Alonso y Grimal, 1985). Tras un detenido estudio de la misma y teniendo en cuenta una serie de particularidades que confluyen en este grupo de pinturas, creemos que nos encontramos ante una auténtica composición de desfile militar, realizado previamente al combate y que tal vez haya que explicar como un ritual más de carácter propiciatorio, con marcadas connotaciones religiosas.

Está integrada al menos por doce individuos, de los que tres son apreciables con un mínimo detalle. No obstante, los restos de pigmento de las otras siete figuras, situadas en la parte izquierda de la composición, muestran las mismas características morfológicas que estos otros, por lo que no resulta arriesgado incluirlas en una misma tipología. Su actitud, con las piernas separadas y pies apoyados tan sólo en las puntas, mientras que el talón aparece elevado del suelo, y la posición de los brazos, indican una actitud de marcha más que de danza. Si a ello unimos el que estos personajes van armados con arcos y flechas, visibles de forma nítida en dos de ellos, puede también percibirse el carácter militar o guerrero de los mismos.

La importancia de esta representación aumenta al ponerla en relación con el Abrigo Iº, lo que clarifica notablemente su significado. Todos los individuos de la composición de marcha miran y caminan hacia la izquierda, en donde se sitúa el mencionado Abrigo Iº. En éste puede apreciarse cómo hay una aglomeración de figuras en la parte central e izquierda del mismo, mientras que la mitad derecha está prácticamente vacía, siendo las pocas figuras existentes de una tipología muy diferente a la del resto. La separación entre los dos ámbitos de representación viene marcada por una grieta natural de la roca, perfectamente detallada en los didujos del Dr. A. Beltrán (1972).

Tomando como referencia esa grieta, observamos cómo las figuras situadas a su derecha, en concreto dos arqueros, muestran rasgos estilísticos muy próximos a los personajes del Abrigo IIº, precisamente a los personajes que integran la supuesta marcha militar, con cuerpos carentes de volumen, filiformes, y caracterizados por el mismo tipo

de tocado, grande y de aspecto globular (Mateo, 1992b). Un rasgo fundamental es que ambos arqueros caminan también hacia la izquierda.

Por el contrario, las representaciones humanas situadas a la izquierda de la grieta natural de la roca poseen un tratamiento muy diferente. Los cuerpos presentan un mayor volumen, marcándose nalgas y gemelos, mientras que los tocados, más pequeños y variados, muestran cierta suntuosidad habiendo incluso personajes ataviados con plumas (Ibídem, 1992b). Están armados con arcos, representados también de forma distinta a los de los otros individuos de la parte derecha y del Abrigo IIº, flechas y hachas. Todos caminan hacia la derecha, como saliendo al encuentro de los otros arqueros.

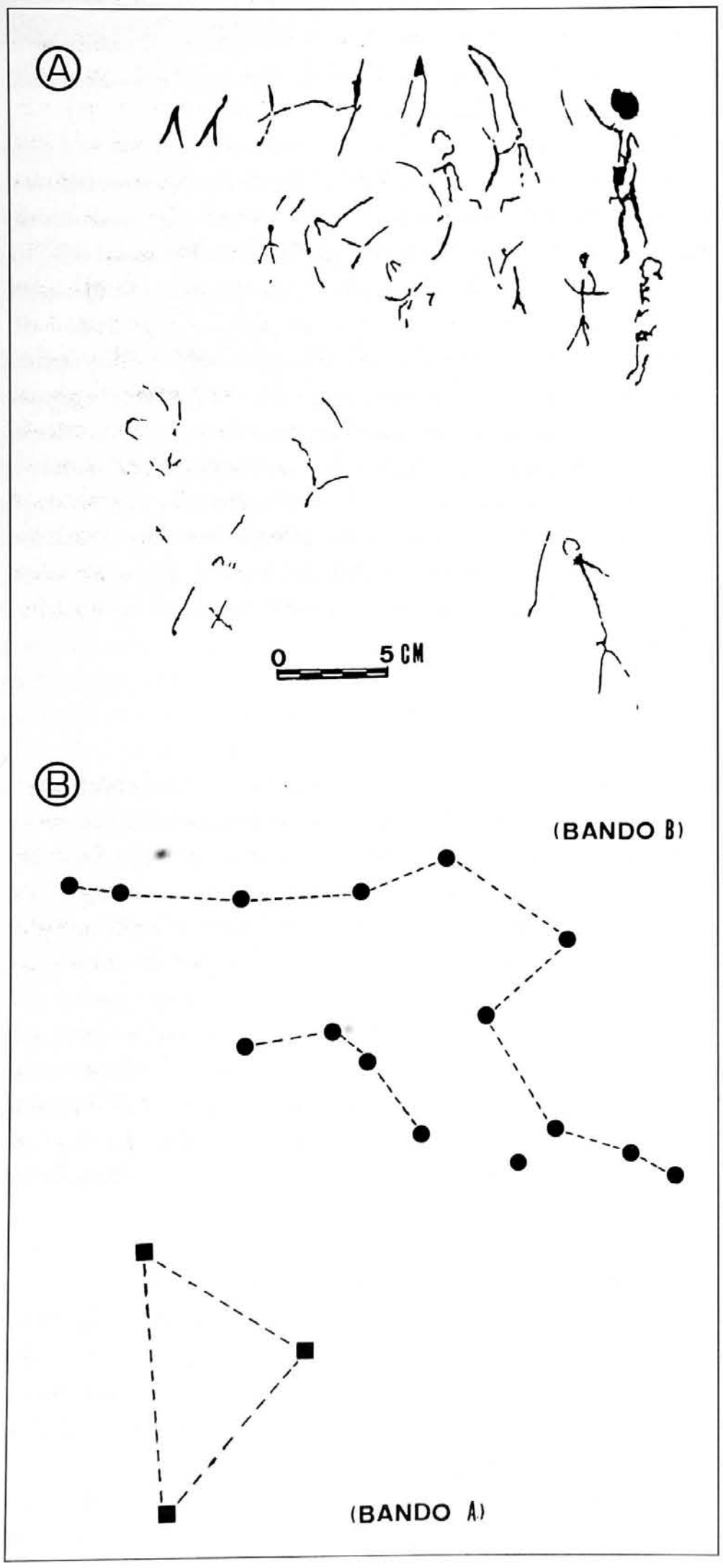


Fig. 5. Abrigo Iº de la Fuente del Sabuco: A: composición de guerra. (Calco de M. Beltrán). B: desdoblamiento táctico de los dos bandos combatientes (Según M. A. Mateo Saura).

A estas circunstancias, ya de por sí creemos que concluyentes, hemos de unir el hecho de que en la parte central del Abrigo Iº haya una composición de enfrentamiento bélico (Beltrán Lloris, 1970; Molinos, 1986/87), en la que es posible distinguir dos tipos de figuras, asociadas a dos bandos diferentes. Unos de aspecto filiforme y dotados de gran movilidad y otros de mayores dimensiones y actitudes más reposadas. De esta composición de lucha nos ocuparemos más ampliamente después, pero se hace preciso aludir a ella en estos momentos para poder entender en plenitud el significado de este grupo de figuras del Abrigo IIº y por extensión de todo el conjunto de la Fuente del Sabuco.

La lectura que hacemos de todo cuanto hemos expuesto es que nos encontramos ante la representación pictórica de un hecho trágico en la vida de los autores de estas pinturas, como es el enfrentamiento armado con los miembros de otra comunidad. Las causas bien pudieron ser territoriales, quedando plasmada esa idea de territorialidad y frontera a través de esa grieta natural del soporte rocoso que al artista le ha servido para separar dos espacios de representación, acentuado aún más al extrapolar de él a un considerable número de representaciones y situarlas en un lugar totalmente distinto como es el Abrigo IIº; distinto sí, pero a la vez próximo.

Vista desde esta óptica es por lo que catalogamos a las figuras humanas alineadas del Abrigo IIº como la representación de un desfile o marcha militar realizada previamente al combate. La participación de personajes con rasgos diferentes y la propia plasmación del combate nos lleva a despojarla de todo matiz ritual, que la podría convertir, en cierto modo, en una danza.

En cambio, sí se desprende de ella la existencia de una organización previa a la lucha en la que todos los individuos, aparentemente al menos, se someten a una disciplina de marcha ordenada. Al mismo tiempo, otra nota importante que podemos entrever, no ya sólo de esta composición sino también a partir de las pintadas en otros conjuntos, es que la guerra es una actividad desempeñada exclusivamente por los hombres, ya que en ninguna de ellas hay participación femenina.

Por otro lado, hay suficientes testimonios dentro del Arte Naturalista como para no suponer aventurada esta interpretación. Podríamos citar los casos del Abrigo IXº del Cingle de la Mola Remigia, en el Barranco de la Gasulla (Castellón), el Abrigo del Voro (Valencia) o más alejado, el desfile del Abrigo de la Araña de Bicorp (Valencia) (Molinos, 1986/87), en los que las actitudes de marcha ordenada y rítmica se manifiesta con absoluta claridad, marcando el carácter de la composición.

– Confrontación bélica *(Fuente del Sabuco, Moratalla).*

Localizada en el Abrigo Iº de la Fuente del Sabuco de Moratalla, fue estudiada por M. Beltrán Lloris (1970). La describe como "una escena compuesta por representaciones de hombres en color rojo y carmín oscuro, componiendo un evidente episodio bélico en el que confluyen las características artísticas ya presentes en las escenas seme-

jantes conocidas. Se trata de una agrupación de dieciséis personajes divididos en dos bandos, claramente enfrentados, que denominamos A y B, a izquierda y derecha del espectador respectivamente. En el primero de ellos militan tres arqueros de marcado tipo filiforme, con las piernas abiertas, ostentando gran movimiento y mirando a la derecha. En el bando B, situado en la parte superior de la escena, hemos contado trece guerreros más (alguno incompleto), que contrastan por sus dimensiones y actitudes con los del bando precedente. Sólo dos se encuentran en movimiento con las piernas extendidas; el resto se halla en posturas estáticas y actitud pasiva o defensiva; todos permanecen agrupados, salvo uno en la parte inferior, de aspecto estilizado y blandiendo un arco al frente".

Posteriormente fue recogida por Mª. I. Molinos Sauras (1986/87) en su repertorio de composiciones de carácter bélico del Arte Naturalista, resaltando las características que confluyen en esta composición, totalmente acorde con las características generales a este tipo de representaciones. Entre ellas destacan el que cada bando ocupe una zona concreta, separados por un saliente u otro accidente natural de la roca y el distinto tratamiento que sufren los individuos de uno y otro bando, tanto en la forma como en las actitudes.

A pesar de la claridad con que la ve M. Beltrán y la acepta Mª. I. Molinos, es realmente una composición muy confusa en la que la mayor parte de los elementos poco se asemejan a una figura humana. En algunas representaciones de este tipo, como pueda ser el caso de las pintadas en el Abrigo Sautuola, de Nerpio (García Guinea, 1963) o la del Barranco de Les Dogues, en Ares del Maestre (Castellón) (Porcar, 1953), con la intención de conferir la sensación de mayor dinamismo y realzar el carácter violento de las mismas, la figura humana se reduce a simples trazos lineales, en ocasiones cimbreados considerablemente, haciendo mínimo el número de detalles presentes. Importa solamente que se aprecie que se trata de hombres, nada más.

Sin embargo, en la composición de la que nos ocupamos ahora, más que una reducción a la linealidad, se ha producido una total abstracción de los personajes y, por ende, de toda la composición de lucha, de tal forma que tan sólo se distingue con cierta nitidez la existencia de dos grupos y, dentro de ellos, algún personaje más detallado en sus rasgos.

Aun resaltando esta dificultad que encierra la representación, la aceptamos como tal entre otras razones porque cobra pleno significado si tenemos en consideración todo cuanto dijimos acerca de la "composición de marcha" del vecino Abrigo IIº. Si bien nos remitimos a ese mismo comentario, vamos a reseñar algunas de las particularidades más sobresalientes:

a) Los personajes que integran cada uno de los abrigos se dirigen en sentido opuesto, como saliendo al encuentro los unos con los otros.

b) Presentan distinto tratamiento las figuras de uno y otro abrigo.

c) Un accidente natural de la roca sirve de separación entre los personajes del Abrigo Iº y algunos personajes de morfología típica de los del Abrigo IIº presente en este Abrigo Iº.

d) Identificación de lo que podría ser un desfile o marcha previa al combate en el Abrigo IIº.

Por todo ello, admitimos como tal esta composición de lucha, como testimonio inequívoco del enfrentamiento armado entre dos grupos humanos, por cuestiones que sólo podemos aventurar, pero que bien pudieron ser de índole territorial, como apuntábamos al hablar de la composición anterior.

Por último, observando detenidamente esta representación y la posición que adopta cada uno de los individuos que la forman, podemos intentar desentrañar cierta disposición táctica de combate. Mientras el bando A, siguiendo la terminología empleada por M. Beltrán (1970), presenta una formación en triángulo, que suele ser frecuente cuando se trata de grupos reducidos de combatientes, tal y como se desprende de otras composiciones similares como son las de la Galería del Roure (Castellón) (Molinos, 1986/87) o el mismo Abrigo Sautuola de Nerpio (García Guinea, 1963), el llamado bando B, mucho más numeroso, adopta una disposición envolvente para con ese bando A. Así, cuatro individuos alineados actúan a modo de avanzadilla mientras que detrás de ellos, un grupo central evoluciona en cuadrado, al tiempo que está flanqueado por dos alas de tres miembros cada una por la derecha e izquierda respectivamente. Esos flancos laterales, adelantados, acabarían por rodear al bando A por la retaguardia con relativa facilidad, lo que supondría la destrucción de la formación cerrada en triángulo que muestra este bando A y, con ello, su posible derrota.

LA CAZA

Un nuevo núcleo temático, quizás el más importante en cuanto al numero de representaciones analizadas, es el formado por aquellas composiciones que son el reflejo de las actividades cinegéticas desarrolladas por los autores de este arte. Las estaciones en las que hemos documentado este tipo de figuraciones caracterizadas por el enfrentamiento entre el hombre y los animales son la Cueva del Humo, la Cueva de las Conchas y la Cueva de las Palomas, dentro del conjunto de la Peña Rubia de Cehegín, la Cueva-sima de la Serreta en Cieza, el Abrigo del Milano en Mula, el Abrigo del Mojao en Lorca y la Cañaíca del Calar, la Fuente del Buitre y el Abrigo del Molino de Capel, en Moratalla.

– Cueva del Humo *(Peña Rubia, Cehegín).*

Integran esta composición 5 figuras, entre las que encontramos tres cazadores y dos cuadrúpedos, uno de ellos claramente identificable como un cérvido, mientras que el otro, de aspecto corpulento y voluminoso, es difícil de precisar en su especie (Mateo, 1993b).

Uno de los cazadores, el situado más hacia la derecha, va provisto de un arco, en actitud clara de disparar una flecha contra el ciervo que camina delante de él y que ya ha sido asaeteado por tres veces. Un segundo individuo se sitúa en el centro de la composición, entre los animales. El

armamento que pudiera llevar no lo podemos precisar ya que el pigmento ha desaparecido por completo, pero por la disposición de un débil trazo que debió formar parte de un brazo, posiblemente fuera armado también con arco y flechas como el anterior. La tercera representación humana involucrada en la caza se ubica en la parte izquierda del friso, confrontado a las otras figuras, tanto animales como humanas, y porta un objeto largo que difícilmente podríamos considerar como un arco. Mira de frente a los otros cazadores y a los cuadrúpedos.

Aparte del interés que encierra la composición por la información que proporciona sobre el armamento empleado en las labores de caza, como son los arcos simples convexos, las emplumaduras de dirección de las flechas y el "bastón" que lleva uno de los cazadores, creemos que es de destacar la posibilidad de conocer la técnica utilizada en las operaciones de caza, que en este caso parece tratarse de la llamada técnica del ojeo. Propia de cacerías colectivas, consiste fundamentalmente en que un grupo de individuos, por lo general también armados, atacan a un grupo de animales, llevándolos intencionadamente hacia un lugar predeterminado en donde aguarda otro pequeño grupo de cazadores, acorralando de esta forma a los animales.

Composiciones de este mismo tipo se encuentran en bastantes abrigos naturalistas, entre los que cabría mencionar el Covacho Ahumado (Teruel), el Abrigo del Ciervo (Valencia), la Cueva de la Araña (Valencia) o el Abrigo de los Caballos (Castellón), por citar tan sólo algunos ejemplos (Blasco, 1974). Más concretamente la composición del Abrigo del Ciervo de Dos Aguas (Valencia) guarda un fuerte paralelismo con esta de la Cueva del Humo de Cehegín. Tres arqueros han acorralado a una cabra, ya asaeteada (Jordá y Alcacer, 1951).

En la *Cueva del Humo* estaríamos de este modo frente a la escenificación de la fase final de esta operación de caza mediante el ojeo, en la que ya los perseguidores que acosan a los animales los han conducido hasta el lugar deseado en el que se encuentra un tercer cazador, armado con un extraño instrumento que bien podría ser algún arma arrojadiza del tipo de una lanza o jabalina y que ataca totalmente de frente a los animales, cabe pensar que ya fatigados por la huida.

– Cueva de las Conchas *(Peña Rubia, Cehegín).*

Esta composición está integrada por tres representaciones masculinas, y un cuadrúpedo de grandes proporciones y de especie difícil de determinar. El aspecto tosco en el que se han realizado las pinturas de la Peña Rubia (Beltrán y San Nicolás, 1985), notable en lo que respecta a las representaciones zoomorfas, dificulta la identificación de la especie de éstas, salvo casos excepcionales, como el ciervo que veíamos en la Cueva del Humo. El resto, en virtud de algunos rasgos que pueden entenderse como cornamentas incipientes, pudieran ser aceptados en su mayoría y no sin reservas como cápridos.

En esta composición de la Cueva de las Conchas, tres individuos armados con arcos y flechas, y uno de ellos con una lanza, se enfrentan a uno de estos posibles cápridos, que avanza hacia ellos. Es de destacar la posición que cada uno de los cazadores adopta en la composición. Tan sólo uno de ellos está en actitud de disparo, el del centro, mientras que los otros dos, situados cada uno a un lado del anterior y en una posición intermedia entre ese arquero central y el animal, lejos de intentar disparar, abren sus brazos intentando, quizás, con ello amilanar y acorralar al animal. Pudiésemos estar de nuevo ante la representación de la fase final de la cacería mediante el ojeo, que ya hemos comentado anteriormente. Los cazadores que han perseguido al animal han logrado llevarlo hasta un lugar idóneo donde se halla un tercer cazador que ya tiene sus armas preparadas para disparar contra ese animal. Los individuos que han conducido hasta allí a éste, se adelantan para cubrir los flancos laterales por los que podría intentar escapar. Destaca, empero, el que el animal no lleve ninguna señal evidente de haber sido atacado con anterioridad, como veíamos en el ciervo de la Cueva del Humo.

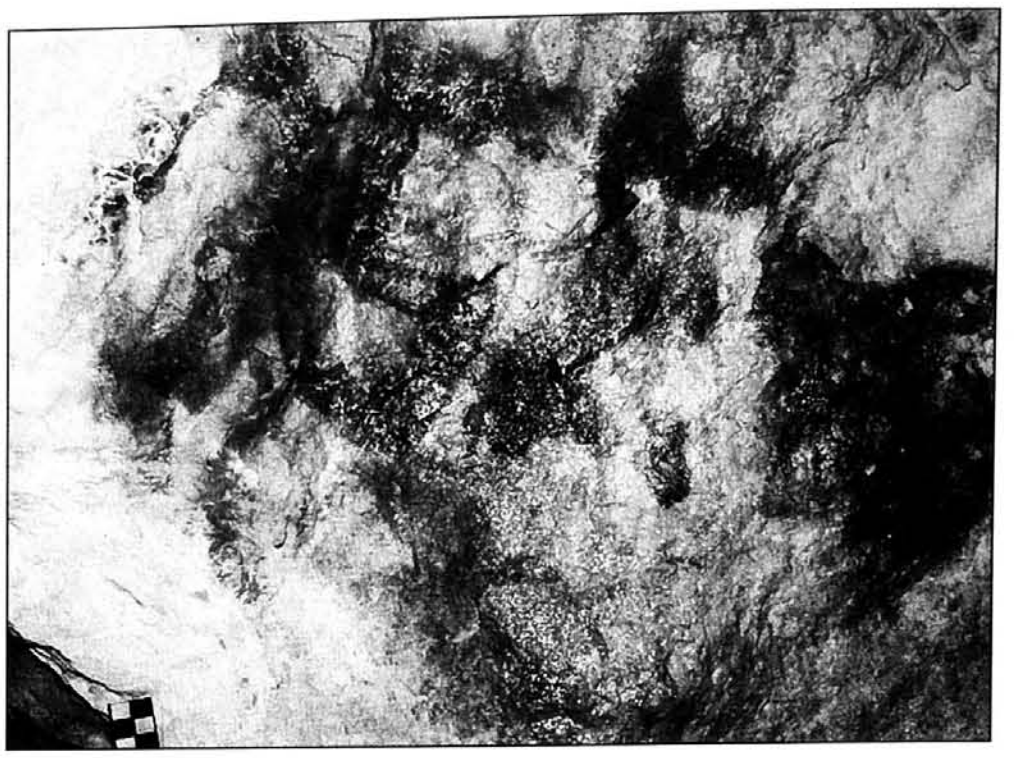


Fig. 6. Cueva de las Conchas (Peña Rubia, Cehegín). Fase final de la cacería colectiva mediante la técnica del ojeo.

– Cueva de las Palomas *(Peña Rubia, Cehegín).*

En esta cueva se pueden apreciar dos composiciones de caza totalmente diferentes a las que hemos analizado hasta ahora dentro también de este mismo conjunto (Mateo, 1993b). Siguiendo la nomenclatura establecida (Beltrán y San Nicolás, 1985), las dividimos en Panel IIº y IIIº.

a: Panel IIº:

Está formada por tres figuras humanas y un cuadrúpedo, quizás un ciervo. Dos de los individuos están situados enfrente del animal, estando uno de ellos con el arco en posición de disparo, aunque no se aprecia la flecha. El otro personaje inmerso en la composición se sitúa a un lado del cuadrúpedo, en actitud un tanto pasiva.

Aunque con mucha menor claridad que en los casos anteriores, podríamos considerar ésta composición en la misma línea que aquéllas, si bien se carece del dinamismo que otorgaban la posición y actitud de los cazadores.

b: Panel IIIº

Si hasta el momento hemos visto cacerías catalogables como colectivas, a pesar del reducido número de persona-

jes involucrados en cada una de ellas, ahora asistimos a la técnica de caza más empleada (Blasco, 1974) como es el de la caza individual.

En ésta, el hombre se enfrenta solo al animal. En la composición que nos ocupa, un arquero se dispone a disparar sus flechas sobre un cuadrúpedo, tal vez un cáprido, que se dirige hacia él. Ningún otro elemento interviene en esta acción.

– Cueva de la Serreta *(Cieza).*

Estas pinturas fueron sucintamente estudiadas por J. R. García del Toro (1988) y en lo que al tema de la caza se refiere definía hasta tres "escenas cinegéticas". La primera estaría integrada por un arquero que apunta su arco hacia cuatro cuadrúpedos; la segunda la formarían dos arqueros disparando a sendos animales y la tercera composición estaría conformada por un arquero y dos cuadrúpedos, con la particularidad de que dicho arquero se sitúa por delante de los cuadrúpedos. Otro aspecto a destacar es que este autor identifica esos cuadrúpedos como pertenecientes a la familia de los "canidae".

Un nuevo y detallado análisis sobre el terreno ha permitido caracterizar de forma distinta a los cuadrúpedos, ha modificado en parte la tipología de las representaciones esquemáticas presentes en el friso y ha posibilitado también la localización de varios motivos inéditos (Mateo, 1991/92).

Por nuestra parte, obviando los motivos esquemáticos del friso, consideramos que nos encontramos ante una única composición de caza, integrada por tres arqueros y quince cuadrúpedos. La disposición de esos tres arqueros resulta cuando menos curiosa, ya que uno de ellos se sitúa en la parte posterior de la composición, detrás de todos los animales, mientras que en el otro extremo de la misma se dispone un segundo cazador, en el mismo sentido que la marcha de los animales. El tercer arquero, por su parte, se coloca protegiendo el flanco derecho, casi en el centro de la representación.

Se hace preciso ahora, antes de pasar a analizar la posible técnica empleada en las operaciones de caza, reflexionar brevemente sobre el tipo de cuadrúpedo de que se trata. Creemos que hay rasgos morfológicos lo suficientemente detallados como para considerar a estos animales como équidos y no cánidos. Son rasgos como las pezuñas, observables con claridad en los números 6, 8, 18 y 20; la forma de las orejas, apreciable en los números 6, 16, 17 ó 19; lo alargado de la cabeza y el hocico, evidente en la mayoría de los animales y la cola, reseñables las de los números 9, 14, 19 ó 31; y aunque éste no sea un rasgo por sí solo definitorio, las proporciones que muestran los animales, sobre todo en relación con la figura humana, serían un tanto desmesuradas si hablamos de cánidos, no así si lo hacemos de équidos.

De otra parte, en otros conjuntos relativamente cercanos a este de la Cueva de la Serreta hay representaciones incuestionables de équidos, como es el caso de la Cueva del Peliciego, en Jumilla (Fortea, 1974) o los Cantos de la Visera de Yecla (Breuil y Burkitt, 1915; Cabré, 1915).

Así pues, nos hallamos en este conjunto ante una representación de caza de équidos por parte de tres individuos armados con arcos y flechas, tal y como parecen atestiguar los rasgos morfológicos definidos en los animales. En cuanto a la técnica utilizada en dicha cacería podemos decir que la disposición escalonada que presentan los arqueros, intercalados entre los animales, puede tener como finalidad principal dirigir a los animales ordenadamente por un lugar o hacia un lugar concreto, con lo que de nuevo estaríamos ante un ejemplo de caza mediante la técnica del ojeo. La posición del cazador que abre la marcha en la parte derecha parece sugerir que aún no se ha llegado a ese lugar deseado. Ello podría ilustrar otra de las fases de este proceso de caza con el ojeo. Ya hemos visto en otras composiciones de otros tantos conjuntos la etapa final, cuando cazadores y animales aparecen confrontados. En la Serreta todavía no se ha llegado a ese paso.

Junto a estas composiciones claramente identificables como reflejo de actividades cinegéticas, existen algunas otras en las que ese carácter descriptivo no es tan acusado, lo que nos hace ser prudentes a la hora de aceptarlas también como reflejo de esa actividad. Es el caso del Abrigo del Milano de Mula, del Abrigo del Mojao en Lorca y de la Fuente del Buitre, Abrigo del Molino de Capel y de la Cañaíca del Calar de Moratalla, las cuales no sin reservas vamos a incluir en este apartado que estamos dedicando a las composiciones de caza, advirtiendo, eso sí, que se alejan de lo hasta ahora visto.

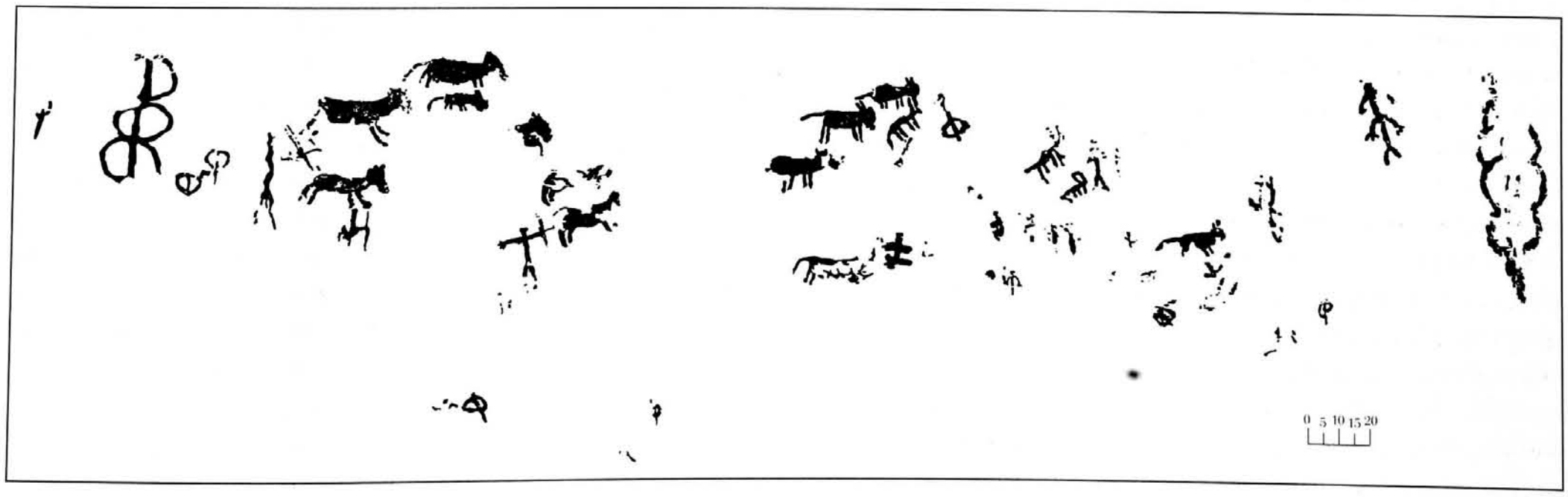


Fig. 7. Composición de cacería colectiva mediante la técnica del ojeo en la Cueva de la Serreta, en Cieza (Calco de M. A. Mateo).

– **Abrigo del Mojao** *(Lorca)*.

Integran esta composición una sola figura humana, concretamente un arquero, y cuatro cuadrúpedos, que muy posiblemente podrían ser cápridos, a tenor de la incipiente cornamenta que presentan.

A pesar de que estos animales se encuentran alejados del supuesto cazador, la actitud de carrera que éste evidencia hacia ese grupo de animales, y la posición de los brazos, uno ligeramente extendido sosteniendo el arco, y el otro flexionado y asiendo las flechas, en clara postura de cargar las armas mientras corre, nos lleva a catalogarla como el ataque de un arquero a una manada de animales y, por tanto, como una composición de caza individual semejante en el fondo a la que describíamos en la Cueva de las Palomas de la Peña Rubia de Cehegín, con la salvedad de que aquí se han representado varios animales.

– **Abrigo del Milano** *(Mula)*.

Más problemática resulta la aceptación de esta composición del Abrigo del Milano como testigo de las prácticas cinegéticas. Forman el friso pintado, aparte de varios motivos esquemáticos dispersos por el abrigo, cuatro representaciones humanas, dos masculinas y dos femeninas, dispuestas formando parejas, y cuatro representaciones zoomorfas.

Tal y como pusieron de manifiesto los investigadores que estudiaron este conjunto (San Nicolás et alii, 1987), resulta un tanto forzado relacionar estas figuras humanas con los cuadrúpedos, a pesar de que una de ellas vaya armada con arco y flechas. Este presunto cazador no se dirige hacia ningún animal y además sostiene las armas en la misma mano, en actitud alejada de intentar cargar y disparar ese arco.

Pensamos por ello que aunque la presencia de los animales pueda llevarnos a interpretar a ese arquero como un cazador, en ningún momento se ha pretendido representar una acción real de caza. Quizás se trate de una composición alegórica de esa actividad, la cual se muestra con un carácter más acentuado en otro de los conjuntos estudiados, el de la Cañaíca del Calar de Moratalla.

– **Fuente del Buitre** *(Moratalla)*.

Es una composición formada por una representación humana y otra zoomorfa, de un cérvido. Este individuo, a tenor de unos restos de pigmento que pudieran pertenecer a un arco (Alonso, 1993), podría ser un cazador que parece acechar al ciervo que está situado unos centímetros más arriba en el panel pintado.

– **Abrigo del Molino de Capel** *(Moratalla)*.

Formada por tres figuras, es muy similar en la forma a la que vemos en la Fuente del Buitre. No obstante, presenta una nota característica, excepcional en el resto de conjuntos de arte, como es la representación de un motivo vegetal, del tipo de pequeño arbusto o matorral (Mateo, 1993c; Mateo, Moñino y Bernal, e.p.), que ha sido utilizado por el supuesto cazador para esconderse y poder acercarse al ciervo que pretende capturar.

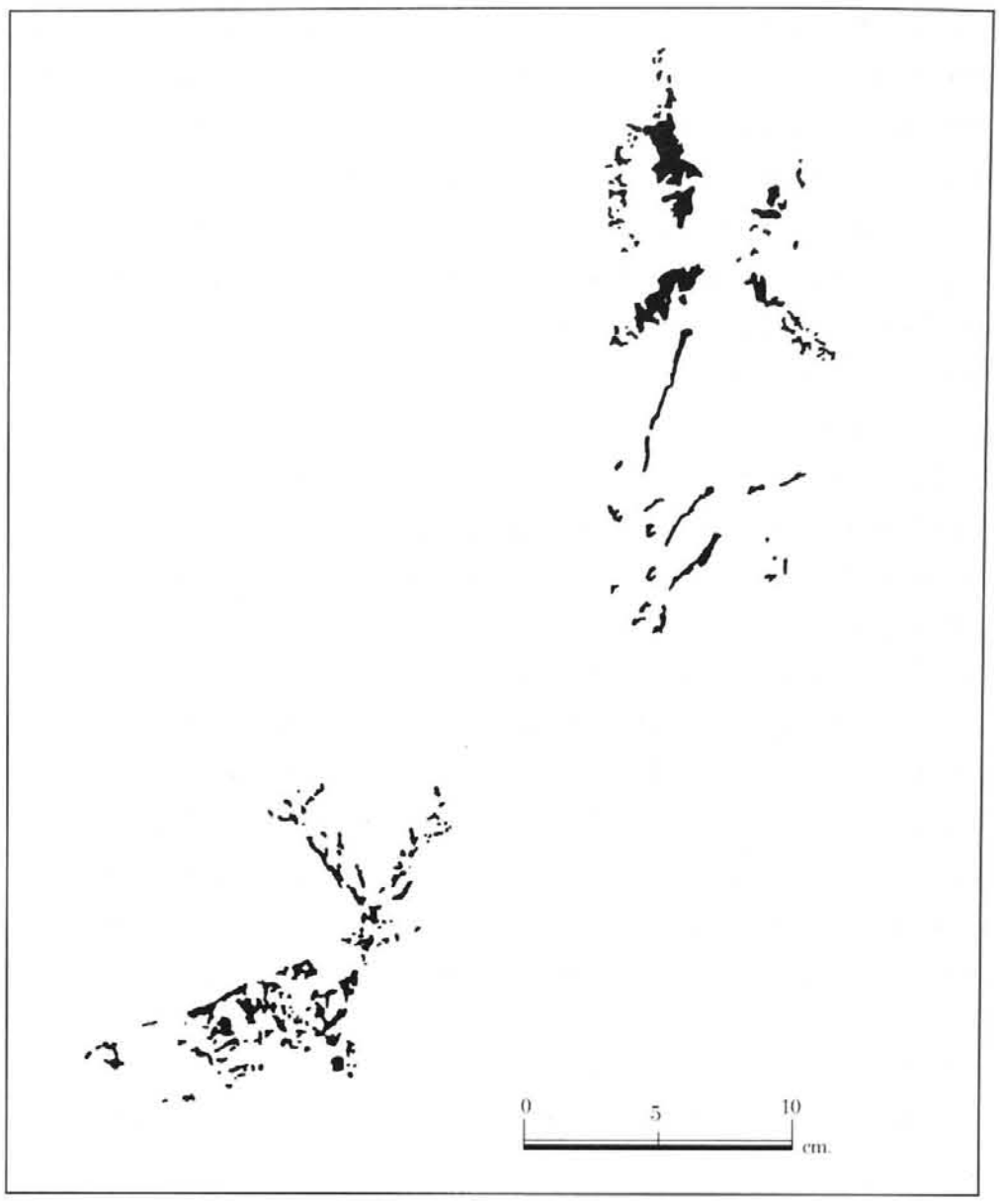


Fig. 8. Ejemplo de cacería individual en el Abrigo Iº del Molino de Capel, en Moratalla (Calco de M. A. Mateo, C. Pérez y J. A. Bernal).

La actitud de carrera que muestra este cazador sitúa a esta composición del Molino de Capel en la misma línea que la composición que veíamos en el Abrigo del Mojao de Lorca, que junto a los otros ejemplos de la Peña Rubia de Cehegín y la Fuente del Buitre de Moratalla, se engloban dentro del grupo de cacerías individuales.

– **Cañaíca del Calar** *(Moratalla)*.

La aquí representada no se correspondería con una composición cinegética al modo en que las hemos descrito hasta el momento, ya que no hay un aparente orden lógico que estructure los diversos elementos que intervienen en la misma.

Un personaje armado con arco y flechas se sitúa en medio de varias representaciones zoomorfas, de cápridos y cérvidos sobre todo, que se distribuyen por el friso de una forma un tanto anárquica, con combinaciones de posiciones estáticas y dinámicas y con importantes desigualdades de tamaño entre la figuras, lo cual parece resaltar la idea de individualidad en cada una de ellas.

La actitud de disparo que adopta el arquero, la posición agazapada que muestra y la existencia de rasgos particulares entre los que sobresale el tocado de dos plumas, que podría ser interpretado como un ardid de caza (Blasco, 1974), nos lleva a plantearnos que el artista quiso simbolizar mediante su inclusión en un panel dominado por esas figuras zoomorfas la idea y la experiencia de la caza.

Ciertamente es ésta una interpretación subjetiva y por ello discutible, pero el que no podamos otorgarle ese carácter narrativo de las otras composiciones sólo nos posibilita a conferirle ese matiz simbólico, o si se prefiere alegórico, acerca de la actividad de la caza.

Del análisis de todas estas composiciones de contenido cinegético que hemos tratado podemos entresacar algunas conclusiones particulares sobre dicha actividad. Destacamos las siguientes:

a) Las especies más cazadas fueron los cérvidos y los cápridos, que aparecen en ocho de las composiciones estudiadas, mientras que en menor proporción se cazaron también équidos, presentes tan sólo en un conjunto.

b) Las armas utilizadas en dichas cacerías fueron fundamentalmente el arco y las flechas, siendo este arco del tipo simple convexo. Junto a éstas y excepcionalmente, se ha documentado el empleo de armas arrojadizas, tipo jabalina o lanza.

c) En las operaciones de caza hallamos tanto representaciones de caza individual como cacerías colectivas. En las primeras, caso de la Cueva de las Palomas de la Peña Rubia, Abrigo del Mojao, Fuente del Buitre, Molino de Capel y Cañaíca del Calar, el cazador se enfrenta solo al animal, al que suele aparecer confrontado. Por su parte, en las cacerías colectivas, constatadas en la Cueva del Humo y la Cueva de las Conchas, de la Peña Rubia de Cehegín y en la Cueva de la Serreta, se emplea la técnica del ojeo en la que un grupo de cazadores inicia un primer ataque contra la manada de animales con la intención de ahuyentarlos y conducirlos hasta un lugar en el que aguardan otros cazadores que atacan frontalmente a esos animales.

CONSIDERACIONES FINALES

Una vez realizado el estudio y descripción de las diversas composiciones que hemos interpretado en los conjuntos naturalistas, con la participación humana como premisa fundamental, podemos extraer unas conclusiones a modo de resumen sobre la forma de vida económica y social de los pueblos autores de ese Arte Naturalista de la provincia de Murcia:

1º. La caza era, a tenor del número de representaciones, la actividad más desarrollada y más importante en la economía de estas gentes. Las especies cazadas eran básicamente los pequeños rumiantes y, en menor medida, algún gran ungulado, en concreto, équidos.

Para esta actividad empleaban mayoritariamente los arcos y las flechas y, de manera ocasional, algún arma arrojadiza. Asimismo, se puede intuir cierta estrategia a la hora de llevar a cabo esos trabajos de caza, como es la denominada técnica del ojeo que implica una organización previa y una ejecución minuciosa para garantizar unos resultados positivos.

2º. En ninguno de los diecisiete yacimientos, con arte estudiados hay evidencias de unas labores de recolección al modo en que ésta se manifiesta en otros conjuntos como pueda ser el caso de la Cueva de la Vieja de Alpera (Albacete) o la Cueva de la Araña (Valencia), e incluso otras que habiendo sido interpretadas como composiciones agrícolas, caso de Cinto de las Letras (Valencia), Barranco del Pajarejo (Teruel) o Cingle de la Mola Remigia de la Gasulla (Castellón) (Jordá, 1974: 216), nosotros nos inclinamos a considerar como testimonios de esa actividad recolectora y no de la agrícola (Mateo, 1992a).

Esta falta de composiciones de recolección en Murcia no debe entenderse como una ausencia real de esta práctica entre las gentes de esta zona, sino tal vez como una falta de motivación para representarlas, lo cual entra de lleno en el ámbito de la posible simbología del Arte Naturalista. No sería lógico separar la recolección de la caza cuando son dos actividades que van íntimamente unidas en aquellos pueblos que catalogamos de no productores, y sobre todo cuando se ha constatado en otros conjuntos dentro del mismo Arte Naturalista.

3º. Las relaciones entre los distintos grupos humanos no siempre debieron ser amistosas a tenor de la existencia de una composición de lucha en el Abrigo Iº de la Fuente del Sabuco de Moratalla. Incluso hemos identificado una marcha militar previa a ese combate en la que los individuos se alinean de forma ordenada, marcando todos el mismo paso. Como ya señalamos al analizar esta composición, se encuentra en la misma línea que las presentes en otros abrigos como puedan ser el Abrigo IXº del Cingle de la Mola Remigia (Castellón) o el Abrigo del Voro (Valencia) (Molinos, 1986/87), y quizá debamos considerarla como reflejo de algún tipo de ritual propiciatorio desarrollado previamente a la guerra.

Respecto al combate propiamente dicho, se puede vislumbrar cierta táctica militar. Cuando uno de los grupos es reducido en el número de sus miembros, éstos adoptan una formación cerrada, en triángulo, mientras que si el grupo es numeroso se forman varios subgrupos cuya misión es atacar al bando enemigo por todos los frentes, con una maniobra envolvente.

El transfondo que encierra esta belicosidad parece estar asociado directamente a la idea de territorialidad. Tal y conforme se ha puesto de relieve en diversos estudios (Chisholm, 1968; Lee, 1969), cada grupo humano ejerce un control estrecho sobre un espacio geográfico más o menos amplio, cuyas características pueden variar en función de la identidad económica del grupo, bien se trate de grupos productores o de depredadores. Cabe pensar por ello que estas sociedades representadas en el Arte Naturalista ejercen también un control sobre el territorio próximo en el que se desenvuelven y del que se abastecen, no permitiendo que cualquier otra comunidad exterior viole sus fronteras.

Esta idea de frontera y con ello de territorialidad estaría representada en los abrigos pintados a través de ciertos convencionalismos, como el de delimitar los planos de representación de cada uno de los grupos humanos que han entrado en fricción. Para dicha delimitación se aprovecha en la mayoría de las ocasiones un accidente natural de la roca (Molinos, 1986/87), bien un saliente, bien una grieta, que establece esa separación. Por el momento resulta arriesgado asociar cada uno de estos rasgos utilizados del soporte a algún tipo de accidente del terreno, en el sentido de interpretar que un saliente simboliza una montaña o una grieta lo hace con un río. Ello requiere un conocimiento minucioso de los conjuntos de arte y, sobre todo, un profundo estudio de cada región en la que se inscribe cada uno de estos conjuntos y aventurarnos a jugar un tanto con la dinámica económica de esos grupos en términos espaciales.

Si aceptamos que en el fondo estas luchas están provocadas por la violación del territorio, entendido éste como el área que rodea al asentamiento y que es explotada habitualmente (Higgs-Vita Finzi, 1972), lo que incide directamente en la vida económica de las sociedades que actúan sobre ese territorio, quizás debamos coincidir con J. Cabré (1915), a la vista de las actividades representadas, en que el auténtico casus belli fuera la penetración en territorio vecino de grupos de cazadores, obligados a ello ante la eventual desaparición o escasez de caza en su propio ámbito geográfico de control. Esta causa es totalmente plausible si tenemos en cuenta el modo de vida económica reflejado en las pinturas, en las que la caza y, en segundo término, la recolección, constituyen el eje central y básico del mismo.

4º. A través de las representaciones documentamos también la existencia de una cierta religiosidad, manifestada por medio de danzas rituales en las que participan tanto hombres como mujeres.

En la mayoría de las ocasiones, estas composiciones se han relacionado directamente con la idea de fecundidad o juegos con animales (Beltrán, 1969; Jordá, 1975) apoyándose en la presencia de figuras masculinas ithifálicas o, en el segundo caso, por la existencia de figuras zoomorfas más o menos próximas a las figuras humanas en actitud de danza. Partiendo incluso de estas premisas se han formulado teorías acerca de la existencia de una auténtica jerarquía religiosa, con sacerdotes y diáconos adscritos a una determinada divinidad, al modo en que se ha propuesto para el conjunto del Barranco de los Grajos (Cieza) (Jordá, 1975).

Sobre este tema de la religiosidad, somos partidarios de no forzar interpretaciones. Así, en las denominadas danzas fálicas es difícil precisar el papel desempeñado por los personajes masculinos que están dotados en la representación de un prominente falo. Dicho de otra manera, lo que no podemos saber es si ese aparente falo es tal y se pinta con una intención mágico-religiosa, o por el contrario se trata de un simple estuche fálico y su representación se debe entonces a un mero convencionalismo. Si lo admitimos así, tratar de responder al por qué se pinta en unos casos y en otros no, cuando se supone que es utilizado casi siempre, es tan difícil como intentar conocer por qué en unos lugares se han representado composiciones de recolección y en otros no, cuando suponemos que ésta tuvo una práctica generalizada. Este tipo de interrogantes entran de lleno en el campo de la intencionalidad y de la posible simbología del Arte Naturalista, y ello, hoy por hoy, es arriesgado precisarlo.

En las pinturas del Barranco de los Grajos de Cieza se ha considerado la existencia de uno de estos rituales fálicos a partir de la presencia de un grupo de personajes masculinos, entre los que habría uno ithifálico (Beltrán, 1969; Jordá, 1975). Sin embargo, como ya hemos reseñado al analizar esa composición, se trata en realidad de seis figuras masculinas mostrando esa cualidad y no una, como proponían estos otros autores.

Por lo que respecta a las llamadas theriomaquias o juegos rituales con animales, éstos se han vinculado también con el rito religioso del mito de la fecundidad (Jordá, 1975). Nuestra opinión es que ante tales composiciones nos encontramos ante una transposición ritual de la práctica de la caza con la intención de reforzar la idea de dominio y poder por parte del hombre hacia los animales, de los que tan directamente depende. En una sociedad cazadora-recolectora, como parece perfilarse la de los autores del Arte Naturalista, encaja perfectamente una religiosidad cuyo fin último es el de potenciar la idea de posesión y control del medio como garantía de subsistencia.

5º. Sin restar nada del valor descriptivo que otorgamos a las pinturas, podemos también intuir para ellas cierta finalidad religiosa. Ello se desprende de una composición del conjunto de la Cañaíca del Calar de Moratalla en la que se han representado en un mismo plafón varios animales y un supuesto cazador sin relación aparente entre sí. Por nuestra parte, lo hemos interpretado como la representación plástica de la abstracción de la idea de la caza, lo cual puede ser admisible si consideramos la presencia en otros conjuntos de actos rituales que tienen como protagonistas a hombres y animales y que hemos catalogado como rituales de caza, al modo en que aparece en el conjunto ciezano del Barranco de los Grajos.

De esta forma, no sólo el contenido del Arte Naturalista tendría carácter mágico-religioso, sino que también lo tendría el propio arte en sí.

El estudio de los aspectos etnográficos (Mateo, 1993a) y socioeconómicos contenidos en las pinturas parece apoyar la idea de que se trata de manifestaciones artísticas, muy posiblemente con intencionalidad ritual, de pequeñas comunidades, a tenor del número de personajes inmersos en esas composiciones, dedicadas a la caza y la recolección como actividades exclusivas, en las que se aprecia una vertiente religioso-ritual, posiblemente relacionada con unas creencias tendentes a consolidar y garantizar la pervivencia de un modo de vida depredador, y en las que se vislumbra una jerarquización, aunque sea mínima, tal y como parece desprenderse de la actividad bélica.

BIBLIOGRAFIA

ACOSTA, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*, Salamanca

ACOSTA, P. (1983): "Técnica, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispana", *Zéphyrus*, XXXVI, Salamanca, pp. 13-27.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1985): "Las pinturas rupestres de la Fuente del Sabuco II, Moratalla (Murcia)", *Ampúries*, 38, Barcelona, pp. 28-33.

ALONSO TEJADA, A. (1993): "Estudios en un sector de Moratalla: investigaciones en el conjunto con pinturas rupestres de la Risca I y prospecciones en el entorno inmediato". *Memorias de Arqueología-89*, (tomo +), Murcia, pp. 53-59.

BELTRAN LLORIS, M. (1970): "Una escena bélica en el Abrigo de la Fuente del Sabuco, XI *Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, pp. 237-2++.

BELTRAN MARTINEZ, A. (1968): "Arte Rupestre Levantino", *Monografías Arqueológicas*, IV, Zaragoza.

BELTRAN MARTINEZ, A. (1969): "La Cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)", *Monografías Arqueológicas*, VI, Zaragoza.

BELTRAN MARTINEZ, A. (1972): "Los abrigos pintados de la Cañaíca del Calar y de la Fuente del Sabuco, El Sabinar (Murcia)", *Monografías Arqueológicas*, IX, Zaragoza.

BELTRAN MARTINEZ, A. (1989): *Ensayo sobre el origen y significación del Arte Rupestre Prehistórico*, Zaragoza.

BELTRAN MARTINEZ, A. y SAN NICOLAS DEL TORO, M. (1985): "Las pinturas rupestres de las Cuevas de la Peña Rubia, Cehegín (Murcia)", *Revista de Arqueología*, 53, Madrid, pp. 9-18.

BELTRAN MARTINEZ, A. y SAN NICOLAS DEL TORO, M. (1988): Las pinturas de las Cuevas de Peña Rubia, Zaragoza.

BLASCO BOSQUET, Mª C. (1974): "La caza en el arte rupestre del levante español", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 1, Madrid, pp. 29-55.
BLASCO BOSQUET, Mª C. (1975): "La recolección en el arte rupestre levantino", *Miscelánea que al profesor Beltrán dedican sus alumnos*, Zaragoza, pp. 49-58
BREUIL, H. BURKITT, M. (1915): "Les peintures rupestres d'Espagne. VI. Les abris peints de Monte Arabí près Yecla (Murcia)", *L'Anthropologie*, XXVI, París, pp. 313-328.
BREUIL, H. (1920): "Les peintures rupestres de la Péninsule Iberique. Les roches peintés á Minateda (Albacete)", *L'Anthropologie*, XXX, París, pp. 1-50.
CABRE AGUILO, J. (1915): "Arte rupestre en España", *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, 14, Madrid.
CHISHOLM, M. (1968): *Rural settlement and land use*, Londres.
FORTEA PEREZ, F.J. (1974): "Las pinturas rupestres de la Cueva del Peliciego o de los Morceguillos (Jumilla-Murcia)", *Ampurias*, 36, Barcelona, pp. 21-39.
GARCIA DEL TORO, J. R. (1986/87): "La danza femenina de La Risca (Moratalla, Murcia)", *Bajo Aragón Prehistoria*, 7-8, Zaragoza, pp. 124-127.
GARCIA DEL TORO, J. R. (1988): "Las pinturas rupestres de la cueva-sima de la Serreta (Cieza, Murcia). Estudio preliminar", *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 4, Murcia, pp. 33-40.
GARCIA GUINEA, M. A. (1963): "Le nouveau et important foyer de peintures levantines à Nerpio (Albacete, Espagne)", *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariege*, XVIII, pp. 17-55.
HIGGS, E. S. y VITA FINZI, C. (1972): "Prehistoric economies: a territorial approach". En HIGGS (ed.), *Papers in Economic Prehistory*, Cambridge, pp. 27-37.
JORDA CERDA, F. y ALCACER GRAU, J. (1951): "Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)", *Trabajos varios del Servicio de Investigaciones Prehistóricas*, 15, Valencia, pp. 27-32.
JORDA CERDA, F. (1974): "Formas de vida económica en el Arte Rupestre Levantino", *Zéphyrus*, XXV, Salamanca, pp. 209-223.
JORDA CERDA, F. (1975): "La sociedad en el Arte Rupestre Levantino", *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11, Valencia, pp. 150-184.
LEE, R. B. (1969): "Kung Bushman subsistence: an input-output analysis". En VAYDA, A. P. (ed.), *Enviroment and cultural Behaviour*, 47-49, New York.
LILLO CARPIO, P. A. y LILLO CARPIO, M. (1979): Las pinturas rupestres de La Risca. Rincón de Pedro Gurullo, en campo de San Juan (Moratalla)", *Revista Murcia*, 3, Murcia.
MATEO SAURA, M. A. (1991/92): "Las pinturas rupestres de la Serreta, Cieza (Murcia)", *Zéphyrus*, XLIV-XLV, Salamanca, Págs. 241-250.
MATEO SAURA, M. A. (1992a): "Reflexiones sobre la representaciónde actividades de producción en el Arte Rupestre Levantino", *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, 4, Murcia, Págs. 15-20.
MATEO SAURA, M. A. (1992b): *Arte Naturalista en Murcia. Aspectos socioeconómicos y etnográficos*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Murcia (Inédita).
MATEO SAURA, M. A. (1993a): "Rasgos etnográficos del arte naturalista de Murcia", *Espacio, Tiempo y Forma*, 6, Madrid, págs. 61-96.
MATEO SAURA, M.A. (1993b): "Aspectos socioeconómicos y etnográficos de las pinturas de la Peña Rubia de Cehegín (Murcia)", *Alquipir. Revista de historia*, 4, Cehegín.
MATEO SAURA, M. A. (1993c): "Las pinturas rupestres del Molino de Capel (Moratalla, Murcia)", *Revista de Arqueología*, 151, Madrid, Págs. 8-11.
MATEO SAURA, M. A.; PEREZ MOÑINO, C. y BERNAL MONREAL, J. A. (e.p.): "Las pinturas rupestres del conjunto del Molino de Capel, Moratalla (Murcia)", *Memorias de Arqueología-92*, (tomo 7), Murcia.
MOLINOS SAURAS, Mª I. (1986/87): "Representaciones de carácter bélico en el Arte Rupestre Levantino", *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII, Zaragoza, pp. 295-310.
PORCAR RIPOLLES, J. B. (1953): "Ares del Maestre (Castellón). Cueva Remigia", *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 1-3, Madrid, pp. 19-24.
SAN NICOLAS DEL TORO, M. et alii, (1987): "Abrigo de Arte Rupestre de El Milano", *Serie B.I.C. de la Comunidad Autónoma de Murcia*, I, Murcia.

EL MEGALITISMO EN MURCIA. UNA APROXIMACION AL TEMA

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 39 - 52

Miguel San Nicolás del Toro
CENTRO REGIONAL DE ARQUEOLOGIA

"Lo que se dice de la muerte se enuncia alrededor de un cadáver. Lo que se hace alrededor de un cadáver tiende a edificar una cierta representación de la muerte" (Kahn, 1982: 133).

El conocimiento del Neolítico en Murcia nos viene principalmente de los lugares de habitación más que de los sepulcros. A estos últimos cabe adscribir únicamente los casos de la sepultura de El Milano (Mula), Cueva de los Tollos (Mazarrón) y Cueva C-6 (Aguilas).

Por el contrario, el Eneolítico se conoce más por la Arqueología de la Muerte que por el de sus lugares de habitación. Esto es debido al abundante y variado material de ajuar que nos suministran el casi centenar de sepulcros identificados. Estos estudios cuentan con antecedentes lejanos como es el caso de la sepultura en cueva artificial del Cabezo de las Salinas (Jumilla) en 1891 (Vilanova y Piera, 1891). La importancia del mundo funerario eneolítico de Murcia radica principalmente en la diversidad y abundancia de elementos materiales que nos permite reconstruir este importante aspecto de las citadas comunidades.

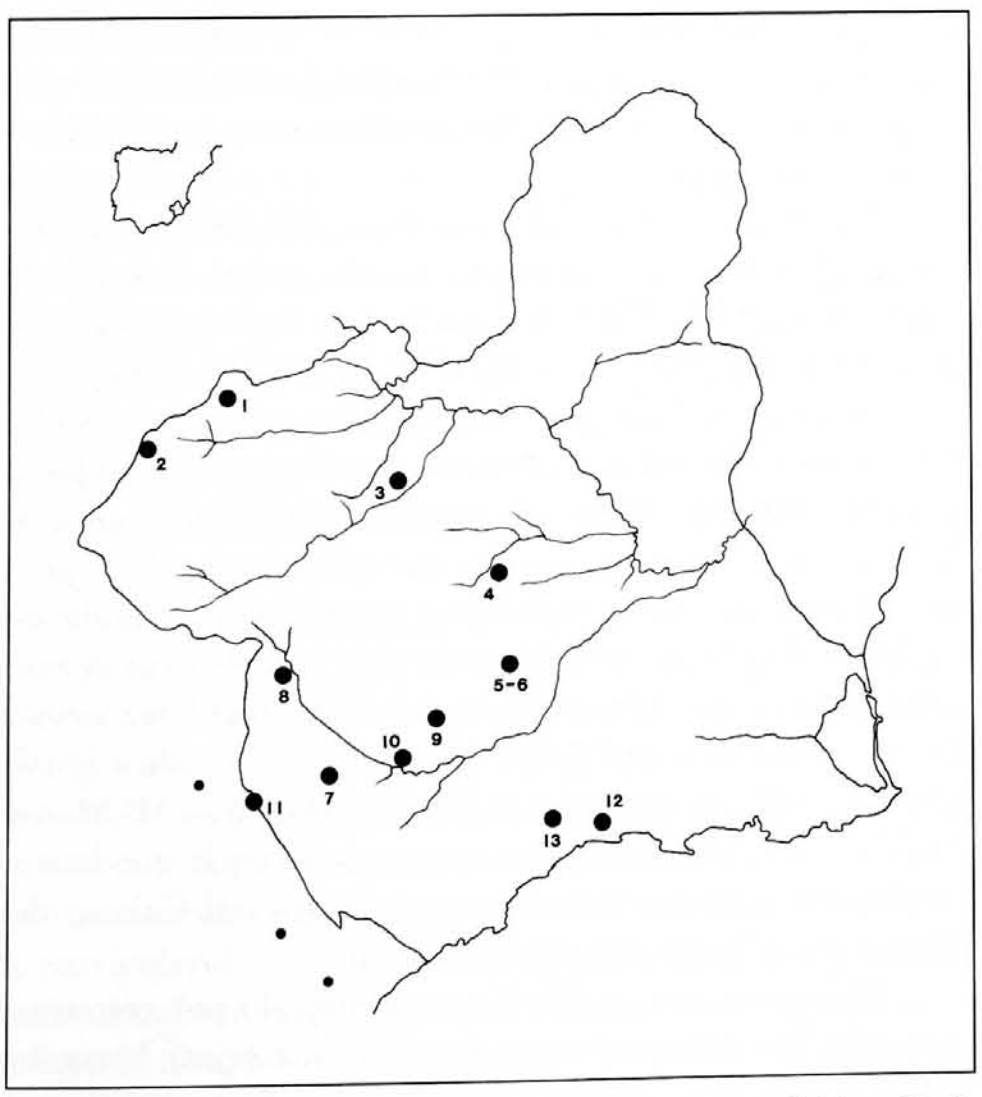


Fig. 1. Plano general de dispersión del megalitismo en Murcia. 1, Bagil (Moratalla): 2, Arroyo Tercero (Moratalla): 3, Monte 4 (Cehegín): 4, El Milano (Mula): 5, Espuña (Totana): 6, Loma de los Paletones (Totana): 7, Peñas de Béjar (Lorca): 8, El Capitán (Lorca): 9, Cueva Sagrada (Lorca): 10, Murviedro (Lorca): 11, El Piar (Vélez Rubio, Almería): 12, Cabezo del Plomo (Mazarrón): 13, Rambla de los Ruices (Mazarrón).

La bibliografía al respecto está fragmentada y es de contenido variado, tal y como ha puesto de manifiesto, entre otros, el trabajo bibliográfico de los yacimientos funerarios calcolíticos en Murcia de A. Bollain (1987).

Los estudios generales sobre el megalitismo en la Península Ibérica no incluyen de forma general el estado de la cuestión en Murcia[1], ya que los trabajos en nuestra región se han limitado a dos yacimientos puntuales, el Cabezo del Plomo (Muñoz Amilibia, 1986: 17-28) y Bagil (San Nicolás y Martínez Andreu, 1980). Unicamente se han recogido estos dos yacimientos en el estudio de Ferrer Palma (1986: 97-98; 1987, 18-19), dentro de su análisis sobre el megalitismo en Andalucía oriental.

Partimos de una primera dificultad para nuestro estudio, que deriva del hecho de que sólo una pequeña parte de los sepulcros hayan sido excavados sistemáticamente. Para el resto contamos con unos ajuares posiblemente fragmentados e incompletos, de los que cabe pensar que se ha recogido una selección del material hallado en el momento de su descubrimiento. También hay cavidades inéditas y sin expoliar, de las que conocemos muy poco por esta circunstancia.

Intentamos hacer una aproximación territorial al fenómeno megalítico en Murcia, contando para ello de tra-

(1). Nos referimos a las Actas de la Mesa Redonda sobre Megalitismo Peninsular, organizada por la Asociación Española de Amigos de la Arqueología en 1984, y El megalitismo en la Península Ibérica, organizado por el Ministerio de Cultura en 1987.

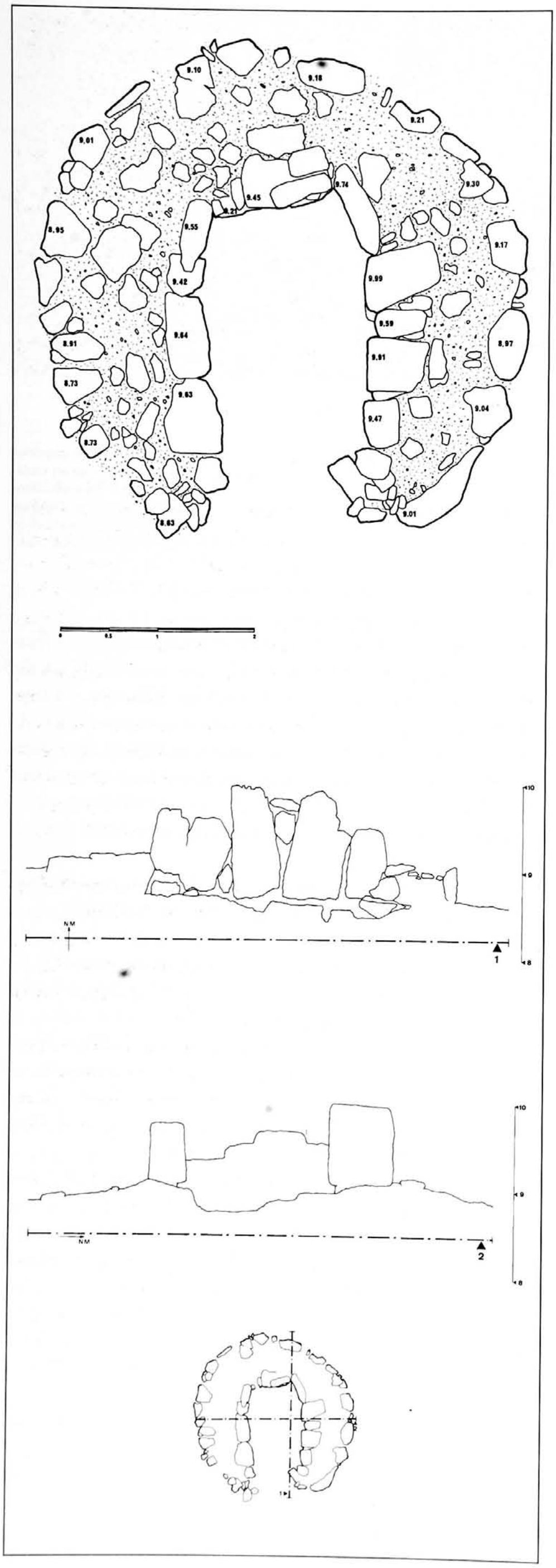


Fig. 2. Planta y sección de Bagil 1 (Moratalla).

bajos realizados en otras zonas peninsulares tales como Galicia y País Vasco. Para ello cabe plantearse, de una parte, la posibilidad de distinguir entre megalitos de montaña, de valles y de la costa. De otra, si hay que seguir con el modelo clásico de aceptar como actividad económica el pastoreo trashumante como casi exclusiva para los constructores de dólmenes.

Por sepulcros múltiples entendemos los lugares funerarios utilizados reiteradamente en el tiempo, ya que no parece posible, a la luz de nuestros estudios, que las deposiciones sean simultáneas para llamarles "colectivos" por esta razón. Se trata, en nuestro caso particular, de lugares funerarios artificialmente construidos en donde se han ido introduciendo cadáveres paulatinamente durante un largo episodio de tiempo, personas que podrían pertenecer a un segmento social de descendencia.

En el Eneolítico pleno de Murcia tenemos varias tradiciones de enterramientos diferentes pero sincrónicos, sin poder diferenciar zonas geográficas ni culturales que puedan retrotraerse a las costumbres de enterramientos del Neolítico final.

La mayoría de las prácticas parecen responder a un enterramiento múltiple secundario, donde la integridad del esqueleto ha sido rota, acontecimiento que ya empieza a entreverse en el Neolítico final. Así el cuerpo se depositaba previamente en otro lugar para su descomposición y/o calcinación, como preludio a su posterior enterramiento con los elementos personales y, en su caso, las ofrendas.

Hemos señalado las diversas formas externas que adoptan las manifestaciones funerarias en Murcia. Así, los lugares funerarios más abundantes son las cuevas naturales, dado que Murcia es rica en formaciones calizas, que contribuirían a facilitar su utilización como panteones. Se advierten sin embargo ligeras variantes en cuanto a ritos y ajuares funerarios entre las distintas zonas regionales.

Las cuevas artificiales son escasas e incluso con dudas de que puedan ser incluidas en este grupo. Son las de Loma de los Peregrinos (Alguazas), Los Carboneros (Totana), Los Realejos (Cieza) y Rambla Bermeja (Lorca).

Los nuevos hallazgos que se suman a los ya conocidos y la revisión de antiguas noticias, conforman un grupo lo suficientemente numeroso, tanto en su distribución geográfica, como en el conocimiento que se tiene de ellos, para permitirnos presentar una breve síntesis del megalitismo en Murcia, que se incorpora de este modo a las demás zonas peninsulares que cuentan con estas singulares formas de enterramientos múltiples. Nuestro interés radica igualmente en ofrecer esta aportación a la Dra. Ana Mª Muñoz Amilibia, a quien tenemos por maestra y con la que hemos colaborado durante años en sus trabajos del Cabezo del Plomo, en su larga estancia en Murcia.

Para nuestro estudio hemos agrupado por comarcas naturales los diferentes monumentos funerarios: Noroeste, valles de los ríos Mula y Guadalentín y fachada costera. Queda excluido de esta distribución el territorio murciano que se extiende al norte y margen izquierda del Segura (fig. 1).

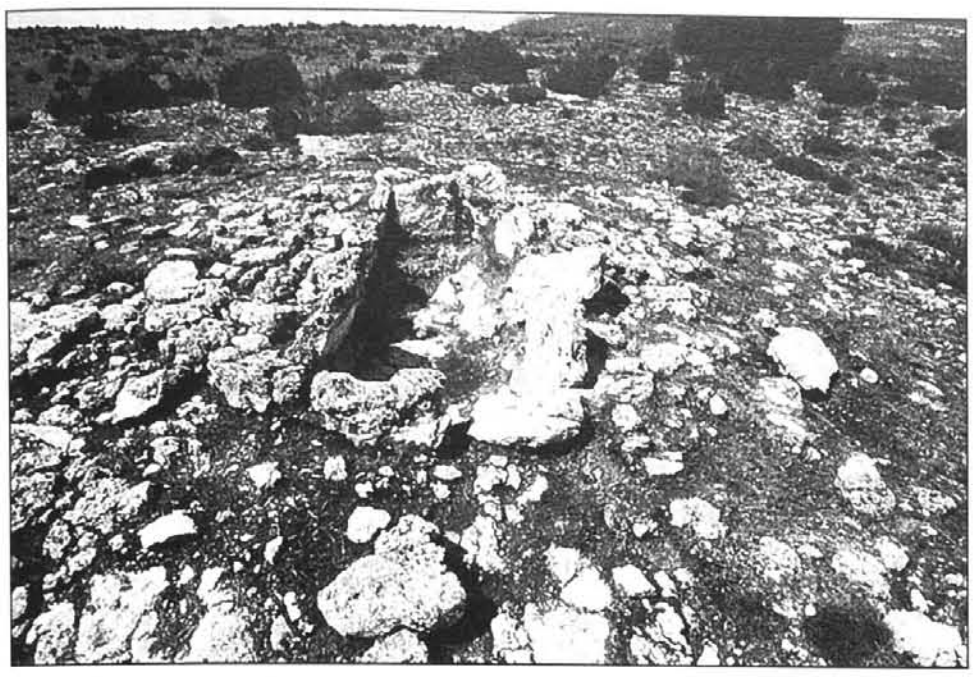


Fig. 3 Vista general de Bagil 2 (Moratalla).



Fig. 4. Arroyo Tercero (Moratalla).

COMARCA NOROESTE

De esta zona contamos con la primera y más antigua información documental de sepulcros megalíticos para Murcia. En esta comarca, señala Jiménez de Cisneros (1925: 79) la noticia de un dolmen en la cumbre del *Cerro del Mojón*, al sur de la Hoya del Gavilán (Caravaca), si bien afirma que se lo han dicho pero que no lo ha visitado. También indica que en las faldas del cerro se hallan "hachas neolíticas". Por nuestra parte no hemos sido capaces de comprobar, por ahora, dicha noticia, ni de los yacimientos de Hoya del Gavilán y Sierra del Gavilán de las proximidades del supuesto dolmen.

En un contexto de paisaje semejante al anterior de Caravaca, tenemos el poblado y necrópolis megalítica de *Bagil*. Descubierta y estudiada parcialmente en 1980, se excavó con carácter de urgencia uno de los megalitos, al recibir la noticia de su expolio bajo la dirección de M. Martínez Andreu y M. San Nicolás (1980) (fig. 2). Con posterioridad han proseguido los trabajos arqueológicos, tanto en el poblado como en los otros sepulcros, bajo la dirección de J. Eiroa desde 1987 hasta la fecha[2]. La necrópolis se encuentra a unos 1.350 m.s.n.m. y está compuesta por seis megalitos en dos grupos situados al sur y suroeste del poblado (Montes, 1993).

El sepulcro Bagil 1 es el de mayores dimensiones de la necrópolis y consta de una cámara simple de planta rectangular abierta al exterior por el Este, los lados mayores tienen gruesos bloques calizos, mientras que los menores son de mampostería, cerrando la cámara un anillo de 5 m. de diámetro. Entre los elementos de ajuar, parcialmente expoliados, se recuperaron un primer grupo de restos óseos que fueron estudiados por Walker (1985: 5), que los da como del Cerro de las Víboras, segundo nombre por el que se conoce a Bagil. Otros restos óseos, igualmente humanos, aparecieron en el transcurso de la excavación y presentan la particularidad de la calcinación parcial. Esta práctica funeraria afectó también a otros elementos del ajuar, especialmente a un hacha y a lascas astilladas de sílex (Barrera et al., 1987).

Las distintas prospecciones superficiales llevadas a cabo sobre el poblado amurallado, distinguen varios momentos cronológicos culturales, desde un eneolítico antiguo y pleno, un momento argárico (Ayala, 1986: 258) de influencias norteñas y un Bronce tardío, este último relacionable con La Placica de Caravaca (Ros, 1986: 326). Las excavaciones de J. Eiroa podrán ahondar en la naturaleza y cronología de este destacado yacimiento.

Bagil 2 ha sido excavado por J. Eiroa en 1990, coincidiendo con una de las campañas del poblado (fig. 3). El sepulcro ha proporcionado restos óseos humanos con señales de cremación, una punta de cobre tipo Palmela y varios fragmentos de cerámica[3]. Este sepulcro parece estar asociado a la fase B de la estratigrafía general del poblado, con una datación del 2170 a.C. para el subnivel B3 (Montes, 1993).

Todo lo expuesto nos lleva a considerar una cronología para las sepulturas simples cuadrangulares de Bagil dentro de un eneolítico antiguo, sin descartar posteriores reutilizaciones, tal y como ocurre para el también poblado de larga ocupación y similar al que nos ocupa, de Murviedro (Lorca) y su necrópolis megalítica.

Siguiendo en este contexto de montaña, encontramos los megalitos de *Arroyo Tercero* (Moratalla), junto al poblado eneolítico del mismo nombre. El lugar se conoce en la literatura arqueológica por estar situado en sus proximidades las estaciones de arte rupestre naturalista y esquemático de Cañaíca del Calar y Fuente del Sabuco (Beltrán, 1972). Estos abrigos se ubican en una cornisa rocosa a cuyos pies discurre un arroyo. Inmediatamente sobre la parte superior de los abrigos se extiende una meseta caliza, en cuyo margen fluvial tenemos un pequeño asentamiento neolítico/eneolítico. La singularidad de este poblado reside en su estrecha relación con las pinturas rupestres. Se han hecho estudios parciales de edafología (Albaladejo, 1991: 148, 153 y 175) y palinología (López, 1991: 232-234). Más recientemente tuvimos la ocasión de advertir la existencia de tres estructuras circulares fuera del recinto del poblado fortificado y que parecen corresponder a megalitos de planta simple rectangular, parecidos a los de Bagil (fig. 4).

(2) Exposición: Primera arquitectura en piedra: El Megalitismo. Museo Arqueológico Municipal de Lorca. Lorca 1994.

(3). Programa de las III Jornadas de Arqueología Regional. Murcia, 4-7 de junio de 1991. Pág. 12.

En el término municipal de Cehegín se halla el denominado megalito *Monte 4*, descubierto con ocasión de una prospección sistemática en 1986, aunque tal vez existan otros megalitos junto al río Argos a 483 m.s.n.m. (Fernández et al. 1991: 377).

El lugar es un destacado promontorio a nivel de las terrazas altas del río Argos. En la cima se distinguen varias acumulaciones de piedras sueltas; uno de estos amontonamientos se destaca sobre los otros y tiene una planta circular de unos 4 m. de diámetro, limitada por piedras de mayor grosor. En el centro se aprecia una superficie igualmente circular y limitada por piedras gruesas y con un diámetro de 1,5 m.

El yacimiento no ha sido excavado y parece conservarse intacto. En superficie se recuperó una punta de flecha de aletas incipientes y grueso pedúnculo. Como contexto de habitación más próximo está el poblado neolítico/eneolítico de Virgen de la Peña, del que dista unos 3 Km.

COMARCA DEL RIO MULA

La zona centro de Murcia tiene el singular lugar funerario de *El Milano* (Mula). La bibliografía generada por su estudio aborda aspectos generales (San Nicolás y Alonso, 1986; VV.AA. 1987), puramente del sepulcro (Walker, 1991) y también de las pinturas rupestres que se pueden asociar al mismo (San Nicolás, López y Alonso, 1988).

Se trata de un pequeño recinto de planta de tendencia oval, definido por un cerco de piedras de mediano tamaño que cierra el espacio, igualmente semicircular, del perfil de un abrigo rocoso al que se adosa (fig. 5). Se encuentra en la margen derecha del río Mula a 530 m.s.n.m.

Este sepulcro ha sido el único de toda la Región que permanecía intacto hasta su excavación, por lo que los minuciosos trabajos de investigación llevados a cabo en 1985 y sus posteriores estudios interdisciplinares, han proporcionado una detallada información que se recoge en la monografía correspondiente (San Nicolás (Ed.), 1994).

El piso rocoso ha sido nivelado mediante la colocación de lajas planas a modo de enlosado, sobre las que se depositaron los inhumados. A unos 50 cm. de la base y coincidiendo con el límite superior de los ortostatos, cubría el sepulcro un encachado de pequeñas piedras que sellaban de esta forma la tumba. Alrededor de la cámara, se acumularon piedras hasta conseguir una superficie regularizada y camuflada.

En el reducido espacio de la cámara de unos 0,5 m^3., se han podido diferenciar 8 ó 9 personas. Siguiendo con el minucioso estudio antropológico (Walker, 1993) se ha observado una buena parte de los huesos con señales de calcinación parcial, especialmente en las partes distales del esqueleto; otros mostraban señales de cortes como parece darse en otras estaciones eneolíticas de Murcia (Lillo y Walker, 1987: 109).

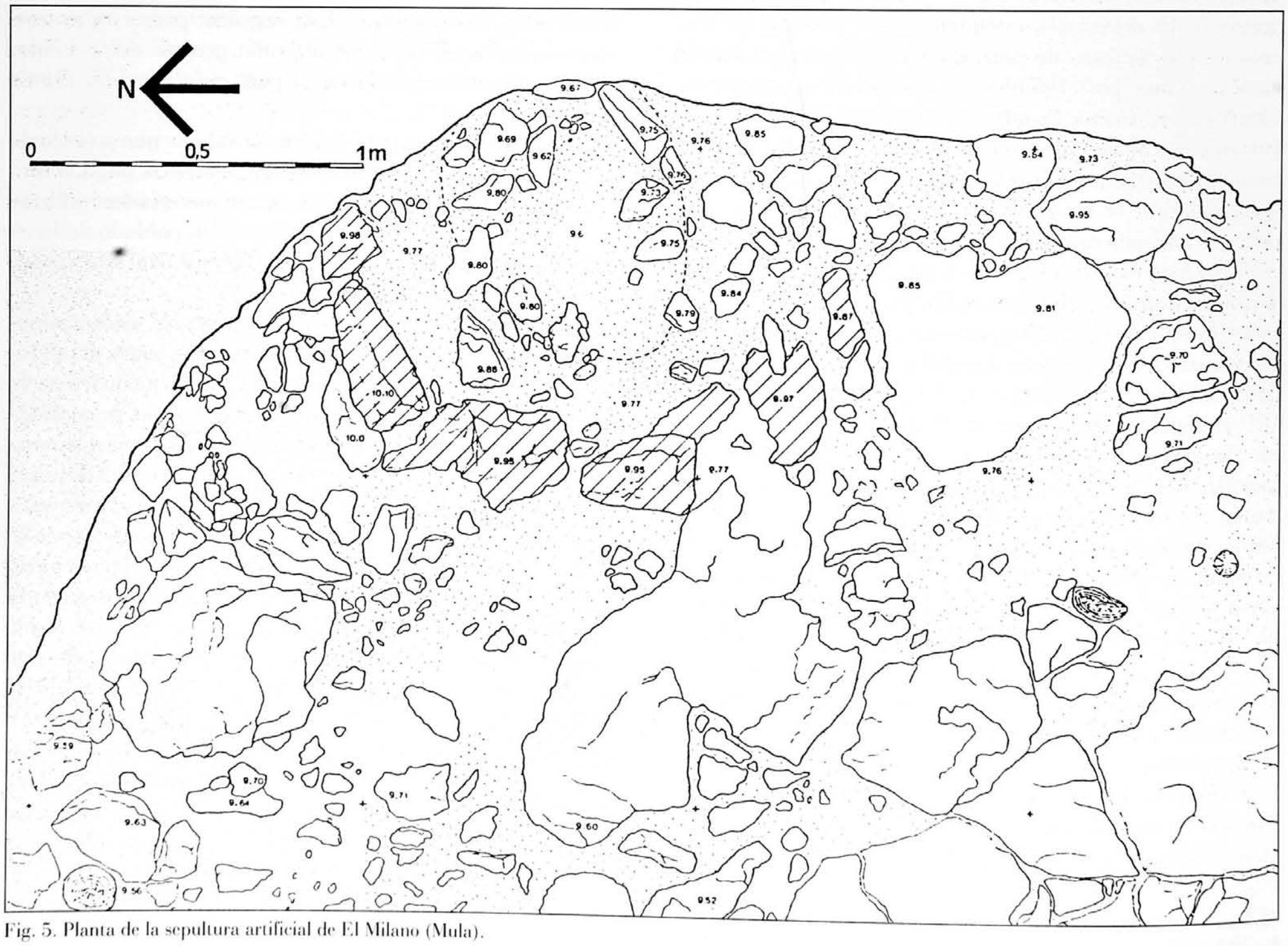


Fig. 5. Planta de la sepultura artificial de El Milano (Mula).

Los elementos de ajuar lo componen en su mayoría piezas geométricas de sílex (segmentos y trapecios), hachas, punzones de hueso, adornos malacológicos y escasos fragmentos de paredes de cerámicas lisas.

COMARCA DEL GUADALENTIN-LOS VELEZ

Hemos agrupado en esta comarca una parte limítrofe de Almería que administrativamente pertenece a otra región, pero que geográficamente no se puede deslindar, por lo que creemos oportuno incluir en nuestro estudio la necrópolis de El Piar (Almería) y su entorno.

Las primeras noticias proceden de los estudios de G. y V. Leisner, quienes a su vez tomaron la información de los diarios de Pedro Flores. Se menciona en *Piedras de Vergara* una pequeña rundgräb, con una cámara de 1,40 m. y corredor más amplio, sin más precisiones respecto de la sepultura. Junto a dos esqueletos, se señala el hallazgo de un hacha de piedra pulida y objetos de sílex (Leisner y Leisner, 1943: 81, lám. 33-26). No se ha vuelto a localizar el yacimiento.

También en el grupo del Guadalentín-Los Vélez, los Leisner mencionan en la *Sierra del Caño*, a tan sólo 1 Km. de la ciudad, el hallazgo "con ocasión de unos trabajos en la montaña y bajo algunos bloques cubiertos con tierra, se descubrió un nivel de cenizas y carbón y dentro de él varias hachas de diorita, puntas de flecha, dientes de sierra, etc., cerámica basta y huesos humanos, de liebre y de ave" (Leisner y Leisner, 1943: 81). Por la descripción, podemos deducir que se trata de un grupo sepulcral destruido hacia 1953 y próximo al estudiado por J. F. Idáñez en Murviedro.

Por otra parte, Espín Rael (1946: 78-80) señala la presencia de un supuesto doble menhir en *Piedra Rajá* de unos 4 m. de altura, situado a unos 3 Km. al Oeste de la población de Lorca. Según nuestras apreciaciones se trata de una formación natural.

En la *Cañada del Burro* situada en la Sierra de la Tercia (Lorca), se trata de identificar un posible menhir de unos cuatro metros de longitud y sección cuadrangular. De las inmediaciones se han extraído láminas y puntas de flecha con aletas y pedúnculo en sílex, así como cerámica a mano, conjunto que estudia Mª M. Ayala.

El conjunto más numeroso y de reciente descubrimiento es la necrópolis de *El Capitán* (Zarzilla de Ramos, Lorca), descubierta años después del poblado, en 1992, con ocasión de un expolio (fig. 6). En total se han documentado doce megalitos, la mayor parte de ellos saqueados de antiguo y vueltos a vaciar en las fechas mencionadas. Son del tipo rundgräber y están formados por una pequeña cámara de 1,5 m^2. de superficie media y planta circular o poligonal de grandes ortostatos, que se ubica en medio de un túmulo con varias hiladas de piedra y un diámetro medio de 7 m.

Para el conocimiento de este poblado lorquino de El Capitán, se puede considerar como primera noticia la referencia de Jiménez de Cisneros (1925: 77) al lugar conocido como Loma de las Perneras, junto a la Zarcilla de Ramos. Otras referencias posteriores insisten en la abundancia del material en superficie (Ayala, 1982; Ruiz Martínez, 1982).



Fig. 6. Vista general del poblado de El Capitán (Lorca) desde la necrópolis.

El yacimiento ha sido recientemente estudiado por A. Gilman y M. San Nicolás (Gilman y San Nicolás, 1995 e.p.).

El asentamiento se encuentra sobre una terraza del río Turrilla, a 570 m.s.n.m. y sobre materiales frágiles que han propiciado una erosión remontante de las laderas, agravado por encontrarse sobre un interfluvio llano que constituye las confluencias de las cañadas de Turrilla y otra innominada. Por ello, la configuración perimetral del poblado ha variado notablemente, quedando reducida la superficie del asentamiento a 0,75 Ha. El área del poblado prehistórico queda claramente delimitado por la distribución densa de materiales arqueológicos (especialmente cerámicas) y la vegetación distintiva en su superficie.

Del poblado recuperamos dos muestras para análisis de radiocarbono. La muestra de cenizas del Sector A (Beta 26610), tomada de una choza del perfil oriental, dio un resultado de 4890±130 años B.P. (2940 a.C.). La muestra de carbón del Sector B (Beta 26611), tomada del interior de una choza/silo excavada en las margas y a una profundidad de 1,8 m, dio un resultado de 4140±140 años



Fig. 7 Cerámica simbólica de El Capitán (Lorca).

B.P. (2190 a. C.). Estas fechas, unidas a los materiales arqueológicos recogidos, sitúan El Capitán dentro de una fase antigua del Neolítico final/Calcolítico.

No se han detectado estructuras de piedra ni signos de fortificación, aunque en este sentido hay que tener en cuenta la erosión que ha sufrido el perímetro del poblado. No obstante, sí se han documentado fragmentos de adobe con improntas de materias vegetales, que podrían indicar la presencia de un hábitat formado por chozas construidas con materiales perecederos.

Dentro del material arqueológico destaca la presencia de cerámicas con decoración simbólica exclusivas de este yacimiento. Se trata de la aplicación de dos mamelones no funcionales juntos y próximos al borde de la vasija con incisiones en las proximidades, que representan los senos femeninos, semejantes a los procedentes de las minas neolíticas de Can Tintorer (Villalba, 1986) (fig. 7). También están representados otros tipos como la cerámica a la almagra y las grandes vasijas de almacenamiento sin decorar. La industria lítica ofrece puntas de flecha, láminas, lascas y pequeños núcleos. Otros objetos documentados han sido los ídolos segmentados y gran cantidad de molinos.

La necrópolis se encuentra a 400 m.s.n.m. al sur del poblado, sobre la ladera baja de un gran promontorio denominado Cerro Negro. Sólo un megalito, hasta el momento, se encuentra al noreste del poblado, a unos 700 m.s.n.m.

El conjunto de las doce sepulturas tiene en común la elección de su emplazamiento en un lugar elevado sobre margas, así como la morfología y técnica constructiva de las mismas (fig. 8). Son de planta circular, con un perímetro exterior de unos 6 m. que aloja en el centro una cámara también circular, formada por una decena de ortostatos irregulares, con unos diámetros que oscilan entre 1,30 y 1,50 m. Esto supone un volumen de ocupación funeraria mayor de 1,5 m^3 y menor de 2 m^3. En este sentido, destaca la sepultura 1, de planta seudo-cuadrangular, con un volumen de 5,20 m^3.

El material arqueológico es muy escaso, tanto en lo referente a restos antropológicos, como a los elementos de ajuar funerario. Solamente se han identificado unos fragmentos de huesos humanos, cuentas de collar, cerámicas lisas muy fragmentadas y algunos elementos líticos como puntas de flecha, láminas, laminitas y geométricos.

En 1955 se descubre una zona de la necrópolis megalítica de *Murviedro*[4], situada a 490 m.s.n.m., a consecuencia de la extracción de piedra en una zona próxima al Castillo de Lorca (Leisner y Leisner, 1943). En 1983 J. F. Idáñez excava con carácter de urgencia y consolida otra sepultura múltiple próxima a las anteriores, saqueadas tres años antes de la intervención arqueológica, a la que llamaremos Murviedro 1 (fig. 11).

La sepultura de Murviedro 1 se encuentra ubicada en una ladera del monte con una pendiente muy acusada. La planta es irregular, de tendencia cuadrangular y abierta al exterior por su lado Sur. Para la construcción tal vez se aprovechara algún abrigo rocoso, regularizado mediante la colocación de grandes ortostatos parcialmente trabajados a nivel de base, sobre los que montan otros bloques menores y rellenando finalmente con piedras y barro algunas de las grietas. El suelo, también en opinión del investigador, presenta una inclinación hacia el interior y está hecho con tierra de color rojizo, quedando unido a las paredes mediante barro. En el suelo se apreciaron pequeñas oquedades circundadas por piedras, con una profundidad y anchura de unos 30 cm. y rellenas de cenizas. La cubierta sería abovedada, aumentando la altura hacia el interior, con valores que oscilan entre 1,2 y 1,9 m.

Los inhumados, en número de unos 50, presentan calcinación parcial, con un rico ajuar que ha permitido distinguir tres fases cronológicas: una precampaniforme, con cuencos decorados con almagra, vasijas de carena muy baja e incipiente, platos de borde biselado y vasos cilíndricos; otra campaniforme, con fragmentos de cerámica de tipo marítimo, botones con perforación en uve, amuletos zoomorfos y punzones de cobre de sección cuadrada; y finalmente una fase post-campaniforme, con fragmentos de cerámica de filiación argárica, dos aretes de cobre o bronce, dos trompetillas de plata y un anillo de oro (Idáñez, 1985a; 1986b; 1987).

A estos materiales se les han sumado otros que proceden de la colección Fondo Espín de Lorca, estudiados por J. Eiroa (1989), que parecen corresponder a lo único que se conserva de Murviedro 2, y que le permite ampliar la cronología propuesta para Murviedro 1 hasta, por lo menos, el Bronce final.

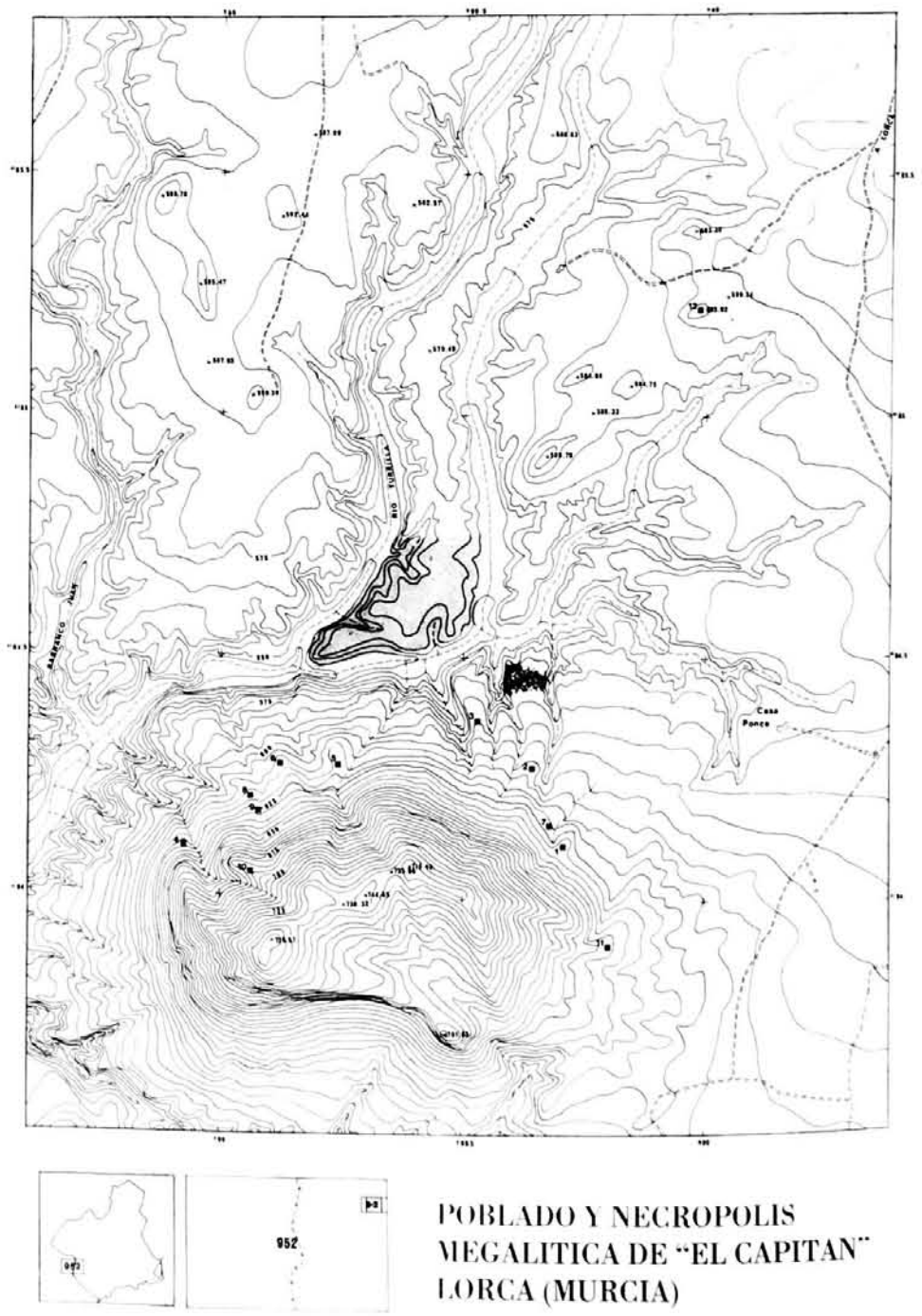


Fig. 8. Plano de situación del poblado y necrópolis megalítica de El Capitan (Lorca).

(4). Se menciona el hallazgo en el diario El Lorquino, año 4, de 22 de marzo de 1955, con ocasión de la visita a las canteras del Dr. Cayetano de Mergelina.

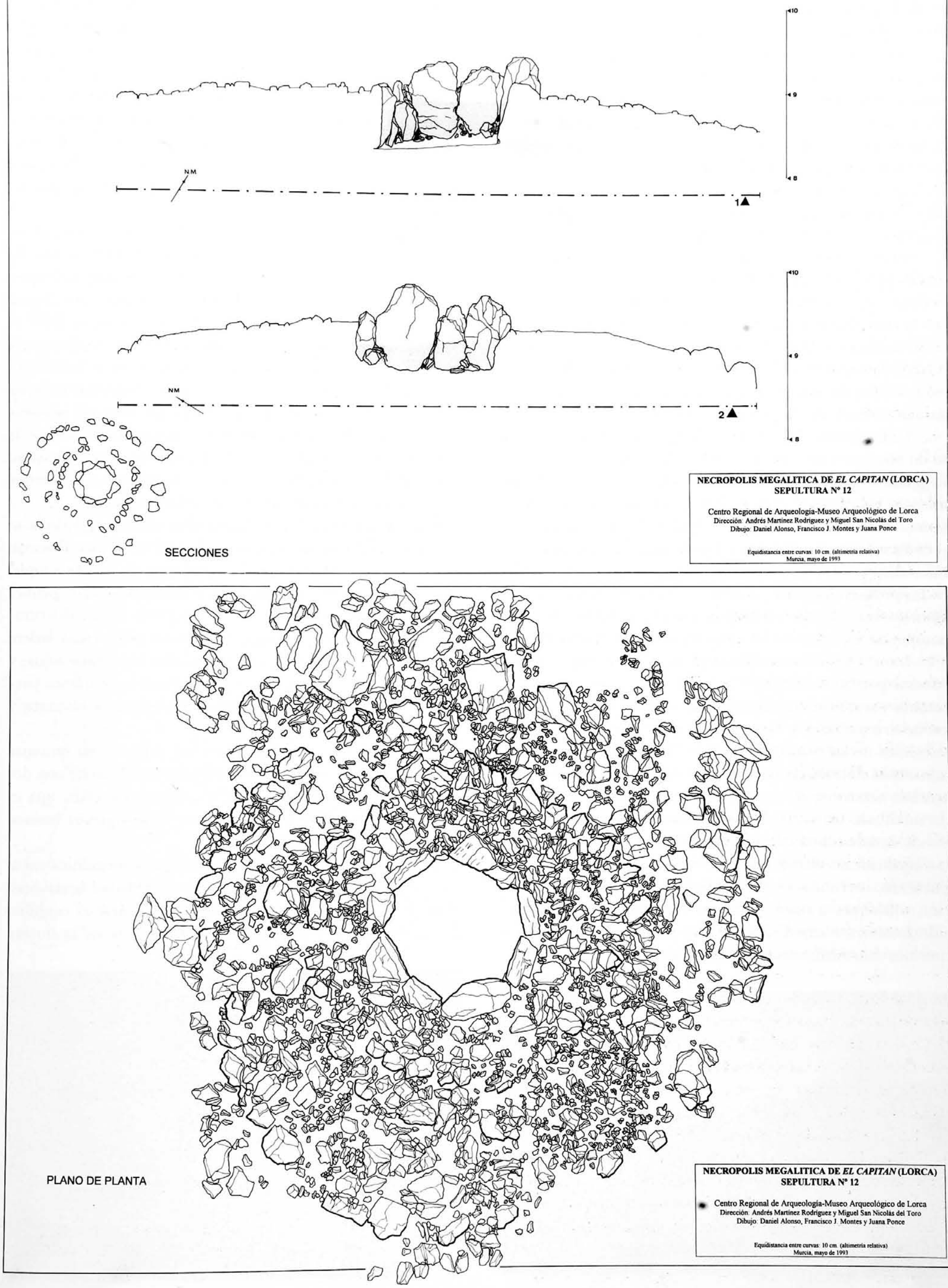


Fig. 9. Planta y sección de la sepultura núm. 12 de El Capitán (Lorca).

En noviembre de 1976 se reexcava Murviedro 3, que había sido anteriormente excavada por M. Jorge Aragoneses del Museo Arqueológico de Murcia. El megalito se encuentra también en ladera y, por los apuntes inéditos de la excavación de V. Ruiz, parece que tiene una planta irregular de menores dimensiones que Murviedro 1 y abierta al SE. Junto a restos óseos humanos, se menciona el hallazgo de cerámicas decoradas con incisiones; segmentos, fragmentos de vasos de alabastro con decoración incisa, hojitas y puntas de flecha con aletas y pedúnculo, y de sílex; brazal de arquero; punta Palmela y punzón de cobre (fig. 12).

El caso de la larga ocupación de la aldea de Murviedro se aprecia también en la necrópolis, en una reiterada utilización del lugar funerario por individuos que pertenecen a dos culturas. Esto puede deberse a la proximidad entre sí de los inhumados y no a la relevancia del lugar, del rito, ni del valor invertido en el sepulcro, sino a la vinculación con los ancestros. Tendríamos lo que se ha venido en llamar un horizonte intercultural.

Ultimamente, Mª. M. Ayala presentó el descubrimiento de un nuevo megalito en las III Jornadas de Arqueología Regional de 1992, procedente de alguno de los tres yacimientos lorquinos de *Peñas de Béjar*, todos los cuales presentan niveles argáricos (Ayala, 1991: 264-265).

Ya en las estribaciones del Sur de Sierra Espuña, término de Totana, hemos localizado varios túmulos circulares en las proximidades del poblado prehistórico de *Cueva de la Moneda*, entre los que destaca uno por su mayor visibilidad, aunque en la cámara se ha instalado un grueso pino.

Dentro de las construcciones mixtas megalito-cueva natural podemos integrar *Cueva Sagrada II*, vinculada al mundo megalítico por su descubridor (Eiroa, 1987). Se encuentra próxima a Cueva Sagrada I y al poblado neoeneolítico de La Salud, en Sierra de La Tercia de Lorca. Es una cueva natural de unos 4,4 m. de profundidad con una entrada espaciosa de unos 1,80 m. de altura y otro tanto de anchura, orientada al Noroeste. Es en esta entrada donde se advierte un corredor de acceso formado por cuatro lajas calizas, dispuestas de dos en dos, junto a la pared Suroeste, cerrando el resto del espacio de la boca otros cuatro bloques a modo de muro (fig. 13). El interior ha sido totalmente expoliado, aunque por el contexto, parece que nos encontramos con una cueva sepulcral eneolítica. Este sistema abierto de cerramiento de una cueva natural sepulcral es el primero documentado en la región, si bien tenemos varios ejemplos de muretes de mampostería que sellan cavidades.

También en Totana, en la *Loma de los Paletones*, los Leisner mencionan una pequeña tumba de corredor con cámara trapezoidal de 1,7 x 1,1 m. que, a juzgar por la lámina 34/18 de la obra, parece estar formada por ortostatos. El corredor es corto y sin restos de enterramientos ni ofrendas (Leisner y Leisner, 1943: 82). No hemos podido localizar el lugar.

Dentro del término de Lorca tenemos evidencias no propiamente megalíticas de un enterramiento eneolítico en *Rambla Bermeja*, aunque por la utilización añadida de piedras hacemos una referencia a él. Las noticias nos llegan de Jiménez de Cisneros (1903), quien estudia en 1897 el sepulcro natural que "agrandado sin duda en épocas prehistóricas" (Ibídem: 334), y donde el autor manifiesta que "creí notar unas piedras de regular tamaño encajadas en el suelo (...) unos cuantos metros más abajo de la puerta de la cueva. Como el terreno no contiene allí piedras de aquel tamaño (...), semejaba una serie de grandes cantos, pien pudiera ser que sirvieran en otro tiempo para limitar el recinto que coronaba el cerro" (Ibídem: 337).

A unas decenas de metros entre Almería y Murcia se encuentra la necrópolis inédita de El Piar (Vélez Blanco), con un primer grupo de ocho sepulturas de planta simple, cuatro de tendencia circular y una rectangular. Este primer conjunto A se encuentra en una pequeña loma, distribuyéndose los megalitos tanto en la cima como en la ladera sureste. Todos ellos han sido expoliados hace unos años, y en superficie se pueden apreciar fragmentos de huesos parcialmente calcinados, cerámica decorada a la almagra y cuentas de collar (fig. 14).

El segundo grupo (B) dista del primero un centenar de metros, y se encuentra en el límite con Murcia, con dos sepulturas circulares, al parecer intactas. De ellas, una es de planta octogonal muy regular con algunos huesos humanos en superficie (fig. 15).

En las proximidades de la necrópolis megalítica no se ha localizado ningún poblado de cierta entidad horizontal, con el que presumiblemente pudiera asociarse el conjunto funerario. Sí hay, a una decena de metros en la misma

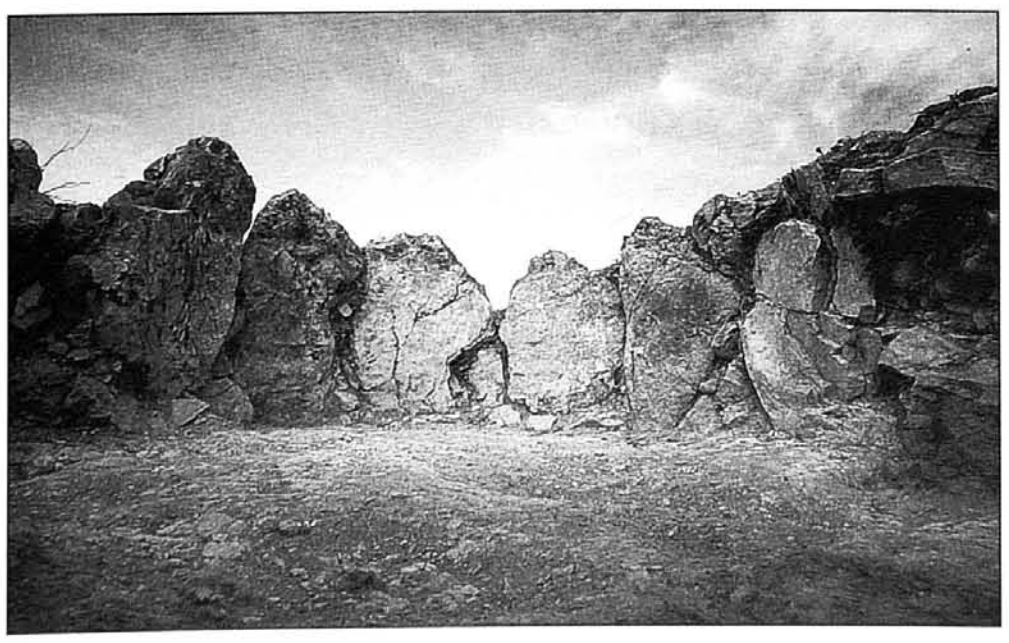


Fig. 10. Vista general de la cámara del sepulcro núm. 1 de El Capitán (Lorca)



Fig. 11. Megalito n.º 2, reutilizado como puesto de caza.

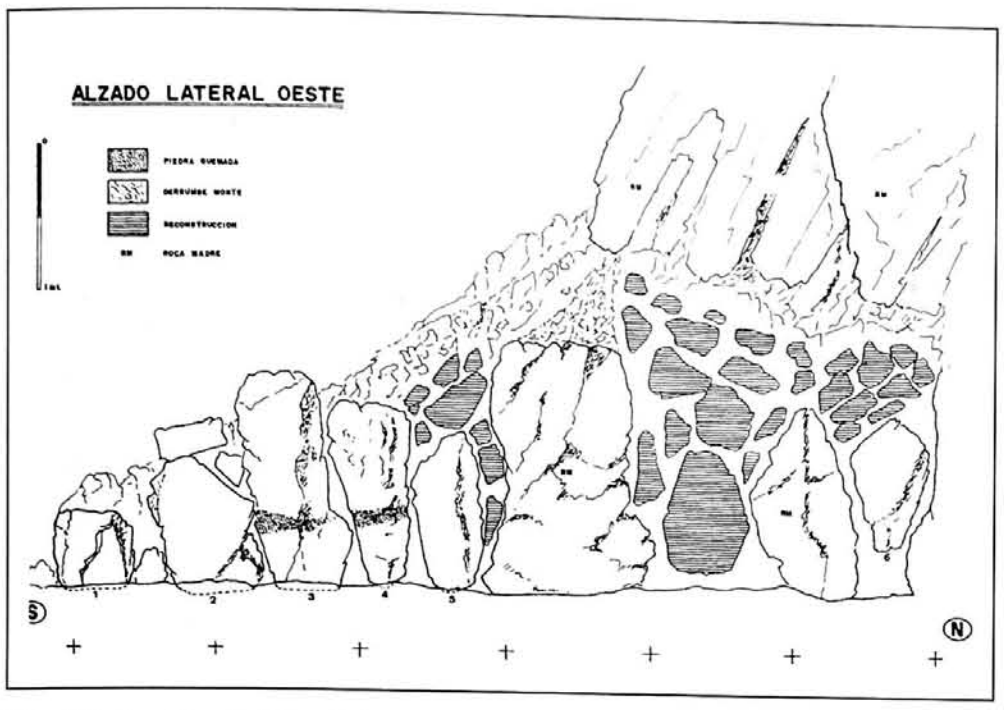


Fig. 12. Sección de Murviedro 1 (Lorca), según J. F. Idáñez.

ladera suroriental del grupo A, restos de cerámicas, azuelas y una muela de mano que parecen corresponder a un pequeño lugar de habitación de unos 200 m².

Muy cerca de las sepulturas megalíticas del Capitán, y también en Vélez Rubio, se encuentra el poblado fortificado del Cerro de las Canteras (Motos, 1918). En la posterior revisión que hace Gil Farrés (1950) de los materiales

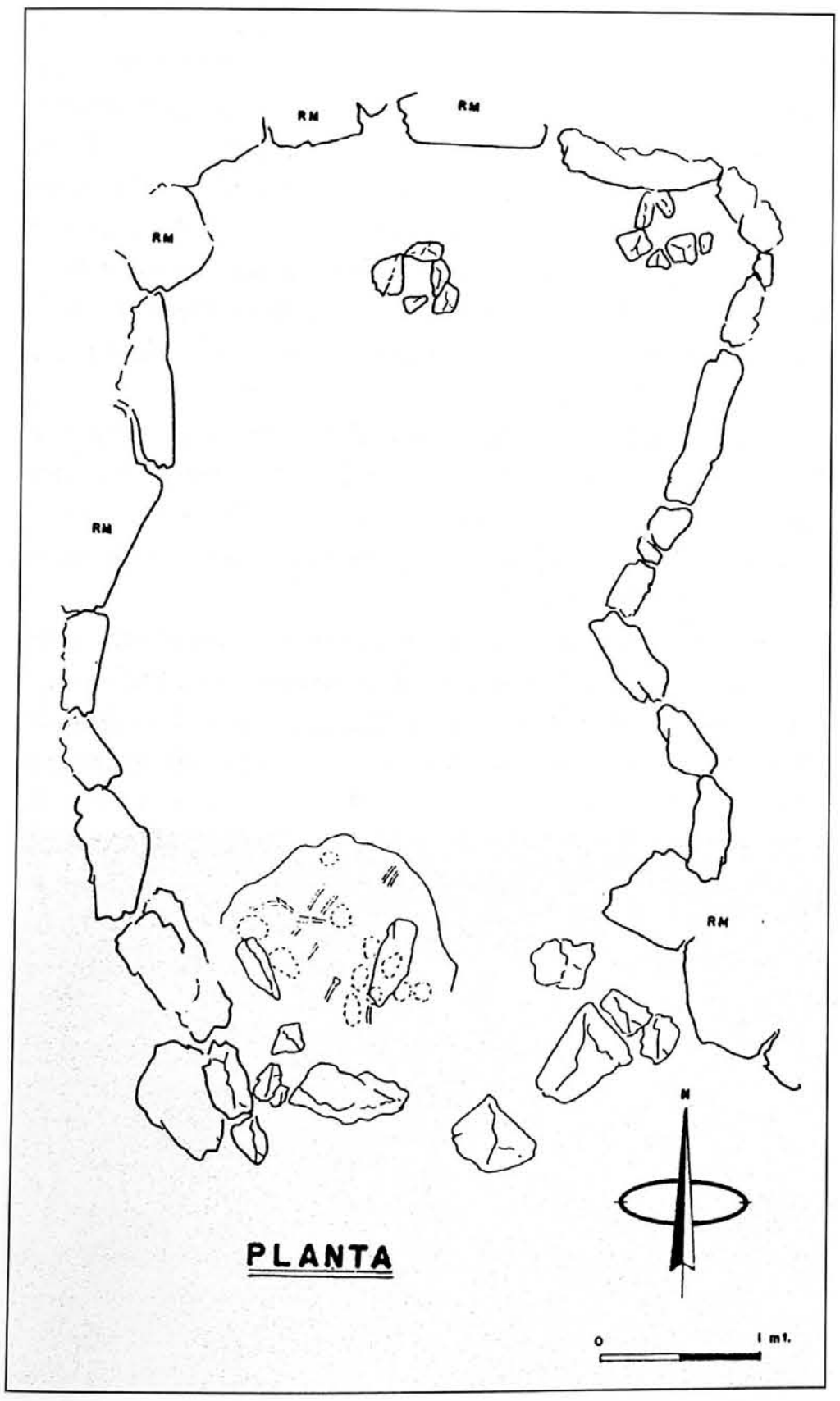
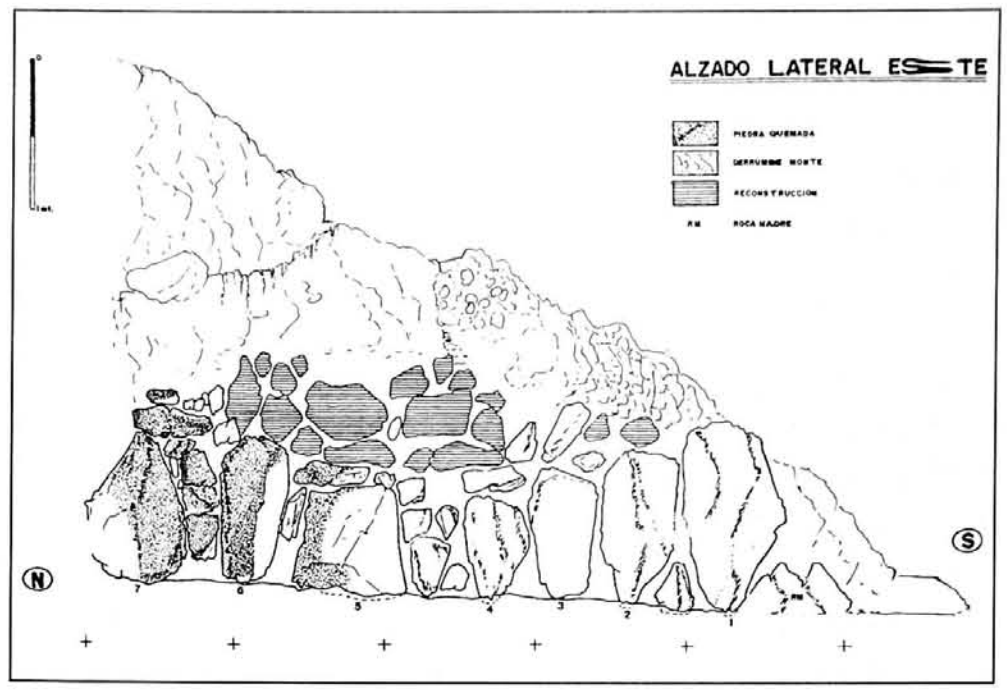


Fig. 12. Planta de Murviedro 1 (Lorca), según J. F. Idáñez.



de este yacimiento, en relación a la Memoria de F. de Motos, señala la presencia de dos momentos culturales: uno neolítico con cerámicas lisas y algunos fragmentos de cerámica simbólica decorada con zigzags y motivos bitriangulares, y otro nivel calcolítico con metalurgia.

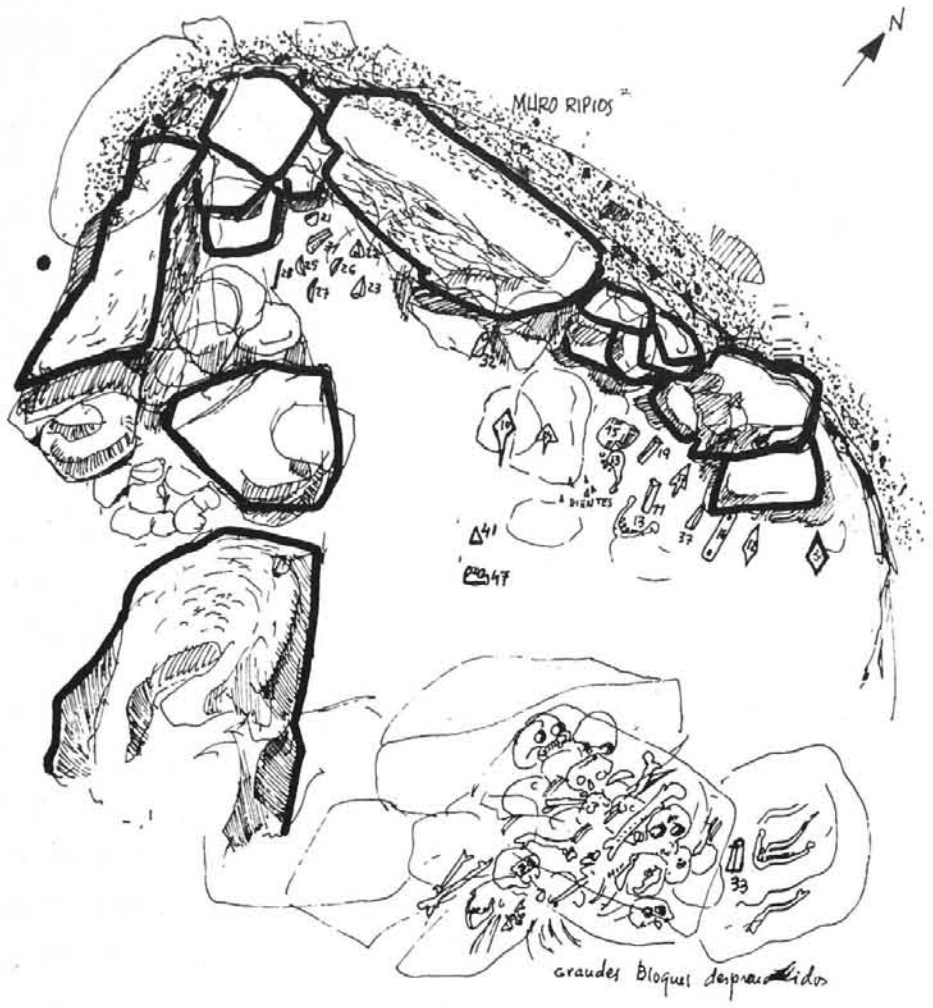
FACHADA COSTERA

Las primeras referencias proceden de G. y V. Leisner y se centran en la zona de Mazarrón[5], concretamente en la *Rambla de Los Ruices*, con cuatro tumbas de forma desconocida con un escaso ajuar descrito. La tumba 5 se fecharía en la Edad del Bronce (Leisner y Leisner, 1943: 81).

Por otra parte, aunque también en Mazarrón, encontramos la necrópolis del *Cabezo del Plomo*, situada en la ladera sureste del cerro y compuesta al menos por tres megalitos, dos de ellos destruidos por una cantera. El restante fue excavado por A. Mª Muñoz Amilibia en 1982. El monumento es de cámara simple de tendencia trapezoidal, en cuyo interior hay cuatro grandes ortostatos rodeado de una estructura circular de unos 2,7 m. de diámetro que forma tres nichos exteriores a la cámara (fig. 16). El sistema de cubrición podría ser por aproximación de hiladas o falsa cúpula, mientras que la cámara fue excavada en el terreno arcilloso de base. La autora plantea que nos encontramos en una fase de transición entre las rundgräber y tipos funerarios más complejos (Muñoz Amilibia, 1986: 22).

La sepultura había sido saqueada de antiguo, aunque aportó diverso material: puntas de flecha con aletas y pedúnculo, microlitos trapezoidales, puntas foliáceas, cuentas de adorno, cerámica de borde biselado y huesos

(5). También se incluían como megalitos de corredor unos procedentes de Aguilas. Alentados por la noticia, se realizó una excavación bajo nuestra dirección en 1986, en la que pudimos determinar que ambas estructuras correspondían a dos tramos de muralla medieval islámica que cierran un pequeño recinto frente al mar. Cf. F. Palacios (1982): Aguilas desde la Prehistoria, Ed. Regional. Murcia. Pág. 114 y fig. 23.
Más recientemente se ha publicado de Jumilla una acumulación de grandes bloques pétreos irregulares que dejan un espacio interno informe, con el hallazgo de un fragmento de cerámica a mano, los autores admiten la filiación megalítica con reservas, opinión que compartimos. Cf. Molina Grande, M. C. y Molina García, J. (1991): Carta Arqueológica de Jumilla. Addenda 1973-1990. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia. Págs. 133-135 y lám. XV.



10. Punta flecha bronce
11. Cuchillo sílex
12. Punta flecha sílex pedúnculo
13. Mandíbula humana
14.
15. Cerámica incisa espiga
16. Protector arquero
17. Punta flecha sílex pedúnculo y aletas
18.
19.
20.
21. Caracola collar
22. " "
23. " "
24. Punta flecha sílex pedúnculo y aletas.
25. Media luna sílex
26. " " "
27. " " "
28. Punzón bronce
29.
30.
31. Cuchillo sílex dentado
32. " " "
33. " " "
34.
35.
36.
37. Hoja de sílex dentada (negra).
38. Punta flecha sílex
39.
40.
41. Caracola cuenta collar
42.
43.
44.
45.
46.
47. Diente de hoz
48.
49.
50.

Fig. 13. Apuntes de V. Ruiz de Murviedro 3 (Lorca).

humanos parcialmente calcinados. La autora sitúa la sepultura dentro del Eneolítico aunque "tanto el ajuar como la estructura de las sepulturas parece indicar una fase anterior a la del apogeo de Los Millares, lo que estaría de acuerdo con la fechas antiguas que tenemos para el poblado", refiriéndose a 5170±90 BP (3220 a.C.) y 4930±120 BP (2980 a. C.) (SUA-1474, SUA-1476) (Muñoz Amilibia, 1986 y 1987). Así mismo, la relaciona con las sepulturas del Cerro de las Canteras de Vélez Rubio.

Nombre	Eje mayor	Eje menor	Diámetro externo	Superficie m^2	Volumen m^3
El Milano	1,4	0,9	—-	1.26	0,5
El Capitán 1	2,9	1,8		4.34	—-
El Capitán 2	1,5	1,5		1,76	—-
El Capitán 3	1,3	1,3		1.32	—-
El Capitán 5	1,6	1,6		2,01	—-
El Capitán 6	1,4	1,2	5.6	1,32	—-
El Capitán 7	1,4	1,4		1,54	—-
El Capitán 8	1,5	1,5		1,76	—-
El Capitán 10	1,3	1,3		1,32	—-
El Capitán 12	1,6	1,6	7,2	2,01	—-
Murviedro 1	6,0	3,2	—-	16,62	28,8
El Piar 1	1,2	1,1	5,8	1,07	—-
El Piar 2	1,3	0,8	5,4	0,88	—-

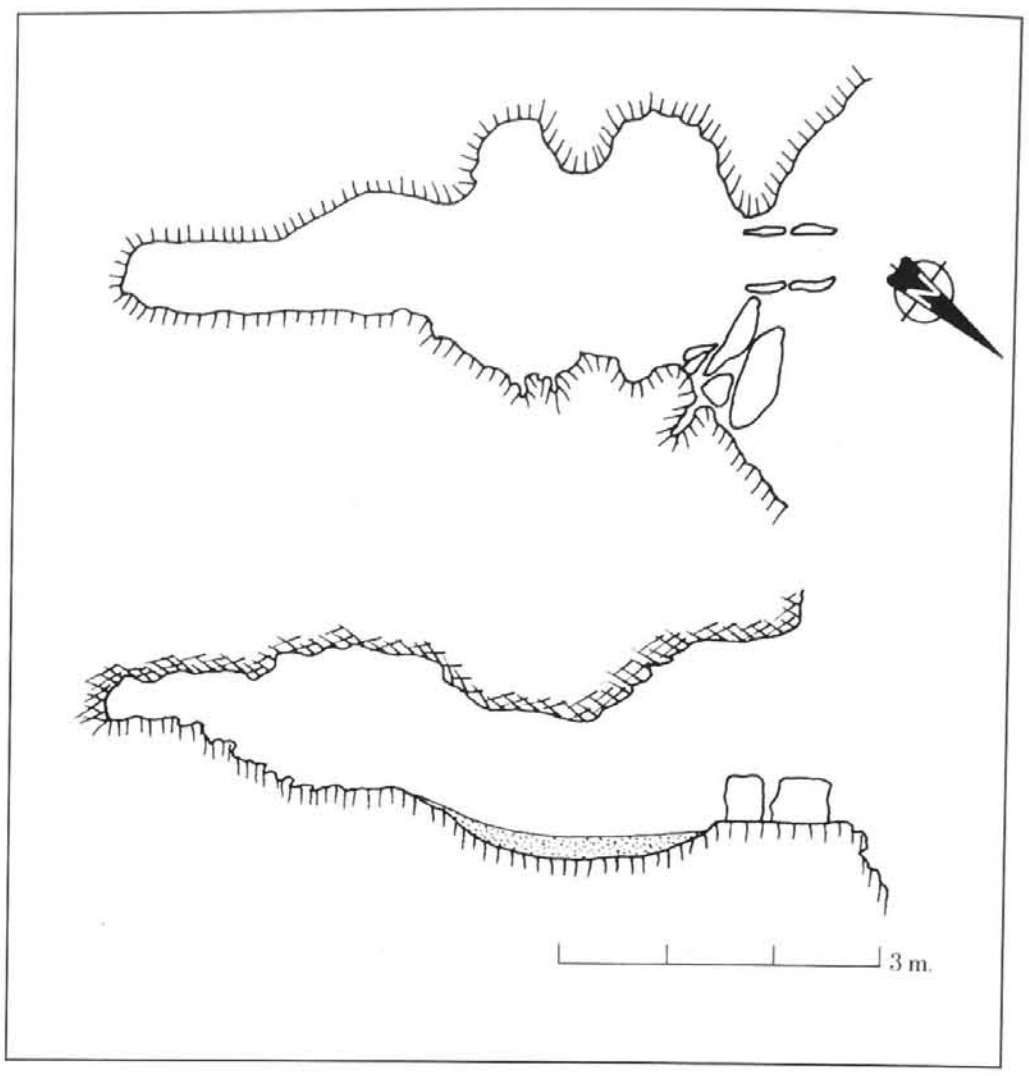


Fig. 14. Planta de Cueva Sagrada II (Lorca), según J. F. Idáñez.

Nombre	Eje mayor	Eje menor	Diámetro externo	Superficie m^2	Volumen m^3
El Piar 3	1,6	1,1	—-	1,45	—-
El Piar 4	1,8	1,7	8,4	2,42	—-
El Piar 5	1,5	1,4	5,4	1,67	—-
El Piar 6	1,5	1,5		1,76	—-
El Piar 8	—-	—-	5,4		—-
Monte 4	1,5	1,5	4,0	1,76	—-
Cabezo del Plomo	2,5	0,7	6,0	2,01	—-
Bagil 1	3,2	1,7	5,1	5,44	—-
Bagil 2	3,1	1,2	4,9	3,72	—-

DISCUSION

El reciente descubrimiento de los megalitos en Murcia y con ello la imagen que se transmite de ellos a la sociedad no ha llegado a crear símbolos y leyendas en una mitología social, como ocurre en otros lugares peninsulares. Es más, la imagen que poco a poco se forme del megalitismo murciano no parece que diste mucho de la realidad de ser lugares poco destacados en el paisaje en donde se integran plenamente, a diferencia de otros lugares que presentan grandes elementos bien diferenciados.

El carácter monumental del megalito le viene dado por los diferentes niveles: distribución territorial, escala del emplazamiento, el túmulo, la cámara y el ajuar.

La arquitectura.

Todos los sepulcros megalíticos murcianos son de cámara simple, bien de planta de tendencia circular/oval o cuadrangular/rectangular.

En cuanto al sistema constructivo, las paredes de la cámara están constituidas por hiladas de mampostería de

piedra que apoyan sobre un potente zócalo formado por ortostatos. Este sistema lo tenemos en la casa núm. 4 del Cabezo del Plomo.

La forma de cubrición, dadas las escasas dimensiones de las cámaras, debió ser en unos casos mediante vigas de madera, especialmente para las cuadrangulares/ovales, y de falsa cúpula para las circulares, probablemente sin apoyo central. La falsa cúpula se ha documentado en el sepulcro circular simple de El Jautón 5 (Acosta y Cruz, 1981). Incluso los megalitos de cámara simple circular podrían no tener necesariamente un espacio hueco sobre las inhumaciones, sino una solución constructiva semejante a la del Milano. La cámara simple se da mayoritariamente en la vecina Almería, a la que siguen en frecuencia Granada y Huelva. No se ha documentado, por ahora, en Jaén.

Podríamos hablar de un intento de ocultación de ciertos megalitos en el paisaje, como se aprecia claramente en Murviedro.

Otro aspecto que no hemos dejado de atender, es el relativo a la cuantificación del esfuerzo que supuso el trabajo de extracción y acarreo de sedimentos para la construcción de los megalitos. Nos apoyamos para ello en diversos trabajos de etnología y de arqueología experimental aplicados en Galicia, por el cual se calculan valores para el túmulo y para los ortostatos de la cámara. Así con un utillaje sencillo pueden extraerse y transportar entre 0,3 m^3 y 1,67 m^3 de piedra por hora y hombre, aceptándose el valor de 0,5 m^3. También se calcula como fuerza de trabajo dos personas por tonelada y el de una persona por tonelada (Vázquez Varela, 1991-92).

En nuestro caso y aplicando los índices anteriores, para un modelo constructivo de 28 m^2 y 42,5 m^3 de sedimento del túmulo, tenemos unos valores de 84 horas de trabajo, que suponen 5,6 días de 5 horas de trabajo para 3 hombres. Para las piedras de la cámara, hemos contabilizado el esfuerzo necesario para la de mayor peso localizada que es de 0,5 Tm., lo que supone el esfuerzo de una persona/día.

En un nuevo intento de aproximación al esfuerzo constructivo, se ha realizado una parte experimental que se contrastará con los valores anteriormente expuestos. Hemos partido de unos valores de densidades de 0,9 para la tierra suelta, 1,8 para la piedra suelta y de 1,6 para tierra más piedra. Los valores obtenidos para el sepulcro núm. 12 son:

Radio total megalito	3,55 m.
Radio de la cámara	0,75 m.
Radio del túmulo	2,80 m.
Superficie total megalito	24,63 m^2
Superficie del túmulo	22,86 m^2
Superficie de la cámara	1,77 m^2
Volumen del túmulo	9,03 m^3
Volumen de la cámara	1,99 m^3
Peso del túmulo	17,15 Tm.
Peso transportado por persona/hora (30 m.)	176 Kgr.
Idem por persona y día (8 horas)	1408 Kgr.
Volumen transportado persona/hora	110 dm^3
Idem por persona y día (8 horas)	0,88 m^3

También se han hecho cálculos para los ortostatos. Dos hombres trasportaron, sin ayuda mecánica (palanca, rodillo, etc.) un bloque de piedra de 80x50x40 cm. (240 Kgr.), a una distancia irregular de unos 75 m. en 14 minutos.

Con todos estos valores métricos, se podría estimar que el megalito núm. 12 podría ser construido por un trabajo equivalente a dos hombres en 10 días.

Estas cifras parecen apuntar una escasa inversión de plustrabajo en la construcción de las tumbas megalíticas de Murcia, lo que no sugiere la idea de grandes colectividades necesarias para las citadas construcciones, al menos en estos primeros momentos del ensayo del megalitismo neolítico. Las construcciones bien pudieron hacerse por pequeños grupos familiares en momentos de desocupación en las faenas de subsistencia.

Los valores métricos que aportan los megalitos de Lorca distan mucho de los otros de la Andalucía central y occidental, tales como los de Menga, Viera, Soto..., con túmulos de 50 m. de diámetro, superficies de 2.000 m^2 y volúmenes de 2.500 m^3, en donde debieron emplearse más de 2.800 días de trabajo frente a los 20 de la sepultura núm. 12 de El Capitán.

Otro aspecto a considerar es el de si podemos hablar de la existencia en estas sociedades de personas especializadas en la construcción de megalitos. El estudio detallado de los megalitos ha demostrado que la realización de tales obras no entraña unos especiales conocimientos para salvar las dificultades que se presentaran. La semejanza de las construcciones por áreas comarcales, podría sugerir la presencia de maestros o escuelas constructivas, pero de igual modo podrían ser modelos fácilmente reproducibles.



Fig. 15. Detalle de la cámara A/3 de El Piar (Vélez Rubio, Almería).



Fig. 16. Detalle de la cámara B/1 de El Piar (Vélez Rubio, Almería)

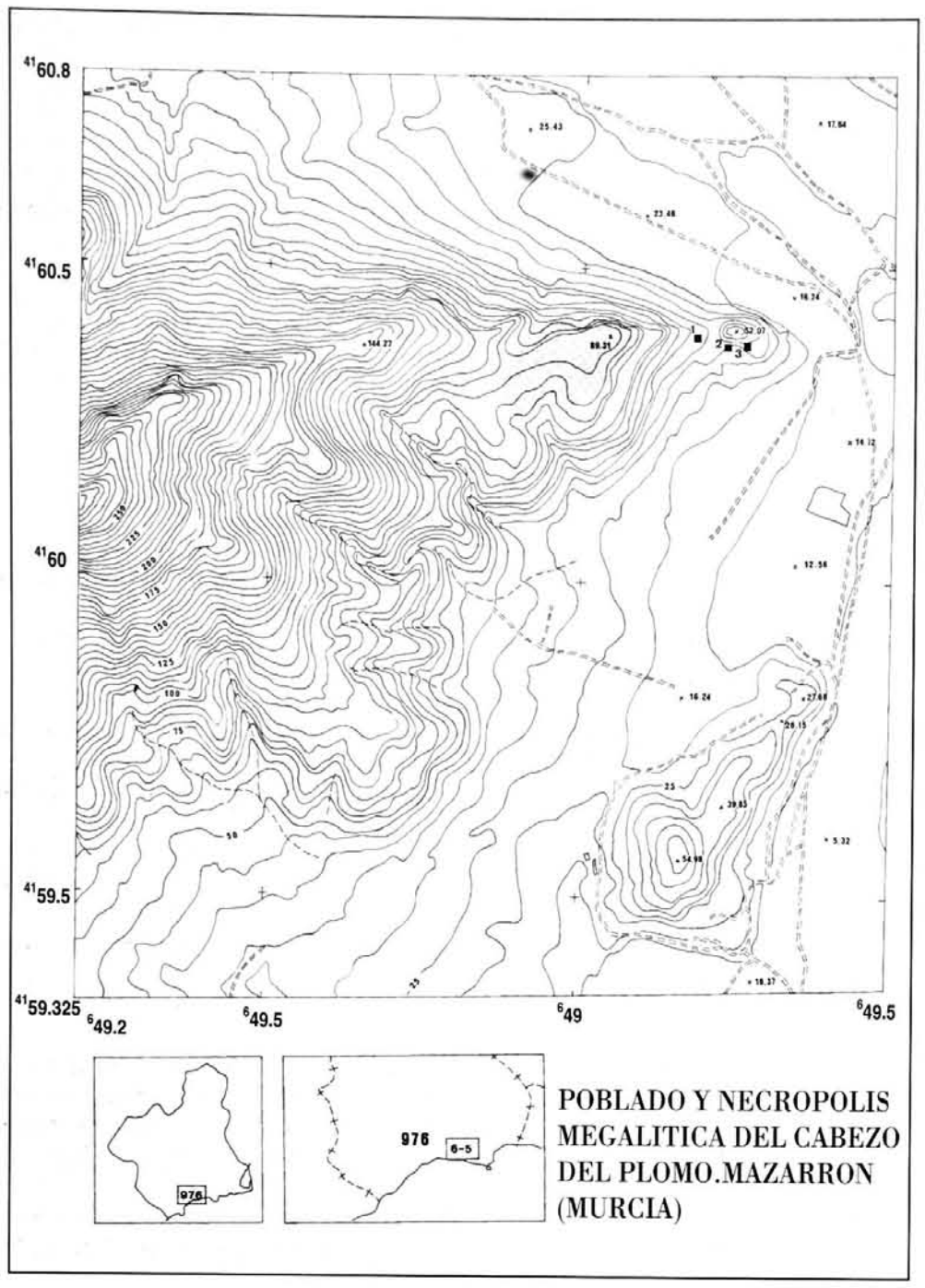


Fig. 17. Poblado y necrópolis del Cabezo de la Cueva del Plomo.

SUPERFICIE DE LA CAMARA	El Capitán	El Piar	Bagil
Núm. de megalitos	9	6	2
Valor más bajo	1,2	0,88	3,72
Valor más alto	4,4	2,42	5,44
Media	1,3	1,54	4,58
Mediana	1,76	1,56	4,58
Desviación típica	0,89	0,50	0,86
Coef. de correlación	-0,49	0,66	-1

Megalitismo y cuevas naturales.

El paisaje funerario del IV-III milenio en Murcia parece estar formado por cuevas naturales, cuevas artificiales y megalitos. La elección del lugar funerario de entre estas modalidades plantea diversas cuestiones que, sin resolverse por ahora, nos permite plantear algunas hipótesis.

En todos los casos se trata de las primeras formas funerarias en las cuales el cuerpo del difunto es alejado de la comunidad de los vivos, para ser depositado en verdaderas necrópolis. Esta ruptura que se produce respecto de los enterramientos epipaleolíticos y del primer Neolítico.

Para el País Valenciano y Meseta se cuestiona el seguir considerando todas las cuevas naturales de enterramiento como un conjunto "paramegalítico" por "representar realidades sociológicas sensiblemente distintas" (Fernández y Galán, 1986: 8).

Otra de las cuestiones que podría diferenciar los megalitos de las cuevas naturales es la posibilidad de elección, para los primeros, del lugar de emplazamiento. A este propósito abordamos la posibilidad para Murcia de que los megalitos correspondiesen a unidades poseedoras de tierra, como se ha propuesto para otras zonas peninsulares. No pensamos que cumplan esta función por la proximidad a los poblados, aunque parece indiscutible la propiedad de la tierra sobre la que se asientan. Por esas razones no hemos realizado el "territorio de explotación" individual de cada megalito en un estudio microespacial y sí el de cada uno de los poblados o áreas macroespaciales. Los megalitos se encuentran sobre territorio de monte bajo de aprovechamiento ganadero y no agrícola, emplazamiento que parece deberse a razones no exclusivamente económicas de explotación del suelo.

El megalito es un monumento para exhibir la muerte. Se coloca allí donde la comunidad de los vivos lo desea, mientras que en las cuevas hay un determinismo geolítico.

Megalitismo y paisaje.

El total de las doce sepulturas de El Capitán se distribuyen en un territorio circundante al poblado dentro de una isócrona de 15 minutos, con una concentración mayoritaria (11 tumbas) en la ladera norte del Cerro Negro y dando vistas al poblado. En este último lugar, el cerro desciende, de la mitad hacia abajo, en un suave piedemonte de materiales blandos (margas y marco-calizas) que aparecen cuarteados por la acción erosiva de las ramblas. En la parte superior de cada uno de estos espacios es donde se localizan los megalitos (fig. 18).

En la distribución envolvente que los megalitos hacen respecto del Cerro Negro, toman una cota muy similar próxima a los 690 m., tal vez por condicionantes geolíticos al ser en esas altitudes cuando cambian las margas por calizas.

Por primera vez en Murcia, unas construcciones humanas predominan sobre el espacio y con el deseo de permaner a través del tiempo.

El ritual funerario.

El conocimiento del ritual funerario, aportado por los contenidos de las cámaras sepulcrales, es escaso por el expolio sufrido. Destacamos dos aspectos: la calcinación parcial de los esqueletos y las conexiones anatómicas.

La calcinación parcial, documentada en muchas cuevas naturales de Murcia (Idáñez, 1986) también está presente en El Milano y Bagil 1. Este hecho de la calcinación en megalitos está documentado también, entre otros, en La Rioja y Los Millares.

En cuanto a las conexiones anatómicas y su relación con la cuestión de enterramientos primarios o secundarios, se puede avanzar algo por El Milano y El Capitán. Así, parece que el hallazgo de ciertas conexiones anatómicas en la tumba núm. 12 pudiera corresponder a inhumaciones primarias. No obstante, podría suceder que se tratara de restos de enterramientos secundarios, en donde la posible conservación de algunas articulaciones de ligamentos gruesos o resistentes a la putrefacción daría lugar a conexiones parciales. De esta forma, la apariencia final que ofrece tanto este ritual como el enterramiento primario en sepulcros de uso periódico, no difieren mucho y es de difícil interpretación por el arqueólogo.

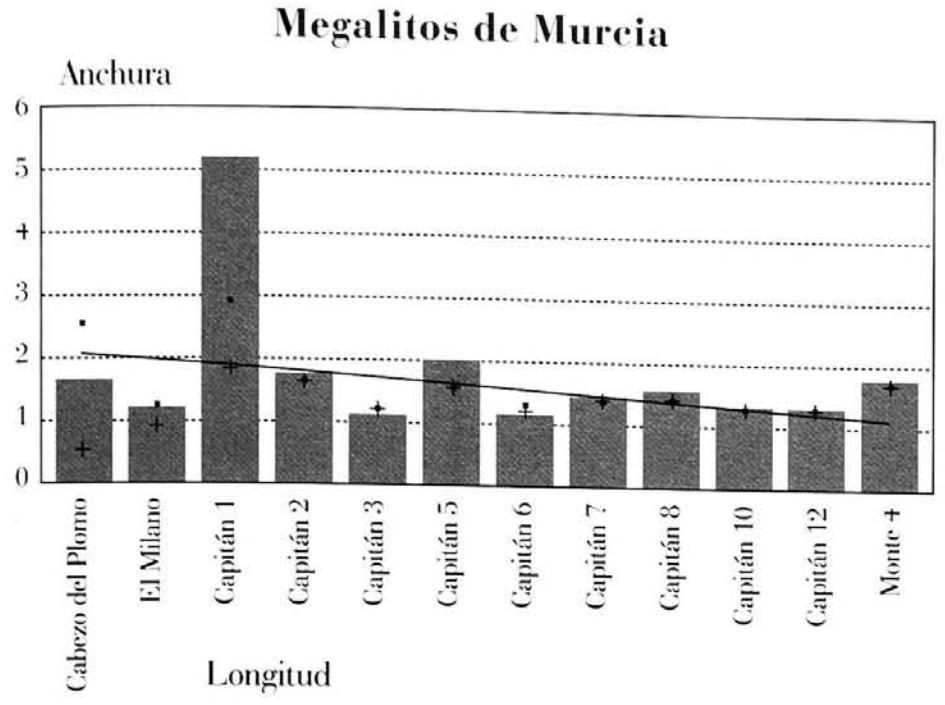


Fig. 18. Diagrama métrico comparativo de los principales megalitos de Murcia.

Recientemente, hemos señalado enterramientos primarios para la cueva natural calcolítica de Pajasola (Cehegín) (San Nicolás y Zapata, 1995)

El carácter "igualitario" de los inhumados parece aceptarse, si bien Vicent (1989) apunta a que podrían representar a varias generaciones del segmento superior de un grupo de descendencia. De ser así, el enterramiento sería una expresión de desigualdad social, entendida en los términos propios de las primeras comunidades campesinas.

Cronología.

Para la procedencia de la arquitectura funeraria megalítica de Murcia, Muñoz Amilibia y Ferrer Palma proponen una vinculación a la de Andalucía oriental, especialmente de Almería y Granada. Para este último, el dolmen de Bagil, al igual que otros del interior de Jaén, estarían levantados por constructores llegados desde tierras granadinas, vínculo éste que no sería por vía marítima sino terrestre, al menos en un primer momento, por medio de circulación trashumante (Ferrer Palma, 1987: 18-19).

El aspecto cronológico que presentan las sepulturas murcianas es especialmente interesante por cuanto que las excavaciones realizadas en algunas de ellas nos permiten una cierta aproximación.

En Murviedro 1 y en El Milano encontramos material campaniforme con el que parece finalizar la utilización de ambos sepulcros. El caso del primero es más destacado ya que, a las grandes dimensiones del sepulcro, se le une la amplitud cronológica de los materiales recuperados, que va desde un Neolítico final hasta el campaniforme, lo que convierte en un lugar funerario común a distintas poblaciones y durante un largo período de tiempo, tanto como utilización tuvo el poblado.

Para el resto de las sepulturas parece advertirse una cierta homogeneidad en los ajuares, por lo que podría pensarse en un corto período de utilización, desde luego mucho menos que en los casos expuestos anteriormente. Las causas de este supuesto corto período de tiempo podrían derivarse de las propias dimensiones del sepulcro que no permiten más de una decena de inhumados.

El megalitismo murciano aparece en momentos avanzados del Neolítico, cuando el campesino domestica la naturaleza y le impone un orden cultural. En atención a los materiales, los más antiguos corresponderían a los circulares y cerrados del área Guadalentín-Los Vélez, mientras que podrían ser posteriores aquellos de planta cuadrangular y los abiertos directamente al exterior, en donde además se documenta una mayor utilización temporal del sepulcro.

BIBLIOGRAFIA

ACOSTA, P. y CRUZ AUÑON, R. (1981): "Los enterramientos de las fases iniciales en la "Cultura de Almería". *Habis 12*. Sevilla.

ALBALADEJO, J. (1991): "Edafología", en P. López (Ed.) *El cambio cultural del IV al II milenios a.C. en la Comarca Noroeste de Murcia*, vol. I. Madrid. Págs. 148, 153 y 175.

ARRIBAS, A. (1953): "El ajuar de las cuevas sepulcrales de Los Blanquizares de Lébor (Murcia)". *Mem. M.A.P.*, vol. 14. Madrid. Págs. 78-126.

AYALA JUAN, Mª. M. (1982): "El ídolo cruciforme de El Capitán". *Rev. Idealidad*, 31. Lorca.

AYALA JUAN, Mª. M (1985): "Aportación al estudio de los ídolos calcolíticos de Murcia". *Anales de Prehistoria y Arqueología, 1*. Universidad de Murcia. Murcia. Págs. 23-32.

AYALA JUAN, Mª. M (1986): "El poblamiento argárico", en *Historia de Cartagena*, Tomo II. Editorial Mediterráneo. Murcia. Págs. 251-316.

BARCELO, J. A. (1986): "Elementos para una teoría de la muerte y de los ritos funerarios". Págs. 81-101.

BARRERA, J. L.; MARTINEZ NAVARRETE, M. I.; SAN NICOLAS, M. y VICENT, J. M. (1987): "El instrumental lítico pulimentado calcolítico de la comarca noroeste de Murcia: algunas implicaciones socio-económicas del estudio estadístico de su petrología y morfología". *Trabajos de Prehistoria*, 44. Madrid, Págs. 87-146.

BELTRAN MARTINEZ, A. (1972): *Los abrigos pintados de la Cañaica del Calar y de la Fuente del Sabuco en el Sabinar (Murcia)*. Monografías Arqueológicas, IX. Zaragoza.

BOLLAIN COVARRUBIAS, A. (1987): "Los yacimientos funerarios del Calcolítico en Murcia: una revisión bibliográfica". *Trabajos de Prehistoria 43*. Madrid. Págs. 85-98.

DE CARLOS IZQUIERDO, J. I. (1990): "Una aproximación territorial al fenómeno megalítico: La Rioja alavesa y Cuartango". Págs. 119-140.

EIROA GARCIA, J., (1987): "Noticia preliminar de la primera campaña de excavaciones arqueológicas en el poblado de La Salud y en Cueva Sagrada I (Lorca), Murcia". *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 3. Universidad de Murcia. Págs. 53-76.

EIROA GARCIA, J., (1989): "Nuevos materiales de la necrópolis eneolítica de Murviedro (Lorca, Murcia). *Homenaje a Jerónimo Molina*, Murcia. Págs. 39-50.

EIROA GARCIA, J., (1990): "Nuevos materiales de Murviedro (Lorca, Murcia)". *Rev. Verdolay*, 2. Murcia. Págs. 27-31.

FERNANDEZ MARTINEZ, V.; RUIZ ZAPATERO, G.; MARTINEZ NAVARRETE, M.I. y MARTINEZ SANCHEZ, C. (1991): "La prospección arqueológica" en P. López (Ed.) *El cambio cultural del IV al II milenios a.C. en la Comarca Noroeste de Murcia*, vol. I. Madrid. Pág. 377.

FERNANDEZ VEGA, A. y GALAN Y SAULNIER, C. (1986): "Las denominadas `Cuevas sepulcrales colectivas eneolíticas del País Valenciano y la Meseta". *Bol. del M.A.N., IV*. Madrid. Págs. 7-26.

FERRER PALMA, J. E. (1986): "El Megalitismo en Andalucía Oriental: Problemática", en Muñoz Carballo, G. (Coord.) *Actas de la Mesa Redonda sobre Megalitismo Peninsular*. Asociación Española de Amigos de la Arqueología. Madrid. Págs. 97-98.

FERRER PALMA, J. E. (1987): "El Megalitismo en Andalucía Central", en *El Megalitismo en la Península Ibérica*. Págs. 18-19.

GILMAN, A. y SAN NICOLAS, M. (1995 E.P.): "El Capitán", en *Memorias de Arqueología*, 4. Dirección General de Cultura. Murcia.

IDAÑEZ SANCHEZ, J. F. (1985A): "Avance al estudio de la necrópolis eneolítica de Murviedro". *XVII C.N.A.* Zaragoza. Págs. 197-209.

IDAÑEZ SANCHEZ, J. F. (1986): "Incineración parcial en los enterramientos colectivos eneolíticos del Sureste Español". *Mesa Redonda sobre Megalitismo Peninsular*. Madrid. Págs. 165-167.

IDAÑEZ SANCHEZ, J. F. (1985b): "Yacimiento eneolítico de Murviedro (Lorca)". *Rev. de Arqueología*, 53. Madrid. Págs. 60-61.

IDAÑEZ SANCHEZ, J. F. (1987): "Informe excavación de urgencia realizada en la necrópolis eneolítica de Murviedro". *Excavaciones y Prospecciones arqueológicas*. Dirección General de Cultura. Murcia. Págs. 93-102.

JIMENEZ DE CISNEROS, D. (1903): "El yacimiento prehistórico de rambla Bermeja, en el término de Lorca, y noticia acerca de otros poco conocidos en la provincia de Murcia". *B.R.S.E.H.N., III*. Págs. 333-341.

JIMENEZ DE CISNEROS, D. (1925): "Indicación de algunos yacimientos prehistóricos y noticia acerca de otros", *Boletín de la Real Sociedad de Historia Natural*, Madrid. Pág. 79.

KAHN, L. (1982): "La mort à visage de femme", en Gnoli y Vernant *La mort, les morts dans les societés anciennes*. Cambridge-París.

LEISNER, G. y V. (1943): *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel. I. Der Süden*. Römisch Germanische Forschungen, 17, Berlín.
LILLO, P. A. y WALKER, M. J. (1987): "Los restos humanos dispersos en el asentamiento eneolítico de El Prado de Jumilla (Murcia)", en *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 3. Universidad de Murcia. Págs. 105-109.
LOPEZ GARCIA, P. "ARROYO TERCERO" en P. LOPEZ (ED.) (1991): *El cambio cultural del IV al II milenios a.C. en la Comarca Noroeste de Murcia*, vol. I. Madrid. Págs. 232-234.
LOPEZ DE CALLE, C. (1992): "Tratamientos sepulcrales y pre-sepulcrales de restos humanos en los yacimientos megalíticos de Cameros". *Rev. Estrato*, 4. La Rioja. Págs. 35-41.
MARTINEZ RODRIQUEZ, A. (1993): *Guía del Museo Arqueológico Municipal de Lorca*. Ayuntamiento de Lorca. Murcia.
MARTINEZ SANCHEZ, C. (1988): "El Neolítico en Murcia", en *El Neolítico en España*, Pilar López (coordinadora), Ed. Cátedra, Madrid. Págs. 167-194.
MONTES BERNARDEZ, R. (1993): "Excavaciones arqueológicas en el poblado y necrópolis de Bagil". *Rev. de Arqueología*, 143. Madrid. Pág. 58.
MUÑOZ AMILIBIA, A. Mª. (1986): "El Eneolítico en el Sureste", en *Historia de Cartagena*, Tomo II. Editorial Mediterráneo. Murcia. Págs. 152-154.
MUÑOZ AMILIBIA, A. Mª. (1987): "Resumen de los informes de excavaciones arqueológicas realizadas en el yacimiento y necrópolis del Cabezo del Plomo (Mazarrón)". *Excavaciones y Prospecciones Arqueológicas*. Murcia. Págs. 103-104.
MOTOS, F. DE (1918): "La Edad Neolítica en Vélez-Blanco". *Mem. Com. Inv. Pal. y Preh.*, 19. Madrid.
ROS SALA, Mª. M., (1986): "El Bronce Tardío y Final", *Historia de Cartagena*, Tomo II, Ediciones Mediterráneo, Págs. 317-352.
SAN NICOLAS DEL TORO, M. (ED.): *El Milano (Mula)*. Dirección General de Cultura. 1995 (e.p.).
SAN NICOLAS, M., LOPEZ, J. D. y ALONSO, A. (1988): "Avance al estudio del conjunto con pinturas rupestres de El Milano, Mula-Murcia", en *I Congreso Internacional de Arte Rupestre*, Caspe-Zaragoza 1985. Bajo Aragón Prehistoria VII-VIII. Zaragoza. Págs. 341-346.
SAN NICOLAS DEL TORO, M. y ALONSO TEJADA, A. (1986): "Ritos de enterramiento. El conjunto sepulcral y pictórico de El Milano (Mula)" en *Historia de Cartagena*, tom. II. Ed. Mediterráneo. Murcia. Págs. 201-208.
SAN NICOLAS, M. y MARTINEZ ANDREU, M. (1980): "El dolmen de Bagil". *Pyrenae* 15-16. Barcelona. Págs. 115-124.
SAN NICOLAS, M. y ZAPATA CRESPO, J. (1994): "El sepulcro múltiple calcolítico de Pajasola (Cehegín)". *Jornadas Regionales de Arqueología*. Murcia.
VAZQUEZ VARELA, J. M. (1991-92): "Aspectos económicos y sociales de la construcción de monumentos megalíticos en el Noroeste de la Península Ibérica". *Brigantium*, 7. Museo Arqueológico e Histórico de La Coruña. Págs. 177-183.
VILANOVA I PIERA, J. (1891): "Monumentos prehistóricos de Jumilla". *Bol. de la Real Academia de la Historia*, XIX. Madrid. Págs. 18-21.
VILLALBA, Mª. J. EL AL. (1986): *Les mines neolítiques de Can Tintorer. Gavà. Excavacions 1978-1980*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona. Págs. 99 y 105.
VV.AA. (1987): Abrigo de Arte Rupestre de "El Milano" (Mula), en *Bienes de Interés Cultural* 1, Dirección General de Cultura. Murcia.
VV.AA. (1984): *Exposición. Primera Arquitectura en piedra: el megalitismo*. Museo Arqueológico Municipal. Lorca.
WALKER, M. J. (1985): *Characterising Local Southeastern Spanish Population of 3.000-1.500 B.C.*, B.A.R. International Series 263.
WALKER, M. J. (1991): "El Abrigo 2 de El Milano (Mula, Murcia): Nuevas aportaciones antropológicas sobre el proceso funerario en el Eneolítico", en *IV Congreso Español de Antropología Biológica*. Universidad del País Vasco. Bilbao. Págs. 461-473.
WALKER, M. J. (1995 e.p.): "Informe preliminar sobre los restos humanos", págs. 55-58: y, Fernández Alcázar, E. y Pastor Conzálvez, J.M. "Análisis de las piezas dentarias", págs. 59-61, en M. San Nicolás (Ed.) *El abrigo de El Milano (Mula)*. Dirección General de Cultura.

UN POBLADO CALCOLITICO EN BUGEJAR (PUEBLA DE D. FADRIQUE, GRANADA)

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 53 - 75

Jesús Fernández Palmeiro
Daniel Serrano Várez

El objeto de nuestro trabajo es dar a conocer unos materiales inéditos, recogidos superficialmente, procedentes de un poblado calcolítico, del que no poseemos referencias bibliográficas, situado en la cortijada de Bugéjar, pedanía de Puebla de don Fadrique, municipio del N.E. de la provincia de Granada que limita con Albacete, Murcia y Almería.

Los 510 Km.^{2} del término municipal presentan un doble aspecto orográfico: una gran llanura endorreica, de unos 200 Km.^{2} de extensión, que constituye el Campo de la Puebla o de Bugéjar, con fértiles tierras dedicadas al cultivo de cereales de secano y a la ganadería, y una serie de montañas que la circundan. De estas elevaciones, descienden hacia el llano numerosas ramblas, que con sus aportes alimentan un nivel freático, con salida en numerosas fuentes cársticas, siendo una de ellas la de Bugéjar, que con su importante caudal es el origen de una acequia que recorre más de 16 Km. por el Campo de la Puebla y sirve de suministro a los cortijos, situados en sus inmediaciones, y a los rebaños que pastan en los barbechos y rastrojos próximos.

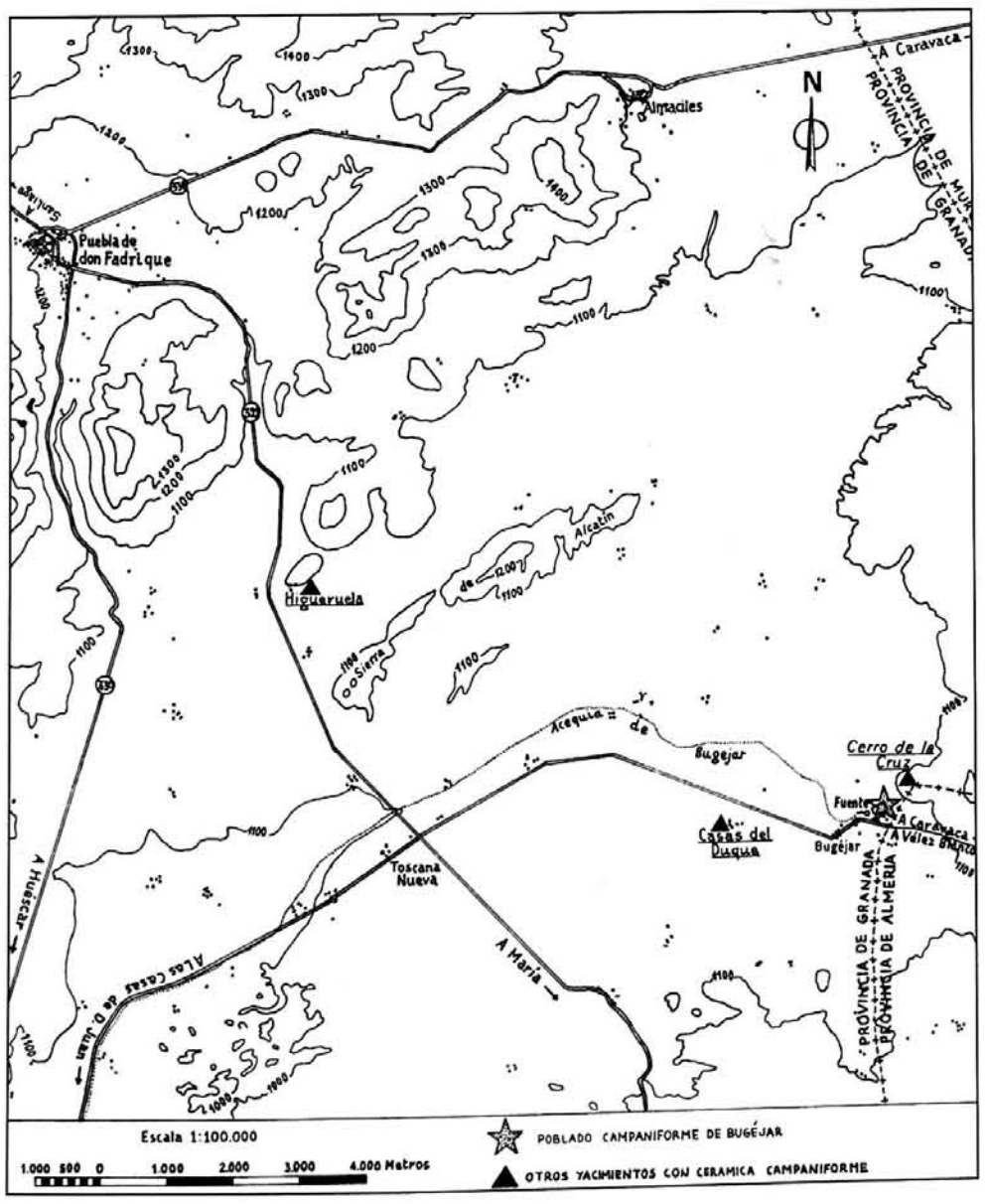


Fig. 1. Localización del yacimiento.

La llanura del Campo de la Puebla, que no suele bajar de los 1.000 m. de altitud, forma parte de las altiplanicies granadinas y es un paso natural entre Andalucía y Levante. Son numerosos los caminos que la surcan, siendo uno de los más conocidos el de "El Paso", que comunica esta zona de Granada con las tierras murcianas de Caravaca y con las almerienses de Vélez Blanco y María.

Junto a la fuente de la cortijada de Bugéjar y al camino de "El Paso", a unos centenares de metros de la provincia de Almería, es donde se encuentra el yacimiento campaniforme, siendo sus coordenadas 37° 53' 11" de latitud N. y 2° 17' 28" de longitud O., según la hoja 23-37 (930), Puebla de don Fadrique, del Mapa Militar de España a Escala 1:50.000.

Los accesos a través de carreteras asfaltadas son dos. Uno desde Puebla de don Fadrique, siguiendo la comarcal 321 que conduce a María y que se cruza en el Km. 12, en la Toscana, con otra que pasando por las Casas de D. Juan se dirige hacia Bugéjar, a donde se llega transcurridos unos 7 Km., aunque este último tramo ya se encuentra muy deteriorado. El otro es desde la provincia de Almería, a través de una ancha pista construida hace tan sólo unos meses, que atraviesa los Llanos de Barrás, y que enlaza con otra que une las Cañadas de Cañepla (María) y Topares (Vélez Blanco). Desde esta última localidad almeriense y desde los Royos y Casas de la Celda de Caravaca, se

puede acceder a través de "El Paso", aunque al ser de tierra es poco utilizado en la actualidad. También por caminos similares a éste se llega desde Almaciles (fig. 1).

El poblado ocupa una suave elevación situada junto a la fuente y a espaldas de un grupo de casas constituido por un porche de ganado, la pequeña ermita y unos cortijos, que quedan algo separados del núcleo principal de la pequeña población. El terreno, que aparece aterrazado por ser una antigua huerta, que debió regarse con el agua sacada por un aeromotor o molineta de un pozo cercano situada al E., está rodeado por una tapia, construida de piedras y barro y rebocada de yeso, que actualmente aparece desmoronada por varios puntos.

Los materiales aparecen dispersos por los aterrazamientos, abundando la cerámica a mano, junto a huesos, pequeñas piedras, etc. La rotura de la tapia ha permitido que la tierra de la huerta, mezclada con los restos, se haya extendido hasta casi llegar a la fuente.

No hemos apreciado vestigios de cimientos de casas. Tampoco de muralla, lo que nos extraña dada la fácil accesibilidad del terreno, aunque quizás las piedras que formaron parte de las construcciones anteriores pudieron haber sido utilizadas en los aterrazamientos y en la tapia que lo rodea. Entre el barro que une las piedras de esta última, así como en el de los muros del pozo, junto a la molineta, se aprecian fragmentos de vasijas a mano. Todo esto nos hace pensar que el poblado debió sufrir una considerable transformación, posiblemente a finales del siglo pasado (ya que hemos encontrado una moneda de Isabel II y otra de Alfonso XII) o principios de éste, que alteraría su aspecto primitivo.

MATERIALES

CERAMICA

Es el material más abundante, como es normal en cualquier prospección superficial. En total hay 794 fragmentos. Su recogida fue selectiva: bordes, con decoración, con algún detalle significativo, etc.

Para su confección se utilizaron arcillas margosas a las que se agregó desgrasante mineral y vegetal. El primero es calcita, que es el más abundante, y sílice. Su tamaño es grueso en el 16% de los fragmentos, que en general se corresponde con recipientes medianos y grandes; pequeño en el 47%, casi siempre en campaniformes y vasijas de pequeño tamaño; y medio en el 35%; el porcentaje que falta corresponde a 3 fragmentos en los que es inapreciable. El desgrasante vegetal, aparte de otros que se pudieron utilizar pero que no hemos detectado, es carbón muy triturado que aparece en campaniformes y cuenquecillos.

La cocción fue reductora en aproximadamente un 65%; el resto es oxidante, aunque en algunos casos fué incompleta. Una minoría se cocieron a una temperatura bastante más elevada que el resto, ya que al golpearlos producen un sonido metálico. El tratamiento de sus superficies se puede considerar bastante bueno, con mayor abundancia de lisas, seguidas de bruñidas y espatuladas, siendo los grupos más cuidados los campaniformes y cuencos.

Se distinguen los siguientes tipos de vasijas:

Campaniformes:

Hay 48 fragmentos que representamos en las figuras 2, 3, 4, 5 y en los números 2, 4 y 7 de l a 7.

Las formas a las que pertenecen, con dudas en algún caso debido a su pequeñez, son:

- Vasos: fig. 2, nº 8; fig. 4, nº 1 y 2; fig. 5, nº 2, 6 y 11.
- Cuencos: fig. 2, nº 2, 4 y 6; fig. 5, nº 3, 4, 5 y 8.
- Cazuelas: fig. 2, nº 1; fig. 5, nº 1.
- Plato de borde saliente: fig. 7, nº 7.

En el resto de las piezas no hemos podido determinar claramente a qué tipo de vasija pertenecen.

Las técnicas decorativas son:

- Puntillado impreso a ruedecilla: fig. 5, nº 2.
- Incisiones combinadas con impresiones: fig. 2, nº 2, 4 y 7; fig. 3, nº 10; fig. 4, nº 7 y 12; fig. 5, nº 5 y 10.
- Incisión: el resto.

Los fragmentos de figs. 2, nº 1, 4, 6, 7 y 8; fig. 4, nº 2 y fig. 5, nº 11 están decorados en sus dos superficies.

En la fig. 2 las decoraciones son de un reticulado y una incisión horizontal, en el exterior del nº 1, y de zig-zag y reticulados en el interior, ofreciendo además la particularidad de que la zona angular de ambas superficies, que queda entre el espacio decorado, se ha bruñido fuertemente por lo que se diferencia de forma clara, consiguiendo un efecto añadido. En el nº 2 se ve un zig-zag relleno de incisiones inclinadas, seguido de otras horizontales. En el nº 3 hay incisiones horizontales apareciendo en la última de ellas restos de otras verticales. En el exterior del nº 4 se alternan estrechas bandas de incisiones cortas verticales o ligeramente inclinadas, con otras horizontales, un motivo pseudoexciso formado por impresiones de puntos, y de nuevo incisiones horizontales seguidas de otras inclinadas acompañadas de puntuaciones impresas, mientras que en el interior hay unos zig-zag casi juntos, que forman un reticulado. En el nº 5 hay restos de incisiones verticales, seguidas de otras horizontales, dos zig-zag paralelos y, de nuevo, incisiones horizontales. En el exterior del nº 6 se dan incisiones horizontales y un reticulado, apareciendo este último motivo en el interior. El exterior del nº 7 tiene incisiones horizontales e impresiones de puntos formando un motivo pseudoexciso y en el interior zig-zag paralelos. Estos aparecen también en el interior del nº 8, mientras que en el exterior hay incisiones horizontales. Finalmente, en el nº 9, se ven incisiones cortas verticales entre dos horizontales paralelas.

La decoración, en los de la fig. 3, es de incisiones inclinadas paralelas formando ángulo, en el nº 1. En el nº 2 un reticulado. En el nº 3 se ven incisiones horizontales que en dos ocasiones aparecen cortadas por otras cortas inclinadas. Un triángulo formado por incisiones y relleno de líneas incisas verticales aparece en el nº 4. En el nº 5 se aprecian incisiones inclinadas, seguidas de otras horizontales, de la última de las cuales parten pequeños cortes casi verticales. Incisiones horizontales y un reticulado, limitado por una incisión inclinada, aparecen en el nº 6. En el nº 7 hay un reticulado entre incisiones horizontales. Un zig-zag

entre incisiones horizontales y una incisión inclinada, cortada por otras pequeñas, decoran el nº 8. En el nº 9 se ven zig-zag paralelos entre incisiones horizontales, seguidas de otras inclinadas. En el nº 10 aparecen incisiones horizontales seguidas de otras verticales acompañadas, en ocasiones, de puntos impresos sobre alguna de ellas. Incisiones ligeramente inclinadas, seguidas de otras horizontales, se ven en el nº 11. En el nº 12 hay tres grandes zig-zag paralelos.

En la figura 4, la decoración es de bandas de reticulado, en el nº 1. Este mismo motivo, que aparece dispuesto en forma de ajedrezado, se ven en el exterior del nº 2, mientras que en el interior hay restos de incisión, posiblemente de un zig-zag. En el nº 3 hay incisiones verticales cortadas por otras horizontales. Incisiones horizontales, limitadas por otras inclinadas algo curvadas que convergen formando ángulo, y una incisión horizontal, de la que parten otras inclinadas, se ven en el nº 4. En el nº 5 un reticulado rellena el espacio entre dos incisiones que parecen converger. Una incisión horizontal seguida de otras inclinadas, se aprecian en el nº 6. En el nº 7 hay restos de impresiones ovaladas, seguidas de una incisión horizontal y, más abajo, el mismo tipo de impresión a un lado y otro de una incisión horizontal, formando una especie de espiga. Restos de un reticulado, incisiones horizontales y zig-zag paralelos, aparecen en el nº 8. Incisiones horizontales, un reticulado e incisiones inclinadas que al converger forman un reticulado en algunas zonas, se ven en el nº 9. En el nº 10, hay incisiones horizontales a las que siguen otras inclinadas. En el nº 11, se dan incisiones horizontales y a continuación otras cortas casi verticales. Un motivo pseudoexciso, formado por puntos impresos, e incisiones horizontales aparecen en el nº 12. En el nº 13, sobre incisiones horizontales aparecen ángulos paralelos, realizados con la misma técnica.

La decoración, en los de fig. 5, consiste en incisiones horizontales, seguidas de banda sin decoración y nuevas incisiones horizontales cortadas por otras casi verticales formando cuadraditos, en el nº 1. En el nº 2 hay líneas inclinadas de puntillado impreso a ruedecilla. Motivos en "V", seguidos de incisiones horizontales, debajo de las que hay otras ligeramente inclinadas, aparecen en el nº 3. En el nº 4 hay un grupo de incisiones verticales, estando las de los extremos cortadas por otras pequeñas horizontales. Cortes en V con el vértice hacia arriba, que originan casi un zig-zag, seguidas de dos bandas de incisiones horizontales, entre las cuales hay un motivo pseudoexciso, formado por impresiones de puntos, y dos grandes zig-zag paralelos, decoran el nº 5. En el nº 6 hay una incisión horizontal y un reticulado. En el nº 7 las incisiones horizontales cubren toda su superficie exterior. Un reticulado entre incisiones horizontales, se ven en el nº 8. Incisiones inclinadas que en ocasiones se cortan sin orden aparente, aparecen en el nº 9. En el nº 10, cortas impresiones inclinadas acompañan a incisiones convergentes, seguidas de otras horizontales. Finalmente, en el exterior del nº 11, las incisiones horizontales van separando un zig-zag relleno de cortes ligeramente inclinados y una estrecha banda de trazos pequeños, casi verticales, mientras en el interior se aprecian tres líneas de zig-zag paralelos.

En los de la figura 7, se ven incisiones horizontales en el nº 2. Este mismo motivo combinado con estrechas bandas con incisiones casi verticales, se dan en el nº 4. Finalmente, en el interior del nº 7, hay incisiones verticales seguidas de zig-zag paralelos.

Grandes vasijas decoradas.

Dibujadas en fig. 6, nº 1 a 6. Las nº 1, 2 y 5 son de perfil cilíndrico y el resto globulares.

Las técnicas decorativas son el peinado, con tres ejemplares, habiendo sido representado el nº 2, en el que se aprecian haces convergentes de líneas paralelas, y la incisión en el resto de los fragmentos. El nº 1, en el que hay grandes ángulos incisos paralelos acompañados de pequeños cortes inclinados, ofrece la particularidad de tener gran parte de sus incisiones rellenas de pasta color blanco, aunque podía deberse a incrustaciones de cal. También incisiones en ángulo se mezclan con otras verticales y horizontales, en el nº 3. La decoración del nº 4 es de líneas horizontales poco marcadas. En el nº 5 aparecen ángulos horizontales formados por líneas anchas y también poco marcadas. Finalmente, en el nº 6, se entrecruzan incisiones verticales, horizontales e inclinadas.

Ollas.

Se han recogido 260 fragmentos, habiendo representado dos, en fig. 12, nº 2 y 10.

Destaca uno, que no hemos dibujado, con la superficie exterior ondulada, ya que lleva unas acanaladuras realizadas con los dedos.

Los bordes son variados: los hay aguzados, redondeados, biselados, planos y engrosados. Uno tiene dos pezones juntos debajo del labio, en seis se aprecian ungulaciones y en uno incisiones.

Finalmente, otro, lleva pintura a la almagra en las dos superficies.

Ollas cerradas con borde reentrante.

Esta variedad difiere claramente de las ollas clásicas, ya que los bordes, muy entrantes, llegan a ser prácticamente horizontales, formando una boca muy estrecha. Es posible que alguna pudiese tener forma lenticular, pero la pequeñez de los fragmentos impide determinarlo.

Existen 20 ejemplares, habiendo representado uno en fig. 12, nº 8.

Cuencos esféricos y semiesféricos.

Hay 318 fragmentos que tratamos conjuntamente dadas las dificultades, en muchos casos, de incluirlos en una u otra variedad. Representamos una selección en fig. 10, nº 3; fig. 11, nº 4 y 5; fig. 12, nº 4, 6, 9 y 11.

Algunos ofrecen determinadas particularidades, como tres con pezón y uno que lleva lengüeta debajo del labio.

Los bordes son muy variados y en dos se aprecia incisiones y digitaciones.

Hay un fragmento con pintura a la almagra en ambas superficies y dos con el mismo tratamiento en la interior. Otros dos tienen la interior escobillada.

Un fragmento lleva en el exterior trazos verticales o

ligeramente inclinados, de una anchura máxima de 2 mm., hechos arrastrando un instrumento de punta roma.

Hay dos cuenquecillos con las superficies de color negro intenso y muy bien bruñidas, con aspecto metálico.

Cuencos troncocónicos.

Hay restos de 25. Los bordes son redondeados, excepto tres que son biselados hacia el interior. Dos llevan incisiones.

Casquetes esféricos.

De este tipo hay 40 ejemplares. Hemos representado tres en fig. 10, nº 4, y fig. 12, nº 1 y 7.

Sus bordes son redondeados, planos, con bisel interior y con doble bisel.

Un fragmento lleva incisiones en el borde y varios dos lengüetas.

Carenadas.

De esta variedad hay 32 ejemplares de los que representamos algunos en fig. 7, nº 8; fig. 11, nº 1 y 3; fig. 12, nº 3.

Las carenas están bien marcadas en 23 fragmentos. Son altas en 19 casos y de altura media o ligeramente baja en el resto.

Vasos de perfil en "S".

Hay seis fragmentos, habiendo representado uno en fig. 12, nº 5, que lleva incisiones en el labio.

Platos con borde saliente.

Hay 4 ejemplares, dos de ellos representados en fig. 10, nº 1, y fig. 11, nº 8.

Cazuelas.

Son once los fragmentos, representando uno en fig. 10, nº 2.

Queseras.

Hemos dibujado la mayor parte de los fragmentos, en fig. 7, nº 5; fig. 9, nº 7 y 9 a 14; fig. 10, nº 5, y fig. 11, nº 6 y 7.

Cuchara.

Un solo ejemplar (fig. 7, nº 6).

Tapaderas.

De esta clase hay 7 fragmentos.

Terra cocha.

Fragmento en el que se aprecian improntas de ramas y huellas de fuego.

Varios.

Fragmento de base de vasija de gran tamaño con pie anular.

Dos fragmentos informes con pintura a la almagra, uno en las dos superficies y otro sólo en la exterior.

Dos fragmentos con improntas de cestería en el exterior. Uno pertenece a la base de una vasija de gran tamaño y el otro al borde y parte de pared de una cazuela.

No vascular.

Tres tejos redondeados de 53, 40 y 25 mm. El segundo lleva una perforación bicónica en el centro de 7 mm. de diámetro.

Fusayola de forma circular con perforación central; pasta de buena calidad con superficies muy cuidadas (fig. 7, nº 3).

Fragmento semejante al anterior.

Pesa de telar de forma oblonga, incompleta; llevaría 4 agujeros (fig. 11, nº 2).

Dos fragmentos semejantes al anterior aunque uno, posiblemente, tenía sólo 2 perforaciones.

PETREO

Brazaletes de arquero.

Se han encontrado fragmentos de 6 ejemplares, que representamos en fig. 8, nº 1 a 6.

Están realizados sobre rocas pizarrosas. Sus superficies son paralelas, excepto el nº 1 que son convergentes en uno de sus extremos. Las perforaciones, bicónicas en todos los casos, están situadas en la parte central de los lados menores y los nº 1 y 2 tienen dos, estando una de ellas, en el primero, inconclusa.

Brazalete de calcita.

Hay un fragmento de perfil rectangular con aristas ligeramente redondeadas (fig. 9, nº 5).

Hachas / azuelas pulidas.

Hay restos de 8 ejemplares, hechos sobre rocas de carácter volcánico. Las secciones longitudinales de los fragmentos son trapezoidales, excepto en uno que es triangular. Las transversales son ovoidales y rectangulares. Sus filos son rectos o cóncavos, estando bien pulidos en dos y repiqueteados en el resto.

Utiles de sílex y cuarcita.

Son varias las láminas representadas, apreciándose en muchas de ellas lustre de uso, por lo que pudieron ser empleadas como dientes de hoz. En la fig. 13, la nº 1, que conserva restos de córtex, es de sílex de color marrón melado y lleva pequeños retoques simples en sus bordes; la nº 2, de sílex color marrón claro, tiene retoques simples inversos y continuos en su borde izquierdo y una ligera escotadura en uno de sus extremos, formada mediante retoques inversos continuos; la nº 3 es un fragmento en sílex de color gris y sección trapezoidal, sin retoques; la nº 4, de sección triangular y en sílex gris de baja calidad, tiene retoques abruptos bifaciales en uno de sus bordes, que aparece denticulado y con lustre de uso; la nº 7, fabricada en cuarcita, es de sección triangular y color beige, con retoques abruptos continuos e inversos en su borde izquierdo, que aparece denticulado y con lustre de uso en algunas zonas, mientras que en el borde derecho los retoques son abruptos, continuos y directos. En la fig. 14, la nº 4, en sílex gris de baja calidad y sección trapezoidal, tiene reto-

ques abruptos directos en el borde izquierdo, mientras el derecho es denticulado por retoques bifaciales; la nº 6 es la extremidad distal de una lámina de cuarcita de color beige y sección triangular, con retoques directos e inversos en su borde derecho, en el que se aprecia lustre de uso; la nº 9 es un fragmento de placa de sílex tabular, de color melado claro, con retoques abruptos continuos bifaciales en uno de sus bordes. En la fig. 15, la nº 1, de sílex de color marrón y sección trapezoidal, tiene uno de sus bordes con retoques abruptos continuos y directos, mientras que en el otro los retoques son inversos continuos formando un denticulado, en el que se aprecia un fuerte lustre de uso; la nº 2, también con lustre de uso, es de sílex de color marrón y sección trapezoidal, con retoques abruptos continuos en sus bordes, siendo directos en el izquierdo y bifaciales en el derecho; la nº 4, en sílex de color gris y sección triangular, tiene retoques simples directos e inversos en sus bordes; la nº 5, que es de sílex de color marrón melado y sección trapezoidal, tiene el mismo retoque que la anterior; la nº 11, que conserva restos de córtex, es de color melado y sección trapezoidal, presentando su borde izquierdo denticulado por retoques bifaciales y su extremidad distal con retoques abruptos continuos e inversos.

Son tres las lascas laminares representadas. Una de ellas, la nº 10 de la fig. 14, en cuarcita, es de color marrón claro y sección triangular con el borde derecho denticulado por retoques abruptos continuos e inversos. Las dos restantes, que aparecen en la fig. 15, son la nº 8, en sílex de color gris y sección triangular, con retoques abruptos inversos en sus bordes y extremidad distal, y la nº 13, en sílex de baja calidad de color gris y sección triangular, que tiene retoques simples directos e inversos en sus bordes, presentando lustre de uso en el izquierdo.

Entre las laminillas encontradas, la nº 4 de la fig. 9 es de sílex de color marrón melado y sección trapezoidal, con retoques simples directos en su borde izquierdo. En la fig. 13, la nº 5 es de color marrón melado con retoques simples en sus bordes. En la fig. 15, la nº 3 es de sílex de color melado y sección triangular, con borde izquierdo denticulado por retoques inversos continuos; la nº 6 en sílex de color gris y sección trapezoidal, tiene el borde derecho denticulado por retoques abruptos bifaciales y se aprecia lustre de uso; la nº 7, en sílex marrón melado y sección trapezoidal, tiene bordes denticulados mediante retoques abruptos bifaciales y lustre de uso; la nº 9, en sílex negro y sección trapezoidal, lleva el borde derecho denticulado mediante retoques directos; la nº 10 en sílex marrón melado y sección trapezoidal, tiene retoques de uso en sus bordes; la nº 12, de sección trapezoidal y sílex de color melado translúcido, tiene retoques simples directos e inversos en sus bordes; la nº 14, en sílex melado claro y sección trapezoidal, lleva retoques simples en sus bordes, siendo directos en el izquierdo e inversos en el derecho; la nº 15, en sílex melado y sección triangular, tiene retoques de uso.

Hemos representado dos raspadores. El nº 6 de la fig. 13, se ha fabricado sobre laminilla de sílex de color gris melado y sección trapezoidal, con retoques abruptos continuos en su frente y simples en sus bordes, siendo directos en el izquierdo e inversos en el derecho; el nº 6 de la fig. 9, se realizó sobre una lasca de sílex de color marrón rojizo con restos de córtex en su cara dorsal y presenta retoques abruptos continuos en su frente y bordes.

Son también abundantes los dientes de hoz, predominando en todos ellos los retoques abruptos, que producen denticulado en uno de sus bordes. En la fig. 13, el nº 8, fabricado en cuarcita de color beige claro y sección trapezoidal, tiene retoques inversos en su borde derecho, que es denticulado, y extremidad proximal; el nº 9, en sílex melado y sección triangular, tiene el borde izquierdo denticulado con retoques bifaciales; el nº 10, en sílex de color melado translúcido lleva retoques bifaciales en su extremidad proximal y bordes, siendo el izquierdo denticulado.

En la fig. 14, el nº 1, en sílex marrón, tiene el borde derecho denticulado por retoques bifaciales; el nº 2, en sílex gris, tiene retoques directos en el borde izquierdo y bifaciales en el derecho, que es denticulado; el nº 3, también en sílex gris, presenta retoques directos en el borde izquierdo y bifaciales en el derecho, que es denticulado; el nº 5, en sílex de color melado, tiene retoques bifaciales en el borde derecho, que es denticulado; el nº 7, también en sílex de color melado, presenta el borde derecho denticulado por retoques bifaciales; el nº 8, en sílex de color gris, tiene el borde derecho denticulado por retoques bifaciales, el borde izquierdo y la extremidad proximal con retoques abruptos y la distal con retoques simples directos; el nº 11, en sílex gris oscuro de baja calidad, tiene el borde izquierdo con retoques directos y el derecho, que es denticulado, con retoques bifaciales; el nº 12, de color gris y que conserva restos de córtex, tiene el borde izquierdo y extremidad proximal retocada y el borde derecho, que es denticulado, con retoques bifaciales.

También hemos representado, en fig. 9 nº 3, una microrraedera en lasca de sílex de color gris, con retoque abrupto continuo y en el nº 8 una posible punta de flecha mal elaborada o en proceso de fabricación, con retoques planos invasores en ambas caras.

Sin representar hay 2 raspadores, uno de ellos de gran tamaño, lascas, láminas, fragmentos de láminas y laminillas, lascas laminares y otros 4 dientes de hoz.

Cantos rodados.

Algunos con huellas de haber sido usados como percutores.

Varios.

Fragmento de pared recta, de 30 mm. de altura conservada y 7'5 mm. de grosor, de una vasija con borde simple redondeado, que iría vertical o ligeramente inclinado hacia afuera. La superficie exterior es lisa y la interior tiene rugosidades. Nos llamó la atención su poco peso y el que flotase en el agua. Estas características nos hicieron solicitar un análisis de la pieza, que ha realizado la profesora Mª Carmen Pérez Sirvén, del Departamento de Química Agrícola, Geología y Edafología de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Murcia, a la que agradecemos su desinteresada colaboración.

Tras señalar que la muestra es de naturaleza silícea, porosa y con una densidad aparente baja, se indica en el

informe que se procedió a un examen de "visu", en el que se apreciaron abundantes poros y cristalitos blancos de calcita en algunos huecos, realizándose a continuación un análisis por Difracción de rayos X, lo que permitió conocer su composición mineralógica, en la que el cuarzo es el mineral más abundante, seguido de plagioclasa sódica, en menor proporción, habiéndose detectado también pequeñas cantidades de calcita y hematites. Por estos componentes y por las características morfológicas de la muestra, se deduce que la roca es de naturaleza volcánica, equivalente a una "pumita" o "piedra pómez", aunque también podía ser un producto artificial consecuencia de una actividad industrial, como la metalúrgica, aunque confirmar esto último es difícil, porque se requerirían análisis más complejos y con técnicas específicas.

OSEO

Botón con perforación en V de base cuadrangular con los vértices redondeados. La parte superior es cónica, con una superficie muy pulida de color gris (fig. 5, nº 12).

Punzón obtenido de hueso largo que conserva parte del canal medular (fig. 9, nº 1).

Extremidad distal de punzón (fig. 9, nº 2).

Util sobre costilla en la que se han aguzado sus extremos. El superior fue, posiblemente, usado como bruñidor y el inferior, roto en parte, formaba un filo transversal (fig. 10, nº 6).

Dos colmillos de jabalí.

Un cuerno de cabra.

Varios huesos de animales, entre ellos falanges de équidos.

MALACOLOGIA. Adornos y Ornamentos.

Fragmento de concha usado como colgante; sus bordes están bien alisados y lleva una perforación para su suspensión (fig. 8, nº 11).

Cuatro conchas.

Fragmento de nácar con rotura en su borde, que impide determinar la forma que tendría. Una de sus superficies lleva líneas rectas incisas. Está perforado y atravesado por un remache de cobre o bronce, roto en un extremo y con una chapita rectangular en el otro (fig. 8, nº 13).

METAL: COBRE-BRONCE

La falta de análisis impide determinar el material en que están realizados.

Puñales de lengüeta (fig. 7, nº 1, y fig. 8, nº 12). El primero, al conservar íntegra su hoja, permite apreciar su considerable longitud. En el centro de la rotura de la incompleta lengüeta, parece llevar una perforación que facilitaría la sujeción al mango. La hoja presenta tres planos en sus caras, al tener los bordes biselados. Su técnica de terminación fue el martilleado. Su estado de conservación es regular; su parte central se aprecia tersa y brillante, en otras zonas la oxidación las ha carcomido, principalmente en su tercio distal. El segundo es del mismo tipo y características que el anterior, pero de un tamaño mucho menor. Los bordes de la lengüeta llevan unas muescas realizadas por la percusión del martilleo, mediante un pequeño escoplo. La parte conservada está en buen estado, con pequeñas adherencias oxidantes.

Punta de Palmela con hoja de tipo de laurel de sección lenticular. El pedúnculo, que se aguza suavemente, es de sección rectangular. La oxidación ha hecho desaparecer parte de la zona central y tiene abundantes adherencias (fig. 8, nº 10).

Punzón biapuntado de sección cuadrangular excepto en sus extremos, en los que las aristas están redondeadas. La parte central está carcomida y las superficies tienen adherencias (fig. 8, nº 8).

Instrumento compuesto de dos partes claramente diferenciadas. Una de ellas es una varilla prismática de sección rectangular. La otra tiene forma piramidal, disminuyendo el grosor hacia su terminación, que está rota, por lo que tendría un filo muy acusado. Separando las partes hay un resalte cuya funcionalidad, estimamos, sería la de servir de tope al mango de sujeción (fig. 8, nº 7).

Fragmento de utensilio indeterminado, con rotura en ambos extremos y que quizás fuese un pedúnculo de una punta de Palmela o un mango. Está muy bien conservado, ya que apenas tiene adherencias (fig. 8, nº 9).

PARALELOS Y CONCLUSIONES

Todos los materiales proceden de prospección superficial, aunque de su estudio se pueden extraer provisionalmente algunas conclusiones que den una visión general del yacimiento, a la espera de que futuras excavaciones aporten datos más seguros.

Solamente estableciendo paralelos con otros asentamientos, que han proporcionado restos similares a los nuestros a través de excavaciones, nos permitirán llegar a la adscripción cronológica y cultural del poblado calcolítico de Bugéjar.

Estas semejanzas las encontramos en uno de los yacimientos más conocidos de la provincia de Granada, el Cerro de la Virgen de Orce, cercano al de Bugéjar, donde los trabajos de Schüle y Pellicer detectaron tres niveles de ocupación prehistórica: precampaniforme, campaniforme y argárico (Schüle, W. y Pellicer, M., 1966) En su estudio recogen muchos materiales similares a los que nosotros hemos encontrado, por lo que será nuestra principal referencia.

También granadino, pero ya mucho más alejado de Bugéjar, es el poblado de Los Castillejos de Montefrío, en el que las excavaciones de Arribas y Molina han señalado IV fases, desde el Neolítico hasta el Cobre Final, y que también ha dado restos semejantes a los de Bugéjar (Arribas, A. y Molina, F. 1979a).

Han aparecido numerosos fragmentos con decoración campaniforme, todos ellos incisos, excepto uno que es puntillado. Esta cerámica, que es característica de la Edad del Cobre, es abundante en el nivel II, A, B y C del Cerro de la Virgen y presenta las mismas técnicas y motivos decorativos que nuestros fragmentos, aunque en Orce abunda más el puntillado (Schüle, W. y Pellicer, M., 1966), que generalmente se acepta como anterior a la incisión.

Más dificultades en su encuadre cultural presentan los fragmentos de grandes vasijas con decoración incisa y peinada, ya que, a pesar de que algunos de sus motivos recuerdan a los usados en la decoración campaniforme, este tipo abarca un amplio período que quedaría comprendido entre el Neolítico y la Edad del Bronce.

Algo similar se puede decir de la cerámica lisa de Bugéjar, pues tanto por sus formas, como por su cocción y acabado, podrían pertenecer al Calcolítico o al Bronce. Se han considerado como típicos del Cobre Pleno y Final los platos de borde saliente, aunque estos últimos se documentan en el Cerro de la Virgen en los niveles I al III, que van del precampaniforme hasta el argárico A (Ibídem, 11, 15, 20, 24, 28, 32, 45 y 52). Un desarrollo semejante señalan Arribas y Molina para las fuentes de borde engrosado de los Castillejos de Montefrío (Arribas, A. y Molina, F., 1979a, 133 y 134). Los fragmentos de ollas lenticulares son propios de la Edad del Bronce, en su fase más antigua. El resto de formas, ollas, cuencos, carenados, etc., como ya hemos indicado, podrían ser tanto de un período como de otro.

El fragmento de base con pie anular tiene su paralelo en el encontrado en el estrato IA de la fase IV de los Castillejos de Montefrío (Ibídem, 49; fig. 107), aunque el de Bugéjar no está decorado. Vasijas con pie anular se han encontrado en el poblado almeriense de Ciavieja, en El Egido (Carrilero, M. y Suárez A., 1989-90, 125 y 130).

La cerámica a la almagra, que también está representada en Bugéjar, tiene una gran amplitud cronológica, ya que aparece en el Neolítico (Martínez Santaolalla, J., 1948), se sigue utilizando durante el Cobre Antiguo y Pleno, como se comprueba en los Castillejos de Montefrío (Arribas, A. y Molina, F., 1979a, 64) e incluso se encuentra en el Bronce Final en el Cerro del Real de Galera (Pellicer, M. y Schüle, W., 1962, 14).

Son varios los restos de queseras recogidos. Los podemos ver entre los materiales de los niveles I y II, precampaniforme y campaniforme, del Cerro de la Virgen (Schüle, W y Pellicer, M., 1966, 13, 18, 23, 41 y 50), aunque sus excavadores, basándose en lo reducido de sus diámetros, no creen que tuviesen esa función (Ibídem, 7).

Un fragmento semejante al que nosotros hemos considerado que podía pertenecer a una cuchara, debido al pequeño diámetro de la concavidad que presenta, se encontró en el Cerro de la Virgen en el nivel II A, Argárico A, dudando Schüle y Pellicer entre si sería un borde con asa vertical o una pequeña cuchara (Ibídem, 56). Estas piezas se inician en el Neolítico y perduran hasta el Bronce Final (Arribas, A. y Molina, F., 1979a, 72 y 73).

La actividad textil en Bugéjar queda documentada con la presencia de las fusayolas circulares y las pesas de telar. Las primeras, que se consideran propias del Eneolítico, aparecen en el nivel II B y C del campaniforme del Cerro de la Virgen (Schüle, W. y Pellicer, M., 1966, 42 y 48) y en las fases III y IV del Cobre Medio y Final de los Castillejos de Montefrío (Arribas, A. y Molina, F., 1979a, 135 y 137). Las pesas de telar aparecen en el poblado de Orce en el nivel II B, campaniforme, y en el III B, argárico (Schüle, W. y Pellicer, M., 1966, 37 y 64).

En Bugéjar hemos hallado dos fragmentos cerámicos con improntas de cestería. Se ha indicado su presencia en los poblados granadinos de El Malagón, en Cúllar de Baza (Arribas, A. et alii, 1978, 79 y 80) y en los Castillejos de Montefrío (Arribas, A. y Molina, F., 1979a, 90) y también en el Cerro de las Canteras de Vélez Blanco (Molina González, F. y Roldán, J. M., 1983, 73), que es el poblado almeriense más próximo a Bugéjar (Motos, F. de, 1918).

Los brazaletes de arquero, que aparecen en el Calcolítico y perviven en el Bronce, están documentados en el nivel II B/C del campaniforme del Cerro de la Virgen (Schüle, W. y Pellicer, M., 1966, 29).

De los adornos encontrados destacan el fragmento de brazalete y el colgante fabricado sobre concha marina, con paralelos ya desde el Neolítico, aunque tuvieron un importante desarrollo en la época calcolítica (Teruel, M. S. 1986). Para el fragmento de nácar con incisiones, que se sujetaba mediante un remache de bronce, no hemos encontrado paralelos.

Son abundantes los dientes de hoz, la mayoría en sílex, aunque hay algunos en cuarcita, que indican la importancia que alcanzarían las actividades agrícolas. En el Cerro de la Virgen están presentes en los niveles II A 1; II B/C; II B y C del campaniforme (Schüle, W. y Pellicer, M., 1966, 19, 29, 42 y 50). Las láminas y laminillas, que escasean en Orce, son más abundantes en los Castillejos de Montefrío (Arribas, A. y Molina, F., 1979a, 124 y 129). Otras piezas como los raspadores, pequeña raedera, etc., que se podía pensar en su adscripción a épocas anteriores, han aparecido en enterramientos eneolíticos (Berdichewsky Scher, B., 1964, 142).

De los útiles fabricados en hueso, el más característico es el botón con perforación en V, propio del Calcolítico. También se han documentado en el Cerro de la Virgen (Schüle, W. y Pellicer, M., W., 1966, lám. 8) y en los Castillejos de Montefrío (Arribas, A. y Molina, F., 1979b).

La presencia de metal es importante en Bugéjar, destacando los puñales de lengüeta, la punta de palmela y el punzón. Los primeros se han relacionado con la presencia del vaso campaniforme y se han encontrado en los Castillejos de Montefrío (Ibídem) y, en un contexto precampaniforme, en El Malagón, lo que ha llevado a nuevos planteamientos sobre el comienzo de su empleo (Arribas, A. et alii, 1978, 90). Las puntas de palmela, como las de Bugéjar, aparecieron en los niveles II C, campaniforme, y III B, argárico A, del Cerro de la Virgen (Schüle, W. y Pellicer, M., 1966, 50 y 65).

La abundancia de útiles metálicos nos plantea la problemática de su procedencia. El informe sobre el fragmento de borde de vasija fabricada sobre material volcánico, señala la posibilidad de que fuese un producto artificial, consecuencia de una actividad industrial como la metalurgia, que de ser así se practicaría en Bugéjar. Por los datos geológicos que poseemos, no conocemos la existencia en Puebla de filones metalíferos o de áreas volcánicas, por lo que estos materiales pudieron llegar como fruto de importantes intercambios comerciales con zonas volcánicas y mineras almerienses o murcianas, de donde podrían haber llegado. Este comercio explicaría también la presencia de conchas marinas y de nácar.

Por los paralelos encontrados en otros yacimientos casi todos los materiales del poblado de Bugéjar quedarían encuadrados dentro de Calcolítico Pleno y Final. Para este período se disponen de dataciones de C-14 del Cerro de la Virgen, que sitúan la fase campaniforme entre 1970 y el 1850 a. C., y para los Castillejos de Montefrío se señala la posibilidad de que el máximo apogeo campaniforme estuviese entre el 2000 y 1900 a. C. o entre 1900 y 1800 a. C. (Arribas, A., 1976, 151, not. 30). Estas fechas creemos que serían aplicables a Bugéjar. Algunos restos parecen indicar que el yacimiento llegaría al Bronce. Para el Argar A de Orce se dispone de la fecha de 1785 a. C. (Ibídem, 152). No podemos precisar claramente si en el asentamiento pudo haber una fase precampaniforme, ni tampoco cuándo se abandonó.

En cuanto a las características que presenta el poblado destacan sus pequeñas dimensiones, común a muchos poblado calcolíticos, y el ubicarse en llanura, en una ligera elevación que apenas resalta del terreno circundante y que incluso hemos pensado que se formó por la acumulación de las diferentes fases de ocupación que pudo tener el yacimiento. No hemos apreciado ningún tipo de defensas. Este aspecto se ha podido observar en otros asentamientos, como en los almerienses de Terrera Ventura (Gusi, F., 1975, 312) y Almizaraque (Eiroa, J. J., 1989, 40) o el granadino Cerro del Molino de Torre Cardela (Molina Fajardo, F. y Capel, J., 1975), (Mendoza, A., et alii, 1975, 321).

Su ubicación, junto a una fuente de importante caudal, quizás se debiera a una doble finalidad: el abastecimiento de agua a sus habitantes y su posible utilización en cultivos de regadío, ya que la abundancia de agua lo permitiría. Este tipo de agricultura se ha constatado en el Cerro de la Virgen, donde se ha encontrado una acequia que se usó en época campaniforme y dejó de utilizarse durante el Bronce (Schüle, W. 1966, 115 y 116). Incluso se ha sugerido que el abandono de El Malagón, cercano a filones cupríferos, y el establecimiento de nuevas poblaciones en el Cerro de la Virgen se pudo deber a que se contaba con mayores posibilidades de cultivos intensivos (Molina González, F. y Roldán, J. M., 1983, 76 y 77). Esta agricultura, en caso de existir en Bugéjar, se complementaría con la de secano y con la ganadería, ya que las tierras del Campo de la Puebla ofrecen buenas condiciones para el desarrollo de esta actividades, básicas en la economía de los pueblos prehistóricos.

En la provincia de Granada son varios los poblados que han proporcionado cerámica campaniforme. Aparte de los ya citados, Cerro de la Virgen, Malagón, Castillejos de Montefrío y Cerro del Molino de Torre Cardela, destacan el Manzanil de Loja (Fresneda, E., 1983) y el de Las Angosturas de Gor (Ramos, M., 1981, 222). También en asentamientos del Bronce, como el cerro de la Encina de Monachil (Arribas, A. et alii, 1974) y en el Cortijo del Molino del Tercio de Moraleda de Zafayona (Molina, F. et alii, 1980), aparece esta cerámica. Otros lugares son el Cerro de los Castellones de Laborcillas, Haza de Ocón y algunas cuevas de habitación y necrópolis (Carrilero, M., 1983).

En los Altiplanos de Baza-Huéscar, además del Cerro de la Virgen y del Malagón, se conoce el enterramiento eneolítico de la Cueva Carada, en Huéscar (Molina González, F. y Roldán, J. M., 1983, 55) y los asentamientos calcolíticos de la Cueva Alta y el Llano del Castellón, en Galera (Jabaloy, M. E. y Salvatierra, V., 1980, 149). Nosotros hemos encontrado en el Campo de la Puebla la presencia campaniforme en tres yacimientos, que hemos señalado con un triángulo en el mapa de la fig 1. El más próximo a Bugéjar, tan sólo a unos centenares de metros, es el poblado ibérico del Cerro de la Cruz, donde señalábamos la aparición de esta cerámica, junto a puntas de flecha de sílex y una cueva que posiblemente fuese utilizada como lugar de enterramiento (Fernández, J. y Serrano, D., 1993a). Otro, un poco más alejado, es el yacimiento ibero-romano de la Cortijada del Duque, donde, en un cerro, encontramos campaniforme puntillado y útiles de sílex (Idem, 1993b). El último, que es el más importante de los tres para la época calcolítica, es el de Higueruela, situado a menos de 10 Km. en línea recta de Bugéjar, desde donde sería visible de no encontrarse entre ellos la Sierra de Alcatín (Idem, 1990). En Higueruela hay algunas semejanzas con el poblado de Bugéjar, como es su situación junto a la fuente, su pequeño tamaño, el ubicarse dominando importantes vías de comunicación natural, la presencia de campaniforme, de productos de origen volcánico (posteriormente a nuestra publicación hemos encontrado un núcleo de obsidiana), de adornos procedentes de las zonas costeras y el que los dos estarían habitados durante el Cobre y el Bronce. Sin embargo, son también varias las diferencias, algunas de ellas apreciables en los materiales, pues en Higueruela el puntillado, que a veces se mezcla con otras técnicas decorativas, se utiliza en el 16% de los fragmentos campaniformes, siendo sólo del 2% en Bugéjar. También en hallazgo de geométricos y de puntas de flecha de sílex, una de ellas de base cóncava, las carenas bajas, la mayor abundancia de cerámica a la almagra y la escasez de metal respecto a Bugéjar. Otras diferencias serían el que Higueruela se sitúa en un cerro de mediana altura, rodeado de una potente muralla defensiva y la posible existencia de enterramientos en las proximidades del poblado.

En la provincia de Almería ya hemos citado algunos yacimientos de época calcolítica, como el Cerro de las Canteras, Terrera Ventura, Almizaraque y Ciavieja. Son importantes, entre otros, el del Barranquete (Almagro, M. J., 1973) y especialmente, el de los Millares, cuya sistematización en Millares I y II ha sido una de las bases fundamentales para el estudio de la Edad del Cobre (Almagro, M. y Arribas, A., 1963) (Arribas, A. et alii, 1979, 1981 y 1983).

En Murcia son varios los asentamientos eneolíticos, destacando el Cabezo del Plomo (Mazarrón), La Salud (Lorca), El Prado (Jumilla), Bagil (Moratalla), Campico de Lébor (Totana), etc., que Eiroa recoge en su estudio sobre el urbanismo protohistórico (Eiroa, J. J., 1989, 45 a 66), aunque la presencia de campaniforme es escasa (Ayala, M. M. e Idáñez, J., 1987).

Bernabeu encuentra semejanzas en el campaniforme de la Comunidad Valenciana con los de Orce, indicando la posible llegada de influencias a través de Murcia (Bernabeu, J., 1984, 109). Esta relación también la señala González Prats (González, A., 1994, 19).

Finalmente no queremos dejar de señalar, como hemos hecho en otros trabajos sobre yacimientos de la Puebla (Fernández, J. y Serrano, D., 1990 y 1993 a y b) y en algunas partes de esta exposición, la importancia de la zona como comunicación entre Andalucía y Levante, a través de Murcia y Almería. Son muchos los investigadores que señalan la penetración de influencias por esos altiplanos, como Arribas y Molina, para la expansión del horizonte de los Millares (Arribas, A. y Molina, F, 1979a, 134), Pareja, para la llegada del Argar desde Murcia (Pareja, E., 1976, 126), Gloria Trías para la introducción del comercio griego (Trias, G. 1967, XXXIX) y Quesada para la época ibérica (Quesada, 1992, 66).

Por el Campo de la Puebla pasaba, en Epoca Moderna, el Camino Real que desde Granada se dirigía a Valencia, conocido como "Camino de los Valencianos", que Villuga recoge en su "Repertorio de todos los caminos de España", de 1546 (Molina, A. L. y Selva, A., 1989, 173 y 174).

Uno de los accesos más transitados, incluso hasta hace pocos años, y que discurre por el Campo de Bugéjar, es el de "El Paso" (Moreno, J., 1971, 303 y 304). Por él se alcanzaba las tierras de Caravaca y Lorca a través de la Cañada de Tarragolla, en la que hay yacimientos del eneolítico (Lomba, J., 1994, 43), del bronce, romanos, ibéricos y medievales, que constatan su importancia y su uso en diferentes períodos (Melgarés, J. A., 1994, 104). También por "El Paso" se accede a la comarca almeriense de los Vélez, donde los estudios sobre esta zona indican su utilización en época romana (Martínez, C. y Muñoz, F. A., 1984) (Muñoz, F. A. y Martínez, C., 1983 y 1988).

BIBLIOGRAFIA

ALMAGRO, M. y ARRIBAS, A. (1963): *El poblado y la necrópolis megalítica de Los Millares (Santa Fe de Mondújar)*. Bibl. Praeh. Hisp. III. Madrid.

ALMAGRO GORBEA, Mª J. (1973): "El poblado y la necrópolis del Barranquete (Almería)". *Acta Arq. Hisp.* 6. Madrid.

ARRIBAS, A.; PAREJA, E.; MOLINA, F.; ARTEAGA, O. y MOLINA, F. (1974): "Excavaciones en el poblado de la Edad del Bronce del Cerro de la Encina, Nonachil (Granada). El corte estratigráfico nº 3". *Exc. Arq. en Esp.* 81. Madrid.

ARRIBAS PALAU, A. (1976): "Estudio del Eneolítico y la Edad del Bronce". *Cuad. Preh. Univ. de Gran.* 1. Granada, págs. 139-155.

ARRIBAS, A.; MOLINA, F.; DE LA TORRE, F.; NAJERA, T. y SAEZ, L. (1978): "El poblado de la Edad del Cobre de El Malagón (Cúllar-Baza, Granada)". *Cuad. Preh. Univ. Gran.*, 3. Granada, págs. 67-116.

ARRIBAS, A. y MOLINA, F. (1979a): *El poblado de "Los Castillejos" en las Peñas de los Gitanos (Montefrío, Granada). Campaña de excavaciones de 1971. El corte nº 1*. Cuad. Preh. Univ. de Gran. Serie Monográfica, 3. Granada.

ARRIBAS, A. y MOLINA, F. (1979b): "Nuevas aportaciones al inicio de la metalurgia en la Península Ibérica. El poblado de los Castillejos de Montefrío (Granada)". *The origins of metallurgy in Atlantic Europe. Proceding of the fifth Atlantic Colloquium (Dublín, 1978)*. Dublín, págs. 7-32.

ARRIBAS, A.; MOLINA, F.; SAEZ, L.; DE LA TORRE, F.; AGUADO, P. y NAJERA, T. (1979): "Escavaciones en los Millares (Santa Fe, Almería). Campañas de 1978 y 1979". *Cuad. Preh. Univ. Gran.* 4. Granada, págs. 61 y s.s.

ARRIBAS, A.; MOLINA, F.; SAEZ, L.; DE LA TORRE, F.; AGUADO, P. y NAJERA, T. (1981): "Excavaciones en los Millares (Sante Fe de Mondújar, Almería). Campaña de 1981". *Cuad. Preh. Univ. Gran.* 6. Granada, págs. 91-121.

ARRIBAS, A.; MOLINA, F.; SAEZ, L.; DE LA TORRE, F.; AGUADO, P. y NAJERA, T. (1983): "Excavaciones en Los Millares (Santa Fe de Mondújar, Almería). Campañas de 1982 y 1983". *Cuad. Preh. Univ. Gran.* 8. Granada, págs. 123 y s.s.

AYALA JUAN, Mª M. e IDAÑEZ SANCHEZ, I. (1987): "Avance al estudio del vaso campaniforme en la región de Murcia". *XVIII C.N.A.* Zaragoza, págs. 285-300.

BERDICHEWSKY SCHER, B. (1964): *Los enterramientos en cuevas artificiales del Bronce Hispánico*. Bibl. Praeh. Hisp. VI. Madrid.

BERNABEU AUBAN, J. (1984): *El vaso campaniforme en el País Valenciano*. Trav. Var. 80. Valencia.

CARRILERO MILLAN, M. (1983): "La cerámica campaniforme en la provincia de Granada". *Cuad. Preh Univ. Gran.* 8. Granada, págs. 175-198.

CARRILERO MILLAN, M. y SUAREZ MARQUES, A. (1989-1990): "Ciavieja (El Ejido, Almería): resultados obtenidos en las campañas de 1985 y 1986. El poblado de la Edad del Cobre". *Cuad. Preh. Univ. Gran.* 14-15. Granada, págs. 109-136.

EIROA, J. J. (1989): *Urbanismo protohistórico de Murcia y el Sureste*. Univ. de Murcia, págs. 35-67.

FERNANDEZ PALMEIRO, J. y SERRANO VAREZ, D. (1990): "Un poblado de la Edad del Cobre en Puebla de don Fadrique (Granada)". *Arch. Preh. Lev.* XX. Valencia, págs. 255-277.

FERNANDEZ PALMEIRO, J. y SERRANO VAREZ, D. (1993a): "El Cerro de la Cruz, un yacimiento entre Almería y Granada". *Anales Real Acad. Cul. Val.*, 70. Valencia, págs. 15-41.

FERNANDEZ PALMEIRO, J. y SERRANO VAREZ, D. (1993b): "Un importante yacimiento ibero-romano en la Cortijada del Duque (Puebla de don Fadrique, Granada)". *Verdolay* 5. Murcia, págs. 89-107.

FRESNEDA PADILLA, G. (1984): "El poblado prehistórico de "El Manzanil" (Loja, Granada)". *XVI C.N.A.* (Murcia-Cartagena, 1982). Zaragoza, págs. 135-140.

GONZALEZ PRATS, A. y RUIZ SEGURA, E. (1994): "Nuevos datos sobre el poblado calcolítico de Les Moreres, Crevillente (Alicante). (Campañas de 1988-1993)". *Anal. Preh. y Arq. Univ. Mur.* 7-8. Murcia, págs. 17-20.

GUSI, F. (1975): "La aldea eneolítica de Terrera Ventura (Tabernas, Almería)". *XIII C.N.A.* (Huelva, 1973). Zaragoza, págs. 311-314.

JABALOY, M. E. y SALVATIERRA, V. (1980): "El poblamiento durante el Cobre y Bronce en el río Galera". *Cuad. Preh. Univ. Gran.* 5. Granada, págs. 119-155.

LOMBA MAURANDI, J. (1994): "La cerámica pintada del Eneolítico en la región de Murcia". *Anal. Univ. de Mur.* 7-8. Murcia, págs. 35-46.

MARTINEZ LOPEZ, C. y MUÑOZ MUÑOZ, F. A. (1984): "Sobre el poblamiento romano en la comarca de Los Vélez". *Arq. Espacial.* Vol. V. Teruel, págs. 129-146.

MARTINEZ SANTAOLAYA, J. (1948): "La fecha de la cerámica a la almagra en el Neolítco hispanomauritano". *Cuad. Hª. Prim.* Año III. Madrid, págs. 95-106.

MELGARES GUERRERO, J. A. (1994): "El entorno arqueolótico del "Centauro de Royos" del M.A.N.". *Anal. Univ. Mur.* 7-8. Murcia, págs. 103-106.

MENDOZA, A.; MOLINA, F.; AGUAYO, P.; CARRASCO, J. y NAJERA, T. (1975): "El poblado del Cerro de los Castellones (Laborcillas, Granada)". *XIII C.N.A.* (Huelva, 1973). Zaragoza, págs. 315-322.

MOLINA FAJARDO, F. y CAPEL, J. (1975): "Un corte estratigráfico en el poblado campaniforme de Torre Cardela (Granada)". *XIII C.N.A.* (Huelva, 1973). Zaragoza, págs. 411-416.

MOLINA, F.; HUERTAS, C. y OCAÑA, M. J. (1980): "Cerro del Cortijo del Molino del Tercio. Moraleda de Zafayona (Granada)". *Not. Arq. Hisp.* 10. Madrid, págs. 219-306.

MOLINA GONZALEZ, F. y ROLDAN HERVAS, J. M. (1983): *Historia de Granada. De las primeras culturas al Islam*. Granada.

MOLINA MOLINA, A. L. y SELVA INIESTA, A. (1989): "Los caminos murcianos en los siglos XIII-XVI". En *Caminos de la región de Murcia*. Murcia, págs. 169-214.

MORENO SANCHEZ, J. (1971): "El hábitat rural en el altiplano de la Sagra y María". *Rev. Est. Geográficos*, 123. Págs. 291-352.

MOTOS DE, F. (1918): *La Edad Neolítica en Vélez Blanco*. Mem. C.I.P.P. 19. Madrid.

MUÑOZ MUÑOZ, F. A. y MARTINEZ LOPEZ, C. (1983): "Macián, un enclave iberorromano en el N. de Almería". *Cuad. Preh. Univ. Gran.* 8. Granada, págs. 417-431.

MUÑOZ MUÑOZ, F. A. y MARTINEZ LOPEZ, C. (1988): "Vías de comunicación romanas entre Levante y el sur peninsular a través del N. de Almería". En *Vías romanas del Sureste. Actas del Symposium celebrado en Murcia*. Murcia, págs. 109-112.

PAREJA LOPEZ, E. (1976): "Geografía Argárica Granadina". *Cuad. Preh. Univ. Gran.* 1. Granada, págs. 126 y s.s.

PELLICER, M. y SCHÜLE, W. (1962): "El Cerro del Real. Galera (Granada)". *Exc. Arq. en Esp.* 52. Madrid.

QUESADA SANZ, F. (1992): "El casoo de Almaciles (Granada) y la cuestión de los cascos de tipo "Montefortino" en la Península Ibérica". *Verdolay* 4. Murcia, págs. 65-73.

RAMOS MILLAN, A. (1981): "Interpretaciones secuenciales y culturales de la Edad del Bronce en la zona meridional de la Península Ibérica". *Cuad. Preh. Univ. Gran.* 6. Granada, págs. 203-256.

SCHÜLE, W. y PELLICER, M. (1966): "El Cerro de la Virgen en Orce (Granada)". *Exc. Arq. en Esp.* 46. Madrid.

SCHÜLE, G. (1966): "El poblado del Bronce Antiguo en el Cerro de la Virgen de Orce (Granada) y su acequia de regadío". *IX C.N.A.* (Valladolid, 1965). Zaragoza, págs. 113-121.

TERUEL BERBELL, M. S. (1986): "Objetos de adorno en el Neolítico de Andalucía oriental. Síntesis tipológica". *Cuad. Preh. Univ. Gran.* 11. Granada, págs. 9-26.

TRIAS, G. (1967): *Cerámicas griegas de la Península Ibérica*. Valencia.

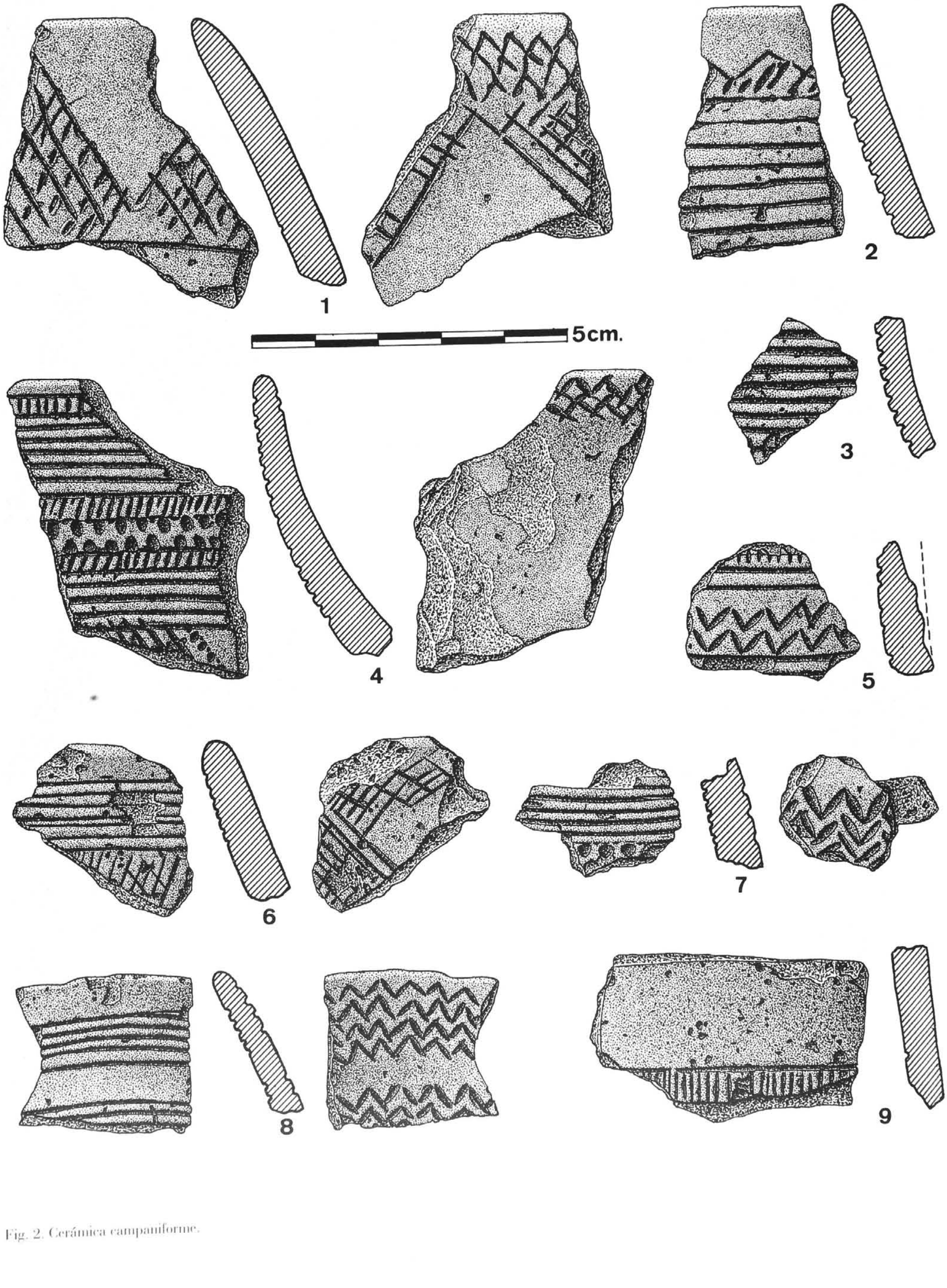


Fig. 2. Cerámica campaniforme.

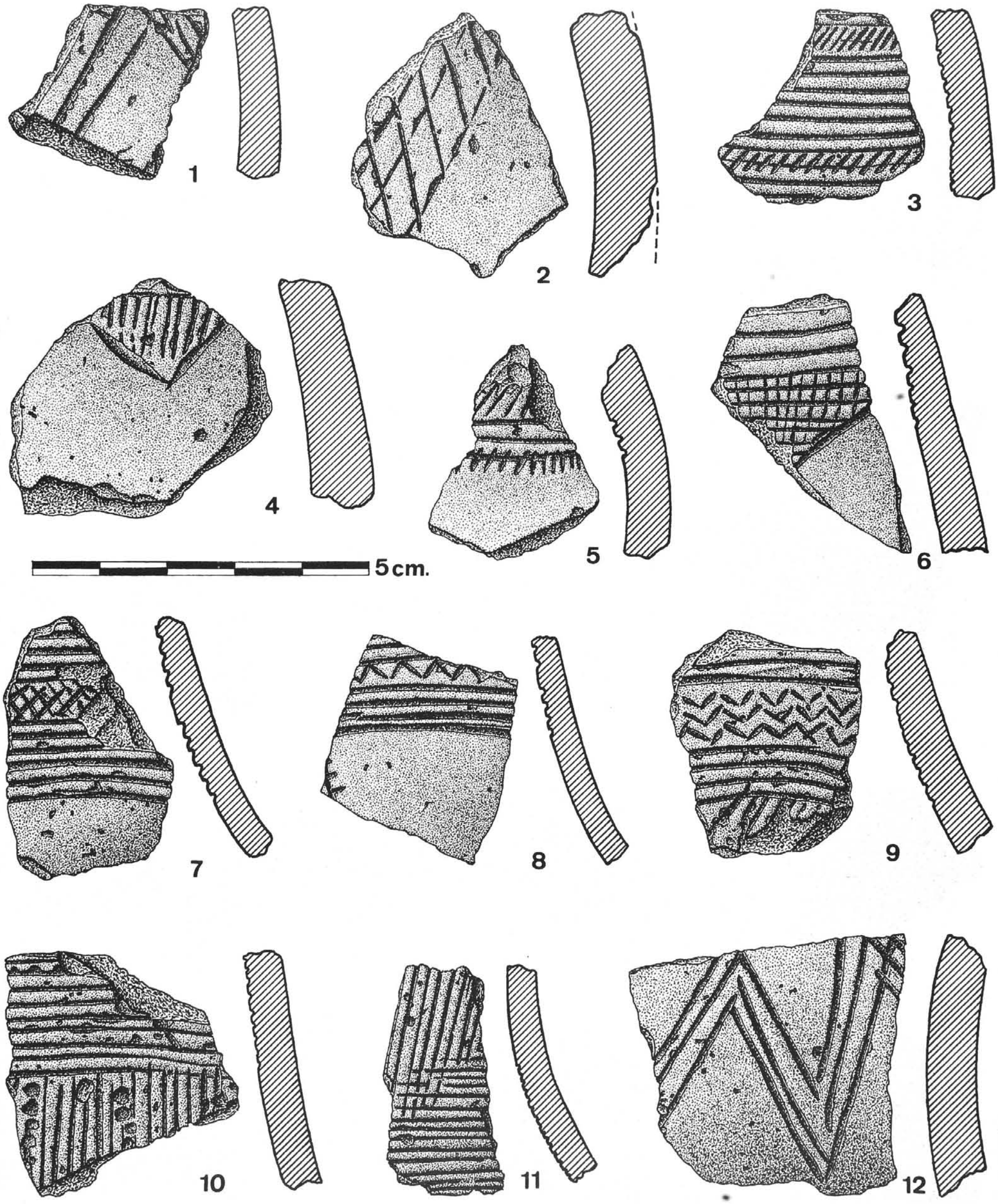


Fig. 3. Cerámica campaniforme.

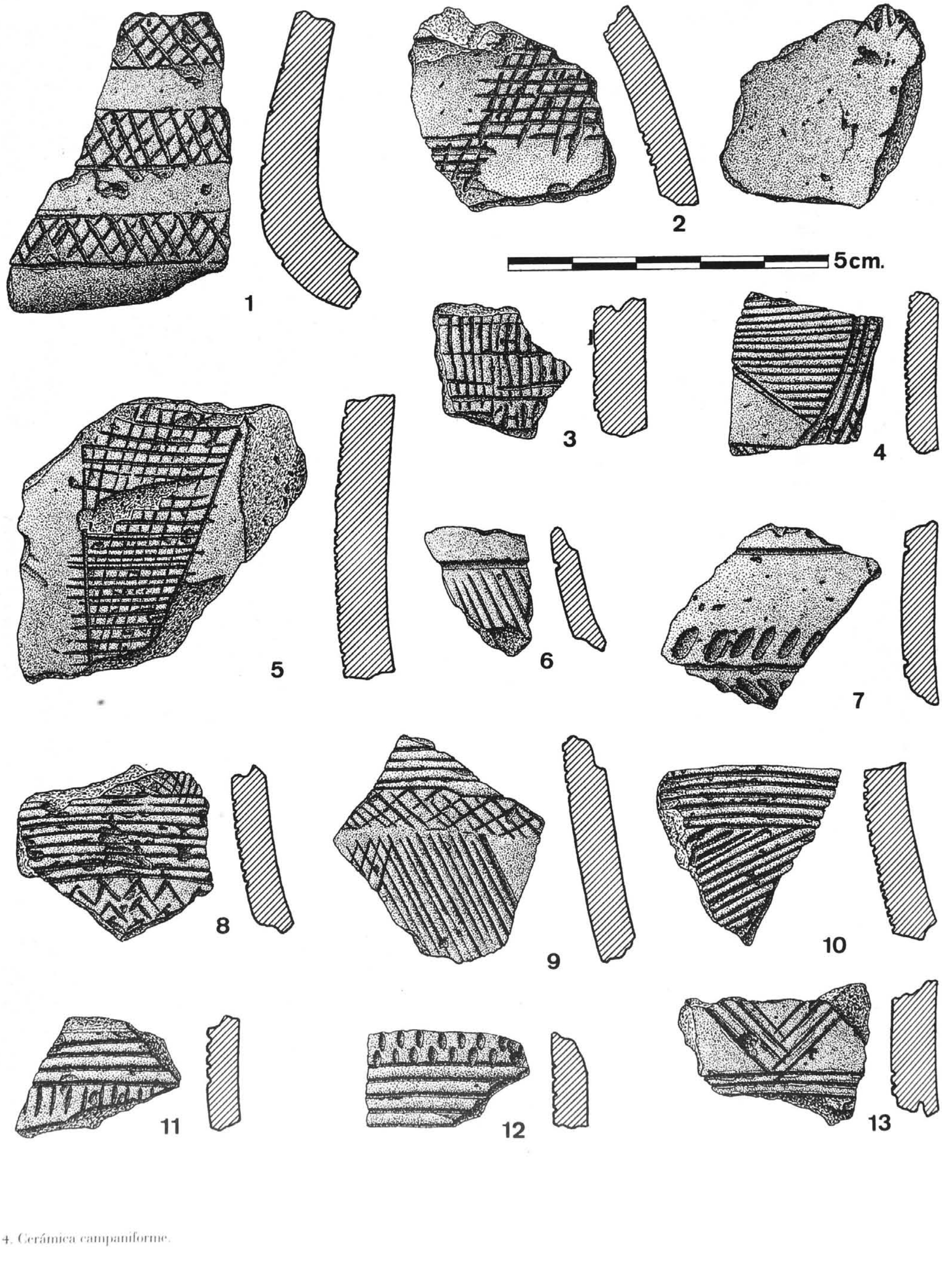


Fig. 4. Cerámica campaniforme.

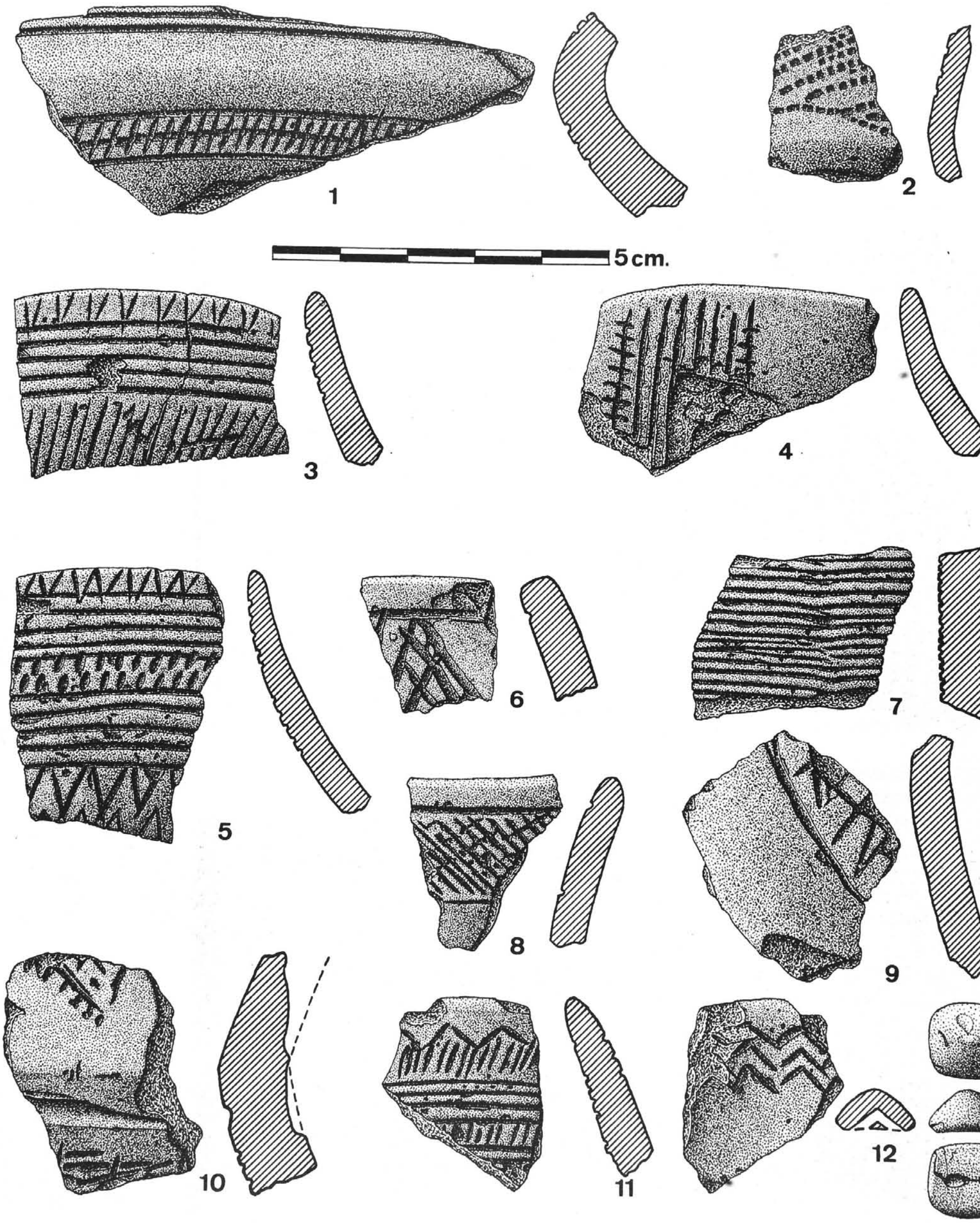
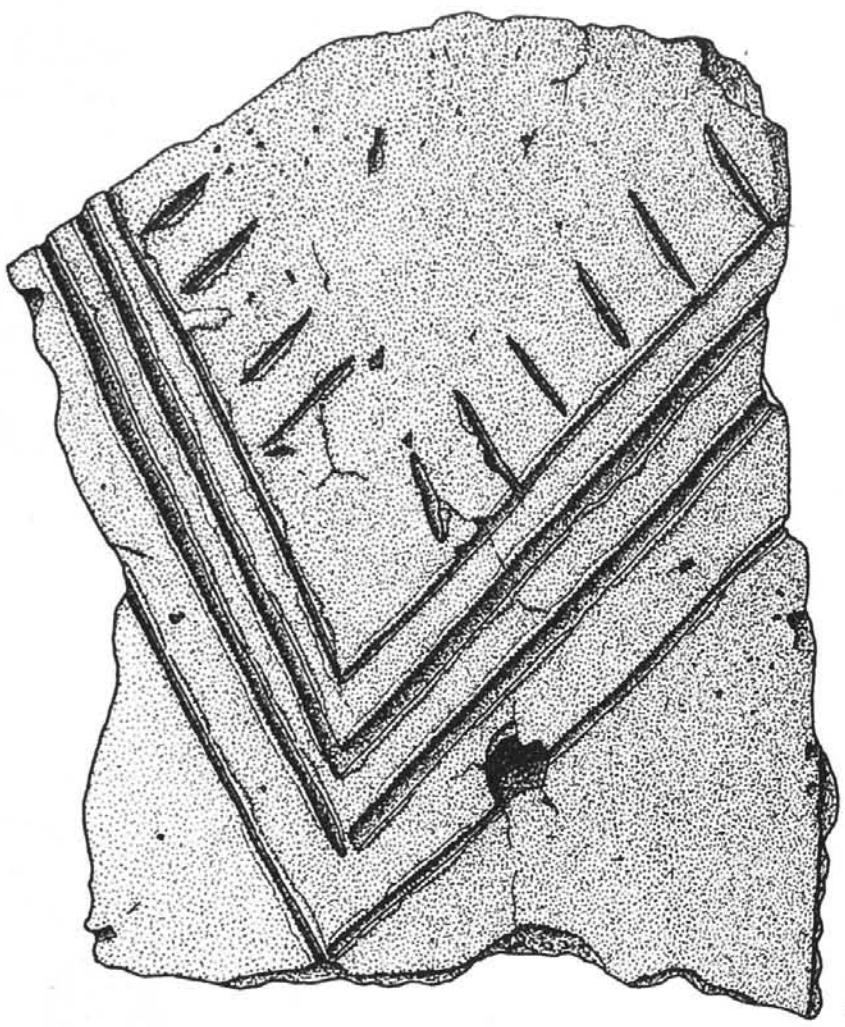
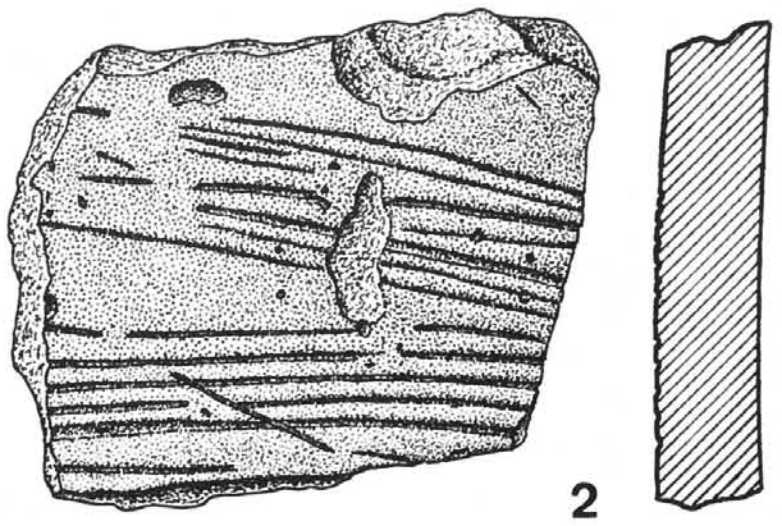
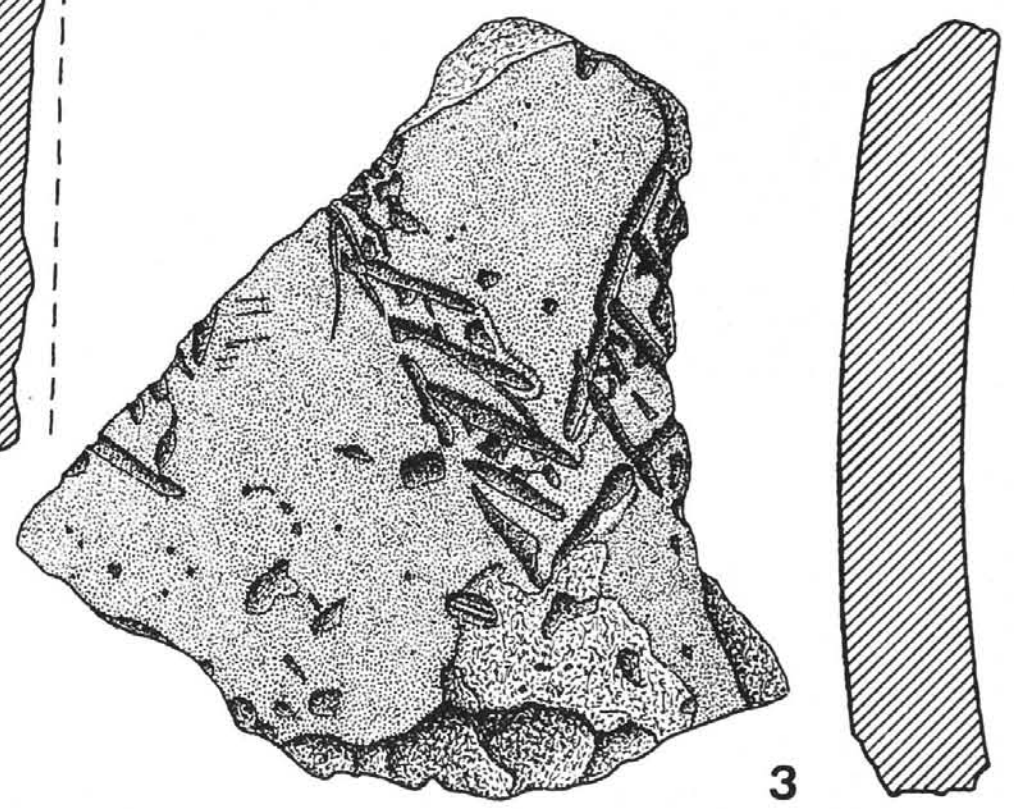
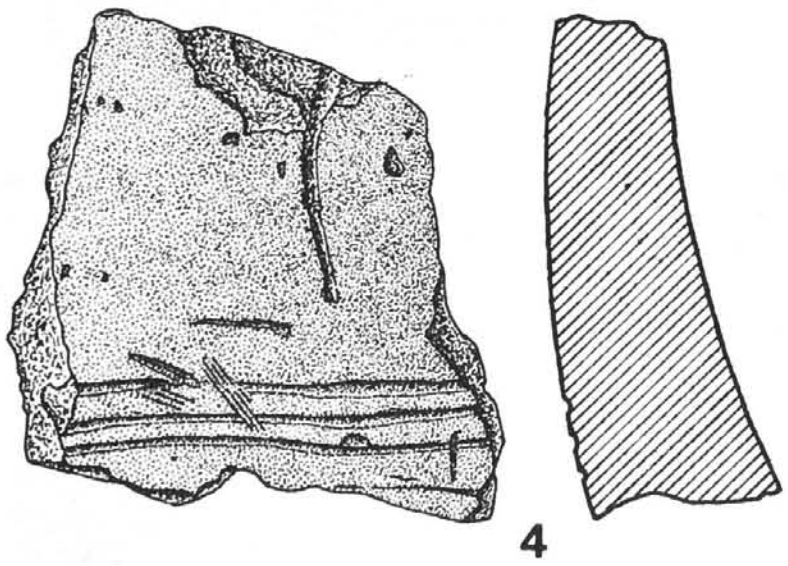


Fig. 5. Cerámica campaniforme y botón con perforación en "V".

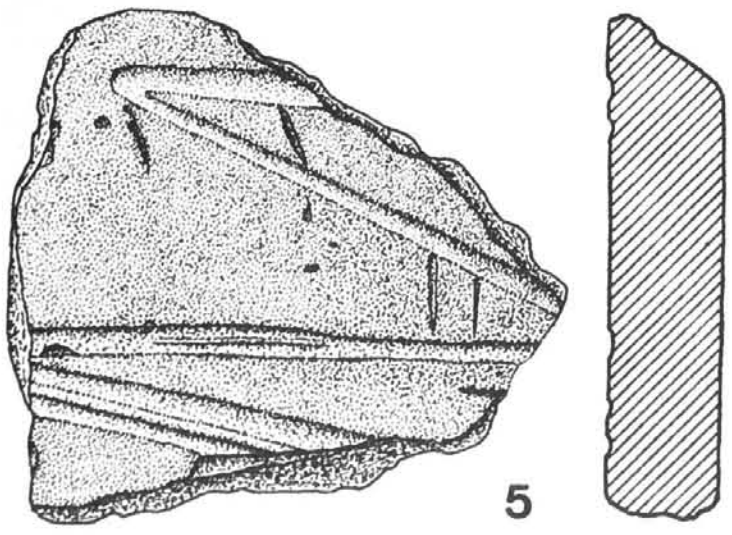












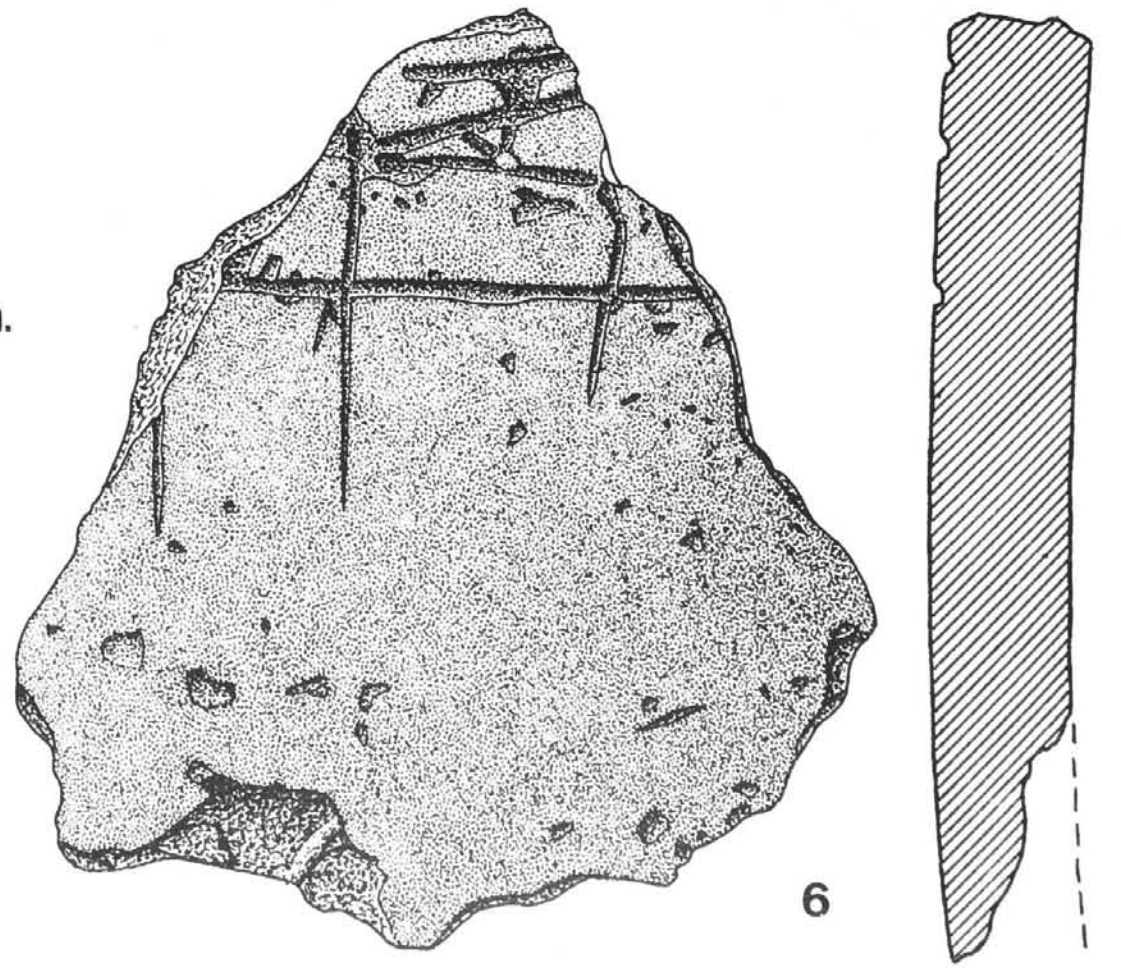


Fig. 6. Cerámica incisa y peinada.

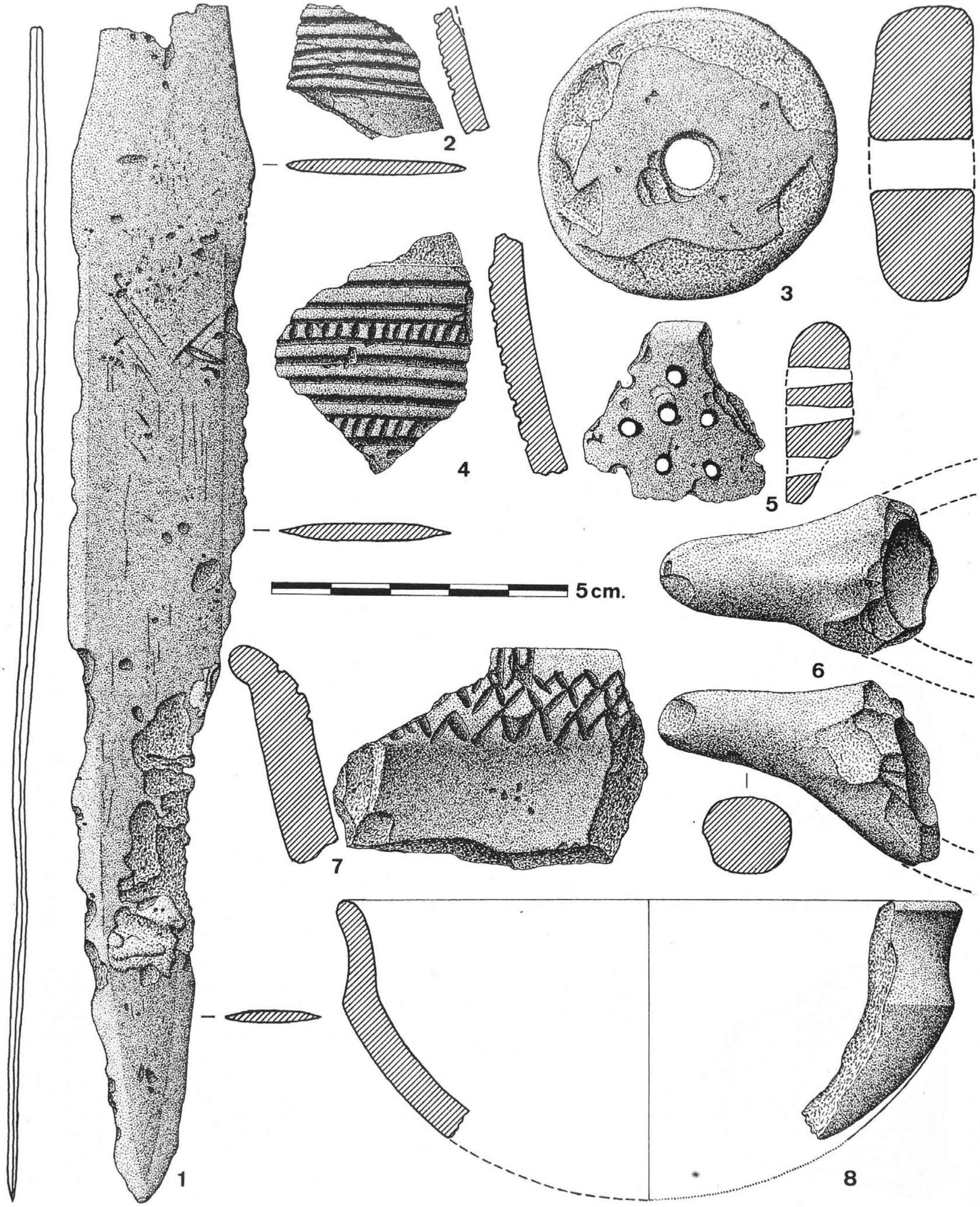


Fig. 7. Puñal de lengüeta, cerámica lisa y campaniforme, cuchara y fusayola.

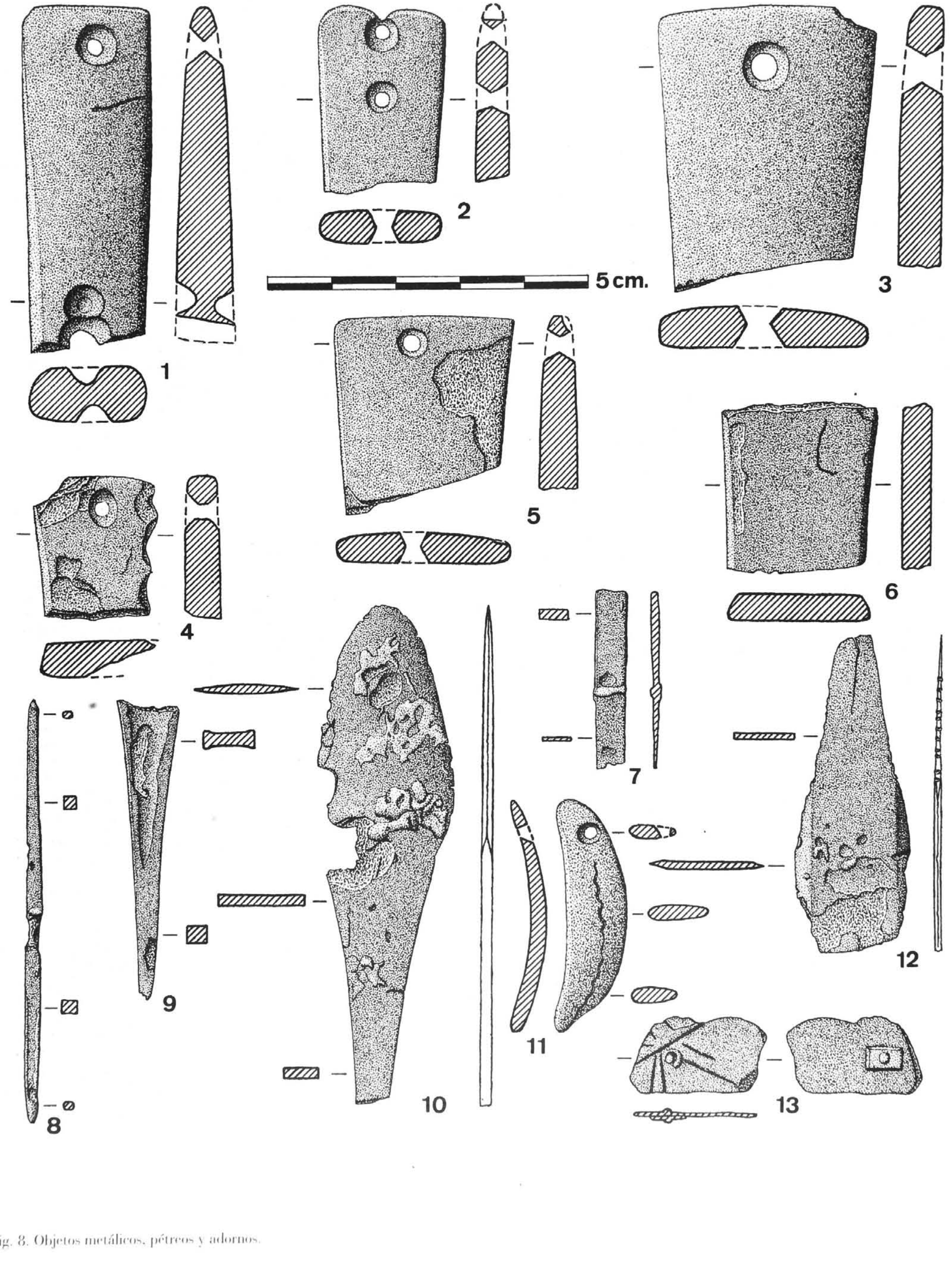


Fig. 8. Objetos metálicos, pétreos y adornos.

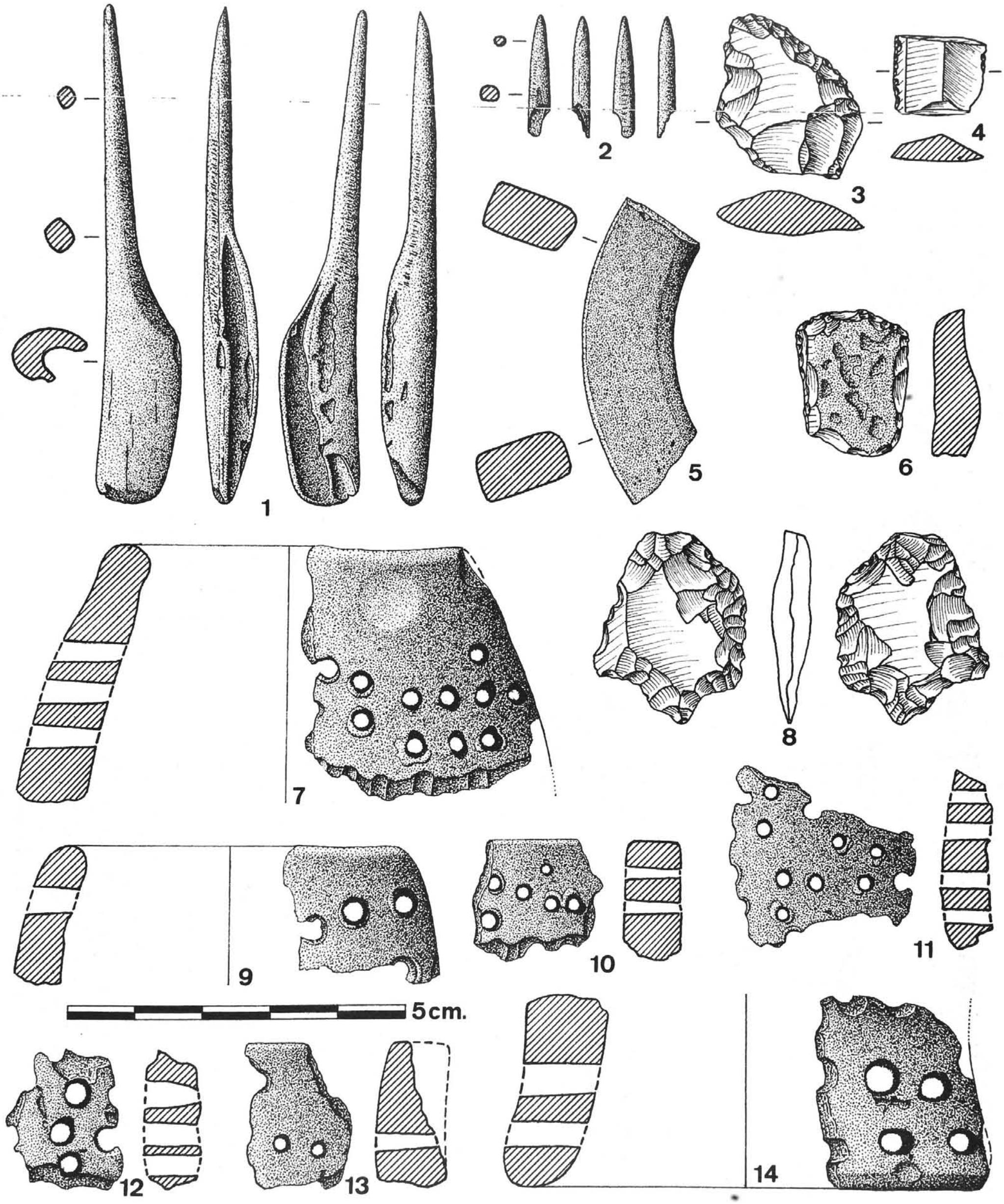


Fig. 9. Punzones, útiles en sílex, brazalete y queseras.

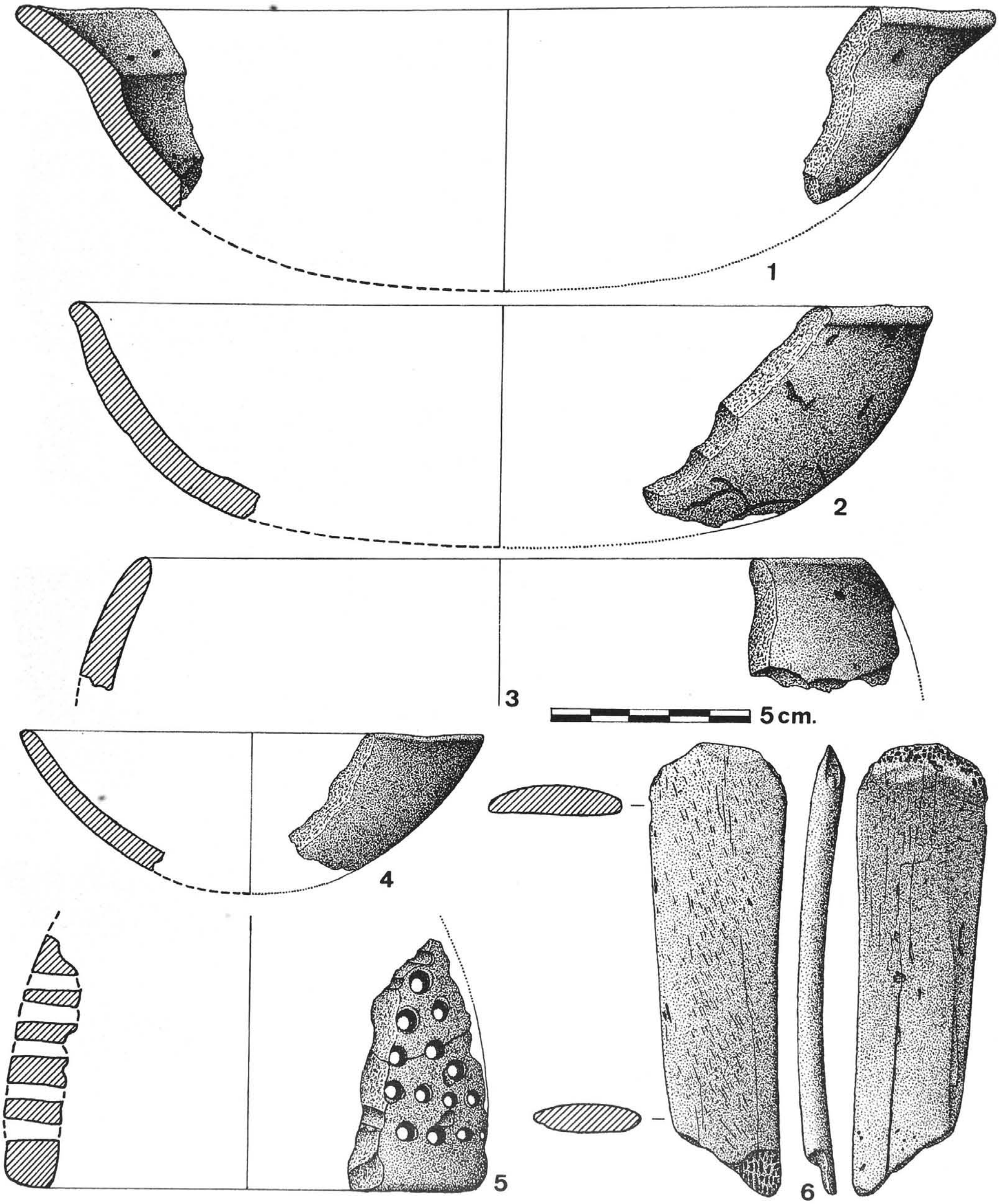


Fig. 10. Cerámica y bruñidor de hueso.

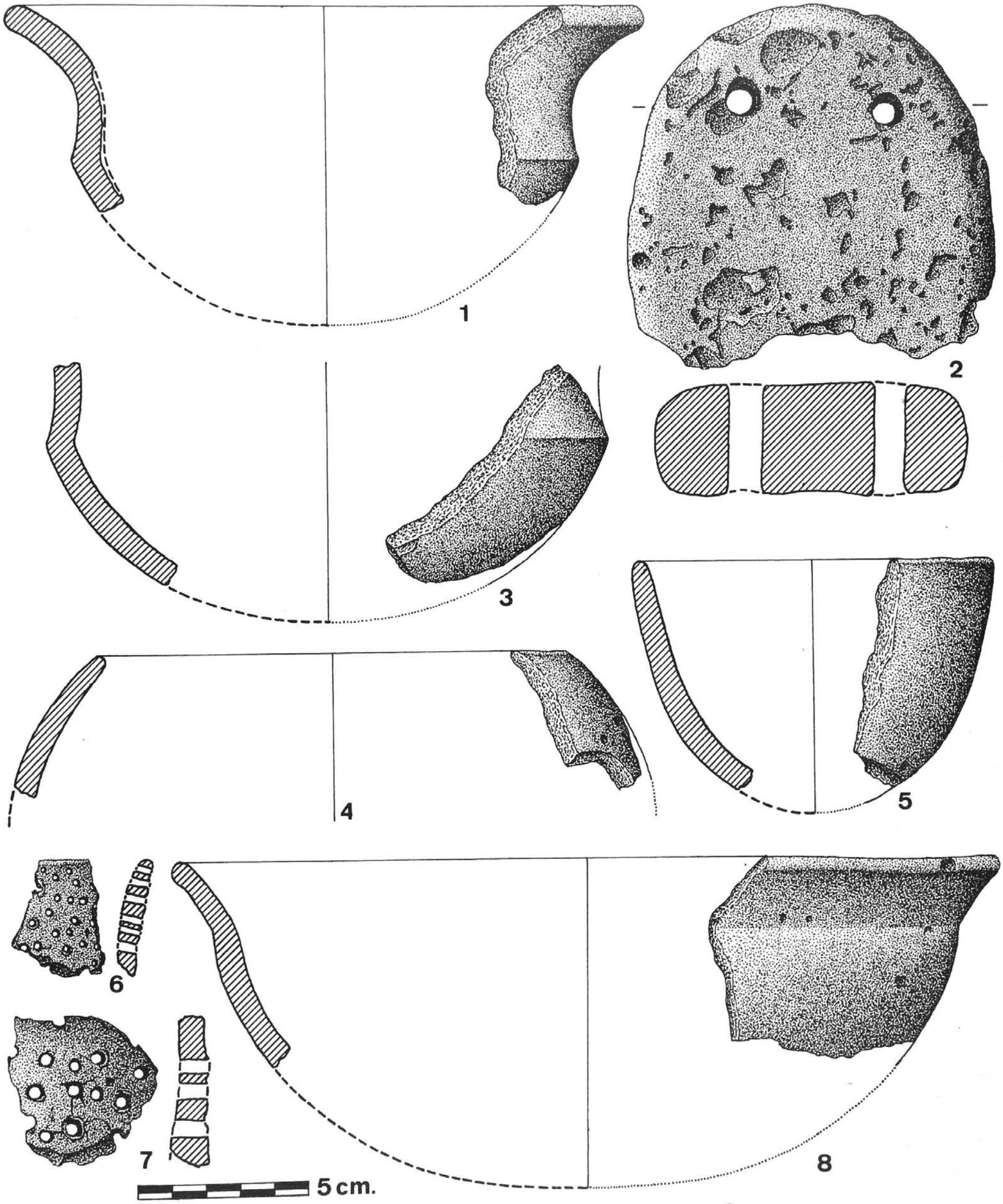


Fig. 11. Pesa de telar y formas de cerámicas.

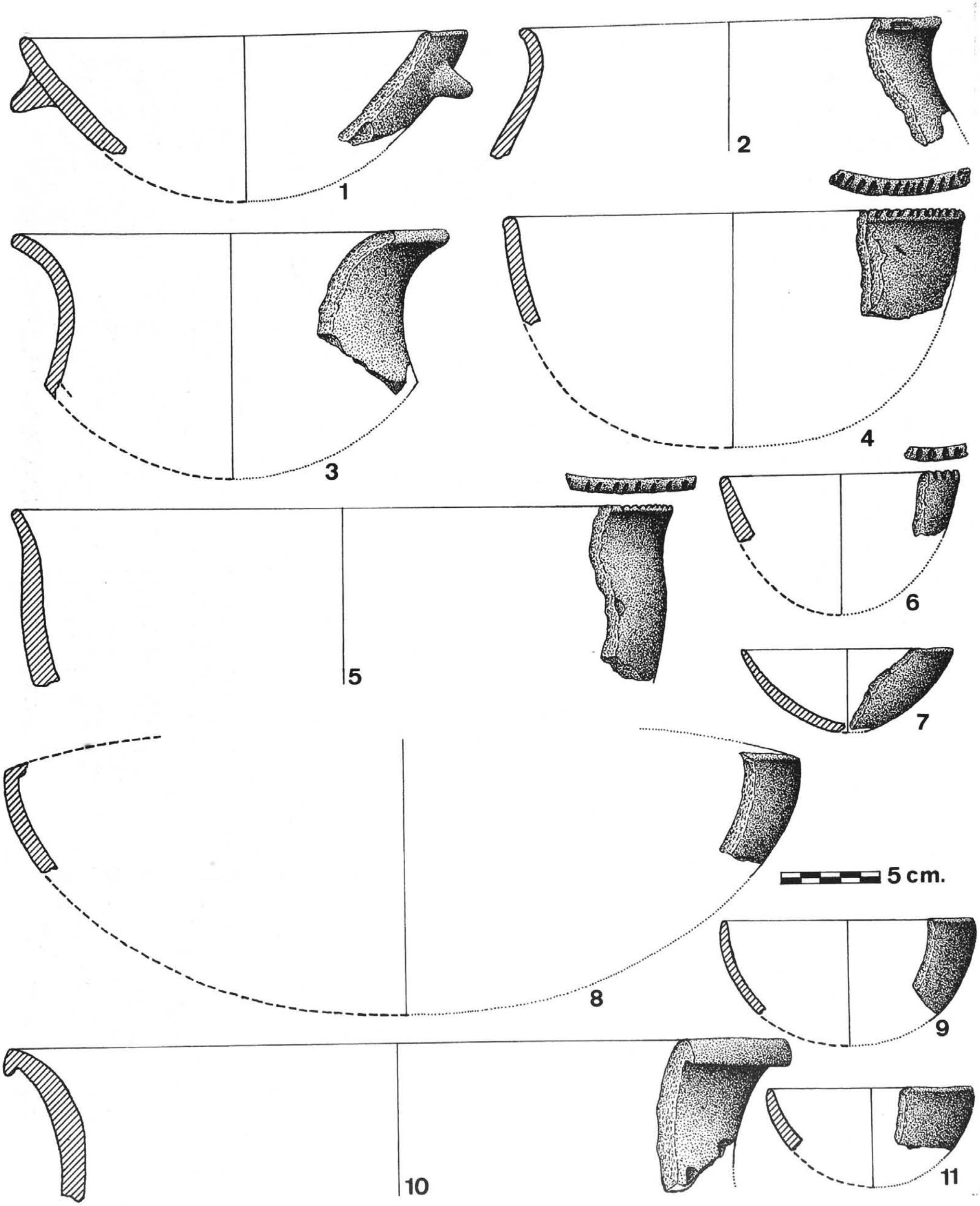


Fig. 12. Formas cerámicas.

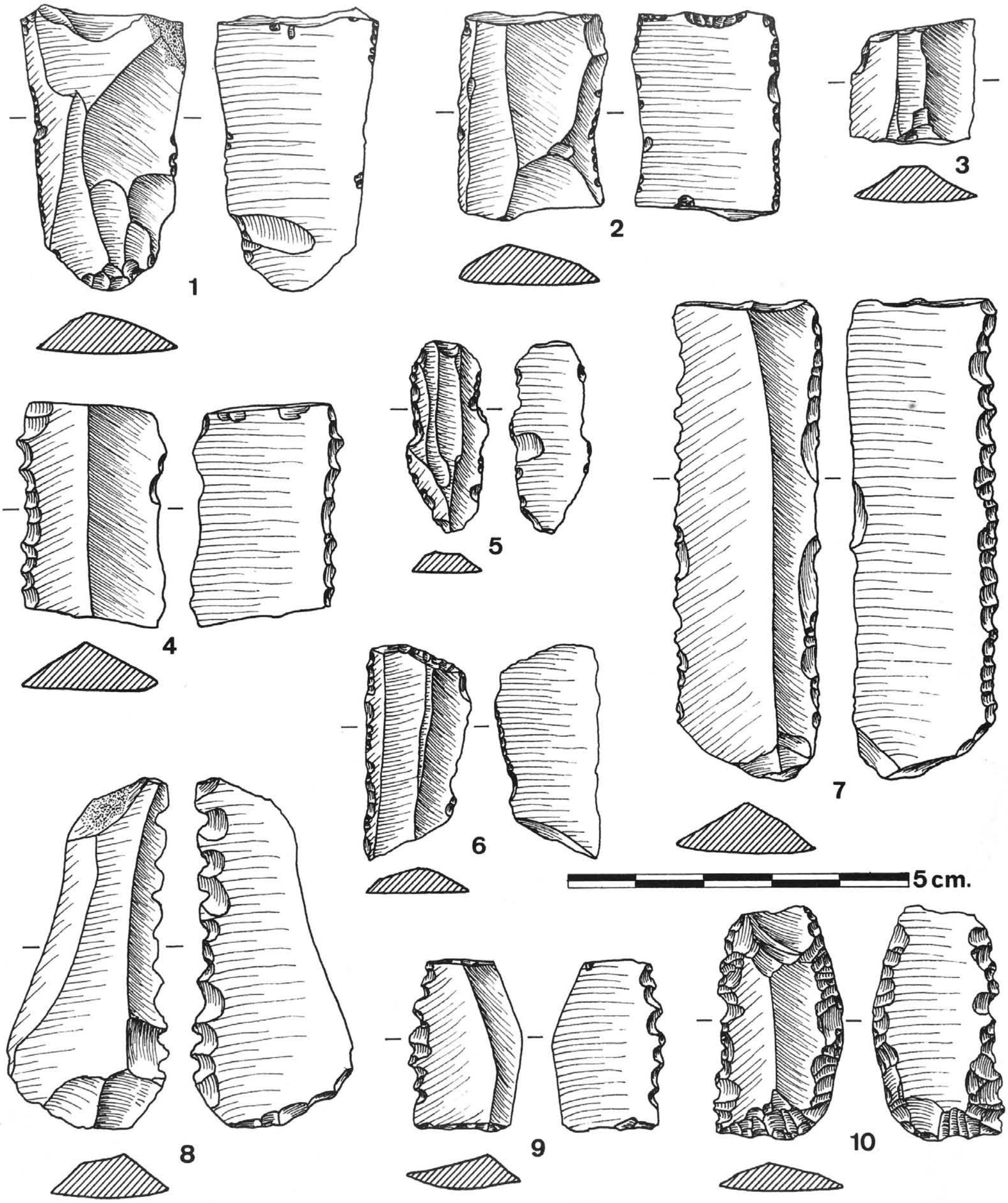


Fig. 13. Utiles de sílex y cuarcita.

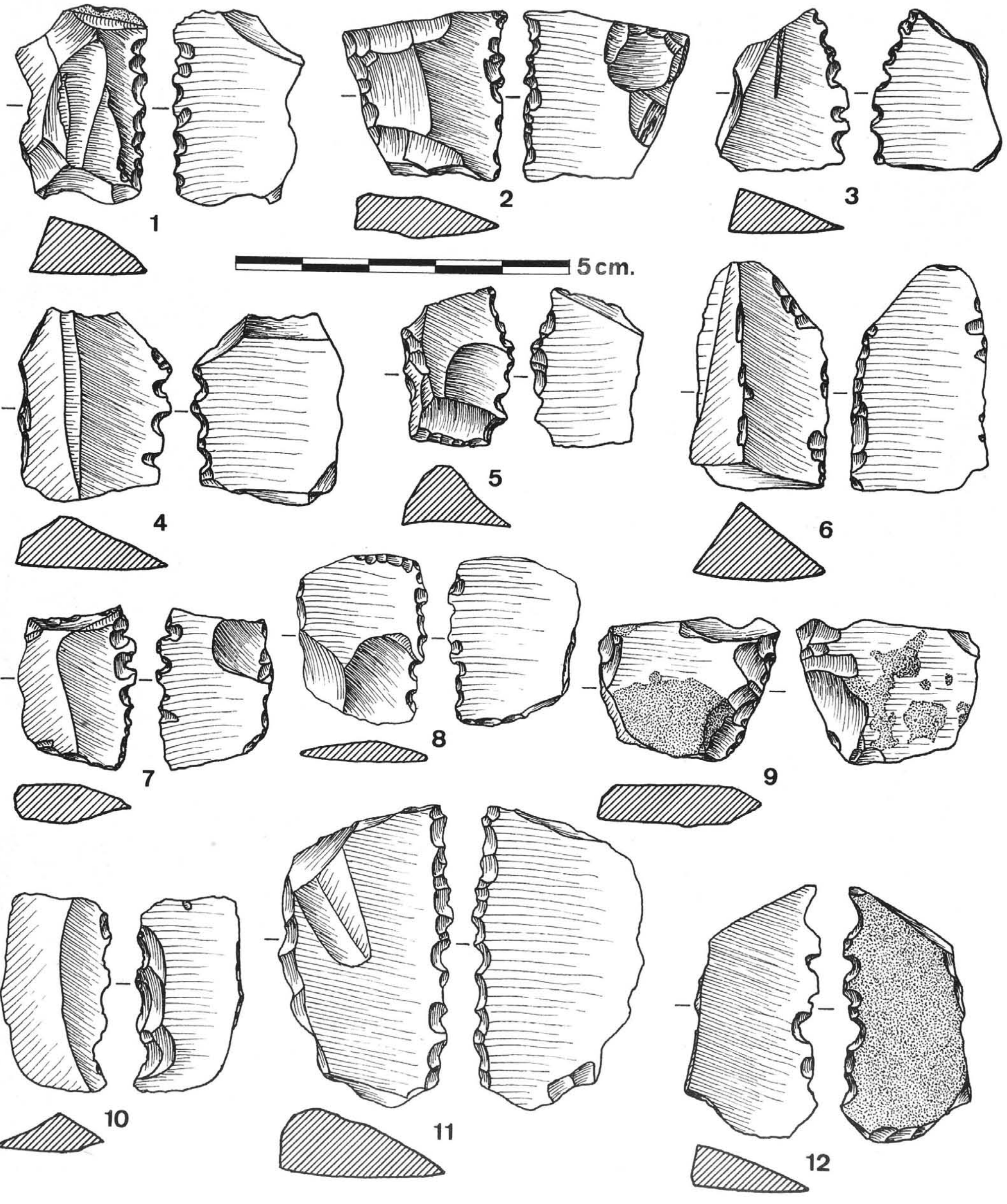


Fig. 14. Utiles de sílex y cuarcita.

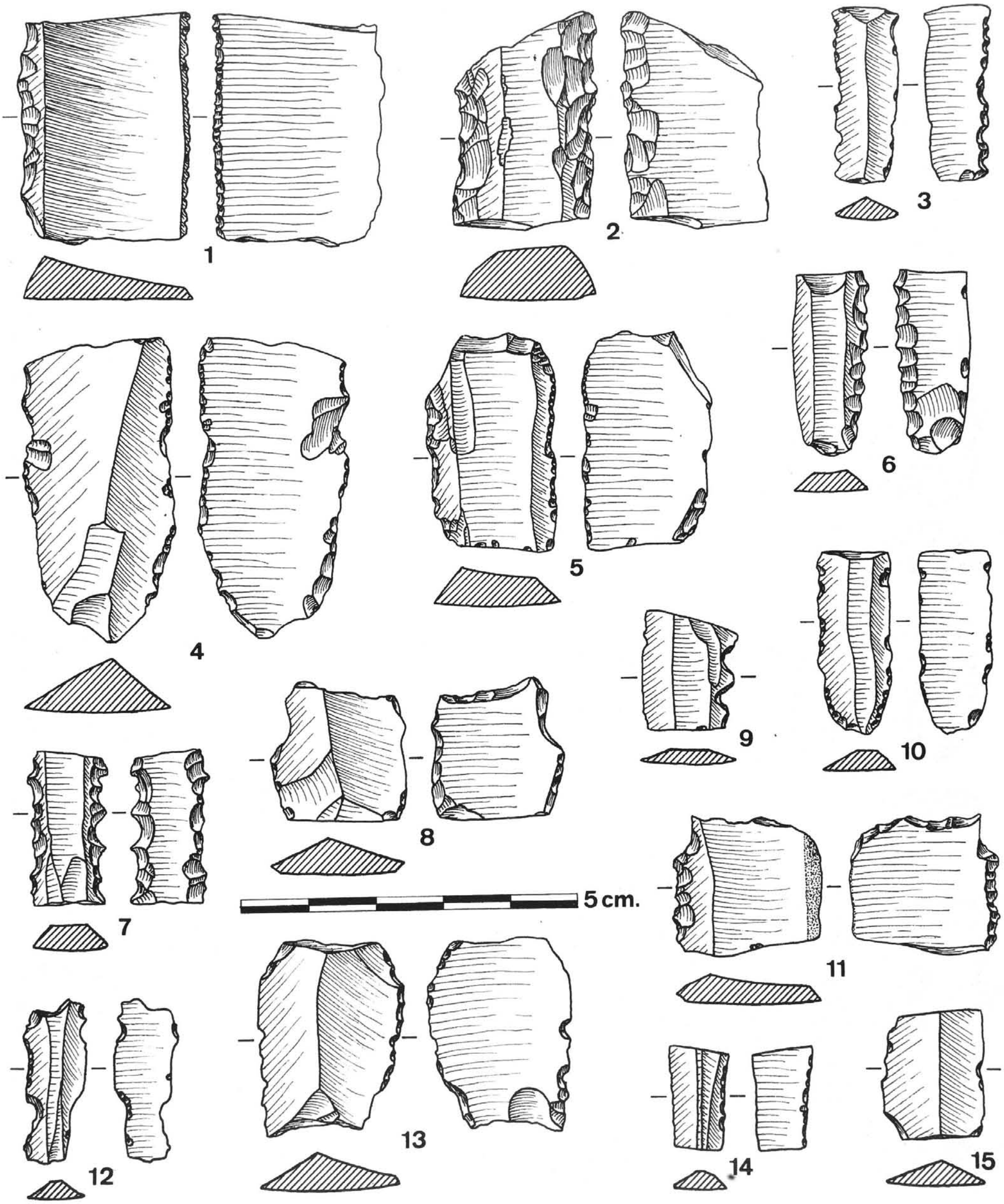


Fig. 15. Utiles de silex.

DISTRIBUCION Y CONTROL TERRITORIAL EN EL SUDESTE DE LA PENINSULA IBERICA DURANTE EL TERCER Y SEGUNDO MILENIOS A.N.E.

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 77 - 87

Roberto Risch
Matilde Ruiz Parra
DEPARTAMENT D'HISTORIA DE LES SOCIETATS PRE-CAPITALISTES
I ANTROPOLOGIA SOCIAL
UNIVERSITAT AUTONOMA DE BARCELONA

La prehistoria reciente del Sudeste de la Península Ibérica ha venido caracterizándose tradicionalmente por la existencia de las llamadas culturas de Los Millares (3000-2300 cal. ANE) y de El Argar (2300-1600 cal. ANE). Ambas destacan, sobre todo, debido a la presencia de asentamientos estables, ocasionalmente fortificados o situados en zonas elevadas, de difícil acceso, debido a sus complejas formas de enterramiento acompañadas de una creciente diferenciación en los ajuares, y debido a un marcado desarrollo de la producción cerámica y metalúrgica. Los avances técnicos observados en sus implementos materiales y el grado de elaboración mostrado en sus estructuras domésticas y funerarias sobresalen tanto en el contexto de la Península Ibérica como en el de la Europa contemporánea. Por el momento, las únicas evidencias que podrían ser comparables se encuentran documentadas en los Cárpatos, los Balcanes y el Mediterráneo Oriental.

Desde los inicios de su investigación, la génesis y el desarrollo de Los Millares y El Argar han sido entendidos como resultado de movimientos y relaciones entre diversos grupos humanos (Siret y Siret 1890; Siret 1913; Blance 1961; Schüle 1967 y Schubart 1976). La teoría difusionista tradicional apoyaba la idea de la llegada de prospectores metalúrgicos procedentes del Próximo Oriente, los cuales incentivaron y/o promovieron el desarrollo socioeconómico local del Sudeste.

Por el contrario, las interpretaciones arqueológicas más recientes explican el desarrollo socioeconómico de modo autoctonista, en función de la propia evolución interna de los grupos locales, desechando la idea de viajeros e influencias orientales (Renfrew 1967; Chapman 1981, 1982, 1990; Gilman 1976; Lull 1980, 1983; Mathers 1984a y b; Ramos Millán 1981).

Cualquier modelo autoctonista, al rechazar la difusión como un elemento explicativo *per se*, necesita implícitamente de factores tales como "interacción", "intercambio", "relaciones intergrupales", "complementariedad", "competitividad", etc. para dar cuenta de, entre otros aspectos, la variabilidad u homogeneidad observada en los restos materiales que se extienden por amplias zonas geográficas. Sorprende por ello mismo que, hasta el momento, sólo un reducido número de autores haya explicitado las relaciones existentes entre comunidades y el papel de las mismas en el desarrollo económico y social. De entre ellos, Lull (1983: 448-456) considera que los asentamientos argáricos se relacionan espacialmente en base a producciones complementarias, las cuales harían necesaria la existencia de un sistema de transporte y comunicaciones desarrollado. Por otro lado, Mathers (1984a: 20) opina que *"Inter-community responses [to instability; in terms of clima and agricultural production] included an extended network of contacts and alliances which facilitated the flow of information, materials and manpower between regions and communities on a regular basis [...]"*. En esta línea, Chapman (1991: 208-10 y 243-51) ha revisado recientemente la escasa información con que contamos en el Sudeste acerca de temas tales como el transporte y el intercambio de materiales. Para este autor, los conceptos relacionados de "interacción" e "integración" son una de las herramientas básicas a la hora de analizar la "complejidad" social de las comunidades prehistóricas, complejidad que en el SE peninsular no desemboca en "civilización" antes del primer milenio a.n.e.[1]

La carencia de este tipo de reflexiones nos sitúa ante la paradoja que supone el hecho de asumir, de un lado, el concepto tradicional de "cultura" a fin de calificar las similitudes-disimilitudes formales de la esfera de lo mate

(1) *"...the potential for intensification and elite wealth control which was provided by long-distance trade was not realised in West mediterranean. If we are looking for reason why civilisation did not develop in the west before the first millennium bc, then the role of trade, in relation to distance constraints and centrality, is a good point..."* (Chapman 1991: 271).

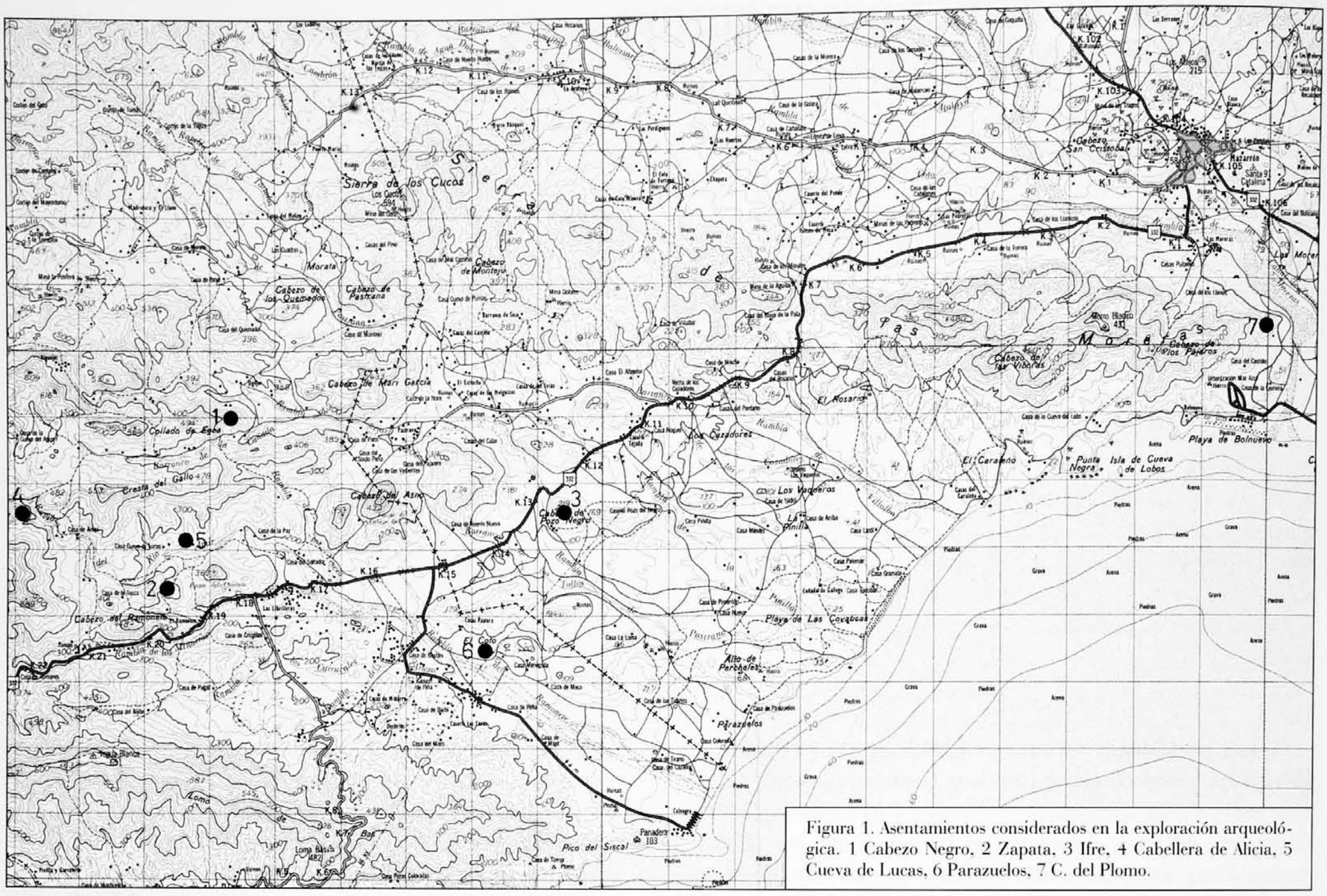


Figura 1. Asentamientos considerados en la exploración arqueológica. 1 Cabezo Negro, 2 Zapata, 3 Ifre, 4 Cabellera de Alicia, 5 Cueva de Lucas, 6 Parazuelos, 7 C. del Plomo.

rial y, de otro, el concepto de "proceso" para explicar la dinámica social. En este sentido, Gilman mantiene el concepto de cultura de "Los Millares" y de "El Argar" como algo dado y, al tiempo, sostiene que el intercambio no parece haber tenido un peso decisivo en el desarrollo de la complejidad social, dado que ésta descansa en la progresiva intensificación agrícola (Gilman 1991: 157-8). La diferenciación social se basaría en la obtención, por parte de las elites militares locales, de una renta aportada por el resto de la población (Gilman 1987: 28). Este panorama de comunidades autosuficientes (al parecer tanto en lo social como en lo económico) hace difícil, de un lado, entender la existencia de una norma formal en la cultura material argárica (González Marcén 1991), de otro, explicar las semejanzas formales de la cultura material de "Los Millares", menos aparentes según Micó (1992) y, al mismo tiempo, comprender la marcada ruptura que se observa entre la expresión material de ambos grupos.

Durante los años 70 y 80, la investigación influida por la arqueología procesual ha intentado definir las grandes pautas del devenir humano, relegando a un segundo término el problema específicamente arqueológico de la cultura material, exceptuando, eso sí, todo lo que a tecnología se refiera. En términos generales, para el procesualismo, un templo maltés, un *tholos* millarense o un *henge* inglés constituyen la expresión formal de sociedades semejantes que responden al tipo denominado "jefatura". De igual modo, una alabarda, una cuenta segmentada o una diadema son elementos que pueden denotar "prestigio". De este modo, la expresión fenoménica, específica de cada jefatura, deja de ser relevante.

Sólo en los últimos años, el debate ha vuelto a recuperar la cultura material (Shanks y Tilley 1987a; Miller 1985), aunque esta vez entendida de modo lejano al concepto de la arqueología tradicional, tanto en su vertiente escéptico-descriptiva (tipologías, etc.), como en su vertiente ideológicamente comprometida (Kossina o Childe)[2]. Según la llamada arqueología "post-procesual" o "post-estructuralista" (especialmente según la versión de Shanks y Tilley (1987a,b), los objetos son elementos activos en las prácticas sociales, expresan información sobre el mundo al que pertenecen a la vez que ayudan a modificarlo o transformarlo. Para Shanks y Tilley (1987b: 102) "*...material culture can be considered to be an articulated and structured silent material discourse forming a channel of reified expression and being linked and bound up with social practices and social strategies involving power, interests and ideology*". Sin embargo, el hecho de que el énfasis recaiga sobre el contexto y no sobre el objeto, y el que el significado se valore por encima del significante, resultan insuficientes para explicar cómo y por qué se transmiten similitudes-disimilitudes formales en el espacio y en el tiempo o, dicho de otro modo, por qué en comunidades distantes observamos expresiones fenomenológicas parecidas en contextos disimétricos, y viceversa.

(2) Para una comparación y contraposición interesante de las obras y vidas de Kossina y Childe puede consultarse el trabajo de Veit (1984).

A pesar de las diferencias teórico-metodológicas existentes entre procesualismo y post-procesualismo, ambos continúan utilizando el término tradicional de *cultura arqueológica* a la hora de ordenar la evidencia material dentro de unas coordenadas crono-espaciales.

Desde una perspectiva marxista nos encontramos ante el problema que supone el hecho de que la cultura, como categoría, sea externa al análisis histórico-materialista, y esté situada en el nivel fenomenológico de la formación social (Bate 1977). Pero como la observación empírica en arqueología es posible, lo que se ha de establecer son las categorías analíticas que permiten una aproximación a los elementos básicos constituyentes de nuestras categorías de análisis histórico. Para ello, se considera necesario jerarquizar la evidencia empírica de la investigación arqueológica, de modo que sea posible determinar su posición dentro de los procesos de producción, distribución y consumo (Lull 1988). Una propuesta reciente considera el "grupo arqueológico" como una categoría básica del análisis. Dicha categoría ordena la manifestación arqueológica obligando a quienes investigan a expresar las variables teórico-empíricas que están en la base de su propuesta (González Marcén, Lull y Risch 1992). La sustitución del concepto de "cultura" por el de "grupo arqueológico" nos obliga a argumentar explícitamente las unidades geográfico-materiales que generamos en la investigación, pero no nos resuelve (tampoco es la intención del concepto) el problema de las similitudes-disimilitudes que se dan en lo fenomenológico.

La ordenación de la evidencia empírica en *artefactos*: o productos artificiales que constituyen el medio físico instrumental de las sociedades, *arteusos*: o productos naturales cuya presencia en los lugares arqueológicos es antropogénica y su beneficio social, y *circundatos*: o segmentos de la naturaleza que interactúan con el medio social (Lull 1988: 64-66), crea una base materialista para comprender las relaciones de explotación y dominación existentes en las comunidades, relaciones que se reflejan tanto en la esfera de lo social como de lo natural (Ruiz *et al.* 1992). El análisis de los restos arqueológicos, según este sistema conceptual, pretende dar cuenta de cómo la explotación y la apropiación de la naturaleza pueden reflejar las relaciones de explotación interna existentes en la sociedad y pueden dar cuenta de la organización del trabajo presente en su seno.

Se trata de responder, desde la arqueología, a la idea histórico-filosófica que surge a partir de la crítica de Rousseau al concepto de *progreso* desarrollado por la Ilustración, crítica que alcanza su máxima expresión en la obra de Horkheimer y Adorno (1944): *Dialektik der Aufklärung*. Según estos autores, la creciente subyugación de la naturaleza por parte de la sociedad es, a la vez, la historia de su propia explotación. A medida que el ser humano se libera de la naturaleza, construye una relación de dominación de segundo orden, una *segunda naturaleza*, que constituye la represión de la naturaleza instintiva del ser humano y la dominación social del hombre/la mujer, sobre el hombre/la mujer[3]. Sin embargo, esta apropiación de lo natural por parte de lo social, no sólo significa o se refleja en unas relaciones de explotación y dominación objetivas sino que, a su vez, constituye el origen de la manifestación cultural. *Cultura* que surge como respuesta subjetiva e intersubjetiva a las relaciones sociales y naturales de dominación y explotación experimentadas por los seres humanos. La experiencia del sujeto bajo esta relación dialéctica entre naturaleza/ sociedad no sólo se manifiesta en formas de dominación-explotación objetivas, sino también en el imperativo del pensamiento de lo ideal que, a su vez, es objetivizado en la cultura material (de forma abstracta, bien sea conceptual o no conceptual). En el primer tipo de manifestación se considera la materialidad como algo cuantificable y cualificable mientras que, en el segundo, la materialidad sólo es analizable desde una postura subjetiva o filosófica. Centrar la investigación social únicamente en la esfera de lo primero y tildar el estudio de lo segundo de subjetivismo, relativismo o pura especulación, significa subyugar la reflexión al positivismo y a la razón instrumental del poder. Desde una perspectiva arqueológica, la defensa de esta posición significa desproveer el concepto crítico de *cultura* de toda legitimación como categoría de análisis, tal y como ocurre en el procesualismo o cualquier otra arqueología positivista.

La culminación de esta idea de la doble naturaleza de la dominación ha sido llevada a sus últimas consecuencias en el marco de la teoría crítica de la *Escuela de Frankfurt* de manos de la obra de Adorno: *Negative Dialektik* (1966). El autor llega a la conclusión de que toda ciencia social positiva es incapaz de analizar verdaderamente las relaciones de dominación-explotación sociales, ya que se encuentra subyugada por las formas de pensamiento de la dominación o es el reflejo directo de la dominación en la ciencia. El pensamiento absoluto hegeliano organizaba las formas de comprensión positivas en la misma forma que el sistema capitalista organiza las formas de producción e intercambio. No existe, de este modo, diferencia alguna entre sistema filosófico-científico y sistema socio-económico. La única vía posible para acceder a la *verdad* de las condiciones sociales, se produce a través de la comprensión de las abstracciones idealistas de la experiencia social, pero no entendida como comprensión filosófico-idealista, sino como experiencia de la materialidad. Se trata de reemplazar el *macroanálisis* de las estructuras, instituciones, etc. de la dominación social, por el *microanálisis* del carácter de dominación-explotación presente en las estructuras del pensamiento, en su objetivización del arte, la música, la filosofía, etc., en última instancia, de la *cultura*.

Nuestra referencia a la teoría social de la Escuela de Frankfurt, especialmente en su forma más consecuente y compleja desarrollada por Adorno, es intencionada. En primer lugar, manifiesta la necesidad de una teoría de la *cul-*

---

(3) Marx se sitúa en la misma línea de crítica histórica con la única diferencia de que, con su esperanza en la revolución proletaria y en la evolución socialista, fue capaz de mantener la idea de que la máxima subyugación de la naturaleza, acontecida en el Capitalismo, se tornase a favor de la sociedad, recuperándose así la *primera naturaleza* perdida.

tura, a la vez que muestra la insuficiencia de las posturas positivistas-procesualistas. En segundo lugar, sirve para evidenciar que nuestras preocupaciones en arqueología no son nuevas ni diferentes a las que se ha venido enfrentando todo deseo de comprensión de la dinámica social, al menos, para el mundo occidental desde la Ilustración. Resulta, pues, legítimo y a la vez necesario, el desarrollo de una teoría arqueológica sobre la esfera de lo material; el pensamiento crítico muestra que, desde una postura materialista y marxista, tal teoría es posible.

No es el lugar apropiado, ni nuestro deseo, desarrollar aquí un discurso sobre lo que la Teoría Crítica podría aportar a la arqueología[4]. Nuestro interés radica en presentar un marco de reflexión y algunas inquietudes dentro de las cuales se mueve nuestra práctica arqueológica.

Así pues, nos encontramos en arqueología ante dos formas diferentes de conceptualizar "lo material" que, sin embargo, responden a una misma realidad. Mientras que con la ordenación en *artefactos*, *arteusos* y *circundatos* (Lull 1988) se pretende representar las condiciones objetivas de dominación y explotación social y natural, tal como se expresan en las relaciones de producción, el registro arqueológico, entendido como *cultura material*, es expresión de la experiencia subjetiva bajo tales condiciones de explotación y dominación. El acercamiento a lo objetivo se establece por medio del análisis de la producción y de la distribución, el intercambio y el consumo, entendidos aquí como momentos dependientes de la producción (Marx 1973: 99-100)[5]. Además, la distribución y el intercambio adquieren un significado añadido al representar el nexo entre lo natural y lo social, y entre lo social y lo individual (Marx 1973: 88-96). Es en este sentido donde lo material se convierte en expresión subjetiva e intersubjetiva de la experiencia de las condiciones de subyugación, es decir, en *cultura* desde una perspectiva *crítica*.

Por lo tanto, la teoría arqueológica debería realizar ambos ejercicios de reflexión, además de desarrollar un cuerpo teórico que establezca la relación existente entre los dos sistemas de conceptualización (es decir la "teoría de la representación" y la "teoría de la cultura material"), aun siendo conscientes de que ambos implican la imposición de nuestro pensamiento racionalista, instrumental y logocéntrico, al pasado.

La discusión arqueológica que presentamos a continuación parte del estudio de las relaciones existentes entre diversos asentamientos prehistóricos ubicados en un área delimitada al sudeste de la Península Ibérica, concretamente en la comarca de Mazarrón (Murcia). Se trata de los siguientes yacimientos: Cabezo Negro, Ifre, Zapata, Cabellera de Alicia, Cabezo del Plomo, Parazuelos y Cueva de la Casa de Lucas[6]. Los cuatro primeros pertenecen al grupo argárico y los restantes se pueden adscribir a un momento Calcolítico.

Los asentamientos estudiados ocupan y comparten un espacio geográfico encuadrado en el área paralelepípeda que forman las Sierras de Las Moreras, la Almenara y el Lomo de Bas (fig. 1). Se trata de una zona formada a base de pequeños llanos separados por sectores montañosos, profundamente abarrancados debido a las numerosas ramblas existentes.

El área cumple las características climáticas y medioambientales propias de la zona litoral del Sudeste. En la actualidad, es considerada una de las más áridas de la Península Ibérica (clima termomediterráneo subárido) y se caracteriza por su elevado grado de erosión. Su geología es muy variada e incluye diferentes complejos litoestructurales que guardan importantes y variadas mineralizaciones.

Las variables tenidas en cuenta a la hora de caracterizar las relaciones entre asentamientos y la conexión que cada uno de ellos mantiene con su entorno han sido: ubicación respecto al área estudiada, visibilidad y distancia entre asentamientos, tierras potencialmente cultivables y, finalmente, uso y abastecimiento de materiales geológicos.

En relación a la ubicación de los asentamientos respecto a las vías de comunicación que relacionan este espacio con áreas próximas, ocupadas por el mismo grupo (la Depresión prelitoral lorquina y la Depresión de Vera), se pudo observar cómo, en líneas generales, los yacimientos argáricos parecen sacrificar el factor ubicación estratégica en los estrechos valles que constituyen las vías de comunicación principales (p.e. la formada por la carretera N-332 en el tramo entre El Ramonete y Aguilas), en favor de la localización en valles más amplios y aptos para la explotación agrícola. Este hecho no sorprende si tenemos en cuenta que se trata de un grupo cuya base subsistencial es eminentemente agrícola y hace pensar a priori que cada comunidad necesitaba disponer de tierras de cultivo próximas.

A pesar de que todos los asentamientos argáricos dominan la costa, las relaciones visuales entre los mismos carecen de importancia, priorizándose por el contrario el aislamiento. Da la impresión de que la posición viene marcada por una estrategia que podría resumirse en: dominar visualmente el máximo territorio posible y aislarse de tal modo que sólo puedan ser observados desde áreas inmediatas (fig. 2).

---

(4) Cabe recordar algunas de las ocasionales apariciones de la Teoría Crítica en arqueología (p.e. Baker 1990), aunque ello no haya llevado a la formulación de una propuesta teórica específica y estructurada (p.e. Leone, Potter y Shackel 1987; Vicent 1990 y 1991).

(5) La introducción de Marx a los *Grundrisse* sigue constituyendo, probablemente, la mejor base para lo que debería ser el análisis de la producción, entendida como expresión de las condiciones objetivas de explotación humana.

(6) La información más relevante referente a los asentamientos puede encontrarse en las siguientes obras:
- Cabezo Negro: Aubet, Gasull y Lull (1979: 197-202); Lull (1983: 295-3030); Gilman y Thornes (1985: 91-99); Ruiz Parra (1990); Ayala (1991: 278-279; 316-317; 338-341).
- Ifre: Siret y Siret (1890: 107-122); Lull (1983: 285-291).
- Zapata: Siret y Siret (1890: 127-134); Lull (1983: 291-295); Ayala (1991: 280-281; 318).
- Cabellera de Alicia o Amir I: García e Idáñez (1982: 180, 187); Ayala (1991: 278, 315).
- Cabezo de Plomo: Muñoz (1982a: 71-75; 1982b: 11-27; 1986a: 174; 1986b: 152-156).
- Parazuelos: Siret y Siret (1890: 59-65); Gilman y Thornes (1985: 91-99), Ros (1989: 187-196).
- Cueva de la Casa de Lucas: Siret y Siret (1890: 66-67); Muñoz (1986a: 144).

CABEZO NEGRO
- IFRE
- + ZAPATA
- - + CABELLERA DE ALICIA
- - - - CABEZO DEL PLOMO
- - + - - CUEVA DE LUCAS
- - - - - - PARAZUELOS

Figura 2. Visibilidad entre yacimientos

Al contrario de lo que podría parecer por lo anteriormente expuesto, los yacimientos argáricos se encuentran muy próximos entre sí, oscilando sus distancias entre 3 y 9 kilómetros en línea recta (fig. 3).

CABEZO NEGRO
6 IFRE
3 6,5 ZAPATA
3,5 8,5 3,5 CABELLERA DE ALICIA
16,5 11 17,5 19,5 CABEZO DEL PLOMO
2 5,5 1 2,5 17 CUEVA DE LUCAS
5,5 2,5 5,5 7,5 14 5 PARAZUELOS
11 4 7 8 2 7,5 4 MAR MEDITERRANEO

Figura 3. Distancia lineal entre yacimientos

En cuanto a las tierras potencialmente cultivables, los mapas de suelo (LUCDEME), la situación agrícola actual y la documentación existente para periodos históricos previos a la mecanización del área y la fiebre de productividad, nos llevan a concluir que los cereales de secano, en barbecho con leguminosas, deben haber supuesto uno de los cultivos más favorables (Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación 1985). Pese a lo que se ha venido afirmando (Gilman y Thornes 1985: 167-168), el regadío sería tradicionalmente un sistema de explotación de la tierra limitado a ciertas áreas de condiciones favorables, sin que requiriese grandes esfuerzos de tiempo, trabajo y tecnología[7]. Sabemos también que, mientras el regadío con aguas de avenida ocupaba superficies muy escasas, los cereales de secano representaban el 90% del total cultivado y el arbolado era pobre (González Ortiz 1980). No se pretende establecer con estos datos históricos una analogía directa con los periodos prehistóricos, pero resulta importante constatar que, en los estudios paleobotánicos de los yacimientos argáricos de Gatas (Buikstra *et al.* 1989) y Fuente Alamo (Stika 1988) situados en la cercana Depresión de Vera, las semillas de cebada son dominantes en las muestras carpológicas.

En base a este uso tradicional de la tierra y respecto al potencial edáfico de los yacimientos, Ifre constituiría un asentamiento agrícola cerealista por excelencia, mientras que Cabezo Negro y Zapata lo serían en menor medida. Todo esto se propone, teniendo en cuenta los territorios actuales circundantes a los yacimientos e, incluso, considerando la posibilidad de que Ifre dispusiese de un menor territorio que el actual, debido a la colmatación de la desembocadura de la Rambla de Pastrana en época histórica, tal y como han venido indicando los estudios de Hoffmann (1988) para otras áreas similares del Sudeste.

Con el fin de realizar el estudio del uso y abastecimiento de materiales geológicos se efectuó un recorrido sistemático de los asentamientos durante un periodo similar para todos ellos (dos horas aproximadamente)[8]. Se documentaron los útiles líticos hallados en superficie y la materia prima sobre la que habían sido elaborados.

También se recorrieron las ramblas próximas a los mismos con el fin de conocer cuáles eran los materiales geológicos que arrastraban en su curso (fig. 4). El motivo era que, además de los afloramientos primarios de rocas, habían de tenerse en cuenta las importantes aportaciones pleistocénicas (especialmente visibles en los cortes de las ramblas) que han producido depósitos secundarios. Estos últimos aumentan enormemente la variedad de los recursos geológicos potenciales y, además, reducen considerablemente el trabajo que habría sido necesario para la obtención de materias primas. La relevancia de estas aportaciones pleistocénicas ha quedado de manifiesto en el análisis de la industria lítica de los yacimientos prehistóricos almerienses de Gatas y Fuente Alamo[9], observándose que la mayor parte de los instrumentos (desde "molinos" a "ídolos") han sido elaborados a partir de cantos rodados procedentes de estos depósitos secundarios.

	MCG	CGL	ARE	ESQ	ESG	CUA	MAR	MRG	DAC	AND
C. Negro (R. Pastrana)	+	0	3	+	+	+	+	+	2,5	20
Ifre (R. Pastrana)	0,5	+	0,5	+	+	+	1	+	3,5	14
Zapata (R. Amir)	1	+	2	+	5	+	1	+	4,5	19
C. Alicia (R. Amir)	+	+	+	+	3,5	+	2	+	3,5	22
Parazuelos (R. Ramonete)	+	+	0,5	+	2,5	+	0,5	+	6,5	16
Cabezo Plomo (R. Moreras)	0,5	0,5	+	1	8	+	+	+	+	+

Figura 4. Distancia mínima (Km) existente entre los yacimientos y las fuentes potenciales de materias primas. MCG: Microconglomerado; CGL: Conglomerado; ARE: Arenisca; ESQ: Esquisto; ESG: Esquisto granatífero; CUA: Cuarcita; MAR: Mármol; MRG: Microgabro; DAC: Dacia; AND: Andesita. + Aparece en las ramblas vecinas a los poblados, en forma de cantos rodados.

Partiendo de esta información, se realizó una tabla de contingencia que incluía aquellos asentamientos cuya muestra estadística era superior a 100 items. Los resultados obtenidos se vieron confirmados posteriormente por un análisis de componentes principales.

La matriz de correlación muestra que, en cuanto a materias primas y a items se refiere, Cabezo Negro e Ifre son más similares en la explotación y utilización de recur-

(7) En este sentido hay que exceptuar la elevación de aguas del manto cuaternario mediante el uso de norias y la perforación de profundos pozos, hecho que, según se ha constatado, acontece a partir de finales del siglo XVIII en esta área.

(8) La cubierta vegetal, la pendiente, la geología y las condiciones de expoliación y erosión eran equiparables en todos ellos; este hecho proporcionaba unas posibilidades de reconocimiento de sus superficies muy similares en todos los casos. A partir de la información disponible parece que los yacimientos argáricos habían sido contemporáneos entre sí del mismo modo que los calcolíticos lo habían sido en su momento.

(9) Estos trabajos están en curso de realización dentro de los respectivos proyectos de Gatas (Universidad Autónoma de Barcelona, Universty of Reading) y de Fuente Alamo (Instituto Arqueológico Alemán-Madrid).

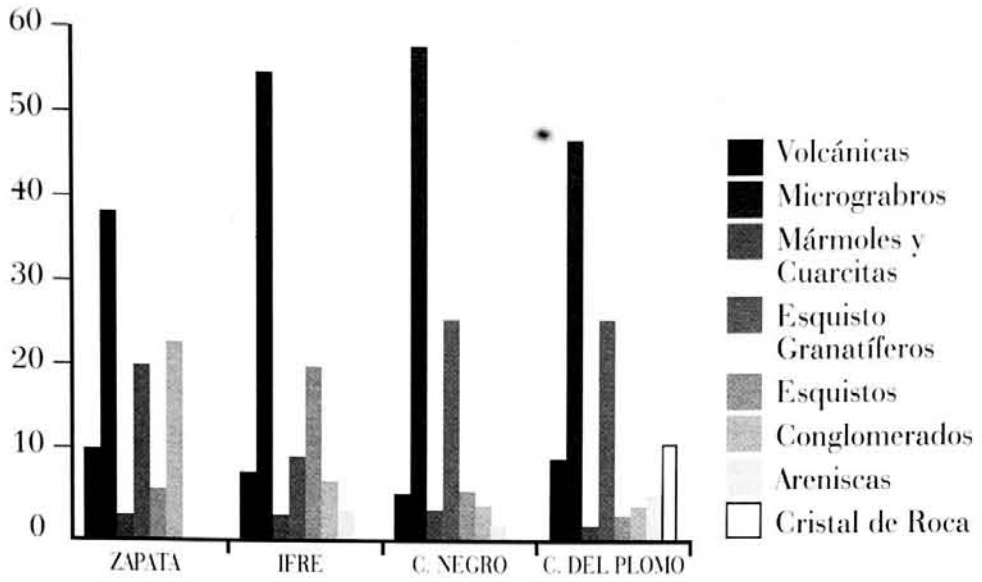


Figura 5. Presencia de materiales geológicos empleados en la producción de artefactos líticos.

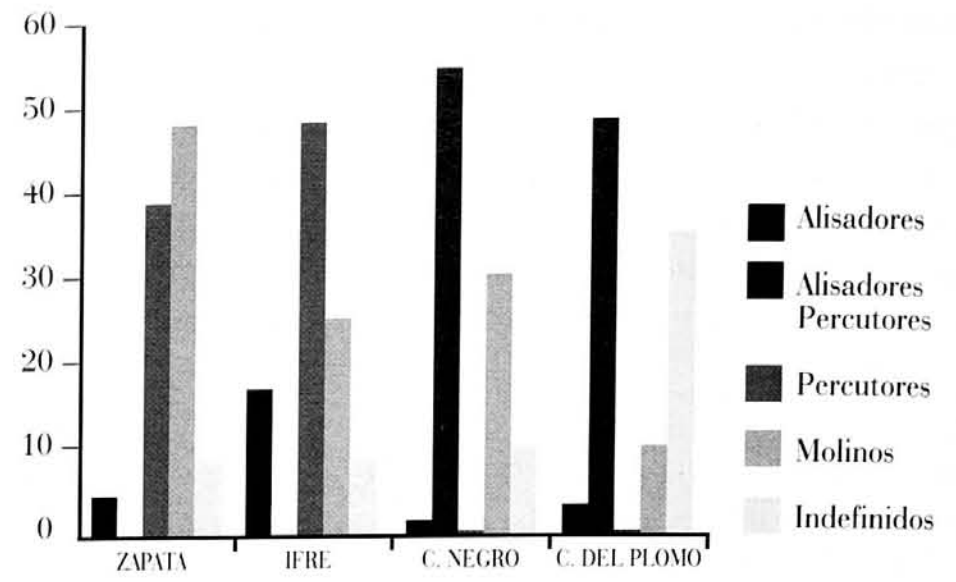


Figura 6. Presencia de artefactos líticos.

sos, mientras que Zapata y Cabezo del Plomo se diferencian de ambos, a la vez que se oponen entre sí. Las disimilitudes observadas entre los cuatro asentamientos resultan ser altamente significativas, tanto en relación a la explotación de materia prima (x^2: 92.39; p=.0001), como en la de a los instrumentos utilizados (x^2: 26.896; p=.0002).

En lo referente a materiales geológicos explotados y según la tabla de contingencia, Cabezo Negro e Ifre presenta una utilización significativamente mayor de microgabros[10], mientras que Zapata se distingue por una sobrerrepresentación de microconglomerados. A su vez, Cabezo Negro destaca por una alta proporción de micaesquistos granatíferos, e Ifre por un alto porcentaje de esquistos. Parece, pues, que en cada uno de los poblados argáricos se muestran preferencias a la hora de seleccionar la materia prima. El asentamiento calcolítico de Cabezo del Plomo es el único que responde a los "valores esperados" de la tabla de contingencia, al no potenciarse una explotación de recursos de modo significativamente diferente dentro de la población estadística. El cristal de roca, ausente de los poblados argáricos, constituye una excepción (fig. 5).

Por lo que se refiere a instrumentos de trabajo, la tabla de contingencia permitió observar que el Cabezo del Plomo nuevamente se adaptaba a los valores esperados. En Zapata existe un claro predominio de molinos, mientras que Ifre se caracteriza por un mayor énfasis en los instrumentos abrasivos/percusivos de pequeñas dimensiones. Resulta interesante observar cómo, entre los poblados argáricos, Ifre y Cabezo Negro se diferencian otra vez de Zapata (fig. 6).

Esta asociación entre los dos primeros asentamientos contradice los patrones de visibilidad y cercanía (fig. 2). Es decir, yacimientos conectados visualmente, o más próximos entre sí, no comparten necesariamente los mismos tipos de recursos geológicos e instrumentos de trabajo.

Contrariamente a lo que cabría esperar a partir de la potencialidad agrícola de los yacimientos, Ifre, que debiera representar el máximo exponente en relación a la explotación de su territorio apto para secano, es el que menor proporción de instrumentos de molienda presenta.

Dado que el registro se efectuó de modo sistemático y que las condiciones de muestreo eran similares en los tres asentamientos argáricos, podemos elaborar un índice de frecuencia de instrumentos líticos en base a tiempo de registro y cantidad de objetos observados. Estos índices resultaron: Ifre: 60'/91 útiles; Zapata: 60'/121 útiles; Cabezo Negro: 60'/171 útiles, y en cuanto a molinos: Ifre: 60'/23 molinos; Zapata: 60'/58 molinos; Cabezo Negro: 60'/53 molinos.

Esta relación viene a reforzar en Ifre la contradicción anteriormente observada entre potencial agrícola y útiles de molienda, hecho que puede obedecer a tres causas: 1. la localización de los asentamientos no está determinada exclusivamente por la cantidad de tierra potencialmente cultivable situada en sus alrededores; 2. el territorio de Ifre fue ecológicamente diferente y su potencial agrícola no tuvo ninguna relación con el actual. Como apuntamos más arriba, hemos de tener en cuenta que en la actualidad Ifre se encuentra situado en las cercanías de una amplia zona aluvial (desembocadura de la Rambla de Pastrana) que se abre hacia el mar y que, con toda seguridad, ha ganado mucho territorio en los últimos siglos de gran actividad deforestadora y erosiva. Otra posibilidad es que los suelos formados sobre las margas, areniscas y arenas miocénicas que circundarían el asentamiento presentasen ya, en este momento, problemas de salinización y desnutrición. La existencia de este tipo de fenómenos durante la época argárica se ha documentado en otros asentamientos (Stika 1988); 3. la producción agrícola del territorio de Ifre no permanece ni es transformada en el propio asentamiento sino que pasa a otros centros de consumo.

En cuanto a asentamientos se refiere, Cabezo Negro es el que presenta una mayor estandarización en relación a la elaboración de instrumentos abrasivos de gran tamaño (en las tipologías al uso, denominados globalmente "molinos") al estar más especializado en la selección de la materia prima sobre la que se elaboran. Para más del 70% de los molinos el soporte es micaesquisto granatífero, mientras que en Ifre, a pesar de ser el material más utilizado, sólo un tercio de los mismos es de este material geológico. Zapata resulta ser el yacimiento con mayor especialización en items debido a su alto porcentaje en útiles de molienda, aunque la materia prima sobre la que se fabrican se muestra heterogénea, contrariamente a lo que sucedía en el Cabezo Negro. Microconglomerados y micaesquistos gra-

(10) A pesar de que la determinación geológica ha sido realizada macroscópicamente y somos conscientes de que hay una gran diversidad de materiales geológicos que responden a la denominación anglosajona de *green stone*, gracias al análisis de láminas delgadas efectuadas sobre materiales de este tipo pertenecientes a otros yacimientos argáricos del SE, sabemos que la mayor parte de las minas se han caracterizado como microgabros de procedencia local (en preparación).

natíferos están representados allí en un 37%. Esta imagen no tiene necesariamente que corresponder a una mayor importancia de las actividades de "molienda" en Zapata pues, debido a las características geológicas, el conglomerado es más fragil que el esquisto granatífero y, por lo tanto, de su utilización resultarían una mayor cantidad de residuos. Las características físicas del micaesquisto granatífero (dureza alternante de granates y esquisto, y estructura estratificada del esquisto) dan por experimentación una constante y mayor agudeza a la superficie abrasiva, garantizando un trabajo más efectivo que los conglomerados. A este hecho parece deberse el que los esquistos sean el material preferido para la producción de "molinos", tanto en la mayoría de los asentamientos calcolíticos como argáricos. Precisamente por ello, sorprende la alta variabilidad observada en Ifre y Zapata, en cuanto a material geológico se refiere. Una posibilidad para explicar tal hecho sería argumentar de forma funcional: "molinos" de diferentes geologías corresponden a útiles de diversa función. Estudios etnográficos han aportado evidencias sobre la multifuncionalidad de lo que llamamos "molinos", aunque siempre la actividad dominante, a nivel de comunidad, sea la molienda de grano o maíz (véase p.e. Horsfall 1987). Por ello, pensamos que la variabilidad geológica puede haber sido consecuencia de un problema de aprovisionamiento y, como veremos más adelante con otros materiales, producto de unas formas de distribución determinadas.

Si tenemos en cuenta la disponibilidad de materiales para cada yacimiento y la distancia potencial a las materias primas que no se encuentran en las ramblas vecinas (fig. 4), observamos que, en cuanto a microconglomerado se refiere, Cabezo Negro resulta ser el más alejado a la fuente de abastecimiento más próxima, ya que dista 4 Km., mientras que Cabezo del Plomo, Ifre y Zapata sólo se encuentran a 0,5, 0,5 y 1,0 Kms., respectivamente. La obtención de conglomerados no supone nigún tipo de desplazamiento para los habitantes de los cuatro asentamientos que tratamos, puesto que aparece de modo abundante en los cursos de agua vecinos. El aprovisionamiento de areniscas y dacitas supone algún desplazamiento para las poblaciónes de Cabezo Negro (3 y 2,5 Km.), Zapata (2 y 4,5 Km.) e Ifre (0,5 y 3,5 Km.), mientras que el Cabezo del Plomo tiene acceso directo a ambos materiales que se hallan en la rambla más próxima, ubicada a su pie (Rambla de las Moreras). En lo referente a esquistos, sucede lo contrario, ya que todos los asentamientos a excepción de Cabezo del Plomo (1 Km.), encuentran el material en los cauces de agua inmediatos. Cabezo Negro e Ifre son los únicos que poseen esquistos granatíferos en sus áreas colindantes (Rambla de Pastrana) mientras que las gentes de Zapata y Cabezo del Plomo han de desplazarse 5 y 8 Kms. para aprovisionarse del esquisto granatífero más cercano, internándose las de Zapata en el territorio inmediato a Cabezo Negro. La obtención de mármoles no ofrece grandes dificultades para ninguno de los cuatro yacimientos. Además, todos los asentamientos se abastecen directamente de microgabros y cuarcitas. La andesita es, como bien puede verse, el material geológico que exige para su aprovisionamiento el recorrido de trayectos más alejados. Si exceptuamos el Cabezo del Plomo, las distancias entre el punto de aprovisionamiento más cercano de andesita y los asentamientos, oscilan entre los 14 Kms. de Ifre y los 20 Kms. de Cabezo Negro.

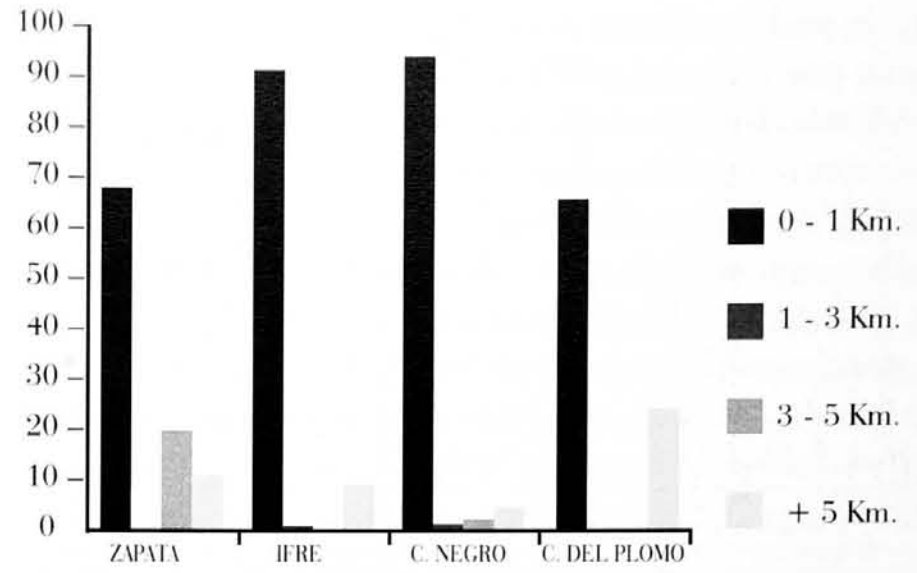


Figura 7. Proporción de materiales líticos existentes en los yacimientos según distancia de aprovisionamiento.

De este modo, podemos concluir que cada asentamiento parece hacer uso del material geológico de que dispone en su territorio más inmediato, en detrimento de la calidad y la "eficacia" del instrumento, sobre todo en lo que a útiles de molienda afecta (fig. 7).

Todos los poblados aprovechan la ventaja que supone acceder al material de las ramblas que, por su naturaleza, facilita enormemente la elaboración de los útiles puesto que una gran parte se encuentra ya naturalmente prefigurada o preelaborada, evitándose el trabajo de extracción de las rocas por medio de la explotación de canteras, como es el caso de otras áreas en donde se ha estudiado la producción de útiles líticos (p.e. Claris y Quartermaine 1989; Edmonds 1990). La población de Zapata es la que invierte mayores esfuerzos en el transporte de materia prima, esfuerzos que quizá estuviesen encaminados a paliar la insuficiencia técnica del microconglomerado local para la molienda. Cabezo Negro presenta el caso opuesto, aquí las actividades de transporte son mínimas.

Como hemos podido observar, las únicas rocas que se obtienen fuera de las zonas inmediatas a los propios valles, son las andesitas que, por sus características geológicas (porosidad, dureza y textura homogénea), son consideradas las más adecuadas para elaborar útiles de molienda. Por esta razón han sido y son transportadas e intercambiadas a larga distancia en comunidades agrícolas de mesoamérica (Rathje 1972; Cook 1982; Hayden 1987). Así mismo, y esta vez para el Egeo, se tiene constancia de que durante el Neolítico Final y el Bronce Antiguo las andesitas de la isla de Egina reemplazan paulatinamente a las rocas locales en el continente (Runnels 1985).

Hemos constatado la presencia de un área situada un kilómetro al N del puerto de Mazarrón, en donde la andesita es abundante y de fácil acceso. Esto es debido al hecho de que no se trata de una cantera sino de pequeñas lomas compuestas de sedimentos ligeros y cantos rodados pleistocénicos prioritariamente andesíticos[11]. En el caso de que su acceso fuese libre, dada su cercanía y la ligereza de este material que lo convierte en una roca fácilmente transpor-

table, se podría esperar encontrar grandes cantidades de útiles de este material geológico en los yacimientos estudiados. Además, hay que tener en cuenta que las posibilidades de transporte marítimo desde el afloramiento de Mazarrón hasta poblados como Ifre, son óptimas.

Para entender el punto de origen y la distribución a larga distancia de las mismas, hemos realizado una regresión para establecer las pautas de dispersión material, comparando datos de esta zona con otros de Grecia continental extraídos de Runnels (1981) (fig. 8).

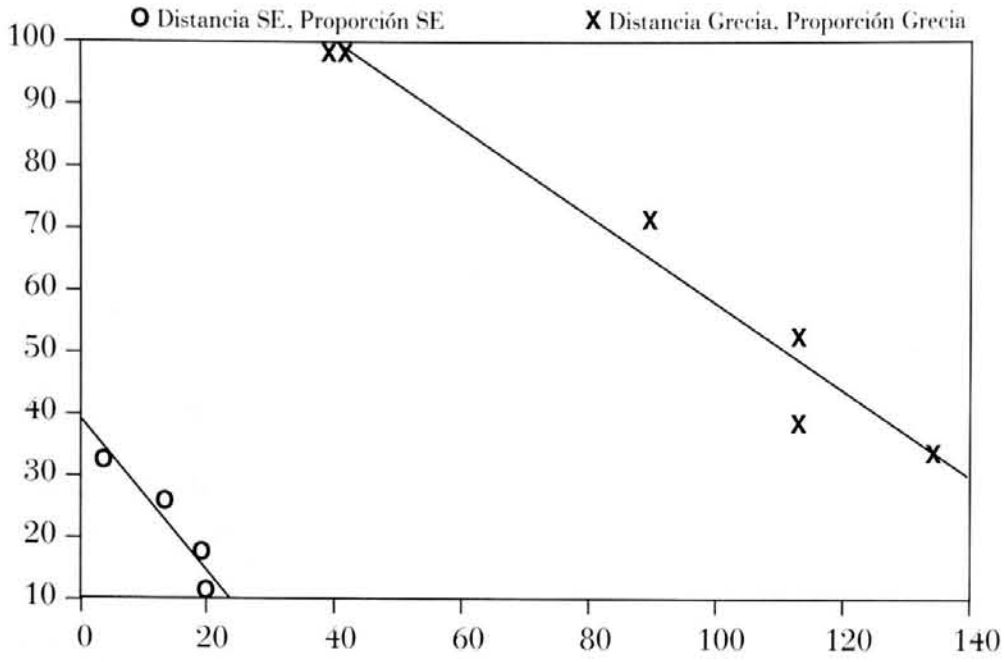


Figura 8.

La línea de caída (con un grado de significancia de r=0.78) parece marcar que el origen de la andesita se encuentra en la zona de Mazarrón. Ya que también existen los mismos materiales geológicos en el área del Cabo de Gata (Almería), cabe esperar que los análisis de caracterización, actualmente en curso, confirmen tal hipótesis. En cualquier caso, y en relación a las líneas de regresión calculadas para el Egeo (Runnels 1981; 1985), se constata que el trasporte de andesita en el SE es de mucha menor envergadura y que, además, se produce a distancias mucho más reducidas que en el Egeo. Así mismo, para las comunidades argáricas, no parece documentarse el uso generalizado de los transportes marítimos. Nos hallamos, pues, ante otro indicio de las dificultades de distribución de materia prima entre los diferentes territorios argáricos del SE. Si la inversión de trabajo es pequeña y si los costes de transporte no son elevados, han de ser causas sociales las que provoquen la escasa presencia de materiales alóctonos en los asentamientos, escasa en relación al volumen de materiales geológicos constatados. Que la explotación de recursos se reduzca preferentemente a las posibilidades geológicas locales de cada yacimiento, y que los esfuerzos de distribución se mantengan sobre mínimos, va en detrimento de la "efectividad" del trabajo de molienda, debido a las desiguales propiedades abrasivas de cada tipo de roca. Desde un punto de vista economicista, de este hecho se podría deducir, por un lado la incapacidad de las comunidades para aumentar su "productividad", y por otro, la inexistencia de una producción excedentaria. Sin embargo la existencia de excedentes en estas comunidades no sólo se constata en la diferenciación de los ajuares funerarios (Lull y Estevez 1986), sino también en las evidencias de trabajos de molienda especializada en diferentes asentamientos (áreas especializadas o talleres de molienda y zonas de almacenamiento), volumen de trabajo que sólo puede ser explicado por unas necesidades que superan las meramente subsistenciales. En lo que a molienda de grano se refiere, etnográficamente ha sido constatada la utilización de uno o dos molinos en unidades domésticas autosuficientes (Hayden 1987). Sin embargo, en una habitación parcialmente excavada del Cabezo Negro (Sondeo 1, conjunto 3) se hallaron cuatro molinos in situ, apoyados sobre la roca madre que estaba tallada a modo de repisa. Morfométricamente, se trata de útiles casi idénticos, todos elaborados de micaesquisto granatífero (Ruiz 1990). Están completos y su estado de desgaste es similar, indicando que fueron utilizados de forma simultánea, posiblemente por varias personas. En la casa c de Ifre se documentó, incluso, un stock de 10 molinos, apilados junto a un horno (Siret y Siret 1890: 113) y en Fuente Alamo parecen existir ejemplos de ambos casos[12]. Por lo tanto, cabe considerar estos instrumentos de molienda como representaciones de una inversión de trabajo y de uso de dimensiones considerables.

Desde un punto de vista materialista, los mecanismos que posibilitan un aumento de la producción con fines excedentarios, son básicamente dos: una mejora de los instrumentos de trabajo, o un aumento de la carga de trabajo individual, prolongándose las horas de actividad productiva. Uno de los grandes éxitos de Marx (1962) reside en haber reconocido y conceptualizado, por primera vez, la importancia central de la mejora de la fuerza productiva del trabajo (o plusvalía relativa) para el desarrollo del capitalismo[13] y la prolongación de la jornada laboral (o plusvalía absoluta) para la historia de las sociedades campesinas, previas a la industrialización. La situación observada en los yacimientos argáricos, especialmente notoria en Zapata, parece ajustarse a esta última forma de explotación. El trabajo tiene tan escaso "valor" social que la "productividad" de los instrumentos de trabajo deja de ser relevante para quienes se apropian del excedente. A mayor grado de explotación y dominación, menor resulta el valor del trabajo individual y menor es la necesidad de promover unas relaciones de distribución destinadas a mejorar las condiciones de producción de las personas explotadas. Cabe mencionar que, con gran probabilidad, fueron las mujeres quienes sufrieron las consecuencias de esta despreocupación en cuanto a las mejoras de los medios de producción, ya que, según los ejemplos etnograficos, suelen ser ellas las que efectúan los trabajos de molienda, aunque en menor grado los de obtención de la piedra sobre la que se fabrican los útiles para tal labor. Por lo tanto, si éste fuera

(11) Agradecemos a D. Saturnino Agüera el habernos indicado la localización de este yacimiento donde él dice haber registrado restos de molinos, yacimiento que recientemente se ha visto alterado por el abancalamiento realizado para la reforestación.

(12) Agradecemos a los Dres. Schubart y Pingel el habernos indicado estos contextos durante la campaña de excavación de 1991.

(13) Cabe destacar que de las 800 páginas de *El Capital*, versión del año 1962 de los MEW, ciento cuarenta páginas (todo el capítulo trece) están dedicadas por entero a la máquina y sus implicaciones, tanto técnicas como socioeconómicas.

el caso durante el momento argárico, las mujeres habrían constituido el grupo social por excelencia en el cual se basaría la producción excedentaria, al menos en cuanto a transformación de alimentos se refiere, y el grupo más perjudicado por la existencia de límites en la distribución de materias primas. Cabe esperar de futuros trabajos paleoantropológicos la constatación de esta sobrecarga en la población femenina.

La ausencia de unas relaciones de distribución generalizadas, en cuanto a materias primas, parece responder a algo más que sólo a la aparente despreocupación por la productividad de los instrumentos de trabajo. Las evidencias de estandarización morfométrica y geológica observada en algunos poblados argáricos (Ruiz 1990) indican la existencia de estrategias en dirección contraria. La combinación de estas evidencias con la marcada preocupación por la explotación de los recursos locales[14], nos lleva a proponer la existencia de controles territoriales y límites intergrupales. En última instancia, estos factores podrían explicar la ausencia de una mejora en las relaciones de distribución ya que, desde un punto de vista económico formal, los "costos de transporte" del micaesquisto granatífero o de la andesita son mínimos en relación a los "costos de producción", para una comunidad cuya base subsistencial es prioritariamente el cultivo y procesamiento de cereales. El esfuerzo de trabajo manifestado en obras colectivas domésticas, como p.e. la cisterna o las "torres" cuadradas de Fuente Alamo (Schubart, Arteaga y Pingel 1986), o funerarias, como el transporte de grandes lajas de arenisca o pizarra, no deja lugar a duda de que estos potenciales de trabajo eran disponibles, si las condiciones sociales y políticas lo permitían o requerían.

Todo parece indicar que, tras la utilización de recursos locales y tras unas relaciones de distribución aparentemente poco desarrolladas, se esconden una organización social sumamente complicada y unas estructuras de dominación y explotación altamente eficaces y coercitivas. Como ha señalado González Marcén (1991), la desconsideración de la distribución y el intercambio para la explicación de la estructura socio-económica de El Argar, resulta simplista y no permite dar cuenta del funcionamiento intergrupal y las condiciones socio-políticas singulares que caracterizan el desarrollo y la expansión de estas comunidades dentro del contexto europeo. Cabe esperar la realización de estudios de caracterización, que contrasten y complementen este análisis del intercambio argárico, a partir de materiales relacionados con otras esferas sociales y económicas (Lull 1983; Ayala 1991).

Hasta aquí nos hemos movido en la teoría de la representación. Sin embargo, y una vez finalizado el acercamiento a las condiciones objetivas de la producción, nos enfrentamos a la paradoja que supone el hecho de que, en una situación de aparente aislamiento y autosuficiencia local entre los grupos, se constate la existencia de expresiones formales compartidas. Es precisamente esta contradicción entre organización socio-económica y cultura material lo que requiere explicar la existencia de unas "normas" dentro del grupo arqueológico argárico.

Con la intención de comprender este fenómeno hemos comparado morfométricamente, siguiendo la propuesta de Lull (1983)[15], las formas cerámicas de Ifre, Zapata y Cabezo Negro, a fin de definir la producción cerámica y evaluar las posibilidades de su intercambio (fig. 9)[16].

	CN-F1	IF-F1	CN-F2	CN-F3	CN-F5	IF-F5
	Ø/A	Ø/A	Øb/Øm	Øb/Øm	Øb/Øc/A	Øb/Øc/A
IF-F1	0.61					
Ø/A	0.72					
ZA-F1	0.16	0.36				
Ø/A	0.72	0.18				
ZA-F2			0.01			
Øb/Øm			0.016			
IF-F3				0.1		
Øb/Øm				0.25		
IF-F5					0.5	
Øb/Øc/A					0.17	
					0.12	
ZA-F5					0.05	0.24
Øb/Øc/A					0.0008	0.24
					0.00006	0.16

Figura 9. Grado de similitud métrica entre las formas cerámicas de los yacimientos argáricos considerados, establecido a partir del test de T.
Ø: Diámetro; A: Altura; Øb: Diámetro de boca; Øm: Diámetro máximo; Øc: Diámetro carena.

De manera sorprendente, los resultados de tal comparación vuelven a reproducir las mismas pautas que las observadas en cuanto a abastecimiento y utilización de instrumentos líticos. La producción cerámica de Cabezo Negro muestra una fuerte disimilitud con respecto a la de Zapata, mientras Ifre presenta más puntos de contacto con Cabezo Negro que con Zapata. Si comparamos las medias de las poblaciones con la morfometría establecida por Lull (1983: tabla nº 8) para el grupo arqueológico de El Argar, las formas del Cabezo Negro tienen tendencia a grandes proporciones, de tal manera que se ajustan más a la morfometría de urnas de enterramiento, que a la de cerámica de poblado. Zapata tiende a formas más pequeñas, mientras que Ifre se adecua bien a los límites morfométricos. El alto grado de estandarización en lo formal queda confirmado, pero cuando se comparan métricamente las formas cerámicas, no parece que se trate de productos elaborados en un mismo taller, sino que cada poblado muestra sus propias características dentro de una tendencia general. Posiblemente se trate de producciones locales, especializadas a nivel de asentamiento, aunque todas respondan a una norma suprarregional. El estudio de la producción cerámica del Cabezo Negro ha venido a apoyar esto: una alta estandarización de la producción cerámica para todos los conjuntos argáricos de los Sondeos 1 y 2 (Ruiz 1990).

---

(14) Una situación semejante parece darse en el caso de poblado argárico de Gatas (Almería) (Ruiz *et al.*, 1992).

(15) Queremos aprovechar este espacio para agradecer al Dr. Lull el habernos facilitado los datos morfométricos de los materiales de Ifre y Zapata.

(16) Somos conscientes de que el número de formas cerámicas es limitado, debido a la falta de excavaciones en extensión en los tres yacimientos. Las escasas posibilidades de que esta situación cambien en un futuro próximo, impone reflexionar a partir de la información disponible, por otro lado considerable. En cualquier caso, nuestros resultados *siempre* serán provisionales.

Sin embargo, ha sido interesante comprobar que la regularidad en el aspecto formal de la cerámica (Lull 1983) se repite de igual modo en la esfera de lo tecnológico. Además, las mismas normas de producción han permanecido inalteradas durante un largo periodo de tiempo, tal como indica la estratigrafía del Sondeo 2. Hasta el momento, sin embargo, ni en el Cabezo Negro, ni en otros yacimientos argáricos han aparecido evidencias de talleres alfareros especializados que apunten hacia la existencia de una producción, a gran escala, destinada a la elaboración de bienes de circulación intercomunitaria[17]. Todo sugiere que tanto en lo formal como en lo tecnológico se trata de producciones cerámicas altamente estandarizadas, aunque procedan de talleres independientes.

La normalización tecnológica quedaría explicada por la existencia de trabajos especializados en el seno de las comunidades, como ya hemos observado en relación a las actividades de molienda. Sin embargo, se mantiene la dificultad de explicar por qué tal organización de la producción, autosuficiente y aislada, sigue de forma estricta unas normas suprarregionales en el ámbito de lo fenomenológico.

Esta situación no es comprensible en términos económicos o productivos, sino que debe responder a lo que Adorno (1966) denominaba abstracciones de la experiencia social, bajo condiciones de dominación-explotación, que conforman la expresión cultural de la sociedad. En este sentido, también las cerámicas pueden ser una respuesta subjetiva a las estructuras de poder vigentes en las comunidades argáricas. Esta respuesta subjetiva y, por lo tanto, variable, queda negada precisamente por la existencia de normas estrictas en la configuración de la cerámica. En la misma dirección señala la práctica ausencia de decoración-símbolo en la cultura material argárica. Los escasos elementos decorativos y/o funcionales (tetones, digitaciones, ungulaciones, etc.) presentan una variabilidad mínima y sus posibilidades como expresión simbólica son limitadas. Unicamente ciertos vasos cerámicos aparecidos tanto en Ifre y Zapata, como en La Bastida (Totana, Murcia), El Argar (Antas, Almería) o Fuente Alamo (Cuevas de Almanzora, Almería), muestran una decoración elaborada a base de trazos bruñidos (Siret y Siret, 1890; Schubart, Arteaga y Pingel 1986: 50-52). Otro ejemplo lo constituyen las estelas funerarias halladas en Fuente Alamo (Schubart y Risch 1990). Curiosamente, ambas evidencias, ocasionalmente asociadas a covachas, parecen situarse cronológicamente en momentos antiguos dentro del Argar, y por ello podría tratarse de pervivencias calcolíticas. De otro lado, resulta interesante señalar que ambos modos de decoración responden más a insinuaciones que a formas simbólicas de gran poder expresivo. El patrón decorativo de las cerámicas sólo se aprecia plenamente bajo luz reflejada (Schubart, Arteaga y Pingel 1986: 50-51). En el caso de las estelas, únicamente un cambio en la posición de quien observa permite apreciar la relación existente entre todas las oquedades (Schubart y Risch 1990: 163). También la producción metalúrgica se caracteriza por una alta estandarización formal (Lull 1983) y la casi ausencia de elementos decorativos.

Parece, pues, que la norma cultural argárica deja poco lugar a la expresión subjetiva, al menos, en cuanto a materiales perecederos se refiere, y relega a los seres humanos a un papel de meros reproductores. A través de la perpetuación de estas normas se impone la aceptación del poder, a la vez que se dificulta la capacidad del sujeto para eximirse del mismo y ponerlo en duda. Tal capacidad de imposición sólo puede proceder de un aparato de poder de ámbito suprarregional que, según las evidencias a las que tenemos acceso, se expresa y legitima, más por medio de unas normas ideológicas que a través de unas redes de distribución y unas producciones centralizadas regionalmente. Su efectividad radica, precisamente, en la aparente sutileza de las formas de dominación, que no se manifiestan por medio de las evidencias habituales (palacios, templos, talleres artesanales, escritura, etc.). Es probable que la uniformización formal sea el mecanismo que niegue o esconda las importantes diferencias existentes en las formas de producción de los diversos poblados. La normalización formal de determinados objetos y de los patrones de asentamiento y enterramiento, que se mantiene durante aproximadamente setecientos años reproduciéndose en el seno de pequeñas comunidades locales, refleja la estabilidad y el grado de coerción ejercitado desde este poder.

La presencia de una base subsistencial agrícola-cerealista extensiva, la especialización de la producción, la importancia de la plusvalía absoluta en la generación de excedentes, la existencia de límites territoriales, la normalización formal de las producciones cerámicas y metalúrgicas, y la negación de la expresión subjetiva en la cultura material, definen una superestructura política argárica sustentada en un tipo de dominación y explotación altamente autoritario, eficaz, normativo y, posiblemente, masculino. Bajo estas condiciones es difícil no pensar en la existencia de un poder institucionalizado y de una organización de tipo estatal, como ya señalaron Lull y Estévez (1986) en base a la "norma" funeraria observada en este grupo arqueológico.

El hecho de que, sobre todo desde la arqueología anglosajona, se haya puesto en duda la existencia de un estado argárico, reside por un lado en su forma liberal y economicista de entender el estado y, por otro, en los orígenes griegos de su modelo, determinado por la disponibilidad de textos (p.e. Gilman 1991). Sobre todo, la ausencia de relaciones de intercambio a gran escala ha sido el factor que ha propiciado esta descalificación del Argar frente a los mundos minoico y micénico. Tal vez un error de procedimiento sea considerar el modelo griego como el paradigma de la formación del estado en Europa y elegir un punto analógico (Grecia), presuntamente conocido, para explicar una manifestación estatal de otras características, aún por determinar. En este sentido, podría ser más ajustada la comparación entre el Argar y ciertos grupos arqueológicos contemporáneos carpáticos tales como Otomani, Vatya,

(17) El horno descubierto por los hermanos Siret en la casa *c* de Ifre, fue interpretado como un horno de pan en base a la presencia, en la misma habitación, de 10 molinos, 6 muelas y cereales carbonizados. Aun así, no se excluye la posibilidad de que hubiese sido utilizado, además, para la cocción de piezas de alfar (Siret y Siret 1890: 113).

Sighisoara-Wietenberg o Monteoru. Tal contraposición resulta más acertada debido al nivel alcanzado por estos grupos en su organización de la producción, sus asentamientos, sus contextos funerarios y en las expresiones formales de su cultura material[18].

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. (1966): *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

AUBET, M. E., GASULL, P. Y LULL, V. (1979): "Excavaciones en el poblado argárico del Cabezo Negro (Lorca, Murcia)", *XI C.N.A.*, Lugo: 197-202.

AYALA, M.M. (1991): *El Poblamiento Argárico en Lorca. Estado de la Cuestión*, Real Academia Alfonso X El Sabio, Murcia.

BATE, L. F. (1977): *Sociedad, formación económico-social y cultura*, Ediciones de Cultura Popular, México.

BLANCE, B. (1961): "Early Bronze Age colonist in Iberia", *Antiquity*, XXX: 192-202.

BUIKSTRA, J.; CASTRO, P.; CHAPMAN, R. W.; GALE, N.; GONZALEZ MARCEN, P.; GRANT, A.; JONES, M.; LULL, V.; PICAZO, M.; RISCH, R.; SANAHUJA, M. E. y STOS-GALE, S. (1989): "Proyecto Gatas, II Fase: Informe preliminar del estudio de los materiales", *Anuario Arqueológico de Andalucía*, II: 214-218.

CHAPMAN, R. (1981): "Archaeological Theory and Communal Burial in Prehistoric Europe", en I. Hodder, G. Isaac y N. Hammond (eds), *Pattern of the Past*, Cambridge University Press, Cambridge: 387-411.

CHAPMAN, R. (1982): "Autonomy, ranking and resources in Iberian Prehistory", en C. Renfrew y S. Shennan (eds), *Ranking, resources and exchange*, Cambridge University Press, Cambridge: 46-51.

CHAPMAN, R. (1990): *Emerging complexity. The later prehistory of south-east Spain, Iberia and the west Mediterranean*, Cambridge University Press, Cambridge

CLARIS, PH. y QUARTERMAINE, J. (1989): "The Neolithic quarries and axe factory sites of Great Langdale and Scafell Pike: a new field survey", *Proceedings of the Prehistoric Society*, 55: 1-25.

COOK, S. (1982): *Zapotec Stoneworkers: the Dynamics of Rural simple commodity production in Modern Mexican Capitalism*, University Press of America, Washington D.C.

EDMONDS, M. (1990): "Description, understanding and the chaîne opératoire ", *Archaeological Review from Cambridge*, 9.1: 55-70.

FRANK, M. (1984): *Was ist Neostrukturalismus?*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

GARCIA CANO, J. M. e IDAÑEZ, J. F. (1982): "Dinámica de la población de la cultura argárica en la Provincia de Murcia", *XVI Congreso Nacional de Arqueología*, Murcia: 179-188.

GILMAN, A. (1976): "Bronze Age dynamics in southeast Spain", *Dialectical Anthropology*, 1: 307-319.

GILMAN, A. (1987): "Unequal development in Copper Age Iberia", en E.M. Brumfiel y T. Earle (eds), *Specialization, exchange and complex societies*, Cambridge University Press, Cambridge: 22-29.

GILMAN, A. (1991): "Trajectories towards social complexity in the later prehistory of the Mediterranean", en T. Earle (ed.) *Chiefdoms: Power, Economy, and Ideology*, Cambridge University Press, Cambridge: 146-168.

GILMAN, A. y THORNES, J. B. (1985): *Land use and prehistory in South-east Spain*, Georg Allen and Unwin, London.

GONZALEZ ORTIZ, J. L. (1980): "La diversidad del espacio regional", en *Historia de Cartagena* I, Ediciones Mediterráneo, Murcia: 258-307.

GONZALEZ MARCEN, P. (1991): *Cronología del Grupo Argárico. Ensayo de fasificación radiométrica a partir de la curva de calibración de Alta Precisión*, Tesis doctoral inédita, Universitat Autónoma de Barcelona, Bellaterra.

GONZALEZ MARCEN, P.; LULL, V. y RISCH, R. (1992): *Arqueología de Europa, 2250-1200 A.C. Una introducción a la 'edad del Bronce'*, Síntesis, Madrid.

HAYDEN, B. (ED.), (1987): *Lithic studies among the contemporary Highland Maya*, The University of Arizona Press, Tucson.

HODDER, I. (1986): *Reading the past*, Cambridge University Press, Cambridge.

HOFFMANN, G. (1988): *Holozänstratigrapphie an der andalusischen Mittelmeerküste*, Berichte aus dem Fachbereich Geowissenschaften der Universität Bremen, 2, Bremen.

HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. W. (1944): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische fragmente*, Social Studies Association, New York.

HORSFALL, G. A. (1987): "Design theory and grinding stones", en B. Hayden (ed.), *Lithic studies among the contemporary Highland Maya*, The University of Arizona Press, Tucson: 332-377.

KOSSINA, G. (1911): *Die Herkunft der Germanen. Zur Methode der Siedlungsarchäologie*, Mannus-Bibliothek, 6, Würzburg.

LEONE, M.; POTTER, P. y SHACKEL, P. (1987): "Toward a Critical Archaeology", *Current Anthropology*, 28: 283-302.

LULL, V. (1980): *La cultura de El Argar: ecología, asentamientos, economía y sociedad*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, Barcelona.

LULL, V. (1983): *La "cultura" de El Argar. Un modelo para el estudio de las formaciones económico-sociales prehistóricas*, Akal, Madrid.

LULL, V. (1988): "Hacia una teoría de la representación en arqueología", *Revista de Occidente*, 81: 92-76.

LULL, V. y ESTEVEZ, J. (1986): "Propuesta metodológica para el estudio de las necrópolis argáricas", *Homenaje a Luis Siret* 1934-1984, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla: 441-452.

MARX, K. (1962): *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*, Dietz, Berlin.

MARX, K. (1973): *Grundrisse, Introduction to the Critique of Political Economy*, Penguin, Harmondswirth.

MATHERS, C. (1984a): "Beyond the grave: the context and wider implications of mortuary practices in south-east Spain", en T.F.C. Blagg, R.F.J. Jones y S.J. Keay (eds), *Papers in Iberian Archaeology*, B.A.R. Int. Series S193, Oxford: 13-46.

MATHERS, C.(-1984b): "Linear Regression', inflation and prestige competition: second millennium transformations in southeast Spain", en W. H. Waldren, R. Chapman, J. Lewthwaite y R. C. Kennard (eds), *The Deya Conference of Prehistory*, B.A.R. Int. Series S 229, Oxford: 1167-1196.

MICO, R. (1991): "Objeto y discurso arqueológico. El calcolítico del Sudeste peninsular", *Revista d'Arqueología de Ponent*, 1: 51-70.

MILLER, D. (1985): *Artefacts as categories - a study of ceramic variability in Central India*, Cambridge University Press, Cambridge.

MINISTERIO DE AGRICULTURA, PESCA Y ALIMENTACION (1985): *Mapa de cultivos y aprovechamientos de la Provincia de Murcia. Escala 1:200.000. Memoria*, Dirección General de la Producción Agraria, Madrid.

MUÑOZ AMILIBIA, A. M. (1982a): "Poblado eneolítico del tipo 'Los Millares en Murcia", en *Programa y Ponencias del XVI Congreso Nacional de Arqueología*, Murcia: 71-75.

MUÑOZ AMILIBIA, A. M. (1982b): "La Edad del Bronce en el Sureste de España", *Programa y Ponencias del XVI Congreso Nacional de Arqueología*, Murcia: 11-27.

MUÑOZ AMILIBIA, A. M. (1986a): "El Eneolítico en el Sureste", en *Historia de Cartagena* II, Ediciones Mediterráneo, Murcia: 142-162.

MUÑOZ AMILIBIA, A. M. (1986b): "El Neolítico y los comienzos del Cobre en el Sureste", *Homenaje a Luis Siret* 1934-1984 , Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla: 152-156.

RAMOS MILLAN, A. (1981): "Interpretaciones secuenciales y culturales de la Edad del Cobre en la zona meridional de la península ibérica. La alternativa del materialismo cultural", *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 6: 242-256.

RATJE, W. L. (1972): "Praise the Gods and Pass the Metates: A Hypothesis of the Development of Lowland Painforest Civilizations in Mesoamerica", en M.P. Leone (ed.), *Contemporary Archaeology: A Guide to Theory and Contributions*, Southern Illinois University Press, Illinois: 365-393.

RENFREW, C. (1967): "Colonialism and megalitismus", *Antiquity*, 41: 276-288.

ROS, M. M. (1989): *Dinámica urbanística y cultura material del Hierro Antiguo en el Valle del Guadalentín*, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Universidad de Murcia, Murcia.

RUIZ PARRA, M. (1990): *El Cabezo Negro. Estudio ecoarqueológico de un asentamiento argárico*, Trabajo de Investigación presentado dentro del programa 'Arqueologia prehistòrica i antropologia social' del Departament d'Història de les Societats Pre-capitalistes i Antropologia Social, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

RUIZ, M.; RISCH, R.; GONZALEZ MARCEN, P.; CASTRO, P. y LULL, V. (1992): "Environmental Exploitation and Social Structure in Prehistoric Southeast Spain", *Journal of Mediterranean Archaeology*, 5.1: 3-38.

SCHUBART, H. (1976): "Relaciones mediterráneas de la cultura de El Argar", *Zephyrus*, 26-27: 331-342.

SCHUBART, H.; ARTEAGA, O. y PINGEL, V. (1986): "Fuente Alamo. Vorbericht über die Grabung 1985 in der bronzezeitlichen Höhensiedlung", Madrider Mitteilungen , 27: 27-63.

SCHUBART, H. y RISCH, R. (1990): "Frühbronzezeitliche Stelen von Fuente Alamo", *Madrider Mitteilungen* , 31: 154-168.

SCHÜLE, W. (1967): "Feldbewesserung in Alt-europa", *Madrider Mitteilungen*, 8:79-99.

SHANKS, M. y TILLEY, CH. (1987a): *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge.

SHANKS, M. y TILLEY, CH. (1987b): *Social theory and archaeology*, Polity, Oxford.

SIRET, E. y SIRET, L. (1890): *Las primeras edades del metal en el sudeste de España*, 2. vols., Barcelona.

SIRET, L. (1913): *Questions de chronologie et d'etnographie iberiques*: I: "De la fin du quaternaire à la fin du Bronze", Geuthner, Paris.

STIKA, H. P. (1988): "Botanische Untersuchungen in der bronzezeitlichen Höhensiedlung Fuente Alamo", *Madrider Mitteilungen* , 29: 21-76.

VEIT, U. (1984): "Gustaf Kossina und V. Gordon Childe. Ansätze zu einer theoretischen Grundlage der Vorgeschichte", *Saeculum*, 35: 326-364.

VICENT, J. (1990): "El debat Postprocessual: algunes observacións "radicals" sobre una arqueología "conservadora", *Cota Zero*, 6: 102-107.

VICENT, J. (1991): "Arqueología y Filosofía: La Teoría Crítica", *Trabajos de Prehistoria*, 48: 29-36.

(18) No queremos terminar aquí sin expresar nuestro agradecimiento a los doctores V. Lull, R. Micó y J. McGlade por sus interesantes comentarios y recomendaciones a este texto del que, por otro lado, nos sentimos enteramente responsables.

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 87 - 98

EL MOTIVO DE LA HABITACION ARDIENTE EN EL CUENTO POPULAR Y SU RELACION CON EL SIMBOLISMO DE LOS CALDEROS

José Ortega
MUSEO DE MURCIA

1. EL PAIS DE MUROS DE COBRE

Tanto en los cuentos populares como en el folklore y aun en determinada literatura mitológica, el reino encantado, el hogar de los espíritus, suele tener una clara vinculación con el metal, especialmente con aquellos que producen un brillo dorado o rojizo, como el cobre o el oro. A menudo el recinto mágico se describe como rodeado de un muro metálico, o bien se accede a él a través de una puerta metálica.

En este carácter hay uniformidad de rasgos en la esfera de Oriente cercano y Grecia, e incluso en parajes muy alejados encontramos entradas infernales con puertas de bronce. En Egipto, el Libro de los Muertos se refiere así al paraíso, que, a pesar de que parece un paraje abierto, está cerrado por muros: "*Oh, Campiña de las Juncias, cuyos muros son de cobre...*"(1). Los muros de cobre de la Campiña de los Juncos son los mismos que los que ha preservado la tradición oral en estos otros pasajes: "*Eran unos aposentos inmensos, rodeados por una verja de hierro muy alta*"(2). "*Llegó al estado de la princesa Elena la Hermosa. Junto a la verja de oro que rodeaba el jardín maravilloso*"(3); "*Las olas me llevaron hasta cerca de un jardín frondoso donde un viejecito me encerró detrás de una verja de oro*"(4).

Por tanto, el jardín –esto era la campiña de los juncos– tiene muros metálicos, pero también los tiene la montaña infernal. En la mitología finlandesa, la muralla de la sombría Pohjola es metálica: "*Pronto estaba en Pohjola, ante la barrera que la limitaba. Barrera forjada con hierro; fuerte empalizada de acero, duro trabajo de forja. Esta defensa hundíase en la tierra hasta una profundidad de cien brazas y hacia el cielo llegaba a una altura de mil*"(5). Y lo mismo en el cuento popular: "*Habían llegado nuestros mozos hasta los confines del mundo cuando vieron, en la cima de una abrupta montaña, unas construcciones de piedra blanca cercadas de una alta muralla. Delante del portón se alineaban unos postes de hierro*"(6).

En la cultura sumerio-acadia las referencias a la arquitectura metálica no son tan concretas. Allí Nergal podría ostentar un ligero parecido al metalúrgico Hefaistos a causa de su defecto físico. En cuanto a la diosa del Infierno, tiene también mucho que ver con el trabajo de los metales, pero aquí el texto es bien explícito. Se trata de un fragmento en que la diosa aparece nombrada con su apelativo de Ninmug:

> "*Aquella hermana mía, la sagrada Ninmug,*
> *un cincel de oro y un martillo de plata*
> *tomó para sí; el (...) del gran cuchillo dentado,*
> *se convirtió en la metalista del país*"(7).

Esta actividad metálica evoca la que tenía lugar en Asgard. Allí "*obraron una casa donde pusieron una fragua y también pusieron un martillo, tenazas y un yunque. Y por medio de ésas, todas las demás herramientas. Después de esto forjaron metal y piedra y madera y trabajaron de manera tan pródiga ese metal llamado oro que toda su vajilla y sus platos eran de oro*"(8).

Volviendo a Mesopotamia, en el texto sumerio titulado

---

(1) Usamos la versión del Libro de los Muertos de la Editora Nacional, introducida por J. Mª Blázquez y traducida y anotada por F. Lara Peinado. Madrid 1984. El pasaje citado está contenido en la fórmula núm. 149.
(2) A. N. Afanasiev, *Cuentos populares rusos*. 5ª Edición española, Madrid, 1987, v. I p. 176 (Del cuento "Frolka-sentado").
(3) A. N. Afanasiev, Op. cit. v. II p. 320 (del cuento "El zarévich Iván, el pájaro de fuego y el lobo gris").
(4) A. N. Afanasiev, Op. cit. v. II p. 149 (Del cuento "La esposa comprada").
(5) Kalevala, Libro X. Edición española, Madrid, 1967.
(6) A. N. Afanasiev, Op. cit. v. I p. 137 (Del cuento "La bruja Yagá y Canijo").
(7) F. Lara Peinado, *Textos Literarios de Mesopotamia*, Editora Nacional, Madrid, 1987, p. 90.
(8) *Gylfaginning*, 14. Edición española, Madrid, 1984.

"lugal-e ud me-lam-bir, nir-gal" ("El rey cuya luz y esplendor son soberanos") aparece el personaje llamado Kur, la montaña cósmica e informe, que, para luchar contra el dios Nin-urda, crea un ejército de rocas cuyo jefe es U "la hierba", es decir "la verde", cuyo nombre se refiere al mineral del cobre, el más precioso en la época en que fue elaborado el mito. Nin-urda monta sobre la piedra U y le dice: *"¡Oh, piedra U, puesto que sobre Kur te has levantado, puesto que me has seguido para capturarme, puesto que has decidido mi muerte, puesto que has venido hasta mi augusta residencia para espantarme, yo, el señor dios Nin-urtu, que un hombre potente, valeroso, poseyendo la fuerza en superabundancia, haga pedazos tu cuerpo en su forma (actual)!... ¡Por más que clames, tu destrucción se cumplirá! ¡Como un gran aurochs que muchos hombres han abatido, para despedazarlo allí mismo!"*.

Después de verificada esta destrucción, dice el cobre: *"Yo soy el Señor, gracias a la extracción (del cobre de la ganga), me llamo (ahora) gug"*.

Tengamos en cuenta que Kur, la montaña cósmica que había creado el cobre, es también el nombre del infierno sumerio, y probablemente esa misma montaña era la entrada del infierno ante la cual llegó Inanna. Por otro lado, parece que hay una intensa relación entre la montaña y el cobre, según la frase del Libro de los Muertos: *"Vino a la existencia cuando los abetos todavía no habían crecido, cuando los árboles todavía no se habían formado, cuando el cobre todavía no había sido creado en la montaña"*[9]. Por tanto, debe haber habido alguna vinculación aún por determinar con precisión entre el infierno sumerio-acadio y el cobre.

Hesíodo se refiere en su Teogonía por dos veces a la existencia de un vestíbulo de bronce en el más allá: *"... allí donde la noche y el día se acercan más, llamándose uno a otro mientras pasan alternativamente el gran vestíbulo de bronce"*. Más tarde se añade una información que hace pensar que el bronce es nativo: *"Allí hay relucientes puertas y un sólido vestíbulo de bronce dispuesto con profundos cimientos que hizo la propia naturaleza"*. Más adelante dice: *"Ya descubro las murallas forjadas en las fraguas de los Cíclopes"*. Estos son los cíclopes constructores de vastas murallas y maestros herreros de los que habla Apolodoro: *"Arges, Estéropes y Brontes, cada uno de ellos con un solo ojo en la frente"*, que habían sido arrojados al infierno: *"Pero Urano, una vez atados, los arrojó al Tártaro"*[10].

Serían entonces los cíclopes, unos seres divinos también vinculados al trabajo del metal, los que habrían forjado aquellas murallas o paredes de bronce. En opinión de R. Graves, la palabra cíclopes significa "Los del ojo anular", y en este caso estarían vinculados a un simbolismo solar. Añade que *"probablemente se tatuaban la frente con círculos concéntricos en honor del sol, la fuente del fuego de sus hornos"*[11].

También puede que tuviera muros o techumbre metálica la sala celestial de los dioses germanos: *"Así refiere Thjóthólfr de Hvin que la Valhöll estaba techada de escudos: Sobre sus hombros los diestros navegantes cargaron las tejas de la sala de Odín que habían pulido con piedras"*[12]. Los escudos pulidos con piedras son un conjunto de discos pulidos, es decir, como concebían el sol muchos pueblos primitivos. Veremos adelante cómo este recinto recuerda a la "casa del sol" según se concibe en la mente del forjador de mitos. En otro pasaje, la sala del Valhalla es descrita como llena de escudos y cotas de malla[13].

Así es también en la literatura irlandesa medieval de tradición celta. El poema irlandés Echtrae Conli cuenta cómo el héroe Cormac persigue al personaje divino que ha raptado a su mujer y su hijo y entra en una llanura donde ve una fortaleza con defensas de bronce. En otro texto celta el viajero encuentra un edificio en el reino mágico: *"Los ejes de las puertas eran de bronce, y las puertas mismas de cristal"*[14]. Y en el cuento celta "Baile y Scail", se describe el viaje de Cormac, conducido por un misterioso jinete hasta una llanura donde se alzan un palacio y un árbol de oro, donde el jinete se revela como el dios Lugh[15].

Y como los muros, las puertas. En la tribu africana de los Bondei el alma emigra después de la muerte a Mlinga, una montaña a la que se entra por una puerta de bronce[16], como también son metálicas las puertas del reino encantado en el cuento popular. A veces el reino encantado es el lugar donde se encuentra a buen recaudo el "corazón" del personaje malvado. Pero de nuevo sus puertas son metálicas: *"Muy lejos, muy lejos de aquí, en una iglesia muy antigua y muy grande, en la más profunda soledad. Está cerrada con puertas de hierro"*[17]. He aquí una descripción bastante completa del más allá: Un, y rodeada de un foso que no se puede cruzar por puente alguno, recinto de puertas metálicas rodeado de un *río* insalvable.

En otro cuento irlandés el reino encantado se encuentra *"en el interior de esa puertecita roja que ves en la colina"*. Estas tradiciones pueden haber condicionado la idea de los elfos como seres de una talla menor, ya que por todas partes las puertas que comunican con el más allá son estrechos pasajes. Esta puerta roja se relaciona con la puerta de bronce del Tártaro y probablente de otras culturas, como las puertas rojas pintadas en el interior de las tumbas etruscas. En un cuento judío la heroína *"se encontró prisionera en un palacio sobre la cumbre de una montaña de cristal, con puertas de hierro cerradas con llave"*[18].

O bien puede que la totalidad del palacio sea metálico, como suele suceder también en la literatura de tradición celta: *"Al cabo se hallaron frente a una casa de dos plantas con el tejado de oro"*[19]; *"Después de mucho cabal-*

---

(9) Fórmula núm. 145.
(10) Apolodoro, I. 1-2.
(11) R. Graves, *Los mitos griegos*, Edición española, Madrid, 1986, p. 36.
(12) Cylfaginning, 2.
(13) H. R. Ellis Davidson, *Gods and Myths of Northern Europe*, Harmondsworth 1986, p. 149.
(14) J. J. Campbell, *Legends of Ireland*, 2ª edición, Londres, 1987, p. 9.
(15) E.R.E., II, p. 690a.
(16) Dale, Jai XXV, p. 232; cit. E.R.E. v. II, p. 684a.
(17) Ludwing Rechstein, *La competición mágica y otros cuentos*, Edición española, Madrid, 1987, p. 64.
(18) Howard Schwartz, *Elijah's violin and other jewish folktales*, Harmondsworth, 1983, p. 131.
(19) A. N. Afanasiev, Op. cit. v. I p. 202 (del cuento "Ivan Perrález y Campero Blanco").

gar se encontró frente a un palacio de cobre"[20]; "*Ya se puso en camino, con su caballo y su merienda, en busca de las tres torres del oro*"[21]; "*se halló delante de una montaña abrupta: en la cima de la montaña se alzaba un castillo de estaño rodeado de un alto muro blanco*"[22].

2. EL ORO Y EL BRILLO DEL SOL

Toda cueva, toda tumba, constituye una imagen simbólica del más allá. Si el pueblo aún hoy practica excavaciones clandestinas en busca de oro es porque en ellas fue depositado. Pero si lo fue se debe sin duda a que el oro simboliza el más allá, lo mismo que otros metales y en particular, como se ha anunciado, los que tienen brillo dorado o rojizo. Nada más común que encontrar oro en el reino mágico del cuento popular. En cuanto a los textos estrictamente religiosos, no necesitan acudir a este símbolo, porque el significado del símbolo es aquí abierto: el oro simboliza el sol, como veremos enseguida.

Los objetos dorados y los tesoros presentes en el más allá están en todo hito que simbolice al más allá. Así, en Galicia, la leyenda de la gallina con siete polluelos de oro que aparece al amanecer –cuando sale el sol– de una peña o un dolmen. En el cuento es muy conocido también el motivo de los siete ladrones que esconden su tesoro en una peña. Esta peña es una colina, la colina del más allá, y el oro que hay en su interior también simboliza el sol. Es la forma del primitivo de expresar con lenguaje simbólico que allí está la casa del sol, del mismo modo que al sol Osiris se le llamaba "Aquel que está en su colina".

Estos siete ladrones vinculados al más allá se relacionan con los siete Anunnakis, los siete porteros y los siete dioses del más allá en general[23]. El reverso de esta montaña hueca rellena de oro es la montaña hecha de oro de los cuentos ("*Al día siguiente llevó el rico mercader a su jornalero hacia una gran montaña de oro tan lisa que no se podía trepar a ella ni a pie ni a rastras*") o la montaña de cobre del Kalevala ("*Luego se dirigió hacia la montaña de piedra, hacia la montaña de cobre de Pohjola*")[24], pero sin que el motivo metálico cambie su simbolismo.

La montaña de oro, como la montaña de cristal, están tan pulidas que no pueden escalarse. Parece que el oro, como los escudos que forman Vallhalla o los discos solares forjados por herreros míticos, estaba bien pulido, por lo cual debía brillar intensamente, lo mismo que el sol. Este brillo a semejanza del sol también aparece en el cuento:

"*La isla estaba cubierta de altas montañas y justo en la orilla se alzaba algo que resplandecía como una hoguera.*

–Parece que hay fuego –dijo el hijo del mercader.

–No, es el resplandor de mi palacio de oro"[25].

(20) A. N. Afanasiev, Op. cit. v. I, p. 179 (del cuento "Norka-el-monstruo").
(21) Aurelio Espinosa, *Cuentos Populares de Castilla y León*, CSIC, Madrid, 1988, v. I, p. 140 (Del cuento "Blancaflor").
(22) A. N. Afanasiev, Op. cit. v. II, p. 147 (del cuento "La zarevna serpiente").
(23) A. Rodríguez Almodóvar, *Cuentos al amor de la lumbre*, 5ª edición, Madrid, 1988, v. I p. 227 (Del cuento "La peña de los enamorados").
(24) Cap. XVI.
(25) A. N. Afanasiev, Op. cit. v. II, pp. 196-197 (Del cuento "La montaña de oro").

Según esto, finalmente es el país del más allá en su totalidad el que aparece caracterizado con los tintes metálicos, solares o rojos. Al país de Pohjola se le llama "*Pórtico de oro*"[26]. Del país mitico de Uttarakuru, al norte de la India, dice el Ramaayana que está bañado por lagos con lotos de oro y sus lagos están adornados con camas doradas de lotos rojos. Y según el Mahäbarata, toda la región abunda en arenas de oro[27].

Pero la caracterización y génesis del motivo aparecen más claras en la literatura religiosa egipcia, donde se habla de un paraje occidental llamado "La isla de las brasas": "*He venido de la isla de las brasas, que está en el campo de la llama*"[28]. Parece que esta expresión es una designación del crepúsculo, y que todos los países rojos que representan al más allá (como la isla roja de Eritia, en el extremo occidental y *crepuscular* del mar, donde Geryon apacentaba ganado rojo) lo son por su vinculación al crepúsculo y, por tanto, al más allá occidental.

Por el mismo motivo muchas visiones del más allá, y particularmente de la "princesa" del más allá, las asocian al metal.

En Rusia, V. Propp cita a "*la hija del dios sol, la chamana Kiueyam, sentada en un escabel de cobre de ocho patas*"[29], lo mismo que figuraba sentada en un escabel de oro rojo la mujer del sueño del emperador Maxen, en el mabinogi de Maxen en el que éste, Emperador de Roma, sueña que hace un viaje muy lejano, a través de mares y ríos hasta llegar a una isla donde encuentra un castillo, una de cuyas salas era de paredes redondas y de piedras preciosas destelleantes y techo de plata. Todos las puertas de la sala eran de oro macizo, vio techos de oro y mesas de plata, y allí tuvo la siguiente visión: "*Dos jóvenes morenos jugaban al ajedrez sobre un tablero de plata con piezas de oro, tendidos en un lecho. Al pie de una de las columnas de la sala vio a un hombre con cabellos blancos sentado en una cátedra de hueso de elefante. En frente de él había un tablero de oro con sus piezas y en las manos sostenía un vaso de oro y resistentes limas con las que tallaba las piezas del juego de ajedrez*".

Finalmente "*vio a una doncella sentada frente al anciano en una cátedra de oro rojo, y no le habría resultado más difícil mirar al sol cuando brilla, que contemplarla a ella, debido a su extraordinaria belleza. Vestía camisa de seda blanca cerrada sobre el pecho con hebillas de oro rojo, un brial de brocado de oro y una capa de la misma tela, cerrada con un broche de oro rojo. Llevaba en la cabeza una diadema de oro rojo con rubíes y gemas que alternaban con perlas y piedras imperiales; su cinturón era de oro rojo*"[30]. Esta visión es una evidente descripción de un país crepuscular que de nuevo representa el más allá.

Esta mujer pertenecía al más allá celta, de donde suelen venir en busca del amor de los mortales muchachas con

(26) *Mitologías* v. II, p. 112.
(27) E.R.E. v. II, p. 699b.
(28) Libro de los Muertos, fórmula núm. 98.
(29) V. Propp, *Los orígenes históricos del cuento*, Madrid, 1979, p. 433.
(30) *Mabinogion*, traducción de M. V. Cirlot, Madrid 1982 (Editora Nacional), pp. 166-7.

todos los atributos solares: *"Vimos que venía a nosotros, desde el oeste, una bella joven a caballo. Llevaba una corona como la de una reina y se cubría con una capa roja de seda bordada en oro; su pelo era dorado, etc."*. También esta joven, que se confiese la hija del rey de *Tir na nOg* (es decir, el reino de los espíritus) se sentaba sobre una silla de oro rojo[31].

3. LA NATURALEZA DEL SOL

En resumen, el metal, especialmente bajo las formas de oro, cobre o bronce, caracteriza el más allá, y esto tanto en la religión oficial como en los cuentos populares, y también en la mitología de pueblos alejados de la cuenca mediterránea. El foco de expansión de esta idea es amplio, y ello se debe sin duda a estar su origen en la experiencia sensible del hombre primitivo, en este caso en la apariencia del sol.

Este motivo del reino dorado ha sido estudiado por V. Propp, sobre todo en los cuentos rusos de la colección de Afanasiev, llegando a la conclusión de que el color dorado o cuprino es el color del reino solar. Ello es lógico si tenemos en cuenta nuestras consideraciones iniciales del sol como un trozo de metal bruñido. El color dorado de los objetos vinculados con el reino lejano es entonces el color del sol. De este modo se subraya que el reino mágico se sitúa al crepúsculo, al extremo occidental del mundo. No olvidemos que los paraísos celtas están o suelen estar situados en el océano, es decir, a occidente.

Los muros del más allá son muros metálicos, también sus edificios y todo lo que lo identifica, como la montaña donde se asienta su entrada o el mismo paisaje. Asimismo los personajes que señorean en el más allá están a veces vinculados al metal, en este caso a la fundición, y los dioses solares, que son dueños del más allá en cuanto que pasean triunfalmente por él durante la noche, son ellos mismos incandescentes, o tienen el cuerpo de oro. Por eso creemos que el atributo metálico de cuanto está vinculado con el más allá tiene relación con una religión solar.

Así, en Egipto el dios solar es fuego: *"Soy el incandescente, hermano del Incandescente"*[32], dice el difunto egipcio, que se ha convertido en el sol, y una fórmula del Libro de los Muertos tiene por finalidad facultar al difunto para transformarse a voluntad en un halcón *de oro*[33] (El sol se representaba a menudo mediante la abstracción de un disco con alas de halcón), lo mismo que de oro era la carne misma de Ra: *"...tenía huesos de plata, carne de oro y la cabellera de auténtico lapislázuli"*[34]. En otros textos se dice al sol *"eres una estatuilla de oro bajo el esplendor del Disco"*[35]. Y con idéntico simbolismo en el cuento popular aparece un objeto o animal de oro, como una cabra de oro[36].

(31) J. J. Campbell, Op. cit. p. 207.
(32) *Libro de los Muertos*, fórmula núm. 69.
(33) *Libro de los Muertos*, fórmula núm. 76.
(34) James B. Pritchard, *La sabiduría de Antiguo Oriente*, Edición española, Barcelona 1966 (del texto egipcio "Rescate de la Humanidad de la destrucción".
(35) *Libro de los Muertos*, fórmula núm. 133.
(36) A. N. Afanasiev, Op. cit., v. II p. 295 (del cuento "La montaña de cristal").

Pero si el sol tiene la carne de oro y el difunto imita al sol, debe también vestirse de oro para que este vestido fuerce mágicamente la identificación. Esta será seguramente la función de las máscaras funerarias de oro, así como de los sarcófagos de oro y los tronos de oro. Aparte de las conocidas máscaras funerarias egipcias[37], también aparecen máscaras funerarias de oro en las tumbas micénicas, así como máscaras y guantes de bronce –estos menos conocidos– en la edad del hierro antiguo centroeuropeo. Así, la procedente de la tumba Kröll-Schemiedkogel, en Kleinklein, Austria[38].

El simbolismo del sarcófago de oro evoca a su vez la barca solar hecha de oro. El motivo de que el sarcófago sea también un barco hay que buscarlo en la navegación de Osiris en su sarcófago, al cabo de la cual alcanzó la resurrección.

Lo mismo que los egipcios, muchos otros pueblos han considerado al sol como una cosa incandescente y, aún más, como metal caliente y bruñido. Así, los samoyedos dicen que el dios del cielo es de fuego y no se le puede mirar de frente[39], y en la mitología de los indios bororos del Amazonas, el sol es un trozo de metal incandescente que unos espíritus se llevan a través del cielo[40], lo mismo que entre los antiguos lituanos era precisamente un herrero mítico el que había forjado el sol y lo puso en los cielos[41], y que en el Kalevala el sol había sido forjado por el herrero Ilmarinen. También en Egipto, como se ha dicho, el sol es un disco: *"¡Despéjame el camino a borde de la barca a fin de que me pueda elevar hasta su disco y resplandecer a partir de su luz"*[42].

Esta fe es seguramente la que ha inspirado el arte de los broncistas que forjaron los conocidos discos solares en carros tirados por caballos de la Edad del Bronce centroeuropea: El carro de Strettweg tiene en medio una diosa que sostiene en lo alto una vasija, una especie de intermedio entre el disco y el caldero, como una escudilla, y hay una serie de jinetes y ciervos como comitiva, lo que incide en el tema de la cacería salvaje como motivo funerario, tema al que dedicaremos otro trabajo. Esta comitiva que acompaña al sol recuerda también a la "comitiva de Osiris", y a la "comitiva de Ra".

El dios solar y el sol mismo son entonces metálicos, y como ellos, también la geografía del más allá lo es.

4. LOS OBJETOS DE COLOR ROJO

Por esto también los objetos propios del más allá están caracterizados por el color rojo. Se trata del color del crepúsculo, que opera como un *canon narrativo* en cuanto se refiere al reino *solar* de los muertos. Así, cuando Dumuzi se quedó encerrado en el mundo inferior, le dieron vestidos rojos.

(37) Ilustración en A. Blanco Freijeiro, "El arte egipcio" en *Historia del Arte* (Historia 16), v. II, p. 111.
(38) Ilustraciones en M. C. Fernández, "La Edad de los Metales", en *Historia del Arte* (Historia 16), v. 4, p. 158.
(39) *Mitologías*, Op. cit. v. II, p. 111.
(40) *Mitologías*, Op. cit., v. I, p. 210
(41) *Mitologías*, Op. cit., v. I, p. 98.
(42) *Libro de los Muertos*, fórmula núm. 136B.

"...en cuanto a Tammuz, el amante de su juventud,
lávale con agua pura, úngele con aceite suave,
vístele con una prenda roja..."[43].

Y también estaba vestida con una prenda roja la Medusa que en la Eneida vigila la entrada al Hades: *"Sentada, Tisífone, ceñida de un manto de color sangre, vigila el vestíbulo, despierta día y noche"*[44]. El difunto egipcio dice a un dios que será Ra u Osiris, que navega en el más allá: *"¡Oh, señor de la ínfula roja...!"*[45], y también: *"Oh, señor de los lienzos rojos"*[46], como rojos son también los vestidos de habitantes vinculados al reino mágico, como los elfos, y en concreto los *Fir Bolg* irlandeses[47]. El difunto egipcio dice: *"Me ungí con aceite-sefetch; me vestí con un vestido de tea roja..."*, y en el mismo capítulo: *"Me ungí con aceite-mereh rojo y mi cetro (que tengo) en la mi mano es un hueso rojo de perro de casta"* y evoca al dios sol como *"Grande en prestigio, el de pestañas rojas..."*[48].

Rojos son también los bueyes crepusculares que Herakles va a robar a la isla roja de Eriiea, y *dorados* eran los corderos que apacentaba Atlas en el extremo occidente, según Diodoro[49], lo mismo que el difunto egipcio se refiere a *"sus bueyes rojos"*[50], y aún a otros seres astados que no son bueyes pero, desde luego, siguen siendo rojos: *"No conozco a los seres de color rojo que apartan sus cuernos"*[51].

Es más: la fórmula núm. 144 del Libro de los Muertos, que contiene los ensalmos a recitar al paso de las siete puertas de la Duat, añade una rúbrica final que prescribe que las palabras se pronunciarán al paso de cada una de las puertas y que *"Se harán ofrendas a cada uno de ellos (sus espíritus) consistentes en pierna, cabeza, corazón y costilla de un toro rojo, cuatro vasijas de sangre que no provenga del corazón, dieciséis panes blancos..."*.

También ha de ser roja la comida de los muertos: En el huerto de Hades crecían frutales de frutas rojas que constituían la comida de los muertos; eran granadas. Una de estas granadas fue la comida por Core[52]. Y en el mundo celta se dice específicamente que la comida de los muertos son las "nueces rojas", bayas y manzanas. Por no citar las manzanas de oro (Cormac) o las ramas de plata (Bran) de lo árboles del elisio celta, o las manzanas[53] de oro del jardín de las Hespérides, situadas a occidente como la estrella Héspero, de la que toman el nombre, que aparece en el horizonte del crepúsculo cuando se oculta el sol. Estas manzanas debían ser también de aquel "oro rojo" del relato de Maxen.

Afirma Robert Graves que sobre los alimentos de color rojo recaía una prohibición en la Antigüedad, porque estaban reservados a los difuntos y sólo a ellos se les podría ofrecer, y llega a afirmar que el cornejo con que Circe alimentaba a los marinos de Odiseo cuando los convierte en cerdos era también el "alimento rojo de la muerte"[54].

5. LA HABITACION DE COBRE ARDIENTE

Hay un tema agazapado en la tradición oral, tan aparentemente aislado que suele pasar desapercibido, pero que seguramente está en relación con el infierno de muros metálicos. Se trata del tema de la habitación de cobre que hay en el reino mágico.

El cuento no se contenta con describir el más allá como un reino metálico cuyas paredes, muros, edificios, son de cobre. Va más lejos y emplaza en el reino mágico una habitación de metal que se hace calentar al rojo. Uno de los peligros y pruebas que es preciso afrontar en el más allá es ser horneado en el interior de esta habitación metálica y no morir.

Así, en un cuento rumano el señor del reino maravilloso llama en secreto a uno de sus fieles servidores y le ordena que lleve a los huéspedes a dormir a "la casa del cobre ardiente", a fin de matarlos. El servidor enciende una hoguera debajo de la casa de cobre con veinticuatro arrobas de leña, hasta que *"la casa se puso roja como las ascuas"*[55].

Este tema es fuertemente simbólico, pero el significado se perdió y por eso a menudo se racionaliza. Como uno de los peligros del más allá es ser comido, en un primer caso la racionalización consiste en que la comida (humana) es horneada. En un cuento ruso, la bruja Yagá captura al héroe y encarga a su hija que lo ase en la estufa para la cena[56].

Otras veces la racionalización alude a un baño, una especie de sauna con el agua hirviendo: *"Ordenó que le calentasen al rojo un baño, no sé si de hierro o de otro metal, y metieran dentro al culpable. El noble señor se quedó horrorizado pensando en la muerte que le esperaba"*[57]; *"El zar ordenó que antes de desposarse el tonto fuera al baño. Y como el baño era de hierro, ordenó que se lo calentaran mucho para que el tonto se asfixiase en un instante"*. Aquí empezamos a ver la relación del motivo de la habitación de cobre ardiente con los calderos del más allá. Este supuesto baño, por principio, está calentado con calderos de agua caliente. En este cuento se dice que uno de los que debían perecer abrasados esparció paja por la habitación metálica y empezó a hacer tanto frío que *"el agua de los calderos empezó a congelarse"*[58].

La relación con los calderos se ve más claramente en este cuento español en el que una muchacha se casa con el

---

(43) James B. Pritchard, Op. cit. p. 99.
(44) Libro VI.
(45) *Libro de los Muertos*, fórmula núm. 99B.
(46) T. G. Allen, *The Book of the Dead*, 1960; cit. E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Edición española *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, Méjico 1984, p. 134.
(47) N. Arrowsmtih y G. Moorse, *Guía de campo de las hadas y demás elfos*, Edición española, Barcelona 1984, p. 70.
(48) *Libro de los Muertos*, fórmula núm. 274.
(49) Citado por J. Bermejo, *Oriente y Occidente en la mitología griega arcaica, ¿existió una mitología de la Península Ibérica?*, en *Mitología y mitos de la Hispania Prerromana*, Madrid 1982, p. 137.
(50) *Libro de los Muertos*, fórmula núm. 69.
(51) *Libro de los Muertos*, fórmula núm. 84.
(52) *Himno homérico a Demeter*, 398 ss., 445 ss.
(53) E.R.E. 693b., según el relato *Persecución de Diarmuid y Graine.*
(54) Robert Graves, Op. cit., v. I, p. 114 y v. II, p. 468.
(55) I. Crenaga, *Cuentos de Rumanía*, Barcelona 1979, p. 63.
(56) A. N. Afanasiev, Op. cit. v. II, p. 141 (Del cuento "La bruja Yagá y Buho-Bú").
(57) A. N. Afanasiev, Op. cit. v. II, p. 164 (Del cuento "El zavérich Iván y la zarevna Marfa").
(58) A. N. Afanasiev, Op. cit. v. II, p. 231 (Del cuento "El barco volador").

diablo y viaja con él a su reino (el más allá). Y sucede que *"en cuanto llegaron al palacio, el diablo encerró a la niña en una habitación que estaba encima de una caldera de pez hirviendo"*[59].

Quizá pueda relacionarse la persistencia de este motivo con algún ritual funerario: el rito funerario griego del siglo V a. JC incluye la cremación en calderos de bronce colocados dentro de cajones de piedra[60].

Por fin, digamos que el motivo no sólo se ha mantenido vivo en la tradición oral, sino que pervive en la literatura medieval. En el Mabinogi de Branwen se contiene un episodio en todo parecido al descrito, al aludir a unos personajes que *"escaparon de la casa de hierro, en Iwerddon, cuando ésta había sido calentada al rojo blanco"*, que se construyó así: *"Mis vasallos decidieron construir una casa de hierro. Cuando estuvo dispuesta hicieron venir a todos los herreros de Irlanda que tuvieran tenazas y martillos e hicieron acumular carbón alrededor de toda la casa hasta la cúspide. Dieron abundante comida y bebida a la mujer, al hombre y al hijo, y cuando los supieron ebrios, empezaron a poner fuego en el carbón alrededor de la casa y a soplar los fuelles hasta que todo estuvo calentado al rojo blanco"*[61].

6. LA CASA DEL SOL

¿Cuál es la naturaleza de esta habitación metálica? Su aparición en el cuento no es caprichosa: Relacionada siempre con el reino mágico, con toda seguridad se trata de la casa del sol. El sol visita por la noche el más allá y al parecer descansa allí. Entonces el héroe en trance de ser asado se encuentra justamente en la casa del sol. Muchos cuentos citan el episodio en que el héroe llega a la morada donde vive el sol y luego donde vive la luna. En otros casos, el héroe *"pasó por una sala donde hacía mucho frío y otra mucho calor"*. Esos dos discursos pueden simbolizar lo mismo, el paso por las habitaciones, respectivamente, de la luna y el sol, sobre todo si tenemos en cuenta un cuento esquimal que aclara las cosas expresamente. En este cuento, el héroe visita el otro mundo (que aquí es el país de la luna) y allí llega a una doble mansión en la que viven separados la luna y el sol. De la habitación donde vive el sol se desprenden "un esplendor y un calor intensos"[62].

Tanto la mitología como la tradición oral se refieren a las habitaciones del sol o a la visita del sol al reino mágico. Dice la Teogonía: *"...allí donde la noche y el día se acercan más llamándose uno a otro mientras pasan alternativamente el gran vestíbulo de bronce: cuando aquélla va a entrar, éste sale a la puerta y jamás el palacio acoge entre sus muros a los dos, sino que siempre uno da vueltas por la tierra –fuera del palacio– y el otro espera dentro de él a que llegue el momento de su viaje"*. (Se está refiriendo a la luna y el sol).

En el Kalevala: *"Pocos de aquella región mucho más sombría aún que Pohjola no obstante aparecer por ella Paiva, el Sol, alguna vez, pero fugazmente y como cumpliendo un deber que le repugnaba"*[63].

Incluso entre los indios americanos aparece el motivo: *"El sol es mi padre. Ven, te llevaré a nuestro tipí. Mi padre no está en casa pero volverá esta noche"*[64]. En una oración fúnebre por un rey azteca, el rey de Tacuba, se dice *"Yaces allí, en la resplandeciente casa de fuego del Sol"*.

En otros casos, sabemos de qué se trata porque el héroe pasa por varias salas. Estas salas se distinguen por hacer en ellas mucho calor o frío: *"Le bajaron y llegó a la sala de mucho calor. Y luego llegó a la otra donde hacía mucho frío. Y a otra donde había señoritos y señoritas bailando. Llegó a otra donde estaba el diablo"*[65].

El relato se parece a un cuento popular donde un personaje está buscando el Castillo de Irás y no Volverás, y llega a las "casa de las aves", le abre una vieja que, al ser preguntada, le dice: *"... Escóndete en ese rincón, si no mi hermano el sol te abrasará con sus rayos"*[66].

Por tanto, el episodio de la habitación metálica al rojo puede ser un desfigurado intento de explicación del motivo original, que sería la presencia del héroe en la casa del sol.

7. LOS CALDEROS DEL MAS ALLA

El motivo de la habitación metálica puesta a calentar se combina y podría llegar a identificarse –como intentaremos– con el tema de los calderos metálicos. También aparecen en el más allá los calderos, muy particularmente en el mundo hitita, cuyo "mito de Telepinu" incorpora interesantes alusiones a ellos: *"Abajo, en la oscura tierra, hay calderos de bronce, cuyas tapaderas son de estaño y sus asas de hierro. Lo que en ellos entra, no vuelve a salir, sino que muere dentro"*[67]. Que lo que entra ya no vuelva a salir no hace más que repetir la vieja consigna referida al infierno como "País de Irás y no Volverás", pero además sigue pareciéndose a los ritos en los que el héroe es introducido en una habitación de cobre ardiente, precisamente con la intención de acabar con él. En otra versión se dice: *"En la negra tierra hay calderos de hierro y una tapadera de estaño. Lo que en ellos entra no puede volver a salir, sino que muere dentro"*[68]. Y en el poema "La desaparicion del dios de la tempestad": *"Abajo, en la oscura tierra, hay calderos de bronce, cuyas tapaderas son de hierro y sus asas de estaño. Lo que en ellas entra no vuelve a salir, sino que muere dentro"*[69]. Como se ve, la única variación entre los tres pasajes es la composición metálica de cada una de las partes de los calderos. En relación con este carácter, a la vez amenazador y de ultratumba de los calderos, el difunto egipcio dice de sí mismo que es *"uno que no cae en sus calderos"*, refiriéndose a unos misteriosos personajes a los que llama "los del horizonte"[70].

---

(59) A. Rodríguez Almodóvar, Op. cit. v. I, p. 141 (Del cuento "El diablo de novio").
(60) E. Vermeule, Op. cit. p. 105.
(61) *Mabinogion*, Op. cit. pp. 109s. Un episodio parecido aparece en un relato irlandés: *La destrucción de la casa de Da Derga*, en J. Markale, *L'epopée celtique d'Irlande*, p. 179; La vinculación de este motivo a la tradición irlandesa en P. Mac Cana, *Branwen, daugther of Llyr*, Cardiff, 1958.
(62) *Mitologías*, Op. cit. v. II, p. 269.
(63) Cap. VII.
(64) M. Yanaya, *Mitos y leyendas algonquinos y sioux*, Madrid 1987, p. 84.
(65) Aurelio Espinosa, Op. cit. v. I, p. 109.
(66) A. Rodríguez Almodóvar, Op. cit. v. I, p. 46 (Del cuento "Blancaflor"). En el mismo sentido, pp. 71, 74 y 166.
(67) A. Bernabé, *Textos literarios hetitas*, Madrid 1987, p. 54.
(68) A. Bernabé, Op. cit. p. 57.
(69) A. Bernabé, Op. cit. p. 69.

Da la sensación de que entre los hititas se encierra a la gente en estos terribles calderos para castigarlos, lo mismo que los muertos pecadores recibían castigo en las cavernas que había en la Duat egipcia y lo mismo que en algunos cuentos populares los calderos del más allá engullen y castigan a los malos. En un cuento aragonés la protagonista se dirige al más allá ascendiendo a través de una escalera de cortantes navajas. Una vez allí, *"se llenó de cortadas los pies y se ensangrentó toda; y la metieron en una caldera de agua hirviendo, como la que tienen los diablos para los chicos malos"*. Se describe así el padecimiento de la hermana mala, que había elegido el camino más sencillo (la escalera de navajas, que cortaba menos que la otra de cuchillos)[71].

Pero otras veces los calderos del más allá no tienen este siniestro carácter. Unas veces ser cocinado en ellos reporta la ventaja de renacer renovado y crecido. Otras, se trata del caldero de la abundancia, y aun en otras el motivo no aparece nada claro, como en la Eneida, relato tardío donde a todas luces se ha racionalizado el uso ritual del caldero infernal: *"Unos ponen el agua a la lumbre en calderos de bronce lavan y perfuman el frío cadáver"*[72].

El caldero céltico y germánico suele ser el caldero de la abundancia o la inspiración. Así, en el más allá gaélico Caer Sidi hay también un caldero, el caldero del "señor del Annwfn", semejante al caldero del Dagda, que fue robado por Arturo y sus hombres, y en el Mabinogion también el "pueblo submarino" es propietario de un caldero parecido[73]. El de Dagda procedía de Murias, probablemente, en opinión de Macculloch, un mundo más allá del mar[74]. El motivo es muy popular también en el cuento español[75].

Como se ha dicho, a veces la caldera sirve, no para el castigo, sino para la iniciación y resurrección, y muy a menudo esto sucede cuando hay por en medio un caballo psicopompo. En un cuento español sucede lo siguiente:

"No te apures –le dijo el caballito–, móntate sobre mí. Correré mucho y sudaré; úntate tu cuerpo con mi sudor y déjate confiado echar en la caldera, que no te sucederá nada.

Y así sucedió todo; y cuando salió de la caldera salió hecho un mancebo tan bello y gallardo que todos quedaron asombrados"[76].

Y en otro cuento, el caballo dice al héroe:

"–Bueno, pues pide un barreño, un cuchillo y un azadón. Y vienes y haces un hoyo y me matas y me entierras en el hoyo sin perder una gota de sangre. Y con mi sangre te bañas y después te tiras en el aceite hirviendo.

El príncipe primero no quería matar al caballo, pero el caballo le rogó que lo hiciera. Y así lo hizo el príncipe. Fue y se tiró en la caldera de aceite hirviendo, y si guapo era antes, más guapo salió de la caldera"[77].

Este extraño suceso es también una imagen de lo que ocurre en la iniciación chamánica, donde es normal que al candidato se le corte en pedazos y se le cocine en un caldero metálico. Luego se le unirá carne nueva, etc. Muchas de estas conversiones suceden precisamente en la patria de los calderos mágicos, en el infierno. En un relato samoyedo, el aspirante a chamán entra en el infierno y encuentra a un hombre desnudo que trabajaba con un fuelle sobre una caldera "tan grande como la mitad de la Tierra". El hombre desnudo lo cogió con unas enormes tenazas, le cortó la cabeza, le descuartizó el cuerpo y estuvo cociéndolo durante tres años. Allí había tres yunques, forjó su cabeza en el tercero. Echó la cabeza en la marmita de agua más fría y le reveló unos secretos de la curación. Luego sacó sus huesos, que flotaban en un río, los reunió y los cubrió de carne, etc.[78]

Según lo visto hasta ahora, las conclusiones provisionales que extraemos son las siguientes:

1. El reino encantado tiene muros, puertas o edificios metálicos, a menudo de metal rojo, como el cobre o el oro.

2. Esta referencia genérica y sin gran repercusión argumental a muros o edificios de metal a veces se concreta en la habitación metálica, donde se intenta asar al héroe.

3. En el más allá hay también calderos. Unos sirven para destruir y otros para regenerar al héroe.

Esta última es una falsa distinción. No se trata de calderos distintos con distintas funciones, sino de un único instrumento mágico donde –lo mismo que en la habitación ardiente– se realiza una ordalía, de forma que los virtuosos no sólo salen indemnes, sino renovados, en tanto que los que carecían de virtud son destruidos. Contamos con un criterio interpretativo muy útil en el cuento transcrito procedente de Aragón, donde la hermana mala acredita su falta de virtud eligiendo el camino fácil y por tanto sufre el castigo siendo puesta a hervir y muriendo en el caldero.

8. LA NAVEGACION EN EL CALDERO

Vamos a añadir aún un dato más. Sabemos que el difunto egipcio efectúa un viaje navegando por el cielo líquido lo mismo que Ra. Prestemos atención a otras navegaciones míticas en busca del más allá, porque pronto encontraremos coincidencias útiles a nuestro estudio. En la mitologia celta, los calderos de la abundancia a menudo se representan como viniendo del fondo del mar. Thor va al mar a otra de las fiestas de Aegir para visitar a Hymir y obtener el caldero apropiado para el hidromiel[79]. En el

---

(70) *Libro de los Muertos*, fórmula núm. 168A.
(71) A. Larrea Palacín, *Cuentos de Aragón*, RDTP, III (1946) p. 289 (Del cuento "Las dos hermanas").
(72) Libro VI.
(73) E.R.E. II, p. 690b.
(74) RCel, XII, 57; cit. E.R.E. II, p. 694a.
(75) A. Rodríguez Almodóvar, Op. cit. v. I; *El caldero como objeto mágico que se busca en el más allá*, p. 96.
(76) A. Rodríguez Almodóvar, *Los cuentos maravillosos españoles*, Barcelona 1982, p. 189 (Del cuento "Bellaflor").
(77) A. Rodríguez Almodovar, *Los cuentos maravillosos españoles*, Op. cit. p. 214. (Del cuento "El príncipe español").
(78) A. M. Castren, *Nordishe Reisen und Forshungen*, III y IV, San Petersburgoi 1853 y 1857, v. IV, p. 191; cit. Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México 1985, p. 392.
(79) H. R. Ellis Davidson, Op. cit. p. 130.

cuento irlandés "El hijo de Brian Boru" se dice: *"Buceó en el lago de nuevo y trajo a la superficie el caldero"*[80]. Que los calderos estén en relación insistente con el mar significa que son barcos. Y precisamente los Immrama, libros celtas que contienen ciclos de navegaciones, refieren a menudo las incursiones de los héroes por el océano en busca del sidh, explicando que los héroes se echan al mar en barcos de bronce o de vidrio[81]. Por otro lado, Dagda tiene un barco sin remos ni timón, que va donde su dueño le ordena, pudiendo hacerse invisibles el casco y la vela. Este barco puede muy bien ser un caldero, ya que Dagda era poseedor también de un caldero famoso, y en la visión del Mabinogi de Maxen se cuenta también de un barco hecho de tablas *"una de oro y la siguiente de plata"*[82], y cuando, en un cuento irlandés, una mujer del sidh huyó con el joven Conla a su país de las colinas, fue en un barco de oro que tomó la dirección del sol *"se alejó y se alejó, y al fin el sol dorado y el dorado barco se confundieron en uno solo"*.

También está bajo sospecha de ser metálico el barco de Freyr. Los enanos, que habían hecho hebras de oro que sustituyeran al pelo dorado de Sif, cortado por Loki, que habían forjado la lanza de Odín llamada Gungir y el gran anillo de oro, Graupnir, son también los creadores del barco de Freyr[83]. Por tanto, debe tratarse también de una fundición: no es un barco de madera, sino de bronce.

Pero el símbolo del caldero como barco no es sólo céltico. Incluso en Oceanía es muy frecuente también la creencia de que los muertos acompañan al sol por el océano, navegando en "barcas solares", y que el reino de los muertos está situado en poniente[84].

Y por supuesto, la navegación de Herakles en la copa de oro del sol es también una de estas incursiones al más allá navegando en un caldero dorado. Pero tal y como se conserva en la versión de Apolodoro, es un ejemplo de desfiguración y racionalización de los relatos más primitivos, y quizá producto de la reinvención de la historia a la vista de una cerámica decorada con la imagen de Herakles navegando en un caldero. Esta historia tiene lugar cuando el héroe se dirigía a la isla crepuscular e infernal de Eritia a robar el ganado de Geryon, y Apolodoro la expone así: *"Abrasado por Helio durante el camino, montó el arco contra el disco que, admirado por su valor, le entregó una copa de oro, en la que cruzó el océano"*[85]. Esta historia, aparte de amanerada, es absurda, pues la navegación de Herakles en un caldero de oro en busca de la tierra roja de occidente no es más que una versión de la navegación del difunto egipcio en la barca de oro del sol en busca de la tierra roja del occidente, llamada a veces la "isla de las brasas". De hecho según otras versiones Herakles hizo esta navegación en una urna de bronce, utilizando su piel de león como vela[86], lo cual de paso indica una desnudez ritual que recuerda algo a la desnudez de Inanna en el paso de las puertas del más allá sumerio.

Robert Graves se refiere a la semejanza entre esta navegación de Herakles y la que efectúa Gilgamesh en la undécima tablilla, usando como velas sus ropas, y opina que la fuente común es sumeria[87], (posible tradición a la que quizá no sea ajeno el hallazgo de un pequeño bote de plata con remos de una sepultura de Ur[88]), pero no acierta a ver el paralelo con el viaje de Ra en su barca de oro.

Ahora bien, tenemos otras imágenes de la cerámica que muestra a Apolo navegando por el mar sobre el caldero alado. Apolo es el sol, y esta navegación vuelve a repetir el motivo egipcio del sol como un caldero de oro que navega por el océano celestial. Que el caldero tenga alas indica que el mar que se ve no es el Mediterráneo, sino probablemente el océano celestial. Estas alas son también las alas de halcón con las que se representa en Egipto al disco solar.

En opinión de Herbert Kuhn, *"el barco, como símbolo del devenir, del transcurrir el tiempo y del cambio de las estaciones, está también considerado como el lugar más adecuado para enterrar a los muertos"*. El autor añade que el rey Ose fue enterrado en el barco de Oseberg, recuerda que el mismo Balder fue quemado en una hoguera y, ardiendo, fue echado al mar dentro de un barco, para terminar afirmando que la idea de que la muerte se pasea sobre el agua es común en Suecia y Noruega[89].

9. ORIGEN Y SIMBOLISMO DEL REINO METALICO

Cuando Mircea Elíade se refiere al caldero que Thor saca del mar y a los calderos celtas en general, que salen del mar, los pone en relación con el simbolismo general de las aguas, y recuerda que el nombre de la caldera milagrosa de la tradición céltica es *murias*, que deriva de *muir*, "el mar". A su juicio, que el objeto mágico sea en este caso un caldero se explica porque es recipientario de la fuerza mágica de las aguas: *"Las calderas, los pucheros, los cálices, son los recipientarios de esa fuerza mágica, que muchas veces está representada por un licor divino, ambrosía o "agua viva"; confiere la inmortalidad o la eterna juventud, convierten al que los posee en héroe o en dios. etc."*[90]. A nuestro juicio Elíade sólo llega a rozar la verdad, pues no toda agua es sagrada ni tiene virtudes mágicas, sino sólo el agua de la fuente del más allá. Y el caldero la simboliza porque es el medio de transporte que hay que seguir para llegar allí. El caldero es un barco y su cualidad mágica no consiste en ser recipientario del agua de la vida (si fuera así, tanto daría que fuera una vasija de barro), sino del difunto-marinero que viaja en busca del agua de la vida.

Eduardo Cirlot explica el simbolismo del caldero contraponiéndolo al de la calavera. A su juicio, el caldero sim-

---

(80) J. J. Campbell, Op. cit. p. 135.
(81) F. Le Roux y otros, *Historia de las Religiones Antiguas*, Madrid 1977, v. III, p. 169.
(82) *Mabinogion*, Op. cit. pp. 166-7.
(83) H. R. Ellis Davidson, Op. cit. p. 42.
(84) M. Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid 1974, v. I, p. 169.
(85) Apolodoro, II. 107-108.
(86) Ferecides, citado por Ateneo: XI. 39; Servio sobre la Eneida de Virgilio VII. 662 y VIII. 300.
(87) Robert Graves, Op. cit., v. II p. 177s.
(88) Woolley, Ur v. I-V, cit. Kühn, *El arte rupestre en Europa*, p. 202.
(89) H. Kühn, *El arte rupestre en Europa*, p. 206.
(90) M. Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, Op. cit., v. I, p. 241.

boliza el receptáculo de las aguas inferiores, mientras que la calavera lo es de las superiores[91].

V. Propp se refiere al tema de la habitación de cobre ardiente, pero enfocándola desde el punto de vista etnográfico, en relación con las costumbres matrimoniales. Afirma que la prueba de fuego es una de las que tiene que pasar el novio que pretende a una muchacha[92]. Es así, e incluso en los materiales que hemos citado aparecen rasgos de pruebas nupciales, pero éstas son las que se celebran en el más allá para comprobar que el héroe puede alcanzar al hada que allí habita, lo que es otro modo de explicar la *apoteosis* en la muerte.

En otro lugar, se inclina a pensar que en los ritos de esta clase nos encontramos ante una expresión de la virtud purificadora del fuego: "*Nos hallamos aquí ante la representación de la virtud purificadora y rejuvenecedora del fuego, una representación que luego perdura en el Purgatorio cristiano*"[93], y reconoce la vinculación de los ritos de iniciación con la experiencia del alma en el más allá[94]. De todos modos no explica por qué tales cosas suceden en el más allá, ni por qué motivo el fuego es purificador.

J. Bermejo Barrera, en su estudio sobre los mitos griegos relacionados con el extremo occidente, afirma la idea de que la cualidad sagrada del oro deriva de su valor como objeto de lujo a disposición de una minoría: "*El oro, por tanto, como bien de lujo que es, se encuentra asociado a los basileis y separado del común de los mortales, de ahí derivó su valor religioso y su vinculación con la soberanía*"[95]. J. Bermejo complementa esta afirmación con la idea de que para los griegos el oro se vinculó a occidente sólo a partir del robo de las manzanas de oro de las Hespérides: "*El oro, símbolo de la riqueza y de la fecundidad, aparecerá a partir de ahora asociado constantemente al lejano Oeste, a los Titanes...*"[96].

No comulgamos con tales afirmaciones. En primer lugar porque el valor del oro como objeto de lujo es muy poco en comparación con su simbolismo religioso solar. Es por esto por lo que el oro aparecería asociado a la soberanía y en ningún modo por su valor lujoso o económico. Y en cuanto al robo de las manzanas de oro, encuadrado dentro del contexto que le corresponde –el de los héroes que bajan al infierno en busca del alimento de la inmortalidad– parece el producto de una alteración literaria importante, donde el motivo aparece por completo desacralizado y desposeído de su significación simbólica, como indica el final tan gris que en la historia tienen las manzanas de oro.

Las manzanas de oro no pueden ir de mano en mano, y ser entregadas a Euristeo para que éste tontamente las devuelva: Son el premio al héroe que ha pasado la prueba del fuego en los infiernos y la señal de su apoteosis. Como tales son un objeto mágico por completo intransferible, y sin duda esta hazaña hercúlea –como las otras– no es sino la manipulación literaria de tradiciones orales mucho más antiguas. Por tanto, la vinculación del oro a occidente no empezó con el robo de las manzanas. Al contrario: era tan antigua que en la época del relato la tradición se estaba descomponiendo.

También cita J. Bermejo el Tártaro de paredes de bronce y la espalda de bronce de Atlas, pero afirma que "*dentro del pensamiento hesiódico está asociado a la actividad guerrera, a la hybris bélica y a la Segunda Función*"[97], lo que evidentemente tampoco compartimos por lo que ya ha quedado explicado: el infierno metálico evoca el hogar rojo y crepuscular del sol metálico.

Es evidente que el trasfondo de todo lo dicho es la religión solar. Así lo afirma V. Propp y así se desprende de la continua alusión a símbolos solares, como brillo y calor intensos. Desde este presupuesto, recordemos nuevamente que el difunto egipcio se identifica con el sol y es el sol. Pero el sol se introduce cada noche en un paraje hostil, debajo de la tierra, y en cambio renace.

Tengamos en cuenta que también en la muerte del egipcio hay un renacimiento, pero no ya como simple hombre, sino como dios, pues el difunto es Osiris. Pero no puede serlo verdaderamente hasta que no pasa los exámenes a las puertas de la Duat y en la Sala de Justicia. Entonces el más allá lo hará renacer y lo reconocerá como dios. Por tanto, el motivo es cercano, y quizá el ser hervido en un caldero para resucitar no sea más que una alegoría de aquella estancia en el infierno, donde se encuentra la incandescente casa del sol. Se trataría entonces de un rito que vendría a imitar y sintetizar el viaje del héroe por excelencia, el viaje al reino de los muertos.

En uno de los relatos celtas que hemos transcrito en los que el héroe llega a un edificio metálico, llega allí siguiendo a Lugh. Es importante que Lugh *es el sol* y Cormac ha estado siguiendo al sol, es decir, *haciendo un camino de oriente a occidente*. Por lo tanto, haciendo una incursión en el más allá occidental lo mismo que el difunto egipcio y lo mismo que todos los personajes de los cuentos y hasta el mismo Cuchulainn, que avanzan en su viaje siguiendo el rodar de una bola (que simboliza el sol).

En los grabados rupestres del norte de Europa aparecen signos solares sobre barcos en Backa (Brastad, Bohulsländ), Bottna (Bohulsän). Disaoen (Backa, Bohüsländ), Tose (Bousländ), Lockeberg (Foss, Bohusländ) y Himmelstadlund (Norrköping)[98], correctamente interpretados por H. Kühn: "*Todas las representaciones de barcos con el disco solar no son otra cosa que el viaje del sol desde su salida hasta la puesta*"[99].

Pero ¿cómo podemos estar seguros de la identidad simbólica entre el reino de bronce y el caldero? Parece claro que el paso intermedio entre estos dos motivos está constituido por la habitación de cobre ardiente, y lo que definitivamente acaba de concluir la relación es que la barca de Ra se porta también como aquella estancia, es decir, es incandescente e incluso está rodeada de un círculo

(91) E. Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona 1979, p. 115.
(92) V. Propp, Op. cit. pp. 467-470.
(93) V. Propp, Op. cit. p. 141.
(94) Idem. p. 158.
(95) J. Bermejo Barrera, Op. cit. p. 142.
(96) Idem. p. 145.
(97) Idem. p. 146.
(98) H. Kühn, Op. cit., p. 201.
(99) H. Kühn, Op. cit. p. 201.

de fuego, de forma que resisir el viaje en ella es como aguantar el paso por la habitación de cobre ardiente.

Así, en el Libro de los Muertos, Atum describe la barca de Ra diciendo que *"los dioses de la Eneada se hallan sobre cada uno de sus costados, repartidos por mitades"*, y luego dice que *"Es, pues, esto el camino de Ra, como fuego. Y forman círculo como fuego a su alrededor"*(100). La barca está, además, envuelta en un círculo de llamas: *"¡Oh, llama, que brillas alrededor de Ra, que formas un haz en su torno (y por cuya causa) el huracán teme a la barca de Ra! ¡Brilla! ¡Resplandece!"*(101).

Por tanto, ésta era una barca muy grande, y era también una barca circular, lo mismo que el caldero. No sabemos si era circular la habitación de cobre ardiente, pero sí que en su sueño, Maxen estuvo en una habitación circular donde todo era de oro rojo. Entonces todos estos motivos se han desarrollado a partir de la idea-germen del sol como un caldero en el que se puede navegar. Y lo que sabemos también es que a Ra se le dice *"el gran dios que reside en su barca"*(102), de donde, si la casa del dios es su barca, y siendo ésta un caldero, la habitación metálica, como habitáculo del sol, puede asimilarse sin dificultad al caldero.

Este "Círculo de la Llama" recuerda la situación retratada en el cuento: *"No te imaginas que vas derechito hacia el reino del zar del fuego y que todo el que se aproxima a menos de treinta verstas muere abrasado"*(103). En el cuento popular suele haber un hermano mayor que antecede al héroe en su aventura. En la encrucijada donde se dividen los caminos, el mayor elige el camino ancho y corto, y el hermano elige uno que dice "el que pase por aquí no regresará nunca". La larga aventura posterior demuestra que sólo el que demostró virtud tomando el camino difícil es capaz de regresar del mundo de los muertos. De regresar resplandeciente como el sol que abandona las tinieblas de la Duat.

Fijémonos en que el más allá es también la tierra de la abundancia, y la tierra de la renovación iniciática. Por eso el caldero acumula un significado doble: Por un lado, como en la tradición germánica y celta, es el caldero de la abundancia, y por otro es el caldero donde se hierven los héroes, para renacer o para morir según su virtud.

Entonces el volver del infierno, como Cuchulainn, que regresa de Dunn-Scaith con tres vacas y un caldero, o como Thor cuando buceó en busca del caldero del hidromiel, es un símbolo que sintetiza la aventura en la que el héroe encuentra una porra de la abundancia o regresa con la caza; y el caldero de la sabiduría es una síntesis del cuento en el que el héroe alcanza conocimiento en el más allá.

Por tanto, la gran síntesis es aquí el simbolismo del caldero como medio de resurrección mágica. Es éste el resumen de todo el viaje del héroe. La prueba de ser hervido en un caldero equivale a la prueba de hacer el camino del sol en el abrasador barco del sol e intentar renacer con el sol por el oriente del mundo.

---

(100) *Libro de los Muertos*, fórmula núm. 131

(101) *Libros de los Muertos*, cap. 136B. Este capítulo tiene por título "Fórmula de la navegación en la gran barca de Ra para pasar por el círculo de la llama".

(102) *Libro de los Muertos*, fórmula núm. 168B.

(103) A. N. Afanasiev, Op. cit. v. II, p. 91 (Del cuento "La dolencia fingida").

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 99 - 124

VINO, ARISTOCRATAS, TUMBAS Y GUERREROS EN LA CULTURA IBERICA (ss. V-II a.C.)

Fernando Quesada Sanz
UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

El filósofo Platón visitó Sicilia al menos en tres ocasiones entre el 387 y el 361 a.C.[1] como invitado primero de Dionisio el Viejo y luego de Dionisio II y Dion. Durante la tercera y última de sus visitas tuvo ocasión de presenciar acontecimientos que se narran en la séptima de sus Cartas: "Mientras tanto, Dionisio [II] quiso disminuir la paga de los mercenarios veteranos, en contra de las tradiciones de su padre. Pero los soldados, furiosos, se reunieron y decidieron oponerse a ello. El tirano intentó recurrir a la fuerza haciendo cerrar las puertas de la acrópolis; ellos se dirigieron inmediatamente contra las murallas, cantando el peán guerrero de los bárbaros. Entonces Dionisio, muy asustado, cedió completamente e incluso concedió a los peltastas que entonces se habían reunido más de lo que reclamaban"[2].

Los soldados a que se refiere Platón incluían probablemente algunos de los veteranos iberos y de otras naciones bárbaras que Dionisio I había reclutado tras la derrota de Himilcón en 369 a.C.[3], y entre ellos estaban con seguridad los iberos que aquel mismo tirano había enviado a Grecia en dos ocasiones por breve tiempo (con cinco meses de paga) en 368-367 a.C.[4] En efecto, entre estos soldados mercenarios no helenizados, que marchaban 'cantando el peán guerrero de los bárbaros', se contaban contingentes de origen ibero a los que Platón recuerda probablemente en una sola ocasión, para referirse a su costumbre, compartida con otros pueblos bárbaros, de beber el vino puro y de embriagarse: "No hablo ahora de un uso cualquiera del vino o de la abstinencia total del mismo, sino de la embriaguez, de si hay que seguir la costumbre de los escitas y los persas, o incluso la de los cartagineses, los celtas, los iberos y los tracios, pueblos todos ellos guerreros, o bien hay que seguir la vuestra. Vosotros, en efecto, rechazáis enteramente esta práctica, mientras que los escitas y los tracios, que beben el vino puro, tanto las mujeres como los hombres, y lo vierten sobre sus vestidos, tienen la idea de que observan una costumbre bella y feliz"[5]. Platón no especifica en su epístola que los mercenarios sublevados y tenores se hubieran entonado mediante la ingestión de vino puro, pero tenemos datos de otra fuente para afirmar que, en efecto, era costumbre entre estas tropas bárbaras beber cantidades respetables de vino puro, sin diluir, antes de realizar una acción bélica: "Al amanecer [Dionisio II] atiborró a sus tropas mercenarias con vino sin mezclar y los lanzó a la carga contra la muralla de los siracusanos"[6]. Vino puro y violencia se asocian, tal y como daba por supuesto Platón.

Beber el vino mezclado con agua y no puro era un hecho cultural que para Platón –y para muchos otros griegos– identificaba a los helenos, mientras que la ingestión pura del mismo líquido y consiguiente embriaguez sería signo identificador de naciones bárbaras y guerreras –o de griegos abandonados al desenfreno y la molicie–. El vino en el antiguo Mediterráneo era así, además de un alimento[7], un hecho de cultura en el sentido antropológico del término, y también en el cualitativo. En estas páginas trataremos de profundizar sobre el papel que el consumo de vino pudo jugar en la Cultura Ibérica, y en especial sobre

(1) Un conciso resumen en Hammond y Scullard, 1970: s.v. Plato y Dion.
(2) Platon, Ep. VII, 348a. Trad. de F. de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1979. Sobre este incidente, insistiendo en que parte de los mercenarios debían ser Iberos, Parke (1933: 115). También García y Bellido (1948: 236-237).
(3) Diodoro Sículo, XIV, 75, 9.
(4) Diodoro Sículo, XV, 70, 1; Jenofonte, Hel. VII, 1, 20-22; VII, 1, 28-29. Sobre los mercenarios ibéricos en Sicilia ver en último lugar, recogiendo la bibliografía anterior, F. Quesada, 1994.
(5) Platón, Leg. I, 637. Trad. F. de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1979.
(6) Plutarco, Dion, XXX, 3-4.
(7) Como alimento, el vino era importante en la Antigüedad y hasta tiempos relativamente recientes (*vid. infra*), pero debe avanzarse más. Murray (1990: 4) resume convenientemente cómo el vino es un producto alimenticio, normalmente empleado como excedente resdistribuido de diversas maneras, que son reflejo de la organización social, en tanto que el excedente se emplea para reforzar las líneas de dependencia jerárquica y económica; pero además del aspecto funcional se produce enseguida un proceso de ritualización. Estas ideas son una síntesis de las bases de este artículo.

su uso en una sociedad que Platón caracterizaba ante todo, como guerrera y consumidora de vino puro. Cierto que se trata de un *topos*, pero es significativo que sean éstas y no otras las características que se asocian.

I.- UN MARCO CIRCUNMEDITERRANEO DE REFERENCIA CULTURAL

Puesto que Platón comparaba, en lo referente al hecho cultural de beber vino, a griegos por un lado, y a celtas, iberos y cartagineses –semitas– por otro, será bueno que comencemos por recordar brevemente algunas cuestiones sobre la ingestión de bebidas alcohólicas entre estos pueblos ribereños del Mediterráneo[8], que tuvieron además contactos intensos con los iberos, para luego poder entender mejor los datos existentes e hipótesis sostenibles sobre el papel cultural del vino entre estos últimos.

O. Murray ha distinguido para la Grecia Arcaica cuatro categorías básicas de formas de consumición: los festivales religiosos, la comida comunal militar, la comida con cargo a fondos públicos ofrecida como un honor por la *polis*, y el simposio por placer[9]; sin embargo, las relaciones entre estas formas son múltiples, y la cuestión de sus raíces dista de estar resuelta.

Para la Cultura Ibérica estamos lejos de poder establecer siquiera unas categorías preliminares similares a éstas, pero trataremos al menos de analizar la relación de tres aspectos de la consumición de bebidas –y comidas– con la organización social ibérica: la posible discriminación de consumo por rango (Apdo. III.A), el banquete ritualizado en contextos funerarios (Apdo. III.B) y la guerra (Apdo. III.C). Dada la escasez de documentación (Apdo. II) necesitaremos plantear previamente líneas de análisis mediante la comparación cultural cruzada.



Lámina 1. Crátera de columnas corintia (de Eurytios) con escena de symposion griego en ambiente heroico (Heracles). En el registro inferior, cabalgata de jinetes aristócratas. París, Louvre. c. 600 a.C. Hallada en Cerveteri (Etruria).

(8) Para el origen del vino, y en general un estudio del vino en la antigüedad, puede verse Seltman, 1957, especialmente pp. 14 ss., Forbes, 1965: vol. III; Brothwell, 1969: 167 ss.; Vickery, 1980 (1936): 53 ss.

(9) Murray, 1990: 5. Sobre los diferentes tipos de banquete en común en Grecia, ver también in extenso Schmitt-Pantel, 1985.

I.A.-SOBRE EL VINO ENTRE LOS GRIEGOS.

Aunque ya en los palacios micénicos y minoicos[10], así como en los poemas homéricos[11], hay evidencia de reuniones ceremoniales o de simples fiestas para beber, nos centraremos aquí en el simposio de época arcaica y clásica, puesto que esta institución o costumbre[12] será la más relevante para la discusión ulterior sobre el mundo ibérico.

El simposio arcaico derivaría del banquete homérico en opinión de Murray y otros autores, modificándose de acuerdo con la nueva configuración de la polis[13]; su papel en la creación de lazos de dependencia de los *hetairoi* disminuiría, aunque no su importancia política y como medio de cohesión de grupos sociales de elite pero ahora igualitarios entre sí. El tránsito de la lucha de campeones aristócratas individuales hacia la lucha más anónima y colectiva en falange, con lo que ello tiene de disolución del antiguo sistema de lucha entre campeones y ampliación numérica de los ejércitos, no estaría alejado de este proceso de cambio del simposio[14].

(10) Recuérdense los grandes depósitos de copas y los almacenes de vino del palacio de Pilos.

(11) Van Wees (1992: 47-48) considera que ya en la Iliada y la Odisea –por tanto en la segunda mitad del s. VIII a.C. como poco– hay banquetes entre iguales, no entre unos señores y unos dependientes. Este autor defiende para el mundo homérico un sistema de banquetes recíprocos en el que cabría distinguir dos variantes, cuando el invitado trae su propia comida y bebida (*eranos*) o invitaciones recíprocas (*eilapine?*). Las relaciones creadas en estos banquetes serían de "apoyo mutuo" y no de "obediencia y servicio". Sin embargo, y pese a que van Wees pone el énfasis en los aspectos igualitarios de los banquetes entre príncipes, ha de reconocer la abundante evidencia de banquetes jerárquicos, en los que se establece una relación de dependencia moral y asumida entre el señor y sus "compañeros" (*hetairoi*); opina Wees que la relación es de favores mutuos, con tropas 'persuadidas' o 'exhortadas' más que 'mandadas'. Sin embargo, esta hipótesis es menos generalmente aceptada que la de otros investigadores como Murray, quien insiste (1983: 196-197) por un lado en el carácter competitivo de estos festines, en los que cada anfitrión compite en ganar *time*, y al tiempo genera una deuda con sus *hetairoi*, de importancia en el terreno militar. Son lo que denomina 'feasts of merit'. Quizá la clave esté en combinar ambas ideas: los nobles son iguales entre sí, pero a sus banquetes atraen a otros menos afortunados con quienes se establece una relación de superioridad y una deuda asumida por los *hetairoi* (útil resumen en Domínguez Monedero, 1991: 81-82 y Rathje, 1990: 282-283).

(12) Un primer problema radica en la gran y desconcertante variedad de nombres empleados en la literatura griega para aludir a la reunión para beber o 'drinking party', que Murray agrupa en el término clásico *symposion* (Murray, 1983: 196), aunque Lombardo (1989) distinga entre el ámbito 'privado' del *symposion* y el ámbito institucionalizado de las "comidas comunales" como los syssitia (Lombardo, 1989: 312). Ateneo (Deip. V, 187b) recoge una gran variedad de formas de comida.

(13) Para el banquete homérico, supra n. Para Murray (1983: 198) el simposio arcaico derivaría del banquete homérico pero con importantes modificaciones: "The development of the *symposion* out of the Homeric feast shows the same type of social change that we find elsewhere... the aristocratic life-style became enclosed within itself, no longer relevant to wider social functions; the *symposion* became a refuge from the real world, an escape into entertainment and luxury for its own sake. orientalising customs, such as reclining at the *symposion* instead of sitting, were introduced, the gathering became smaller and more exclusive... but much of the social and political importance of the aristocratic symposion remained throughout the Archaic period...". Siguiéndole, Lombardo (1988: 321,314).
Un factor importante parece ser la aparición de la postura reclinada: en el banquete homérico se come y bebe sentado; en el arcaico, reclinado. Aunque la evidencia iconográfica del banquete en Grecia no se remonta más allá de fines del s. VII o principios del VI a.C (Dentzer, 1982: 78), y la opinión más común sobre la postura reclinada es que "manifiestamente viene del Este" (Dentzer, 1982: 56 ss.;143), ambas cosas están siendo puestas en duda. Burkert (1991: 18) plantea un origen local, y aunque la imaginería puede ser también un motivo orientalizante (Dentzer, 1982: 143 ss.), en seguida hay una fuerte divergencia en la representación (Dentzer,1982: 151). Por otra parte, Murray (1990: 6; 1991: 95) sostiene que la postura reclinada puede remontarse al s. VIII a.C., mientras que Rathje (1990: 284) mantiene la idea de que el banquete reclinado oriental no aparece en Grecia hasta el Corintio Antiguo.

(14) Murray, 1983, 1990, 1991. Especialmente una síntesis en Murray (1991: 94 y 99).

Que el *symposion* fue una institución social central en el arcaismo griego es un hecho reconocido hace ya tiempo por la investigación: se admite que buena parte de la poesía arcaica estaba pensada para ser cantada y oída en banquetes[15], acompañada del *aulos*[16], y se ha sostenido que la importancia de la cerámica en el arte arcaico se debe a la demanda de cerámica decorada de calidad para los *symposia*[17].

Los estudios de Dentzer[18] y Schmitt-Pantel[19], entre otros, han mostrado cómo un único motivo iconográfico básico de banquete refleja en el mundo griego arcaico realidades diferentes: simposio entre iguales, banquetes del pasado mítico –por ejemplo del ciclo homérico o del de Heracles–, banquetes dionisiacos, banquetes funerarios, etc., dependiendo del contexto, la época y el lugar[20]. No pretenderemos ahora resumir todas estas variantes y sus interrelaciones, que en todo caso remiten finalmente, en palabras del propio Dentzer[21], a un ideal aristocrático común que podía expresarse a través del héroe lejano de la leyenda o de una escena anónima en la que el comanditario del vaso podría reconocerse de modo más directo[22]. Nos bastará por ahora recordar que en todos estos banquetes el vino jugaba un papel especialmente importante, y que en el *symposion* en particular es el elemento central en torno al que se desarrollaba, física y metafóricamente, la reunión.

En época clásica el simposio adquiriría un carácter más limitado, cerrado e incluso 'decadente'[23] pese a la opinión de Platón sobre sus potencialidades sociales[24]. En él los antiguos valores recios de los aristócratas guerreros arcaicos fueron sustituidos por otros más refinados; en ambos periodos, sin embargo, la amistad y solidaridad de grupo entre los comensales, o más bien, co-bebedores, era en teoría el elemento fundamental[25].

(15) Murray, 1983: 195; 1990: 9; Schmitt-Pantel, 1990: 20 ss.; Fisher, 1992: 203 ss.

(16) Bowie, 1990: 221.

(17) Murray, 1983: 195: "It is scarcely possible to envisage a general explanation of the Greek achievement in pottery which does not accept that in terms of both shapes ...and of style and content of decoration...the art existed primarily to serve the needs of the *symposion*, and reflected the taste of its aristocratic patrons". En la misma línea, Pasquier (1988: 324), Lombardo (1988: 313).

(18) Dentzer, 1982 passim, especialmente pp. 71-153, 282-299, 353-364.

(19) Schmitt-Pantel, 1990: 16 ss.

(20) Por ejemplo, las terracotas griegas con motivo de banquete reclinado se han hallado en contextos domésticos, votivos y funerarios, lo que no facilita precisamente una explicación monocausal (Dentzer, 1982: 215). Sobre las escenas de banquete con significado cultural en cultos heroicos, Dentzer, 1982, Cap. X; sobre los relieves ligados a cultos dionisíacos, *ibídem* pp. 505 ss.; asociados al mundo funerario, pp. 529 ss. El último catálogo de iconografía vascular asociada al banquete en época arcaica en Schmitt-Pantel, 1990.

(21) Dentzer, 1982: 433.

(22) Dentzer (*ibídem*) llega a considerar que "Cette signification sociale est première dans l'histoire du motif qui n'a été utilisé que secondariement pour représenter des dieux comme Dionysos". Quizá esto sea llegar demasiado lejos, habida cuenta del gran número de vasos alusivos a banquetes de Dionisos.

(23) Dentzer, 1982: 125, 450; Lombardo, 1988: 312.

(24) Leg. I, 640b.

(25) Sobre la amistad en el *symposion* para los autores antiguos, y para la diferencia entre teoría y práctica, Paul, 1991: 157. El exceso en la bebida y las pasiones, la degeneración en *komos*, más que la contención, parece lo habitual en los ejemplos espigados por este autor. El caso de Alejandro sería un extremo. En el reciente estudio Hybris de N.R.E. Fischer, sobre la cólera y la vergüenza infligida por un individuo sobre otro, el *symposion* aparece frecuentemente como momento en que se desata la *hybris* (Fisher, 1992: passim y especialmente pp. 99-102, con un interesante fragmento de Eubulo (fr. 94K) y pp. 201 ss. En teoría, un bebedor no debería ingerir en el simposio más vino del que pudiera aguantar sin necesitar ayuda para regresar a su casa (Jenófanes, en Ateneo, 462c-f).

Siguiendo a Murray, Burkert ha resumido las características esenciales de un simposio tal y como se configuró a partir del s. VI, características aceptadas por la generalidad de los investigadores:

"*an organization of all-male groups, aristocratic and egalitarian at the same time, which affirm their identity through ceremonialized drinking. Prolonged drink is separated from the meal proper; there is wine mixed in a krater for equal distribution; the participants, adorned with wreaths, lie on couches. The symposium has private, political and cultural dimensions: it is the place of euphrosyne, of music, poetry; and other forms of entertainment; it is bound up with sexuality; especially homosexuality; it guarantees the social control of the polis by the aristocrats*"[26].

En esta definición del simposio cabe distinguir unos rasgos esenciales (primera y última frases) y una mecánica y elementos accesorios. Creemos que puede mostrarse que los rasgos esenciales, incluso los asociados al igualitarismo entre los comensales, pueden ser comunes a otras muchas culturas[27], no necesariamente de raíz indoeuropea, mientras que la mecánica varía. Sin embargo, no nos engañemos: lo que hace un simposio un *symposion* son precisamente unos rasgos (hombres solos[28] que beben en el *andron* en postura reclinada vino mezclado en una crátera, todo ello después de la comida propiamente dicha) que para los griegos diferencian una costumbre civilizada de otra bárbara. Por ello el término *symposion* tiene una carga de helenismo o helenización que debe ser tenida en cuenta para no mezclar conceptos, sobre todo si recordamos que en su acepción primaria el simposio "costituisce normalmente solo una fase della 'reunione conviviale', successiva al banchetto vero e proprio o *deipnon*"[29], y que por tanto un banquete con bebida no es un *symposion* en sentido estricto, aunque ni siquiera las fuentes antiguas, sobre todo en los periodos helenístico y romano, mantienen siempre la distinción[30].

Aunque el banquete homérico y el simposio arcaico y clásico han atraído la atención de la mayoría de los investigadores, se ha dedicado menor atención a otros tipos de reuniones en las que bebida, pero quizá sobre todo comida, tenían un papel esencial: los banquetes sacrificiales y aquellos asociados al ritual funerario. No nos detendremos en los primeros, donde es la comida y no el vino el elemen-

(26) Burkert, 1991: 7. El Oxford Classical Dictionary completa esta definición desde un punto de vista más factual:
"Greek drinking party that followed the evening meal. After libations had been poured and an hymn sung there was drinking according to an agreed procedure; the wine was diluted with water in varous proportions. The participants were garlanded and many used perfume. Some did not drink, others displayed riotous intemperance. In addition to conversation the guests told riddles and fables, and sang capped drinking-songs (*scolia*), and pieces of verse from traditional classics or recent drama. Games were played, particularly cótabos. There was usually a woman pipe-player, and displays of dancing, acrobatics and miming were often given by hired performers". (Hammond y Scullard, eds. 1970: 1028). Lombardo (1988: 313) enfatiza el carácter igualitario del grupo masculino.

(27) También reconocido por Murray, 1990: 6.

(28) Se conservan noticias de diversas leyes prohibiendo a las mujeres beber vino, en Marsella (Ateneo, X, 429a) o en Mileto (McKinley, 1951-53: 862), mientras que en Atenas, según la legislación soloniana, se limitaba la cantidad (Ibidem p. 862). En Roma existió durante la República legislación prohibitoria hacia las mujeres (Ibidem, p. 863).

(29) Lombardo, 1988: 321.

(30) De hecho, en época tardía esta distinción queda casi siempre difuminada, cf. Paul, 1991: 158.

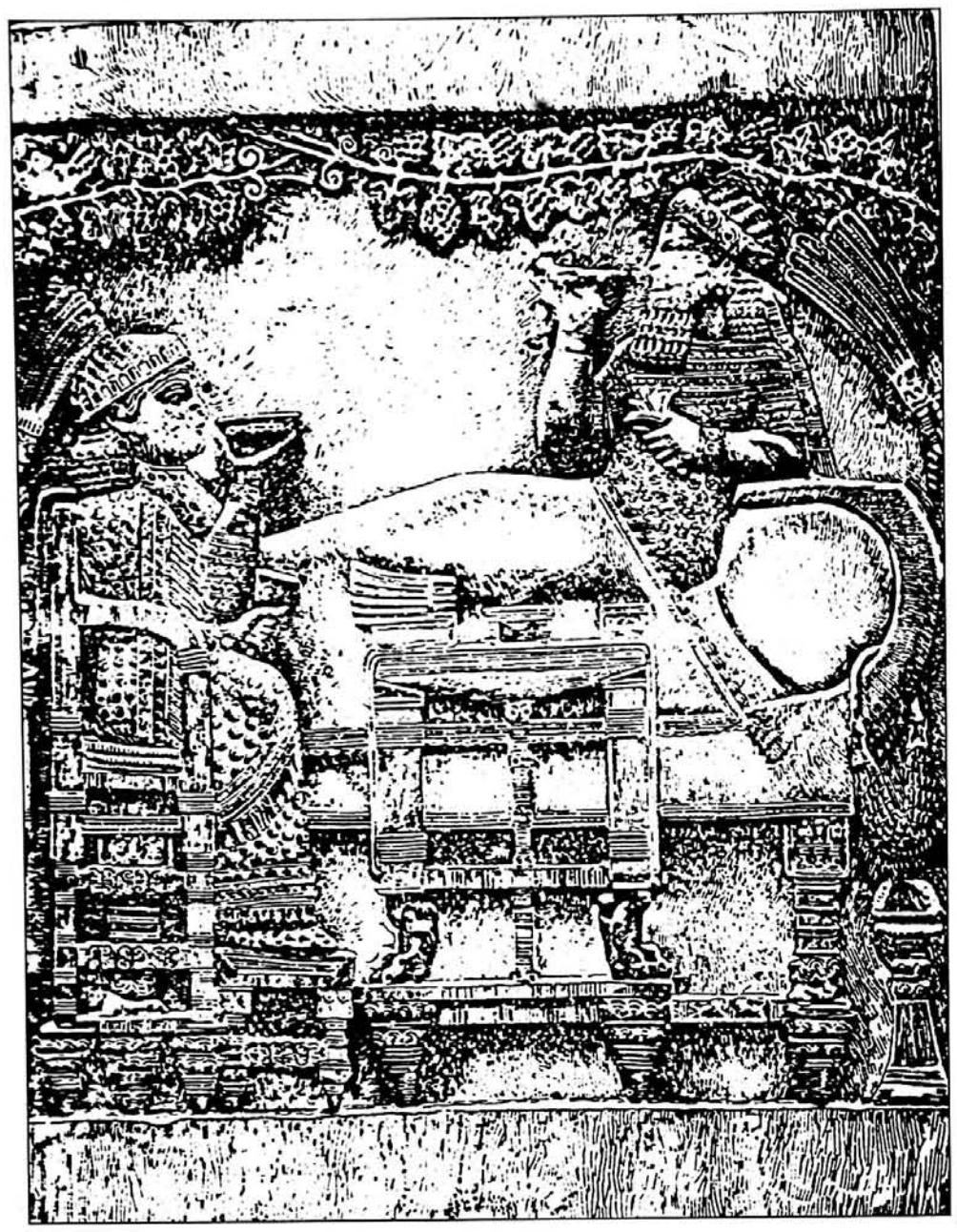


Lámina 2. Banquete de Assurbanipal en Nínive. Primer ejemplo de banquete real recostado. Mus. Británico. c. 640 a.C

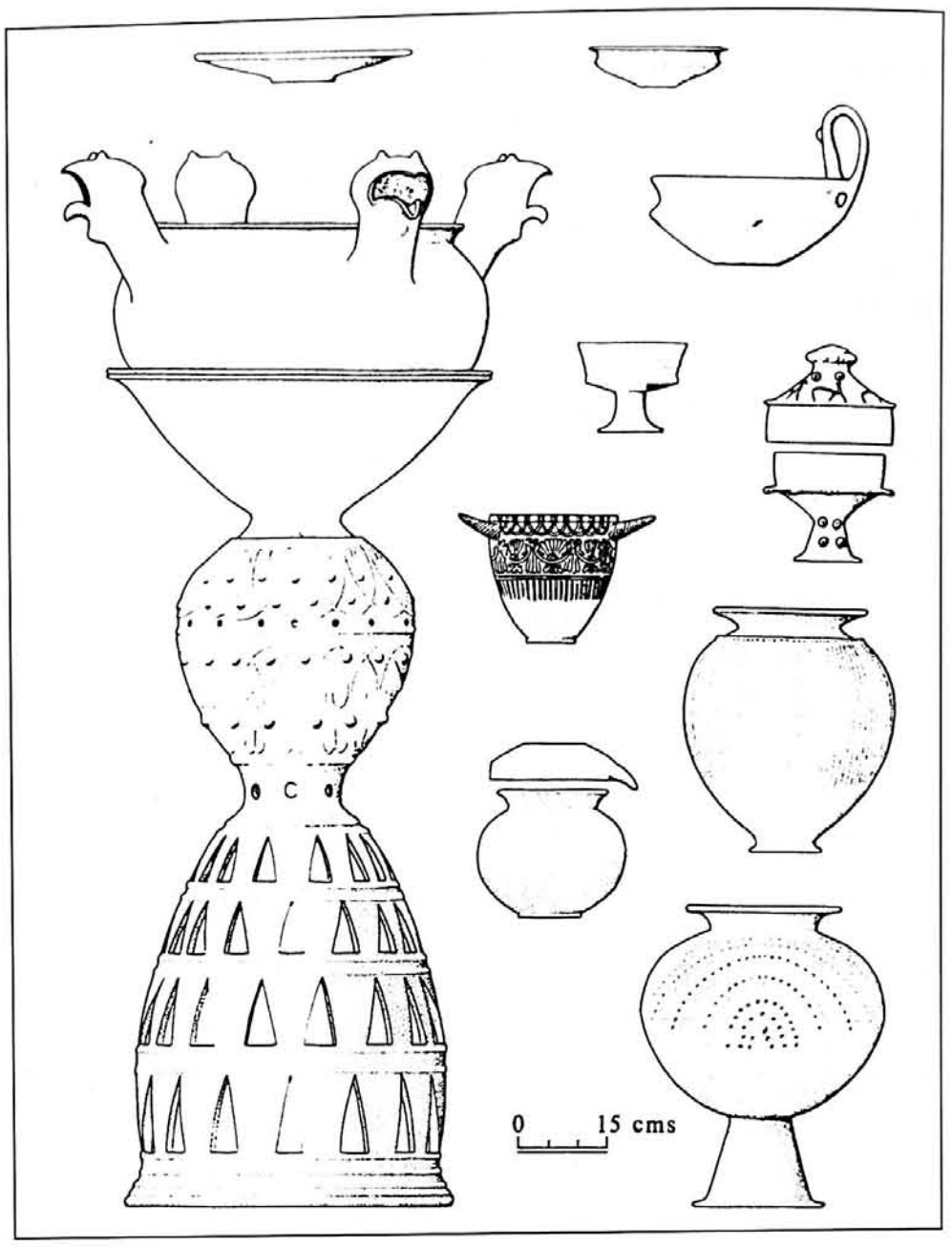


Lámina 3. Servicio de banquete etrusco arcaico procedente de contexto de hábitat en Ficana (Etruria). Segunda mitad del s. VII a.C. Según Rathje.

to fundamental[31]; en cuanto a los segundos, haremos los comentarios pertinentes en el Apdo. III.B. Por lo que se refiere al *syssition* y otras formas de comida en común, están fuera del ámbito de atención de este trabajo, aunque se dirá algo en el Apdo. III.C[32].

Es imprescindible recordar, por último, que el simposio, y en general todas las comidas ritualizadas, giraban en torno a la religión y el ritual. En concreto, el *symposion* giraba en torno al ritual dionisiaco[33], aunque este último papel se haya devaluado en algún caso[34]. No entraremos aquí en esta cuestión dionisiaca[35], como tampoco lo haremos luego en las posibles conexiones del vino con la religiosidad ibérica, tema que sería motivo de otro artículo, y que además ha sido ya abordado repetidamente por R. Olmos.

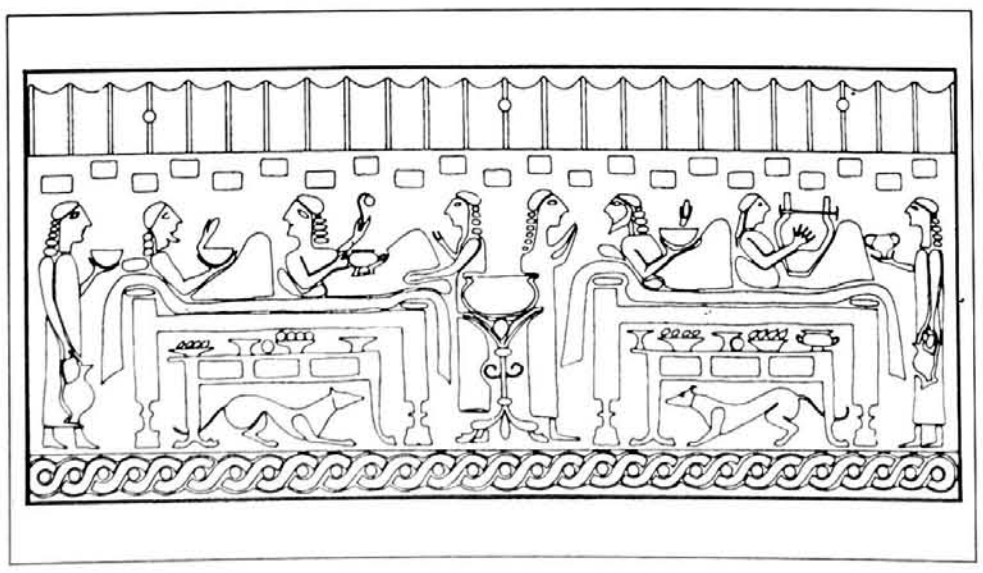


Lámina 4. Symposion en las lastras del palacio etrusco orientalizante de Murlo. c. 575 a.C. Murlo.

(31) El último trabajo en este sentido, y uno de los muy pocos que trata específicamente las relaciones entre simposio y banquete sacrificial, es el de Schmitt-Pantel (1990). En el sacrificio, la cuestión clave es que se reparte por igual la carne del animal sacrificado (p. 15). La autora critica un punto de vista reciente que argumenta una cierta sucesión más que convivencia en estas instituciones, usando como ejemplo la necrópolis de Cumas, donde se aprecia una transición "del caldero para carne" a la "cratera para vino" entre el s. VIII y el VI a.C. (p. 15). Se plantea más bien una coexistencia de estas y otras formas de comidas colectivas.

(32) Ver Murray, 1990; Lombardo,1988 con bibliografía. Frente a Lombardo (1988: 321) que habla de una "distinzione-opposizione' entre *symposion* y *syssition*, Murray (1990: 99 y *passim*) rechaza esta "traditional but false polarity". Para este autor, cuando el simposio homérico con su élite militar definida por ciertas prácticas de comida en común jerárquica perdió sentido, y se desarrolló el simposio orientalizante de placer, se abrieron dos vías: la adoptada por la sociedad espartana, que extendió los ritos aristocráticos de comensalidad a la totalidad de la clase hoplita y ciudadana; y la adoptada en principio en Atenas, por la que el simposio "became an agent in the withdrawal of a traditional elite from its public functions into a private world of pleasure". Sin embargo, en las ciudades que adoptaron la segunda vía se aprecia una tardía "tendencia al laconismo". (1990: 99). Ver Domínguez Monedero (1991: 81) para un resumen en español.

(33) Schmitt-Pantel, 1990: 24.

(34) Dentzer, 1982: 119 ss. cf. también nota.

(35) Dioniso (Hammond, Scullard, sv Dionysus) es una divinidad extremadamente compleja, en la que se mezclan tradiciones diversas, incluyendo de Asia Menor. Es básicamente un dios de lo emocional, del delirio extático, que lleva –sobre todo a las mujeres, ménades– a danzas violentas e incluso a la homofagia. Según Dodds (1981: 81 ss), su ritual tiene una función catártica, y podría ser una suerte de válvula de escape, sobre todo para grupos sociales inferiores, para quienes es un dios accesible.
Pero Dioniso es también una divinidad de la vegetación y de los frutos de la vegetación –de ahí su relación con Deméter–, y entre ellos, y sobre todo, del vino. Este papel de divinidad asociada al vino, secundaria al principio, fue adquiriendo progresivamente un papel central, de ahí su asociación al simposio y al festival primaveral y vinícola de la Anthesteria, cuando se probaba el nuevo vino del año.
Es por otro lado un dios asociado a la fertilidad, por su relación con la vegetación: aunque no aparece itifálico, los sátiros y silenos que le rodean sí lo son; sin embargo, en Delos un enorme falo era el agalma de Dioniso (Detienne, 1989: 32). Puede ser un dios que enloquece a los hombres y les lleva al desvarío (el vino es peligroso y ha de ser consumido con precaución), pero también adquirir un carácter benevolente. La libación de vino es natural en el culto a Dioniso: al verterlo sobre el fuego éste crece (Teofrasto, De igne fr. 65 Wimmer; Suetonio, Aug. 94,5), como lo es la danza a la que hemos aludido al principio. Ni siquiera iconográficamente es una figura sencilla: si en época arcaica se le representa como un adulto vestido y barbado, más adelante será un joven desnudo. Sobre Dioniso hay una larga bibliografía (cf. Detienne, 1989).

I.B.- RETROCEDIENDO EN EL TIEMPO: EL VINO ENTRE LOS PUEBLOS ORIENTALES.

El clima mediterráneo contribuyó a que la viticultura constituyera una de las ramas principales de la agricultura fenicia, y son abundantes las fuentes literarias alusivas a la calidad de los caldos fenicios y a su extendida difusión[36]. Se acepta generalmente –*v. infra*, Apdo. IIa– que fueron los fenicios los responsables de la introducción del vino en Iberia, y no nos entretendremos ahora en ello. Dedicaremos más atención a dos cuestiones claves: si en el mundo próximo-oriental existían reuniones con cierto carácter ceremonial en las que la consumición de vino, como medio de cohesión de grupo, fuera el rasgo esencial; y si tales 'fiestas' eran comparables a lo que entendemos por 'simposio' en Grecia (*v. supra* Apdo. I.A.).

J. M. Dentzer y más recientemente W. Burkert han analizado estas cuestiones del banquete oriental, y sus conclusiones –no siempre coincidentes– pueden sintetizarse así para lo que a nosotros nos ocupa[37]:

– Al contrario que en Grecia, donde el predominio del vino era absoluto, en el Próximo Oriente competían dos tipos de bebidas alcohólicas: el vino y la cerveza[38]. El vino depende más del ciclo anual para su preparación que la cerveza.

– Las más antiguas escenas mesopotámicas en las que una pareja real aparece bebiendo cerveza sentada –y no reclinada[39]– en un templo con ocasión del festival de la cosecha, probablemente en una suerte de comunión con la divinidad, constituyen casi lo opuesto del concepto de simposio griego arriba delineado[40]; nada sorprendente, teniendo en cuenta las enormes diferencias temporales y sociales.

– La institución, más tardía, del *marza'u*, documentada desde Ugarit en adelante (en la Biblia, *marzeah*), consistía en la reunión de hombres en fiestas ceremoniales dedicadas a la adoración de un dios específico, durante las que se incurría en mucha bebida. Los mitos proximo-orientales abundan en referencias a banquetes de diferentes panteones en los que la consumición de prodigiosas cantidades de alcohol era la norma, reflejando quizá instituciones más terrenas. Esta forma de banquete se aproxima bastante según Burkert a instituciones griegas conectadas con el *symposium*, como el *thiasos*[41], y al propio *symposion* en aspectos formales, como la postura reclinada durante el banquete (por primera vez documentada en el s. VIII a.C., *Amós*, 6, 4-7)[42]. Sin embargo, tanto en contextos humanos como divinos, la embriaguez y sus consecuencias son el tema dominante, y la mezcla del vino con agua, esencial en la reunión de los griegos, no se documenta[43].

– En otro tipo de banquetes más profanos (Hebr. *mishtäh*), donde la verdadera diversión está en la bebida, el aspecto comunal típico del simposio está ausente: es un señor o un rey quien invita; el concepto de poder real es esencial en la iconografía del banquete reclinado oriental[44]. Una serie de casos significativos aparece en la Biblia, con rasgos en general muy lejanos al *symposion* (*Esther, 1)*.

– En un único caso, documentado en la Biblia (*Jueces*, 14), encuentra Burkert una serie de paralelos cercanos al *symposion* en tanto que reunión de varones jóvenes para festejar y divertirse. De lo que hemos estado viendo se deduce que no se documenta en el mundo del Próximo Oriente una institución idéntica al *symposion* griego, pero sí una extendida costumbre de realizar banquetes con masiva ingestión de vino, que pueden llegar a asemejarse a aquél.

Lo que se acepta generalmente es que la aparición del motivo del banquete, tanto en las fuentes literarias como en la iconografía, y probablemente de la propia costumbre de beber vino reclinado en diferentes situaciones, se documenta antes en el Próximo Oriente que en Grecia[45]. Por tanto, si dicha costumbre del banquete existió en Iberia, y si fue introducida junto con el vino –lo que como veremos es discutible–, cabe que la llegada de productos comerciales griegos con motivos iconográficos asociados al banquete cayera sobre un mercado ya muy receptivo desde hacía quizá dos siglos.

En consecuencia, y por lo que se refiere a Iberia, la ingestión de grandes cantidades de vino, asociada o no a un banquete que incluye comida, o a un ritual funerario, no tiene por qué ser asociada a un proceso de 'helenización', sino que puede ser muy anterior y deberse a una influencia semita, y haber tomado formas muy diferentes al *symposion* griego. Pronto veremos que la costumbre de ingerir bebidas alcohólicas en grupo puede ser aún anterior a la propia presencia fenicia e incluso a la introducción del vino, de modo que las sucesivas llegadas 'coloniales' pudieron alterar y 'enriquecer' la forma pero no el fondo de ciertas costumbres.

I.C.-EL VINO Y EL BANQUETE EN ITALIA PRERROMANA.

Contamos con varios trabajos recientes sobre el vino en Italia[46] que nos permiten trazar un rápido cuadro. El proceso de introducción del vino, desde las primeras importaciones de mediados del s. VIII[47] mediante ánforas

---

(36) Lipinski (ed.), 1992, s.v. viticulture.; Forbes, 1965: III, 72-80; 110-130. Por ejemplo, Plinio, Nat.Hist. XIV, 9; Ath. I,29b).

(37) Dentzer, 1982 passim; Burkert, 1991: 8 ss.

(38) La cerveza era más habitual en Egipto y Mesopotamia; el vino en Siria y Palestina, desde donde se exportaba a Egipto en grandes cantidades ya en el Imperio Nuevo.

(39) Ver Dentzer, 1982: pl. I-II. y pp. 21-69. Burkert, 1991: 8-9.

(40) Una pareja, dos sexos, frente a una comunidad de hombres; representación monárquica en lugar de grupo aristocrático igualitario entre sí; postura sentada en vez de echada; cerveza en lugar de vino; referente divino –comunicación con los dioses– en lugar de humano.

(41) "Grupo de personas asociadas en la adoración de una o varias deidades concretas, griegas o extranjeras. Estos grupos ya existían en Atenas en época de Solón..." Hammond y Scullard eds., 1970: 1064.

(42) Dentzer, 1982: 54; Burkert, 1991: 17. Un siglo más adelante, hacia el 640 a.C. Assurbanipal se hizo representar también reclinado en relieves de su palacio de Nínive (Dentzer, 1982: Pl. 15). De hecho, sigue sin estar resuelta la cuestión de si la costumbre griega de comer reclinado (no atestiguada antes del 600 a.C., Dentzer, 1982: 56) es de origen indoeuropeo y por tanto propia desde al menos los Siglos Oscuros (Burkert, 1991: 18), o si procede de Asia (Dentzer, 1982: 56 ss. y 152 ss.).

(43) Burkert, 1991: 19.

(44) Dentzer, 1982: 68-69, 153; Burkert, 1991: 14.

(45) Síntesis en Dentzer, 1982: 429.

(46) Dentzer, 1982; Rathje, 1990; Cristofani 1987 a, b; Torelli, 1989 con extensa bibliografía.

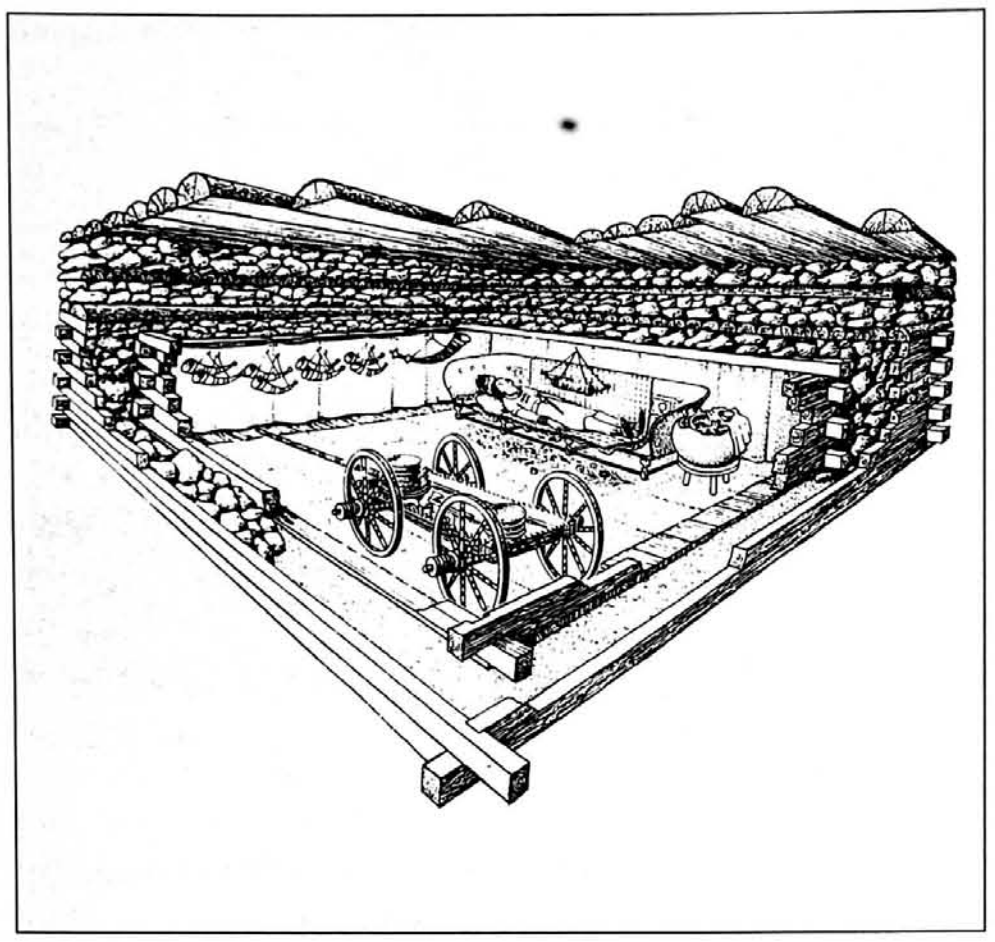


Lámina 6. Reconstrucción de la tumba principesca de Hochdorf (Baden-Württemberg). El caldero situado junto al lecho contuvo hidromiel. Segunda mitad del s. VI a.C. Según W. Kimmig.

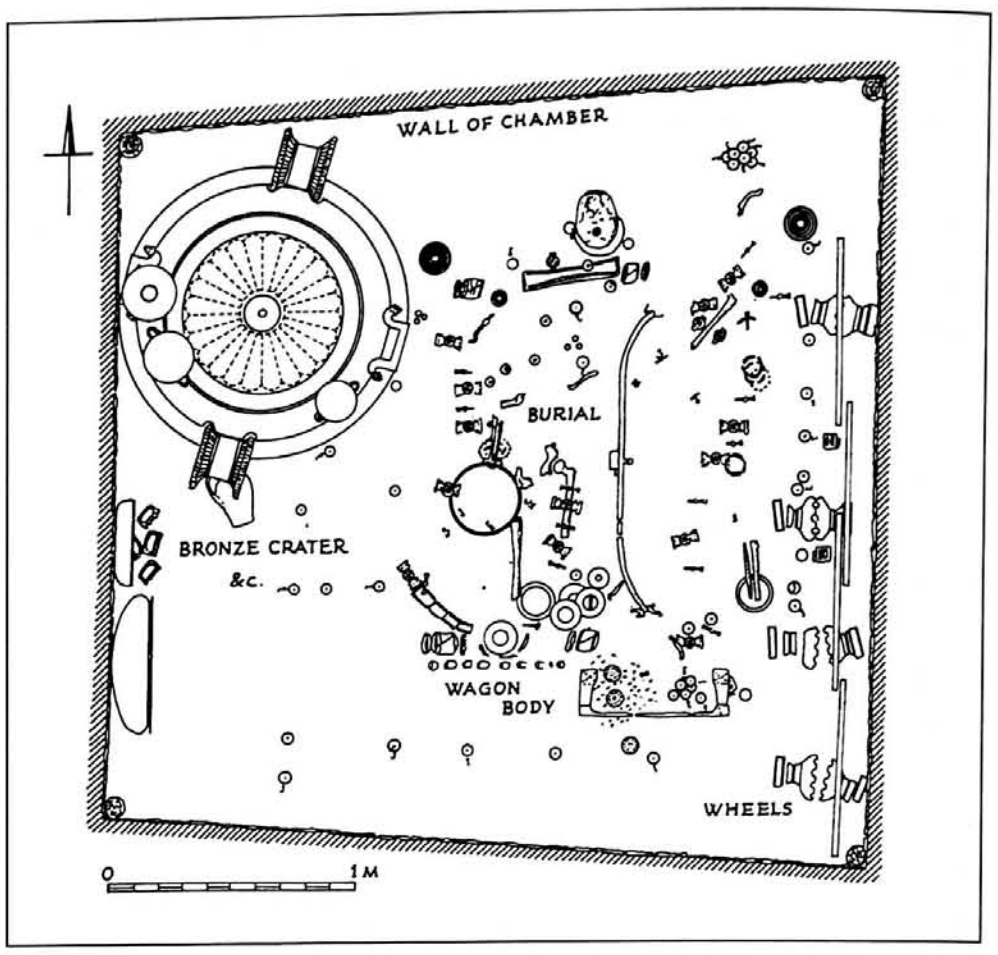


Lámina 7. Planta de la tumba de Vix (Francia). En el ángulo Noroeste se encuentra la enorme crátera griega de bronce fabricada probablemente en la Magna Grecia. Fin del s. VI a. C. Según R. Joffroy.

corintias, griegas orientales y fenicias, y hasta la producción local, ha sido recientemente resumido por J. Martínez Pinna[48] y M. Cristofani[49] y no nos entretendremos en él.

Se ha vuelto a defender hace poco la existencia de una *koine* cultural aristocrática en el Mediterráneo[50], idea que compartimos siempre que, sobre la incidencia de la difusión cultural[51], enfaticemos la de desarrollos paralelos en sociedades que responden de modos similares a circunstancias comparables aunque no iguales, paralelismos que se acentúan por la expansión comercial y colonial fenicia y sobre todo griega.

Algunos investigadores han defendido la idea de que previamente a la introducción del *symposion* con vino al modo griego –u oriental– de carácter marcadamente aristocrático, habría existido una fase 'igualitaria' con una hipotética 'ideología primitiva' del banquete[52]. Sin embargo, Torelli ha insistido recientemente en el error que, como ya hemos dicho, supone mezclar los conceptos de 'banquete' y '*symposion*' en el sentido griego del término[53]. Para este investigador[54] los contextos funerarios itálicos preorientalizantes incluyen restos de comida y de objetos asociados a ella, sobre todo vajilla cerámica; este banquete que enfatiza en la muerte la unidad del grupo –'che in questa fase si identifica con la famiglia nucleare'– es lo que ha creado esa impresión de 'igualdad' social en los ajuares más antiguos, que no se mantiene en época orientalizante, cuando es la calidad y no la cantidad del ajuar lo que revela fuertes desigualdades sociales. El extendido uso del vino a partir del s. VII refleja, más que el antiguo banquete con carne, un proceso de 'integrazione soziale piu vasta' que es el de la ciudad arcaica[55], pero no lo sustituye sino que lo complementa[56], puesto que se mantiene el banquete con vino –o simposio– en el ámbito privado (aunque con connotaciones políticas) al lado del banquete sacrificial, en una línea que perduraría según la reconstrucción de Torelli hasta época romana[57].

Ya desde el Periodo Orientalizante la iconografía y los ajuares funerarios etruscos muestran rasgos que indican una adopción de elementos principescos asociados al banquete, en una forma que se viene denominando "banquete homérico" (*vid. supra*), que enfatiza no sólo la "amistad" entre iguales sino también la creación de una red de deudas y obligaciones[58]. Ya desde mediados del s. VII como mínimo hay en el Lacio evidencias de servicios de vino para múltiples comensales[59]. Algo después, a partir del 600 a.C., se puede hablar de elementos ya alejados del estricto "banquete homérico" y cercanos al *symposion*, gracias a la abundante información en forma de productos importados asociados al vino (griegos y fenicios)[60], pero

(47) Como en la tumba 101 de Castel di Decima, femenina, de c. 730 a.C. con un ánfora fenicia (Torelli 1989: 303).

(48) Martínez Pinna, 1991: 39 ss. enfatiza que la introducción del vino fue probablemente obra de fenicios más que de griegos.

(49) Cristofani, 1987b: 38.

(50) Rathje, 1990: 279.

(51) Que es el factor fundamental para Rathje, 1990: 281. Sin embargo, la autora tiene la virtud de enfatizar no sólo el papel griego, sino también el fenicio lo que, a la vista de los ejemplos desarrollados en el Apartado anterior, resulta imprescindible para comprender la extensión del uso del vino.

(52) Idea resumida de la crítica efectuada por Torelli, 1989: 301.

(53) Sin embargo, Boulounié 1988: 349 insiste en emplear indiferentemente para Etruria los términos banquete y simposio. Creemos que la postura de Torelli es preferible.

(54) Torelli, 1989: 301 ss.

(55) Torelli, 1989: 303. Es importante anotar que Torelli asocia este fenómeno del uso extenso del vino al de la extensión del uso de aceites perfumados en contenedores específicos (*aryballoi* y *alabastra*), porque un fenómeno similar aunque más tardío puede apreciarse en Iberia, como ha estudiado J. Blánquez en Los Villares (*v. infra*).

(56) Torelli, 1989: 305: 'il simposio, pur possedendo uno specifico ruolo nella cerimonialità principesca –in piena analogía con quanto avviene nel mondo greco con la contrapposizione tra i pasti comuni del pritaneo di carattere pubblico e i simposi dei grandi aristocratici rimasti di natura privata– non riesce a sostituirsi al grande rito collettivo del sacrificio, eredità di forme arcaicissime di cerimonialità pubblica'.

(57) Torelli, 1989: 306.

(58) Rathje, 1990: 280.

(59) En Ficana, cf. Boulounié, 1988: 347; Cristofani, 1987a: 124.

(60) Sobre estos últimos, algunos ejemplos en Rathje, 1990: 281. Un buen catálogo de objetos asociados al vino en tumbas itálicas puede hallarse en Boulounié, 1988: 360-372.

también de numerosas escenas de banquete en pinturas murales de tumbas o relieves escultóricos, además de la aparición de servicios de vino en contextos de hábitat[61]. La adopción de la postura reclinada no se documenta en Italia hasta c. 575, fecha aceptada para los relieves orientalizantes de Murlo, los primeros con una escena de banquete colectivo reclinado posiblemente ceremonial[62].

Precisamente si, como quería Murray, el simposio proporciona "elementos traza" de helenización, la enorme abundancia en Italia de vajilla importada –metálica y cerámica– procedente del Este –Grecia y Fenicia– y asociada al banquete y en especial a la bebida, unida a la documentación fehaciente de la práctica de beber reclinados y probablemente de mezclar el vino[63], incluso de recitar poesía en el banquete[64], permite hablar de un grado elevado de transmisión de contenidos culturales detrás de los materiales, transmisión que recaería sobre una sociedad aristocrática de por sí, y previamente, muy receptiva. Así, parece posible hablar en el s. VI a.C. de banquetes no sólo en contextos funerarios, como muestran las tumbas, sino también de verdaderos *simposia* en ambientes "palaciales" como Murlo o Acqua Rosa[65].

Sin embargo, hay también rasgos en la documentación iconográfica que marcan diferencias entre los hábitos griegos e itálicos. Por ejemplo, Pasquier, Bouloumié y Cristofani, entre otros[66], recuerdan que en Etruria, a diferencia del mundo griego, las mujeres aparecen en el simposio en pie de igualdad, rasgo que para Murray[67] era un claro indicio de 'barbarie' a los ojos de un griego, barbarie exagerada para Cristofani por el 'antietrusco' Teopompo[68].

Tampoco está claro hasta qué punto era limitado el acceso al vino. Aunque es probable que en las fases más antiguas se limitara a los más altos rangos, se ha apreciado una cierta extensión de su uso –por asociación de ánforas vinarias a objetos estándar– al menos en la zona de Vulci[69]. Otra cosa es que el cultivo de la vid –cuyo rendimiento es a medio plazo– se mantuviera bajo el control de las elites, cosa que parece segura[70].

Sin duda uno de los rasgos que más resalta en el mundo itálico es la importancia concedida al banquete funerario, desde Tarquinia a Paestum[71]. En los momentos más antiguos, aparecen servicios individuales, lo que para M. Cristofani indica que estamos ante un reflejo de lujo 'principesco', más que ante una función socio-cultural que sin embargo podría existir en vida[72]. Con todo, y según se



Lámina 5. Dibujo de 1832 de los frescos de symposion etrusco de la tumba del Triclinium de Tarquinia. c. 460 a.C. Según Weber-Lehmann.

ha dicho, incluso antes del s. VII a.C. debía haber banquetes funerarios con carne y bebida –quizá no vino todavía– al modo homérico; en el s. VI la iconografía y ajuares de las tumbas muestra banquetes colectivos y parejas –familiares– reclinadas, pero, sobre todo, una ideología más compleja que la del antiguo banquete funerario[73]. Es incluso posible que se depositaran cadáveres en las tumbas en postura reclinada, apoyados sobre un codo, como para un banquete, que en efecto presidirían desde dentro de la tumba[74]. Con todo, y como ha recordado Bouloumié, a diferencia de Grecia, en Etruria y la Céltica nuestra información sobre el vino es sobre todo de carácter funerario, lo que puede sesgar nuestra visión[75].

También se ha insistido en la relación entre el Dyonisos griego y la divinidad etrusca Fufluns y por tanto en la asociación, como en Grecia, entre el vino y la religiosidad dionisiaca y extática[76].

Por último, conviene recordar el papel que el mundo etrusco ejerció en la transmisión del conocimiento y del consumo del vino al ámbito céltico del norte de los Alpes, tema recientemente estudiado por Bouloumie[77]. Desde la segunda mitad del s. VII a.C., y sobre todo en el s. VI, aparecen en cantidad creciente, en contextos principescos célticos, lujosos recipientes metálicos de fabricación etrusca, asociados exclusivamente al consumo de vino, así como contenedores cerámicos y vajilla griega, sobre todo ática, que proceden de Italia y del ámbito massaliota. Sin embargo, no se exporta cerámica etrusca[78]. Dicho comercio sería indirecto, sin contacto real entre etruscos y celtas trasalpinos[79], lo que plantea preguntas embarazosas sobre el grado de transmisión

(61) Cristofani, 1987a: 124 ss.; Torelli, cit. por Rathje, 1990: 280.

(62) Cristofani, 1987a: 126. Rathje (1990: 284) sostiene que ya antes de esto había banquetes en Italia donde los comensales se disponían sentados, al modo homérico. Cristofani (1987a: 124) enfatiza la evolución temporal del banquete en Italia 'seconda delle occasioni, dei contesti sociali e dei tempi'. Torelli, en su distinción entre banquete y simposio orientalizante, también utiliza Murlo como punto de inflexión en el proceso cultural (Torelli, 1989: 304).

(63) Mezcla de vino quizá desde el s. VII, Cristofani 1987a: 124, en Ficana.

(64) Ya en la segunda mitad del s. VII, cf. Cristofani, 1987a: 125-126.

(65) Rathje, 1990: 285-286; Crsitofani, 1987a: 126 ss.

(66) Pasquier, 1988: 330; Bouloumié, 1988: 347-348; Cristofani, 1987a: 123.

(67) Murray, 1990: 6, citando a Teopompo, FGH 115, F 204..

(68) Cristofani, 1987a: 123.

(69) Martínez Pinna, 1991: 41. De hecho, la enorme expansión del cultivo itálico del vino, que permitió incluso su masiva exportación, habla de la más que probable extensión de su uso en el s. VII a.C., especialmente en banquetes funerarios.

(70) Martínez Pinna, 1991: 41-42.

(71) Sobre ello, p. ej. Dentzer 1982: 245 ss.; 529.

(72) Cristofani, 1987a: 125.

(73) Torelli, 1989: 302.

(74) Ejemplos en Bouloumié, 1988: 348.

(75) Bouloumié, 1988: 350.

(76) Martínez Pinna, 1991: 40.

(77) Bouloumié, 1992.

(78) La primacía que el autor parece conceder al vino y productos etruscos sobre los massaliotas está abierta a discusión. Bouloumié piensa que se exportaba vino etrusco, pero que el transporte en ánforas era sustituido en tierra por odres más fáciles de transportar, lo que justificaría la ausencia al norte de los Alpes de ánforas etruscas (Bouloumié, 1992: 197). Esta idea ha sido criticada por Dietler (1990: 394, nota 23; 1992: 407) quien considera que la presencia de numerosos objetos asociados al vino en el Mediterráneo, pero no de ánforas, es significativa, y que reflejaría una real escasez del producto en ciertas zonas, mientras que en otras, incluso 100 Km. tierra adentro, como en Pègue, se encuentran muchos fragmentos de ánforas massaliotas, lo que prueba un comercio terrestre de ánforas en ciertas áreas.

cultural real que podría viajar con el vino, los vasos metálicos de lujo y la cerámica griega: si no había contacto directo, la transmisión de formas culturales sería difícil[80].

I.D.-CERVEZA, VINO, HIDROMIEL Y BANQUETE ENTRE LOS CELTAS.

Hay datos que indican que en la Europa centro-occidental del s. VII a.C., antes de la introducción del consumo del vino procedente del Sur, se realizaban banquetes funerarios que se reflejan en los ajuares de las tumbas, y que probablemente eran a su vez una variante de una costumbre de festín aristocrático en el que se consumiría carne y bebidas como cerveza e hidromiel[81].

Como ha señalado Bouloumié[82], la importación de vino etrusco por los Alpes, y griego por el Ródano, a partir de fines del s. VII, hallaría buen eco entre las aristocracias locales que, con su propia tradición de consumir cerveza o hidromiel, aceptarían con gusto la nueva bebida. La cuestión del "comercio" del vino y su papel en las sociedades célticas de la Primera Edad del Hierro ha sido objeto de varios estudios recientes, fundamentalmente a cargo de M. Dietler y B. Bouloumié[83]. Sea a partir de Marsella o de Etruria, desde mediados del s. VII el vino y los productos de cultura material con él asociados, fundamentalmente vajilla metálica y cerámica, se convirtieron en el principal producto de intercambio con las sociedades jerarquizadas de la Europa 'hallstática'[84]. Sin embargo, el término 'helenización' encuentra cada vez más resistencia entre los arqueólogos como sistema de explicativo unidireccional en términos de 'superioridad cultural' definida más o menos explícitamente[85].

Para Dietler, la aceptación de un nuevo producto como el vino –y quizá de formas sociales modificadas de consumo– se produciría sólo en función de la posibilidad de su utilización por grupos en el cuadro de instituciones sociales preexistentes. Puesto que en las tumbas hallstáticas principescas como Hochdorf o Vix hallamos depositados los elementos característicos de un banquete aristocrático, y más aún, la versión griega de estos elementos (crátera gigante de Vix por ejemplo), los arqueólogos franceses y alemanes se han hecho la misma pregunta que se hacen en España los especialistas del mundo ibérico, esto es, si los Celtas tomaron formas de comportamiento junto con los elementos de cultura material, o si sus prácticas

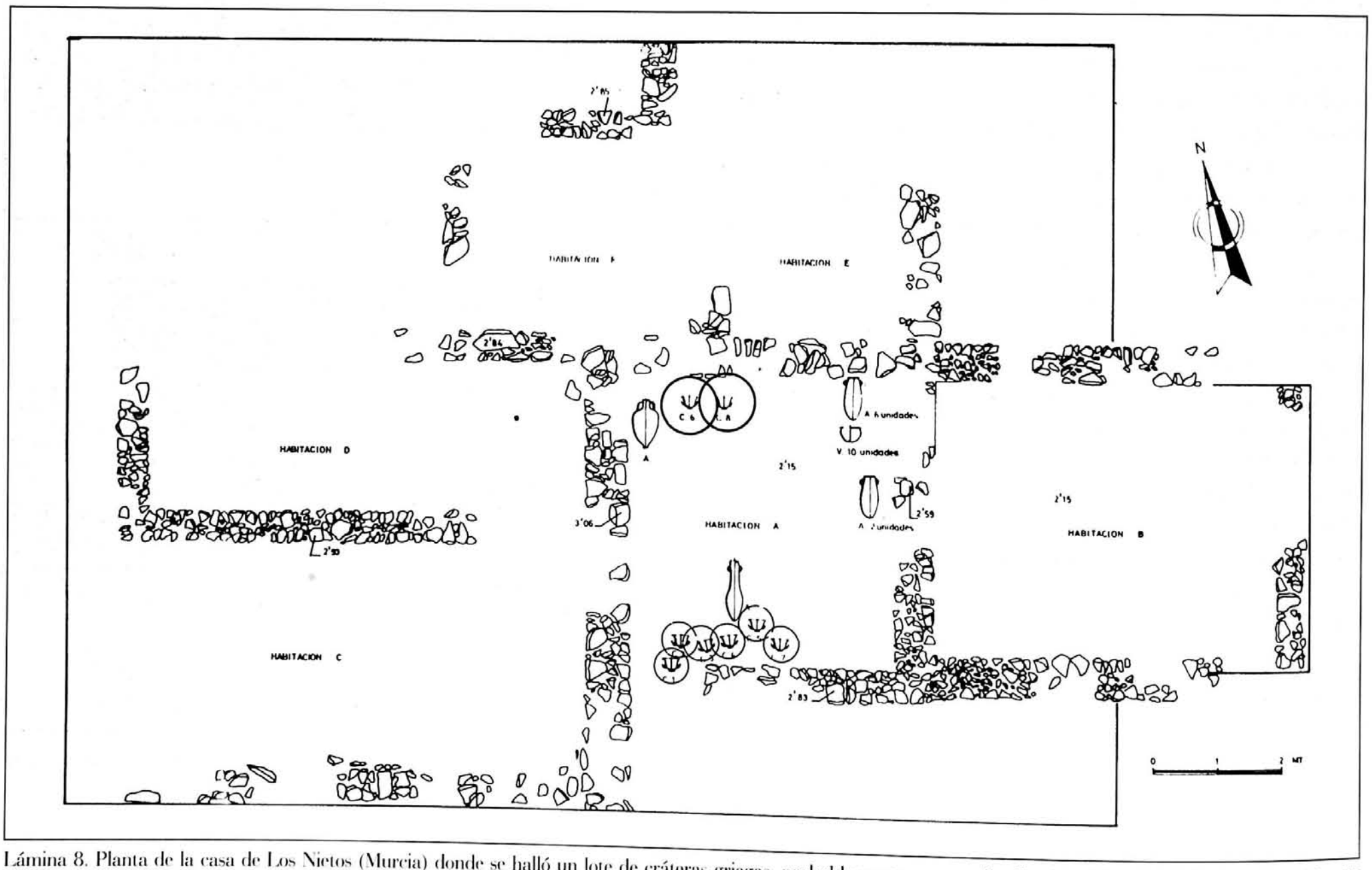


Lámina 8. Planta de la casa de Los Nietos (Murcia) donde se halló un lote de cráteras griegas, probablemente para su distribución al interior. Primera mitad del s. IV a.C. Según C. García Cano.

(79) Bouloumié, 1992: 199.
(80) En este sentido, Dietler, 1990: 383.
(81) Estas bebidas alcohólicas locales existían en Europa Central desde mucho antes de la llegada del vino, desde el Calcolítico si no antes (Dietler, 1990: 382). Son a menudo citadas por las fuentes clásicas (cf. Ateneo, IV,36 –tomado de Posidonio–, Diodoro, V, 26; Plinio, Nat. Hist. XIV, 29; XXII, 82; Estrabon, IV, 5, 5; IV, 6, 2).
(82) Bouloumié, 1992: 198.
(83) Dietler, 1990: 353-359 , 380-391; 1992; Bouloumié, 1988, 1992.
(84) Un breve repaso de la evidencia arqueológica en Dietler, 1990: 353-356; 1992: 402-403.
(85) Dietler, 1990: 356-357.

propias eran tales que pudieron asimilar y adaptar a sus usos, sin transformaciones sustanciales, las aportaciones *materiales* mediterráneas[86]. En general, aunque no unánimemente, parece que la balanza se inclina por la segunda opción (P. Brun, B. Bouloumié, M. Dietler)[87]. En este sentido, no parece que ni siquiera servicios griegos de vino tan espectaculares como el del enterramiento de Vix, fueran prueba de la existencia de *symposia* griegos, entre otras cosas porque nos hallamos ante la tumba de una mujer[88]. Además, todo indica que, como cuenta con desaprobación Diodoro, el vino no se mezclaba con agua[89].

M. Dietler ha planteado un modelo de empleo del vino[90] que parte de la distinción de dos grandes áreas: la Europa centro-occidental y la cuenca del Ródano. En la primera de estas áreas llama la atención la escasez de ánforas, frente a la presencia de recipientes de lujo metálicos, lo que en su modelo indicaría que, más que grandes cantidades de vino, llegaría a los centros principescos del interior una cantidad muy limitada que sería empleada como signo de distinción social, sobre todo mediante el uso de cráteras y vasos metálicos más que por una extensión de uso del vino. Es un signo indicativo el que muchos de estos productos, lejos de haber sido redistribuidos por los príncipes hallstáticos en el ámbito céltico, parecen sufrir una extrema concentración[91]. Veremos que este panorama se asemeja al de época tartésica y se aleja del de época ibérica plena, debido a la producción local de vino en Iberia.

Si, como se ha demostrado, el príncipe de Hochdorf se enterró con un *dinos* lleno de 400 litros de hidromiel[92] y no de vino, parece claro que fue el exotismo del continente (vasijas) más que las instituciones que en origen reflejan lo que atrajo a los príncipes europeos. El vino no sería en esta zona sino una adición exótica al repertorio de bebidas indígenas, importante sobre todo por su carácter diferenciador social.

En cambio, en las zonas de la cuenca del Ródano, más cercanas al área de Marsella, el cuadro es diferente, debido a la presencia de grandes cantidades de ánforas vinarias griegas y la escasez de vasos de lujo metálicos. En tal caso el vino pudo, en el esquema de Dietler, no ser usado como bebida simbólica escasa y por tanto muestra de *status*, sino en un contexto de uso más extendido en fiestas de mérito y de hospitalidad con creación de obligaciones[93].

Este panorama bipolar por áreas geográficas es sin embargo discutido. Bouloumié por ejemplo[94] considera que en las tumbas principescas del interior europeo cabe distinguir dos categorías: aquellas que contienen *algunos* elementos de bebida, y que considera de segundo rango; y aquellas, como Hochdorf, Vix, Römerhügel y otras, que contienen *juegos completos de vajilla*, que no duda en calificar de "tumbas reales". Para este autor, estas vajillas completas de vino se habrían usado en vida de los príncipes[95] no sólo para comidas entre pares con valor simbólico de expresión de status, como quiere Dietler, sino también para banquetes jerárquicos con asistencia de inferiores en rango.

Cuando comenzamos a contar con referencias literarias "etnográficas" de los autores grecorromanos, hallamos

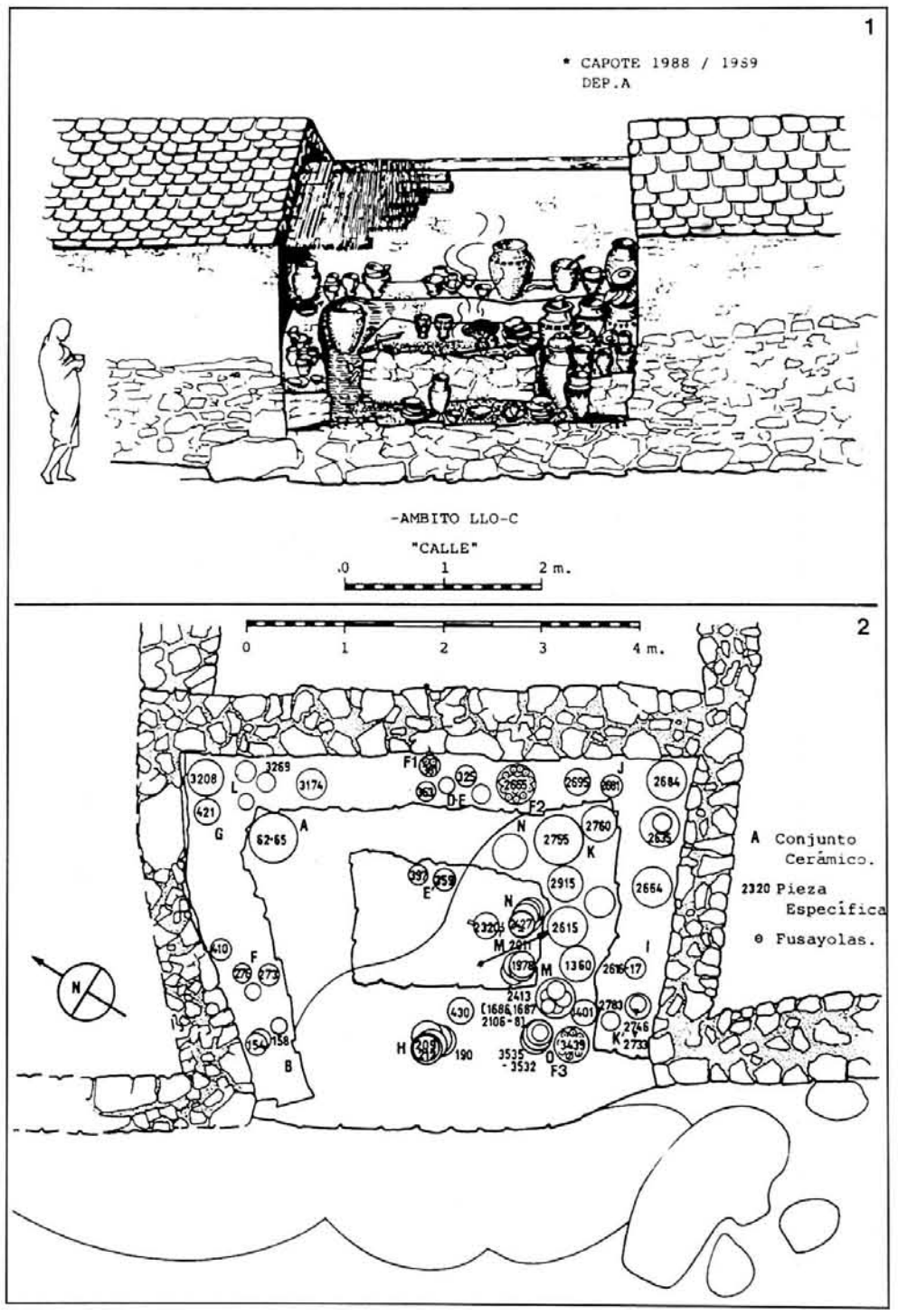


Lámina 9. Espacio ritualizado en el castro de Capote (Badajoz), donde poco antes de la destrucción del poblado se celebró un banquete al que asistirían también, desde la calle, cientos de personas. S. II a.C. Según L. Berrocal.

(86) "Si les princes celtes ont utilisé les vases des Grecs et des Etrusques, n'ont-ils pas également emprunté à ces civilisations méridionales quelque chose des coutumes auxquelles ceu-ci étaient associés?. Ou bien s'agit-il de pratiques parallèles, oú la proximité des traditions rendait d'autant plus facile l'assimilation de ces produits de luxe 'exotique'" (Pasquier, 1988: 323).

(87) Quizá la postura más habitual por ahora sea la expresada por Bouloumié (1988: 375): "Il ne fait aucun doute que des banquets à la grecque se soient déroulés sur les sites princiers d'Europe centro-occidentale. Simple rhabilage à la mode méditerranéenne du festin celtique, ou parodie du banquet gréco-étrusque?. En tout cas, expression materielle évidente d'une certaine contamination culturelle au niveau de l'aristocratie".

(88) Pasquier, 1988: 330.

(89) Diodoro, V.26.3. Incluso cuando aparecen elementos completos de un simposio, incluidos los útiles necesarios para mezclar y colar, como en Vix, la tendencia es a pensar que no se producía tal práctica (Dietler, 1990: 383).

(90) Desarrollado en Dietler, 1990; resumido en Dietler, 1992.

(91) Dietler, 1990: 358-359; 1992: 403. Ateneo IV, 36 alude, mucho más adelante en el tiempo, a que la cerveza era mucho más común que el vino entre los Celtas; y esto cuando en la época de la fuente de Ateneo, Posidonio, el número de ánforas vinarias era ya mucho mayor que para la época de Hallstatt.

(92) Bouloumié, 1992: 199. Dietler, 1992: 407. No parece probable, en cambio, que la presencia de un sistro y de lecho/s indique un banquete reclinado y con música al modo griego.

(93) Dietler, 1990: 388 s.; 1992. En este sentido, S. Lewuillon (1993) ha discutido recientemente si en efecto el mundo Celta –y en particular los Galos– practicaron realmente un sistema de reciprocidad de don y contra-don, tal como se asume normalmente para el periodo de Hallstat e inicios de La Tène que hemos discutido, y como se ha querido extraer de las fuentes, sobre todo de Posidonio. Entre sus conclusiones podemos extraer un aspecto que nos interesa ahora: las referencias literarias a grandes banquetes se refieren a periodos muy anteriores al s. II a.C., de Hallstat final, como también acepta Brunaux (1986: 85); y los *symposia* no siempre hubieron de tener un sentido redistributivo.

(94) Bouloumié, 1988: 355-356.

(95) Que muestran señales de largo uso y que por tanto no se usaron sólo para el funeral, Bouloumié, 1988: 356-357 cita un repertorio de reparaciones y modificaciones, y llega a proponer que algunas piezas hubieran venido ya usadas de Etruria.

referencias a banquetes jerárquicos ritualizados en los que la bebida se consumía de acuerdo a normas establecidas, se comía carne a dos manos y se asistía a ellos armado, lo que provocaba a veces verdaderos duelos[96]. Es decir, un panorama que no desentona con los datos arqueológicos. Por otro lado, las fuentes son ambivalentes sobre la actitud de los galos ante el vino: si Livio se atreve a decir que los Celtas habían invadido la Cisalpina para conseguir vides[97], y Diodoro[98] alude a que es bebida apreciada entre los galos que se bebe sin mezclar hasta la ofuscación, y que alcanza precios elevadísimos[99], César y otros autores proporcionan noticias sobre la prohibición del vino –no del alcohol– debido a su supuesto efecto afeminador (o quizá debiéramos leer 'civilizador')[100].

No pretendemos emplear los datos recogidos hasta aquí para proponer una influencia entre cualquiera de las culturas citadas y la Ibérica, en un modelo de difusionismo cultural.

Por el contrario, estos datos nos permiten proponer tres ideas: En primer lugar, que en el ámbito circunmediterráneo, desde la Edad del Bronce si no antes, la comida y bebida de alcohol en común era una institución generalizada que adoptó formas diferentes en cada cultura, aunque se produjeron interrelaciones entre las diferentes áreas. En segundo, que si la costumbre de beber en común existía entre los Iberos como acto social y cultural (y enseguida veremos por qué creemos que eso es así), no hay forma de seleccionar un origen fenicio, griego o celta para dicha institución. En tercer lugar, que es mucho más realista pensar en términos de convergencia cultural que de difusión, y por tanto, que es mucho más probable que incluso antes de la llegada de los primeros colonos fenicios o griegos los pueblos indígenas del Bronce Final hubieran adoptado la costumbre de comidas en común en diversos contextos, y probablemente el uso de sustancias psicotrópicas y de bebidas alcohólicas.

La introducción del vino y de determinados recipientes para beber probablemente añadió o modificó detalles. Queda por ver si junto con estos recipientes y contenidos se produjo en algún momento, por influencia semita o helena, una alteración *sustancial* de las costumbres originales de bebida en común entre grupos aristocráticos, remodelando las instituciones en un sentido concreto, que permita, por ejemplo, hablar de proceso de helenización: nos referimos a la mezcla del vino con agua, a la postura reclinada, a la ausencia de mujeres e hijas y a la separación del banquete propiamente dicho.

II.- EL VINO EN IBERIA: LOS DATOS (ss. V-II a.C.)

En realidad es muy poco lo que sabemos de cierto sobre el vino en la Cultura Ibérica: poco en materia de datos concretos, de modo que las consideraciones de carácter social que pueden proponerse son todavía en cierto modo especulativas. Es sin embargo lícito plantear diferentes hipótesis de trabajo para contrastarlas con los datos existentes y poder así falsarlas o confirmarlas, o, en su caso, para poder saber qué información es importante buscar en el trabajo de campo o de gabinete, y qué comparaciones culturales son lícitas y cuáles pueden ser engañosas.

En las páginas que siguen nos centraremos en el área Ibérica del Sureste y Alta Andalucía, con ocasionales referencias a otros puntos como Cancho Roano. No se aborda el estudio del mundo colonial púnico del sur ni el griego del Nordeste, como tampoco el del área todavía confusa de la Baja Andalucía, que presenta en todo un comportamiento diferente al de la Alta Andalucía, como por ejemplo han mostrado para cerámica ibérica los estudios de J. Pereira, o los de C. Sánchez y P. Cabrera para la cerámica importada, aparte del hecho evidente de la escasez de necrópolis en la Baja Andalucía, que desequilibra radicalmente los elementos disponibles de análisis.

II.A.-LA INTRODUCCION DEL VINO EN IBERIA. EL PERIODO ORIENTALIZANTE. RUTAS DE COMERCIO.

No nos entretendemos aquí en estos aspectos que han sido estudiados por otros autores. Recordaremos sólo que durante el s. VI a.C. hay evidencia de que los Iberos ya producían vino, y que desde entonces su cultivo y consumo fueron extendiéndose[101]. El proceso por el que el vino y su uso se pudo introducir en Tartesos a través de Huelva, Cádiz y otros lugares está siendo muy estudiado[102], pero se sale de los límites temporales y temáticos de nuestro estudio, al igual que la cuestión fundamental de las rutas de comercio y sus mecanismos[103].

---

(96) Breve resumen con textos en Brunaux, 1986: 83-84.

(97) Livio, V, 33; también Dionisio Hal. XIII, 10-11.

(98) Diodoro, V, 26, 3.

(99) Ver Laubenheimer, 1993: 58.

(100) Por ejemplo, McKinlay: 1951-53 recoge muchas: Suevos (César, Bell. Gal.4,2), Nervios (Cesar, Bell. Gal. II, 15); quizá Cimbrios (Dion Casio, XXVII, Frag. 94.2); Dacios (Estrabon, V.II.3.11). Aunque también hay numerosos intentos de legislación griega y romana prohibiendo el vino en determinadas circunstancias, o limitando su uso (McKinlay, 1951-53 *passim*.).

(101) Comienza a existir un cierto acuerdo sobre las fases del proceso. Aunque la uva es conocida desde al menos el Calcolítico, el uso del vino habría llegado con el comercio fenicio, utilizando como contenedores ánforas del tipo Cintas 282-283 (Guerrero, 1989) y ocasionalmente recipientes mucho más ricos, como vasos de alabastro egipcios (Padró, 1986). Es posible incluso que las ánforas áticas de tipo SOS, consideradas habitualmente contenedores de aceite, se emplearan también para vino (Niemeyer, 1985: 31). El vino, empleado originalmente para consumo propio por los fenicios, se emplearía también desde el principio como elemento de intercambio, ya desde el s. VIII a.C., con las elites indígenas, en un proceso similar al documentado en Italia (Rathje, 1990: 282). Pronto comenzaría la producción occidental de vino en manos fenicias, durante el s. VII a.C. El tipo de ánfora R1 de Vouillemot, así como algo después la variante púnico-ebusitana PE-10 (Ramón, 1991: 100 ss.) sería –todavía en cierto grado de hipótesis– el contenedor empleado para comercializar este vino hacia las costas de Iberia (Guerrero, Roldán, 1992: 17.28). El caso de Aldovesta, sobre todo, muestra el proceso por el que el vino fenicio se introdujo en las áreas costeras indígenas no sólo en el sur, sino en toda la costa levantina desde mediados del s. VII (Mascort, Sanmarti, Santacana, 1991); la producción local está atestiguada desde el s. VII en el Sur (Castillo de Doña Blanca), y en el Sureste (Alto de Benimaquía). A partir de fines del s. VII el tipo de ánfora R1 era ya imitado, no sólo por Ibiza, sino también por asentamientos indígenas (Peña Negra, Benimaquía), y todo indica que desde principios del s. VI si no algo antes las elites indígenas ibéricas estaban ya produciendo vino, aunque debieron seguir importándolo –quizá de mayor calidad– producido por púnicos o incluso por griegos, según puede indicar la tercera línea de la importante carta de fines del s. VI hallada en Ampurias (para un breve comentario sobre ella, Santiago 1990 y Domínguez Monedero, 1992: 130-132).
En buena parte la clave de esta reconstrucción radica en que aceptemos el uso del tipo R1 y sus imitaciones como contenedores de vino, lo que parece lógico teniendo en cuenta la asociación cada vez más sistemática de esta forma con centros de producción de vino, como el Alto de Benimaquía (Gómez Bellard et al. 1993: 20), o de redistribución, como Aldovesta (Mascort, Sanmartí, Santacana, 1991). Con todo, no puede descartarse que a menudo estos tipos de recipiente contuvieran también aceite (Guerrero, Roldán, 1992: 26).

II.B.-FUENTES LITERARIAS.

Para el periodo que nos interesa, entre el s. V y el II a.C., las fuentes literarias referentes a la viticultura o el consumo de vino en Iberia son casi inexistentes. Sólo podemos, en la práctica, extrapolar a partir de lo que sabemos para época romana, sobre todo la Hispania imperial, ejercicio siempre peligroso[104]. De estas fuentes se deduce que la franja meridional y levantina de Hispania producía en el Alto Imperio una cantidad respetable de vino de calidad adecuada, en especial en la Bética y en la zona de Tarraco y las Baleares. Sin embargo, poco o nada puede extraerse referido al periodo y tema que nos interesa ahora, puesto que la mayoría de las referencias son de técnica de cultivo. En la práctica, hemos de ceñirnos a los datos citados al comienzo de este trabajo y a poco más. Quizá los textos más interesantes sean los de Platón y Estrabón, y sobre ellos volveremos.

En cambio, algo más puede extraerse de las fuentes referidas a los pueblos del interior de la Península y Baleares. Aunque no podamos extrapolar directamente, quizá lo que nos cuentan pueda darnos una idea de cómo funcionaba el consumo del vino en las zonas ibéricas. Las fuentes nos dicen que las bebidas alcohólicas por excelencia en el interior eran variedades de cerveza[105], cuyo consumo era el habitual incluso en ceremonias de personajes importantes, como en las bodas de Viriato –donde era el rico Astolpas el anfitrión que había de mostrar magnificencia[106]. Sin embargo, cuando había vino disponible, lo que siempre se agradecía[107], se consumía en fiestas familiares características por su barbarie: los comensales comían y bebían *sentados* –aparentemente sin distinguir entre *deipnon* y *sym-*

---

(102)Sobre las importaciones griegas arcaicas en Huelva, Cabrera 1988-89, con un estudio de los diversos tipos de materiales que llegan en cada momento y su cantidad. Una proporción elevadísima es material asociado al vino, vasos de beber sobre todo pero también un número limitado de ánforas vinarias de Grecia. Desde 560 a.C. el volumen de importaciones desciende bruscamente, desapareciendo casi las piezas de lujo y apareciendo materiales massaliotas y predominando las copas de vino y vasos de perfume. Ver también Rouillard, 1991: 21-103.
Sobre el contexto cultural de estas importaciones, son básicos los trabajos de P. Rouillard, 1991 y R. Olmos, relativos sobre todo al sistema de introducción al comercio mediante presentes de amistad (Olmos, 1985) y a la posibilidad de que en el ámbito tartésico se estuvieran produciendo fenómenos de helenización más 'estricta' que el autor acepta en principio sólo en el entorno ampuritano (Olmos, 1985: 12; Olmos y Griño, 1985: 32) mientras que prefiere pensar para el Sur en términos de interacción cultural y de adaptación. Extraer demasiado de las copas de comastas halladas en Huelva (Olmos, 1987, 1992; en último lugar González et al. 1991 con bibliografía anterior) podría llevarnos demasiado lejos. Tendríamos que interpretar del mismo modo las ánforas de caballo (Fernández Jurado, 1985: 36).
Sobre la aristocracia tartésica y sus valores, ver sobre todo Aubet 1984 y Ruiz Delgado, 1989, este último con útil resumen sobre ajuares y los 'servicios' de bronce posiblemente asociados a libaciones y comida.
Peor conocido es el ambiente de importaciones durante el s. VI en el Sureste, donde el material es muy escaso (García Cano, 1985: 59).
Ni siquiera entraremos en la discusión del comercio de vino en el área del Nordeste y en el papel del comercio etrusco, para este. Ver además los trabajos de la reunión La presencia de material etrusco en la Península Ibérica. Barcelona 1991.
La iconografía asociada al vino y al mundo dionisiaco ha sido tratada extensamente por R. Olmos (1992).

(103)Sobre estas cuestiones remitimos a dos recientes trabajos de A. J. Domínguez Monedero, con toda la bibliografía anterior: Domínguez Monedero, 1992 y 1993 e.p. Ver también Sánchez, 1992: 305 ss. y Rouillard, 1991: 322 ss.; Blánquez, 1990: 37 ss.

(104)Las fuentes de época romana aparecen convenientemente sintetizadas en Blázquez, 1978: 45 ss. (República), 101-102 (Alto Imperio), 113 ss. (s. II d.C.). Sin embargo, hay que limitar una natural tendencia a, una vez recogidas las fuentes, exagerar la importancia económica del vino hispano –o de otros productos–en el contexto de la economía imperial romana (véase por ejemplo el caveat de Arce, 1979: *passim*). Frente a fuentes laudatorias (p. ej. Estrabón, III,2,6) encontramos después otras más escépticas sobre la calidad del vino hispano (p. ej. Plinio, NH XIV, 41).
En consecuencia, una valoración quizá más ponderada que la de Blázquez sobre el papel del vino –y en especial sobre su menor relevancia respecto al aceite bético– puede hallarse en Sánchez León (1978: 173 ss., en especial p. 176) y en Padilla Monge (1989: 70-71 y 108-111), además de Arce (1979).
En todo caso, recogemos a continuación, y sin pretensión de exhaustividad, las principales fuentes alusivas al vino en Iberia, omitiendo disposiciones legislativas generales como las de época de Domiciano (FHA VIII, 32) o de Probo (FHA VIII, 112).
Platón (fl. c. 360 a.C.) Leg. I, 637: los iberos, como otros pueblos bárbaros y guerreros, beben el vino puro.
Polibio (fl.c. 150 a.C.)(= Ateneo VIII, 330e): "Una metreta de vino [en Lusitania] cuesta un dracma". Esto es, lo mismo que una liebre o un cordero pequeño. Un buey apto para el yugo cuesta 10 dracmas, una oveja, dos. Una metreta equivale, según el sistema empleado, a unos 34-39 litros.
(= Ateneo 16c): "Parecida en su aspecto y magnificencia supone Polibio la casa de cierto rey ibero, del que dice haber emulado la molicie de los feacios, excepto en el poner las cráteras de plata y oro en medio de la habitación, llenas de "vino de cebada" (*oinou krithinou)*. (trad. Schulten, FHA II, 147, quien supone que el fragmento podría referirse al matrimonio de Viriato en casa del rico Astolpas (cf. Diodoro, 33, 7, 4 para la escena del banquete de boda).
Posidonio (fl.c. 90 a.C)(=Diodoro, V, 34). Hablando de los celtíberos: "Como alimentos comen carnes variadas y abundantes y como bebida toman vino con miel, pues la tierra da miel suficiente y el vino lo compran a los mercaderes que navegan hasta allí". (trad. FHA II, 243).
Varron (fl.c. 60 a.C.) Rerum rusticarum I, 8, 1: la cepa en Hispania no se sujeta con un palo (*ridica*) (FHA VIII, 97). También I, 13, 6: los toneles de barro (*orcae*) a veces se rompen en Hispania con la fermentación del vino nuevo. (FHA VIII, 97).
Diodoro Siculo (fl. c. 60-30 a.C.) V, 17: Sobre las Baleares, dice "carecen en absoluto de vino, por lo cual lo tienen todos en gran estima, a causa de su rareza" (trad. FHA II, 223). De hecho, se gastaban su sueldo de mercenarios en mujeres y vino (V, 17, 4).
Estrabón (fl. cambio de Era).
III, 2, 6: "Se exporta de Turdetania mucho trigo, vino y aceite, no sólo en cantidad sino tambien muy bueno" (FHA IV, 97).
III, 3, 1: viñas en una isla en la desembocadura del Tajo (FHA IV, 197).
III, 3, 7: [las tribus del Norte] vino tienen poco y lo consumen pronto celebrando fiestas con sus familias" (FHA VI, 215). El vino llegaría importado del Sur y del Este. Estos banquetes se celebran con los comensales sentados alineados en bancos de pared, por orden de edad y posición social.
III, 4, 16: "Olivo, viña e higueras abundan en la costa de Levante y también en gran parte de la costa exterior. La costa norte no produce estos frutos por su frío..." (FHA IV, 256).
Filipo de Tesalónica (fl.c. 50 d.C.) Fr. 379: alude a Hispania como tierra falta de sol que produce vino agrio... no estaba bien informado (FHA VIII: 163; 439)
Columela (fl. c. 65 d.C.) De re rustica I, 20: Importación a Italia de vino de la Bética, Galia y Cícladas. (FHA VIII, 164).
III,2, 19: *coccolobis*, un tipo de uva pequeña llamada así en Hispania. (FHA VIII, 165).
IV,14,2: costumbre en Hispania de remover la tierra junto a las cepas en invierno (FHA VIII, 165).
XI,2, 59: Fecha de comienzo de la vendimia en Baetica y Africa. (FHA VIII, 169).
Plinio el Viejo (fl. c. 70 d.C.).
Nat.Hist. XIV, 30: de nuevo el tipo de uva llamado *coccolobis*. (FHA VIII, 183; VII,45).
XIV, 41: variedad Hispana de las viñas de Aminaea (Piceno). (FHA VIII, 183-184; VII, 45).
XIV, 71: vinos hispanos alabados por Plinio: Laietanos, Tarraconense, de Lauro y de Baleares. (FHA VIII, 184; VII, 45-46).
XIV, 127: para cerrar los vasos de vino en Hispania se usaba resina de pino, que era demasiado amarga y olorosa. (FHA VIII, 184; VII, 46).
XVII, 166: formas de sujetar las cepas (FHA VIII, 188; VII, 50).
XVII,170: la vid puede plantarse en primavera (FHA VIII, 188; VII, 50).
XVII, 249: el viticultor hispano cosecha uvas en tierra muy regada. (FHA VII, 50).
XVIII, 336: la plantación de vides según el régimen de los vientos. (FHA VIII, 190).
XXXVII, 203: laus Hispaniae. Vino entre otros productos de la rica Hispania.(FHA VIII, 215).
Silio Itálico (fl.c. 90 d.C.). Punica III, 369-370: alusión al vino de Tarraco.
Marcial (fl.c. 90 d.C.) V,3: Bética rica en vino y aceite. (FHA VIII, 266).
XIII,118: el vino de Tarraco es solo inferior al de Campania. (FHA VIII, 266).
Juvenal (fl.c.100 d.C.) V,26 el vino de Sagunto es malo (FHA VIII, 280).
Plutarco (fl. c. 100 d.C.) Dion 30,3. Mercenarios reconfortados con vino puro asaltan las murallas de Siracusa. Entre ellos había probablemente bárbaros iberos.
Floro (fl.c.120 d.C.): vino de Tarraco. (FHA VIII, 291-292).
M. Cornelio Fronton (fl.c.150 d.C.). Alusión al vino de Sagunto. (FHA VIII, 299).
Como se aprecia, la gran mayoría de las fuentes son referencias vagas o alusiones técnicas de viticultura, de modo que poco puede extraerse referente al uso social del vino entre los Iberos.

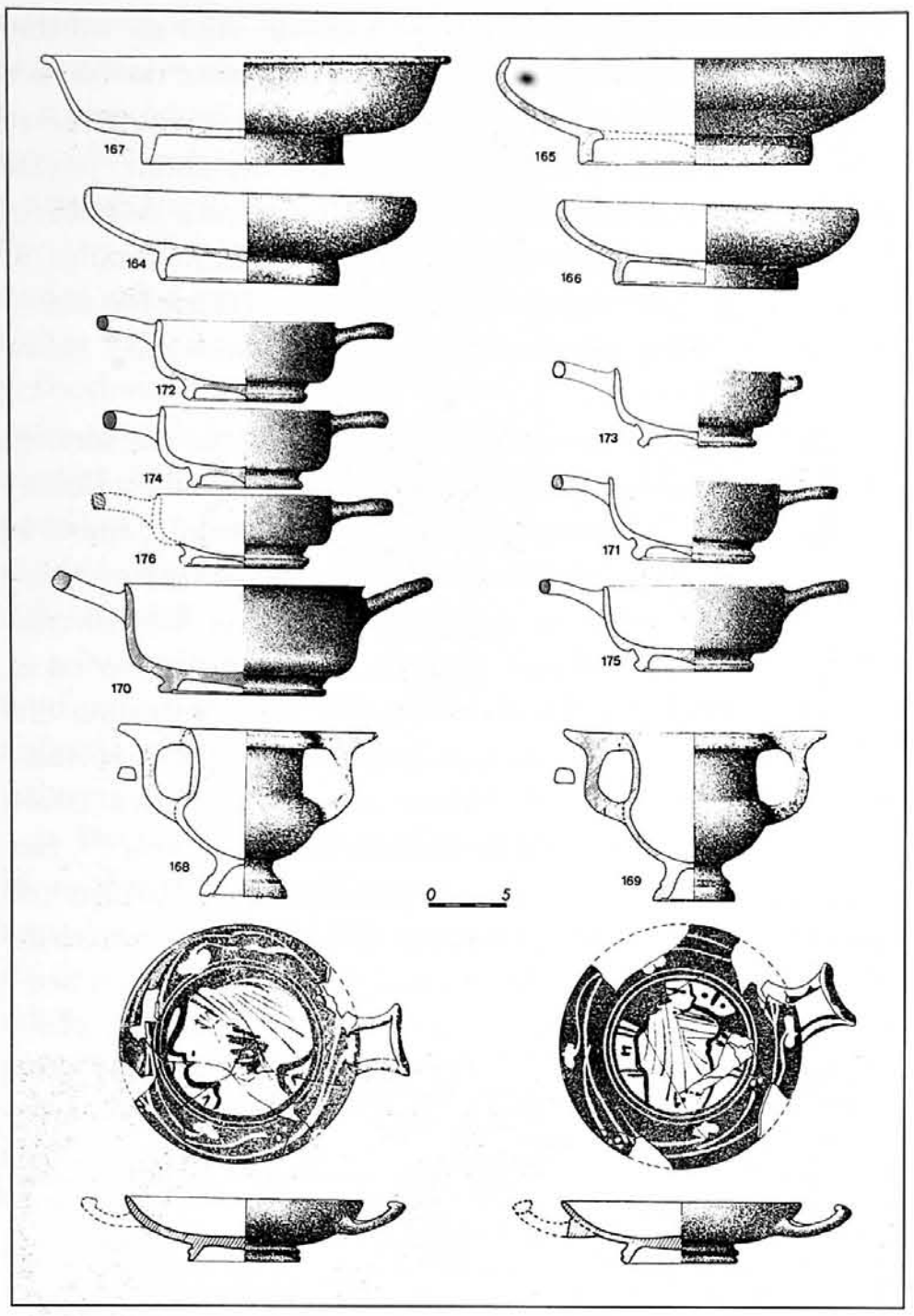


Lámina 10. Acumulación de vasos áticos para bebida en el ajuar de la tumba 200 de El Cigarralejo (Murcia). Principios del s. IV a.C. Museo de Mula. Según E. Cuadrado.

posion–, en bancos de pared por orden jerárquico. No sólo en ocasiones alegres bebían alcohol los lusitanos, cántabros o celtíberos: en uno de sus últimos y desesperados ataques contra Escipión, los numantinos bebieron grandes cantidades de cerveza de trigo[108]; el mismo episodio es narrado por Floro en tono de banquete sacrificial[109].

II.C.- VINO EN IBERIA: RECIENTES TRABAJOS ARQUEOLOGICOS.

Una serie de recientes excavaciones arqueológicas, algunas de ellas todavía en curso, ha venido a revolucionar nuestro conocimiento sobre la producción y consumo de vino en época ibérica. Ya se ha citado el caso de **Aldovesta**[110], que documenta en el s. VII a.C. la introducción del vino a traves del comercio fenicio en Levante, así como la producción de imitaciones de ánforas R1 en La Peña Negra de Crevillente, y son bien conocidas desde hace años las importaciones de vajilla griega asociada con el consumo del vino en Tartesos. Lo que en los últimos años se está añadiendo es documentación sobre la producción, distribución y uso del vino en la Cultura Ibérica, sobre todo en el Sureste.

En primer lugar debe citarse el caso del yacimiento fortificado del **Alto de Benimaquía**[111] (Alicante). Aunque fue objeto de excavaciones ya publicadas en 1962, son las campañas realizadas entre 1989 y 1993 las que han permitido conocer sus características y función económica. Nos limitaremos a decir que se trata de un pequeño recinto de media Ha., en alto y bien fortificado, que domina la costa pero también una zona cultivable apta para el viñedo. Se fecha entre el 625 y 550 a.C. Aquí nos interesa que, junto a otras estancias, se han identificado al menos cuatro lagares, en los que se han hallado además ánforas R-1 e imitaciones locales de las mismas (lo que refuerza su interpretación como ánforas vinarias) y varios miles de pepitas de *vitis vinifera*. En conjunto, el yacimiento constituye prueba de la más antigua producción de vino en Iberia en manos de jefes indígenas que controlaban, protegían y distribuían su propia producción ya a principios del s. VI a.C. Las únicas producciones importadas son fenicias, lo que es indicio del ambiente cultural predominante en este momento formativo de la Cultura Ibérica, y del interés fenicio por el metal local.

Un cuadro similar y a la vez profundamente distinto nos lo proporcionan los recientes trabajos en el poblado de **La Quéjola** (San Pedro, Albacete)[112]. En este caso nos hallamos de nuevo ante un recinto fortificado y en alto, de algo menos de una hectárea de extensión. La estructura interna del poblado, como en Benimaquía, aparece bien estructurada y planificada *ex novo*, con hileras de casas apoyadas en la cara interior de la muralla y calles a lo largo del eje mayor. Aunque la parte Oeste del yacimiento se ha perdido por erosión, debía ser bastante simétrica respecto a la zona Este, la excavada[113]. En dicha mitad se han identificado 16 departamentos, agrupados en ocho casas, de las que las siete primeras se configuran como una sola alineación. De ellas, tres se han identificado como almacenes de ánforas vinarias de un tipo local derivado del R-1, y otras dos se han clasificado como de tipo "industrial", mientras que la casa 2 parece tener un carácter sacro. Es posible que el origen del poblado se remonte al s. VI a.C., fecha del timiaterio de bronce hallado en el espacio sacro citado; y que perdurara hasta fines del s. V, según las copas Cástulo que aparecen apiladas en número de cinco en dicha casa y por unidades en los almacenes[114].

Este yacimiento resulta hipotéticamente ser, si la parte Oeste era como parece (casa 8) de estructura similar

(105)Referencias a cerveza: Estrabón la llama *zythos*, III,3,7 (FHA VI, 214). Sobre todo Plinio, quien la demonina caelia: XIV, 149 (FHA VIII, 184 y VII,46); XVIII,68: Cerveza de la Galia e Hispania (FHA VIII, 189 y VII, 51); también caelia, XXII, 164 (FHA VIII, 194; VII, 56). El texto más importante es el de Orosio (c. 414 d.C.): Hist. V, 7, 13-14. "Finalmente [los Numantinos en 133 a.C.] salieron todos de pronto por dos puertas tras haber bebido antes gran cantidad no de vino, por cuanto aquel lugar no lo produce, sino de un jugo de trigo de confección artesana, al que llaman 'celia', porque se produce por calentamiento; en efecto, con fuego engordan el tamaño del grano de trigo húmedo, despues lo secan y luego, convertido en harina, lo mezclan con un jugo dulce; la fermentación consigue un fruto de sabor áspero y que produce el calor de la embriaguez. Pues bien, reanimados tras el largo tiempo de hambre por esta bebida, se entregaron a la lucha". Ver también más adelante la posible evidencia arqueológica de produción de cerveza en El Amarejo en el s. III (Broncano, 1988).

(106)Ateneo, 16c citando a Polibio.

(107)Diodoro V, 17.

(108)Orosio, V, 7,13.

(109)Floro, I, 34, 11. Vid. infra. nota.

(110)Vid. supra nota .

(111)Gomez Bellard et. al. 1993.

(112)Blánquez y Olmos, 1993; Blánquez, 1993.

(113)Blánquez, 1993: 100 y nota 9.

(114)Blánquez, 1993: 102.

a la Este, un centro fortificado pequeño de almacenamiento –y quizá de producción– de vino[115], además de distribuidor, dada la capacidad de almacenamiento detectada[116] y su ubicación junto a la Vía Heráclea[117]. En todo esto La Quéjola se parece al yacimiento más antiguo de Benimaquía. Sin embargo, hay dos rasgos diferenciadores de importancia: La Quéjola se encuentra ya muy al interior, no en la costa; y los materiales de importación documentados remiten al ambiente griego y no al semita –el timiaterio es claramente muy anterior a la fecha de las copas Cástulo, y por tanto una pieza de lujo perdurable[118]. Por otro lado, a nuestro juicio la presencia de una copa en cada almacén permite asociar estos materiales griegos a la cata del vino en un contexto de poblado, dato que es significativo dado que la mayoría de nuestros datos sobre el consumo de vino en época ibérica son de ámbito funerario.

Los datos que proporcionan La Quéjola y Benimaquía quedan completados en el ámbito funerario por los de la necrópolis de **Los Villares** en Albacete[119]. En ella se han documentado dos depósitos –no ajuares– de material quemado, fundamentalmente cerámica ática, sobre cuya interpretación hablaremos más adelante (Apdo. III.B). Ambos se fechan en torno a fines del s. V a.C., y ambos contienen las mismas categorías de materiales: joyería áurea, cajas de madera con apliques de marfil de procedencia etrusca, y sobre todo cerámica ática, en particular copas para beber vino[120]. El primero de los depósitos, hallado en 1983 y denominado originalmente como Tumba 25, contenía hasta 30 vasos griegos quemados *in situ*, entre ellos numerosos bolsales y algunos cántaros de Saint Valentin y escifos, quemados y fragmentados, además de placas de marfil, punzones de hueso, aribalos de pasta vítrea, un escarabeo púnico, cuentas de oro, etc.[121]. El segundo, bajo la tumba 20 (con señalización exterior en forma de escultura de jinete[122] y por tanto asociado con ella, contenía hasta 53 vasos áticos[123], entre ellos un lote de diez cántaros de Saint Valentin[124] y tres *choes* áticas[125]. Además, incluía piezas de oro y bronce, aribalos para perfume y cuentas de collar de pasta vítrea, cerámica indígena

(115)Blánquez, 1993: 102.

(116)De todos modos, hay que ser cauto al hablar de grandes capacidades de almacenamiento. Si el poblado contuviera el resultado de una vendimia completa, por tanto una producción anual en una zona dada, y tuviera una capacidad de almacenamiento de 10.000 litros –diez veces más de la primera aproximación publicada, todavía muy estimativa (Blánquez, 1993: 103)–, la cantidad parece grande. Pero entonces todo depende de un dato del que no disponemos: el carácter suntuario y ocasional del consumo de vino a fines del s. V a.C., o por el contrario de su extensión. Si el vino era todavía un producto raro y preciado como parece y sostiene el mismo excavador, sin duda la capacidad de almacenamiento de La Quéjola supera con mucho el autoconsumo anual de un poblado: si por el contrario se estaba generalizando, y el consumo por adulto era similar al mínimo documentado para Grecia (las raciones 'de supervivencia' de poco más de medio litro diario permitidas a los espartanos de Esfacteria, ver Apdo. III.C.), entonces 10.000 litros darían para beber a sólo unos 55 adultos durante un año.

(117)Blánquez, 1993: 103.

(118)Blánquez y Olmos, 1993: 96.

(119)Se han publicado varios avances aunque como en los yacimientos anteriores no contamos todavía con la Memoria de Excavación. Aquí recogemos sólo los de interés directo para nuestro tema: Blánquez 1990, 1990b, 1992, 1992b, 1992c, 1993b.

(120)Blánquez, 1992c: 256.

(121)Blánquez, 1990: 222-266.

(122)Blánquez, 1992; 1992c, 1993b.

(123)Blánquez, 1992c: 256.

(124)Blánquez, 1993b: 118.

(125)Roldán, 1993.

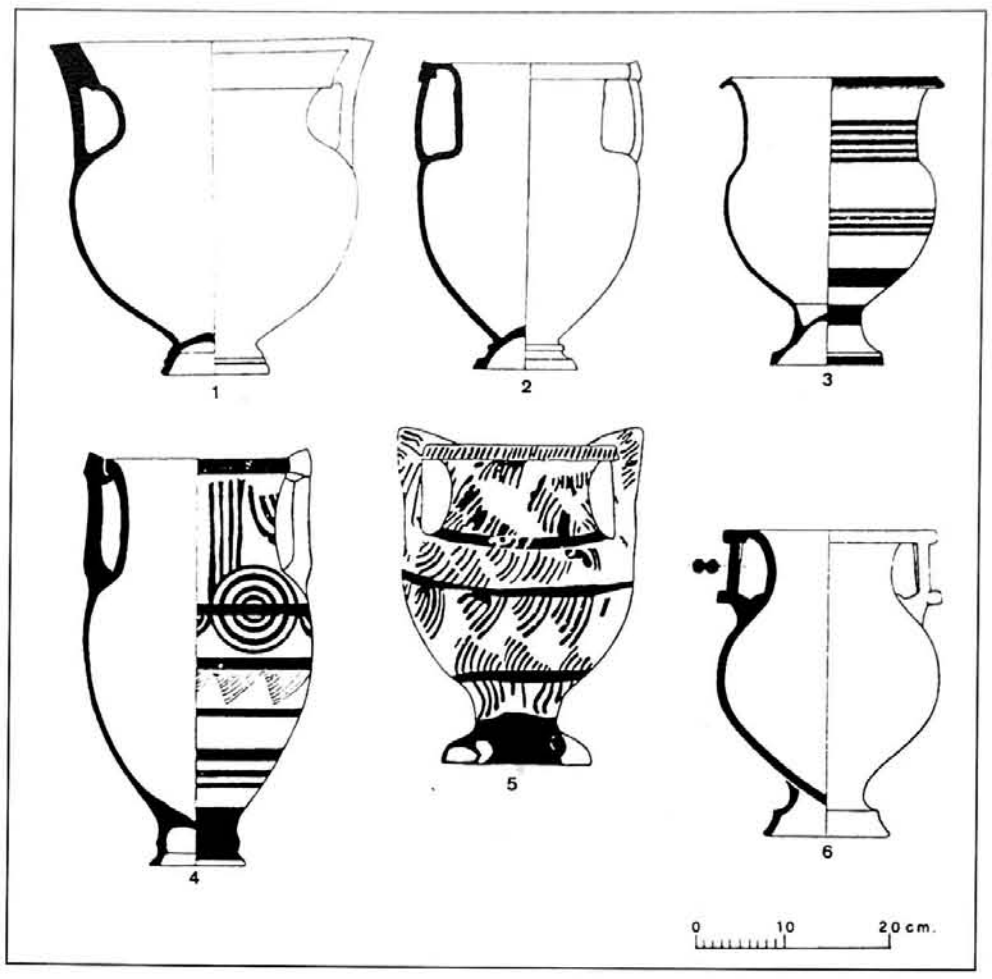


Lámina 11. Imitaciones ibéricas de cráteras áticas de columnas halladas en Andalucía. Según J. Pereira y C. Sánchez.



Lámina 12. Escena de simposio (simplificada con un solo lecho) en una crátera ática de campana hallada en Toya (Jaén). s. IV a.C. Museo de Jaén. Según C. Sánchez.

y cajas de madera y marfil etruscas con decoración figurada[126]. Uno de estos marfiles contiene la única escena que conocemos de un simposiasta reclinado en contexto ibérico[127]. Aparentemente, y salvo una muela de bóvido en el primer depósito, no había huesos animales quemados. Todo este material se quemó *in situ* en un hoyo ovalado que luego fue cubierto por adobes y finalmente por el propio túmulo de la Sep. 20[128].

Por último, en la fase III de la necrópolis (c. 400-375 a.C.) se generalizan las copas Cástulo y escifos, entre otros vasos griegos, en las tumbas[129].

Los rasgos más interesantes de los dos depósitos citados, aparte de su carácter de lotes en contextos cerrados, son la asociación de la mayoría de sus componentes cerámicos al vino –con la significativa ausencia de ánforas–, la aparición de otros elementos de lujo, y la cremación de los conjuntos. Es evidente que nos hallamos ante un tipo de ritual cuyo carácter preciso ¿depósito de ofrendas?, ¿libaciones?, ¿banquete funeral? no podemos precisar (*v. infra.* Apdo. III.B.).

(126)Blánquez, 1992: 125.

(127)Blánquez, 1992b: 223, Fig. 7.

(128)Blánquez, 1992: 125.

(129)Blánquez, 1992: 123-124; 1992c: 257.

Estos depósitos de materiales quemados no son únicos en el mundo ibérico, aunque sí son los más cuidadosamente documentados. Probablemente el llamado "*ustrinum*" de la necrópolis de Baza[130] tuviera características semejantes, así como, en parte, el *silicernium* de El Molar (Alicante)[131]. De hecho, ya hemos propuesto en otro lugar que muchos de los materiales hallados "fuera de tumba" o "de acarreo" en excavaciones antiguas pueden proceder de ritos postdeposicionales de ofrendas y libaciones que tendrían un reflejo escaso en lo que se refiere a la creación de estructuras detectables[132]. Sólo excavaciones minuciosas pueden localizar concentraciones de materiales estrellados, si acaso, contra una capa de arcilla.

Los recientes trabajos en el poblado ibérico de la **Loma de El Escorial** (Los Nietos, Cartagena)[133], permitieron descubrir en la campaña de 1990 una estancia dedicada al almacenamiento de grandes recipientes, entre los que se encuentran ánforas ibéricas, púnicas y quiotas, y un lote de ocho cráteras de campana de figuras rojas, de las que al menos cuatro forman un lote del mismo taller. El conjunto se fecha en la primera mitad del s. IV a.C. No cabe duda de que este almacén, casi a pie de playa del mar Menor, es un primer paso en la distribución de productos importados, en este caso el lote de cráteras[134]. Teniendo en cuenta que en la cercana necrópolis de Los Nietos escasean los fragmentos de FR, cabe pensar que la distribución prevista sería interior. No podemos saber si estos vasos estaban pensados para un uso exclusivamente como urnas cinerarias o si iban a tener un uso en banquetes o fiestas entre los vivos. La aparición de varias ánforas importadas en la misma estancia nos hace pensar que es posible que el uso vinario de estas cráteras fuera conocido y apreciado por los destinatarios de las mismas, aunque con seguridad no en el contexto original para el que fueron diseñadas (mezclar vino y agua en un *symposion*).

Es también interesante el hallazgo de un numeroso lote (más de 470 piezas) de ánforas en el pecio de **El Sec** (Mallorca), de c. 375-350 a.C., conocido desde los años sesenta aunque su publicación no se ha realizado hasta fines de los ochenta[135]. La presencia de una amplia variedad de ánforas samias, corintias, greco-itálicas, quiotas, púnicas etc. es indicio de que, pese a la escasez de ánforas griegas importadas en el mundo ibérico a partir del s. V a.C., llegaban a Iberia cantidades reducidas de aceites y vinos importados, que como se verá más adelante pueden ser interpretados como productos de lujo distintos a las producciones de vino locales, y como tales, símbolos de *status*. Dicho cargamento iba acompañado de un amplio lote de vasos de figuras rojas y barniz negro, la mayoría asociadas al servicio de bebida (cráteras, copas, etc.).

Aunque fuera de la órbita estrictamente ibérica, el caso del yacimiento de **Cancho Roano** (Badajoz) resulta también significativo[136]. En el complejo palaciego-santuarial se han hallado entre 80-100 ánforas pertenecientes a la última fase del palacio "A" y su amortización en torno a fines del s. V a.C[137]. Se trata de formas que derivan claramente de las antiguas R-1 fenicias, mantenidas incluso durante siglos[138]. Teniendo en cuenta que parte de ellas estaban llenas de áridos (cereales, almendras, etc.)[139] el número de ánforas que en un momento dado estaban llenas del líquido original (¿vino?, ¿aceite?[140]) no era excesivamente grande, debiendo bastar para autoconsumo del complejo y quizá para grandes ceremonias o banquetes en que participaran grupos; pero no da la impresión por ahora de que Cancho Roano fuera un centro distribuidor de vino y/o aceite a gran escala, sino, como decimos, un lugar de redistribución limitada en forma de banquetes ceremoniales.

La cerámica griega correspondiente a la última fase de utilización del complejo, hacia fines del s. V a.C. tiene un repertorio ya habitual, compuesto sobre todo de vasos para beber, cílicas y escifos fundamentalmente[141]. Su gran número, en torno a 300 piezas, ha llamado la atención, y se ha propuesto una función redistribuidora a partir del yacimiento[142]. Es posible, pero también lo es que estas copas, propiedad de los señores de Cancho Roano, se emplearan en ceremoniales colectivos en el propio complejo. En las estancias excavadas del sector Norte se han hallado numerosos jarros y braseros de bronce[143] así como asadores/espetones que nos remiten de nuevo a ceremoniales en los que bebida y comida tendrían un papel importante en forma de sacrificios y/o banquetes sacrificiales[144]. La existencia de 'fiestas de mérito' más profanas es probable aunque hipotética, y deriva en buena medida del peso 'palacial' que demos al complejo sobre el 'santuarial'. Tampoco es en sentido estricto necesario que fuera el vino la bebida empleada generalmente en estas ceremonias[145], puesto que la cerveza es un buen candidato. La cebada y

(130)Presedo, 1982: 262-264. Depósito de cenizas con material enmarcado por un cerco de adobes de 50 cm. de lado. Contenía cílicas de FR y otros vasos de BN, fusayolas y objetos de Ae y Fe.

(131)Monraval, López, 1984. En el conjunto excavado en 1982 en el Molar hay sin embargo dos características diferenciadoras de las documentadas en Baza y Los Villares. Por un lado, la presencia de numerosos fragmentos de ánforas incluyendo una griega; y por otro, la abundancia de huesos de animales (ovicaprinos, suidos, bóvidos y cérvidos sobre todo). Junto a ellos, se recuperó una abundante cantidad de cerámica ibérica (platos y vasos cerrados) y algunas importaciones griegas (una cílica y una F 42 L. de BN). El conjunto parece fecharse a principios del s. IV. La abundancia de huesos documentaría un verdadero ritual de sacrificio o un banquete funerario in situ.

(132)Sánchez Meseguer, Quesada, 1992: 372-373.

(133)García Cano, C. y J. M. 1992: 3-32.

(134)García Cano, C. y J. M. 1992: 30-31.

(135)Arribas et. al. 1987; Cerdá, 1989.

(136)Celestino, Jiménez, 1993 con la bibliografía anterior (Apéndice III, pp. 225 ss.).

(137)Celestino, Conferencia UAM 26 Mayo 1994. Guerrero Ayuso (1991: 52) indica que, aunque no siempre ha sido fácil separar las ánforas de la fase final del palacio de aquellas posteriores a la amortización, ambos conjuntos son de tipos y características idénticas.

(138)Guerrero, 1991: 53.

(139)Dependencia 10 en el interior (Guerrero, 1991: 53); sector Norte en el exterior, (Celestino y Jiménez, 1993: 127). Guerrero (1991: 64 ss.) propone que las ánforas derivadas del tipo R-1 con cereal son reutilizaciones. El contenido original debía ser líquido y, propone Guerrero, vino y/o aceite, preferentemente lo primero. Sin embargo, los hallazgos de ánforas en las estancias del sector Norte recientemente excavado (Celestino, Jiménez 1993: 126-127) parecen indicar que al complejo estaban llegando ánforas ya llenas de cereales y no de líquido. Si las ánforas son como parece de producción local, o bien Extremadura producía vino en el s. V a.C. o bien las ánforas, con su estrecha boca, estaban pensadas para áridos.

(140)No hay datos objetivos para decidirse entre estos dos posibles contenidos. Guerrero (1991: 65-66) acepta ambas posibilidades, pero tiende a inclinarse por el vino debido a evidencia externa relacionada con el tipo R-1.

(141)Guerrero, 1991: 61.

(142)En último lugar, Celestino y Jiménez, 1993: 159.

(143)Celestino y Jiménez, 1993: 85-99.

(144)Celestino y Jiménez, 1993: 156-157.

(145)Celestino y Jiménez, 1993: 159-160.

el trigo documentados en muchas de las ánforas del sector norte podría ser la materia prima para esta bebida, sobre todo si recordamos que se han hallado restos de cebada incluso en recipientes de bronce[146].

Queremos también traer a colación las excavaciones realizadas en los últimos años en el castro céltico –no ibérico aunque con algunos elementos ibéricos e iberizantes– de **Capote**[147], en el sur de la provincia de Badajoz. En el centro del poblado se ha documentado un espacio, verdadero punto focal en el castro, abierto a una de las calles, con restos de una serie de estructuras y materiales que su excavador asocia a la celebración de un banquete en el que podrían participar, sentadas en bancos corridos, unas veinte personas. Sin embargo, dicho espacio está abierto a un espacio público que podría dar cabida a unas doscientas personas[148]. Hay datos –huesos, vajilla– que indican que este espacio se empleó para un banquete ritual en que se consumió carne –con seguridad– y probablemente bebidas alcohólicas, posiblemente cerveza. El excavador da por seguro que el banquete documentado sería un acto colectivo –se sacrificarían hasta 24 animales– en el que participarían la totalidad de adultos del poblado, dirigidos por los notables sentados en el espacio reservado[149]. L. Berrocal va más allá al considerar que este banquete pudo celebrarse por una circunstancia muy excepcional, quizá el asedio y el asalto al poblado por los romanos[150].

Por último, conviene insistir en que el vino no era la única bebida alcohólica consumida por los iberos. Posiblemente ya antes de la llegada del vino los iberos fabricaban diferentes tipos de cerveza, y una serie de estructuras industriales excavadas en el poblado de **El Amarejo**, en Albacete[151], puede indicar que en el s. III a.C. la cerveza, no dependiente como el vino de la estacionalidad, era una bebida sumamente importante, y quizá más accesible que el vino para el conjunto de la población.

II.D.- VAJILLA GRIEGA IMPORTADA ASOCIADA –EN ORIGEN– AL CONSUMO DE VINO.

Estos materiales han sido estudiados sobre todo por P. Cabrera y C. Sánchez. A partir de principios del s. V a.C.[152] la producción indígena de vino estaba ya establecida, aunque seguía acompañada de un número de importaciones anfóricas menor que en el s. VI a.C.[153] En realidad, durante el s. V hay un cierto descenso de importaciones, tanto de ánforas como de servicios de bebida, fenómeno que perdura hasta mediados/finales de dicho siglo. Desde esta época el patrón de importaciones cerámicas griegas es diferente al de época arcaica: se trata en Andalucía de grupos muy homogéneos de cráteras, cántaros de Saint Valentin, copas Cástulo y de Clase Delicada y ánforas corintias sobre todo[154]. En el Sureste la zona costera presenta una mayor variedad dentro de la escasez de material[155], pero en el área de Albacete de nuevo encontramos lotes homogéneos entre los que destacan cántaros de Saint Valentin. Estos vasos se distribuyen sobre todo por las áreas costeras y por las vías de penetración hasta el interior: desde Villaricos hacia Baza y Cástulo, y desde Alicante por el Segura hacia la Vía Heráclea y finalmente hacia Cástulo de nuevo y desde esta zona hacia Sisapo. Otra ruta podría partir de la zona onubense/gaditana hacia Extremadura[156].

Durante el siglo IV a.C., tras un aparente descenso en el primer cuarto de siglo[157] volvemos a encontrar, ahora masivamente, cerámicas áticas de barniz negro y figuras rojas, fundamentalmente cráteras de campana, cílicas de FR, bolsales, cántaros y páteras de borde vuelto, es decir, recipientes asociados en teoría y en principio a la bebida (cráteras) y sin duda a la bebida (copas). Se aprecian con todo variaciones por zonas: por ejemplo, en el Sureste abundan los cántaros de barniz negro, que sin embargo aparentemente escasean en la Alta Andalucía, quizá por falta de reexcavaciones en Museos (G.ª Cano, comunicación personal). Es en los yacimientos costeros donde se registra una mayor variedad formal, aparte del caso excepcional de Cástulo[158]. Un rasgo común en los yacimientos es que nos hallamos ante un comercio 'por lotes' tanto en la Alta Andalucía[159] (Toya, Castellones de Ceal) como en el Sureste (Cigarralejo, poblado de Los Nietos). En la zona ampuritana, lógicamente, la variedad formal es mucho mayor, con formas que no se documentan en el resto de la Península[160]. Determinadas formas, como las copas del grupo de Viena 116 –especialmente abundantes en Andalucía oriental pero también en el Sureste– parecen ser producciones destinadas desde el origen para su comercialización en el lejano occidente Mediterráneo[161].

Los vasos griegos distribuidos en Iberia –fuera de la zona ampuritana– son fundamentalmente formas abiertas para beber, mientras que escasean, al contrario que en el s. VI, los contenedores[162] y la vajilla para comer[163]. Todo indica que estos vasos se comercializaban por sí mismos, sin ser simplemente 'space fillers'[164]. Si llegaba algo de vino o aceite, era en proporción mucho menor que en época arcaica, posiblemente debido a que la producción local cubría las necesidades. Hay una clara tendencia a la acumulación de vasos áticos en el ritual funerario, no a la selección de unos pocos vasos cualitativamente diferentes. Sólo las cráteras de Figuras Rojas destacan por su tamaño y su concentración en un número reducido de tumbas,

---

(146)Celestino y Jiménez, 1993: 157. Celestino, 1992: 27.
(147)Berrocal, 1992: 196 ss.; Berrocal, 1994.
(148)Berrocal, 1992: 196.
(149)Berrocal, 1992: 198; 1994: 272.
(150)Berrocal, 1992: 199; 1994: 271.
(151)Broncano, 1988.
(152)Para las importaciones anteriores asociadas al vino, Cabrera, 1988-89; 1994 e.p.; Olmos, 1987.
(153)Cabrera, 1994: e.p. Las ánforas corintias y massaliotas siguen siendo en la primera mitad del s. V a.C. una proporción importante de los vasos importados en El Oral de Alicante (Abad y Sala, 1993).
(154)Cabrera, 1994 e.p.; Rouillard, 1991: 103 ss.
(155)García Cano, 1985: 59-60; García Cano y Page, 1994.
(156)Ver Dominguez Monedero, 1993 e.p.; Cabrera, 1994: e.p.
(157)Cabrera, 1994: e.p.; Sánchez, 1992: 282-283.
(158)Sánchez, 1992: 291; Dominguez Monedero, 1993: e.p.
(159)C. Sánchez, 1992: 290-292; Rouillard, 1991: 184-185.
(160)Sánchez, 1992: 287; Rouillard, 1991: 158 ss. espec. Tableau 7. y Carte 14, pp. 192-193: hay repertorios formales amplios sólo en zonas costeras del Nordeste y Sudeste, en las zonas de comercio ampuritano, además de en Cádiz y Alcacer do Sal.
(161)Sánchez, 1992: 293; 1994: 158.
(162)Rouillard, 1991: 172: "Une grande absente; l'amphore commerciale grecque".
(163)Bats, 1989: 201; Rouillard, 1991: 166.
(164)Sánchez, 1992: 301; Sánchez, 1994: 151. Rouillard, 1991: 186. Para una discusión de ambos puntos de vista (cerámica como objeto valioso o como relleno), Gill, 1991.

sobre todo en la Alta Andalucía. Un rasgo a destacar es que incluso en la 'vajilla' elemental para la bebida falta en Iberia uno de los elementos griegos más habituales, el enócoe[165].

Si el comercio púnico fuera el responsable de muchas o algunas de estas importaciones[166], devaluando en cierto modo el papel de Ampurias que con todo parece fundamental[167], la significación cultural que deban tener estos vasos no tendría que verse afectada sustancialmente, dada la vieja tradición vinaria del mundo semita (*v. supra* Apdo. I.B) y el grado de influencia helénica en el propio mundo púnico[168].

No puede olvidarse, por último, el fenómeno de las imitaciones, cuyos ejemplos más espectaculares son las cráteras de columnas y sobre todo de campana[169]. Estos vasos están de nuevo, y en teoría, asociados a la bebida, pero se utilizaron sistemáticamente –como muchos de los originales griegos importados– como urnas cinerarias, aunque algún autor[170] haya sostenido que estas imitaciones se usarían para mezclar vino y agua, algo que nos parece improbable. Ello no significa negar que se emplearan para contener vino puro en contextos de bebida y banquete. Sobre una posible interpretación de la llamada 'crátera del desfile militar' del Cigarralejo y las *lebetas* de Lliria hablaremos más adelante (Apdo. III.C.).

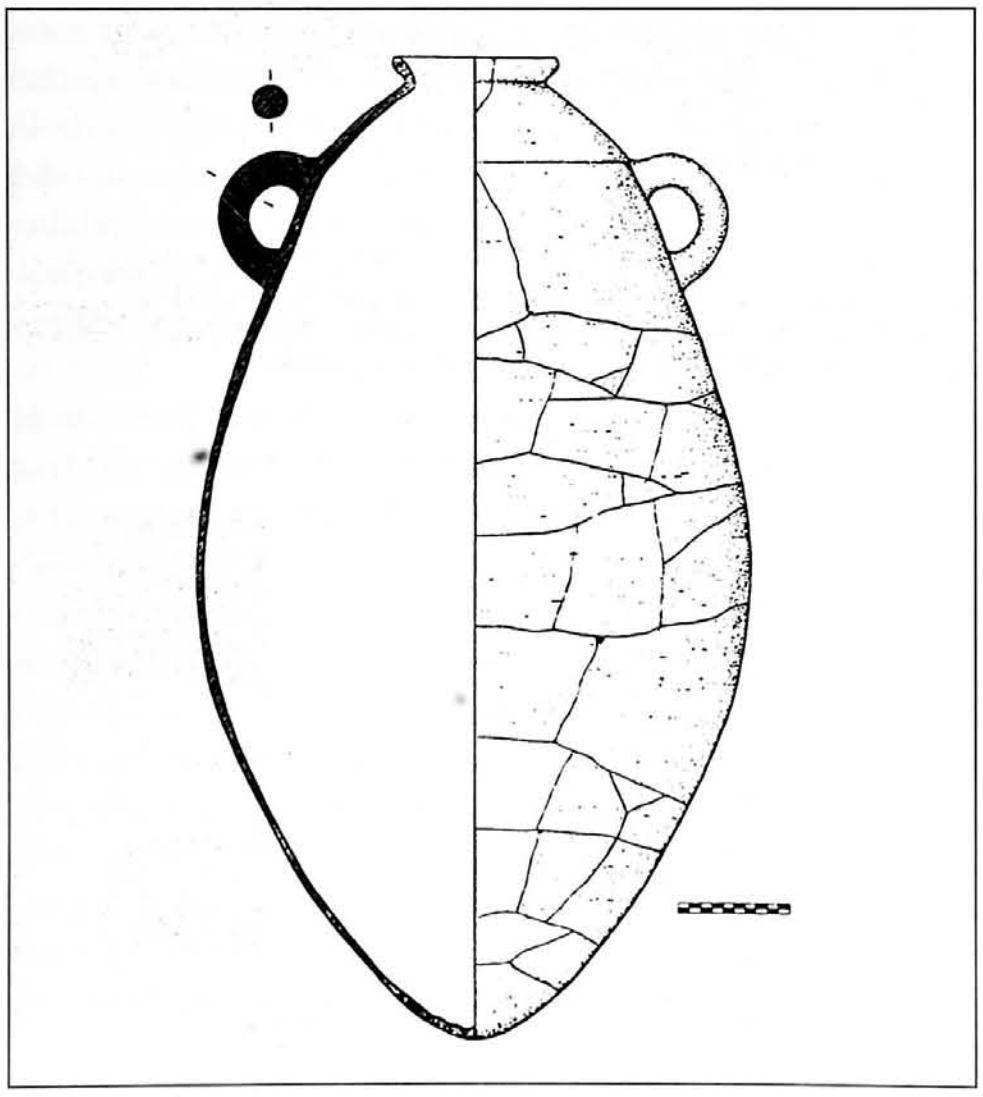


Lámina 13. Anfora, posiblemente vinaria, procedente del palacio-santuario de Cancho Roano (Badajoz). Espacio N-6. s. V a.C. Museo de Badajoz. Según S. Celestino y F. J. Jiménez Avila.

(165)Rouillard, 1991: 184.
(166)Adroher, 1987-88; Olmos, 1985b; etc. Para el caso del Sec, resumen en Rouillard, 1991: 232 y 178.
(167)Sobre el importante papel de Ampurias, Cabrera, 1994 e.p.; Blánquez, 1990b: 16; Olmos, 1984: 218, etc.
(168)No es tema que podamos desarrollar aquí. Ver Olmos, 1984: 219 para ejemplos en Iberia; Quesada, 1994 (e.p.)
(169)Page, 1984; Page, 1985; Pereira y Sánchez, 1987; Sánchez, 1992: 320 ss..
(170)Page, 1985: 76 para el Sureste.

Junto con las formas de los vasos, debe tenerse en cuenta la iconografía de las escenas que en ellos aparecen. No trataremos aquí las escenas de las copas, ajenas al mundo del vino[171]. Por lo que se refiere a las cráteras, en su mayoría, se trata de escenas dionisiacas y de banquete, ambas relacionadas en origen con el mundo del vino y también con el ambiente funerario[172]. En el Apdo. III.B. volveremos sobre la cuestión.

III.- ALGUNOS INTERROGANTES CULTURALES

Los datos que hemos analizado hasta ahora, arqueológicos y documentales, nos permiten afirmar que los Iberos y Celtíberos consumían cerveza, y, cuando podían permitírselo (más los Iberos que los pueblos del interior), vino, al igual que hemos visto en el ámbito céltico (Estrabón). También que, a diferencia del ámbito centroeuropeo, las cantidades de vino disponible podían ser grandes ya desde época antigua (s. VI a.C.) gracias a la producción local (Benimaquía, La Quéjola). Sabemos también que la bebida se asociaba a banquetes en contextos ritualizados (Cancho Roano), especialmente en situaciones excepcionales (por ejemplo, de guerra, Numancia y Capote), y que el vino se consumía, libaba o ambas cosas en los funerales (Los Villares). Por último, sabemos que se conocía e importaba buena parte de la vajilla estándar griega especializada para la bebida de vino, aunque faltan recipientes importantes como los enócoes, y que es posible que los Iberos interpretaran la iconografía de estos vasos en un sentido paralelo al original, aunque esto no es seguro. En cambio, no se importó apenas la vajilla asociada a la comida, de modo que no cabe hablar de comidas al modo griego.

Lo que no sabemos es si las cráteras se emplearon alguna vez para mezclar vino y agua –los datos apuntan a que no–, si el banquete y la bebida estaban formalmente separados, y si los comensales se reclinaban. A todo ello la respuesta es por ahora negativa. En consecuencia, en el estado actual de nuestros conocimientos es difícil que podamos hablar en la Cultura Ibérica ni de comida ni de *symposion* orientado al placer[173] de tipo clásico, con sus connotaciones de helenización. Ciertamente que los Iberos consumían vino, y que posiblemente lo hacían en contextos (funerarios, banquetes aristocráticos, rituales o militares) que un griego podría reconocer como tales en su forma bárbara; cierto que podían utilizar al menos parte de la vajilla griega apropiada para estos usos, pero no creemos que en la secuencia y formas helenas. Si, como se ha dicho[174], el *symposion* y sus elementos son un elemento-traza para calibrar el impacto de la cultura griega en otras del Mediterráneo, en el caso de la Cultura Ibérica desde principios del s. V a.C. parece que éste no fue especialmente profundo[175]. Si nos limitamos al ámbito funerario, las discrepancias de

(171)Sobre todo las escenas de jóvenes con manto, Sánchez, 1992: 324 ss.
(172)Sánchez, 1992: 326 ss. La introducción de escenas dionisiacas en el ambiente funerario ibérico, quizá a través de intermediarios púnicos, ha sido discutida por esta autora y por R. Olmos (p. ej. Olmos, 1991: 306).
(173)En la terminología de Murray, 1990: 94 y 99.
(174)Por ejemplo, Murray, 1990 *passim*.

ritual, y sobre todo de composición de los ajuares –que en el mundo ibérico de los ss. V-III a.C. expresan rango mediante acumulación– son tales que impiden hablar en principio de 'helenización' aunque en partes de ese ritual se empleen vasos griegos importados[176]. Sólo en Ampurias y –quizá– en Ullastret es posible hablar de un andron y de symposia al estilo griego[177].

Si bien no podemos hablar, ni en sentido estricto, ni siquiera en el lato, de *symposion* ibérico, quedan por discutir tres cuestiones:

a.- qué patrón de consumo del vino es discernible entonces en los usos de la cultura ibérica (Apdo. III.A).

b.- si en el contexto del ritual funerario o del sacrificio ritual –que como se ha visto son diferentes al *symposion*– podemos hallar rasgos de comportamiento detectables arqueológicamente en torno a las libaciones, ofrendas y banquetes funerarios, que podamos reconocer como 'helenizantes', o si más bien debemos hablar de fenómenos en paralelo, uno –el ibero– influido sólo superficialmente por el otro –griego o semita– (Apdo. III.B.).

c.- si cabría hablar de una comensalidad de 'feast of merit' jerárquica con connotaciones militares o de su evolución en una comida cotidiana de los hombres en edad militar[178] (Apdo. III.C.).

III.A.-BANQUETES, ARISTOCRATAS Y VINOS. UN MODELO DE CONSUMO Y USO SOCIAL ENTRE LOS IBEROS.

El caso ibérico se asemeja al etrusco sólo en la temprana producción local de vino, pero no en la adopción profunda de elementos culturales helenos. Nada impediría que fueran orientales –semitas– los rasgos originarios del banquete orientalizante en Iberia, documentado en las tumbas principescas, o en su versión mitológica en los relieves del monumento de Pozo Moro, aunque nos parecen probables unas raíces indígenas aún anteriores. Sin embargo, una vía especialmente productiva es la comparación con el caso de los pueblos célticos. Si ensayamos una aplicación, no mecánica sino flexible, a los datos ibéricos conocidos del modelo propuesto por Dietler (*v. supra*, Apdo. I.D.), podemos proponer que, en una primera fase tartésica y pre-ibérica, el vino tendría una función de bebida distintiva de elites aristocráticas o de una posible monarquía, con escasez de producto –proporcionado por los fenicios y/o griegos– y presencia de vajilla de lujo[179]. No desarrollaremos este periodo aquí, porque se sale de nuestro marco cronológico, pero los datos de Huelva –tanto La Joya como otras excavaciones– apuntan claramente en este sentido. Posiblemente el enterramiento de Pozo Moro (c. 500 a.C.), con su juego individual de vino y perfume –similar a algunos ajuares e imágenes etruscas[180]– marcaría el final de este periodo.

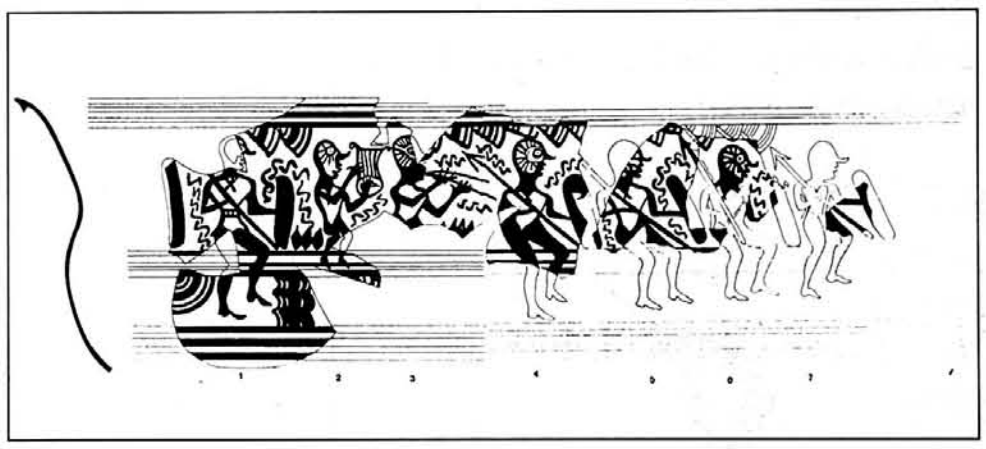


Lámina 14. Imitación de crátera de campana con escena de desfile o procesión militar al son de la música. Necrópolis de El Cigarralejo (Murcia). Fuera de tumba. Fecha incierta. Museo de Mula. Según E. Cuadrado.

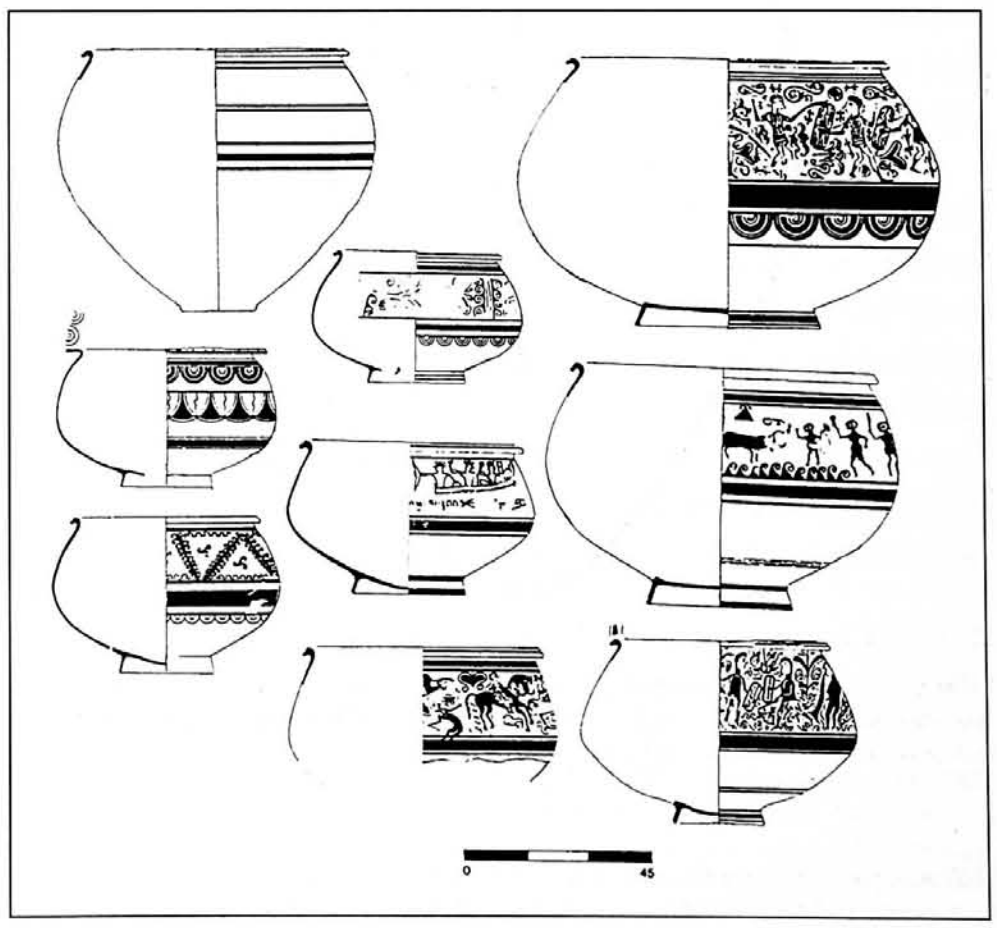


Lámina 15. Recipientes contenedores de líquido. S. Miguel de Lliria (Valencia). Fin s. III-principios del II a.C. Museo del SIP de Valencia. Según H. Bonet.

---

(175)En este sentido, resulta ilustrativa la comparación con otro entorno más helenizado, como el del área póntica (Olmos y Griñó, 1985; Sánchez, 1994). Parece especialmente significativa la presencia en el Ponto –y en la zona de Ampurias– de vasos asociados al mundo de la mujer que están ausentes en el mundo ibérico del Sur y Sureste.

(176)Entendiendo por "helenización" un proceso de aculturación profunda resultante en una transformación de los modos de vida de una sociedad indígena, que incluya alteraciones significativas en los modos de vestir y comer, en la cultura material, en las formas de hacer la guerra, y, eventualmente, incluso en la lengua y la religiosidad. No nos acaba de gustar el término 'niveles de helenización': un área geográfica llega a estar helenizada, o puede estar en proceso de helenización, pero no vemos que pueda haber diferentes 'niveles', sino si acaso, pasos en un proceso. En este sentido, incluso en trabajos con títulos engañosos, la mayoría de los autores no va más allá de hablar de que 'le processus d'hellénisation...n'a jamais alteré substantiellement le développement de la structure sociale et culturelle ibérique..." en un artículo titulado "L'Hellenisme dans la culture Iberique", centrado sobre todo en una fase posterior (Almagro Gorbea, 1990). Otra cosa diferente es el proceso de 'helenistización' con fuerte intermediario púnico visible a partir del s. III a.C. y que ha sido defendido por Almagro Gorbea (1990) y por nosotros mismos (1994 e.p.).
La mayoría de los autores españoles tiende ya a hablar en términos de "lenguaje formal helenizante" (Olmos, 1989: 283) y no de helenización. Incluso se sustituyen por otras más ambiguas y/o polisémicas (Blánquez, 1993b: 120) expresiones anteriores demasiado radicales "Los materiales aquí reseñados constituyen, en sí mismos, algunas de las evidencias materiales de esta nueva identidad y testimonian, de modo paralelo, la aceptación de ritos como la libación, el perfume, el *symposium*, o el enterramiento tumular acordes con el sentir griego. Como es lógico, todos ellos con un suficiente grado de transformación-reinterpretación que no hacen sino poner de manifiesto la propia personalidad de aquellas gentes. Así pues, hablar de cultura ibérica en el Sureste de la Meseta equivaldría a resaltar el término de helenización" (Blánquez, 1990b: 19)

(177)Olmos, 1985b: Lám. 33 y p. 192: , recogiendo un mosaico helenístico tardío en un andron de Ampurias y el hecho de que las casas de Ullastret tenían servicios griegos de vino. Coincidimos plenamente con Olmos y Griñó (1985: 32-33) para quienes "solamente la presencia y continuidad de una polis permite conjeturar que la helenización se transmite a un nivel más profundo en su entorno local. Se vislumbra, por ejemplo, una helenización incipiente en el caso de Ullastret, población indígena situada en el área comercial de Ampurias...".

(178)De nuevo en la terminología de Murray, 1990: 94. cf. nota . Ver también van Wees, 1992: 44 ss.

(179)Como por ejemplo la primera fase de importaciones griegas en Huelva, antes de fines del s. VII (cf. Cabrera, 1994 e.p.) con la bibliografía anterior.

En una segunda fase, a partir de principios del s. V, parece aplicable un esquema similar al modelo 'Ródano' de Dietler, esto es, un uso más extendido del vino (probado y facilitado por la producción local y por la presencia abundante de ánforas en zonas del interior), utilizado como medio de cohesión social en torno a grupos dirigentes que regularían su distribución en funerales, 'fiestas de mérito' u ocasiones similares, generando una deuda ante la imposibilidad de reciprocidad por parte de los invitados a tales fiestas, que deberían entonces contribuir en forma de trabajo o prestaciones militares. Esto no significa que toda la población tuviera acceso diario al vino: los datos de La Quéjola, con una fortificación protegiendo un centro de almacenamiento de vino, parecen indicar un estrecho control de este producto por parte de la aristocracia. El caso de Cancho Roano parece responder a un modelo similar.

Este modelo de consumo evolucionaría a partir de fines del s. V dentro de una sociedad ibérica en la que las diferencias de *status* no se marcan ya por un estilo de vida *sustancialmente* diferente entre los grupos sociales, ni por unos funerales *sustancialmente* diferentes, (como lo fueron antes dentro del concepto de monarquías orientales sacras defendido por Almagro Gorbea) sino que, como hemos mostrado para el s. IV a.C.[181], fundamentalmente se distancian mediante la acumulación, la ostentación de armas y la capacidad de redistribución. El caso de la necrópolis de Los Villares, con la acumulación de vasos griegos en dos tumbas distintivas del s. V a.C., puede ser transicional entre las dos subfases dentro de este modelo de uso del vino –y de sociedad[182]–: el ritual muestra una complejidad aparentemente mayor al de otras tumbas, pero no hay una exclusividad evidente de elementos de cultura material como podía haberla, por ejemplo, en las tumbas principescas de La Joya, y no es fácil precisar el carácter del grupo –relativamente reducido– de asistentes a la ceremonia funeral en la que se depositaron los vasos áticos. A partir de principios del s. IV a.C. ya no hay duda: la jerarquía se expresa sobre todo por acumulación, no por cualidad[183].

El fenómeno de extensión en el uso del vino, a partir de unos comienzos claramente exclusivistas, principescos o incluso monárquicos, evolucionaría ligado a la producción local hacia un modelo de redistribución por grupos aristocráticos hacia colectivos de hombres libres guerreros, según indican los ajuares de las necrópolis del s. IV a.C.

Las virtudes sociales del vino hacen que sea muy adecuado para su bebida en contextos con un contenido ceremonial, y en momentos como funerales de personajes de cierto rango, o, incluso, en cualquier funeral de un miembro libre de la comunidad. En todo caso, los indicios son de que si su consumo llegó a extenderse más allá de los grupos más poderosos, hasta los grupos de guerreros libres, en época ibérica el vino no llegaría a tener la difusión que alcanzó en época romana, aunque los caldos locales pudieron llegar a abastecer en determinadas ocasiones al conjunto de la población.

Parece pues a nuestro juicio probable que el vino fuera un producto inicialmente –ss. VIII/VII a.C.– reservado a los grupos aristocráticos más altos, cualquiera que fuera la forma que éstos tomaran. También es probable que con los inicios de la producción indígena del vino, y a partir del s. V a.C., su uso fuera extendiéndose a grupos libres inferiores, quizá guerreros-campesinos, por una combinación de mayor disponibilidad del producto y de fenómenos de redistribución y de emulación[184], aunque los procesos –relativamente complejos– de vendimia, pisado, prensado, fermentado y almacenamiento[185] debieron ser durante mucho más tiempo controlados por quienes tenían la capacidad de hacerlo. Los almacenes de Cancho Roano, y las fortificaciones de Benimaquía y de La Quéjola apuntan en este sentido. Las escasas importaciones de ánforas griegas a partir del s. V a.C. (*v. supra*), como las documentadas en el pecio de El Sec[186], podrían interpretarse en este contexto como productos exquisitos destinados a la mesa de quienes, una vez extendido parcialmente el uso del vino local a capas de la población algo más extensas, mediante fiestas de mérito, banquetes funerarios, etc. quisieran así seguir manteniendo un elemento visible de distinción consumiendo vinos o aceites de importación.

No contamos con fuentes referentes al mundo ibérico propiamente dicho, pero quizá el texto ya citado de Estrabón referido al interior o norte peninsular[187] pueda darnos una idea de cuáles pudieron ser las actitudes hacia el consumo del vino que comenzaba a usarse en las áreas costeras propiamente ibéricas: "Beben *zythos*, y el vino, que escasea, cuando lo obtienen lo consumen en seguida derrochándolo en espléndidas comilonas familiares" (trad. A Garcia y Bellido). El vino, procedente del sur y este, donde llegó a ser abundante en época romana[188], era comprado a mercaderes[189], como también hacían los Baleares[190].

En todo caso, y como puede mostrar el caso de El Amarejo, el vino debía coexistir con la cerveza, bebida inferior que en todo caso era corriente incluso en circunstan-

---

(180)Iconografía de banquete individual: Montescudaio, cf. Cristofani, 1987a: 124. Ajuares de vino individuales: tumba Regolini-Galassi y otras (Cristofani, 1987a: 125).

(181)Quesada, 1994. Dietler (1990: 384) clasificaría la situación dentro de una sociedad 'hieratic' más que 'hierarchical' en la clasificación de J. Goody que él discute.

(182)Aunque habrá que esperar a la publicación completa de los ajuares y tumbas para valorar más adecuadamente las diferencias.

(183)A nuestro juicio, siguen existiendo aristocracias y sistema jerárquico de base aristocrática hasta el s. II a.C. (contra, Blánquez, 1993b: 120), como hemos mostrado en el Cabecico del Tesoro (Quesada, 1989: 160 ss.) y aceptan sobre otras bases, como las fuentes literarias o el estudio de los santuarios, otros autores. Lo que ocurre es que estas aristocracias del s. IV reflejan su estatus de modo cuantitativo y no cualitativo, y que ciertamente las apabullantes diferencias discernibles para los ss. VI-V a.C. se han reducido. F. Quesada, (e.p.).

(184)Por el fenómeno bien documentado antropológicamente de emulación, ciertos elementos originalmente exclusivos de un grupo tenderían con el tiempo a extenderse al resto de la sociedad (cf. Ruiz, Molinos, 1993: 238; Morris, 1987: 16-17).

(185)En su estado elemental, el tratamiento de la uva incluye varias fases: vendimia, pisado, (vino 1) prensado (vino 2) prensado de los sedimentos mezclados con agua (vino de baja calidad). De aquí se pasa a fermentar el mosto al aire libre o en tinajas a veces untadas de resina o pez durante 6 meses, con frecuente filtrado de partículas superficiales. Luego el vino había de transferirse a ánforas (Hammond, Scullard, 1970: 1139; White, 1984: 67-71). Pero: "the Greeks found it difficult to arrest fermentation completely, with the result that their wines normally had to be drunk within 3-4 years" (Hammond, Scullard, 1970: 1139). Para una descripción más extensa del proceso de fabricación del vino en la Antigüedad , Forbes, 1965: III, pp.72.80 y 111-130.

(186)Cerdá, 1989: 58 ss.

(187)Estrabón, III, 3, 7..

(188)Estrabón, III,2,6; III, 4, 16.

(189)Cf. Diodoro, V, 34.

(190)Diodoro V, 17.

cias señaladas como el banquete de bodas de Viriato. Tanto llamaba la atención esto a los griegos que nuestra fuente (posiblemente Polibio) habla de "vino de cebada"[191].

Opinamos que en Iberia, como en la mayoría de las antiguas sociedades mediterráneas[192], el consumo del vino debió ser un acto social colectivo, y que la costumbre de beber en solitario sería desconocida. En palabras de Seltman[193]: "*Yet external aids are clearly required to help people to be natural and gay together and these are best obtained by song, by dance, and by drink. It must be real drink. Tea may be a boon, tomato-juice a medicine, but we need the grape for joy. Much may be done with spirits, and good beer is good food; but it is wine that maketh glad the heart of man*". La acumulación de vasos de bebida en los depósitos de Los Villares, el almacenamiento masivo de vino en La Quéjola o Cancho Roano, la protegida producción de Benimaquía, son todos datos que apuntan hacia este uso colectivo.

Los paralelos etnográficos recientemente estudiados por M. Dietler[194], así como lo que sabemos sobre el mundo griego o etrusco, indican que probablemente también en Iberia las actividades, alegres o no, que incluyeran la consumición de cerveza o vino, estarían reguladas por una serie de normas implícitas o explícitas de las que nada sabemos[195], pero que, dados los contextos en que se documenta hasta ahora el uso del vino, tendrían dos componentes fundamentales: el religioso y el jerárquico.

Otro aspecto a determinar es si nos hallamos ante un consumo de carácter privado o público. Sin duda, en un banquete de bodas, en una libación funeraria o en un banquete funerario, el consumo en grupo se realiza dentro de un ámbito privado, pero ¿qué ocurre con el consumo colectivo de comida y bebida en el altar de Capote, quizá con motivo de un inminente asalto al poblado? o, ¿cómo interpretar la bebida colectiva de los numantinos antes de su último ataque?, o ¿qué pensar de un ritual dirigido por el dirigente alojado en el palacio-santuario de Cancho Roano? Aquí quizá convendría hablar en términos de actividad pública y no sólo colectiva –si es que en tal estructura social puede hablarse de 'público' por oposición a lo 'privado' del rey, reyezuelo o jefe[196]. Y es que en una sociedad como la ibérica quizá no sea fácil hablar en sentido estricto de lo 'público'. Por ejemplo, no es concebible en el estado actual de nuestros conocimientos un funeral público como el que defiende Murray para el caso de los héroes griegos[197], o, sobre todo, como el funeral público ateniense por los caídos en combate, el *Patrios Nomos*[198].

Con todo, un caso que nos llama la atención es el de la Sepultura 155 de la necrópolis de Baza, que contenía la famosa escultura[199]. En las cuatro esquinas de la tumba aparecen cuatro ánforas con peculiar decoración pintada, sus bocas aparentemente comunicadas con la superficie exterior por sendas 'chimeneas' talladas en la roca cuya función no queda clara; cabría que estuviéramos ante canales para conducir libaciones desde la superficie a las ánforas, un sistema ampliamente documentado en el antiguo Mediterráneo[200]. Por otro lado, en otro lugar[201] hemos llamado la atención sobre el hecho de que en el centro de la tumba se documentaron hasta cuatro panoplias de guerrero, y no una más o menos grande, lo que es un caso insólito entre los ajuares con armas ibéricos. Entonces planteábamos la posibilidad de que cuatro grupos de sangre, o cuatro clanes hubieran depositado un ánfora en cada esquina y una panoplia en el centro, lo que podría indicar un ritual que desbordara el ámbito de lo 'privado'.

Más complicados son los casos intermedios de ceremonias o rituales, como podría ser el del funeral o boda de un rey o jefe, acto al que puede ser invitada toda la comunidad en una grandiosa 'fiesta de mérito'[202]: creemos que aquí estamos ante una consumición de carácter 'privado' aunque masiva y controlada por un personaje que es el dirigente político de una comunidad o incluso de una entidad política de importancia. Sin embargo, este tipo de banquete puede generar una deuda, si no es ocasional como una boda, sino periódico y frecuente; se generaría así un grupo social dependiente y ligado a un jefe, simbólica y nutricionalmente, por estos banquetes; sus consecuencias podrían afectar entonces al terreno de lo 'político' (no en el sentido heleno del término)[203].

Todo lo que venimos diciendo es coherente con la información disponible y con lo que sabemos de la estructura social ibérica del Sureste y probablemente de la Alta Andalucía a partir de comienzos del s. V a.C., pero a falta de fuentes literarias antiguas y referidas al área ibérica, y de iconografía explícita, queda como un marco probable pero en parte teórico. En realidad, la única evidencia arqueológica directa al uso social del vino deriva de la arqueología funeraria –salvo los casos de Benimaquía y La

---

(191)Ateneo, 16c.

(192)Murray, 1991: 84. Dietler, 1992: 404-406 y 1990 *passim* pone especial énfasis en el caracter social de la consumición de alcohol –no necesariamente de vino–, con abundancia de ejemplos etnográficos de sumo interés que no podemos recoger aquí pero que resultan de lectura provechosa. Insiste de nuevo, como Murray para el mundo griego, en que el alcoholismo y la bebida en solitario son fenómenos desconocidos en las sociedades tribales.

(193)Seltman, 1957: 14.

(194)Dietler, 1990. En Dietler (1992) puede hallarse una buena descripción de las funciones que el alcohol ejerce en sociedades tribales estudiadas etnológicamente. Basadas como están en los lazos de hospitalidad, fiestas de mérito y reciprocidad del don, no parecen distanciarse en lo esencial de las que hemos ido analizando para Oriente, Grecia y Etruria y proponemos ahora para Iberia.

(195)Dietler (1992: 404) resume las reglas documentadas en paralelos etnográficos: "Ces règles concernent spécialement des aspects tels que les types de boison autorisés, le moment et le lieu oó les boissons sont consommées, le rituel qui accompagne l'acte de boire, le sexe et l'Ége des gens qui boivent...et la conduite considérée comme convenable pour boire dans des contextes différents".

(196)Por ejemplo, Schmitt-Pantel (1990: 25) sostiene que la oposición entre el mundo de 'lo privado' y lo 'político' (o público) surgió en Grecia 'long after the Archaic Age'. En consecuencia, y paradójicamente, la autora sostiene que el *symposion* tuvo un carácter 'público': "I would readily agree that the *symposion* is composed of a restricted group, but it does not belong to the private sphere. The groups practising this form of sociability are the very groups which comprise the civic body of the Archaic city. The gesture of reciting an elegy before such a group does not differ qualitatively from that of doing so before the assembly". No acabamos de compartir este enfoque. Para el caso del mundo Etrusco, Torelli (1989: 304) sostiene que el simposio era 'un fenomeno ambiguo di natura sociale, privato, ma dalle connotazioni politiche'.

(197)Murray, 1983: 198.

(198)Tucídides, II, 34. Es el funeral 'de estado' por excelencia. Sobre el ritual, resumen en Quesada, 1991: 84-86 con bibliografía.

(199)Presedo, 1982.

(200)Cf. Dentzer, 1982: 533 para diversos ejemplos de 'tuberías para libaciones' en zonas y periodos distintos.

(201)Quesada, 1989: I,32-33.

(202)Como en el caso que recuerda Schmitt-Pantel (1990: 21): Clistenes, tirano de Sicion, invitó a toda la población de su ciudad con ocasión de la boda de su hija.

(203)Volveremos sobre esta idea más adelante al analizar el ámbito de lo militar.

Quéjola, que apuntan como se ha dicho a un control aristocrático de la producción y distribución del vino, coherente con la propuesta de los párrafos anteriores.

III.B.-RITUAL FUNERARIO Y CONSUMO DE VINO.

El mundo del banquete funerario es sólo una parte del conjunto total de usos sociales posibles del vino, y por tanto puede proporcionarnos una visión sesgada, pero con todo sigue siendo nuestra fuente principal. Como se ha visto (Apdos. II.C y II.D.), los datos de los depósitos de ofrendas de Los Villares, y la cerámica ática en ajuares funerarios son nuestra principal fuente arqueológica, dado que la cerámica griega aparece en mucha menor proporción en contextos de poblado.

La primera pregunta que debemos plantearnos es si los objetos depositados en el conjunto 25 y en la tumba 20 de Los Villares responden a *silicernia*, esto es, a los restos de un banquete funerario celebrado no tras el entierro y en casa del difunto al modo del *perideipnon* griego[204], sino al modo romano; o si responden a un ritual de libación y ofrenda en torno al difunto (del que los vivos podían o no participar bebiendo); o si los objetos fueron simplemente depositados y quemados, sin haber sido previamente utilizados para beber[205].

La ausencia de huesos de animales, por un lado, y la aparición de otros objetos como joyas, láminas de plomo, punzones, escarabeos y cajas de madera y marfil parece indicar que, si hubo un banquete, se depositaron sólo los vasos de beber pero no los de comer, ni los huesos, y que además se añadieron objetos no asociados al mismo. Por otro lado, no parece probable que las altas concentraciones de vasos de beber sean exclusivamente ofrendas funerarias depositadas fuera del ajuar. En consecuencia, a nuestro modo de ver, parece prudente emplear el término más aséptico de "depósito de ofrendas", y postular un rito en el que interviniera la bebida y no la comida, quizá en forma de libaciones sobre una hoguera, seguido de la destrucción de los vasos y otros objetos en ese mismo espacio.

Paradójicamente, aunque no podamos hallar nada más lejano al *symposion* griego, esta forma de actuar se aproxima, más que a la celebración de un hipotético *perideipnon* en el propio cementerio, a la práctica griega del periodo arcaico de disponer las llamadas "offering places" y "offering ditches" separadas del ajuar[206]. En dichos depósitos se disponían ofrendas y ocasionalmente animales quemados –no cocinados[207]– que se destruían y quemaban en honor del muerto, tras apagar con vino la pira –y no sólo en el ritual homérico[208]. A veces esos depósitos aparecen en Grecia bajo los túmulos, lo que indica que tales depósitos constituían el clímax del funeral y antecedían al definitivo sellado de la tumba[209]. Las *choai* o libaciones constituían en época arcaica y clásica los elementos más habituales en los rituales postdeposicionales inmediatos y diferidos[210].

Llama además la atención la presencia de ungüentarios para perfumes en los dos depósitos de ofrendas, porque en efecto el perfume era elemento insustituible y presente en Grecia, tanto en el *symposion* y otro tipo de banquetes, como en el ajuar funerario, como acertadamente ha sabido ver el excavador[211]. La presencia de una escena de banquete en una de las plaquitas de marfil de las cajas puede, sin embargo, ser intencionada o simplemente una de las varias escenas de dichas cajitas probablemente etruscas, que reflejaban los gustos de aquella aristocracia, sin que su aparición en Iberia permita hablar de *symposion* reclinado.

Creemos, sin embargo, que tampoco debe hacerse demasiado de estos aparentes rasgos de 'helenización': no estamos ante un ritual griego, sino ante uno ibérico en el que se emplean como objetos de lujo vasos griegos; y la práctica de libaciones, sacrificios y ofrendas es casi universal en los rituales mediterráneos antiguos. Además, otros rasgos nos alejan sustancialmente del ambiente 'helenizante'. Por ejemplo, las *choes* de Los Villares pertenecen, como bien han visto sus excavadores, a un tipo característico de tumbas infantiles[212]. Este tipo de objeto –y más por triplicado– no tiene ningún sentido 'helénico' en el contexto del depósito de Los Villares, a no ser que el difunto enterrado bajo una escultura ecuestre en el túmulo 20 fuera un niño de corta edad, menor de tres años[213]. En cambio, si estas jarritas no fueran comprendidas por los ibéricos que las emplearon, si éstos vieran en ellas simplemente objetos exóticos de comercio, sin las concretas connotaciones culturales que tendrían para un griego, entonces su aparición se entiende mejor[214]. En este contexto hemos de recordar el texto del Pseudo Escílax según el cual los fenicios comerciaban en el Norte de Africa con ungüentos, vajilla ática y, específicamente, *choes*[215].

Si los depósitos de ofrendas de Los Villares reflejan libaciones y/o potaciones en las que cada persona usaba un recipiente (escifo, cílica...), debemos concluir que el número de participantes era reducido, en torno a 25-35 personas a lo sumo, aunque quizá no todos los asistentes participaran en este rito concreto; o quizá la asistencia era mucho mayor o mucho menor, y simplemente se depositó y quemó un lote de vasos y objetos que se considerara lo suficientemente lujoso y rico, o que hubiera pertenecido al difunto. Es difícil responder a estas preguntas.

En cuanto a la cerámica ática acumulada en los ajuares –no en depósitos de ofrendas– de bastantes tumbas ibéricas, relativamente rara en el s. V a.C. pero mucho más frecuente en el s. IV a.C., se ha propuesto en varias ocasiones que la función original de los vasos griegos se perdería por completo al pasar a sus destinatarios iberos, y que quizá muchos de ellos se utilizaran exclusivamente como

(204)El banquete funerario griego concelebrado por los vivos no se celebraba en el cementerio: Kurtz y Boardman, 1971: 146; Garland, 1985: 39; Dentzer, 1982: 535.
(205)Para el ritual funerario griego, una síntesis con bibliografía en Quesada, 1991.
(206)Kurtz y Boardman, 1971: 75 ss.; Garland, 1985: 36.
(207)Kurtz y Boardman, 1971: 215.
(208)Garland, 1985: 36.
(209)Kurtz y Boardman, 1971: 76.
(210)Garland, 1985: 113-115.
(211)Blánquez, 1990b: 15.
(212)Roldán, 1993: 13 ss.
(213)Sobre el uso de estas *choes* en tumbas infantiles, Garland, 1985: 82.
(214)Coincidimos en ello con Roldán, 1993: 18.
(215)Pseudo Escílax, GGM I, p. 94. Ver el texto en Domínguez Monedero, 1992: 113.

objetos de prestigio en ofrendas funerarias[216]. Sin embargo, conjuntos como los ajuares tardíos de la fase III de Los Villares de Albacete, o los de La Quéjola (con copas Cástulo en las habitaciones de las ánforas) parecen indicar que, al menos en determinadas ocasiones, las copas se emplearon para beber y/o libar vino –puro–, cerveza u otros líquidos, sin que ello implique la transmisión de un 'simposio'. Si esto ocurre con las copas, puede plantearse la posibilidad de que lo mismo ocurriera con algunas cráteras, aunque habitualmente se documenten como urnas cinerarias[217]. En un contexto cultural en que no se mezclaba el vino con agua, quizá el pequeño tamaño de las cráteras de campana[218] no fuera un obstáculo. Precisamente el que las escenas más frecuentemente representadas en las crateras sean las dionisiacas (39 casos en Andalucía) y las de banquete (21 casos en Andalucía)[219], puede relacionarse en el primer caso con procesos de heroificación funeraria como quiere Sánchez[220], y en el segundo –discutido por esta autora en otros lugares[221]– con banquetes reales, funerarios o no. Puede que, como han indicado C. Sánchez y R. Olmos[222], incluso las escenas de banquete tuvieran en el contexto ibérico un significado funerario, mediante la heroificación a través del vino y la asimilación del banquete del Mas Allá del difunto con el personaje representado en el *symposion*, pero quizá no sea ésta exclusivamente la única lectura si, como creemos, el banquete era en la sociedad ibérica de los vivos un elemento social con connotaciones jerárquicas y no igualitarias.

Si esto es así, las cráteras –originales y de imitación– tendrían una función de prestigio personal en banquetes o fiestas de mérito en manos de aristócratas iberos, y continuarían teniendo una función de expresión de *status* y/o de heroificación del difunto al amortizarse en el ritual funerario, lo que no impide que algunas de ellas se hubieran adquirido desde el principio con ese fin. Las copas de beber pudieron o no ser utilizadas para beber en el mundo de los vivos, como vasos de prestigio de ciertos individuos (en una proporción variable de la población según las zonas), y al tiempo mantener su carácter de objetos prestigiosos, por acumulación de los mismos, en los ajuares funerarios. El proceso de generalización de las copas haría especialmente valiosas como indicadores de *status* ciertas formas de mayor tamaño (como las cráteras) o de escasa frecuencia y mayor especialización formal.

Es cierto que la escasez de cerámica importada –sobre todo de cráteras– en poblados puede hacernos dudar de la función práctica propuesta, pero debemos recordar que no hemos de esperar hallar muchas piezas completas en hábitat: unas acabarían rompiéndose, y otras amortizándose en tumbas. El hecho de que en diversas necrópolis (Cabecico del Tesoro, Coimbra del Barranco Ancho, Orleyl, La Albufereta, etc., se depositaran vasos áticos en tumbas hasta un siglo después de su fabricación indican que estas copas habían sido usadas en el mundo de los vivos durante generaciones. Algo parecido ocurre en poblados donde se documentan largas perduraciones del BN (Alhonoz, Castellones de Ceal, Puntal dels Llops)[223]. Además, las copas de tipo Cástulo de La Quéjola, asociadas a un centro de almacenamiento de vino, e incluso quizá las cráteras del poblado de Los Nietos, nos confirman que los vasos no sólo o no siempre se adquirieron para el mundo de los muertos.

III.C.-VINO Y GUERREROS. VALORES ARISTOCRATICOS, BANQUETE, INTOXICACION ETILICA Y COMBATE.

La guerra por un lado, y el alcohol –en general– y el vino –en concreto– aparecen asociados constantemente en la iconografía y las fuentes literarias antiguas. Este artículo lo comenzábamos con un Platón (*Ep.* VII, 348a) que asociaba, casi de forma automática, la idea de que los bárbaros eran belicosos con la de que bebían el vino puro. Pero incluso entre los helenos, como antes entre los asirios, y luego entre los romanos, los etruscos o los galos, los valores aristocráticos incluían, junto a otras actividades como la caza, el gusto por el uso de las armas y el vino, incluso asociados. Esto es manifiesto en la iconografía[224] o en las fuentes literarias griegas[225], como lo había sido en los relieves de Assurbanipal, cuyo relieve 'del banquete' de Nínive, ya citado, no era sino parte de un programa iconográfico completo que manifestaba el poder real mediante escenas de caza, de guerra o de descanso. El texto bíblico sobre Sansón definido por Burkert como más cercano al simposio griego[226] narra igualmente un episodio que comienza con un banquete, sigue con una competición, continúa con la amenaza de violencia y termina con una matanza. Plutarco cuenta cómo Emililo Paulo, el vencedor

---

(216)Sánchez, 1992: 316-318.
(217)Rouillard, 1991: 163 ss. y p. 180-181.
(218)Sánchez, 1992: 318-319.
(219)Sánchez, 1992: 328.
(220)Sánchez, 1992: 329.
(221)Sánchez, 1993: 53; 1992b: 28.
(222)Olmos Romera, 1992, abarcando tanto el periodo tartésico (cf. nota 102) como la Cultura Ibérica.

(223)Preparamos un trabajo sobre estas perduraciones, que verá la luz proximamente. Entretanto, ver Sánchez, 1992: 302.
(224)En el propio simposio griego, las armas a menudo están presentes, como en una crátera corintia de columnas del Corintio Medio conservada en el Louvre en el que cascos, escudos y otras armas aparecen como motivos de fondo junto a liras o guirnaldas. Corresponden a una realidad concreta de las salas nobles de las casas griegas (cf. Alceo, Fr. 357). Como indica Dentzer (1982: 85) esta presencia no es sólo decorativa: "mais l'éclat des armes polies et leur valor décorative ne suffit pas à expliquer leur présence. Ces armes appartiennent aux banqueteurs comme un attribut qui les caractérise comme des guerriers". Cf. tb. Pasquier, 1988: 329.
Dentzer pone más ejemplos de vasos corintios que muestran en una cara una escena de banquete mítico (banquete de Aquiles o de Heracles en el palacio de Eurytio) y en la otra una escena de batalla. Algo similar ocurre, aunque con menor frecuencia, en la cerámica ática (1982: 96).
"L'examen des scènes associées au banquet confirme et précise la signification sociale qui s'attache au banquet dans la société grecque du VIe au IVe siècle avant J.-C. A l'origine, le banquet fait souvent pendant à des scènes de guerre. Des scènes de chasse sont évoquées également, souvent dÔune manière plus allusive. [...] Ce contexte du banquet évolue sensiblement au Ve et au IVe siècle avant J.C. Les jeux athlétiques prennent une place plus importante que la guerre, en même temps que l'atmosphère du banquet change pour prendre un caractère plus mièvre et plus sentimental. On devine derrière ces changements l'évolution de la société grecque ou plus exactement de la frection de celle-ci qui a comandé ces vases et dont le peintre a représenté, sinon la vie, du moins les goûts et l'ideal". (Dentzer, 1982: 153).
(225)Por ejemplo, entre los poetas líricos, Alceo describe precisamente la sala principal de su casa decorada con armas (Fr. 357), mientras que buena parte de su poesía se dedica al vino y al banquete (Fr. 335, 338, 347, etc.). Ver *Fränkel*, 1993: 186 ss. En ocasiones, sobre todo cuando se alude al culto heroico, se asocian específicamente banquete y armas: un proverbio afirma que los Héroes comían armados (Corpus Paroemiographorum Graecum 1,24,64).
(226)Burkert, 1991: 15; cf. Jueces 14.

de Macedonia, consideraba que la organización de una batalla y la de un banquete tenían mucho en común[227].

Con todo, el mejor ejemplo sigue siendo el griego, hasta el punto de que uno de los más insistentes y perspicaces estudiosos del *symposion* ha podido dedicar un trabajo completo a las relaciones entre el uso social del alcohol y la existencia de un *ethos* militar[228].

Todo lo que sabemos sobre la organización social del mundo Ibérico nos autoriza a pensar que la misma asociación de valores intrínsecamente aristocráticos (guerra, caza, bebida...) típica de los pueblos circunmediterráneos antiguos –y casi, se podría decir, de todos los grupos aristocráticos que en el mundo han sido– era característica también de los grupos dirigentes en la Cultura Ibérica, sobre todo a partir de principios del s. V a.C. cuando los ajuares funerarios se llenan de armas, en lo que ha sido interpretado como el cambio de un tipo de elites sacras de tipo oriental a un nuevo modelo más militarizado[229]. Puesto que tenemos numerosas fuentes explícitas sobre la importancia de las armas, la caza o la guerra para los Iberos[230], y también sobre la importancia social del banquete y la bebida, estamos autorizados para pensar que la bebida, el banquete y el *ethos* militar eran también elementos e instituciones asociadas en la belicosa aristocracia ibera de los ss. V-III a.C., según el modelo de consumo de vino delineado para esta época en el Apdo. III.A.

Además, en los ajuares funerarios ibéricos los elementos de prestigio más frecuentes y destacados son las armas y la cerámica ática, y dentro de ésta, cráteras y copas destinadas en principio a beber vino. Si los ajuares funerarios reflejan en la cultura ibérica, como creemos, muchos de los valores de la sociedad de los vivos[231], la constante de asociación de armas y elementos de bebida ha de ser significativa.

Por otro lado, la existencia entre los iberos y celtíberos de instituciones de dependencia personal del tipo de la *devotio*[232], que tienen aparejadas importantes consecuencias personales en el campo de batalla, nos lleva a recordar que en el sistema homérico el *basileus* creaba, mediante recursos como los grandes banquetes que generaban una obligación, grupos de *hetairoi* obligados a seguirle en empresas militares, desde *razzias* para capturar ganado a expediciones militares formales[233]. Desde luego las obligaciones contraídas entre el jefe y sus seguidores no se originaban exclusivamente en los grandes banquetes, pero éstos sí eran un componente importante. No pretendemos, por supuesto, establecer ningún tipo de relación genética entre ambos fenómenos, ni tampoco comparar el sacrificio personal jurado de tipo religioso de los *devoti*, con las obligaciones militares de los *hetairoi*, pero sí apuntar que en la *devotio* militar ibérica pudieron establecerse, como un elemento más de la cadena de relaciones, instituciones de tipo simpótico en algún modo similares, aunque no tenemos datos concretos en Iberia para apuntalar esta idea que debe permanecer especulativa[234]. Sólo en la narración de la boda de Viriato, Diodoro[235] nos cuenta que el lusitano repartió pan y carne entre sus acompañantes, pero esto no debe tomarse como un indicio de *devotio* sino de la liberalidad necesaria en el banquete de bodas de un jefe importante.

En consecuencia, quizá sea posible pensar en un uso en Iberia del banquete –no sólo del vino, y por ahora no del consumo de vino como institución ritualizada independiente– como un modo entre otros de vincular a guerreros con sus jefes a un nivel personal (por ejemplo los seguidores de Viriato en su boda) o más institucionalizado en las diferentes entidades políticas del mundo ibérico. En cambio, nada nos autoriza a pensar en instituciones cotidianas de comida militar en común (*syssition*), que serían propias de un régimen militar y social próximo al sistema político.

Un caso partícular que nos gustaría recordar es el de la la conocida crátera del 'desfile militar' del Cigarralejo[236], en la que parecen asociarse muchos de los elementos que venimos discutiendo: se trata de una imitación de crátera de campana hallada en contexto funerario pero fuera de tumba, en la que se representa una especie de danza o desfile de guerreros armados que se mueven al ritmo de una doble flauta y un instrumento de cuerda. Vino y música son elementos asociados en el *symposion* griego, así como, según se ha visto, la presencia de armas colgadas en las paredes. Sin embargo, aquí la escena es diferente, porque los guerreros van armados. El conjunto nos recuerda más bien a la descripción que hacen Posidonio–a través de Ateneo– y Diodoro de los banquetes celtas en los que los guerreros acudían armados y bebían hasta la extenuación, a veces llevando a cabo duelos simulados o reales. Nos preguntamos si no estaremos aquí ante uno de esos "vasos de encargo" (en definición de R. Olmos), que en este caso estaría asociado a la celebración de una ceremonia que incluyera un banquete y danzas armadas al son de la música, vaso que finalmente acabaría siendo utilizado en un contexto funerario, quizá a la muerte del comanditario. Es posible también que algunos de los grandes *dinoi* de Liria, hallados en un contexto ritual y decorados con escenas de duelos y danzas guerreras, reflejen un

(227)Plutarco, Quaest. Conv. I, 2 (615).

(228)Murray, 1991. Incidentalmente, éste es uno de los artículos más divertidos que hemos tenido ocasión de leer en mucho tiempo, lo que es naturalmente un bono añadido:
"Since in a competitive world successful societies must also be military ones, it is a natural consequence that the grades of honor that can be created through the use of agricultural surplus are often apportioned in relation to military service: only priests eat better than warriors, and that is because there is no reason why they should stop eating. A fat priest is always a credit to the power of his god; but, while a well fed warrior is a strong one, a fat warrior exhibits an element of the dysfunctional. So it is perfectly natural to find a close relationship between feasting and the organization of war" (Murray, 1991: 83)

(229)Almagro Gorbea, 1990: 114, 1992: *passim*.

(230)P. ej., Pompeyo Trogo, en Justino ++, 2; ; Apiano, Ib. 31; Dion Casio, Frg. 75; Diodoro, 33, 16; 33, 25; Floro, I, 34; Livio, 34, 17, etc. Sobre las características de la sociedad aristocrática ibérica, trabajos recientes en Ruiz y Molinos, 1993: 213 ss. y Almagro Gorbea, 1992, espec. pp. ++ ss.

(231)Ver Quesada, 1993; también Santos, 1989. Para la asociación en ajuares de armas y vajilla griega, las excavaciones de El Cigarralejo (Cuadrado, 1987), Baza (Presedo, 1982) o Cabecico del Tesoro (Quesada, 1989) son ejemplos bien significativos.

(232)Sobre la *devotio* en último lugar, y recogiendo la bibliografía anterior, Dopico, 1994.

(233)Murray, 1983: 197, van Wees, 1992: +8..

(234)En el mundo galo César sí especifica que en la relación entre personaje y *soldurii* hay una reciprocidad, pues aquel se obliga a participar de sus bienes a éstos (BG III, 22). Sobre el don y la reciprocidad entre los galos, larga dicusión en Lewuillon, 1993.

(235)Diodoro, XXXIII, 7, 1.

(236)Ver Cuadrado, 1990; Griñó, 1985: 152.

ambiente similar en que ritual[237], música y bebida se engarcen, y que por tanto su forma de recipiente –lebes– refleje un uso real en ceremonias.

En otro orden de cosas, hay una serie de fuentes que nos autorizan a pensar que el uso –y quizá abuso– del alcohol antes del combate era común en Iberia. Las terribles cargas de galos e iberos, que tanto impresionaron a los romanos, pudieron haber estado inspiradas por un frenesí tanto emocional como etílico; ambas cosas podían, de hecho, ir juntas. Esta asociación de alcohol y violencia sería si se quiere más 'democrática' o mas ampliamente comunitaria que la asociación de vino y aristocracia, porque afectaría a todo el cuerpo social de guerreros. No disponemos de fuentes literarias que aludan directamente a la práctica entre los iberos de beber antes de luchar, pero sí contamos con ellas para tropas mercenarias contratadas en el s. IV a.C. por los griegos de Sicilia entre las que sabemos positivamente que había iberos[238]. Mucho más adelante en el tiempo, sabemos que al menos los numantinos se emborracharon –en este caso con cerveza– antes de uno de sus últimos y desesperados ataques contra el dogal de fortificaciones tendido por Escipión en 133 a.C.[239]

Cabría pensar que en ambos casos nos encontremos ante una situación excepcional, dado el tono 'sacrificial' con que Floro nos describe el segundo de los episodios citados[240], y la desesperación de Dionisio II en su ataque a Siracusa; pero sin embargo contamos con suficientes datos comparativos como para pensar que un cierto grado de intoxicación de algún tipo –cerveza, vino u otras sustancias– previa al combate era común. Hay otros datos, además de los que acabamos de citar, sobre la afición de los mercenarios al vino entre los antiguos pueblos de Iberia, sobre todo entre aquellos no acostumbrados al vino en su tierra de origen, como en el conocido texto de Diodoro alusivo a la forma en que los mercenarios baleares gastaban sus pagas[241]. También Polibio alude al abuso del vino entre los mercenarios sublevados contra Cartago durante la 'Guerra inexpiable', aunque de nuevo aquí podría argumentarse que nos encontramos en un caso excepcional de ruptura completa de disciplina[242].

Sin embargo, se conservan suficientes datos como para saber que la bebida ha sido a lo largo de la Historia una práctica frecuente antes del combate. Así por ejemplo, el magnífico estudio de Hanson sobre la guerra en la antigua Grecia puede dedicar todo un capítulo a este tema, y concluir: "Did ancient Greek soldiers march into battle drunk? The most likely answer is 'almost'"[243]. Cuando los Atenienses acorralaron en Esfacteria, durante la guerra del Peloponeso, a un pequeño contingente espartano, se acordó una tregua temporal mientras se discutía una rendición; para evitar la muerte por inanición de los espartanos los atenienses decidieron entre tranto permitir que se enviara a los cercados una serie de raciones, que incluían más de medio litro de vino por cabeza y día[244]. Como no cabe pensar que los atenienses se mostraran especialmente generosos, parece que la cantidad era un mínimo para el consumo normal[245]. Que caer en cierta ebriedad era posible incluso en los espartanos se desprende de un texto de Jenofonte que narra cómo a los jóvenes que comían en común en Esparta se les prohibía regresar a sus casas o hacer sus guardias a la luz de antorchas, lo que les obligaba a "preocuparse de no caer bajo los efectos del vino"[246].

El uso de bebidas alcohólicas como medio de enardecer a las tropas, de mitigar la tensión, e incluso de ayudar a dormir[247], ha sido uno de los elementos constantes en la historia de la guerra. No hay que olvidar, sin embargo, y para la dieta anterior al s. XX, que el vino ha sido una importante fuente de calorías, aunque su contenido en proteínas sea escaso. Dado que por numerosas fuentes sabemos del valor nutricional y simbólico del vino para los griegos, resulta extraño el poco espacio que le concede Engels en comparación con el agua[248]. En el ejército romano incluso la ración de campaña incluía vino, con la única limitación de que no se bebía vino de cosecha (*vinum*) sino un vino de baja calidad (*acetum*) que se mezclaba con agua para fabricar *posca*[249]. Vegecio considera que debía cuidarse el aprovisionamiento, y entre las necesidades básicas incluía el vino[250], que de todos modos a

---

(237)Bonet, 1992.

(238)Sobre los mercenarios ibéricos en Sicilia, Quesada, 1994 *passim*. En el contexto de la lucha entre Dionisio II de Siracusa y Dion, Plutarco nos cuenta (Dion, 30, 3-4) que antes de un asalto Dionisio II distribuyó generosamente vino puro entre sus mercenarios para excitar su ánimo. Sobre el episodio, Parke, 1933: 117-118. Además, Platón Leg. I, 637.

(239)Orosio, Hist. V, 7, 13-14. "Finalmente [los Numantinos en 133 a.C.] salieron todos de pronto por dos puertas tras haber bebido antes gran cantidad no de vino, por cuanto aquel lugar no lo produce, sino de un jugo de trigo de confección artesana, al que llaman 'celia', porque se produce por calentamiento; en efecto, con fuego engordan el tamaño del grano de trigo húmedo, despues lo secan y luego, convertido en harina, lo mezclan con un jugo dulce; la fermentación consigue un fruto de sabor áspero y que produce el calor de la embriaguez. Pues bien, reanimados tras el largo tiempo de hambre por esta bebida, se entregaron a la lucha".

(240)Floro, I, 34, 11: "Entregarse incluso querían [los numantinos] si se les hubiesen impuesto condiciones aceptables. Pero habiendo decidido Escipión que la victoria habría de ser verdadera y sin reservas, tanto les apretó la necesidad, que decidieron precipitarse a la lucha como a una muerte segura, habiéndose primero hartado, como para un sacrificio, de carne semicruda y de celia; así llaman a una bebida indígena hecha de trigo". (trad. FHA IV, 304).

(241)Diodoro, V, 17: "En cuanto a los frutos que las tierra les da [a los Baleares] carecen en absoluto de vino, por lo cual lo tienen todos ellos en gran estima, a causa de su rareza. [...] cuando, en otro tiempo, sirvieron como mercenarios en los ejércitos cartagineses, no llevaron a su patria sus sueldos, sino que los gastaron por completo en la compra de mujeres y vino". (trad. FHA II, 223). Llama la atención de todos modos la referencia a la ausencia de vino en las Baleares, toda vez que conocemos desde fechas muy antiguas la intensa exportación de ánforas ebusitanas destinadas probablemente a contener vino (Ramón, 1991: 135 y 140 ss.), y la existencia en época romana de importantes viñedos citados por Plinio (NH XIV,71).

(242)Costumbre de emborracharse en las comidas una vez rota la disciplina: "Y, sobre todo, lo hacían [apedrear a los oradores en la asamblea] siempre que se reunían, borrachos, después de las comidas". (Polibio I, 69,12). Poco antes Polibio ha dicho que entre los mercenarios había Iberos (I, 67,7). Posible excepcionalidad sobre todo a partir de Platón, Leg. 674, quien alude a una supuesta ley cartaginesa que prohibiría el uso de alcohol en campaña, ley por otro lado sospechosa, toda vez que hay testimonios del uso del alcohol, incluso previsto 'institucionalmente' por los generales cartagineses (cf. Diodoro, XIV, 63, 3, almacenes de vino establecidos por Himilcón en 396 a.C.).

(243)Hanson, 1989: 131. Este autor recoge (pp. 126-131) un amplio muestrario de citas antiguas alusivas al consumo de vino antes de la batalla. Parte de la idea de que el vino era parte de la dieta normal y esencial de la Grecia antigua, y no una excepción, de modo que el vino estaba siempre presente en la alimentación de los hoplitas en campaña, y el exceso no era raro.

(244)Tucídides, IV, 16.

(245)De acuerdo con Tucídides, poco más de medio litro de vino al día sería el mínimo aceptable para un soldado griego; aunque Herodoto (VI, 57) afirma que los reyes espartanos recibían en ocasiones especiales la misma cantidad, que sería el doble de la concedida a otros espartiatas.

(246)Jenofonte, Rep. Laced. 5, 7. Murray (1991: 89-91) recoge la evidencia literaria sobre la moderación en la bebida.

(247)Holmes, 1987: 244.

(248)Engels, 1978: 123 ss.

(249)Davies, 1971: 124; Tchernia, 1986: 11-19.

menudo era de buena calidad, al menos en campamentos[251]. Papiros egipcios tardíos nos informan de que un soldado romano recibía diariamente en torno a 600 gr. de carne, un kilo de pan, un litro de vino y algo de aceite al día, lo que es, en verdad, una dieta pantagruélica[252].

El vino suponía de media una cuarta parte de la ración diaria de calorías en la marina española en el s. XVII[253], de modo que su valor nutricional no debe minimizarse. Según G. Parker, durante los ss. XVI-XVII la ración diaria de las tropas de los ejércitos europeos estaba establecida en torno a medio kilo de carne, queso o pescado, 750 gr. de pan y 6 cuartillos de cerveza (3 litros aproximadamente) o 3 de vino (en torno a 1,5 litros[254]), mientras que en la marina española de ese periodo se disponía de aproximadamente un litro de vino diario, aunque si por alguna razón se embarcaba en un barco sidra o cerveza en lugar de vino, la ración diaria era de un azumbre, algo más de dos litros[255]. Hoy se considera que la necesidad media calórica para un soldado en activo es de unas 3.600 calorías por día[256], lo que se compara bien con las aproximadamente 3.900 asignadas a un marino del s. XVII según los cálculos de Phillips[257].

En todo caso, la lista de referencias alcohólicas militares es interminable: se bebió en las horas previas a la batalla de Hastings en 1066[258], y en Azincourt en 1415[259]. Antes de atacar en Austerlitz, las divisiones francesas recibieron una ración triple de alcohol, aproximadamente un cuarto de litro de fuerte licor[260]. Se bebía ron en el Somme en 1916[261], y vodka en Rusia en 1944[262].

Y un rasgo común en estos casos es el sentido de comunidad, de unión del grupo, que causa la bebida en común ante la tensión del peligro inminente; la pequeña unidad de todas las épocas, el *syssition*, el *contubernium*, o el pelotón que come y bebe junto, combatirá mejor como grupo, según reconocen los psicólogos modernos[263]. Si, como ocurría entre los espartanos[264] o con los anglo-sajones del s. X d.C.[265], el grupo ya banqueteaba y bebía junto en tiempo de paz, el grado de cohesión alcanzado sería mucho mayor. Todavía en Vietnam se asistía a una suerte de *symposium* militar iniciático entre los soldados americanos[266].

Durante la Segunda Guerra Mundial, incluso en unidades donde los morigerados oficiales superiores eran abstemios y desaprobaban el alcohol, la bebida e incluso la fermentación y destilado ilícitos eran frecuentes[267].

En épocas más recientes, tonificantes como el tradicional ron británico han llegado a ser sustituidos por compuestos químicos destinados a esconder la fatiga, como las anfetaminas suministradas en cantidades ingentes a las tropas aliadas en 1944-45[268]. Sin embargo, el uso de alucinógenos y drogas se remonta mucho en el tiempo, a menudo asociados a la guerra, pero también, y sobre todo, a ceremonias ritualizadas de diferente tipo[269]. Sin embargo, y como ha señalado Murray, el vino, a diferencia de las drogas que tienden a aislar al individuo, crea compañerismo; sean cuales sean los efectos del exceso, siempre y hasta hoy se ha considerado que el acto de beber en compañía es agradable y social[270]. Por ello cabe decir con cierta confianza que la bebida en solitario es algo casi desconocido en la mayoría de las sociedades, de modo que podemos pensar con confianza que en Iberia también el vino era –fuera su consumo privado o público– un acto colectivo (*vid supra* Apdo. III.A).

En realidad, no hay por qué disociar las dos facetas de la relación que hemos descrito entre vino y guerreros (la aristocrática-restringida y la comunal-guerrera en el campo de batalla). Por un lado, todo indica que entre los iberos sólo los hombres libres tendrían derecho a empuñar las armas, y quienes pudieran participar en banquetes funerarios o en 'feasts of merit' de otro tipo no serían exclusivamente los aristócratas dominantes –aunque ellos serían los primeros y durante algún tiempo los únicos en disfrutar de novedades como vino en vez de cerveza o vaji-

(250)Vegecio, Epit. Rei milit. III, 3.

(251)Davies, 1971: 131 a partir de *tituli picti* de ánforas halladas en campamentos militares de Vindonissa (Suiza) donde se documenta vino campano y siciliano.

(252)Garnsey, Saller, 1991: 111.

(253)Phillips, 1991: 352. En general, la dieta media de un marino debía ser, según cálculos modernos a partir de las raciones de ordenanza, de unas 4.000 calorías, suficiente en teoría dado que las necesidades de un soldado activo se estiman en 3.600 calorías. El vino diario en el barco suponía 1.007 calorías. Phillips (1991: 257) estima que "por muy poco apetitosas que fueran las comidas de a bordo, eran sin duda mucho más ricas en calorías que las de los campesinos de tierra... un estudio de los regímenes alimenticios en el sur y centro de Francia a mediados del siglo XVIII ha descubierto que casi ninguno alcanzaba las 2.000 calorías diarias y que algunos caían considerablemente por debajo" (*Ibídem* pp. 256-257).

(254)Parker, 1988: 110.

(255)Phillips, 1991: tabla 14, pp. 352-353 y pp. 246-266.

(256)Engels, 1978: 123.

(257)Phillips, 1991: 256-257.

(258)Según cuentan los cronistas, cf. Holmes, 1987: 245-246.

(259)Keegan, 1976: 88, 114-115.

(260)Duffy, 1977: 105-106.

(261)Keegan, 1976: 245. Holmes (1987: 249) recoge la frase de un oficial médico que declaró acabada la Primera Guerra Mundial que 'si no fuera por las raciones de ron no creo que hubiéramos ganado la guerra". Robert Graves recuerda en sus –en buena medida 'alcoholizadas'– memorias Goodbye to All That cómo cuando un general abstemio suprimió el ron en su división, la lista de enfermos creció considerablemente, porque la tropa consideraba su ron como el momento álgido del día (pp. 196-197, ed. *Penguin*). No podemos menos que recordar como Jenofonte, en la Ciropedia (VI, 2, 26-29) hace que Ciro, que adiestraba a su ejército para marchar por el desierto, sustituyera sólo gradualmente la ración diaria de vino por agua, porque una sustitución brusca sería demasiado dura para hombres que consideraban su vino como parte esencial de su dieta.

(262)Keegan, 1976: 293 n. 1.

(263)Por ejemplo, discusión en Holmes, 1987: 290 ss.

(264)Jenofonte, Rep. laced. 5,2. El *syssition* espartano o cretense, de fuerte contenido militar, era considerado por Platón como una institución diseñada para enseñar una sola de entre las virtudes: el valor (cf. Murray, 1991: 88 ss.).

(265)Holmes, 1987: 245.

(266)"Samuel Janney, who served with the 1st Infantry division in Vietnam in 1968, was initiated into his platoon by a drinking party in the field. 'That was my platoon, and that was the first time I'd gotten loaded with them. I'd probably been in the unit for two weeks at that point. It makes a big difference being part of the group. They definitely initiated me". (Holmes, 1987: 246). Aquí, en pleno s. XX, tenemos una serie de características que ya nos son familiares: un grupo de jóvenes de sexo masculino, iguales entre sí, se reúnen para beber e incluso emborracharse, como medio de aumentar su cohesión de grupo y de divertirse.

(267)Ellis, 1990: 289-295. El ejército americano era oficialmente abstemio, pero la tropa tendía a servirse a sí misma en las áreas ocupadas de Europa, o a fermentar leche de coco en el Pacífico. El ejército británico, por el contrario, mantuvo las tradicionales raciones de ron para la tropa.

(268)Ellis (1990: 293) estima en 180 millones de tabletas de bencedrina y otros compuestos la dosis entregada a las tropas.

(269)Los vikingos usaban alucinógenos antes de entrar en combate, y alucinógenos encontraron los europeos entre sus oponentes tribales en muchas guerras coloniales (Holmes, 1987: 247). Hay alguna documentación sobre drogas en Iberia. En época romana, Plinio (Nat. Hist. XX, 199) habla del opio, con el que se suicidó el padre de P. Licinius Caecina, en Babilium de Hispania ¿Bilbilis? (FHA VIII, 193). En una escultura de Elche (Benoit, 1957), como en las Damitas del monumento de Corral de Saus, se representaron adormideras. Lo mismo ocurre con buena parte de las decoraciones en cerámica del Sureste de estilo 'Elche-Archena' (V. Page del Pozo, com. pers.)

(270)Murray, 1991: 84.(2)

lla ática. De hecho, tenemos datos arqueológicos y documentales para creer que, como en Numancia o quizá en el Castro de Capote, todos los hombres en peligro se reunirían en común para comer y luego luchar, aunque los jefes dispusieran de lugares 'de honor'. Por tanto, aquellos que emplearan el vino o la cerveza en banquetes de cualquier tipo y en ofrendas funerarias más o menos espectaculares o masivas serían quienes tuvieran derecho y deber de empleo de las armas. Quienes utilizaran el vino colectivamente en ceremonias privadas (fueran banquetes de bodas o funerales) o en ceremonias públicas (que no estatales), como determinadas ocasiones en las que todo el conjunto social participara, serían quienes, en los endémicos conflictos entre diferentes unidades políticas, se entonarían con vino antes de cantar su peán.

BIBLIOGRAFIA

ABAD CASAL, L.; SALA, F. (1993): *El poblado ibérico de El Oral (San Fulgencio, Alicante)*. SIP, Trabajos Varios, 90. Valencia.

ADROHER AUROUX, A. M. (1987-88): "Cerámica de barniz negro en el Sureste: bases para un análisis geoeconómico". *CPUGr* 12-13, pp. 185-194.

ALMAGRO GORBEA, M. (1990): "L'Hellenisme dans la Culture Iberique". *XIII International Congress of Classical Archaeology*, I, pp.113-127.

ALMAGRO GORBEA, M. (1992): "Las necrópolis ibérica sen su contexto mediterráneo". *Congreso de Arqueología Ibérica: las necrópolis*, pp. 37-75.

ARCE, J. (1979): "El *Edictum de pretiis* y la *Diocesis Hispaniarum*: notas sobre la economía de la Península Ibérica en el Bajo Imperio romano", *Hispania* 141, pp. 5-25.

ARRIBAS, A.; TRIAS, G.; CERDA, D.; HOZ, J. de (1987): *El barco de El Sec (Costa de Calviá, Mallorca). Estudio de los materiales*. Palma de Mallorca.

AUBET SEMMLER, M. E. (1984): "La aristocracia ibérica durante el Periodo Orientalizante". *Opus*, 3, 445-468.

BATS, M. (1989): "Consommation, production et distribution de la vaisselle ceramique". *Grecs et Ibères au IVe siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie*. Paris, pp. 197-216.

BENOIT, F. (1957): "La 'Dama de Elche' aux pavots". APL 6, pp. 149-152.

BERROCAL RANGEL, L. (1992): *Los pueblos célticos del Suroeste de la Península Ibérica*. Madrid.

BERROCAL RANGEL, L. (1994): *El altar prerromano de Capote. Ensayo etnoarqueológico de un ritual céltico en el Suroeste peninsular*. Madrid.

BLANQUEZ PEREZ, J. (1990): *La formación del mundo ibérico en el Sureste de la Meseta*. Albacete.

BLANQUEZ PEREZ, J. (1990b): "El factor griego en la formación de las culturas prerromanas de la Submeseta Sur". *CuPAUAM* 17, pp. 9-24.

BLANQUEZ PEREZ, J. (1992): "Nuevas consideraciones en torno a la escultura ibérica". *CuPAUAM* 19, pp. 121-143.

BLANQUEZ PEREZ, J. (1992b): "La lectura iconográfica de las necrópolis ibéricas". *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Madrid, pp. 216-223.

BLANQUEZ PEREZ, J. (1992c): "Las necrópolis ibéricas en el Sureste de la Meseta".*Congreso de Arqueología ibérica: las necrópolis*, pp. 235-278.

BLANQUEZ PEREZ, J. (1993): "El poblado ibérico de La Quéjola". *Pátina* 6, pp. 99-108.

BLANQUEZ PEREZ, J. (1993b): "El mundo funerario albacetense y el problema de la escultura ibérica. La necrópolis de Los Villares". *Arqueología en Albacete*, pp. 109-128.

BLANQUEZ PEREZ, J.; OLMOS, R. (1993): "El poblamiento ibérico antiguo en la provincia de Albacete: el timiaterio de La Quéjola (San Pedro) y su contexto arqueológico". *Arqueología en Albacete*, Madrid, pp. 85-108.

BLAZQUEZ, J. M. (1978): *Historia económica de la Hispania romana*. Madrid.

BONET ROSADO, H. (1992): "La cerámica de Sant Miquel de Lliria: su contexto arqueológico". *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Madrid, pp.224-235.

BOULOUMIE, B. (1988): "Le symposion gréco-étrusque et l'aristocratie celtique". *Les Princes Celtes et la Méditerranée*. Paris, pp. 343-383.

BOULOUMIE, B. (1992): "La diffusion du vin en Europe centrale et nord-occidentale". *Les Etrusques et l'Europe*. Paris, pp. 196-199.

BOWIE, E. (1990): "*Miles ludens?* The problem of Martial exhortation in Early Greek Elegy". *Sympotica. A Symposium on the Symposium*, pp. 221-229.

BRONCANO, S. (1988): "El Amarejo (Bonete, Albacete). Estudio de una estructura de piedra aparecida en el Departamento 3 y de otra aneja a él". *Homenaje a Samuel de los Santos*, pp. 145-153.

BROTHWELL, D.&P. (1969): *Food in Antiquity*. London.

BRUN, P. (1987): *Princes et princesses de la Celtique. Le premier Age du Fer (850-450 av. J.-C.)*. Paris.

BRUNAUX, J. L. (1986): *Les gaulois. Sanctuaires et rites*. Paris.

BURKERT, W. (1991): "Oriental Symposia: Contrasts and Parallels". En W. J. Slater (ed.) *Dining in a Classical context*, Michigan, pp.7-24.

CABRERA BONET, P. (1988-89): "El comercio foceo en Huelva: cronología y fisionomía". *Huelva Arqueológica* X-XI, 3, pp. 41-100.

CABRERA BONET, P. (1994 e.p.): "La presencia griega en Andalucía (siglos VI-IV a.C.)".*La Andalucía ibero-turdetana* (ss. VI-IV a.C.). Huelva.

CELESTINO PEREZ, S. (1992): "Cancho Roano. Un centro comercial de carácter político-religioso e influencia oriental". *RivStFen* 20.1, pp.19-46.

CELESTINO PEREZ, S.; JIMENEZ, F. J. (1993): *El palacio-santuario de Cancho Roano II. El sector Norte*. Badajoz.

CERDA, D. (1989): "El Sec: la cerámica ática de Barniz Negro y las ánforas". *Grecs et Ières au IVe siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie*. Paris, pp. 51-92.

CRISTOFANI, M. (1987a): "Il banchetto in Etruria". *L'Alimentazione nel mondo antico. Gli Etruschi*. Roma, pp.123-132.

CRISTOFANI, M. (1987b): "Duo sunt liquores...". *L'Alimentazione nel mondo antico. Gli Etruschi*. Roma, pp. 37-40.

CUADRADO DIAZ, E. (1990): "Un nuevo análisis de la crátera ibérica del desfile militar". *Homenaje a Jerónimo Molina*, Murcia, pp. 131-134.

DAVIES, R.W. (1971): "The Roman military diet". *Britannia* 2, pp. 123-142.

DENTZER, J. M. (1982): *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde Grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.* Rome.

DETIENNE, M. (1989, ed. or. 1986): *Dyonisos at large*. Cambridge (Mass.)

DIETLER, M. (1990): "Driven by drink: the role of drinking in the political economu and the case of Early Iron Age France", *Journal of Anthropological Archaeology* 9, pp. 252-406.

DIETLER, M. (1992): "Commerce du vin et contacts culturels en Gaule au premier Age du fer". *Marseille grecque et la Gaule*, pp. 201-210.

DODDS, E. R. (1981, ed. or.1951): *Los griegos y lo irracional*. Madrid.

DOMINGUEZ MONEDERO, A. J. (1991): *La polis y la expansión colonial griega. Siglos VIII-VI*. Madrid.

DOMINGUEZ MONEDERO, A. J. (1992): "La economía de la España Ibérica en el marco del Mediterráneo. Bases y circuitos comerciales". *Religiosidad y vida cotidiana en la España Ibérica. Seminarios Fons Mellaria, 1991*. Córdoba, 1992, pp. 81-173.

DOMINGUEZ MONEDERO, A. J. (1993 e.p.): "Mecanismos, rutas y agentes comerciales en las relaciones económicas entre griegos e indígenas en el interior peninsular". *Studis d'Historia Economica*.

DOPICO, M. D. (1994): "La devotio ibérica: revisión crítica". *Homenaje a Jose M¶ Blázquez*, II, pp. 181-193.

DUFFY, C. (1977): *Austerlitz*. London.

ELLIS, J. (1990): *The sharp end. The fighting man in World War Two*. London

ENGELS, D. W. (1978): *Alexander the Great and the Logistics of the Macedonian Army*. Berkeley.

FERNANDEZ JURADO, J. (1984): *La presencia griega arcaica en Huelva*. Huelva.

FISHER, N. R. E. (1992): *Hybris. A study in the values of honour and shame in Ancient Greece*. Warminster.

FORBES, R. J. (1965): *Studies in Ancient technology. III*. Leiden.

FRANKEL, H. (1993, ed. or. 1962): *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*. Madrid.

GARLAND, R. (1985): *The Greek way of Death*. London.

GILL, D. W. J. (1991): "Pots and trade: spacefillers or objets d'art?" *JHS* 111, pp. 29-47.

GARCIA Y BELLIDO, A. (1948): *Hispania Graeca*. I-III. Barcelona.

GARCIA CANO, J. M. (1985): "Cerámicas áticas de figuras rojas en el Sureste Peninsular". *Ceràmiques gregues i helenístiques a la Peninsula Ibèrica*, pp. 59-70.

GARCIA CANO, J. M.; PAGE DEL POZO, V. (1994): "Panorama actual de las cerámicas griegas en Murcia (1982-1991)". Huelva Arqueológica XIII-1, pp. 219-239.

GARCIA CANO, C.; GARCIA CANO, J. M. (1992): "Cerámica ática del poblado ibérico de la Loma del Escorial (Los Nietos, Cartagena)". *AEspA* 65, pp. 3-32.

GOMEZ BELLARD, C.; GUERIN, P.; DIES CUSI, E.; PEREZ JORDA, G. (1993): "El vino en los inicios de la Cultura Ibérica. Nuevas excavaciones en L'Alt de Benimaquía, Denia". *Revista de Arqueología* 142, pp. 16-27.

GONZALEZ DE CANALES, F.; SERRANO, L; GARRIDO, J. P.; ORTEGA, J. (1991): "Nuevos comastas en Tarteso". *Rev. de Arqueología* 120, pp.14-17.

GRIÑO, B. de (1985): "La influencia de la música griega y mediterránea en las culturas de la Península Ibérica". *Ceràmiques gregues i helenístiques a la Peninsula Ibèrica*, pp. 151-167.

GUERRERO AYUSO, V. M. (1989): "Las ánforas Cintas 282/283 y el comercio de vino fenicio en Occidente". *Saguntum* 22, pp. 147-164.

GUERRERO AYUSO, V. M. (1991): "El palacio-santuario de Cancho Roano (Badajoz) y la comercialización de ánforas fenicias indígenas". *RivStFen* 19.1, pp.49-83.

GUERRERO AYUSO, V. M.; ROLDAN BERNAL, B. (1992): *Catálogo de las ánforas prerromanas. Museo Nacional de Arqueología marítima*. Cartagena.

HAMMOND, N. G. L.; SCULLARD, H. H. (eds.) (1970): *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford.

HANSON, V. D. (1989): *The western way of war. Infantry battle in Classical Greece*. London.

HOLMES, R. (1987): *Firing Line*. London.

KEEGAN, J. (1976): *The face of battle. A study of Agincourt, Waterloo and the Somme*. London.

KURTZ, D. C.; BOARDMAN, J. (1971): *Greek Burial Customs*. London.

LAUBENHEIMER, F. (1993): "Au dossier du vin italien en Gaule (II-I siècles av. J.-C.". *Fonctionnement social de l'Age du Fer. Table Ronde Lons-le-Saunier. Lons-Le-Saunier*, pp. 57-63.

LENS TUERO, J. (1986): "Viriato, héroe y rey cínico". *Estudios de Filología Griega*. 2, pp. 253-272.

LEWUILLON, S. (1993): "Contre le Don. Remarques sur le sens de la reciprocité et de la compensation sociale en Gaule". *Fonctionnement social de l'Age du Fer. Table Ronde de Lons-le-Saunier. Lons-Le-Saunier*, pp. 71-89.

LIPINSKI, E. (ed.) (1992): *Dictionnaire de la Civilisation Phoenicienne et Punique.*
LOMBARDO, M. (1989): "Pratiche di commensalità e forme di organizzazione sociale nel mondo greco: 'symposion' e 'syssitia'". *Homo Edens*, pp. 311-325.
LONGO, O.; SCARPI, P. (eds.) (1989): *Homo edens*. Verona.
MARTINEZ PINNA, J. (1991): "Aristocracia y comercio en la Etruria arcaica". *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica.* Barcelona, pp.35-59.
MASCORT, M. T.; SANMARTI, J.; SANTACANA, J. (1991): *El jaciment protohistòric d'Aldovesta (Benifallet) i el comerá fenici arcàic a la Catalunya meridional.* Tarragona.
McKINLEY, A. P. (1951-53): "Wine and the Law in ancient times". *Studies presented to D. M. Robinson*, II, pp. 858-867.
MORRIS, I. (1987): *Burial and ancient society. The rise of the Greek city-state.* Cambridge.
MURRAY, O. (1983): "The Symposion as Social Organisation". *The Greek Renaissance of the Eight Century B.C.: Tradition and Innovation. Acta Instituti Ath. Regni Sueciae, XXX. Stocxkholm*, pp. 195-199.
MURRAY, O. (ed.) (1990): *Sympotica. A symposium on the Symposium.* Oxford.
MURRAY, O. (1990): "Sympotic History". *Sympotica. A symposium on the Symposium*, pp.3-13.
MURRAY, O. (1991): "War and the Symposium". *Dining in a Classical Context*, pp. 83-103.
NIEMEYER, H. G. (1985): "Cerámica griega en factorías fenicias. Un análisis de los materiales de la campaña de 1967 en Toscanos (Málaga)". *Ceràmiques gregues i helenístiques a la Península Ibérica. Taula Rodona, Ampurias*, 1983. Barcelona, 1985, pp.27-36.
OLMOS ROMERA, R. (1984): "Interpretations ibériques des vases grecs". *Ancient Greek and related pottery.* Amsterdam, pp. 218-223.
OLMOS ROMERA, R. (1985): "Nuevos enfoques para el estudio de la cerámica y de los bronces griegos de España: una primera aproximación al problema de la helenización". *Ceràmiques gregues i helenístiques a la Peninsula Ibèrica*, pp. 7-17.
OLMOS ROMERA, R. (1985b): "The assimilation of Classical Iconography in the Iberian World". *XII International Congress of Classical Archaeology*, I, Athens, pp. 191-196.
OLMOS ROMERA, R. (1987): "Comastas en Tartesos. En torno a la iconografía del vino y la danza simposíaca en la Península Ibérica". *Homenaje a F. Rodríguez Adrados*, Madrid, pp. 683-696.
OLMOS ROMERA, R. (1989): "Iconografía griega, iconografía ibérica: una aproximación metodológica". *Grecs et Ibères au IVe siècle avant J.-C. Commerce et iconographie.* Paris, pp. 283-296.
OLMOS ROMERA, R. (1991): "Apuntes ibéricos. Relaciones de la élite ibérica y el Mediterráneo en los siglos V y IV a.C.", *TP* 48, pp. 299-308.
OLMOS ROMERA, R. (1992): "Orgiastic elements in Iberian iconography?". *Kernos* 5, pp. 153-171.
OLMOS ROMERA, R.; GRIÑO, B. de (1985): "El entorno póntico y la Península Ibérica. Aportaciones iconográficas al problema de la helenización en Iberia y en el mundo escita". *Archeologia. Rocznik*, 36, pp. 15-53.
PADILLA MONGE, A. (1989): *La provincia romana de la Bética (253-422 d.C.).* Ecija.
PAGE DEL POZO, V. (1984): *Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia.* Madrid.
PAGE DEL POZO, V. (1985): "Imitaciones ibéricas de cráteras y copas áticas en la provincia de Murcia". *Ceràmiques gregues i helenístiques a la Peninsula Ibèrica*, pp. 71-81.
PARKE, H.W. (1933. reimpr. 1981): *Greek mercenary soldiers from the earliest times to the battle of Ipsus.* Chicago
PARKER, G. (1990): *La revolución militar. Las innovaciones militares y el apogeo de Occidente, 1500-1800.* Barcelona.
PASQUIER, A. (1988): "Introduction au thème du symposium". *Les Princes Celtes et la Méditerranée.* Paris, pp. 323-332.
PAUL, G. (1991): "Symposia and Deipna in Plutarch's Lives and in other historical writings". *Dining in a Classical Context*, pp. 157-169.
PEREIRA SIESO, J.; SANCHEZ, C. (1985): "Imitaciones ibéricas de vasos áticos en Andalucía". *Ceràmiques gregues i helenístiques a la Peninsula Ibèrica*, pp. 87-100.
PHILLIPS, C. R. (1991): *Seis galeones para el rey de España. La defensa imperial a principios del siglo XVII.* Madrid.
PRESEDO VELO, F. (1982): *La necrópolis de Baza.* EAE 119. Madrid.
QUESADA SANZ, F. (1989): *Armamento, guerra y sociedad en la necrópolis ibérica de El Cabecico del Tesoro (Murcia, España).* BAR Int. Series, 502 I-II. Oxford.
QUESADA SANZ, F. (1991): "Muerte y ritual funerario en la Grecia Antigua: una introducción a los aspectos arqueológicos". *Arqueología de la Muerte: Metodología y perspectivas actuales.* Córdoba, 1991 pp. 39-114
QUESADA SANZ, F. (1994): "Riqueza y jerarquización social en necrópolis ibéricas: los ajuares". *Homenaje a J. M. Blázquez*, II, pp. 447-466. Madrid.
QUESADA SANZ, F. (1994, e.p.): "Vías de contacto entre la Magna Grecia e Iberia: la cuestión del mercenariado". *Encuentro internacional 'Arqueología de la Magna Grecia, Sicilia y la Península Ibérica*, Córdoba, Marzo 1993. Córdoba.
RAFEL i FONTANALS, N. (1985): "El ritual d'enterrament ibèric. Un assaig de reconstrucció". *Fonaments* 5, pp. 13-31.
RAMON, J. (1991): *Las ánforas púnicas de Ibiza.* Ibiza.
RATHJE, A. (1990): "The adoption of the Homeric Banquet in central Italy in the Orientalizing Period". *Sympotica. A Symposium on the Symposion.* Oxford, pp. 279-288.
ROLDAN GOMEZ, L. (1993): "Choes y Anthesteria. Nuevos ejemplares en la Península Ibérica". *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*, 5, pp. 9-18.
ROUILLARD, P. (1991): *Les Grecs et la Péninsule Ibérique du VIIIe au IIe siècle avant Jésus-Christ.* Paris.
RUIZ DELGADO, M. M. (1989): "Las necrópolis tartésicas: prestigio, poder y jerarquías". *Tartessos. Arqueología protohistórica del Bajo Guadalquivir*, Barcelona, pp. 247-286.
RUIZ RODRIGUEZ, A.; MOLINOS, M. (1993): *Los Iberos. Análisis arqueológico de un proceso histórico.* Barcelona.
SANCHEZ FERNANDEZ, C. (1992): *El comercio de productos griegos en Andalucía Occidental en los siglos V y IV a.C.: estudio tipológico e iconográfico de la cerámica.* Tesis Doctorales Universidad Complutense de Madrid.
SANCHEZ FERNANDEZ, C. (1992b): "Imágenes de Atenas en el mundo ibérico. Análisis iconográfico de la cerámica ática del s. IV a.C. hallada en Andalucía Oriental", *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte* 4, pp. 23-33.
SANCHEZ FERNANDEZ, C. (1993): "Las cráteras áticas procedentes de Galera (Granada) en el Museo Arqueológico Nacional". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 11, pp. 25-54.
SANCHEZ FERNANDEZ, C. (1994): "El comercio de cerámica ática en las áreas periféricas. Pintores y vasos en el siglo IV a.C. Una aproximación comparativa entre el entorno póntico y la Península Ibérica". *6º Congreso Hispano-ruso de Historia.* Madrid, pp. 151-161.
SANCHEZ LEON, M. L. (1978): *Economía de la Hispania meridional durante la dinastía de los Antoninos.* Salamanca.
SANCHEZ MESEGUER, J.; QUESADA, F. (1992): "La necrópolis ibérica del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia)". *Congreso de Arqueología ibérica: las necrópolis.* pp. 349-396.
SANTIAGO, R. A. (1990): "En torno a los nombres antiguos de Sagunto". *Saguntum* 23, pp. 123-140.
SANTOS VELASCO, J. A. (1989): "Análisis social de la necrópolis ibérica de El Cigarralejo y otros contextos funerarios de su entorno". *AEspA* 62, pp. 71-100.
SCHMITT-PANTEL, P. (1985): "Banquet et cité grecque. Quelques questions suscitées par les recherches récentes". *MEFRA* 97.1, pp. 135-158.
SCHMITT-PANTEL, P. (1990): "Sacrificial meal and Symposion: Two models of civic institutions in the Archaic City?". *Sympotica. A Symposium on the Symposium.* Oxford, pp. 14-33.
SELTMAN, C. (1957): *Wine in the Ancient World.* London.
SLATER, W. J. (ed.) (1991): *Dining in a Classical Context.* Michigan.
TCHERNIA, A. (1986): *Le vin de l'Italie romaine.* Rome.
TORELLI, M. (1989): "Banchetto e simposio nell'Italia arcaica: qualche nota". *Homo Edens*, Verona, pp. 301-309.
VICKERY, K. F. (1980, ed. or. 1936): *Food in Early Greece.* London.
VAN WEES, H. (1992): *Status warriors. War, violence and society in Homer and history.* Amsterdam.
WHITE, K. D. (1984): *Greek and Roman Technology.* London.

UNA TORRE MUSULMANA EN LA HUERTA DE MURCIA

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 125 - 132

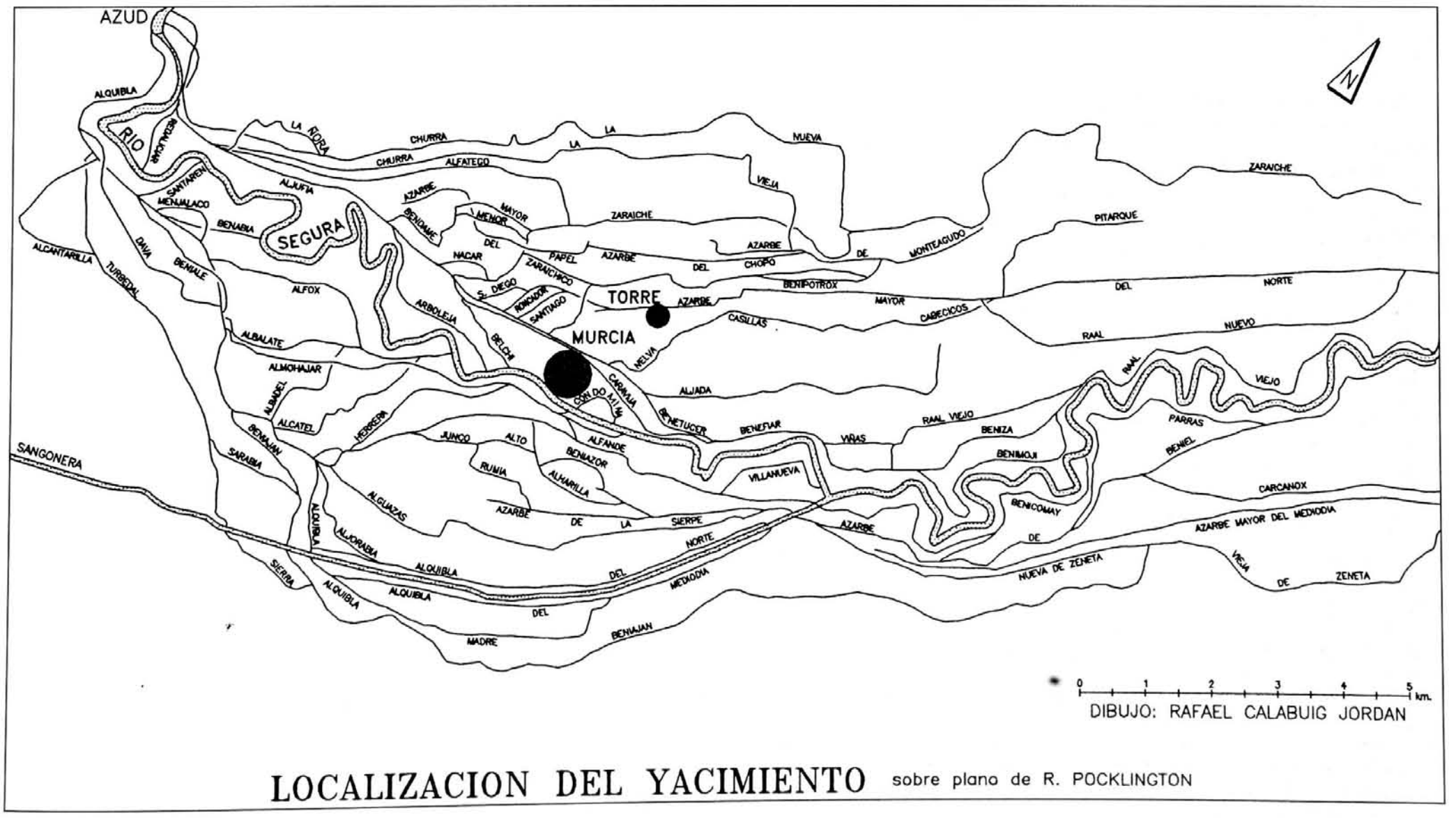
Fca. Bernal Pascual
J. Manzano Martínez

La fortificación se localiza en el municipio de Murcia, muy próxima a la ciudad (2,5 Kms. al NE), en la pedanía de Zarandona (fig.1). Tiene un emplazamiento en llano, en plena zona de huerta y justo en el punto donde el Camino Viejo de Monteagudo atraviesa el Azarbe Mayor del Norte. Junto a la torre y sobre el azarbe mencionado existe un molino hidráulico, hoy abandonado, que se conoce por el nombre del "Batán" (fig. 2).

El yacimiento, descubierto por Julio Navarro, se encuentra catalogado en la Carta Arqueológica Municipal (1986) como medieval y con la denominación de "Molino de El Batán", siendo ésta la única referencia bibliográfica existente hasta el momento.

LOCALIZACION Y EMPLAZAMIENTO

Su localización cartográfica corresponde al nº de Hoja 934 del Mapa Militar de España Escala 1:50.000 del Servicio Geográfico del Ejército y a la Hoja nº 934-2-1 del Plano Aerofotogramétrico Escala 1:5.000 del Excmo.



LOCALIZACION DEL YACIMIENTO sobre plano de R. POCKLINGTON

Fig.1.

Lám. 1. Localización del yacimiento: vista aérea.

Ayuntamiento de Murcia. Las coordenadas son:

U.T.M.:	Long	665.250	Lat	+.207.600
Lambert:	"	825	"	382

Son básicamente tres los puntos geográficos que referencian su emplazamiento:

El *Camino Viejo de Monteagudo* era en época medieval una vía secundaria de comunicación que enlazaba Murcia con Monteagudo (Pocklington, 1990: 138-9). Arrancaba del Camino de Orihuela ante la puerta de la ciudad que llevaba este mismo nombre para enseguida separase de aquélla y tomar dirección norte. En su primer tramo, con una longitud aproximada de 1,75 Kms., el camino atravesaba primero las acequias de Caravija, Benetúcer, Nelva y, algo después, el Azarbe Mayor del Norte. A partir de aquí quiebra hacia el este y discurre ya con esta dirección E-W hasta Monteagudo. Su trazado es pues paralelo tanto a la Senda de Granada (situada 1,5 Kms. más al norte) como al Camino de Orihuela (+ Kms. al sur).

El *Azarbe Mayor del Norte* se iniciaba según R. Pocklington al norte de la ciudad, en lo que hoy es barrio de Vista Alegre. El cauce recoge aguas sobrantes en su primer tramo hasta llegar a la población del Esparragal, punto a partir del cual las aguas recuperadas eran de nuevo empleadas para el regadío mediante diversos cauces como Pitarque y Raal Nuevo (PPocklington, 1990: 167-8).

En la huerta de Murcia la red de azarbes conforma un perfecto sistema de drenaje o avenamiento ("aguas muertas") que complementa a la red de acequias propiamente dicha ("aguas vivas"). Su finalidad es doble: por un lado sanear los terrenos ya irrigados recogiendo el agua sobrante o filtrada y por otro reaprovechar este agua para el riego de las tierras más bajas. De igual modo que las

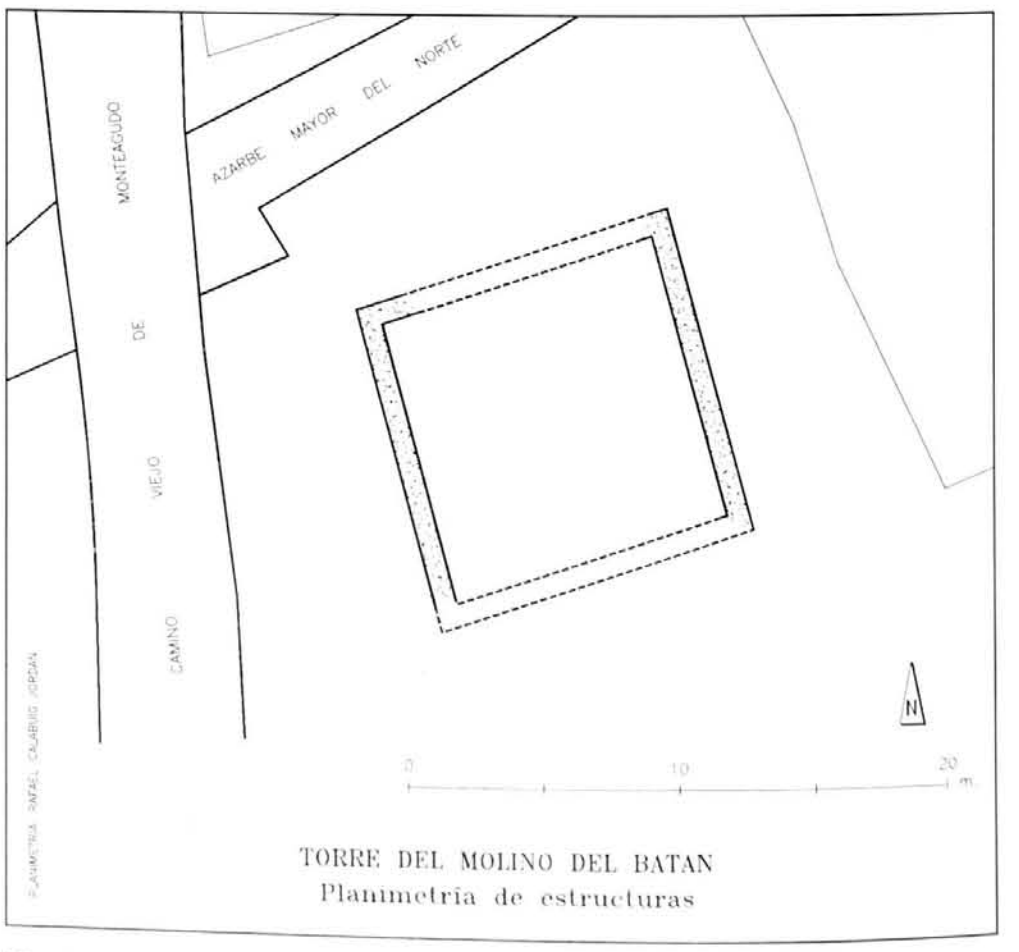


Fig. 3.

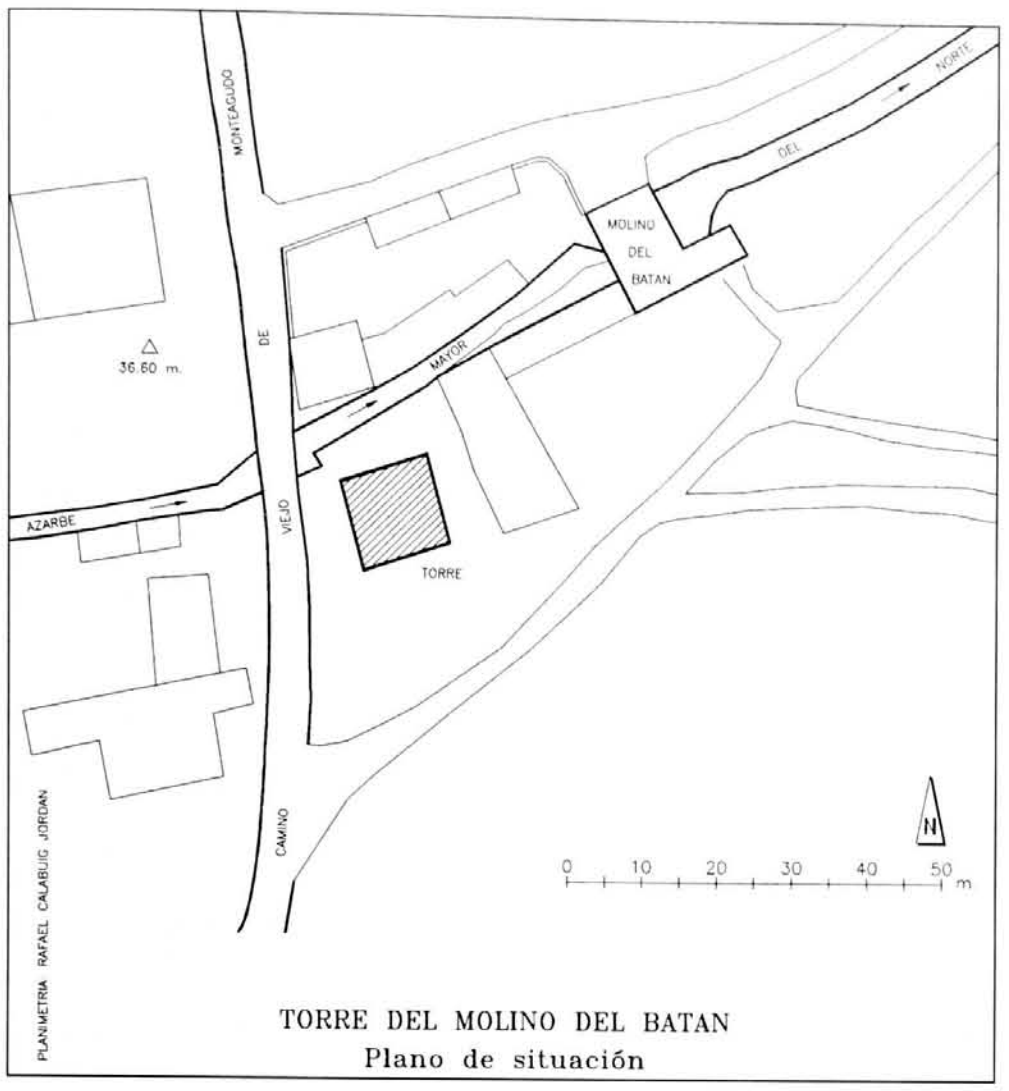


Fig. 2.

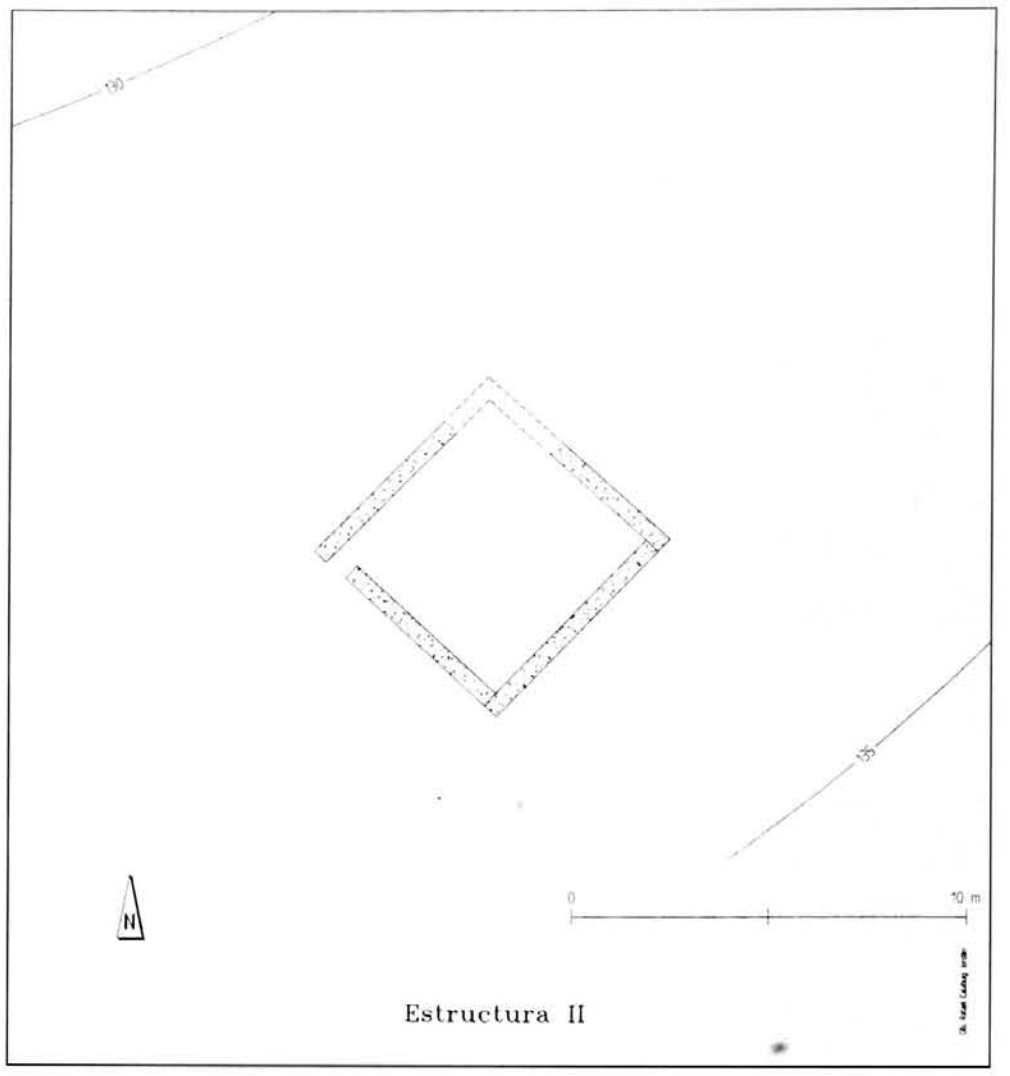


Fig. 4

acequias, son dos también los azarbes mayores, situados uno en cada heredamiento de la huerta: el del Norte y el del Mediodía (Torres Fontes, 1971: 19-20).

Con respecto a la cronología de estos cauces de avenamiento Pocklington (1990: 168 y 188-9) piensa que, pese al indudable origen árabe de la palabra con que todavía hoy se denominan, muchos de ellos podrían tener un origen tardío posterior a la Reconquista. Sin embargo el Azarbe Mayor del Norte, como pieza esencial que es del sistema hidráulico murciano, ya se encuentra atestiguado en dos documentos del siglo XIII (Rpto., Ed. 1960: 239; Torres Fontes, 1963: 49), de donde puede deducirse en nuestra opinión que con toda seguridad ya existía en época islámica.

Zarandona es una pequeña localidad fundada en época moderna que debe su nombre a una noble familia de origen vasco establecida en Murcia a finales del siglo XVII, varios de cuyos miembros fueron regidores de la ciudad (Ortega Pagán, 1973: 439-41). En esta pedanía la familia poseía, según recoge Nicolás Ortega, una gran extensión de tierra, así como una casona con torre y ermita situadas en la zona de Benipotrox, ya en las inmediaciones de Monteagudo. De este conjunto nada queda en la actualidad, encontrándose ahora la población situada más hacia el SW.

Otros datos en favor de la modernidad del topónimo es que el mismo no aparece nunca mencionado en el Libro de Repartimento, y tampoco en la exhaustiva relación de poblaciones y diputaciones huertanas facilitadas en el siglo XIX por Mancha (1836) y Madoz (1850: 158).

Descartada pues esta posibilidad, resulta difícil determinar el emplazamiento concreto o alquería islámica en que quedaba situada la fortificación. En la reconstrucción toponímica de la huerta propuesta por R. Pocklington (1990: 106-7) puede observarse que son varias las alternativas posibles, fundamentalmente tres: Cudiaçibit, Nelva y Cantaratabayra-Aduffa, alquerías todas ellas situadas en las inmediaciones y al NE de Murcia.

El término de Cudiacibid, uno de los más extensos de la huerta, se correspondía con los terrenos regados por la acequia de Casteliche, aproximadamente comprendidos entre el azarbe Mayor y la acequia de Zaraiche y en el mismo se distinguían cuatro clases distintas de tierra: huerto, regadío, albar o secano y almarjal (Torres Fontes, 1971: 112-3).

Aún más cercanas a Murcia se localizaban las heredades de Cantaratabala y Adufa, unos 2 Kms. al este de la Albatalía y muy próximas a la muralla septentrional de la ciudad (Torres Fontes, 1971: 113-4; Pocklington, 1990: 174).

Las tierras de la alquería de Nelva (Torres Fontes, 1971: 116), regadas por la acequia del mismo nombre (Pocklington, 1990: 220-1), debían quedar nucleadas en torno a este cauce y aproximadamente comprendidas entre el azarbe Mayor al norte y la acequia de Aljada al sur.

La hipótesis que planteamos está basada en una concesión de tierra efectuada por Alfonso X durante la Quinta Partición a Guillén de Narbona como enmienda a otra anterior de la que se habían apropiado otros pobladores, como ya no se encontraron otros terrenos libres, le fue finalmente cedido un almarjal de 300 tahúllas de superficie situado "entre la quadrilla de Godiaçibit et el açarve de Montagut et del termino de la Reyna, fasa el açarve mayor" (Rpto. Ed. 1960: 239). Pensamos que la localización medieval del yacimiento pudo corresponder también a los terrenos más occidentales del almarjal septentrional de la huerta, entre los límites de las tres alquerías mencionadas, probablemente en el término de Nelva, en su sector NW, colindante por el norte con Cudiacibit (término que quizás comenzaba ya al otro lado del azarbe) y por el oeste con Aduffa y Cantaratabala (al otro lado del camino de Monteagudo).



Lám. 3. Vista general de la fortificación antes de su demolición: 1986 (Carta Arq. Munic. Murcia).

ANALISIS ARQUEOLOGICO

Los restos corresponden a una torre de planta cuadrada de 12 ms. de lado construida en tapial de argamasa de cal (fig. 3).

Las ruinas que todavía subsisten en superficie conservan un alzado máximo de 1,50 ms. en sus lados oriental y occidental, encontrándose sin embargo los orientados a N y S casi completamente arrasados. Tampoco existen en superficie restos que pudieran resultar indicativos de su distribución interior.



Lám. 2. Azarbe Mayor del Norte.

El encofrado está realizado con piedras de tamaño mediano y grande trabadas con mortero. Los cuatro muros perimetrales tienen un grosor de 0,80 ms. y la única tapia conservada tiene una altura que oscila entre 0,84 y 0,90 ms.

La construcción, transformada primero en casona huertana y utilizada después como almacén, se encontraba hasta hace muy pocos años en un aceptable estado de conservación, según se desprende de la documentación arqueológica efectuada en 1986 por el Centro Municipal de Arqueología, conservando todavía entonces una altura en torno a los 7 ms. Sin embargo, y pese a su catalogación, el edificio ha sido con posterioridad derruido, utilizándose en la actualidad como corral y garaje de la vivienda contigua.

En la prospección arqueológica del entorno a nivel de superficie no se ha podido detectar la existencia de albacar, recinto anexo también fortificado que parece caracterizaba a las torres de alquería frente a otros tipos de torre (Bazana y Guichard, 1978: 95-7).

Los escasos materiales de superficie encontrados durante la prospección del yacimiento corresponden a época contemporánea y únicamente resultan indicativos de su fase final de ocupación. Tampoco existen en el Museo de Murcia materiales arqueológicos procedentes del yacimiento.

MOLINOS ISLAMICOS

La existencia en las inmediaciones de la torre de un molino denominado "Batán", obliga a plantearse la posibilidad de su posible origen musulmán, formando entonces ambas estructuras un mismo conjunto. Por otra parte, es ésta la función que los autores de la Carta Arqueológica Municipal asignan a la propia torre.

La primera referencia documental segura relativa al Molino del Batán data de principios del siglo XIX y viene dada por R. Mancha, quien, en una detallada relación de molinos harineros existentes entonces, lo menciona; señalando que contaba con dos piedras y que estaba ubicado sobre el azarbe Mayor (Mancha, 1836: 60). El molino continuó dedicado a la molienda de grano hasta que fue definitivamente cerrado ya en nuestro siglo. La construcción, sobre el cauce del azarbe, se apoya en un fuerte basamento o zócalo de grandes sillares de piedra labrada y presenta cuatro bocas para entrada y salida de agua.

Los *molinos bataneros* más antiguos que conocemos datan de la segunda mitad del siglo XII (Caro Baroja, 1983: 451-5 y 479-85) y no existe referencia alguna a batanes en nuestro Libro de Repartimiento.

Del año 1282, ya en época cristiana, data la primera noticia documental concreta que poseemos relativa a este tipo de molinos: es entonces cuando el rey Alfonso X autoriza al Concejo de la ciudad para que "puedan fazer un molino trapero" sobre un casar preexistente "en la acequia que passa por la Arrixaca" y que había sido propiedad de Aben Hamete (Torres Fontes, 1963: 106).

Conocemos sin embargo muy bien la gran expansión experimentada por la industria textil en Murcia en época bajomedieval, en un proceso histórico de continuo desarrollo que aparece estrechamente ligado a los intereses de la



Lám. 4. Estado actual de la fortificación tras su demolición: 1993.



Lám. 5. Muro perimetral. Lienzo occidental. Alzado.

nobleza urbana (Martínez Martínez, 1988), y muy especialmente el papel fundamental que en ese proceso desempeñó el batán o molino mecánico como principal innovación tecnológica (Martínez Martínez, 1988: 54-60).

Y es en este contexto donde se sitúa la noticia proporcionada por M. Ll. Martínez y M. Martínez referente a un tal Carlos de Çuevara, el mayor propietario de tierras en el azarbe de Monteagudo, que en 1428 tenía un molino de imprecisa localización al que entonces se le estaba colocando un "rodezno". Estas autoras piensan que tal vez pudiera ser el origen remoto del llamadoen el siglo XIX Molino del Batán (Martínez Carrillo y Martínez Martínez, 1993: 87-8).

Tampoco son muy abundantes las noticias relativas a *molinos harineros* musulmanes, con excepción de los existentes en la propia ciudad, junto al río (Torres Fontes, 1977: docs. X, XXXV y CXLIX).

En la huerta los molinos consignados por el Libro de Rpto. son los siguientes:

En la alquería de Benihuadah (actual Puebla de Soto), al oeste de Murcia, existía un molino al parecer próximo al vecino término de Alcantarilla y probablemente formando parte de un importante real propiedad de los Benihuadah, familia a la que debía su nombre la propia alquería (Rpto. ed. 1960: 192). Pudo ser éste el antecedente del molino que en 1476 construía don Pedro de Soto en su señorío de La Puebla (Martínez Carrillo y Martínez Martínez, 1993: 89).

Sobre la Acequia Mayor de Alquibla, en el término de Mecçen, fue entregado a Pero Roiz de Corella un casar de molinos de cinco muelas con los mismos derechos que "los tenian los moros de quien eran en tiempos de los moros" (Rpto. ed. 1960: 198 y 214), casar conocido en la documentación bajomedieval como Molino del Cubo (Martínez Carrillo y Martínez Martínez, 1993: 89-90)

Otro importante núcleo molinero quedaba situado en el término de Aljucer (Rpto. Ed. 1960: 198; Torres Fontes, 1969: 99), sobre la Acequia Mayor de Alquibla y en el camino de Cartagena. Su existencia en época bajomedieval está también perfectamente atestiguada en la documentación municipal (Martínez Carrillo y Martínez Martínez, 1993: 91-2).

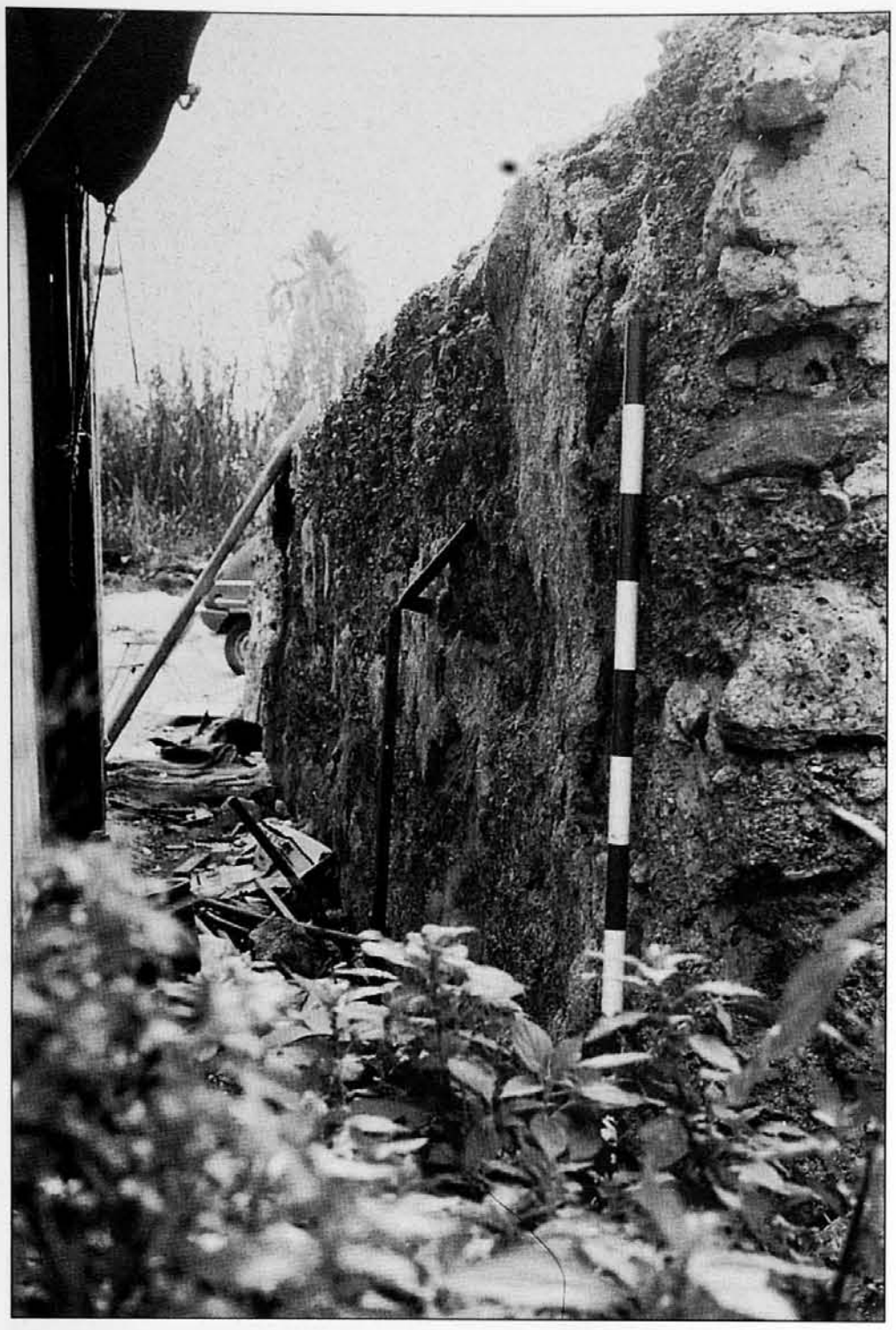
En la alquería de Petranel, situada al SW de Murcia y muy próxima al río, existía otro molino emplazado sobre una acequia (Rpto. Ed. 1960: 201-2).

Otros molinos no documentados en el Libro de Repartimiento pero que también pudieron tener un probable origen musulmán son los que Díaz Cassou, en base a un privilegio real de 1299, denomina de Almustad y Tarquín, situados sobre la acequia mayor de Aljufia, en las inmediaciones de La Ñora y ya plenamente documentados en el siglo XV (Díaz Cassou, 1889: 82; Martínez Carrillo y Martínez Martínez, 1993: 77-81).

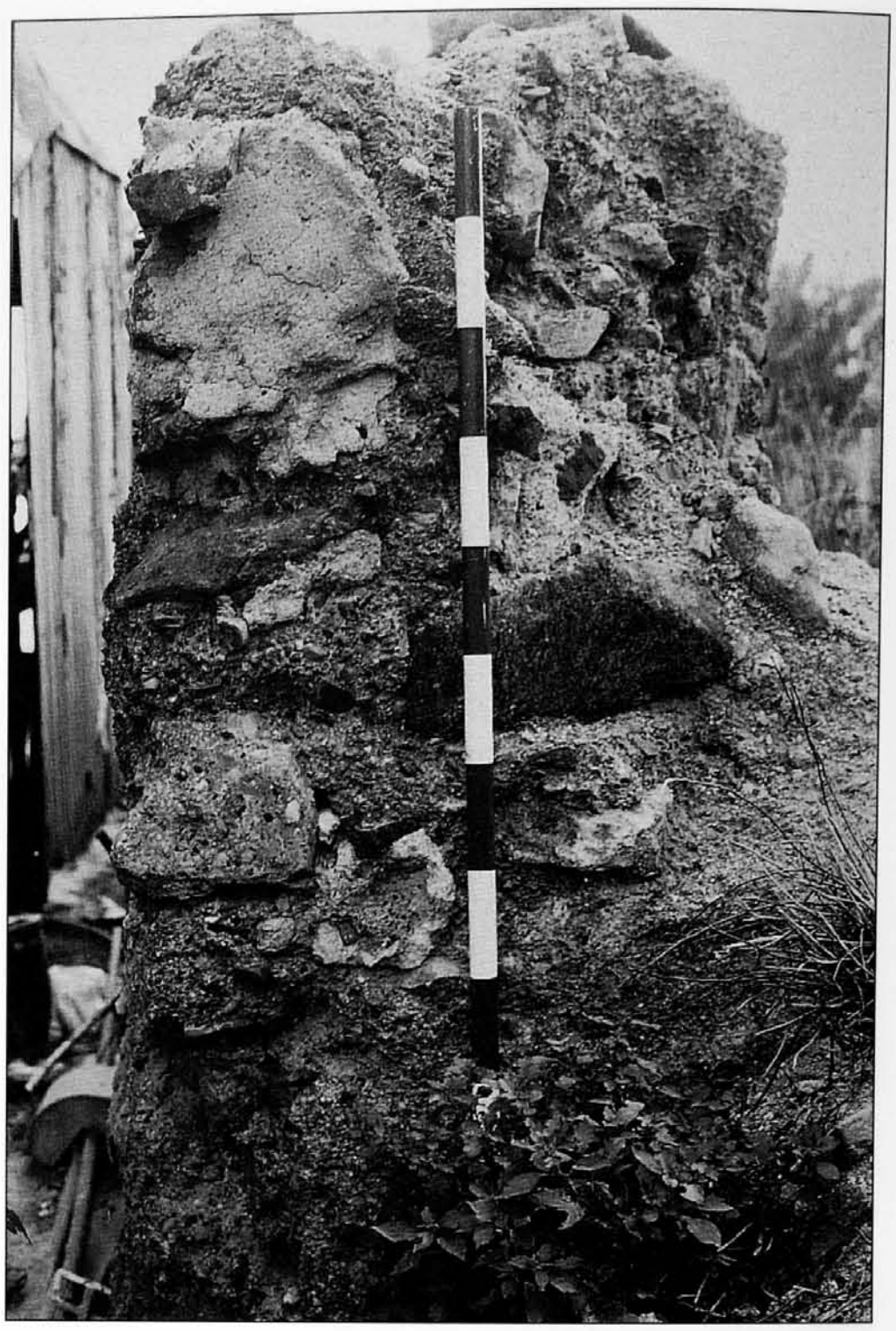
A época musulmana podría también remontarse el denominado "Molino Quemado" del Llano de Brujas, documentado ya desde el siglo XIII (Martínez Carrillo y Martínez Martínez, 1993: 87).



Lám. 6. Muro perimetral. Lienzo occidental. Planta.



Lám. 7. Muro perimetral. Lienzo oriental. Alzado.



Lám. 8. Muro perimetral. Lienzo oriental. Sección.

TORRES MUSULMANAS

El total de torres situadas en el término de Murcia de que tenemos constancia documental por el Libro de Repartimiento (ed. 1960: 289) alcanza un número de seis, ninguna de las cuales ha podido tampoco ser identificada con la que nos ocupa en este trabajo:

Dos de ellas estaban ubicadas en el término de Rahal Axarqui, rafal situado al SW de Murcia, en el albar de Sangonera y ya en la periferia de la huerta (Torres Fontes, 1971: 177).

La primera, denominada "Torre Blanca", formaba parte de una extensa finca de 101 tahúllas valoradas en 12,25 alfabas que pasó a propiedad de çer Simon, hermano del maestro Jacobo. Además de la mencionada torre la finca incluía unas casas situadas "a su teniente", un pedazo de viña y un molino (Rpto., ed. 1960: 184).

La segunda fue entregada a los pobladores Jacobo de Luca y Aldemar Raqui como parte de las 243,5 tahúllas de albar valoradas en 30 alfabas que recibieron en esta alquería. Aparece mencionada con el significativo nombre de "Torre Menor", tal vez para diferenciarla de la Torre Blanca, que seguramente debería tener mayores dimensiones. También existían en sus proximidades algunas casas, "el pedaço mayor de vinna con los arboles" y un molino. No obstante, la propiedad no debía resultar muy rentable dado que "non auia agua et era lexos" (Rpto. ed. 1960:184-5).

En la alquería de Benizabel, al SW de Murcia y también en el albar de Sangonera, estaba la "Torre de Anagib". Fue entregada a Lorenzo Abenhud, hijo del mismísimo Ibn Hud convertido al cristianismo y ampliamente favorecido por el rey Alfonso X. Formaba parte de una amplia parcela de 182 tahúllas valoradas en 15 alfabas, "a razon de VIII ataffullas por alffaba" (Rpto. ed. 1960: 184).

La "Torre de las Lavanderas" estaba en Alguazas, alquería situada al sur de Murcia, en los terrenos regados por la acequia del mismo nombre (Pocklington, 1990: 181). La torre fue primero propiedad de Juffre, quien ya antes "la había comprado de Lorenço, christiano nueuo", pero por ausencia de aquél fue de nuevo repartida, pasando entonces, junto con 10 tahúllas, a manos de un tal Benito Ferrero. Por la propia documentación sabemos que estaba situada en terrenos de almarjal y que en ella "solien los moros curar los lenços" (Rpto. Ed. 1960: 234 y 242).

Las dos torres restantes estaban situadas ya en el Campo de Cartagena, pero pertenecían al término de Murcia:

La "Torre de Petrayra", que fue entregada a Aparicio de Nompote y sus dos hijos, había pertenecido al mísmisimo "Rey moro" de Murcia (Rpto. ed. 1960: 233). R. Pocklington la identifica con la denominada en época bajomedieval "Torre del Arráez" y en la actualidad Casa Merino, al SW de Corvera (Pocklington, 1990: 91-2).

La otra torre estaba situada "riba la mar", había sido propiedad de Faraich Arramin y fue heredada por Ponz de Villanueva (Rpto. Ed. 1960: 249). La construcción se corresponde con la actual "Torre del Rame" (Torres Fontes, 1971: 190; Hernández Carrasco, 1978: 172; Pocklington, 1985: 90-1y 1986: 337), junto al Mar Menor y 1,5 Kms. al SW de Los Alcázares.

Son solamente dos los ejemplos arqueológicos conocidos de torres islámicas con que contamos en el entorno próximo, pero ninguno de ellos situado en el ámbito estricto de la huerta:

Junto al Santuario de La Fuensanta, unos 100 al SW, se localiza una posible torre (fig. 4) de planta cuadrada de 6,25 ms. de lado. La construcción está delimitada por muros de tapial de argamasa de 0,40 ms. de anchura que conservan en la actualidad un alzado medio en torno a 1 m. y que se apoyan directamente sobre la roca madre. Al interior no se aprecian restos de pavimento, aflorando en algunas zonas la roca natural del terreno. El acceso se efectuaba a ras de suelo por el lienzo occidental a través de un vano que tiene 0,65 ms. de anchura.

La ya mencionada Torre de Petrayra ha sido arqueológicamente estudiada por J. Navarro, quien, además de señalar su relación con una explotación de tipo agropecuario, realiza una somera descripción de sus estructuras. De planta cuadrada, la torre tiene unas dimensiones de casi 7 ms. de lado y fue construida en tapial de argamasa. Debió contar al menos con dos plantas, de las cuales es la inferior la mejor conservada: se compone de dos espacios rectangulares cubiertos mediante bóveda de ladrillo, comunicados por dos arcos también de ladrillo que se apoyan en un pilar central cuadrado de argamasa. En uno de sus ángulos se sitúa la escalera de acceso a la planta superior, estancia de la que sólo resta el arranque del pilar central, ahora de ladrillo y continuación del inferior (Navarro Palazón, 1986: 433-6).

ANALISIS FUNCIONAL

La construcción es una torre defensiva que, dada su ubicación en llano, debe relacionarse más con la propia estructura del poblamiento que con una finalidad de tipo estrictamente estratégico o militar.

En este sentido conocemos bien la existencia durante época musulmana de numerosas torres, tanto de alquería, destinadas a servir de refugio en caso de peligro a sus habitantes, como de reales, de carácter privado y formando parte del edificio principal de la explotación (Bazzana y Guichard, 1978: 93).

La proximidad del yacimiento a la propia ciudad y en particular al arrabal septentrional de la Arrixaca, probable albacar (García Antón, 1989: 209), es lo que nos hace descartar la posibilidad de una torre-refugio de alquería, además de la ya mencionada inexistencia a nivel superficial de estructuras que pudieran documentar la existencia de un albacar o de una pequeña población.

Por otra parte, resulta interesante señalar cómo todas las torres registradas en el texto del Repartimiento se encuentran ubicadas en terrenos de secano situados bien



Lám. 9. Molino del Batán. Fachada septentrional.

en el campo de Cartagena o bien en el de Sangonera. La única localizada en plena huerta (Lavanderas), estaba sin embargo situada en terrenos de almarjal (zonas pantanosas). Al sur de la Torre del Batán se extiende todavía una amplia zona de terreno baldío poblado por una densa vegetación arbustiva que contrasta fuertemente con el terreno restante dedicado al cultivo de frutales y que tal vez pudiera interpretarse como vestigio de un antiguo almarjal.

Otro dato significativo que se desprende de la propia documentación es el hecho de que todas ellas parecen haber estado emplazadas en el interior de raales, grandes fincas agrícolas de carácter aristocrático dedicadas al cultivo de cereal y a la ganadería (Guichard, 1989).

Son todos estos datos los que nos hacen encuadrar funcionalmente la fortificación como una torre de real o raal, más como elemento de prestigio o símbolo del poder de sus propietarios que de defensa propiamente dicha.

CONCLUSIONES

De los rasgos arquitectónicos que presenta la estructura parece fácil concluir una clara filiación islámica de los restos. Tanto el típico sistema de encofrado empleado como la planta de la torre y sus dimensiones encajan perfectamente dentro de aquellos que Bazzana y Guichard (1978: 97-8) apuntan como característicos de las torres musulmanas por ellos estudiadas en la huerta de Valencia. El tapial o encofrado de argamasa como técnica de construcción fue empleado con gran profusión por los musulmanes de al-Andalus en la edificación de fortificaciones tanto urbanas (Torres Balbas, Ed. 1985: 557-62) como rurales (Pavón Maldonado, 1977: 219-22; Bazzana, 1980: 354-60), muy especialmente durante su fase más tardía, la correspondiente al período de las dinastías africanas y sus períodos intermedios de taifas (Eslava Galán, 1989: 55). De ellas tenemos suficientes paralelos en el entorno próximo, entre los cuales caben mencionarse, además de las propias murallas de la ciudad, los palacios fortificados del Castillejo, Larache, Cabezo de Torres y el propio castillo de Monteagudo, construcciones todas que pueden fecharse entre los siglos XII y XIII. Es este el período cronológico al que, a falta de materiales cerámicos que permitan efectuar mayores precisiones, pensamos puede adscribirse la torre estudiada.



Lám. 10. Molino del Batán. Fachada oriental sobre el azarbe.

Aunque no pueda ser totalmente excluida la posibilidad de relacionar la existencia de la torre con la de un hipotético molino textil ya durante época musulmana (Díaz Cassou, 1889: 82), no nos parece ésta la hipótesis más probable, fundamentalmente por dos razones: no existe noticia documental alguna que atestigüe la presencia de batanes en Murcia durante el periodo musulmán; y además el molino actual es una obra completamente independiente de la fortificación en la que no se observa indicio alguno de construcción medieval.

Desde el punto de vista funcional ya hemos señalado que la fortificación parece estar más en relación con la propia estructura del poblamiento que con una hipotética red militar de tipo estratégico. Y dentro de esa primera perspectiva, nos parece vinculada más a una gran explotación agrícola privada, como elemento de poder o prestigio, que a un hipotético recinto-refugio para los campesinos de su entorno. Tanto la probable cronología tardía de la obra como su emplazamiento, muy próximo a la ciudad y también a Monteagudo, propiedad real donde existen notables edificios de valor simbólico semejante, así parecen confirmarlo.

BIBLIOGRAFIA:

BAZZANA, A. y GUICHARD, P. (1978): "Les tours de defense de la huerta de Valence au XIII s.". *Melanges de la Casa de Velázquez XIV*, pp. 73-105. Casa de Velázquez. Madrid.

BAZZANA, A. (1980): "Elements d'archeologie musulmane dans al-Andalus: caractères specifiques del'architecture militaire arabe de la region valencienne". *Al-Qantara vol. I*, pp. 339-63. C.S.I.C. Madrid.

CARTA ARQUEOLOGICA T.M. MURCIA (1986): Centro Municipal de Arqueología. Ayuntamiento de Murcia. Inédita.

CARO BAROJA, J. (1983): *Tecnología popular española*. Editora Nacional. Madrid.

DIAZ CASSOU, P. (1889): *Ordenanzas y costumbres de la Huerta de Murcia*. Ed. 1971. Junta de Hacendados. Murcia.

ESLAVA GALAN, J. (1989): "Fortificaciones de tapial en al-Andalus y al-Magreb". *Castillos de España nº 98*, pp. 52-4. Asociación Española de Amigos de los Castillos. Madrid.

GARCIA ANTON, J. (1989): "Las murallas islámicas de Murcia". *Murcia Musulmana*, pp. 199-213. Ayuntamiento de Murcia. Madrid.

GUICHARD, P. (1989): "A propos des rabals de l'Espagne Orientale". *Miscelánea Medieval Murciana nº XV*, pp. 9-23. Universidad de Murcia. Murcia.

HERNANDEZ CARRASCO, C.V. (1978): "El árabe en la toponimia murciana". *Anales de la Universidad de Murcia Vol. XXXIV*, pp. 154-254. Universidad de Murcia. Murcia.

MADOZ, P (1850): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España. Región de Murcia*. Madrid.

MARTINEZ CARRILLO, M. Ll. y MARTINEZ MARTINEZ, M. (1993): *Orígenes y expansión de los molinos hidráulicos en la ciudad y huerta de Murcia*. Ayuntamiento de Murcia. Murcia.

MARTINEZ MARTINEZ, M. (1988): *La industria del vestido en Murcia (ss. XIII-XV)*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

MANCHA, R. (1836): *Memoria sobre la población y los riegos de la Huerta de Murcia*. Imprenta de Mariano Bellido. ¿Madrid?.

NAVARRO PALAZON, J. (1986): "Arquitectura y artesanía en la cora de Tudmir". *Historia de Cartagena Tomo V*, pp. 411-85. Ediciones Mediterráneo. Murcia.

ORTEGA PAGAN, N.: ORTEGA LORCA, N. y J. (1973): *Callejero murciano*. Ayuntamiento de Murcia. Murcia.

PAVON MALDONADO, B. (1977): "Contribución al estudio del arabismo de los castillos de la Península Ibérica (región levantina). El castillo de Olocau de Valencia". *Al-Andalus XLII*, pp. 207-25. C.S.I.C. Madrid-Granada.

POCKLINGTON, R. (1985): "Nombres propios árabes en la antigua toponimia menor de la huerta de Murcia". *Murgetana Nº 67*, pp. 87-119.¿Academia Alfonso X el Sabio?. Murcia.

POCKLINGTON, R. (1986): "Toponimia islámica del Campo de Cartagena". *Historia de Cartagena Tomo V*, pp. 329-40. Ediciones Mediterráneo. Murcia.

POCKLINGTON, R. (1990): *Estudios toponímicos en torno a los orígenes de Murcia*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

Repartimiento de Murcia (1960): Ed. J. TORRES FONTES. C.S.I.C. - Academia Alfonso X el Sabio. Madrid.

TORRES BALBAS, L. (1971): *Ciudades hispano-musulmanas*. Ed. 1985. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid.

TORRES FONTES, J. (1963): C.O.D.O.M. I. *Documentos de Alfonso X el Sabio*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

TORRES FONTES, J. (1969): C.O.D.O.M. II. *Documentos del siglo XIII*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

TORRES FONTES, J. (1971): *Repartimiento de la huerta y campo de Murcia en el siglo XIII*. C.S.I.C.- Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

TORRES FONTES, J. (1977): C.O.D.O.M. IV. *Documentos de Sancho IV*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia.

DOS VIVIENDAS MUSULMANAS EXCAVADAS EN MURCIA. LA CALLE RAIMUNDO DE LOS REYES (4-6)

VERDOLAY Nº 6 - MURCIA Págs. 133 - 142

Mariano Bernabé Guillamón [1]

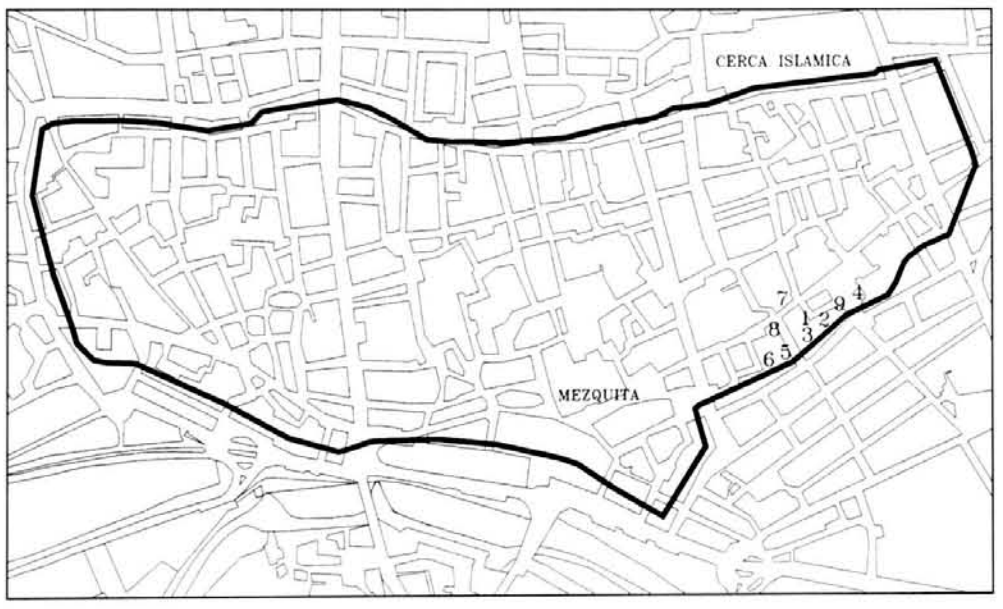


Fig. 1.

I. INTRODUCCION

Estos trabajos que se inscriben dentro del Plan de Excavaciones de Urgencia de la Comunidad Autónoma de Murcia, se efectuaron entre octubre de 1987 y marzo de 1.988, en el solar nºs 4-6 de la calle Raimundo de los Reyes. La finca, con una superficie de 372 m², está situada en la manzana delimitada por las calles San Antonio al norte[2], Cánovas del Castillo al sur, Raimundo al oeste y por varios solares que se extienden hasta la plaza de Santa Eulalia al este. Ocupando el ángulo SE de la antigua madina islámica (fig.1,1). Toda la medianera sur del inmueble, limita con el lienzo de muralla que discurre bajo la calle Cánovas y divide las distintas propiedades en sentido N-S, siendo también documentados durante la intervención los alzados del forro interior de muralla de los solares: Cánovas del Castillo 19-23 (fig. 1,2) y calle Raimundo nº 2, esquina Cánovas (fig. 1,3), donde como ya señalamos recientemente, exhumamos un torreón de planta rectangular y sus correspondientes tramos de muro y antemuro (Bernabé y Manzano, 1.995)[3].

La zona está dominada por dos claros ejes que discurren paralelos y en sentido E-O; el primero de ellos está constituido por la propia muralla que protege la medina y limita su crecimiento, el segundo, por una importante arteria urbana que uniría la puerta de Santa Eulalia (Jorge Aragoneses, 1.966)[4] con la mezquita Aljama, a través de la calle de San Antonio y la plaza de los Apóstoles.

Además de los mencionados solares de muralla de la calle Cánovas, en este entorno se han realizado también otras excavaciones: así en el entronque de las calles Rambla y San Antonio (fig. 1,7), fue documentado en 1.985 un baño islámico fechado entre los siglos XI y XII (Navarro y García, 1989: 289-90); entre 1988 y 1989 fueron excavados por doña Esperanza Ramírez dos solares en la manzana que configuran las calles Cánovas, San Antonio y Raimundo; en el situado en la esquina entre las dos últimas (fig. 1,8), se exhumaron restos de una vivienda islámica reutilizada como cementerio en el siglo XII[5]; por último, durante 1992, se concluyó otra nueva intervención dirigida por doña Ana Pujante en el nº 12 de la calle Marengo (fig. 1,9), localizada intramuros y a espaldas de la muralla[6].

---

(1) La figura nº 1 es de R. Calabuig, la nº 5 de A. Martínez, el resto de J. C. Verdú. Las fotografías de J. L. Montero y del autor.

(2) Inmediatamente al norte se encuentra un antiguo adarve medieval fosilizado en el actual callejón de Marengo (TORRES FONTES, 1963; ROSELLO y CANO, 1975: 26).

(3) Las intervenciones en estos solares fueron realizadas por el autor de este trabajo entre 1987 y 1988, y se publican junto a las efectuadas por D. José Manzano en el número 17 de la calle Cánovas, esquina Raimundo (fig. 1,5), y las dirigidas por Dª Esperanza Ramírez en el nº 15 también de la calle Cánovas (fig. 1,6), para todas ellas (BERNABE y MANZANO, 1995).

(4) Donde también se señaló la existencia de una antigua *maqbara* de los siglos X-XI, situada extramuros (fig. 1,4), que posteriormente fue incorporada al área urbana por la ampliación de la muralla, lo que este autor data a mediados del siglo XII (JORGE ARAGONESES, 1966: 102-3).

(5) Información amablemente facilitada por la directora de dichos trabajos.

(6) Por información facilitada por su excavadora, sabemos que en ella se halló una vivienda datada en el siglo XI, que fue parcialmente rota al construir la muralla.

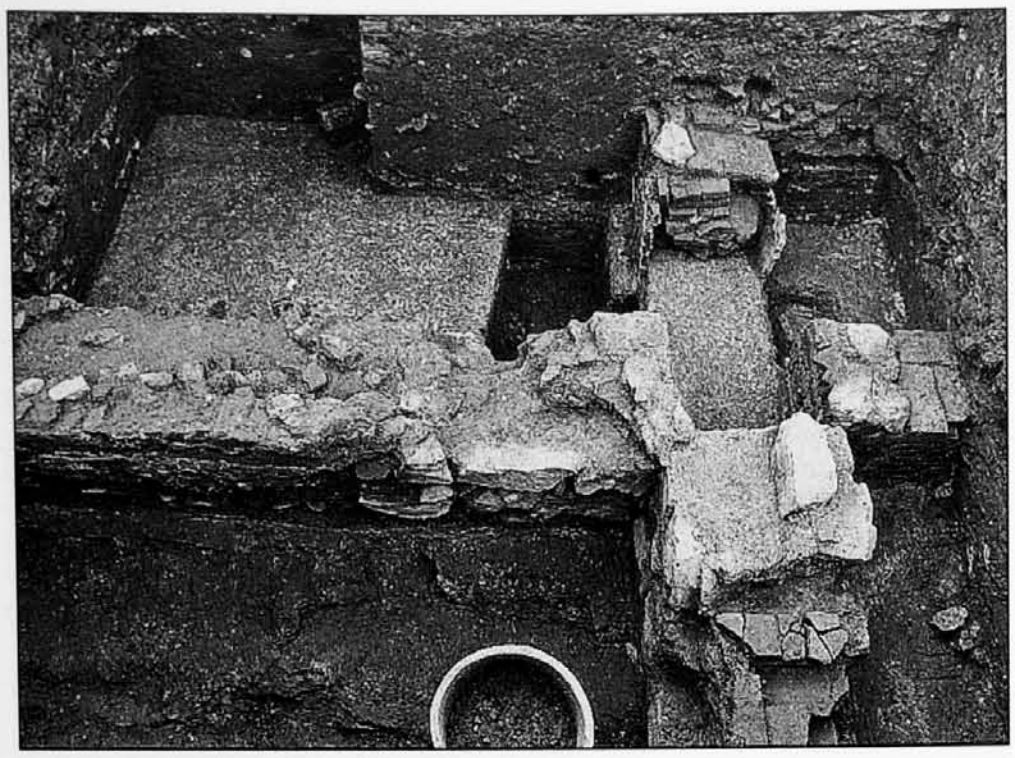


Foto 1. Casa 1. Fase I. Detalle de la sala N y de la alcoba oriental durante las primeras fases de excavación. En primer término el andén N con las improntas de lajas.

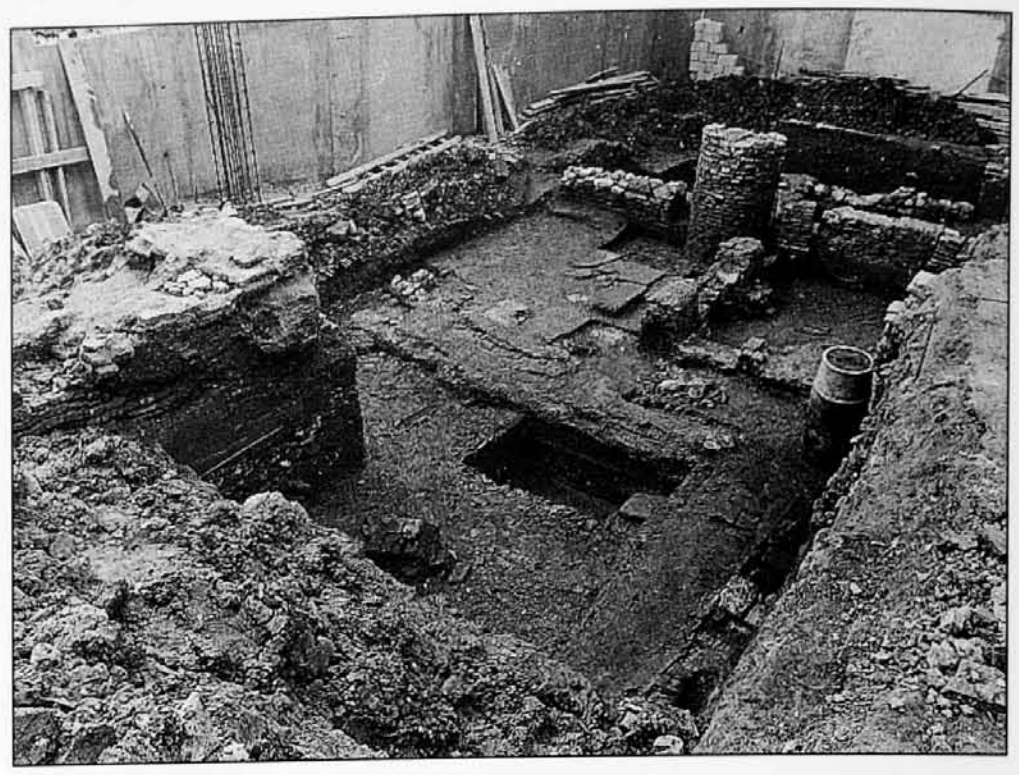


Foto 2. Casa 1. Fase I. Vista de la mitad E del arriate y de las dependencias de la crujía oriental.

Los datos de que disponemos señalan que nos encontramos en un populoso barrio de la zona meridional de la ciudad, ya en parte urbanizado desde el siglo XI, posiblemente antes de la ampliación de la cerca, fecha que como hemos visto, algunos autores sitúan en el siglo XII (Aragoneses, 1966: 103); aunque recientemente hemos propuesto un momento que oscilaría entre la segunda mitad del siglo XI y la primera del XII, para la ampliación de este sector del recinto (Bernabé y Manzano, 1995).

Cuando nos hicimos cargo del solar, existían ya zanjas perimetrales de 3 m. de anchura abiertas mediante desfonde mecánico, en la medianera E y en buena parte de los lados N y S respectivamente (fig. 2); quedando al descubierto restos de muros y pavimentos y el alzado interior de la muralla, lo que motivó la interrupción de las obras de cimentación del nuevo edificio y el comienzo de los trabajos arqueológicos.

Fueron planteadas cinco cuadrículas[7], las dos primeras (1 y 2) de 5x5 m., las tres restantes de 6x6 m. (fig. 2), aunque la superficie total excavada alcanzó con las sucesivas ampliaciones los 200 m^2.

La excavación, de la que ya hemos ofrecido algunos datos[8], puso al descubierto los restos de dos viviendas islámicas que muestran distintas fases de ocupación; siendo la intención de este trabajo presentar un estudio detallado de las mismas.

II. CASA 1

Situada en la mitad occidental del inmueble, esta vivienda de nueva planta ocupaba una superficie de al menos 143 m^2, sin contar las dependencias de la crujía sur que no pudieron ser documentadas; por lo que le calculamos una extensión total cercana a los 180 m2.



Foto 3. Casa 1. Fase I. Pavimento de lajas de una de las estancias de la crujía, al fondo la cocina con el poyete. En primer plano los dos momentos de vano entre ambas.

Fase I

Los materiales y técnicas constructivas utilizados son homogéneos, pues tanto los muros perimetrales como los de compartimentación interna presentan un mismo tipo de fábrica, en la que el zócalo de cimentación es un encofrado de mortero de 0,50/0,60 m. de profundidad y los alzados son de tapial de tierra enlucido posteriormente de yeso (Bernabé et al., 1989: 236). Las jambas de los vanos y los umbrales, aparecen elaborados con sillarejos de arenisca blanquecina, lo que también ocurre entre otros lugares, en las fases I y II del palacio de la calle Fuensanta (BERNABE y LOPEZ, 1993). En el muro perimetral de la crujía oriental y en el que abre a la sala sur, aparecen sobre la cimentación dos hiladas de mampuestos trabados con un mortero de cal muy pobre y aunque los alzados son semejantes a los descritos anteriormente, aparecen a trechos pilastras de ladrillo que refuerzan la estructura. El grosor de los muros oscila desde 0,45/0,50 m. en los de distribución interior, hasta 0,60/0,65 m. en los perimetrales.

La casa se organiza en torno a un gran patio rectangular, cuyo arriate es de 6,60x4,80 m. (fig. 3) y su eje mayor se dispone con una peculiar orientación E-O (Ber-

(7) Por diversas razones, siempre ajenas a las propias del trabajo arqueológico, no se pudo completar la documentación de la mitad oeste de la cuadrícula 5, ni tampoco tuvimos oportunidad de acometer la excavación del ángulo SO del solar. Por lo que la importante zona de contacto entre la muralla y las viviendas quedó sin exhumar, siendo posteriormente desfondada con medios mecánicos.

(8) BERNABE et al., 1989; BERNABE, 1990; BERNABE y LOPEZ, 1993.



Foto 4. Casa 1. Fase I. Detalle del zócalo pintado de la sala norte.



Foto 6. Detalle del zócalo en la esquina SO de la sala N.

nabé et al., 1989: 240) impuesta, tanto por la cercana muralla al S[9], como por la probable existencia entre ésta y la vivienda del adarve que conduce al zaguán de entrada. La localización del cierre oeste de la sala norte hace improbable la existencia de crujía occidental y sólo deja espacio para el andén, pues el muro perimetral de la casa en ese lado coincidiría prácticamente con la medianera del solar a la calle Raimundo de los Reyes; lo que nos inclina a creer que esta última sea otro antiguo adarve que entronque con el que discurre entre la muralla y la casa. Un ejemplo aún más acusado de orientación atípica que se aleja del tradicional eje N-S de la arquitectura doméstica islámica, es el de la casa situada intramuros, en el Pasaje de Zabalburu, donde es también la muralla y la existencia de un adarve situado junto a ella lo que obliga a prescindir del salón sur (Bernabé, 1995).

Un vano simple de 1,5 m. de anchura comunica el patio con la sala norte, que presenta unas dimensiones de 8,30x3,20 m. y una única alcoba casi cuadrada de 3,50x3,20 m. situada al este, con su pavimento sobreelevado 5 cm. respecto al del salón. El suelo de ambas estancias de 10 cm. de grosor era de mortero de cal de buena calidad y había sido estucado en rojo cuidadosamente. Los pavimentos de esta fase se encontraban hacia la cota -2,80 m., llegándose hasta -3,60 m. de profundidad, con las cimentaciones ya voladas, sin encontrar resto alguno de una edificación anterior.

Los andenes perimetrales del patio[10] tenían una anchura de 1,20 m. el situado al norte y 0,90 el sur, oscilando la del andén E entre 1,15 y 1,50 m., en sus extremos norte y sur respectivamente; lo que está motivado por la irregular alineación del muro que abre a las dependencias de la crujía oriental. El andén occidental no pudo ser documentado, pero creemos que su anchura oscilaría entre 0,90 y 1,15 m. La pavimentación de los mismos señala la preeminencia que se le concede al andén norte, ya que es el único que está cubierto mediante grandes losas muy regulares (52x27x5 cms.) de arenisca verdosa, mientras que los dos restantes, muestran lajas de arenisca blanquecina de mediano tamaño (20x30 cms.); todas ellas trabadas por un compacto mortero de cal mezclado con restos de cenizas, lo que le confería un característico color grisáceo. Es interesante señalar que los tres andenes que pudieron ser estudiados presentaban hacia el interior del arriate una hilada de ladrillos planos a modo de reborde.

Los muros perimetrales del arriate eran de encofrados de mortero de 0'40 m. de anchura y 0'90 m. de profundidad y en su interior llegamos hasta la cota -4 m., dejando volada toda su estructura. El desnivel entre los andenes y la superficie del arriate era de 25 cms., lo que constatamos gracias a la presencia de un gran bloque rectangular de arenisca situado en el ángulo SE, que nos indicaba el nivel original de la superficie ajardinada. En la colmatación sobre el patio, aparecieron fragmentos de yeserías decoradas con motivos geométricos y vegetales (Bernabé et al., 1989: 242), que debieron pertenecer al arco existente sobre el vano de la sala norte.

En cada una de las tres esquinas documentadas del patio, se localizó un pozo artesiano realizado mediante el sucesivo ensamblaje de anillos cerámicos de 0,44 m. de diámetro; por lo que suponemos que la esquina NO hubo de contar también con este elemento arquitectónico, que aquí presenta un evidente sentido decorativo, además del puramente práctico[11]. De los tres pozos descubiertos, los dos localizados en el andén E fueron reutilizados en épocas posteriores y por lo tanto sobreelevados (el situado más al norte será utilizado hasta el siglo XV); pero el del ángulo oeste del andén norte apareció cegado intencionadamente mediante un relleno de piedras y carecía de brocal, quedando el borde del último anillo a ras del pavimento del andén. Por lo que creemos que los restantes pozos seguirían la misma disposición y sus bocas estarían cubiertas por losas de piedra a ras de suelo[12].

La crujía oriental presentaba dos estancias comunica-

(9) Que aparece muy esquematizada en el plano (figs. 2 y 3).

(10) Los andenes N y E fueron documentados completamente, en cambio, del andén S sólo se pudo identificar su mitad oriental.

(11) Ya hemos señalado la importancia de los pozos freáticos como suministradores de agua para el abastecimiento doméstico de la Murcia islámica (BERNABE y LOPEZ, 1993: 22); pues de un modo sencillo y barato se podía recurrir a ellos, dada la elevada cota del nivel freático en nuestra ciudad, cuando faltara el normal flujo facilitado por la red de acequias y canales. Esta solución se adoptó también en otras ciudades de vega como es el caso de Valencia (PASCUAL et al., 1990: 306).

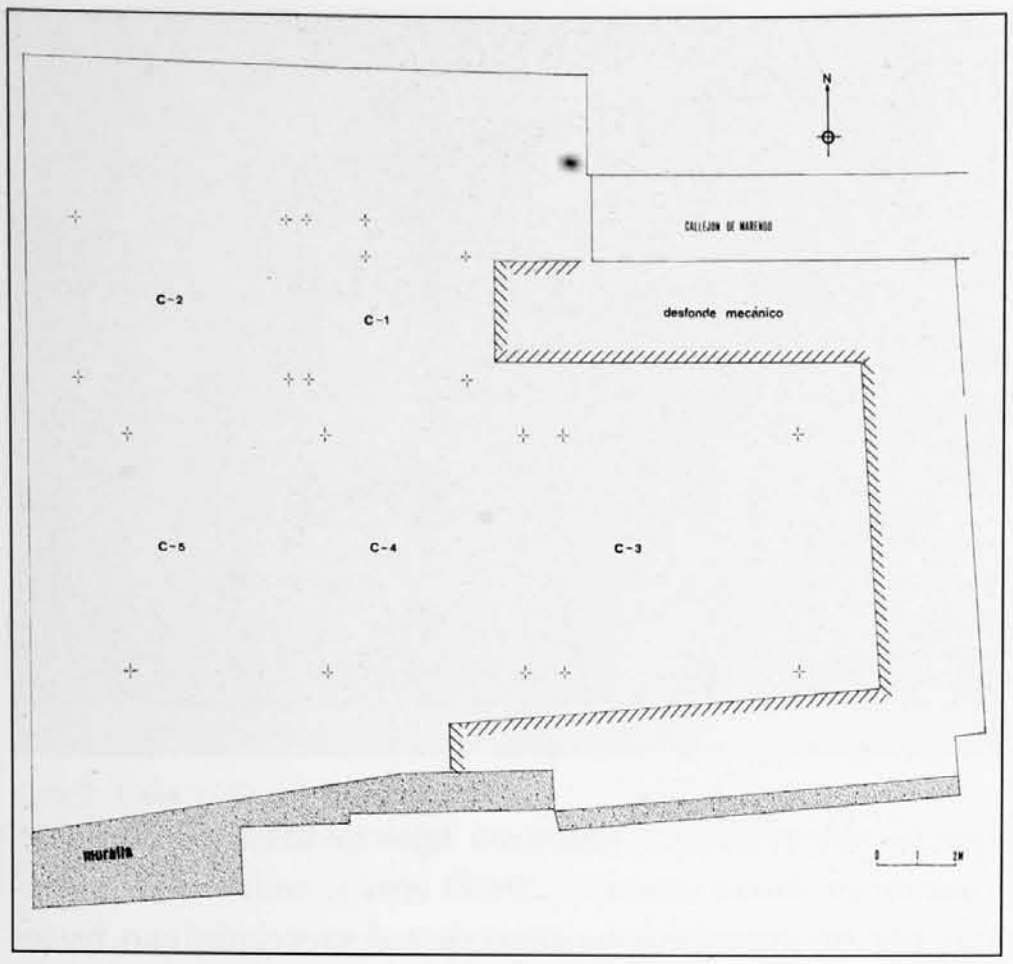


Fig. 2.

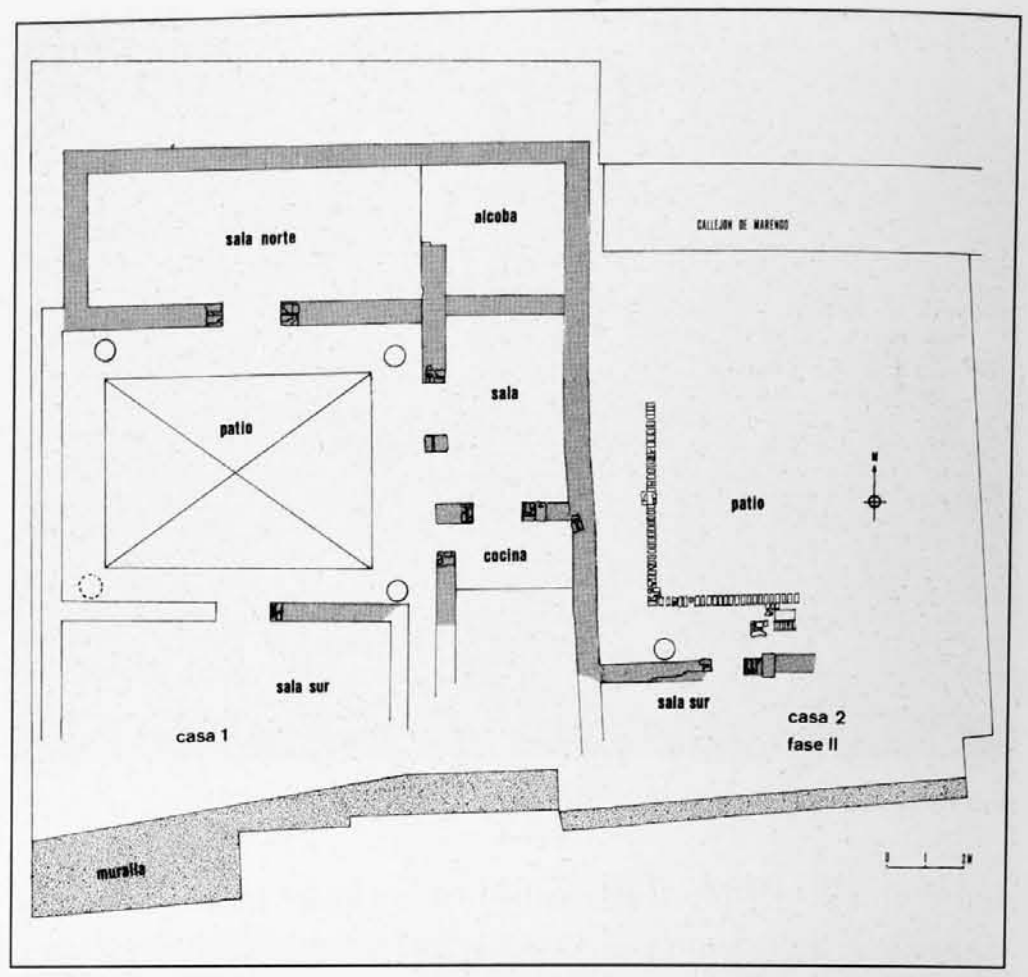


Fig. 3.

das entre sí y a la vez comunicadas con el andén. La localizada al N era una sala rectangular de 2,90x4,50 m., a la que se accedía mediante un vano geminado señalado por un pilar de bloques de arenisca blanquecina, la anchura de sus huecos N y S era de 1,30 y 1,40 m. respectivamente y estaba pavimentada mediante grandes losas de arenisca verdosa de 0,90x0,38 m. La situada al S, creemos era la cocina y no pudo ser excavada totalmente, pues se encontraba desfondada parcialmente por una de las zanjas perimetrales. Su anchura era de 2,90 m. y se accedía a ella desde el andén por un vano de 0,70 m.; estaba solada con mortero de cal y presentaba una sobreelevación de 30 cms. en el pavimento de la mitad sur, apareciendo también un poyo de 1 m. de anchura adosado al muro occidental. En el vano entre estas dos dependencias documentamos la única remoción que con seguridad se puede adscribir a esta fase: el paso más antiguo se abría entre dos muros de encofrado y tenía 1,80 m. de anchura; posteriormente, a cada lado del primitivo vano se adosó una pilastra de ladrillo, con lo que el hueco resultante fue de 1,20 m.

Entre la crujía E y la sala S, quedaba un pasillo de 0,80 m. de anchura, en el que creemos que se encontraba el zaguán de entrada a la vivienda; así parece confirmarlo la situación del pozo SE que no ocupa exactamente la esquina del andén, sino que se encuentra ligeramente desplazado hacia el oeste, para no entorpecer el paso.

Por último, de la sala situada al sur, sólo se pudo documentar un tramo de 3,50 m. de longitud del muro que daba acceso a la misma, apareciendo también uno de los pilares del vano realizado a base de bloques de arenisca. Si consideramos que esta sala era de las mismas dimensiones que la localizada al norte, quedaría todavía un espacio de 1,5 a 2 m. entre la casa y la muralla; espacio probablemente ocupado por el adarve de entrada a la vivienda, que entroncaría en ángulo recto con el existente bajo la calle Raimundo de los Reyes y formaría uno de los típicos callejones musulmanes que sólo dan servicio a una casa (Torres Balbas, 1985: 281).

Todos los alzados interiores de la sala principal[13] y de su alcoba adyacente, excepto el muro de cierre norte[14], estaban decorados mediante un zócalo pintado que apareció in situ y en el que previamente los motivos habían sido dibujados a punzón sobre el yeso, empleándose para ello regla y compás, posteriormente se estucaron de rojo que fue el único color empleado. La decoración consiste en una banda corrida a ras de suelo de entre 8 y 10 cm. de grosor, de la que a trechos más o menos regulares (0,50, 0,60, 0,70 m.) aparecen parejas de bandas verticales de 5/6 cm. de anchura, que se elevan hasta 0,70 m., formando una composición de entrelazos con círculos y hexágonos en reserva. La terminación de los motivos verticales conservados presenta un remate semicircular, apareciendo en el interior del mismo y con trazo más fino una sucesión de pequeños cuadrados. En la parte superior del zócalo, pares horizontales de bandas paralelas entrelazadas unen los motivos verticales[15].

Los zócalos pintados con motivos geométricos en los que aparece el entrelazado y las composiciones poligonales de todo tipo, tienen una gran tradición en la arquitectura islámica: desde las casas de época califal de Pechina (Castillo et al., 1987: 543), pasando por los palacios almorávi-

(12) Idéntica solución se halló también en el pozo de una de las casas de plaza Amores, que apareció cubierto con una losa de arenisca (BERNABE y LOPEZ, 1994: 160).

(13) Como ya señalara Torres Balbás (1942: 395), los zócalos pintados aparecen en la parte inferior de las paredes de la estancia principal de la vivienda y en Murcia, suelen estar relacionados con la presencia de solerías estucadas en rojo.

(14) No es habitual el hecho de que el cierre norte de la sala carezca de decoración, ya que es normalmente en los muros que se encuentran frente al vano de ingreso, donde ésta se aplica con más profusión (TORRES BALBAS, 1945a: 174). En lo que respecta a la alcoba, no pudimos documentar su cierre N y por lo tanto no sabemos si ese sector tuvo decoración parietal.

(15) Aunque algunos de los paños estaban muy deteriorados, todos los tramos del zócalo con entrelazos y composiciones poligonales fueron consolidados y levantados por doña Virginia Page y posteriormente trasladados al Centro Regional de Arqueología, donde algunos de ellos se restauraron.

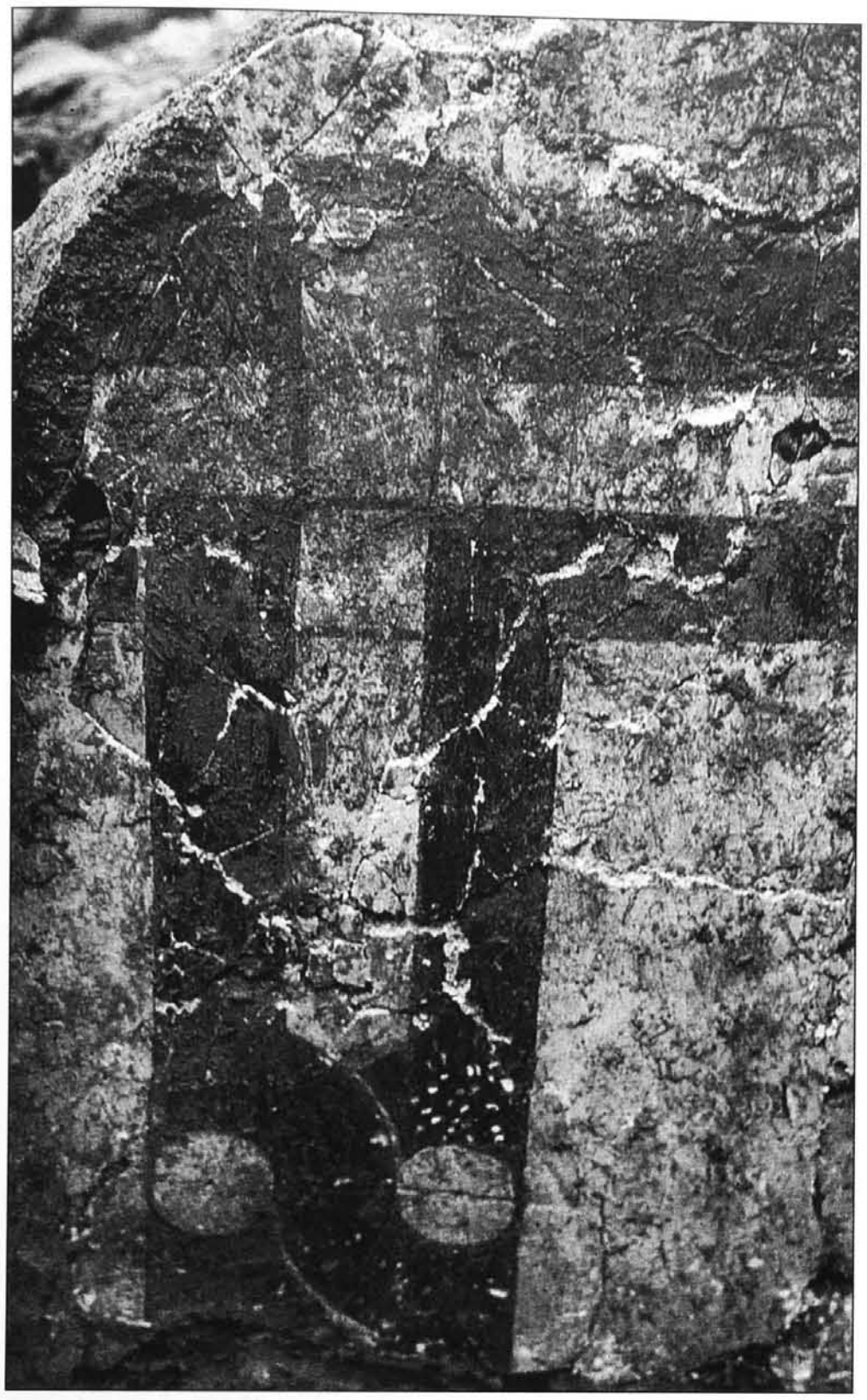


Foto 5. Motivos geométricos en reserva del zócalo de la sala N.

des del norte de Africa (Meunie, et al., 1952), hasta las más modestas representaciones de la casa de la Chanca en Almería (Torres Balbas, 1945a), por citar sólo algunos de los ejemplos más conocidos. En Murcia disponemos de numerosas representaciones de este tipo en el ámbito urbano: así, en una casa de la calle Polo de Medina-Azucaque aparecen composiciones en rojo con motivo ajedrezado, que se fechan en época califal (Pozo, 1992: 413-14); en la casa 1.b de la calle Frenería, que data del siglo XI, existían restos muy deteriorados de zócalos pintados en rojo con motivo indeterminado (Fernández y López, 1993: 345); en el cercano solar de la calle S. Antonio, esquina Raimundo, aparecieron también restos de entrelazado en blanco sobre fondo rojo semejantes a los nuestros (Bernabé et al., 1989: 243) y en otra de las casas exhumadas en la calle Polo de Medina, se documentaron restos de otro zócalo pintado en rojo con motivos romboidales y entrelazado, que según su excavadora databa del siglo XIII[16]. Por lo que es evidente que se trata de un elemento decorativo muy común en la arquitectura doméstica andalusí.

(16) ANDREU MARTINEZ, M. A. (1992): "C/ Polo de Medina (Murcia)" en *Resumen de las Terceras Jornadas de Arqueología Regional*, p. 24.

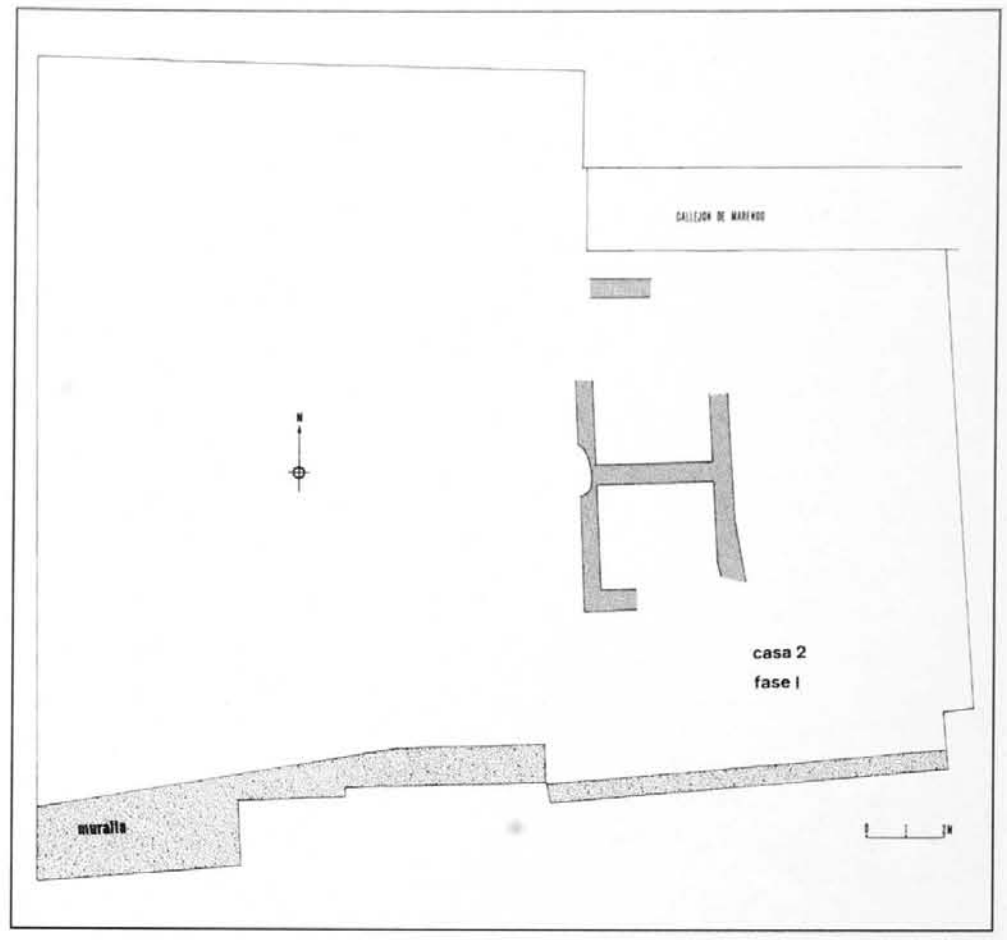


Fig. 4.

Su paralelo más cercano lo tenemos, sin embargo, en el Castillejo de Monteagudo, cuyos zócalos fueron fechados hacia mediados del s. XII (Torres Balbas, 1942: 400-2), aunque los nuestros son más sencillos y carecen de los complicados motivos de entrelazos y, sobre todo, de los polígonos estrellados que caracterizan los zócalos del palacio. Más modestos que los aparecidos en el barrio de casas de la alcazaba de Málaga, los que ahora presentamos tienen con aquellos ciertos elementos en común, en especial, las composiciones geométricas de cuadrados con círculos inscritos que aparecen en la banda superior y que han sido fechadas también a mediados del siglo XII (Torres Balbas, 1945b: 20-1; Puertas Tricas, 1990: 325-6).

Por todo ello, creemos disponer de suficientes elementos como para datar el momento de construcción de la vivienda en el siglo XII, posiblemente hacia mediados de la centuria. Tanto por los elementos decorativos que acabamos de analizar, como por los materiales y técnicas constuctivas empleados, similares a los de la fase II de Fuensanta (Bernabé y López, 1993: 48-50)[17]; así como por la presencia de algunas producciones cerámicas halladas sobre los suelos de esta fase, entre las que destacan varios fragmentos de formas cerradas decorados mediante cuerda seca parcial (Puertas Tricas, 1986: 277; Navarro, 1986a: 240-1), junto a ataifores con repie anular desarrollado, en los que predomina el vedrío melado-amarillento interior y verde exterior, que creemos que encajan perfectamente con la cronología que proponemos[18]. Esta fase se va a desarrollar durante la segunda mitad del s. XII, produciéndose hacia finales del mismo o en los primeros años del XIII una remodelación de la casa.

(17) En este sentido, conviene recordar que el uso generalizado de encofrados de mortero de cal en las cimentaciones se viene fechando a partir del siglo XI en Valencia (PASCUAL et al., 1990: 308).

(18) Aunque todos los materiales arqueológicos exhumados en la calle Raimundo de los Reyes 4-6 fueron inventariados hace tiempo y depositados en el Museo Arqueológico Provincial de Murcia, aún no se han podido dibujar. Por lo que esperamos en un próximo trabajo ofrecer la representación gráfica de los mismos; el brocal de pozo estampillado de la figura 5 constituye, evidentemente, una excepción



Foto 7. Casa 1. Fase II. Encachado de ladrillos del arriate en la etapa final de esta fase. En primer término el pozo del ángulo SE del patio.

Fase II

Los restos pertenecientes a este momento estaban muy afectados por las cimentaciones de época moderna y presentaban un estado fragmentario que hacía difícil su adecuada interpretación. Aunque sabemos que al menos la sala norte hubo de experimentar una importante remoción, pues sobre los pavimentos de la etapa anterior encontramos gran cantidad de tejas de la cubierta, junto a abundantes fragmentos de enlucido con improntas de caña pertenecientes al cielo raso.

En líneas generales, podemos afirmar que la casa resultante de estas remociones repite casi exactamente el esquema distributivo de la fase anterior, apreciándose una sobreelevación general de los pavimentos hasta la cota -1,85/1,90 m., junto al recrecimiento de algunos muros con obra de ladrillo. A este momento corresponden, en la sala norte, dos niveles sucesivos de suelos de mortero de cal. En el extremo occidental y sobre el más reciente de ellos, se construye una nueva alcoba mediante dos tabiques de ladrillo que se adosan a los muros de la sala, que resulta así de las mismas dimensiones que la existente; en el relleno entre ambos pavimentos recuperamos varios fragmentos pertenecientes a una maqueta-reposadero de gran tamaño, cuya fachada presentaba un extraordinario desarrollo arquitectónico. Esta pieza, que ya fue dada a conocer (Bernabé, 1990:)[19] data del primer tercio del siglo



Foto 8. Casa 1. Fase II. Detalle del brocal de pozo estampillado.

XIII. Sobre el más moderno de los suelos hallamos, empotrado hasta el borde, un alcadafe de labio engrosado y cuerpo troncocónico invertido, decorado mediante bandas onduladas incisas a peine y cuerda impresa en el labio, que data también del siglo XIII (Navarro, 1991: 204-9).

El andén S estaba en este momento pavimentado con mortero de cal y en su esquina oriental, apareció in situ un brocal de pozo estampillado de 0,52 m. de altura, al que faltaba el borde y al menos la mitad de la banda decorativa superior (fig. 5), su diámetro era de 0,44 m. y el grosor medio de 2 cm. La base presentaba un engrosamiento de sección rectangular y sobre ella una acanaladura y una pequeña moldura cónica. La decoración, que ocupa la parte superior de la pieza, se dispone en registros horizontales de los que se conservan cuatro: los superiores con motivo epigráfico y el inferior con ataurique estilizado. Las estampillas utilizadas tienen dos tamaños, las de tema vegetal son cuadradas y miden 6x6 cm., las epigráficas, algo menores son de 5x6 cm. La transcripción de estas últimas realizada por D. Fernando Sánchez Alonso[20], sería "li llahi" y su traducción equivaldría a "a Dios, para Dios", advocación que forma parte de expresiones de tipo laudatorio tales como "al hamdu lillah" (Dios sea alabado) y otras semejantes muy comunes en estas piezas y de las que contamos con numerosos ejemplos (Posac, 1962; Sotelo,

(19) J. Navarro señala para este tipo de piezas tan características de Murcia una cronología comprendida entre los últimos años del siglo XII y la primera mitad del XIII (NAVARRO, 1989: 64).

(20) A quien desde estas líneas agradezco su desinteresada colaboración.



Foto 9. Casa 2. Fase I. Restos conservados de esta fase con fábrica de mampuestos.



Foto 10. Vista general de los restos de la Casa 2. Fase I (izquierda) y de la crujía oriental de la Casa 1. Fase I (Derecha).

1979: 6; Oliva et al., 1987: 79-80). Este brocal que aparece asociado entre otros, a fragmentos esgrafiados (Navarro, 1986b: 95), debe situarse en un momento inmediatamente anterior al abandono de la casa, lo que fechamos hacia la segunda mitad del siglo XIII.

Será también hacia el final de esta fase cuando se proceda a la supresión de la zona ajardinada, para lo cual se losa el arriate con un encachado de ladrillos de factura bastante tosca que pone de manifiesto, tanto la falta de medios económicos de los moradores, como también en buena medida, la decadencia que caracteriza la etapa final del Islam murciano; pues será este pavimento el último de los utilizados en época musulmana, quedando posteriormente la vivienda deshabitada durante un largo período de tiempo. Sabemos, por otra parte, que la tendencia a la reducción del espacio ajardinado culmina con la pavimentación de los arriates, lo que se hará patente en los patios nazaríes granadinos (Torres Balbas, 1934), en el Magreb meriní (Redman, 1986), en Valencia poco antes de la conquista aragonesa (Lerma et al., 1985: 455; Pascual et al., 1990: 307) y en Murcia, con una cronología también tardía, a finales de la fase III del palacio de la calle Fuensanta (Bernabé y López, 1993: 56).

Así pues, tanto las cerámicas relacionadas con esta fase, como los materiales constructivos empleados, señalan un momento cronológico que sin duda puede datarse en la primera mitad del siglo XIII, con una perduración en su etapa final que debe prolongarse hasta los años de protectorado castellano (1243-1266).

Ya hemos señalado cómo, posteriormente, la casa va a quedar abandonada o con una ocupación de tipo residual durante un período indeterminado de tiempo, no volviendo a estar habitada hasta los últimos años del siglo XIV o los primeros del XV[21], en que se realiza una nueva pavimentación de cal hacia la cota -1,50 m.; aunque el estado fragmentario de los restos de esta fase impide hacer más especificaciones.

(21) Las producciones cerámicas que aparecen sobre los pavimentos de esta fase, en particular algunos fragmentos de lozas doradas y azules y doradas de origen valenciano, se fechan a partir de los años finales del siglo XIV (MARTINEZ CAVIRO, 1982).

III. CASA 2

Estaba situada en la mitad oriental del solar donde quedaba un espacio de 135 m², aunque por lo limitado de los restos recuperados no conocemos sus dimensiones exactas[22]. Presenta dos fases constructivas bien diferenciadas que pasamos a describir a continuación.

Fase I

Del momento inicial de la vivienda (fig. 4) sólo se conservan dos salas: la situada más al norte es de planta rectangular y tiene unas dimensiones de 3x4,20 m., la sur es casi cuadrada y mide 2,5x3 m.; creemos que ambas pertenecen a la crujía occidental de una casa que tendría el resto de sus estancias al E. No hallamos resto alguno de pavimento, ni indicios sobre la localización de posibles vanos.

Las cimentaciones de este período eran todas de mampostería y alternaban hiladas de piedras con tongadas de cal de buen grosor, tenían 0,50 m. de anchura y su alzado oscilaba entre 0,40 y 0,50 m. Este sistema constructivo es frecuente en las fases más antiguas del dominio islámico, existiendo numerosos ejemplos de su uso en Valencia (Lerma et al., 1990: 308) y en Murcia, en la calle Frenería (Fernández y López, 1993: 345) y en la fase I del palacio de la calle Fuensanta (Bernabé y López, 1993: 18). Los cimientos se embutían en un nivel donde aparecieron, entre otros, abundantes fragmentos cerámicos de ataifores decorados en verde y manganeso (Rosselló, 1987a), así como candiles del tipo IV de Rosselló (1987b: 51), por lo que creemos que el momento de construcción de la vivienda debe situarse hacia la primera mitad del siglo XI.

Fase II

Esta distribución original hubo de estar en vigor durante la segunda mitad del siglo XI y todo el XII, ya que en los primeros años del XIII, la casa experimentará una

(22) Ya hemos señalado cómo la casa quedó muy afectada por las zanjas perimetrales abiertas por medios mecánicos en las medianerías del inmueble (fig. 2).

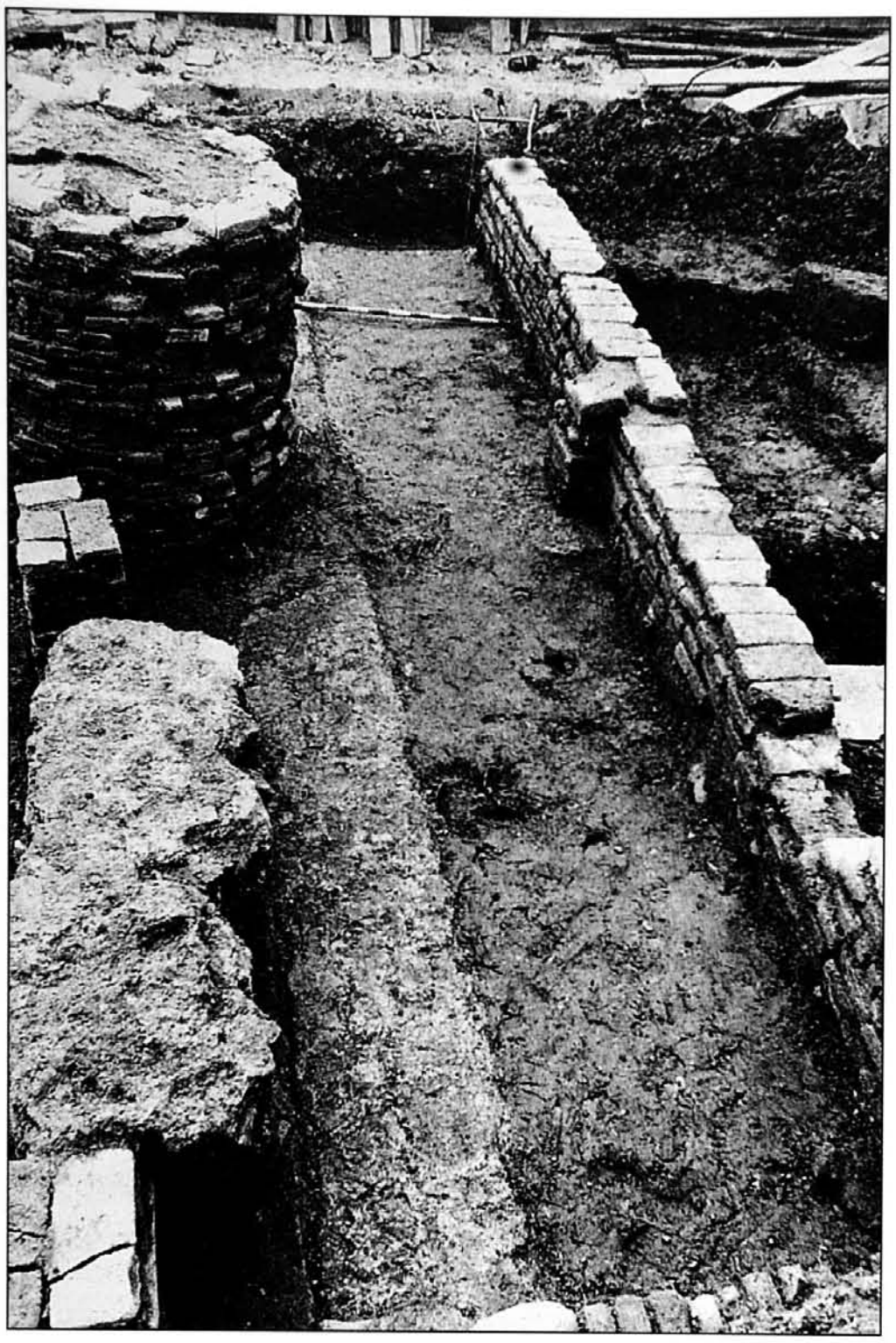


Foto 11. Casa 2. Fase II. Muro occidental del arriate con fábrica de ladrillo. El dorso de la cimentación que aparece en el centro, corresponde a la antigua cimentación de la fase I.

importante transformación que alterará su esquema doméstico.

En primer lugar, el cierre occidental de la vivienda se retranquea aproximadamente 1 m. al oeste, con lo que el muro de cierre E de la casa 1 se convierte en la nueva medianera entre ambas. La segunda gran transformación consiste en la conversión de una antigua zona de habitación (las dos dependencias descritas en la fase anterior), en un patio con arriate de planta rectangular orientado en torno a un eje N-S; lo que conllevará además la supresión de dependencias en la crujía occidental, en la que solamente quedará un andén de 1,50 m. de anchura (fig. 3), configurándose el nuevo arriate en torno a un tabique perimetral de ladrillo de 0,70 m. de profundidad. Del andén oeste, documentamos 5 m. de longitud[23] y del S, un tramo de 3,70 m. con la misma anchura del anterior. Este último mostraba restos de su pavimentación original de losas de arenisca blanca y ladrillos en sardinel, que configuran un tipo de arriate muy común en el siglo XIII (Bernabé y López, 1993: 55-6) y del que encontramos numerosos ejemplos en Murcia (Manzano et al., 1989: 219-20; Bernal

(23) No creemos que su longitud fuese mayor, pues de otro modo no habría espacio para la sala norte, cuyo cierre delimitaría un extremo del callejón de Marengo, sin duda, adarve medieval, (TORRES FONTES, 1963: XXXIV; ROSELLO y CANO 1975: 26).



Foto 12. Casa 2. Fase II. Dos momentos sucesivos del vano de acceso a la sala S. En primer término el andén S del patio.

y Jiménez, 1993: 393), en Valencia (Equipo Técnico de La Almoina, 1986: 255; Epalza et al., 1989: 50) y en Almería (Torres Balbas, 1945a: 173).

La presencia en este andén de un pequeño pilar rectangular de ladrillo (0,30x0,40 m.), nos confirma la existencia de una galería de reducidas dimensiones[24], posiblemente de tres vanos, ante la sala S. En la mitad occidental de este andén, se localizó también un pozo artesiano de anillos cerámicos de 0,50 m. de diámetro.

Un muro de encofrado de 0,50 m. de grosor abría a la sala S, donde un primer vano de 1,70 m. de anchura había sido reducido mediante dos pilares de ladrillo adosados a sus jambas, quedando un acceso de 0,80 m. El espacio útil entre este muro y la cara interior de la muralla era de 2,90 m., por lo que pensamos que la sala debía cerrar directamente en la estructura defensiva y, por lo tanto, el acceso a la vivienda hubo de situarse al N, a través del callejón de Marengo[25].

Todo ello, configura una casa de patio central con salones al N y al S, al menos este último precedido de galería, que presenta la particularidad de carecer de estancias al oeste. Por lo que sin duda, las dependencias de servicio tales como cocina y letrina hubieron de estar situadas en la crujía oriental.

Los materiales y técnicas constructivas empleados, en especial el muro perimetral del arriate a base de ladrillos y la peculiar disposición de los materiales que pavimentan el andén sur, así como los restos cerámicos asociados a este momento: entre los que destaca un importante conjunto de fragmentos esgrafiados (Navarro, 1986b: 95) y torres con moldura en la base para sustentar jarritas pertenecientes a reposaderos o piletas de abluciones (Navarro, 1989: 32; Navarro y Jiménez, 1994), nos fechan esta fase de la vivienda en la primera mitad del siglo XIII.

(24) En un trabajo anterior hemos señalado cómo la generalización de pórticos, algunos de ellos de pequeñas dimensiones, es otra de las características de la arquitectura doméstica del siglo XIII que, a nuestro juicio, refleja la adopción de elementos morfológicos pertenecientes a la arquitectura palacial, por parte de la arquitectura doméstica (BERNABE y LOPEZ, 1993: 55).

(25) Aunque este extremo no ha podido ser confirmado, al estar el sector alterado por una de las zanjas perimetrales.

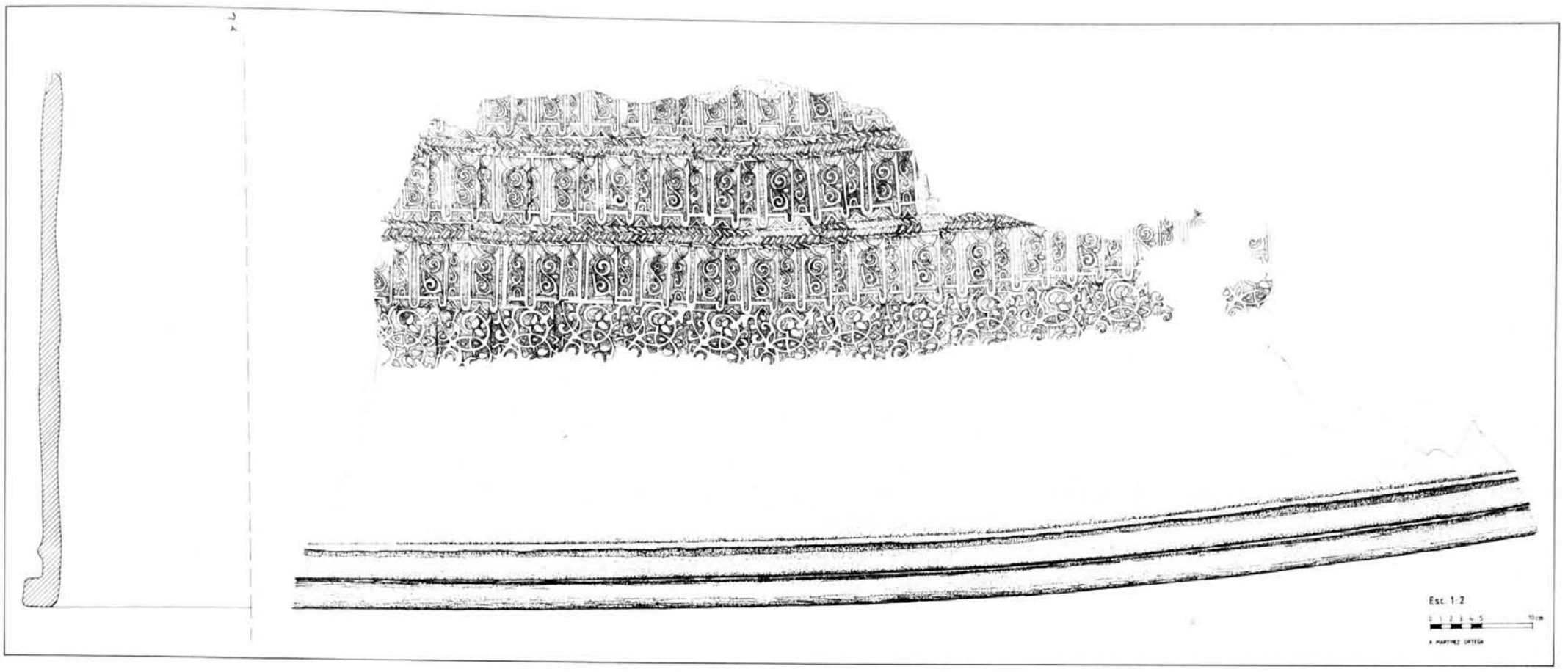


Fig. 5

IV. CONCLUSIONES

Nos encontramos en un sector de la ciudad que aparece urbanizado, al menos parcialmente, desde el siglo XI (casa 2) y en el que quedan algunos ejes viarios medievales que han sobrevivido hasta el presente: caso de las calles S. Antonio, callejón de Marengo y posiblemente también Raimundo de los Reyes.

Disponemos asimismo de suficientes elementos para confirmar algunas tendencias o modas constructivas de la vivienda urbana andalusí, propuestas en un trabajo anterior (Bernabé y López, 1993); en particular la generalización de las alcobas y de las galerías porticadas durante el s. XIII, así como la propensión al aumento de tamaño de los andenes a costa del arriate, que culminará con la supresión del mismo, cuando se opte por la pavimentación de los patios.

En el siglo XII el solar es ocupado por casas de grandes dimensiones (caso de la vivienda 1), cuyos restos arquitectónicos y decorativos: suelos estucados de rojo, zócalos y yeserías pintados y la existencia de cuatro pozos en el patio, reflejan la elevada posición social de sus ocupantes; lo que junto a la información proporcionada por otros hallazgos efectuados en solares cercanos[26], nos permite formular la hipótesis de que este sector suroriental de la ciudad situado a lo largo de la actual calle de S. Antonio, importante arteria medieval que unía la puerta de Sta. Eulalia con la mezquita aljama, estuvo ocupado por un barrio residencial[27] habitado mayoritariamente por gentes de elevado status económico, en cuyas mansiones va a quedar reflejado el poder adquisitivo, el refinamiento e incluso el buen gusto de este patriciado urbano.

Las viviendas continuarán estando habitadas ininterrumpidamente hasta la etapa final de dominio musulmán, constatándose en ese momento un empobrecimiento de los materiales y técnicas constructivas, que también ha sido señalado en otros lugares de la medina, caso del palacio de la calle Fuensanta (Bernabé y López, 1993: 58).

En los primeros años de dominio cristiano se advierte, al menos en la casa 1, una etapa de abandono que coincide con la crisis económica y poblacional señalada por algunos autores y reflejada en numerosos documentos que hablan de casas derribadas y heredamientos abandonados (Torres Fontes, 1969: XXXI; Rosselló y Cano, 1975: 68), hecho que también ha podido ser comprobado arqueológicamente (Matilla, 1992: 4; Gallego, 1993: 358). La vivienda no recuperará su total habitabilidad hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIV o los primeros años del XV.

(26) Recordar los restos de casas exhumados por E. Ramírez en la manzana que configuran las calles Cánovas, S. Antonio y Raimundo, así como los cercanos baños estudiados por J. Navarro en la calle San Antonio (NAVARRO PALAZON y GARCIA AVILES, 1989: 289-90). En este sentido, durante los meses de julio y agosto de 1994, el solar nº 5-7 de la calle Raimundo de los Reyes, situado justo enfrente del que ahora nos ocupa, fue también excavado por el autor de este trabajo, confirmándose en dicha intervención la mayor parte de las ideas que aquí apuntamos, tales como: la traza medieval de la calle Raimundo, la urbanización del barrio al menos desde el siglo XI y la ocupación del mismo por casas de grandes dimensiones cuyos restos arquitectónicos reflejan la acomodada posición de sus habitantes.

(27) Sobre la jerarquización de los barrios en función de su mayor o menor proximidad a los centros de poder político y religioso (BERNABE GUILLAMON y LOPEZ MARTINEZ, 1993: 6 y 1994: 161); aunque cada vez más y precisamente en función del elevado número de casas de grandes dimensiones que han sido documentadas en diversas zonas de la ciudad, debemos empezar a considerar a Murcia como una medina habitada, en una elevada proporción, por gentes acomodadas y emprendedoras que, en unos casos percibirán rentas de posesiones en la huerta, o se dedicarán a algún tipo de actividad industrial (sedera o alfarera principalmente) y en otros, estarán dedicados al comercio. Todo ello nos permite comprender mejor cómo, especialmente desde mediados del siglo XII, nuestra ciudad se va a convertir en una de las principales capitales del Sharq al-Andalus.

BIBLIOGRAFIA

ANDREU MARTINEZ, M. A.(1992): "C/ Polo de Medina (Murcia)" en *Resumen de las terceras jornadas de Arqueología Regional*, p. 24. Murcia.

BERNABE GUILLAMON, M.(1990): "Un reposadero con fachada arquitectónica en la calle Raimundo de los Reyes de Murcia" en *Verdolay 2*. Revista del Museo de Murcia, pp. 249-54. Murcia.

BERNABE GUILLAMON, M. (1995): "La muralla medieval del Pasaje de Zabalburu (Murcia)" en *Memorias de Arqueología 5*. Murcia (en prensa).

BERNABE, M.; FERNANDEZ, F. V.; MANZANO, J.; POZO, I. y RAMIREZ, E. (1989): "Arquitectura doméstica islámica en la ciudad de Murcia" en *Murcia Musulmana*, pp. 233-52. Murcia.

BERNABE GUILLAMON, M. y LOPEZ MARTINEZ, J .D. (1993): *El palacio islámico de la calle Fuensanta. Murcia*. Museo de Murcia. Bellas Artes. Murcia.

BERNABE GUILLAMON, M. y LOPEZ MARTINEZ, J .D. (1994): "Ocupación en época mudéjar de casas islámicas en la ciudad de Murcia" en *Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval Española*, pp. 157-65. Alicante.

BERNABE GUILLAMON, M. y MANZANO MARTINEZ, J. (1995): "Intervenciones arqueológicas en la muralla islámica de Murcia. La calle Cánovas del Castillo (1987-1988)" en *Memorias de Arqueología 3*. Murcia (en prensa).

BERNAL PASCUAL, F. y JIMENEZ CASTILLO, P. (1993): "Excavaciones arqueológicas de urgencia: calle Montijo nº 8. Memoria preliminar" en *Memorias de Arqueología 4*, pp. 390-401. Murcia.

CASTILLO GALDEANO, F.; MARTINEZ MADRID, R y ACIEN ALMANSA, M. (1987): "Urbanismo e industria en Bayyana. Pechina (Almería)" en *II C.A.M.E.*, pp. 540-48. Madrid.

EPALZA, M. et al. (1989): *750 Anys. Civilització Trencada: L' islam Valencia*. Valencia.

EQUIPO TECNICO DE LA ALMOINA (1986): "Viviendas musulmanas en la ciudad de Valencia en base a las últimas excavaciones (1985-86)" en *Arqueología Espacial. Coloquio sobre microespacio 4*, pp.247-62. Teruel.

FERNANDEZ GONZALEZ, F. V. y LOPEZ MARTINEZ, J. D.(1993): "Restos de viviendas islámicas en la calle Frenería de Murcia" en *Memorias de Arqueología 4*, pp. 342-50. Murcia.

GALLEGO GALLARDO, J. (1993): "Memoria de las excavaciones de urgencia realizadas en C/. San Nicolás, 6 - C/. Riquelme (Murcia)" en *Memorias de Arqueología 4*, pp. 351-80. Murcia.

JORGE ARAGONESES, M. (1966): *Museo de la muralla árabe de Murcia*. Guías de los Museos de España. Murcia.

LERMA, J. V.; PASTOR, I.; FERNANDEZ, A. y DE PEDRO, M. J. (1985): "Estudio de la vivienda islámica de la ciudad de Valencia" en *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval*, pp. 445-63. Huesca.

MANZANO MARTINEZ, J.; LOPEZ MARTINEZ, J. D.; FERNANDEZ GONZALEZ, F. V. (1989): "Una vivienda islámica en la calle Pinares de la ciudad de Murcia" en *Miscelánea Medieval Murciana XV*, pp. 213-44. Murcia.

MARTINEZ CAVIRO, B. (1983): *La loza dorada*. Madrid.

MATILLA SEIQUER, G. (1992): *Alfarería popular en la antigua Arrixaca de Murcia. Los hallazgos de la plaza de San Agustín (S. XV-XVII)*. Museo de Murcia. Murcia.

MEUNIE, J., TERRASE, H. y DEVERDUN, G. (1952): *Recherches Archéologiques a Marrakech*. París.

NAVARRO PALAZON, J. y GARCIA AVILES, A. (1989): "Aproximación a la cultura material de Madinat Mursiya" en *Murcia Musulmana*, pp. 253-356. Murcia.

NAVARRO PALAZON, J. y JIMENEZ CASTILLO, P. (1994): "Piletas de abluciones en el ajuar cerámico andalusí" en *Verdolay 5*. Revista del Museo de Murcia, pp. 171-8. Murcia

NAVARRO PALAZON, J. (1986a): *La cerámica islámica en Murcia*. Murcia.

NAVARRO PALAZON, J. (1986b): *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia*. Publicaciones de la Casa de Velazquez. Madrid.

NAVARRO PALAZON, J. (1989): "Formas arquitectónicas en el mobiliario cerámico andalusí" en *Cuadernos de la Alhambra 1*, 23, pp. 21-65. Granada.

NAVARRO PALAZON, J. (1991): *Una casa islámica en Murcia. Estudio de su ajuar (siglo XIII)*. Murcia.

OLIVA, D.; GALVEZ, E. y VALENCIA, R. (1987): "Fondos epigráficos árabes del Museo Arqueológico de Sevilla: brocales de pozo" en *II Congreso de Arqueología medieval española*, pp. 73-80. Madrid.

PASCUAL, J.; MARTI, J.; BLASCO, J.; CAMPS, C.; LERMA, J.V. y LOPEZ,I. (1990): "La vivienda islámica en la ciudad de Valencia. Una aproximación de conjunto" en *La casa hispano-musulmana. Aportaciones de la Arqueología*, pp. 305-28. Granada.

POSAC MON, C. (1962): "Brocales de pozo de Ceuta" en *Hésperis-Tamuda 3, fasc. 1*, pp. 107-18. Rabat.

POZO MARTINEZ, I. (1992): "El cementerio islámico de la calle Polo de Medina (Murcia)" en *III Congreso de Arqueología Medieval Española*, pp. 413-21. Oviedo.

PUERTAS TRICAS, R. (1986): "Cerámica de cuerda seca en Málaga. Aspectos tipológicos" en *Mainake II-I*, pp. 265-80. Málaga.

PUERTAS TRICAS, R. (1990): "El barrio de viviendas de la Alcazaba de Málaga" en *La casa Hispano-musulmana. Aportaciones de la Arqueología*, pp. 319-40. Granada.

REDMAN, Ch. L. (1986): "Qsar el Seguir. An Archaeological view of medieval life" en *Academic Press, INC*, pp. 76-99. Londres.

ROSSELLO BORDOY, G. (1987a): "Algunas observaciones sobre la decoración cerámica en verde y manganeso" en *Cuadernos de Madinat al Zahra, vol. 1*, pp. 125-37. Córdoba.

ROSSELLO BORDOY, G. (1987b):*Ensayo de sistematización de la cerámica árabe en Mallorca*. Palma de Mallorca.

ROSSELLO, V. M. y CANO, G.M. (1975): *Evolución urbana de la ciudad de Murcia*. Murcia.

SOTELO, E. A. F. (1979): *Brocal de pozo hispanomusulmán*. Sala municipal de Arqueología de Ceuta. Ceuta.

TORRES BALBAS, L. (1934): "Plantas de casas árabes en la Alhambra" en *Al-Andalus II*, pp. 380-87. Madrid-Granada.

TORRES BALBAS, L. (1942):"Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana" en *Al-Andalus VII*, pp. 395-416. Madrid-Granada.

TORRES BALBAS, L. (1945a):"Restos de una casa árabe en Almería" en *Al-Andalus X*, pp. 170-77. Madrid-Granada.

TORRES BALBAS, L. (1945b):"El barrio de casas de la Alcazaba malagueña" en *Al-Andalus X* (2), pp. 396-409. Madrid-Granada.

TORRES BALBAS, L. (1971):*Ciudades hispano-musulmanas* (2ª Ed., 1985). Ministerio de AA. EE. Madrid.

TORRES FONTES, J. (1963): "El recinto urbano de la Murcia musulmana" en *CODOM I. Documentos de Alfonso X el Sabio*. Murcia.

TORRES FONTES, J. (1969): *CODOM II. Documentos del siglo XIII*. Murcia.

LOS MODELOS FLAMENCOS EN LA PINTURA MURCIANA DEL SIGLO XVII

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 143 - 152

José Carlos Agüera Ros
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Es un hecho conocido y bien comprobado que Flandes constituyó para la pintura y los pintores españoles del siglo XVII una fuente continua de inspiración. La calidad de maestros y obras, unida a la abundancia de prototipos surgidos en aquella importantísima escuela pictórica proporcionó, a través fundamentalmente del desarrollo de sus tipografías, modelos para los más diversos asuntos, sobre todo religiosos, que se difundieron de modo cuantioso en los paises católicos europeos. Por lo que respecta a España, la dependencia artística de estas fuentes estuvo determinada y, más aún, favorecida por la hegemonía que la corona hispana detentaba sobre aquellos territorios y asimismo por las relaciones e intercambios culturales, de índole diversísima, que caracterizaron en ambos la evolución histórica de todo el Seiscientos. Pero sobre todo el acierto, prestigio y éxito, en este orden, de las composiciones e imágenes aparecidas en Flandes fueron, con justicia, las razones que permiten explicar su fortuna, en cuanto a su empleo como pautas referenciales de inspiración, para gran parte de la pintura que se produjo en nuestro país durante esa centuria.

El influjo formal de los prototipos flamencos resultó lógico y hasta positivo en los principales centros pictóricos españoles, siempre al tanto de las novedades y presididos por Madrid, con el entorno de la Corte en primer lugar. Pero también otros focos peninsulares, cuya entidad artística en la pintura seiscientista fue mucho menor, participaron del ascendiente de esos modelos foráneos, alcanzando su uso en buena medida cotas a veces insospechadas en cuanto a pintores y obras. Conforme los estudios profundizan en este campo de las fuentes de inspiración, se comprueba incluso que en esos centros provinciales llegó a ser un fenómeno de verdadera y notoria supeditación formal, hasta un grado que a menudo tuvo visos de auténtica servidumbre. Los repertorios figurativos extranjeros no sólo fueron útiles y esenciales para el adiestramiento de numerosísimos pintores durante su etapa de formación, sino que además continuaron sirviéndoles durante su trayectoria profesional ante dificultades de inventiva, también por deseo expreso de los clientes o incluso por ambas causas. Se tomaron así en parte como en todo, desde figuras y grupos a composiciones enteras, préstamos figurativos, ilustres a menudo, de los que resultaron obras que con mayor o menor bondad evidencian cómo la diversidad de talentos de los pintores fueron capaces de productos finales, que van de la interpretación más o menos personal a la mera copia.

En el caso concreto de Murcia, aunque ya he abordado esta cuestión con carácter general, en un trabajo anterior[1], cabe volver a tratarla por la posibilidad de añadir a ella aportaciones, consideraciones y precisiones nuevas. Esta ciudad, capital de un extenso territorio al que dio nombre, centro episcopal y núcleo polarizador de una actividad económica considerable, presentó en su panorama artístico durante el siglo XVII un peculiar protagonismo de la pintura, frente al menor desarrollo de otras manifestaciones. Constituyó un centro de creación regional, con una continuidad a la sazón casi ininterrumpida en esa parcela, pues originó y atrajo un número relativamente considerable de pintores, que con una notoria concentración en algunos momentos y con secuencias enlazadas en otros atendieron a una demanda pública y particular, en progresión creciente a lo largo del periodo. Sin embargo, por la escasez de grandes figuras y un intermitente rezagamiento respecto a las corrientes más avanzadas, con desiguales resultados por tanto en cuanto a la calidad de las obras no formó una escuela, comparable a otras más destacadas y próximas como Toledo y Valencia, de las que dependió a menudo y alternativamente, hasta el predominio definitivo

(1) J. C. Agüera Ros, "La pintura del siglo XVII en Murcia y las estampas", en *Lecturas de Historia del Arte*, IV, Vitoria, EHHALTE, 1994, pp. 342-349.

de la segunda en los años centrales de siglo aproximadamente[2]. Esto en buena parte explica y justifica con mucho que, cual sucedió en otros focos, básicamente sólo estampas como vía directa y asimismo a veces copias de cuadros, que también pudieron nacer a través de aquéllas, fueran los puntos de partida para la inspiración y composición de cuadros, concretándose como más predominante la referencia formal flamenca.

Ya en las primeras décadas del XVII, la vigencia de algunos modelos ideados en Flandes en la centuria anterior, puede rastrearse sin dificultad en los pintores y la pintura surgidos en Murcia o relacionados con este núcleo artístico. Tal sucede en la producción del activísimo y siempre citado **Pedro Orrente** (Murcia 1580-Valencia 1645), cuya reconocida capacidad de inventiva para numerosos asuntos no disminuye por el posible influjo que pudieron ejercer en él algunos modelos flamencos grabados. Por la riqueza de su bagaje artístico, sus continuos desplazamientos entre Murcia, Toledo, Madrid y Valencia, así como por sus contactos con colegas y talleres de renombre (Alejandro de Loarte, Jorge Manuel Teothocópuli, Patricio Caxes, Angelo Nardi) es seguro que conocería repertorios de estampas, a cuya evocación al menos le resultaría difícil sustraerse.

Así, los grabados quinientistas de **Peter van der Borcht** (Malinas 1540/45-Amberes 1608) sobre pasajes del Génesis[3] pudieron servir a Orrente, en la temática bíblica que le hizo famoso, para componer algunas obras en las que me parece posible detectar un relativo peso de aquel repertorio, que tanta difusión europea tuvo. Para su cuadro sobre el *"Encuentro de Eliezer y Rebeca"* del Museo Nacional de Lisboa[4] quizá empleó la estampa homónima de Borcht, sometida a un proceso simplificador de lo esencial de la composición e invirtiendo la fuente impresa; de hecho coinciden en el planteamiento general, en la disposición de detalles como el grupo de camellos con sirvientes y en las actitudes de los personajes principales, aunque los tipos humanos tengan mayor robustez conforme al estilo propio del pintor (figuras 1 y 2). También el *"Esaú y Jacob"* de colección madrileña[5] presentaría un sintetismo e inversión análogos, al reducirse el pintor a lo fundamental del asunto aunque respetando, según el modelo del flamenco, la colocación de ambos protagonistas, uno sedente y otro en pie, la construcción maltrecha que los alberga, la jauría de perros alrededor y figurillas en la lejanía (figuras 3 y 4).

En el cuadro de *"Jacob en el pozo"* del Museo de Viena[6], pese a cambiar ligeramente la figura central al disponerla Orrente de espaldas al primer plano, desde la idea general a elementos compositivos básicos como los rebaños de ovejas en grupos diagonales, a ambos lados de la escena, recuerdan la misma estampa de Borcht (figuras 5 y 6). Por último asimismo en el *"Jacob poniendo las varas a las ovejas"* del Museo de Raleigh[7], Orrente de nuevo pudo partir de una síntesis de lo principal del esquema de Borcht, centrándose sólo en la efigie del patriarca, algo variado de atavío y gesto, pero repitiendo el árbol aislado tras él, que supone un detalle sospechoso de indicio de inspiración (figuras 7 y 8). A todas estas propuestas cabe añadir que en Orrente, al cultivar este género de pintura bíblica, el posible influjo de Borcht sería genérico en la concepción de vastos espacios, con extensos planos jalonados por masas de arboledas y vastos horizontes con pormenores varios, aspectos que sin embargo también podrían remitirse al conocimiento de Flandes aunado con Italia en un sentido más amplio.

Alrededor de 1630 una estampa anterior de *"San Juan Evangelista en Patmos"* del grabador bruselense **Jan Sadeler** (Bruselas 1550-Venecia 1600), según idea del pintor **Martín de Vos** (Amberes 1532-ídem 1603), tal vez fue cauce de inspiración para un cuadro del mismo tema, existente en el retablo de una capilla lateral del templo monástico de las MM. Dominicas de Santa Ana en Murcia ciudad. Parece aceptarse la atribución que hace tiempo propuse de esa obra a **Miguel de Toledo**[8], pintor nacido en 1591 en Lorca donde también murió en 1647. Pero asimismo residió a menudo en Murcia, donde trabajaba hacia 1633 en el retablo mayor antiguo de dicho templo conventual[9], cuya factura permite adjudicarle este otro menor. Manifiesta en la composición apenas leves modificaciones, concretadas en la diferente postura de los brazos del Evangelista, junto al que también sitúa el dragón apocalíptico que en la estampa aparecía amenazando en lo alto a la Inmaculada, que aquí no lleva como allí alas. En cambio repite la disposición de la cabeza y, sobre todo, de las piernas del Santo con sus grandes plegados, de idéntico ritmo, el águila con las alas abiertas abajo a la izquierda y especialmente el profundo paisaje boscoso del fondo, donde se copia hasta el gran tronco inclinado que respalda la escena (figuras 9 y 10). La obra es buen exponente de la manera tosca y recia del pintor, cuyo estilo aglutinó con cierta desmaña y deficiencias de ejecución la vertiente naturalista toledana con el tardomanierismo de Valencia.

Pero fue **Pedro Pablo Rubens** (Siegen 1577-Amberes 1640) el autor flamenco más seguido, copiado y hasta manipulado, por su virtualidad de gran creador de imáge-

---

(2) J. C. Agüera Ros, *La pintura y los pintores de la ciudad de Murcia en el siglo XVII* (1988), Murcia, Universidad, 1988, edición microfichada, 12 fichas, 264 fotogramas, donde abordamos las figuras de los pintores, su producción y todas estas cuestiones.

(3) Sobre esta obra de Borcht, oriundo de Malinas, que se estableció en Amberes donde en la imprenta del editor Plantino dibujó y grabó muchas ediciones de libros, hasta su muerte en 1608, existe el reciente trabajo de J. M. González de Zárate, *El Génesis y su entorno. Imágenes de Peter van der Borcht en el contexto de la "Familia Charitatis"*, Vitoria, EPHMLTE., 1993. A este estudio pertenecen las estampas citadas a continuación, dispuestas junto a sus comentarios en las páginas 31, 32, 39 y 40.

(4) Recogido como los siguientes aquí tratados del mismo pintor por A. E. Pérez Sánchez, *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto "D. Velázquez", 1972, p. 281, nº 148, lámina 191.

(5) Pérez Sánchez, *Pintura toledana*..., p. 282, nº 153, lámina 225-2.

(6) Pérez Sánchez, *Pintura toledana*..., p. 286, nº 162, lámina 200.

(7) Pérez Sánchez, *Pintura toledana*..., p. 290, nº 173, lámina 203.

(8) J. C. Agüera Ros, "La pintura del Monasterio de Santa Ana..." y "Catálogo de pintura" en *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*", Murcia, Ayuntamiento, 1990, pp. 80 y 166. M. Muñoz Clares, *Miguel de Toledo. Pintura lorquina de la primera mitad del S. XVII*, Murcia, Academia Alfonso X, 1993, pp. 93-94 y 107.

(9) Muñoz Clares, ob. cit., nota (7) así como Mª Victoria Caballero Gómez, *Juan de Toledo, un pintor en la España de los Austrias*, Murcia, Academia Alfonso X, 1985, pp. 60 y 208-211, y J. C. Agüera Ros, *Las pintura*..., ob. cit., 1989, pp. 1.073-1.097 e ídem, *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del barroco español*, Murcia, Academia Alfonso X, 1994, p. 294 y 298 especialmente.

nes, sobre todo religiosas. Los influjos y a menudo las deudas de la pintura española respecto al famoso artista han sido en parte advertidas y tratadas certeramente por Pérez Sánchez, en trabajos pioneros que demuestran cómo sus modelos se usaron invertidos literalmente o variando pocos pormenores[10]. En el caso de la pintura y los pintores murcianos se conoció a Rubens a través de varios grabadores, que difundieron su cuantiosa, diversa y siempre acertada obra pictórica, sirviendo la enorme y apropiada inventiva que desplegó de vía de ayuda inspiradora para todos los maestros e incluso a alguno concreto para suplir carencias de talento, a veces en demasía.

Un buen ejemplo inicial del ascendiente rubeniano lo constituye el cuadro de *"La Virgen mostrando el Niño a San Félix de Cantalicio"*, existente y muy deteriorado, por desinterés, en la parroquia de la localidad huertana de Zarandona, próxima a Murcia ciudad. Pertenece a un anónimo posiblemente del primer cuarto de siglo y, aunque poco diestro en la ejecución, es interesantísimo por patentizar la temprana llegada y difusión en Murcia de los modelos del gran pintor flamenco. De hecho, constituye el tercer paso de una transformación iconográfica, a través seguramente de una estampa del francés **Michel Lasne** (Caen h. 1590-Paris 1667) sobre *"San Francisco de Paula recibiendo a Jesús Niño"*, que a su vez recreaba un cuadro de Rubens de 1617, hoy en el Museo de Lille, donde figura como titular San Francisco de Asís. Sin embargo, el ejemplar aludido aparece como una versión muy escueta de ambas composiciones, al omitir hasta los detalles accesorios de grupos de ángeles y motivos de naturaleza del fondo, sustituidos aquí por un cortinaje (figuras 11 y 12).

Ya entrado el segundo tercio del Seiscientos, el pintor **Lorenzo Suárez** (Murcia h. 1600-ídem 1648) conocía las fuentes rubenianas grabadas y abundaba en usarlas para sus cuadros. Hay datos para pensar que aprendería con Orrente y fue quien desde luego polarizó la práctica totalidad de los encargos pictóricos de las instancias religiosas locales y aun regionales de su tiempo. El inauguró el influjo predominante de la escuela valenciana, visto de algún modo en Jerónimo Jacinto de Espinosa o en su obra especialmente y aunado con un vago eco de lo madrileño carduchesco, que también podría ser mera coincidencia. El bagaje formal de que dispuso parece relativamente amplio, pues manejó composiciones de Rubens a través de estampas repetidas veces. Así lo demuestra el que a partir de una de **Schelte a Bolswert** (Bolsward h. 1586-Amberes 1659) reprodujera la *"Trinidad de la Tierra"*, pues siguiéndola pintó de ella dos obras[11]. Una primera, localizada en la clausura del convento de las religiosas Justinianas de Madre de Dios de Murcia, fiel al grabado y perteneciente a un momento inicial de su actividad, influido todavía por el magisterio de Orrente, de quien proceden las fisionomías redondeadas y los tipos robustos. Pero la concatenación de gestos y el movimiento rubeniano no se traducen, convirtiéndose en inexpresión y estatismo a causa, quizá, de impericia aún e incipiente personalidad artística en el pintor murciano.

La segunda es más bien una versión reelaborada de la anterior y antaño debió pertenecer al retablo mayor que Suárez contrató, en 1636, para el convento franciscano de las Llagas de Jumilla[12], desde el que pasaría al de Santa Ana del Monte de la misma orden y en esa localidad, donde todavía se conserva. Presenta ligeras modificaciones en los gestos de los personajes, añadidos (bastón en Jesús) o cambios (San José con azucena) en sus atributos y hasta cierto enriquecimiento de la escena al incluir ángeles bajo el Padre Eterno. Este último aspecto supone un avance hacia una modalidad más original y barroca, acrecentada por la factura de mayor fluidez en el dibujo en los personajes, que aunque entonados con predominancia rojiza revelan, como todo el cuadro, una leve evolución en estilo del pintor (figuras 13, 14 y 15).

Poco después, en 1637, también Suárez concertó los cuadros para el gran retablo mayor del templo conventual de las monjas Concepcionistas franciscanas de San Antonio en Murcia, tarea que se prolongó hasta 1642 siendo destruido en la pasada Guerra Civil[13]. Para pintar la "Adoración de los pastores" en uno de los lienzos, el único conservado del conjunto en la clausura monástica, recurrió a otra obra análoga de Rubens de 1617-19, hoy en el Museo de Marsella, que conocería sin duda por vía de la estampa de **Lucas Vorsterman** (Bommel 1595-Amberes 1675)[14]. A ella se ciñó estrictamente, con las únicas salvedades de cambiar el formato horizontal por otro vertical muy alargado, idóneo y determinado por la estructura del retablo, más la inclusión por fuerza de un rompimiento de gloria con un grupo angélico en lo alto, que llenara el espacio añadido (figuras 16 y 17). Aunque los tipos y sobre todo el fondo de paisaje, inexistente en el grabado, todavía trasuntan aquí el recuerdo de lo orrentesco, la solidez de las figuras y la variedad del cromatismo confirman el progresivo perfeccionamiento del estilo maduro del pintor, que sin embargo quedó truncado por una muerte temprana. La misma fuente compositiva tuvo cierta fortuna en los medios pictóricos murcianos, pues como veremos Vila padre la reutilizó con bastante posterioridad, y en cuanto a la relativa incidencia de Suárez en el uso de estampas sólo queda añadir que hasta los documentos sobre su persona reflejan explícitamente que las tenía presentes y en estima. La prueba es que en su testamento las mencionaba de modo genérico ordenando, además, que pasaran en parte a su oficial Juan Antonio Filiberto[15], un mallorquín afincado después en Lorca a quien desde luego le vendrían bien.

---

(10) Pérez Sánchez, A. E. "Rubens y la pintura barroca española", Revista *Goya*, 1977, núms. 140-141, pp. 86-109, artículo del que hay reedición en el libro *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid, Alianza Forma, 1993, pp. 79-93, figuras 88-152.

(11) Agüera Ros, *La pintura...*, 1989, pp. 1.227-1.332 sobre el pintor, su vida y obra y para lo que sigue pp. 1.250-1.252 y 1.268 y 169 especialmente.

(12) Agüera Ros, *Pintura...*, 1994, pp. 72, 175, 184, 190, 198 y 293 especialmente.

(13) Agüera Ros, *La Pintura...*, 1989, pp. 1.233, 1.255-57, 1.320-21 y 1.323-24 especialmente e idem *Pintura...*, 1994, pp. 72, 185, 198, 201, 208 y 293-294 sobre todo.

(14) Ya J. Sánchez Moreno, "El pintor Senén Vila", *Anales de la Universidad*, Murcia, 1948-49, pp. 89-90, fig. 13, aunque creyéndolo de Vila detectó la fuente rubeniana, precisada después por Pérez Sánchez, ob. cit. nota (10), p. 91, que rechazó tal atribución pese a desconocer la autoría del cuadro murciano.

(15) Al aludir al taller que había en su casa declaraba junto a los materiales e instrumentos del oficio "un cofre y dentro del estampas y dibujos y otros papeles que están colgados", Agüera Ros, *Pintura...*, 1994, pp. 162 y 219.

A partir de 1650, una vez superada la crisis generacional que había provocado la peste de dos años antes, en la que murieron casi todos los maestros más veteranos y prometedores, el ejercicio de la pintura inició en Murcia una recuperación con nuevos protagonistas. Además, al hilo del gradual restablecimiento de los recursos económicos de la clientela tanto religiosa como civil, las demandas pictóricas de ambas fueron creciendo en abundancia hasta cotas insospechadas, especialmente hacia las últimas décadas de la centuria. Así lo demuestran los numerosos encargos de cuadros para ámbitos religiosos y sobre todo las copiosas colecciones en poder de particulares, de muy distinta posición social y riqueza.

En esa nueva etapa sobresalieron, en primer lugar, los hermanos **Mateo y Francisco Gilarte** (Orihuela h. 1623 y 1626-Murcia, 1675 y 1667 respectivamente), quienes pese a elaborar un arte rico y diverso, con resultados finales estimables respecto a calidad y soluciones propias, no pudieron sustraerse al peso de los modelos rubenianos. Su estilo estuvo integrado por varias aportaciones y sugerencias estilísticas foráneas, de Valencia y Madrid especialmente, y al desarrollarse alcanzó logros formales nuevos, decididamente barrocos[16]. Pero al comienzo de su quehacer pictórico partieron en más de una ocasión de esquemas ajenos anteriores, ya consagrados en los talleres. Así el de una *"Adoración de los Reyes Magos"*, del Museo de Lyon, pintada por Rubens entre 1515-16, de nuevo a través de **Vorsterman** (1621) fue seguido primero para un cuadro del mismo tema, que antaño formó parte de una serie sobre la vida de la Virgen, hecha hacia 1651 y destinada a la capilla que la Congregación de Caballeros Seculares de la Asunción tenía en el colegio jesuítico murciano de San Esteban, desde donde salió para dispersarse toda, acabando éste en el Museo de Gerona. Poco tiempo después lo volvieron a reproducir en otra pintura de la parroquia de Santo Domingo de la villa de Mula y sobre ambos cabe obviar las precisiones en torno a estilo y variaciones, al haber sido expuestas puntualmente en sendos trabajos por Pérez Sánchez[17] (figuras 18, 19 y 20). Cual ocurre en otros casos, la misma fuente también gozó de especial continuidad más adelante, en otro núcleo del territorio murciano como podremos comprobar.

Coincidiendo en cronología con los Gilarte, por los mismos años trabajó en Murcia el ilustre don **Nicolás de Villacis** (Murcia 1616-ídem 1694). Las dificultades que plantean, a lo largo de su longeva existencia, la actividad y el estilo pictórico que desarrolló, apenas conocidos, obstaculizan en gran medida asignarle más obras que las pocas seguras conservadas suyas con certeza[18]. Pero el esfuerzo de desentrañar esta problemática permite relacionar con él un gran *"Enclavamiento de Cristo"*, localizado en el Monasterio de Religiosas Clarisas de Santa Verónica de Murcia. En favor de tal posibilidad concurren varias circunstancias, pues en primer lugar el cuadro concuerda puntualmente en tema y medidas con uno que el pintor había hecho para Diego Fernández de Silva, jurado y mercader local, pero que estaba en su taller según declaró al testar y que aún permanecía entre sus bienes cuando se inventariaron al fallecer. Relacionando con ello que doña Estefanía, hermana de Villacis, era monja en el convento de Santa Isabel, también en la ciudad y que acabó fusionándose con el citado de Verónicas, donde entró mucho del patrimonio artístico que aquél contenía, el cerco de coincidencias se estrecha en torno a la pintura. Así, de ser la misma, quizá sería adjudicada a la religiosa al no retirarla el comandatario o quizá incluso a través de éste, por alguna causa, pudo llegar a uno u otro cenobio, pues por su enorme tamaño se adecua mejor a éstos que a un domicilio particular.

De confirmarse tan intrincada argumentación sobre la obra, ésta testimoniaría la última manera de pintar de Villacis, inserta ya por tanto en un estilo de pleno barroquismo, aunque trabajando en exceso los volúmenes y con desacertada entonación que también pueden resultar de alteraciones técnicas. Pero en cualquier caso es indudable que la composición resume dos fuentes grabadas de origen flamenco. Una de 1595 de **Hieronimus Wierix** (Amberes h. 1553-ídem 1619), de la que se tomó la escena central del enclavamiento, y otra de **Hans Witdoeck** (Amberes h. 1615-ídem tras 1642) sobre el gran tríptico de la *"La elevación de la Cruz"* de Rubens en la Catedral de Amberes (1612), de donde proceden los grupos de María, San Juan y las Santas Mujeres a la izquierda y los soldados ecuestres a la derecha, que en la obra original son los postigos[19] (figuras 21, 22 y 23). Por último, si fuera de mano de Villacis respondería bien a su amplia formación y bagaje de conocimientos, pues no en vano estuvo en Italia, tenía libros de literatura, arte y ciencia en latín, español e italiano y, lo que más nos interesa, una ingente colección de estampas[20], todo lo cual al menos explica que su prestigio trascendiera hasta merecer ser biografiado por Palomino.

Por fin, siempre en el marco de la propia Murcia, **Senén Vila** (Valencia h. 1640-Murcia 1707) llenó el último tercio del XVII practicando, aunque no sin defectos, un barroco vigoroso en su madurez, pero que fue en declive en sus últimos años hasta diluirse casi, sobre todo en manos de su propio hijo Lorenzo Vila y otros seguidores más modestos. El, primero solo y después con un gran taller que le permitió afrontar y ofertar una ingente elabo-

---

(16) Sobre la biografía y actividad de ambos, Agüera Ros, *Pintura*..., 1989, 1.537-1.699, donde se recogen anteriores aportaciones ajenas y propias.

(17) A. E. Pérez Sánchez, "Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco", *A.E.A.*, Madrid, 1964, núms. 146-147, pp. 139-157 e ídem, ob. cit. nota (10), pp. 100-101.

(18) Agüera Ros, *La Pintura*..., pp. 1.418-1.536, donde ya acometí esta tarea, que aún permanece abierta a nuevos hallazgos documentales y de obra.

(19) J. C. Agüera Ros, "La pintura en el Monasterio de Santa Verónica", en *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*, Murcia, Espigas, 1994, pp. 197 y 216-217.

(20) Al inventariar bienes el 17 de junio de 1669, tras la muerte de su esposa italiana doña Antonia Torriani, había en su domicilio una librería con "doce querpos de libros de arquitectura y pintura", otros veinte "de diferentes ystorias" y "tres escandas" más, repletas de volúmenes, así como "estampas de balor y papeles para la pintura más de mil (i)". Después, cuando el propio pintor testó, a 28 de julio de 1693, decía tener "zien tomos de la facultad jeométrica, arquitectura y prospetiba", más otros de "ystorias y leyendas", de cuya "estimazión y preçio" iba a dejar una "memoria escrita y firmada" por él. Tras morir, en el primer inventario de sus bienes, a 16 de abril de 1694, aparecían "diferentes estampas de papel grandes y pequeñas, dibujos para copiar puestas en la pared" y en el segundo al día siguiente "onze estampas de papel"; en el tercero, a 19 de ese mes y año, "treinta y tres libros de diferentes materias" de los que dos eran "en latín y los demás en romanze,... grandes y pequeños, todos forrados en pergamino". Agüera Ros, *La Pintura*..., pp. 1.432, 1.437-1.440 e ídem.

ración de cuadros, autógrafos o marcados por su estilo, en numerosas ocasiones mediante composiciones grabadas abusó de la inspiración en varios maestros de renombre, entre los que destaca con creces Rubens en cuanto a recurrencia. La mayoría de esas fuentes rubenianas han sido determinadas, por lo que sólo cabe recordarlas aquí, cual ocurre con la ya aludida "*Adoración de los pastores*" del Museo de Marsella, cuya vigencia desde la lejana fecha en que Suárez la empleó a través de **Vorsterman** perduraba todavía, pues Vila la copió con ligeras variantes dos veces. Una en un cuadro de la parroquia de San Juan, hoy destruido y otra en el que se le asigna de la Comunidad Autónoma Regional, éste de factura más deshecha, rara suya y que hace pareja con una "*Adoración de los Reyes*"[21], que recuerda la de Rubens de 1620 (Malinas, Saint-Jean-Baptiste) a través del mismo Vorsterman, pero como siempre invirtiéndolo y moviendo algo más los personajes (figuras 24, 25 y 26, 27).

También en dos ocasiones por medio de **Schelte a Bolswert** recurrió Vila a Rubens para diferentes temas, que incluso repitió. Uno el de la "*Sagrada Familia con Santa Ana*" (1626-30, Madrid, Prado), que reprodujo con la adición de la figura de San José en un cuadro de colección particular murciana[22] (figuras 28 y 29). Asimismo de los varios que pintó de la "*Educación de la Virgen*", según el cuadro de hacia 1630 del Museo de Amberes, quedan siquiera dos, el que fue antaño de la Colección Stoup[23] y otro que localicé en el coro alto del citado convento de religiosas Justinianas, donde sólo varía ligeramente el gesto de Santa Ana y la disposición del grupo de angelitos volantes (figuras 30, 31 y 32).

Dependencia formal rubeniana muestran también algunas pinturas de la llamada "Serie Marín", ciclo de ocho pasajes de la Vida de San José, hoy en San Andrés de Murcia pero que se encargó para la Capilla de San Jerónimo del Monasterio de La Ñora por don Julián Marín y Lamas, Secretario del Secreto del Santo Oficio de Murcia, no Corregidor como se ha afirmado, y que debe corresponder al último período del pintor[24]. Así, con el esquema de los "*Desposorios de la Virgen*", de alrededor de 1620, conocido sólo por una estampa del mismo **Schelte** y con los de la "*Adoración de los Reyes Magos*" del Louvre y la "*Presentación de Jesús en el Templo*", panel del Tríptico de la Catedral de Amberes, servido por la estampa de **Paulus Pontius** (Amberes h. 1603-ídem 1658) realizó Vila sendos cuadros homónimos de dicha Serie[25], aunque ensanchando bastante en todos ellos las escenas en horizontal (figuras 33, 34, 35 y 36, 37).

En la propia ciudad de Murcia y su entorno existen otras pinturas anónimas del siglo XVII, que reproducen con mayor o menor bondad más modelos de Rubens. Un "*Crucificado agonizante*" de la rectoría de Cañada de San Pedro, pedanía de la capital, aunque deteriorado tiene cierto interés, pues constata el éxito de un ejemplar que repitió el propio Rubens desde 1615-20 y quizá esté tomado de la estampa hecha en 1631 por **Paulus Pontius** (figuras 38 y 39). Por el contrario, sólo valor iconográfico y por tanto calidad mucho menor presenta una "*Subida al Calvario*", de la clausura del convento de las Anas dominicas, que invierte y simplifica bastante el gran cuadro de altar pintado para la Abadía de Afflighem (1636-37), hoy en el Museo Real de Bruselas (figuras 40 y 41).

Pero también en Lorca, que durante el último cuarto del XVII tuvo un grupo de pintores cuya abundante actividad dio cierto relieve artístico a este núcleo urbano regional, destacándolo de la capital, se conocían y tuvieron seguro favor los modelos rubenianos. **Pedro Camacho Felices** (Lorca 1644-ídem 1716) bien estudiado mas no el mejor de ese grupo, por su estilo desigual y a veces poco grato, tomó entre 1690-99 para una "*Adoración de los Reyes Magos*" (Lorca, S. Patricio) el mismo cauce inspirador de Rubens por **Vorsterman**, que ya antes habían seguido para el asunto los Gilarte y Vila padre, aunque con un enfoque claroscurista muy desfasado. En fechas próximas y con mayor acierto, por la manera de figuras menudas, tonos suaves y luminosidad, lo mismo hizo **José Matheos** (activo 1679-Lorca 1700) en otra pintura de igual tema, fechada en 1694, que guarda el Museo de Bellas Artes de Murcia[26] (figuras 42 y 43). Asimismo en Lorca, en el ático de un retablo del crucero del Evangelio en la iglesia de San Francisco, realizado a partir de 1691 por el escultor y retablista Manuel Caro, hay una copia puntual, quizá según **Vorsterman**, del "*Descendimiento*" de la Catedral de Amberes, que se ha atribuido con reservas al citado Camacho[27], de quien desde luego no parece pertenecer a la vista del resultado, muy plano (figuras 44 y 45).

En tierras del Noroeste murciano y más concretamente en Cehegín, en la ermita de la Soledad también un retablo orna su ático con otra réplica del "*Descendimiento*" rubeniano. Aquí su autor pudo ser un tal **Gaspar Pinilla Velázquez**, pintor y dorador lorquino, que en 1704 concertaba el dorado y pintura de ese conjunto[28], cuyo cuadro delata unas dotes modestísimas y el empobrecimiento al que había llegado la que fue antaño una excelente idea, que sin embargo debía circular en los talleres de Lorca (figura 46).

---

(21) Pérez Sánchez, ob. cit. nota (10), pp. 88 y 91 y Mª Rosario Caballero Carrillo, *Pintura barroca murciana: Senén y Lorenzo Vila*. Murcia, Academia Alfonso X, 1985, pp. 94-95; VV.AA., *Colección de Arte Moderno y Contemporáneo de la Comunidad Autónoma de Murcia*. Murcia, Dirección General de Patrimonio y C.A.M. Fundación Cultural, 1992, pp. 39-40, nº 10, 11 y 171-172.

(22) Caballero Carrillo, ob. cit., pp. 97-98, lámina 28.

(23) A. Martínez Ripoll, *Catálogo de las pinturas de la antigua Colección D'Stoup de Murcia*. Murcia, Universidad y Academia Alfonso X, 1981, p. 125, nº 113, lámina LXVI y Caballero Carrillo, ob. cit. pp. 132-133, lámina 52.

(24) Primero Sánchez Moreno, ob. cit. pp. 774-775 y después Caballero Carrillo, ob. cit. pp. 78-79 confundieron el nombre y rango del comandatario, lo que se corrige en Agüera Ros, *Pintura...*, 1994, p. 331, nota 183.

(25) Pérez Sánchez, ob. cit. nota (10), pp. 90-91 y Caballero Carrillo, ob. cit. pp. 80, 82 y 83-84.

(26) Pérez Sánchez, ob. cita nota (10) pp. 100-101 así como M. Muñoz Clares, *El pintor Pedro Camacho Felizes de Alisén (1644-1716) y su entorno artístico*. Murcia, Academia Alfonso X, 1988, pp. 67, 82 y 170.

(27) P. Segado Bravo, *Arquitectura y retablística en Lorca durante los siglos XVII y XVIII*. Murcia, Departamento de Historia del Arte, 1987, Tesis Doctoral de la que hay edición microfichada, Murcia, Universidad, 1992; Muñoz Clares, ob. cit. nota (26), pp. 20 y 183 así como P. Segado Bravo, "Manuel Caro (=1716) escultor y retablista", Revista *Imafronte*, nº 6-7, Murcia, Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1990-91, pp. 143-154 y 148-151 especialmente; C. de la Peña Velasco, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena (1670-1785)*. Murcia, Asamblea Regional y Colegio de Aparejadores, 1992, p. 183.

(28) Muñoz Clares, ob. cit. nota (26), p. 57. Asimismo agradecemos al Prof. Segado Bravo la información del segundo apellido del artífice.

Por último hay otras dos pinturas que son sendas versiones del *"Calvario"* o de Van Dyck, seguramente surgidas de la estampa de Schelte **a Bolswert**. La primera, muy grande, está en el coro alto del Real Monasterio de La Encarnación de Clarisas en Mula y se ha catalogado como copia española de finales del XVII o comienzos del XVIII[29], (figura 48). En cambio madrileña, invertida respecto al original y de autoría que oscila entre **Juan Martín Cabezalero** y **Pedro Ruiz González** consideró Pérez Sánchez la segunda[30] (figura 49), lo cual sería posible pues aunque radica en la parroquia de El Salvador de Caravaca de la Cruz, vino del Colegio e iglesia de la Compañía de esa localidad, que mantuvo frecuentes relaciones con la Corte. Sin embargo, ambas se hallan pendientes de estudio y en cualquier caso corroboran el amplio eco que los modelos flamencos y de Rubens especialmente tuvieron en el hacer de los pintores y en el desarrollo de la pintura regionales (figuras 47, 48 y 49).

(29) M. Muñoz Clares, "Arte en el Real Monasterio de La Encarnación", en *Historia del Real Monasterio de La Encarnación de Religiosas Clarisas de la ciudad de Mural (Murcia)*. Monasterio de La Encarnación y Academia Alfonso X. Murcia. 1993, pp. 192 y 244, lámina 25.

(30) A. E. Pérez Sánchez, *Murcia, Albacete y sus provincias*. Guías Aries, Barcelona. 1961, p. 126.

1



Peter van der Borcht : *Encuentro de Eliezer y Rebeca.*

2



Orrente: *Encuentro de Eliezer y Rebeca.* Lisboa, Museo Nacional.

3



Peter van der Borcht : *Esaú y Jacob.* Detalle.

4



Orrente: *Esaú y Jacob.* Madrid, colección privada.

5



Peter van der Borcht : *Jacob en el pozo.*

6



Orrente: *Jacob en el pozo.* Viena, Museo.

7



Peter van der Borcht : *Jacob poniendo las varas a las ovejas.* Detalle.

8



Orrente: *Jacob poniendo las varas a las ovejas.* Raleigh, Museo.

9



Jan Sadeler según Martín de Vos: *San Juan Evangelista en Patmos.*

10



Miguel de Toledo: *San Juan Evangelista en Patmos.* Murcia, iglesia de Dominicas de Santa Ana.

11



Michel Lasne según Rubens: *San Francisco de Paula recibiendo a Jesús Niño.*

12



Anónimo murciano: *La Virgen mostrando el Niño a San Félix de Cantalicio.* Zarandona (Murcia), Parroquia.

13



Schelte a Bolswert según Rubens: *La Trinidad de la Tierra.*

14



Lorenzo Suárez: *La Trinidad de la Tierra.* Murcia, Convento de Justinianas de Madre de Dios.

15



Lorenzo Suárez: *La Trinidad de la Tierra.* Jumilla, Convento de Franciscanos de Santa Ana del Monte.

16



Lucas Vorsterman según Rubens: *Adoración de los pastores.*

17



Lorenzo Suárez: *Adoración de los pastores.* Algezares (Murcia), Convento de Concepcionistas de San Antonio.

18



Lucas Vorsterman según Rubens: *Adoración de los Reyes Magos.*

19



Hermanos Gilarte: *Adoración de los Reyes Magos.* Gerona, Museo de Bellas Artes.

20



Hermanos Gilarte: *Adoración de los Reyes Magos.* Mula, parroquia de Santo Domingo de Guzmán.

21



Hieronimus Wierix según B. Passeri: *Enclavamiento de Cristo.*

22



P. P. Rubens: *La elevación de la Cruz.* Tríptico en la Catedral de Amberes.

23



"Nicolás de Villacis": *Enclavamiento de Cristo.* Algezares, (Murcia) Convento de Clarisas de Santa Verónica.

24



Senén Vila: *Adoración de los pastores.* Antes Murcia, parroquia de San Juan Bautista, hoy destruido.

25



Senén Vila: *Adoración de los pastores*. Murcia, Comunidad Autónoma Regional.

26



Lucas Vorsterman según Rubens: *Adoración de los Reyes Magos*.

27



Senén Vila: *Adoración de los Reyes Magos*. Murcia, Comunidad Autónoma Regional.

28



Schelte a Bolswert según Rubens: *Sagrada Familia con Santa Ana*.

29



Senén Vila: *Sagrada Familia con Santa Ana*. Murcia, colección privada.

30



P. P. Rubens: *Educación de la Virgen*. Cuadro del Museo de Amberes.

31



Senén Vila: *Educación de la Virgen*. Antes Murcia, colección D'Stoup.

32



Senén Vila: *Educación de la Virgen*. Murcia, Convento de Justinianas de Madre de Dios.

33



Schelte a Bolswert: *Desposorios de la Virgen*.

34



Senén Vila: Desposorios de la Virgen. Murcia, parroquia de San Andrés.

35



Senén Vila: *Adoración de los Reyes Magos*. Murcia, parroquia de San Andrés.

36



Paulus Pontius: *Presentación de Jesús en el Templo*.

37



Senén Vila: *Presentación de Jesús en el Templo.* Murcia, parroquia de San Andrés.

38



Paulus Pontius: *Crucificado agonizante.*

39



Anónimo murciano: *Crucificado agonizante.* Murcia, Rectoría de Cañada de San Pedro.

40



P. P. Rubens: *Subida al Calvario.* Cuadro del Museo Real de Bruselas.

41



Anónimo murciano: *Subida al Calvario.* Murcia, Convento de Dominicas de Santa Ana.

42



Pedro Camacho Felizes: *Adoración de los Reyes Magos.* Lorca, Ex-colegiata de San Patricio.

43



Jusepe Matheos: *Adoración de los Reyes Magos.* Murcia, Museo de Bellas Artes.

44



Lucas Vorsterman según Rubens: *Descendimiento.*

45



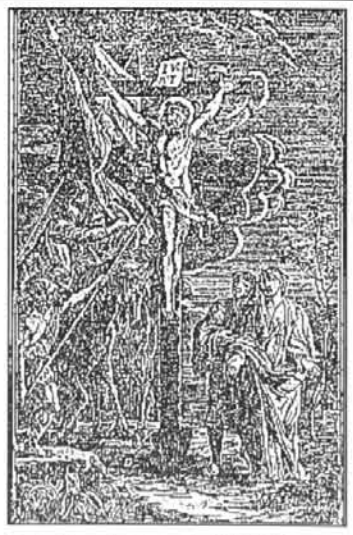
Anónimo: *Descendimiento.* Lorca, iglesia de San Francisco.

46



Gaspar Pinilla Velázquez: *Descendimiento.* Cehegín, ermita de la Soledad.

47



Schelte a Bolswert: *El Calvario.*

48



Anónimo: *La Lanzada.* Mula, Convento de Clarisas de La Encarnación.

49



¿Anónimo madrileño?: *La Lanzada.* Caravaca de la Cruz, parroquia de El Salvador.

VERDOLAY Nº 6. MURCIA. Págs. 153 - 159

LA CONTRIBUCION DE LA FAMILIA LUCAS A LA ORFEBRERIA DE LA CATEDRAL DE MURCIA.

UNA PROPUESTA DE ESTUDIO DEL PATRONAZGO DE LOS CANONIGOS(*)

Manuel Pérez Sánchez
UNIVERSIDAD DE MURCIA

En los recientes estudios críticos publicados en nuestro país sobre Historia del Arte se advierte un creciente y notable interés por indagar y analizar aquellos aspectos ideológicos o culturales que de manera particular contribuyeron a la creación de una determinada obra estética. Lógicamente, esos trabajos en torno al mecenazgo o el patronazgo de la obra de arte han centrado su atención por lo general en aquellas parcelas artísticas más llamativas tales como arquitectura, pintura o escultura, así como en los patronos más importantes de cada momento, monarcas, alta nobleza, cardenales, obispos, etc., dado que éstos eran en definitiva los más significativos a la hora de orientar el gusto de las clases dominantes o ilustradas de cada sociedad. Sin embargo, con frecuencia se ha olvidado o, mejor dicho, se suele pasar por alto la fundamental aportación, sobre todo en zonas periféricas y un tanto alejadas de las directrices marcadas por la Corte, que otros grupos o círculos sociales de menor potencia económica y sin tan altas miras desarrollaron como patrocinadores de obras de arte, para los cuales esa limitación relativa de recursos impedía acometer empresas artísticas de trascendencia, limitándose por tanto su contribución a resultados artísticos de gran importancia cuantitativa pero en terrenos más modestos y accesibles y que generalmente suelen responder más a los estímulos de valores tradicionales que a las novedades culturales propiciadas por el mecenazgo más potente.

Un ejemplo sumamente representativo de esos panoramas menores de patronazgo y que es el objeto del presente estudio lo constituye las diversas actuaciones que los miembros del Cabildo catedralicio de Murcia ejercieron durante el Barroco y, más concretamente, a lo largo de todo el siglo XVIII, materializándose en una serie de obras, de más o menos envergadura, que dieron lugar al embellecimiento y enriquecimiento del ajuar artístico o litúrgico del que fuera y sigue siendo primer templo de la diócesis cartaginense.

Indudablemente, la Catedral murciana debe muchos de sus más bellos y preciados objetos a la munificencia de quienes en su día ostentaron orgullosamente el título de canónigos de ella, los cuales bien por medio de donaciones realizadas en vida o por mandas testamentarias legaron a la fábrica de dicho templo ricas y señeras piezas que contribuyeron de manera apreciable a realzar y magnificar el culto y la liturgia que allí se desarrollaban, en concordancia con unos presupuestos típicamente contrarreformistas(1).

En efecto, desde finales del siglo XVII, pero muy especialmente a lo largo de la centuria siguiente, es posible constatar un aumento con respecto a siglos anteriores de las donaciones efectuadas por parte de los capitulares murcianos hacia su templo catedral y que van a quedar patentizadas en obras de la más variada y diversa índole, aunque casi siempre orientadas a unos fines muy concretos, que no fueron otros que el adorno de dos espacios muy determinados del recinto catedralicio, como son la Sala Capitular y la Capilla Mayor. Así, por ejemplo, se sabe que para el primero de estos recintos cedía en 1753 el canónigo don Cristóbal de Arroyo dos grandes lienzos "de pinturas especiales de Italia de Historia Sagrada", cuyos temas eran "El Maná en el desierto" y "Las bodas de Caná", el prime-

(*) Este trabajo se ha realizado bajo la dirección del Dr. D. Jesús Rivas Carmona y dentro del Proyecto de Investigación I+D "Fuentes para la Historia del Arte en Murcia. Archivos y Protocolos. Siglo XVIII". Financiado por la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

(1) Un profundo estudio sobre el papel de los canónigos como patrocinadores de obras de arte durante el siglo XVII y en concreto en el campo de la pintura es el de J. C. Agüera Ros, Pintura y Sociedad en el Siglo XVII. Murcia, un centro del Barroco español. Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1994. Capítulos VI-VII. pp. 275-379.



Lám. 1. Catedral de Murcia. Monumento de Jueves Santo.



Lám. 2. Catedral de Murcia. Monumento de Jueves Santo. Detalle.

ro de los cuales aún continúa colgado en esa dependencia, mientras que el segundo se encuentra desde hace mucho tiempo en paradero desconocido[2]. Con similar objetivo donaba en 1780 el racionero Mellado toda una serie de pinturas y láminas, algunas de ellas de procedencia romana[3]. Más espectacular y también más conocido es el legado de bienes que hizo tras su muerte el canónigo don Bernardo Marín y Lamas, pues además de figurar en esa donación el famoso relieve de la Virgen de la Leche, obra del escultor Francisco Salzillo, se incluía todo un conjunto de grupos escultóricos realizados en marfil, como un Calvario, una Adoración de los Reyes y un Nacimiento, junto con las efigies de San Joaquín, San José, San Jerónimo y San Pablo ejecutadas en ese mismo material. Completaban la donación "cuatro relicarios de madera dorados, otros cuatro de cristal y bronce dorado, unas chapinas de plata, un relicario pequeño de plata en medio con la Imagen de San Jose y en los lados dos colgantes de talla dorados, con dos óbalos con cristales y dentro frutas y flores"[4]. No obstante, los resultados más atractivos para la investigación, fruto de estas donaciones, son los que experimentó el tesoro catedralicio mediante la entrega al mismo de ricas y suntuosas piezas de plata que contribuyeron de manera destacada a la brillantez de las ceremonias litúrgicas de la catedral y muy particularmente las relacionadas con la exaltación y culto permanente del Sacramento de la Eucaristía. Se concretó así un vasto programa decorativo en torno al presbiterio y capilla mayor, mediante un importante conjunto de obras de orfebrería cuyo único y principal objeto era la dignificación y adorno de un espacio revitalizado desde el Concilio de Trento y cuya imagen según los cánones de allí emanados debía magnificarse con el aparato y decencia que la exposición y adoración del Santísimo requería como punto culminante del culto cristiano. Por ello, fue el altar mayor y su aderezo de plata el principal objetivo de estas donaciones[5].

La primera acometida importante en este sentido partió por iniciativa de don Ginés Gómez de la Calle, Arcediano de Cartagena, quien en la sesión capitular de 7 de julio de 1712 expresaba su deseo de colocar en el altar mayor unas barandillas de plata que había mandado labrar a su costa para que sirviesen en los laterales del mismo[6]. Dichas barandillas, según recoge un minucioso inventario practicado en 1807, se disponían fijas en ese lugar, estando formadas por pequeños balaustres torneados

(2) A.C. M. (Archivo Catedral de Murcia). Libro de Actas Capitulares Nº 44. Sesión de 5-V-1753. f.221r-221v. El matiz eucarístico de ambos cuadros no ofrece duda pues aluden claramente al cuerpo y sangre de Cristo.

(3) A. C. M. Libro de Actas Capitulares Nº 65. Sesión de 15-VII-1780, f. 174v-175r. Años antes al canónigo Ballesteros había efectuado una donación similar de láminas y cornucopias doradas para adorno del camarín de Nuestra Señora de la Paz. (A. C. M. Libro de Actas Capitulares Nº 52. f. 184r.)

(4) A.C. M. Sig. 225. Inventario de las Ropas y Alhaxas de la Fábrica Mayor de esta Santa Iglesia . Año de 1807. s. f.

(5) Sobre este aspecto se debe destacar el importante estudio de A. Rodríguez G. de Ceballos "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento" Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. (U.A.M.). V. III, 1991, pp. 43-52.

(6) A.C. M. Libro de Actas Capitulares Nº 33. Sesión de 7-VII-1712. f. 61v.



Lám. 3. Catedral de Murcia. Frontal del Altar Mayor (obra de Salvador Carrasco. 1885). (Foto: Angel Martínez).

con dos bolas en sus remates[7]. Pero la aportación de este eclesiástico no se limitó a estos objetos, sino que justo un año más tarde procedía a la entrega de un frontal para ese mismo altar y unas gradas para los tres peldaños del presbiterio, elaborado todo ello en plata y con sus frentes principales adornados con las armas de la iglesia, es decir, el conocido jarrón con azucenas[8]. Su ejemplo debió cundir rápidamente, pues pronto otros capitulares comenzaron a mostrar su afán por dotar y favorecer a la capilla mayor con una serie de piezas destinadas a servir en él, sobre todo durante las funciones y fiestas del Santísimo, tal como demuestra la donación llevada a cabo en 1716 por el canónigo don Diego Jordán y Peñaranda, que entregó ocho ramos de plata con sus respectivas jarras de lo mismo, cuatro grandes y cuatro pequeñas, para que se usaran solamente en los mencionados actos[9].

Aunque, sin duda alguna, la contribución más generosa y de mayor relieve fue la que poco tiempo antes, concretamente a finales de 1714, había emprendido el ilustre Chantre de la catedral don Francisco Lucas Marín y Roda, al comprometerse a financiar personalmente el total del coste de un sagrario o tabernáculo de plata destinado a presidir la capilla mayor. La prodigalidad de este canónigo hacia el templo catedralicio queda bien patente en su testamento otorgado en Murcia el 28 de marzo de 1715, pues tal como indica había obtenido el privilegio de poder ser sepultado en el coro de la Catedral, entre los "asientos de las capas", en reconocimiento a la ayuda prestada durante el proceso de enlosado de la Catedral, habiendo aportado para tal efecto más de cien losas de mármol genovés, cuyo valor había ascendido a 250 pesos. También se mostró generoso con la obra de los nuevos órganos, para los que en su momento ofreció 50 doblones, repartidos por igual entre el instrumento grande y el pequeño. De las muchas y prolijas mandas que figuran en ese documento testamentario, tal como correspondía a un distinguido miembro de una de las más linajudas familias murcianas, destacan los treinta ducados destinados a la obra del Santuario de la Fuensanta, o los cuarenta que dejaba para el adorno de la capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Murcia, donde disfrutaba de una capellanía. Pero, ciertamente, las más interesantes son las concernientes al mencionado tabernáculo de plata del altar mayor catedralicio, que entonces ya se encontraba en fase de construcción, determinando que en caso de fallecer antes de su conclusión se siguiera pagando de sus bienes, hasta un máximo de mil doblones. Igualmente disponía que cierta cantidad que le adeudaban, en concreto 250 doblones, fueran empleados en la fábrica y obra de una urna de plata "para encerrar el Santisimo en el Monumento, la cual a de ser de la forma de la que oy ay"[10].

Su pronta muerte, al poco tiempo de redactar el testamento, dio lugar a que el heredero de gran parte de su fortuna y sucesor en el cargo de chantre, don Francisco Lucas Guil, hijo de su hermano don Juan Lucas, continuara la labor iniciada por él, en digno y reconocido testimonio al que fuera su antecesor y directo familiar[11]. De este modo comienza uno de los más interesantes y fecundos patronazgos que canónigo alguno haya ejercido hacia la fábrica catedralicia, pues ésta se vio favorecida por Lucas Guil de manera harto generosa, ya que no sólo asumió la responsabilidad de concluir las obras emprendidas por su difunto tío, sino que emulándolo vino a financiar otras piezas litúrgicas igualmente sobresalientes, tales como un frontal de plata, unas gradas y un copón de oro. Todo ello destinado a completar el ornato de la capilla mayor.

En definitiva, en un espacio relativamente corto de tiempo, entre 1715-1733, fechas de la muerte de ambos patronos, tío y sobrino respectivamente, la Catedral de Murcia quedó dotada de un conjunto verdaderamente impresionante y armonioso de elementos decorativos y mobiliares, realizados en plata y otras ricas materias, creados exclusivamente para la reserva y exposición del Santísimo. Por desgracia, el incendio de la Catedral de 1854, que asoló por completo la capilla mayor, tuvo como trágica consecuencia la desaparición de la casi totalidad de esas representativas muestras de orfebrería dieciochesca, llegando tan sólo hasta nuestros días como exponente de aquel lucido aparato el rico copón y una de las gradas del altar. También se ha conservado la urna del Monumento,

(7) A.C. M. Sig. 225. Inventario de las Ropas.... Doc. cit. s.f.

(8) A.C. M. Libro de Actas Capitulares Nº33. Sesión de 22-XII-1713. f. 243v. "Estas gradas fueron quitadas y entregadas en 1790 a la Hacienda Real por orden de Su Magestad". (Nota al margen de dicha acta).

(9) A.C.M. Libro de Actas Capitulares Nº34. Sesión de 12-V-1716. f.41r-41v.

(10) A.H.P.M. (Archivo Histórico Provincial de Murcia). Sig. 3982. f. 27r-31v. (Se señala igualmente la aportación que hizo de 25 doblones para ayuda de la obra del cancel de la puerta de los Apóstoles).

(11) Entre las posesiones y bienes que heredó de su tío destacan el vínculo fundado por D. Sancho Ximenez Zaldívar, que abarcaba la heredad de los Porches en el puerto de San Pedro, la Casa de San Nicolás y las heredades de los pagos de Alguaza y Alarilla. Igualmente pasó a pertenecerle el Cortijo del Cabezo y todas las tierras anejas que se encontraban en el partido de La Peraleja.

dado su restringido uso en la festividad de Jueves Santo. La inexistencia, por tanto, de la mayor parte de estas piezas reduce su estudio al análisis de la rica documentación que sobre las mismas se conserva en el archivo catedralicio, permitiendo hasta cierto punto proceder a una reconstrucción del aquel montaje ocasional con que la capilla mayor se engalanaba en las fiestas más solemnes de la liturgia católica.

Según un estricto orden cronológico, el primer testimonio de ese interesante mecenazgo lo constituye la obra del tabernáculo o sagrario de la capilla mayor, que según lo dicho fue financiado íntegramente por don Francisco Lucas Marín y Roda y que vino a sustituir a uno anterior levantado en tiempos del obispo Trejo[12]. La configuración de esta estructura es en parte conocida, pues mereció la atención de la Prof. Sánchez-Rojas Fenoll al abordar la figura del escultor marsellés Antonio Dupar, uno de los artífices que intervino en su realización[13]. Se trataba de una aparatosa máquina barroca, en la que se combinaban las labores de talla en madera y las propias de la orfebrería. Así, la parte escultórica correspondía a un aparato de nubes, rayos y querubines, junto a las imágenes de los cuatro evangelistas, que sostenían la monumental arca de plata destinada a la reserva eucarística. Tal conjunto, como obra diseñada por Dupar, debió por lo menos tener parentesco con lo que de este artista se conoce en la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela, exactamente el rico tabernáculo del Sacramento. El propio Dupar se encargó del diseño del arca de plata, cuya realización fue encomendada al que sin duda debía ser, dada la categoría del encargo, una de las personalidades más destacadas del arte de la platería local, el maestro Antonio Mariscotti[14]. Su trabajo, a tenor de las descripciones que sobre el mismo han llegado, debió ser sorprendente, empleándose en la elaboración de la urna según detallan las minuciosas cuentas una abundante cantidad de plata, en total unas mil doscientas siete onzas, ascendiendo solamente el coste de la hechura hasta cinco mil reales vellón[15]. En el ya citado inventario de 1807 se describe la obra de la siguiente manera: "Una urna de plata labrada a cincel, con dos angeles en las dos esquinas y delante, y sobre la puertecilla gravado un Pelicano"[16]. Tanto el arca como los trabajos de talla tuvieron un largo proceso de elaboración, no quedando concluidos hasta 1725, año en que se procedió a su colocación.

La otra obra de Lucas Marín, la urna del Monumento, también fue dilatándose en el tiempo, pues no comenzó a materializarse hasta 1730. Las razones que motivaron este retraso no fueron otras que la falta de recursos económicos por parte del Cabildo para afrontar los costes de su construcción, pues aunque el Chantre había dejado todo lo necesario para ello, mil seiscientas onzas de plata y doscientos cincuenta doblones que le adeudaba el racionero Fernández Hidalgo, los capitulares murcianos en nombre de la fábrica, heredera de esa suma, procedieron a condonarla[17]. Se hubo de esperar, por tanto, a que el nuevo Chantre, Lucas Guil, se ofreciera a correr con los gastos que conllevaba su realización, encargándose él mismo de elegir al artífice que haría tangible lo dispuesto por su antecesor. El encargo de esta nueva obra lo recibió el afamado orfebre valenciano Gaspar Lleó[18], el cual elaboró una de las más exquisitas creaciones de la orfebrería barroca de la zona, demostrando ser un artista de extraordinaria sensibilidad y uno de los primeros en utilizar una trama ornamental muy cercana al lenguaje rococó, a pesar de que en el diseño compositivo de la urna se aprecien rasgos arcaizantes debido a que el artista tuvo que repetir, tal como había dispuesto el comitente, el modelo del arca de madera que para el Monumento poseía la Catedral hasta esas fechas y cuya talla se había realizado en la centuria anterior[19]. La estructura general de la pieza, de movidos y ampulosos perfiles curvos y contracurvos, sigue en ciertos aspectos un esquema ligado a soluciones propias del Seiscientos, apreciable por ejemplo en los gallones que decoran el tercio inferior o en la formas apiramidadas o en chapitel, de claros recuerdos esculiarenses, a las que se recurre como remate de los cuatro ángulos. No obstante, el rasgo más sobresaliente reside en el hábil tratamiento técnico y en su concepción decorativa, destacando especialmente ésta donde alternan con asombrosa maestría las superficies bruñidas y cinceladas, manteniendo el ornato en todo momento un ritmo vibrante, dinámico y muy elegante y que hablan de la habilidad y perfección del arte de Lleó. La pieza se remata en un flamero encuadrado por un curioso frontón invertido[20].

Tal fue el asombro y admiración que causó la pieza del valenciano entre los capitulares murcianos que algunos de ellos propusieron el día que fue entregada a la Catedral, el 9 de diciembre de 1730, que reemplazara a la que previamente labró Mariscotti en razón de ser según expresaban "alaja primorosa y preciosa de mayor buque y extension que la que se hizo y sirve en el sagrario del Altar Mayor." Afortunadamente, la propuesta no tuvo éxito, pues Lucas Guil exigió que se destinara para servicio del Monumento que era decía "el fin para que se ha fabricado"[21]. El coste total de la obra incluyendo la plata, mano de obra y traslado a Murcia desde Valencia se elevó a más de cuarenta y dos mil reales vellón[22].

---

(12) En efecto, en 1623 D. Antonio Trejo hacía un libramiento de 1.022 reales vellón para la obra del tabernáculo que había mandado construir, donando también el prelado para dicho nuevo mueble unas cortinas de tela de oro bordadas en sedas de matices. (A.H.M. Sig. 1231, f.273v.)

(13) Mª. C. Sánchez-Rojas Fenoll, "La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar". Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras-V. XXXVII-Nº 1-2 (Curso 1978-79) pp. 165-166.

(14). Mª. C. Sánchez-Rojas Fenoll, "Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVIII (años de 1700 a 1730)". Murgetana. 1987, p. 119.

(15) A.C. M. Leg. Nº 509. Cuadernillo "Cuentas del coste que ha tenido el tabernaculo y Arca de Plata que se ha puesto en el Altar Mayor en esta Santa Iglesia de Cartagena".

(16) A.C.M. Sig. 225. Inventario de las Ropas... Doc. cit.

(17) A.C.M. Libro de Actas Capitulares Nº 35. Sesión de 17-VI-1720, f. 62v-63r.

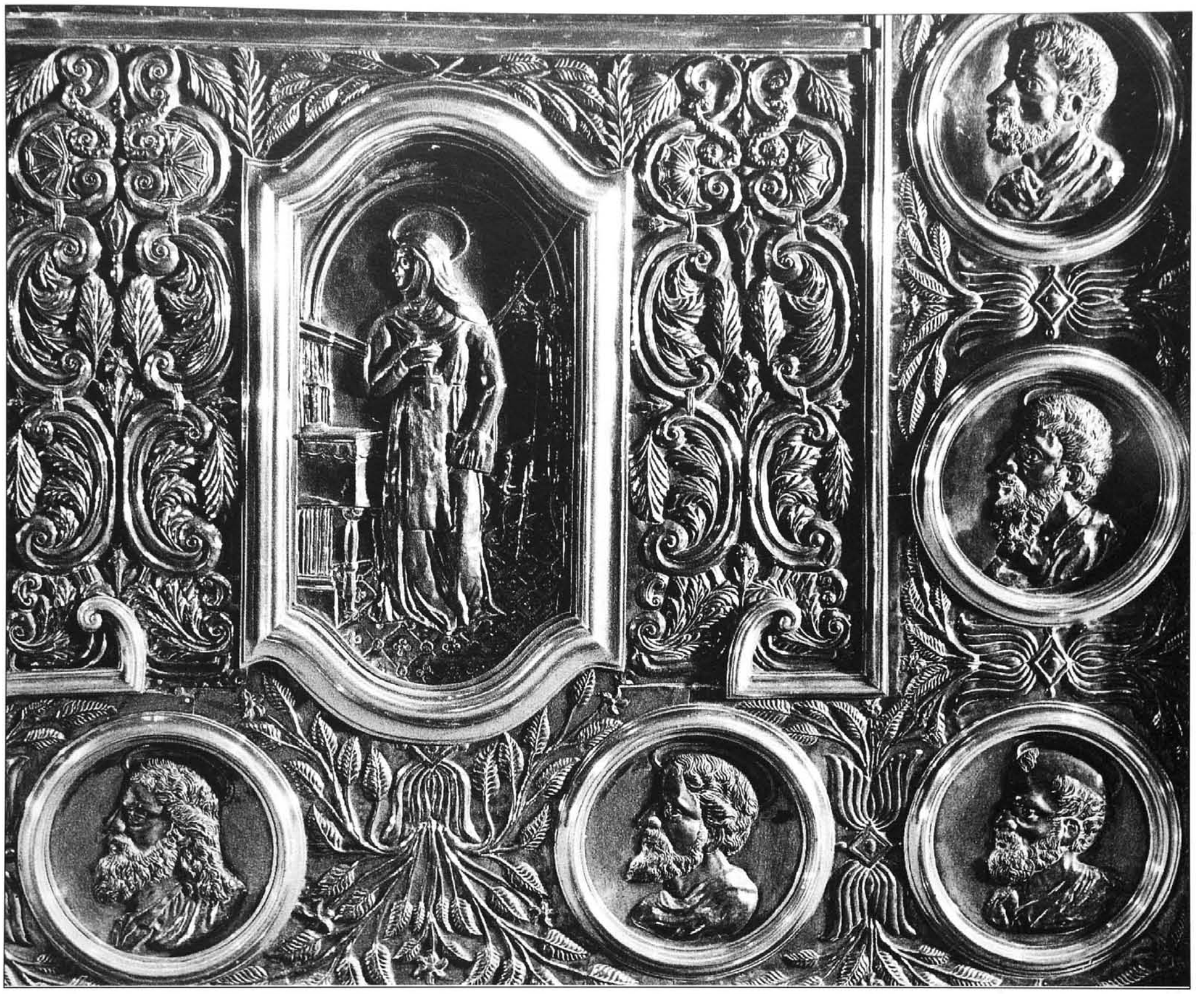
(18) Como así confirman los memoriales y cuentas de la obra por él firmados. (A.C.M. Leg. 97-A. Cuadernillo "Cuentas del coste de un Arca de Plata para el Monumento de la Santa Iglesia de Cartagena").

(19) En un inventario practicado en 1690 se recoge la existencia de aquella antigua arca de la siguiente manera: "Una urna de madera aforrada en terciopelo carmesi con cabos dorados y la frontera toda de pedreria engastada en plata en que se enzierra el Santisimo el Jueves Santo" (A.C.M. Sig. 231. Inventario de Plata y Ahlajas de la Sacristía de la Santa Iglesia de Cartagena. Año de 1690.)

(20) Ese curioso frontón ha sido estudiado por A. Bonet Correa, "El frontón invertido" Bracara Augusta, 1973.

(21) A.C.M. Libro de Actas Capitulares Nº 37. Sesión de 9-XII-1730, f. 343r-343v.

(22) En su elaboración se emplearon concretamente 1.284 onzas de plata. (A.C.M. Leg. 97-A. Cuentas del coste de un Arca de Plata.. Doc. cit.)



Lám. 4. Catedral de Murcia. Frontal del Altar Mayor. Detalle (decoración esquematizada del siglo XIX). (Foto: Angel Martínez).

Con anterioridad a este trabajo, la relación establecida entre Gaspar Lleó y Lucas Guil había dado otro importante fruto, como testimonia el bellísimo copón de oro que el Chantre regaló a la Catedral en 1727, demostrando con ello su celo y preocupación por la digna renovación del ajuar eucarístico. Al parecer hasta ese momento se venía utilizando para la reserva un copón o vaso de cristal antiguo, que a juicio del canónigo resultaba indigno de templo tan principal, lo que le llevo a solicitar autorización para sustituirlo por uno nuevo que había mandado construir en la ciudad de Valencia. Poco tiempo después, en agosto de 1727, se comunicaba al resto de los miembros del cabildo la noticia de estar finalizada la obra, describiéndola su propio mecenas de la forma siguiente: "Lo mejor que se puede fabricar, siendo su materia la mas preciosa, de oro muy fino, que pesa noventa y cinco onzas y solo el balaustre de la parte de adentro de plata legitima siete onzas, su forma de caliz con cubierta y remate, todo labrado de relieve con las figuras de los Santos patronos de esta Santa Iglesia y otros Santos y misterios y de algunos Angeles tallados en el pie y en la copa y cubierta, con varios atributos del Santisimo Sacramento e insignias de la Pasion del Redentor y guarnecido de seiscientas y veintidos esmeraldas preciosas todo lo mejor que se ha podido hallar"[23]. Las minuciosas cuentas ofrecidas por Lleó son igualmente esclarecedoras, destacando las partidas del oro empleado en un total de noventa y cinco onzas y tres adarmes, cuyo coste fue de 27.400 reales vellón, ciento treinta y ocho quilates de esmeraldas evaluadas en 10.867 reales y doscientos setenta pesos de plata por los que se pagó 4.055 reales, además del coste de la hechura y trabajo del maestro, que ascendió a 6.750 reales. En total, 50.241 reales vellón[24].

Los materiales empleados convierten a este recipiente en un ejemplar extremadamente singular y valioso, sin olvidar por supuesto lo gracioso y elegante del diseño, no apreciándose pesadez ni abigarramiento aun cuando sus superficies aparecen por completo decoradas. Muy posiblemente fuera el encargo de esta obra el primer contacto de Lleó con Murcia, pues su elaboración requería un verdadero orfebre, especializado y familiarizado con la técnica del

(23) A.C.M. Libro de Actas Capitulares Nº 36. Sesión de 3-VIII-1727, f. 435r-436v.
(24) A.C.M. Leg. 97-A. Cuadernillo "Cuenta del coste que a tenido el Copon de oro y esmeraldas que se a hecho para el Sagrario del Altar Mayor de esta Santa Iglesia de Cartagena".

oro y del engaste de las piedras preciosas y no solamente el correcto quehacer de los plateros murcianos, poco o nada acostumbrados a este tipo de trabajos. Valencia, como centro artístico de primera categoría, muy superior a Murcia, ofrecía en este aspecto mayores posibilidades y artífices experimentados en este campo de la alta joyería.

La eficacia de Lléo y la calidad de sus trabajos serían motivos más que justificados para que Lucas Guil volviera a requerir sus servicios, encomendándole ahora otra importante y notable empresa, como fue la realización de un magnífico frontal de plata, pieza clave y fundamental del adorno de la capilla mayor en la solemnidad del Corpus y su octava. Durante mucho tiempo se ha venido identificando erróneamente el frontal de Lleó con la pieza que luce en la actualidad en el frente principal de la mesa del altar mayor y cuya construcción tuvo lugar décadas después del incendio de 1854. En efecto, ese frontal que posee hoy en día la Catedral fue ejecutado en 1885 por el platero murciano Salvador Carrasco[25], como bien indican las marcas que se aprecian en algunas partes de la pieza así como su técnica, estilo y decoración, que responden claramente a los presupuestos estilísticos propios de la centuria decimonónica, con un esquematismo y sentido geométrico característicos, aunque fuertemente inspirados en la tradición barroca y recogiendo en su disposición ornamental e iconográfica la idea que desarrollaba el desaparecido frontal de Lleó.

La descripción y características de esa primitiva obra del siglo XVIII es conocida gracias al contrato de ejecución, que se firmó entre patrono y artista el 9 de febrero de 1732, documento por tanto de extraordinaria importancia y sumamente esclarecedor[26]. Por él, se sabe que era una pieza de aparato, destinada a cubrir toda la mesa del altar mayor y compuesta por ciento diecinueve planchas de diversos tamaños en chapa de plata y bronce sobre armazón de madera de chopo, incorporando también otros materiales como el oro, el cristal pintado imitando las calidades del lapislázuli e incluso terciopelo rojo. El tablero central estaba ocupado por un medio relieve de la Virgen de la Paz con el Niño, situándose a los lados las efigies de Santa Florentina y San Fulgencio, también de medio relieve y al igual que la escena de la Virgen de cuerpo entero. Rodeando esta composición se ubicaban en nichos las representaciones de medio busto de los doce apóstoles y dos ángeles, estos últimos dispuestos en los extremos[27]. Con esta descripción, no cabe la menor duda de que se siguió en todo, o casi todo, su modelo, mejor aún el recuerdo de su modelo, a la hora de realizar el actual frontal de 1885, como pálido sustituto de aquél.

En el contrato se ajusta la obra en 1.200 pesos valencianos, más toda la plata necesaria que había de ser de once dineros de ley y cuya cantidad se calculaba en torno a las mil doscientas onzas. Además, Lleó se comprometió en esta misma escritura a acabar y entregar dicho frontal "con toda perfeccion del arte para que pueda servir en el Altar el dia de Corpus Christi" de 1733, corriendo de su cuenta el traslado a Murcia para proceder a su montaje"[28].

Por tanto, Lucas Guil no llegó a ver nunca el frontal por él sufragado pues falleció meses antes de la conclusión de la obra, en enero de ese año de 1733. Precisamente, el día dos de dicho mes otorga testamento, donde una vez más sigue demostrando su generosidad hacia la Catedral. En él disponía que todas las piezas y objetos de plata que se hallaran en su casa tras su muerte fueran entregados a la fábrica catedralicia para la construcción de "unas gradas sobre el altar maior para que quando se pone a su Magestad Sacramentado patente y en su Custodia sirvan de maior adorno y dezenzia"[29], obra que se inició de inmediato con una frontalera con el relieve del Sacrificio de Isaac dispuesta para ser colocada entre dichas gradas[30],



Lám. 5. Catedral de Murcia. Cáliz de Lucas Guil.

(25) Este artífice figura en la relación de plateros murcianos ofrecida por A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco en la Enciclopedia de la plata española y virreinal americana, Madrid, 1985, p. 283.
Por otra parte, se debe señalar que en la parte superior central del frontal catedralicio aparece la siguiente leyenda: "SE HIZO AÑO DE 1885".

(26) A.C.M. Leg. 90. Cuadernillo "Cuenta del coste del Frontal de Plata y Bronze que se a executado con caudal del Señor Chantre D. Francisco Lucas Guil para esta Santa Iglesia de Cartagena".

(27) En el inventario de 1807 se describe como: "Item un Frontal de Plata grande para el Altar mayor, y en el las Imagenes de Nuestra Señora de la Paz, San Fulgencio y Santa Florentina, y al rededor los doce Apóstoles que lo dio el Señor Chantre Don Francisco Lucas Guil, y pesa solo la plata nuevecientas diez y ocho onzas". (A.C.M. Leg. 225 Inventario de las Ropas... Doc. cit.).

(28) A.C.M. Leg. 90. Cuadernillo "Cuentas del coste del Frontal ..." Doc. cit.

(29) A.H.P.M. Sig. 2491, a 2-I-1733 (foliación deteriorada). Otro importante legado de objetos artísticos fue el que hizo al convento de madres capuchinas de Murcia donde había profesado su hermana doña Francisca Lucas Guil. Esa donación estaba integrada por "Una hechura de un crucifijo en la Cruz con su peana, y en ella una imagen de una Señora de la Soledad. Una urna con una hechura de la Purisima Concepcion. Un bufete de caoba. Unas jicaras de la China. Dos Albas delgadas con encajes finos grandes". Además de esto ordenaba la entrega de una arroba de chocolate y 2.200 reales vellón.

frontalera o panel que se aprovechó para formar la parte central del moderno frontal de 1885, que así tiene algo del siglo XVIII, pero no de Lleó sino de Antonio Mariscotti, autor de esta pieza y de las mencionadas gradas[31]. Resulta más que curioso que para este último encargo de Lucas Guil no se acudiera al orfebre valenciano, según su costumbre, cabe pensar que al hacerse las gradas después de muerto el chantre se recurrió por el Cabildo, sin plantearse más problemas, al artista murciano, a ese Mariscotti interrumpiéndose así esa relación que durante años mantenían el patrono y el orfebre valenciano.

Lucas Guil por otra manda testamentaria dejaba dos cálices, destacando uno de ellos por ser "nuevo y de mucho primor". En concreto, ese cáliz, en el que figuran las representaciones de los doctores de la Iglesia, se encuentra en la actualidad expuesto en una de las vitrinas del Museo de la Catedral y recientemente ha sido atribuido a Gaspar Lleó, dado no sólo las patentes similitudes compositivas y ornamentales que ofrece con el resto de las piezas por él creadas, sobre todo con el citado copón de oro, sino también en razón de esa estrecha unión que durante años existió ente el comitente y su artífice predilecto[32].

Todos esos grandes esfuerzos estuvieron encaminados, como se ha intentado demostrar a lo largo de este trabajo, a un único y principal fin que en definitiva fue dignificar con el mayor adorno posible las funciones eucarísticas, dotando para ello a la capilla mayor de un aparatoso montaje ocasional y efímero, sólo visible en su conjunto esos días específicos y que por supuesto alteraba notablemente el aspecto que dicho recinto ofrecía durante los demás días comunes. De esta manera el presbiterio murciano, y sin pretender exagerar, se forraba por completo de plata con motivo de esas solemnidades, pues además de las piezas principales ya referidas figuraban también otras de menor tamaño, como dos frontales colaterales pequeños que presentaban las imágenes de San Leandro y San Isidoro respectivamente así como varias chapas cuadradas con distintas efigies de santos y las armas del Cabildo[33]. Si a todo ello se añade el innumerable repertorio de piezas litúrgicas indispensables para el culto, tales como lámparas, haceros, candeleros, etc., junto con las riquísimas colgaduras de brocado blanco que revestían los muros, se advertirá el especial y relevante tratamiento que recibía el presbiterio, pudiéndose verdaderamente afirmar que se convertía todo él en un gigantesco sagrario dominado por los constantes brillos de la plata y el oro.

---

(30) Item otro frontal mediano con el sacrificio de Abraham, que sirve en el Altar Mayor delante del tarimon de la custodia y pesa solo la plata, doscientas una onzas" (A.C.M. Leg. 225. Inventario de las Ropas... Doc. cit.).

(31) Ambas piezas son objeto de un pormenorizado estudio por parte de R. Cabello Velasco "Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia". Publicado en esta misma revista.
Recientemente en el estudio que realizamos sobre la colección de plata del convento de Santa Verónica de Murcia atribuimos cierta pieza, en concreto una espléndida bandeja, a Gaspar Lleó a tenor de los parecidos estilísticos que dicha obra ofrecía con la plancha del relieve del Sacrificio de Abraham (M. Pérez Sánchez, "Las artes suntuarias" en El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte. Murcia, 1994). Dado que esta plancha es de Mariscotti, según se confirma documentalmente, la bandeja también lo es.

(32) J. Rivas Carmona "La orfebrería barroca en Murcia" en Murcia Barroca, 1990. pp. 88-91.

(33) La existencia de estas piezas menores indican, sin duda alguna, las modificaciones que se realizarían en torno al altar con motivo del Corpus y su octava. A tenor de estas piezas, es posible asegurar que la mesa se agrandaría, incluso posiblemente se adelantara, lo que haría necesario cubrir las zonas laterales para ofrecer así una visión unitaria de todo el conjunto. Al menos, eso es lo que da a entender la descripción que de estas piezas hace el inventario de 1807 "Item dos frontales pequeños para dicho Altar mayor que sirven en la octava del Corpus en sus colaterales con las Imagenes de San Leandro el uno y el otro de San Isidoro y al rededor varios santos y pesan solo la plata setecientas y treinta onzas" (A.C.M. Leg. 225, Inventario de las Ropas... Doc. cit.).

ANTONIO MARISCOTTI Y LA OBRA DE PLATA DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE MURCIA(*)

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 161 - 168

Rafaela Cabello Velasco

Murcia, sin duda, no es uno de los principales centros de la orfebrería española, como es el caso de otras ciudades, entre ellas Madrid, Córdoba, Sevilla, Toledo, etc., aunque no por ello deja de tener su importancia y significación. De esta importancia da prueba sobre todo la Catedral de Murcia y su colección de piezas de plata, que al mismo tiempo constituye el mejor espejo donde mirar el panorama de la orfebrería barroca murciana. Las mejores obras de esta orfebrería y, por tanto, de la Catedral serán obra de artistas de fuera, Pérez Montalto de Toledo, Gaspar Lleó de Valencia. No obstante, la Murcia del siglo XVIII también tuvo sus plateros, incluso su relevancia, como



Fig. 1. Catedral de Murcia. Frontal y grada del altar mayor (estado actual).



Antonio Mariscotti, que llegó a hacer obras de categoría para la propia Catedral[1]. Estos encargos catedralicios revelan a las claras que fue uno de los principales maestros orfebres del siglo.

Antonio Mariscotti pertenecía a una familia de plateros, ya que su padre también lo fue, lo mismo que su propio hijo, sucediéndose así tres generaciones dentro del oficio[2]. De posible ascendencia italiana, como bien demuestra su apellido, Marcos Mariscotti, el padre, era natural de Solsona, "en el Principado de Cataluña". Se estableció en Murcia casándose con Catalina Martínez, natural de la villa murciana de Caravaca. De este matrimonio nació Antonio, que vino al mundo en la ciudad de Albacete, entonces perteneciente al obispado de Cartagena, donde posiblemente estaría trabajando su padre.

Pese a la importancia de Antonio Mariscotti, aún queda por hacer un auténtico estudio sobre su personalidad y obra, incluso se pasa por alto en algunas publicaciones de orfebrería murciana[3]. Sólo se han aportado datos y noticias documentales sobre él por parte de Sánchez-Rojas Fenoll y Candel Crespo[4]. De acuerdo con estas aportaciones se sabe que, a pesar de ese nacimiento en Albacete, vivió toda su vida en Murcia, donde se casó dos veces, primero en 1704 con la alicantina Teresa Corona, de la cual tuvo seis hijos, entre ellos, Pedro, el futuro platero; en 1736, tres años después de la muerte de aquélla, vuelve a contraer matrimonio con Catalina Clavijo, como él natural de Albacete, teniendo en este matrimonio otros dos hijos más. Profesionalmente, destacó por su buen hacer y debió de gozar de prestigio en la ciudad, pues con frecuencia aparece como tasador en inventarios y testamentarias[5]. Incluso debió tener gran prestigio entre sus colegas, cuando en 1730 el Arte de la Platería de Murcia le da su poder, junto a Andrés Donat Zegrian y Nicolás García Taibilla[6]. Muestra también de su aprecio y profesionalidad fue el hecho de que durante años fuera nombrado por el Ayuntamiento Marcador y Fiel Contraste de la ciudad.

Fuentes fundamentales para conocer la vida de este maestro platero son sus propios testamentos. El primero de ellos fue otorgado ante el notario Francisco José Laguna el día 16 de junio de 1743[7], documento que hasta ahora ha permanecido inédito y desconocido. Según dicho testamento, se sabe que en esa fecha estaba enfermo de accidente, lo que debió contribuir a la pobreza que manifiesta en él. Esta era tan extremada que no tenía dinero para que le dijeran misas. Muy posiblemente esa enfermedad fue la causa de "haver benido a menos en mi facultad" como él mismo declara, por lo que no pudo mantener tienda en los últimos tiempos. Tan lamentable situación también fue motivada por los gastos habidos en los casamientos de sus hijos y en la manutención de algunos de ellos con sus familias. A Pedro, casado con doña Ana Andújar, lo mantuvo con tres hijos durante más tiempo de un año en atención a que se hallaban pobres y desamparados, tal como refiere el propio testamento. Asimismo mantuvo a toda costa durante todo un año a su hija María Teresa que había contraído matrimonio con el entonces oficial de platero y luego maestro Jacinto Fuentes. Por todas estas razones, los años que siguieron a su último matrimonio fueron de pérdidas y de venir a menos. Así no extraña que tuviese importantes deudas. Por ejemplo, a la Catedral le debía 900 reales de vellón de la obra que hizo para las gradas del altar mayor de ella. Igualmente le debía a don Francisco Parao, regidor de la villa de Hellín, 600 reales de vellón, dinero que le adelantó para que le confeccionara una salvilla de plata, que por sus atrasos no pudo hacer. También le debía 30 doblones a don Diego Herbas, vecino de Moratalla, que éste le dejó para pagar al Real Valimiento de Lanzas.

De todas formas, su vida nunca fue especialmente desahogada. En su primer matrimonio ni él aportó capital ni tampoco su mujer dote[8]. No así en el segundo, aunque tampoco fueron nada de cuantiosos. El llevó un capital de 1.300 reales y la dote de su mujer ascendía a los 900 reales que le entregó su madre, doña Melchora Panes, viuda de Pedro Clavijo, además de algunos bienes de uso doméstico, de ropa, ciertas joyas sin importancia, concretamente dos pares de pendientes de aljófar y plata sobredorada, una aguja de plata para el pelo y un cintillo de oro con turquesas, amén de un cuadro mediano con marco dorado. También da idea de esa no muy próspera situación económica del maestro platero los ajuares dados a los mencionados Pedro y María Teresa, que, de acuerdo con los inventarios incluidos en el propio testamento del maestro, no fueron nada del otro mundo.

(*) Este trabajo se ha realizado bajo la dirección del Dr. D. Jesús Rivas Carmona y dentro del Proyecto de Investigación I+D "Fuentes para la Historia del Arte en Murcia. Archivos y Protocolos. Siglo XVIII", financiado por la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

(1) J. RIVAS CARMONA, "La orfebrería barroca en Murcia". *Murcia Barroca*. Murcia, 1990, págs. 88 y ss. Este autor da una panorámica de esta orfebrería murciana, al tiempo que una valoración de la misma y sus protagonistas. También es importante citar el estudio bibliográfico de I. LÓPEZ GUILLAMON, *Bibliografía para el estudio de la platería murciana*. "Verdolay" nº 5, 1993, pág. 251 y ss.

(2) Sobre los Mariscotti ver fundamentalmente la siguiente bibliografía: M. C. SANCHEZ ROJAS-FENOLL, *Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVII*. "Murgetana", 1978, pág. 117-138 y *Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVIII (años de 1700 a 1730)*, "Murgetana", 1987, págs. 92-125 y F. CANDEL CRESPO, *Maestros plateros albacetenses en la Murcia del siglo XVIII*, "Al-Basit", Revista de Estudios Albacetenses, nº 25, 1989, págs. 157-164, y *Los Plateros de Murcia en el Catastro del Marqués de la Ensenada (1756)*, "Imafronte", nº 8-9, 1992-93, págs. 61-104.

(3) D. Sánchez Jara (*Orfebrería murciana*. Madrid, 1950) sólo hace esta escueta referencia: *"Antonio Mariscote y Robles. En un documento público del año 1722 aparece este nombre con la calificación de platero. Se ignora cuál sea su obra en Murcia, donde vivió"*. J. Rivas Carmona (ob. cit.) ni siquiera lo cita.

(4) Ver los artículos citados en la nota 2.

(5) Se sabe que Mariscotti figura como tasador en diversas ocasiones. Así, en el inventario del médico don Antonio Buenrostro, de 1712 (Archivo Histórico Provincial de Murcia, Legajo 3567, fols. 80 y ss.). Iguamente en el inventario de don Antonio Graficen Arias y Monreal, Juez de las Reales Cámaras de Pólvora y Salitre, también de 1712 (Sig. 3422, fols. 154 y ss.). En 1713 en el de doña Ana María de Castañeda Villafuerte Zapata, nuera del marqués de Beniel (Sig. 3878, fols. 51 y ss.); en 1717 en el de don Gregorio de Lozada, Abogado de los Reales Consejos (Sig. 3417, fols. 42 y ss.); en 1719 en el de don Jerónimo Valdeserra y Robles, Sargento Mayor de la Ciudad (Sig. 2756, fols. 33 y ss.). También en 1726 aparece Mariscotti como tasador en la rica testamentaría de don Antonio de Sandoval y Marín, Caballero de Santiago y patrono de la iglesia del monasterio de Santa Verónica, según documenta Candel Crespo (*Maestros plateros albacetenses*... ob. cit., pág. 160).

(6) M. C. SANCHEZ-ROJAS FENOLL, *Noticias de artistas murcianos del siglo XVIII*..., ob. cit., pág. 119. La escritura notarial se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Murcia y pertenece a Salvador Jiménez de León, 1730-32 (Sig. 3111), fol. 367. En dicha escritura nuestro Mariscotti aparece como "Mariscote", tal como algunas veces figura en la documentación.

(7) Archivo Histórico Provincial de Murcia, Legajo 3278, fols. 25 y ss. de 1743 (ver apéndice documental).

(8) Ibídem. Legajo 3112, fols. 181 y ss. Esta escritura se corresponde con el testamento de su primera esposa, doña Teresa Corona.

Pese a que no prosperó mucho en la vida, disfrutó sin embargo de una consideración social, y prueba de ello fue la estima que tuvo en el gremio de plateros, tal y como se ha visto. Incluso se relacionó o llegó a tener amistades de una clase media, según bien se aprecia en sus testamentos y las personas que actuaron de testigos de los mismos, entre ellos los presbíteros don José Salban y don José Rubio. También parece que fue amigo del sacristán de San Bartolomé, don Pedro Lumeras, que junto a su mujer y a su hijo Juan fue albacea testamentario, en el primero de los testamentos y de nuevo en el segundo, de 28 de julio de 1747, noticia del cual ya dio Candel Crespo[9]. En este segundo testamento declara otra vez su estado de pobreza y los malos tiempos habidos durante su matrimonio con doña Catalina Clavijo, insistiendo en las enfermedades y gastos como causa de ello. Y en atención a tan lamentable estado suplicaba a sus acreedores que tuviesen consideración con sus hijos[10].

Si la documentación conocida, exactamente esos testamentos comentados, abundan en noticias sobre su vida y su situación socio-económica, no es así en cuanto a su obra. Ciertamente es poco lo que se sabe de su trabajo como maestro platero y eso que fue importante, tal como se ha indicado. La escasa documentación sobre su obra se refiere a la contribución que hizo al altar mayor de la Catedral, pero lamentablemente las piezas realizadas para este templo murciano se han perdido o se conservan transformadas. Fuera de esto sólo puede mencionarse un acetre de Verónicas, pero que no se sabe a ciencia cierta si es suyo o de su padre, pues la pieza, del primer tercio del siglo XVIII, sólo ostenta la marca Mariscotti[11].

Por tanto, son las cosas de plata que realizó para la Catedral lo único seguro de su producción. En 1725 hace un arca de plata para el fastuoso tabernáculo que talló el maestro francés Antonio Dupar con destino al altar mayor catedralicio, según ha documentado Sánchez Rojas[12]. Ni arca ni tabernáculo se conservan, pues, como recuerda Candel, el altar mayor de dicha catedral sufrió el pavoroso incendio de la madrugada del 3 de febrero de 1854[13]. Tampoco se conservan los candeleros y cruz de plata que para ese mismo altar se había labrado en 1738[14]. Así, sólo queda para conocer el arte de este maestro las gradas que confeccionó para formar el adecuado aparato en las solemnes exposiciones del Santísimo Sacramento, exactamente en las fiestas del Corpus Christi y su octava[15]. Aunque mutiladas y sólo conservadas en parte, son suficientes para revelar el alto nivel artístico de su autor, que con ellas alcanzó a crear una de las obras más importantes de la orfebrería murciana del siglo XVIII.

Todas estas obras para la Catedral iban destinadas al altar mayor, o sea, para la exaltación eucarística, bien por la celebración de la Misa, bien para la reserva o exposición del Santísimo. Es, en suma, la característica exaltación contrarreformista de la Eucaristía Sacrificio y de la Eucaristía Sacramento, que todavía imperaba en el siglo XVIII[16]. Ciertamente, esta apoteosis eucarística trentina unida a la espectacularidad barroca de los siglos XVII y XVIII hizo que cultos como la exposición de la Sagrada Forma exigieran especiales montajes, entre los que se incluía ese aparato de las gradas para que entre el altar y el ostensorio se dispusieran multitud de luces y flores, de suerte que éste aparecía encumbrado sobre una maravillosa y deslumbrante escala. Estos montajes, como en el caso de Murcia, podían ser ocasionales y reservados a las grandes solemnidades, aunque también sucedió que dichas gradas se incorporaran fijas sin más al altar y a su retablo, como es característico de la Cataluña barroca[17]. Fuera de España también es muy característico el caso del retablo portugués, que asimismo se distingue por espectaculares despliegues de escalinatas que llegan a ascender a gran altura[18].

La historia de las gradas se remonta a 1733. El 20 de enero de ese año, la Catedral toma posesión de la plata que para ellas había dejado el Chantre y Canónigo de la misma, don Francisco Lucas Guil[19]. El legado estaba formado por un gran lote de piezas, consistente en 38 platos, 7 fuentes, 3 platos polleros y una ensaladera, un velón, una salvilla grande, 2 salvillas y 18 vasos, 4 candeleros, una concha o chapina, un portavelario, un aderezo de mesa, diversos tenedores y cucharas, un tintero y una salvadera, una pila para agua bendita, 5 cabos de cuchillo, además de diferente plata quebrada, todo lo cual llegó a pesar la elevada cantidad de mil trescientas veinte onzas.

Meses después, el 9 de mayo, el maestro se obliga por escritura ante el Notario Apostólico y Secretario del Cabildo de la Catedral, don Jaime Costa Ceballos, comprometiéndose a realizar las gradas y un tablero también de plata que debería figurar entre ellas, destinado a servir de pedestal de la custodia, todo ello conforme a un modelo de madera que previamente se había hecho. Asimismo se ajustaba a unas detalladas condiciones, relativas a la entrega de plata por parte del Cabildo, a cómo el maestro tenía que fundir la plata, cómo se realizarían los pagos, cuándo debían estar acabadas las gradas, etc.

Aunque el citado compromiso es de mayo, Mariscotti

---

(9) F. CANDEL CRESPO, *Maestros plateros albacetenses...*, ob. cit., pág. 160.

(10) Archivo Histórico Provincial de Murcia. Legajo 2505, fols. 162 y ss.

(11) M. PEREZ SANCHEZ, "Las Artes Suntuarias", en el libro *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia, 1994, pág. 328.

(12) M. C. SANCHEZ-ROJAS FENOLL, *Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVIII...*, ob. cit., pág. 119.

(13) F. CANDEL CRESPO, *Maestros plateros albacetenses...*, ob. cit., pág. 160.

(14) M. C. SANCHEZ-ROJAS FENOLL, *Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVIII...*, ob. cit., pág. 119.

(15) La autoría de estas gradas ya fue señalada por Sánchez-Rojas y Candel en sus artículos citados.

(16) Sobre esta importancia del culto eucarístico y, en consecuencia, la significación otorgada al altar con el Concilio de Trento y la Contrarreforma ver el artículo de A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, *Liturgia y configuración del espacio en l arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento*. "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid". Vol. III. 1991, págs. 43 y ss.

(17) Para el retablo catalán y sus peculiaridades, entre ellas las gradas, son importantes los estudios de C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. 3 vol. Barcelona, 1959-61-63, y A. PEREZ SANTAMARIA, *El retablo catalán a través de obras de Josep Sunyer y Pau Costa*. "Imafronte" nº 3-4-5. 1987-88-89, págs. 367 y ss.

(18) Fundamentalmente es el estudio de F. SANCHES MARTINS, *Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, funçao, forma e simbolismo*. "Actas I Congreso Internacional do Barroco". Vol. II. Porto, 1991, págs. 17 y ss.

(19) Sobre el patronazgo de D. Francisco Lucas Guil ver el artículo de M. PEREZ SANCHEZ, *La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia (una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos)*, publicado en esta misma revista.

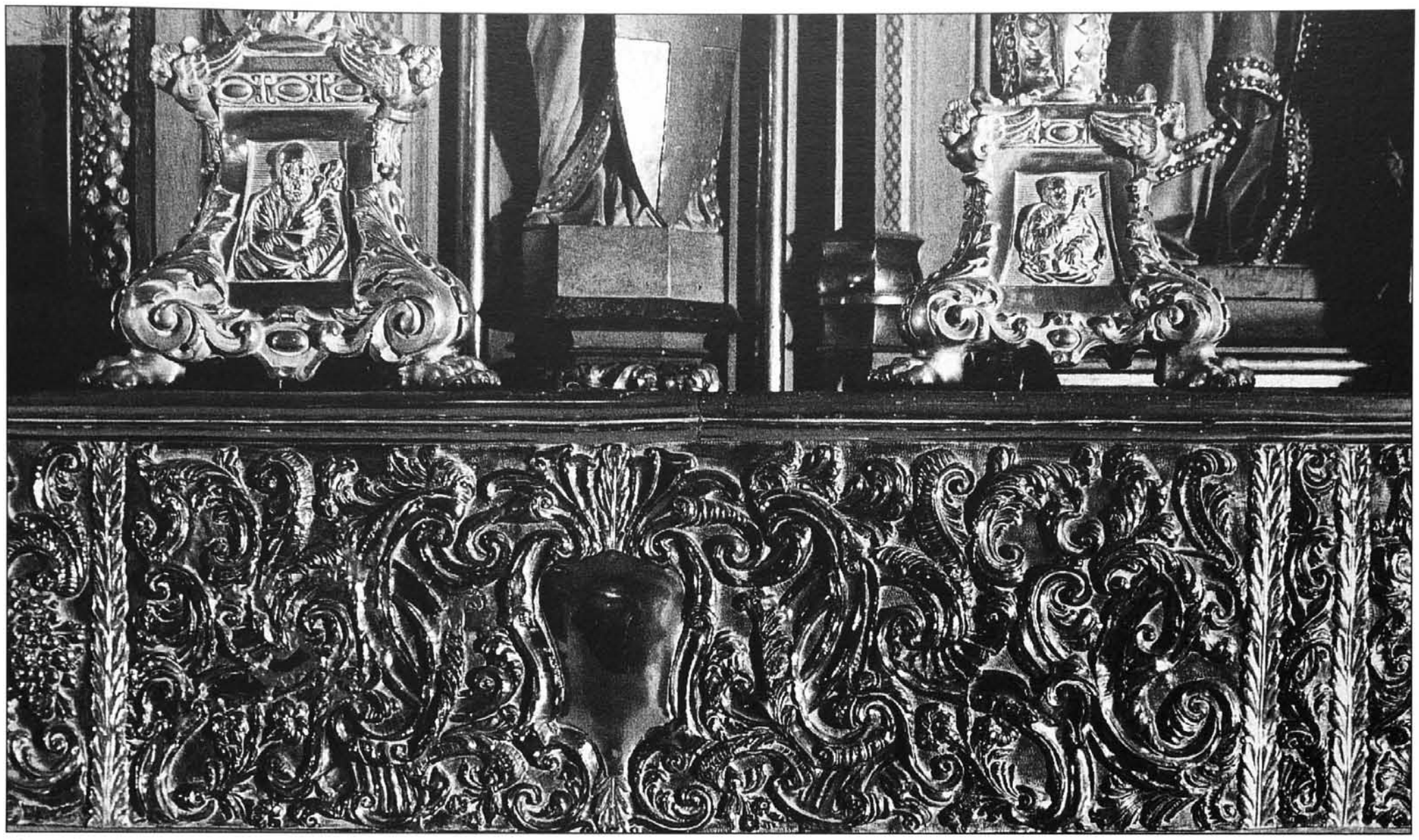


Fig. 2. Catedral de Murcia. Grada de altar mayor.

debió de empezar su trabajo algún tiempo antes, ya que para el 1 de febrero recibe el maestro 100 onzas de plata y, además, en la propia escritura de compromiso se menciona que hay ya hecha una de las gradas altas, que sin duda presentó el platero como muestra del trabajo que iba a realizar. La obra, no obstante, empezó en serio una vez firmada la mencionada escritura, pues el 10 de mayo se hace una gran entrega de plata de hasta 424 onzas, que se completó con otra de 110 onzas el 4 de agosto. En lo sucesivo, en 1734 y 1735, Mariscotti recibiría la plata dos veces al año, concretamente en enero y mayo. Así, en enero de 1734, se pusieron a su disposición 403 onzas, y en mayo de ese mismo año, 313. En el año 35, 158 y 52 respectivamente. Por tanto, podemos apreciar cómo al principio de la obra, las cantidades de plata que se entregaban eran mucho mayores y cómo éstas disminuían conforme avanzaba la propia obra, dando así idea de su propio ritmo. Las cuentas fueron tan minuciosas que no sólo detallan esas entregas de plata, sino también cómo mes a mes se iba dando dinero al maestro, incluso en alguna ocasión a su hijo Pedro José, que actuó como oficial de platero y, por tanto, como colaborador de su padre.

En junio de 1736, las gradas estaban terminadas, procediendo Mariscotti a dar cuenta y razón de toda esa plata y del dinero que había recibido para ello. No obstante, quedaron algunas cosas pendientes, pues un año después se registran los gastos correspondientes al coronamiento del panel central[20].

Las gradas se conservan en la actualidad, pero sólo en parte y muy modificadas, según lo dicho. Todo lo que queda corresponde con un solo peldaño, que de extremo a extremo recorre el presente altar. Son ciertamente las de Mariscotti, ya que su estilo va bien con el de esos años de 1733-1736. Pero, como es fácil comprender, se trata sólo de un pálido reflejo de lo que fueron las grandiosas gradas originales, que de acuerdo con la documentación tenían un montaje mucho más aparatoso. Se distribuían en cuatro partes, las dos de en medio formadas por tres peldaños cada una y las dos de los lados por cuatro. El panel también mencionado en los documentos se conserva igualmente, pero reaprovechado en el frontal que para el mismo altar mayor se hizo en el siglo XIX, después del famoso incendio de 1854.

La actual grada está formada por diversos fragmentos, cuyos frentes aparecen ricamente decorados. En efecto, presenta una abigarrada ornamentación con motivos vegetales entrelazados con volutas, lisas o rayadas, con las que también se intercalan algunos ramilletes de flores o veneras de muy rizados contornos. Tan densa superficie se divide en registros con bandas verticales de hojarascas, que se distinguen de la plateada superficie por su dorado, lo mismo que unas cartelas centrales de configuración abombada y de perfiles curvo-contracurvos. En las condiciones del contrato de las gradas se especificaba precisamente que tenían que utilizarse elementos de cobre dorado.

Tal adorno, además de por su abundancia y abigarramiento, tan propios del barroco decorativo imperante en

---

(20) Archivo de la Catedral de Murcia. Legajo 120. Expediente de 1736 titulado: "Cuenta del coste que an tenido las gradas de plata que sean hecho para el altar maior de esta santa Iglesia quando este manifiesto el santtisimo Sacramento en los dias del Corpus y su octava". Este expediente y los distintos documentos que lo componen son la fuente de la que se han obtenido las noticias y datos aportados. La referencia del mismo ya fue publicada por M. C. SANCHEZ ROJAS-FENOLL, *Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVIII*..., ob. cit., pág. 119.



Fig. 3. Catedral de Murcia. Grada de altar mayor. Detalle.

ese momento, se caracteriza por su carácter menudo y vibrante, describiendo sinuosos ritmos de curva y contracurva, lo que, unido a todos esos elementos avenerados y a las volutas asociadas a ellos, crea un efecto que ya se va aproximando al Rococó. En suma, se trata de una decoración pre-rococó, tal como comienza a manifestarse en Murcia a partir de los años en que se están labrando estas gradas. Ciertamente, puede parangonarse con la decoración de los retablos de esas mismas fechas, como pudiera ser el altar mayor de la parroquia de San Miguel o el del convento de Santa Ana, éste de Ganga Ripoll[21].

Ornato de semejantes características también presenta el panel o frontal antes citado, que en su día se dispuso para mediar entre las gradas, a fin de ocultar el sagrario del altar mayor en esas solemnes exposiciones y como soporte de la custodia[22]. Centra este panel un óvalo de aparatoso marco, dentro del cual aparece un bello y bien trabajado relieve con el Sacrificio de Isaac, muy efectista por su perspectiva de punto de vista bajo y dinámicas figuras con volados mantos, sobre todo el Abraham que ocupa el centro de la escena, girando violentamente su cuerpo para contemplar el ángel que desde arriba le detiene el cuchillo. Todo ello coincide con una pintura de Tiziano existente en Santa María de la Salute de Venecia, que en la Murcia del siglo XVIII se conocería por alguna copia o por un grabado. En efecto, se reprodujo con gran fidelidad la composición con todos sus personajes, hasta el más mínimo detalle, así como esas figuras de hinchadas formas, como es el caso del citado Abraham. No obstante, existen algunas diferencias respecto a la pintura veneciana, ya que se da menos idea de movimiento y se hace menos bajo el punto de vista, mientras que se desarrolla el paisaje de fondo.

APENDICE DOCUMENTAL

ANTTONIO MARISCOTTI MAESTTRO DE PLATTERO, SU TESTAMENTO

En el nombre de Dios Todo Poderoso, amen. Sea notorio como yo Anttonio Mariscotti Maesttro de Plattero, vezino desta Ciudad de Murcia, a la Parrochia de Sn. Barttholome, esttando enfermo de aczidentte de su Magd. se a servido darme, pero en mi buen juicio memoria, y enttendimiento nattural, creiendo como firmemente creo en el alto, y Soberano mistterio de la Ssma. Trinidad, Padre, Hixo, y Espirittu Santto, tres personas disttinttas, y un Solo Dios berdadero; Y en todos los demas misterios, artticulos y Sacramenttos que tiene, cree, y confiesa nra. santta Madre Yglesia Cattholica Romana, vaxo cuia fee, y creencia e vivido, y prottextto vivir, y morir como Cattholico, y fiel xpttiano; Y temeroso de la muertte inexcusable a todo vibientte elixo por mi intterzesora y Abogada, a la emperatriz de los Cielos Maria Santtissima, Madre de Dios y señora nuesttra, conzevida en gracia desde el primer insttantte de su ser nattural a quien suplico rendidamentte intterzeda con su precioso hixo, y Redempttor nro. que no attendiendo a la gravedad de mis culpas, si a su infinitta bondad, y misericordia, y por los meritos de su Sagrada pasion y muertte, me las perdone, y lleve mi alma al descanso hetterno de su Gloria: con cuya inbocacion y prottexttacion Divina dis-

(21) Sobre el retablo de Santa Ana ver C. BELDA NAVARRO, "Imaginería y retablística en el Monasterio de Santa Ana", en el libro *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*. Murcia, 1990, págs. 63 y ss. Para el conjunto del retablo murciano, C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena. 1670-1785*. Murcia, 1992.

(22) Ver el artículo de M. PEREZ SANCHEZ de esta misma revista, antes citado, especialmente nota 30.

pongo mi testtamentto, para cuio cumplimiento nombro por mis Alvazeas, y meros Executtores de el a Da. Catalina Clavijo, mi muger, a Juan Mariscotti, mi hixo, y a Pedro Lumeras, sacristtan de dha. Parrochia, a los tres Junttos y qualquier insolidum, a quienes doy el poder que se requiere para que despues de mi fallescimientto, haunque sea pasado el año del Albazeazgo de lo mejor de Mi vienes que bendan en publica almoneda, o fuera de ella, practtiquen lo que constará de este testamto. que hordeno en la forma siguiente:

Lo primero encomiendo mi alma pecadora, a Dios nro. sr. que la crio y redimio con el precio infinito de su Sangre, y quando su Magestad sea servido llebarme de esta presente vida, quiero que mi Cuerpo Sea Sepulttado en dha. Yglesia Parrochial de Sn Barme. donde soy feligres, besttido con havito del horden serafica de sn. Franc°. en attaud hordinario, y que le acompañen el Cura y Sacristan de ella, con lo demas que Mis Albazeas quieran executtar, pagandose la Limosna regular.

Respectto dela Corttedad de Vienes con que me allo, y el empeño de algunas deudas, no me dejo misas algunas por mi alma, y dejo a la disposicion de mis herederos, y Albazeas los sufragios que me pudiesen aplicar.

A los Santtos Lugares de Jerusalem y para redempcion de Capttibos, por ser mandas forzosas, es mi Voluntad se les dé de Limosna, Un Real a cada partte por una vez.

Declaro fui Casado en primeras numpcias, con Da. Theresa Corona, de cuyo mattrimonio tubimos por nros. hixos Legitimos que oy Viben a Anttonio, y Cosme Mariscotti, que acttualmentte Se allan Sirbiendo a el Rey: a Pedro; Juan; Da. Maria; y Da. Mariana, Mariscotti, y no llebamos uno, ni ottro Vienes, ni caudal alguno.

Declaro que el dho. Pedro Mariscotti mi hixo casó con Da. Ana Andujar, en cuia ocasion le di Una Cama, de tablado; Un Colchon de Lana: dos Sabanas: dos Cabezeras: Un arca de ajuar: una tinaja: tres sillas franzesas Usadas: y en diferenttes gasttos que se le ofrecieron, y dependiencias de Justticia anttes y despues de haver tomado estado, e gastado hastta mill y quinientos Res. Vellon= Y asismismo esttube despues alimenttando a los suso dhos., y tres hixos suyos mas tiempo de Un año, Exzeptto una temporada que el dho. Pedro, esttubo ausentte, pero en attencion a que se allaban pobres y desamparados, y no tener ottro recurso, lo hize con animo de no hazerles cargo de dhos Alimentos, de los que a mayor abundamientto les ago gracia de ellos, por via de manda, o en la mejor forma que pueda, y suplico a mis herederos no altteren esta Clausula, y solo sea de la obligacion de dho. mi hixo traer a partizion los un mill y quinientos Res. y trasttos que dejo expresados.

Declaro que la dha. Da. Maria Mariscotti, mi hixa, casó con Jacintto fuenttes, oficial de plattero, y le di por Dotte y caudal suio, dos colchones poblados de Lana: dos almoadas de lo mismo, con sus fundas: Un tablado de cama, con pies de hierro: Un Cobertor mancheño de estambre: Un arca de ajuar: Una Arttesa; quattro Sillas franzesas: Seis pequeñas: una messa mediana: Ottra con su cajon para trabajar en dho. oficio de Plattero: Un tas pequeño: Un marttillo de forjar: unos muelles: un candilon, con su Soplette: dos adarmes de oro, que balian treintta Res.: Un guardapies de raso berde usado: ottro de tafettan Listtado, Usado: Un traje de persiana nuebo= una Basquiña de espumillon negro: ottra de Lamparilla, a medio Servir: Una Casaca de grana para muger Usada: Una Armilla de Damasco, a medio servir: Una Casaca de Carro de oro negra para muger: Una Cotilla de mice a medio Servir: dos Camisas para muger de bretaña: tres pares de enaguas blancas de crea Estrecha: Una manttellina de raso Encarnado, forrada en tafettan antteado Usada: Una Esclavina de tercio pelo negro, bordada con Seda: Una manttellina de baquetta blanca a medio Servir: Un delanttar encarnado y otro negro de tafettan bordados nuebos: Un mantto de tafettan bueno: dos abanicos que balian treintta Res.: Un rosario de piedra con su Cruz engastada en platta: Unos perendengues de oro con amattistte es: Una abuja de platta para el pelo: dos pares de buelttas, las unas de Musolina, bordadas nuebas, que valian Veintte Res.: ottras bueltas de encajes finos, a medio Servir de balor de quinze Res.: Un pañuelo y unas tirillas de encajes, que balian Veintte Res.: Una tinaja pa. agua: Una Carrucha= Y asi mismo los manttube a toda Costa Un año, cuios alimenttos, y el importte de dhos. vienes, an de traer a partticion.

Declaro que a los tres años y medio, poco mas o menos de haver Embiudado, me Case en Segundas numpcias, con Da. Cathalina Clavixo; de cuio mattrimonio haunque emos tenido algunos hixos, sean muertto en la hedad pupilar, y al presentte se alla embarazada; Y lo que traxo la suso dha. a mi poder por caudal Suio, fueron nuebecienttos, Res. Vellon que me entregó Doña Melchora Panes, su madre, viuda de Pedro Clavixo: y tambien un quadro mediano con marco dorado: dos colchones de Lana con fundas de Lienzo, a medio servir: dos Sabanas de Lenzal ancho, nuebas: dos cabezeras nuebas de bretaña, con encajes, y sus fundas pobladas de Lana: Unos mantteles medianos, buenos: Un guardapie de Caramillo Usado: Ottro de Lamparilla berde; bueno: Una basquiña de Lamparilla negra, nueba: Un manto de Seda bueno: Un Zagalejo de baquetta nuebo: dos pares de enaguas blancas delgadas las Unas con Encajes, nuebas: Ottros dos pares, a medio Servir: dos camisas delgadas nuebas: Ottras tres camisas de Lienzo mas recio Usadas: Un guardapies de Damasco floreado berde, nuebo: Una Armilla de Cortte, de Damasco negro, nueba: Un mantto de Seda, nuebo: Una Casaca para muger de esparragon negro Usada: Un Monillo de Gogoran, a medio Servir: Un delanttar de tafettan Encarnado bordado: y ottro de tafettan negro, nuebos: Una manttellina de Bayeta Usada: dos pares de pendientes de Aljofar, y platta sobredorada: Una abuja para el pelo de platta: Un Zinttillo de oro y turquescas= Y lo que yo lleve En diferenttes Vienes muebles, importtó mill y trescientos Res. Vellon, a cortta diferiencia: Y durantte dho. Matrimonio e tenido mucha perdida, asi por haver benido a menos en mi facultad, y no haver podido manttener tienda; Como por los Alimentos y gastos que dexo expresados e tenido con mis hixos; Y los trasttos que oy existen en mi Casa, son de cortta Consideracion.

Declaro estoy deviendo a la fabrica de sta. María, Cathedral de esta Ziud. nuebezienttos Rs. Vellon, de la obra que hize para las gradas del Altar mayor de ella, los que tome para rematarla y se concluyó en el tiempo de dho. Segundo mattrimonio.

Asimismo esttoy deviendo a Dn. Franco. Palao, rexor. de la Villa de Hellin, seiscienttos Res. Vellon, que en el tiempo de dho. segundo mattrimonio, me remitio para Una Salvilla la que no e podido hazer, por mis attrasos.

Declaro que Dn. Diego Herbas, Vezino de la Villa de Moratalla, anttes de dho. mi segundo mattrimonio, me remitio treinta Doblones, pa. Componer lo que estaba deviendo al Rl. Valimiento de Lanzas; lo que no ttubo efecto y gastte dha. Canttidad, y en cuenta de ella le tengo enttregados Cinco doblones en el valor de una anillo de oro con Una esmeralda grande, quiero que los Veinte y Cinco doblones restantes se le paguen de mis Vienes.

Declaro no me deben mars. algunos, ni ottra Cosas, que al presente haga memoria.

Y Cumplido y pagado que Sea este mi testamento y lo en el conttenido, En el remanente que Quedare y fincare de todos mis Vienes, derechos y acziones futturas y transbersales Subzesiones, que en qualquier manera me toquen y pertenezcan, dejo, y nombro por mis Unibersales Herederos a los dhos. Anttonio: Cosme: Pedro: Juan: Da. Maria: y Da. Mariana Mariscotti y Corona, mis hixos, y de la dha. Da. Theresa Corona, mi primera muger: Y al postumo de que está embarazada la dha. Da. Cathalina Clavixo, que lo es en Segundas numpcias, para que los ayan y hereden por higuales parttes, Con la bendicion de Dios, y la mia.

Y Reboco, y anulo, y doy por ningunos, Y de ningun balor y efecto, qualesquier testamentos, Cobdicilos, poderes para Testtar, y ottras disposiciones que antes de esta hubiese Echo por Escripto, o de palabra, por antte qualesquier Essno. Nottario, u ottra persona, para que no balgan ni hagan fee, en Juicio, ni fuera de el, salvo este testamto. que quiero se guarde Cumpla, y executte, como mi Ultima, y detterminada Voluntad. En cuyo testimonio asi lo otorgo, y firmo en la Ziud. de Murcia, a diez y seis dias del mes de Junio, de mill Settecientos quarentta y tres años, Siendo testigos Dn. Joseph Salban, D. Joseph Rubio Presviteros, y Dn. Alonso Balero, Vezinos de ella, a todos los quales yo el essno. doy fee conozco=

Antonio Mariscoti (rúbrica)

Antte my Frco. Jph. Laguna (rúbrica). Por la essnia. del Ayuntamto.

Sin deros. doy fee (rúbrica)

(Archivo Histórico Provincial de Murcia. Legajo nº 3278).

FOTOS: ÁNGEL MARTÍNEZ.

CATALOGO DE LA ORNAMENTACION EN LOS ESTOFADOS DEL BELEN DE SALZILLO

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 169 - 171

Mª Desamparados Soto Beltrán

El Belén de Salzillo o Colección Riquelme es de una riqueza inmensa, no sólo por cuidar el aspecto formal y tonal, sino que trasciende a los más mínimos detalles. De esta manera al ver las piezas nos parecen muy similares, sólo después de una visión detenida nos damos cuenta que personaliza cada una de las figuras.

Si desglosamos las piezas del belén, una de las formas sería atendiendo a que estén o no estofadas, esto es, que en su realización lleve una capa de pan de oro recubierta de color y que después por medio de incisiones descubre dándole formas ornamentales. Es curioso que las estofadas sean aquellas de tipo bíblico, no costumbrista, y los colores utilizados sean en general intensos, avivándolos por medio de contrastes. Estos estofados se practican en el ropaje y suele ser un fino rayado a excepción de los bordes que aprovecha para realizar una orla o cenefa.

En principio estas cenefas parecen iguales y realizadas sin motivos especiales, sin embargo esto es un error y es tal su riqueza y variación que hemos creído oportuno catalogarlas y desentrañar el significado de sus formas.

ARQUETIPOS DE CENEFAS

Los elementos ornamentales que utiliza para realizar las cenefas son variados, y van desde rayados sencillos hasta complicadas combinaciones florales. En las figuras del Belén estas composiciones son más elementales que en las grandes figuras de Francisco Salzillo, pero no por ello carecen de interés. Aun así y todo, podemos ver múltiples variaciones de cada elemento. Hemos agrupado las cenefas por la similitud de los motivos, y así tenemos:

RAYADOS:

Como podemos ver en A1, A2, A3, A4, A5 son eso, simples rayados, pero aun en la sencillez hay variedad.

El modelo A1 lo repite en todos los ceñidores, es quizás el único dibujo que no varía.

Sin embargo para las tocas, cuyos fondos suelen ser colores muy pálidos, conjuga las líneas gruesas con las finas consiguiendo diversos modelos como podemos ver en los modelos A2, A3, A4. En el A5 alterna líneas y puntos, y en este caso no se trata de una toca, sino de las mantillas del Niño Jesús. Y por último utiliza el rayado en los modelos A6, de una manera muy especial, cincelando, es decir, no hay diferencia en el color pues todo es dorado, pero en este caso ha dado relieve a la orla con el cincel.

ZIG-ZAG:

Este elemento geométrico es utilizado exclusivamente en una cenefa, el modelo B1, y para enriquecerla le ha añadido pequeños círculos en los huecos, ademas de flecos. Lo lleva precisamente la figura más ornamentada de todo el Belén, el que lleva más tipos de cenefas, el rey Baltasar.

LAUREL Y OLIVO:

Están realizados de forma muy estilizada, tanto que a veces dudamos de que sea uno u otro; en los modelos C1, C2, C3, lo utiliza como único motivo, sin embargo, como luego veremos, en otras cenefas los combina con más elementos.

Dentro de la ornamentaria estas dos plantas tienen un significado simbólico, por lo que se han reproducido muchas veces y de forma muy variada.

Sobre el laurel podemos decir que era un símbolo de concordia entre los griegos, estaba consagrado a Apolo, y como hemos podido ver en representaciones, se adornaba con coronas de laurel a los héroes, así como a los cantore; actualmente se relaciona con la Fama.

El olivo era primordial entre los atenienses, pues en sus juegos olímpicos eran ramos de olivo los que sellaban la victoria. También en Roma lo utilizaban para hacer coronas a los héroes, como símbolo de Paz, y como tal símbolo

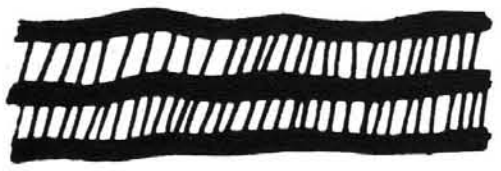
A1



A2



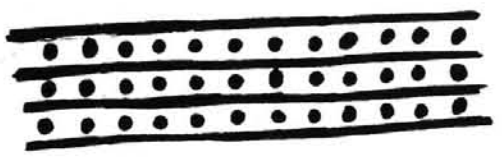
A3



A4



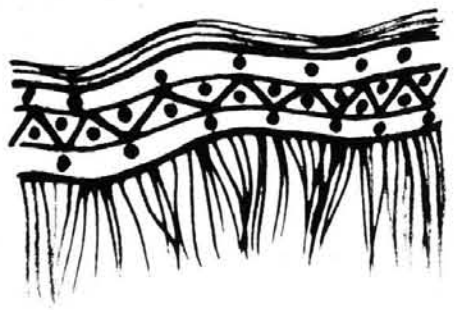
A5



A6



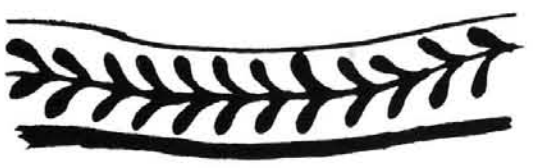
B1



C1



C2



C3



D1



D2



D3



D4



D5



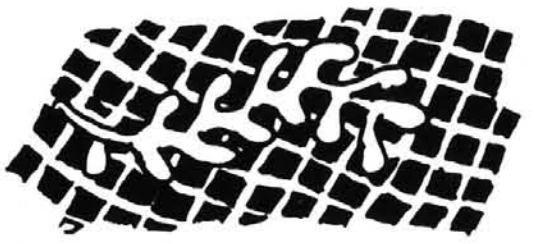
D6



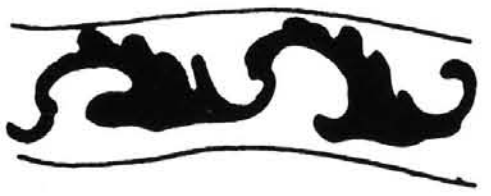
E1



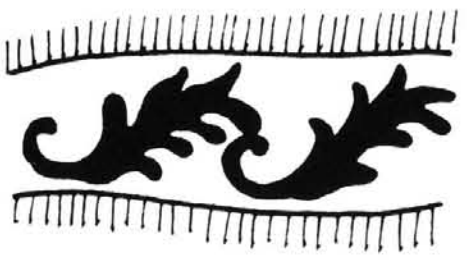
E2



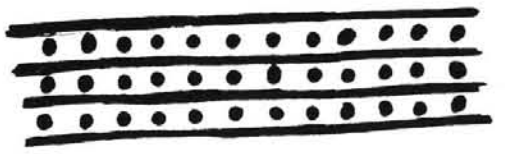
E3



E4



E5



E6



F1



F2



G1



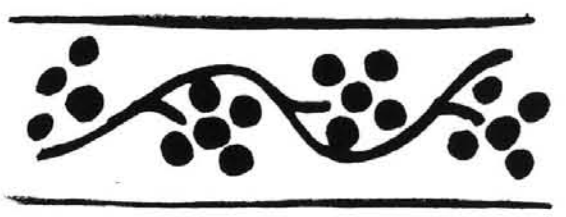
H1



H2



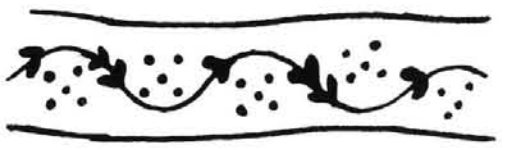
I1



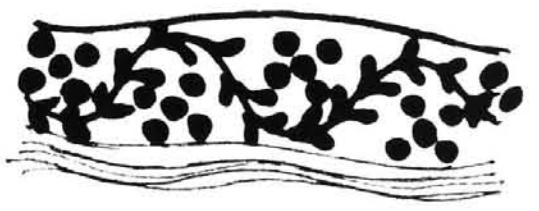
I2



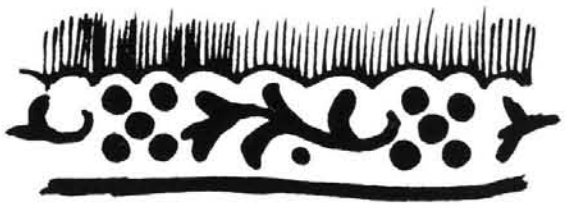
I3



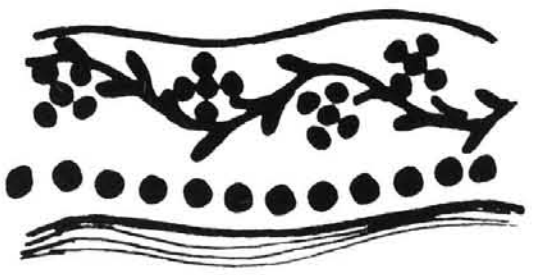
J1



J2



J3



J4



K1



lo tenemos en el Antiguo Testamento, cuando la paloma vuelve al arca de Noé con un ramito de olivo en su pico, o en Nuevo Testamento, cuando Jesús entra triunfante en Jerusalem y lo reciben con palmas y ramos de olivo.

Las dos plantas son perennes, con pequeñas flores blancas y frutos oscuros y ovalados.

ACANTO:

La hoja de acanto, motivo más utilizado en las cenefas, y en sus más variadas representaciones, ya sea sola o combinada, es también del reino vegetal el ornamento más utilizado, en todos los estilos occidentales, no ya por su significación simbológica, que no la tiene, como por su versatilidad a la hora de representarla, ya de frente, de perfil, con hojas de punta ancha o espinosas. Los griegos la representaban con los bordes aguzados, los romanos la dulcificaron redondeándolas y con mayor movimiento, vuelven rígidas en el románico y bizantino, para en el gótico primitivo convertirse nuevamente en carnosas, y llega a su máxima perfección y desarrollo en el renacimiento.

Los modelos D1, D2, D3, D4, D5 y D6 la representan sola, y lo utiliza sobre fondos tanto claros como oscuros, así como para María, José o Simeón.

ZARCILLOS DE ACANTO:

No existen en la naturaleza, pues el acanto no forma zarcillos, pero es una solución ornamental muy aceptada. Se representan solos o acompañados de otros motivos vegetales. Alcanza su mayor perfección y elegancia en el Renacimiento italiano.

En el Belén tenemos algunos ejemplos de zarcillos, unos redondeados como los modelos E1, E2, E3, D6 y otros espinosos como E4, E5 y E6.

VID:

Dos motivos hay, F1 y F2 que podríamos incluir entre los zarcillos de acanto, pero hemos decidido incorporarlos al apartado de la vid, por lo enroscado de sus zarcillos y la finura, más en consonancia con los zarcillos de la vid.

Es este un motivo floral no demasiado utilizado, pero no por ello menos aceptado. Clásicamente se le relacionaba con Baco, y adornaba vasos y cántaros. En el cristianismo, la vid junto con las espigas representan a Cristo, como pan y vino.

Es un motivo de gran equilibrio y movimiento.

PALMAS:

Sólo tenemos en el Belén una representación, en el modelo G1, de las palmas, aunque podríamos también pensar que hay en los modelos H1 y H2, si no fuera por su longitud.

Es la palma en hojas o en ramos lo que utilizaban en Jerusalem para la llegada de los reyes, y tambien se utilizó en Egipto, Grecia y Roma. Significa Victoria y Paz.

En el Renacimiento se frecuentó su uso, siendo su significado más elevado "paz eterna".

ESPIGAS:

No vemos en estas figuras que aparezcan solas, están acompañadas en una de ellas por olivo, modelo H1, y en otro caso de una sarta de perlas, modelo H2, y no es frecuente verlas solas por sus limitadas cualidades ornamentales, sin embargo, combinadas, se utilizan mucho. Su significación simbólica es, como anteriormente hemos visto, que acompañada de la vid representa a Cristo.

FLORES:

La flor utilizada en estas cenefas es siempre la misma, variando sólo en tamaño, muy simple, consta de un pequeño círculo en el centro y otros cuatro iguales que hacen de pétalos, a veces incluso pobre, como la del modelo I3, dada la simplicidad podría ser cualquier flor, una rosa, una camelia, en definitiva una roseta. Otros modelos son I1 y I2.

COMBINACIONES

DE FLORES Y OLIVO O LAUREL:

Lo vemos en los modelos J1 y J2, en el J3 que además le acompañan perlas, otra cenefa muy rica, y que de nuevo la porta el rey Baltasar. La del modelo J2 además con línea de curvas. En el modelo J4 simplemente se alternan flores y ramas de olivo.

ESPIGA Y OLIVO O SARTA DE PERLAS:

En el modelo H1, combinación de dos elementos que ya hemos visto anteriormente, espigas y olivos. Y en el modelo H2, las espigas con sarta de perlas, muy utilizadas estas últimas en el Renacimiento, y además una línea de curvas que las enmarca.

OLIVO Y PERLAS:

En este caso las perlas no van ensartadas, sino sueltas y a su vez enmarcadas por una línea de curvas. Es el modelo K1.

LA CONTROVERTIDA INTERVENCION DE JAIME BORT EN LA CONSTRUCCION DE LOS PORCHES DEL ALMUDI DE MURCIA

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 173 - 180

Concepción de la Peña Velasco
UNIVERSIDAD DE MURCIA

I. INTRODUCCION

La participación de Jaime Bort en la construcción de los porches que se antepusieron al edificio renacentista del Almudí en el siglo XVIII ha sido recientemente abordada por Carbonell Arroyo en su estudio sobre el Pósito murciano[1]. La obra fue objeto de polémica cuando estaba a medio fabricar, debido a la intromisión del tallista Nicolás de Rueda (1706-1767) que intentó desplazar a Jaime Bort y proseguir y concluir la realización. Rueda cuestionó la honradez de Bort, –arquitecto que dio la traza y dirigió las obras– y de Diego Tomás, cantero a quien correspondió proporcionar la piedra necesaria y asiduo colaborador de Bort, que desde 1736 estaba en Murcia ocupado en erigir la fachada principal de la catedral.

El enclave donde se ubica el Almudí es y fue particularmente importante en el escenario urbano. Cercano al puente de piedra y lugar de convergencia del tráfico rodado y peatonal, los espacios abiertos y continuos del plano de San Francisco y el Arenal –situados en una de las márgenes del río– constituían el centro político y comercial y durante siglos conformaron el límite meridional de Murcia. Las conexiones y los empalmes de los caminos tenían un punto de interacción en esta área. Bort requirió poco tiempo para conocer cuáles eran las necesidades urbanísticas de la ciudad y usó un léxico adecuado a este caso.

Jaime Bort supo encontrar un esquema sencillo, cuidando la relación con la arquitectura del Almudí y también con el entorno. No intentó imbricar, añadió unas estructuras sin que se produjesen contrastes violentos, de manera que constituían un nexo entre el espacio interior y exterior. Se trataba de dos porches, adosados a ambos lados de las ventanas del Pósito que flanqueaban el acceso principal del edificio –"*dejando libre la puerta y rejas... para luzes y aires*"–, y que se extendían ocupando los extremos de la fachada y avanzando por delante de los inmuebles colindantes. El bloque Occidental se emplazaba en el frente de la Aduana y el Oriental concluía en un parador entonces sin uso –hoy casa de los Zabálburu[2].

Estos soportales, que originariamente sirvieron para resguardar a comerciantes y transeúntes de la lluvia y del sol, fueron reedificados a principios del siglo XIX y reintervenidos en diversas ocasiones durante esa centuria y aún pueden contemplarse en antiguas fotografías. Como ha analizado Candel Crespo –revisando la información decimonónica–, el Deán Ignacio de Otáñez y Martínez del Valle costeó las obras que se efectuaron en 1804, dejando testimonio de ello en una inscripción que se incorporó a los arcos en la que constaba el año indicado[3]. Finalmente, fueron derribados en diferentes fechas en el primer tercio de esta centuria[4].

En general, la bibliografía anterior al estudio de Carbonell no se refirió a la obra del XVIII[5]. Por otro lado, las palabras de Diego Rejón de Silva –contenidas en una carta que le envió a Vargas Ponce, fechada el 18 de Marzo de 1796– ratificaba la circunstancia de que los porches erigidos por Bort se mantenían en pie a finales del XVIII. Refi-

(1) CARBONELL ARROYO, D., *El edificio Almudí de Murcia. Antecedentes, conservación y uso*, Murcia, 1992.

(2) En concreto en este caso, ocupaba parte del edificio anexo que hoy permanece y que fue construido por el arquitecto Dicenta al demoler este porche en 1927.

(3) Quiero expresar mi gratitud al Padre Candel que me ha permitido la consulta de su trabajo en curso de preparación sobre los Deanes de la Catedral de Murcia, en donde se incluye referencia sobre este tema. Candel mencional los comentarios de Ramos Rocamora y de Amador de los Ríos (RAMOS ROCAMORA, J., *Noticias de varios casos que han acontecido en diversos pueblos y en particular en esta Ciudad y Reyno de Murcia*, ms. conservado en el Archivo Municipal de Murcia (A.M.M., sig. 1-1-37-38) y AMADOR DE LOS RIOS, R., *Murcia y Albacete*, Barcelona, 1889, p. 489, n. 2). Por otro lado, recuerda el artículo de Ros de 1882 en el que se indicaba: "Es comun creencia que los pórticos que existen lateralmente á la puerta del Almudi fueron construidos cuando se levantó dicho edificio, y no hay nada de eso" (ROS, G., "Los pórticos del Almudí", *El Diario de Murcia*, 8 Marzo 1882, n. 918, p. 1). También Madoz ofrecía una descripción de los mismos (MADOZ, P., *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (1850), Murcia, 1989, p. 163).

riéndose al Almudí, Rejón de Silva declaraba que tenía *"un pórtico saliente para vender los granos á cubierto"*[6].

II. LA CONSTRUCCION DE LOS PORCHES

II.1. LA REMODELACION DEL PLANO DE SAN FRANCISCO Y EL INICIO DE LAS OBRAS.

La construcción de los porches hay que relacionarla con la composición del plano de San Francisco, área de compleja topografía que se ubicaba frente al Almudí. En Octubre de 1742 se analizó el estado de esta zona, próxima al puente de los Peligros. Se señalaba que estaba intraficable por no tener salida las aguas que la inundaban, de ahí que el Concejo determinase allanar la plaza; empresa que inició de inmediato[7]. El regidor Joaquín de Toledo propuso aprovechar la realización de estas obras para acometer al mismo tiempo y, por tanto *"con menos costa"*, la edificación de unos porches en la antepuerta del Almudí que sirviesen de *"albergue a los bendedores y conductores de granos, asi forasteros como de la tierra, libertandose de estar a la inclemencia en las continuas llubias y calores"*, puesto que era este *"sitio el del diario concurso para la benta del por menor"*[8]. Joaquín de Toledo, patrón del Pósito, dispuso que Jaime Bort formase el proyecto y el 14 de Noviembre de 1742, siendo corregidor Heredia Bazán, se le encomendaron las obras, dejándole libertad para designar a su equipo de colaboradores:

"...que lleva entendido y a su advitrio la eleczion de ofiziales de canteria, no solo para la execucion de dichos Porches, si tambien para que toda la frontera de dicha casa Almudi, quede losado ....Y para que como tal Director elija maestro de carpinteria, alvañileria, ofiziales y peones que fuesen necesarios hasta su conclusion a los prezios y con la comodidad posible que lleva entendido"[9].

Se eligió a Pedro Caravaca como sobrestante con un jornal de ocho reales de vellón. A José Menón, agrimensor, le correspondió la medida y cubicación de la piedra que había vendido el cantero Diego Tomás, quien se había obligado a la extracción de la totalidad de la misma, tanto para sillería como para enlosado[10]. Se exigió que fuese *"piedra fuerte de el Puerto de San Pedro, labrada y vien sentada"*. Y con estas circunstancias, la obra comenzó a erigirse.

II.2. EL CONFLICTO CON NICOLAS DE RUEDA.

A finales de Mayo de 1743, la Ciudad requirió un informe de Joaquín Riquelme, patrón del Pósito, alegando que se había trabajado mucho tiempo en el anteporche y que todavía estaba sin acabar la mitad de la labor acometida[11]. Riquelme dio cuenta de su estado, detallando que se estaba terminando el primer pórtico y se iba a iniciar el segundo. Se exponía que en ese momento llevaban gastados 27.519 reales de vellón y 16 maravedís, incluyendo la gratificación dada a Jaime Bort por la formación de la planta y dirección de la obra[12]. El Concejo acordó disponer su conclusión.

Fue entonces cuando el tallista Nicolás de Rueda, aprovechando la coyuntura, se ofreció a ejecutar lo que restaba a mejor precio[13]. La propuesta de Rueda, que se titulaba maestro de arquitectura y talla, consistía en efectuar todo lo que quedaba del primer porche y la realización completa del segundo por la cantidad de 19.000 reales de vellón, siempre y cuando recibiese a cuenta *"todos los materiales que para ello tubiere V.I. existentes, exzepto la piedra de enlosado"*[14]. Añadía que la apreciación de lo que no se había utilizado la hiciesen *"maestros ynteligentes, sin incluir en ellos a dicho Don Jaime Vort, ni sus dependientes"*[15].

Ante esta situación, las opiniones de los regidores fueron diversas. No obstante, tras escuchar la disertación de Pedro Saavedra aludiendo a *"lo útil de la postura"* y a que el corregidor Heredia Bazán no habría dejado pasar una oportunidad tan ventajosa si hubiera estado presente, el Concejo ordenó la paralización de las obras y dispuso que se corriese al pregón el ofrecimiento de Nicolás de Rueda[16].

---

(4) El porche occidental fue eliminado en 1910. Por entonces Frutos Baeza resaltaba respecto a ambos que habían perdido su función originaria y que sólo eran para el Almudí un "pegado" que desdecía de la monumentalidad de la construcción originaria, entonces convertida en Audiencia. Por otro lado, señalaba que, debido al estado de la piedra, desde hacía muchos años estaba "reforzada con sostenes de ladrillo, y aun así, con peligro de derrumbarse". Y concluía con las siguientes palabras: "Caerán los porches para siempre. Pero, evocando el pasado, frente á los relumbrones de la fuerza eléctrica, seguirá la tradición tundiendo yesca en el pretil del río" (FRUTOS BAEZA, J., "Los Porches y el Almudí", *La Verdad*, 14 Febrero 1910. Véase también CALASANZ RUIZ, J. de, "El Almudí", *La Verdad*, 7 Abril 1920). Por su parte, Ballester destacaba en 1930 que aún se realizaba la venta de grano en el porche que permanecía en pie (BALLESTER, J., *Guía de Murcia*, Murcia, 1930, p. 77). En 1943, Pedro Cerdán Fuentes efectuaría una reiteración de los elementos del extremo oriental en la parte occidental de la fachada y en la zona perteneciente a la antigua Aduana (CARBONELL ARROYO, D., op. cit., pp. 113 y ss.).

(5) Carbonell detalla las obras que se hicieron en los porches en la pasada centuria, así como sus avatares en relación a la propiedad de los mismos (CARBONELL ARROYO, D., op. cit., pp. 62 y ss. y Archivo Histórico Provincial de Murcia (A.H.P.M.), esno. D. Serrano de la Parra, prot. 4969, 1848, 21 Febrero 1848, pp. 133-141). Véase también TORRES FONTES, J., "El Almudí", *Boletín de Información del Excmo. Ayuntamiento de Murcia*, n. 20, año III, 1-1-1968, pp. 20-23, cita p. 23).

(6) FERNANDEZ DURO, C., *Correspondencia Epistolar de Vargas y Ponce y otros en materias de arte*, Madrid, 1900, p. 66.

(7) A.M.M., A.C., 20 Octubre 1742, f. 198.

(8) A.M.M., A.C., 13 Noviembre 1742, f. 212 v.-213 (recogido por CARBONELL ARROYO, D., op. cit., p. 61).

(9) A.M.M., leg. 2934 (Expediente citado por CARBONELL ARROYO, D., op. cit., p. 61).

(10) A Menón le entregaron 100 r.v. por su trabajo (31 de Mayo de 1743). Diego Tomás percibió por el material 9.028 r.v. y 17 mrs. (9 de Junio de 1743). También consta que cobraron Vicente García, Andrés García y Miguel Casanova en Febrero, Marzo y Abril de 1743 por cuartones y colañas (A.M.M., leg. 2934).

(11) A.M.M., A.C., 25 Mayo 1743, ff. 119 v.-120.

(12) A.M.M., A.C., 1 Junio 1743, f. 127. Se incluye en el acuerdo un testimonio, aunque incompleto, dando razón sobre esta cuestión y, en concreto, sobre el estado de la obra. Por ejemplo se señala: "El un lado por todo oy dia estara sentado el rebanco que es lo ultimo de piedra que se pone, puestas las maderas a punto de embobedillar y enlosar..." (Id, f. 126).

(13) El informe de Nicolás de Rueda está fechado el 8 de Junio y se inserta en el libro capitular de ese año (A.M.M., A.C., 30 Julio 1743, f. 176). Las palabras de Rueda permiten conocer con mayor precisión la situación exacta en que se encontraba la construcción:
"para llegar dicha obra a la mitad de lo que esta proyectado falta un pedestal con su coluna, cubrir dichos porches hechos los remates, segun expone el suplicante en la planta que presenta con este memorial con cinco cañones de piedra bastante costosos para canales, una ylada de enlosado a la parte de afuera".

(14) A.M.M., A.C., 1743, f. 176. Rueda declaraba que, si se aceptaba su postura, estaba "pronto a dar fianzas" y, si se hacía pregón, que se le comunicase y citase para el remate.

(15) Ibídem.

(16) A.M.M., A.C., 8 Junio 1743, f. 131.

II.3. LA ACTITUD DEL REGIDOR JOAQUIN DE TOLEDO.

Sin embargo, las reservas contra Bort fueron inútiles y no socavaron la reputación del artista, al menos en lo que afectaba a la opinión del Concejo. De forma que no tardó en pronunciarse el regidor Joaquín de Toledo –a quien la autoridad municipal encomendó hacer efectivo el acuerdo adoptado respecto a este tema[17]–, enumerando una serie de razones que afectaban tanto a la persona de Nicolás de Rueda, como a la utilidad de la obra. Señalaba que el memorial del tallista era *"malicioso y; por consiguiente, en un todo despreciable"* y, sobre la planta que había presentado el artífice murciano, apuntaba: *"otra cosa no es, sino copia de la que se halla existente, en la antepuerta del Almudi"*. Respecto a la persona de Nicolás de Rueda, manifestaba:

"...ser un hombre que en quantas obras a emprendido, con ninguna â cumplido con su obligazion como es publico y notorio y aunque esto se pudiera subsanar con las fianzas que ofrece y sin embargo desto era exponerse a un litigio voluntario con el fiador y principal para obligarles a cumplir lo estipulado"[18].

Nicolás de Rueda tenía entonces treinta y siete años y había realizado retablos de cierta envergadura y calidad para templos murcianos, bien individualmente o con Jacinto Perales, maestro del reino de Valencia, correspondiéndole a Francisco Salzillo la parte escultórica. También se le había reclamado para trabajar para la colegiata de San Patricio de Lorca[19]. Por otro lado, no era la primera vez que tenía alguna relación profesional con el Concejo de Murcia, puesto que en 1730 reconoció el retablo que se había hecho con destino a la sala capitular de la mencionada institución[20]. Además, por entonces llevaba a cabo la realización del triunfo dedicado a la Virgen de la Fuensanta que se colocó en el barrio de San Benito de Murcia[21].

Ahora bien, las palabras del regidor sugieren la falta de seriedad de Nicolás de Rueda en el trabajo, en concreto para acatar lo pactado en función de las condiciones de los diferentes encargos y quizá en lo relativo a las cuestiones económicas o de cumplimiento de los plazos establecidos. Pero las censuras de Joaquín de Toledo iban más allá y se negaba a aceptar que se hiciese tasación de los materiales. Bien es cierto que, por encima de cualquier otra razón, su postura estaría en parte motivada por evitar la molestia de recurrir a hacer la estimación, dada la demora y el gasto añadido que se originarían, ya que los argumentos esgrimidos no resultaban del todo convincentes. Evidentemente, cualquier peritaje siempre es relativo y más cuando se refiere a una obra artística, pero en este caso la defensa fue trivial y demagógica:

"esta proposicion es de tan grave perjuicio a los caudales de esta Ciudad, quanto no puede ser mas, porque asi los materiales labrados como por labrar los tiene satisfechos esta Ciudad, la que no puede admitir nueva tasacion porque nunca puede ser tan justa y arreglada que deje de haber algun perjuicio, siendo moralmente imposible el que a una piedra labrada se le de el intrinseco y justo valor que le pertenece, pues todas las tasaciones se dize, vale tanto poco mas o menos y en este, poco mas o menos puede ser perjudicado el caudal de esta Ciudad lo que a su costa tiene contribuido a jornal a los oficiales que han labrado la piedra y demas materiales para dicha obra, cuya consideracion es digna de la prudente reflexion de esta Ciudad"[22].

Finalmente, el regidor arremetió contra el procedimiento de asignación de la labor arquitectónica propuesto por Nicolás de Rueda: *"quien ha visto que una obra tan adelantada se saque a el pregon por lo que queda que obrar sobre un supuesto aparente de publica utilidad"*[23]. Conviene destacar que es significativo que Toledo reclamase la intervención del corregidor Heredia –que entonces ya estaba de vuelta de la Corte–, con la seguridad de que este último le apoyaría, puesto que ambos asumieron desde el principio la responsabilidad de llevar adelante esta empresa. Así mismo, demuestra una vez más el importante papel que cabe asignar a Heredia en la política de reformas urbanas que tuvieron lugar en Murcia. De hecho y a tenor de la declaración de Toledo, el Concejo acordó que, *"confiriendose con el Señor Corregidor"*, se dispusiera la terminación de los porches de la forma que más conviniera[24]. El pragmatismo de Heredia Bazán iba unido a su voluntad de embellecer la ciudad y las directrices oficiales estuvieron marcadas, en gran medida, por sus criterios[25].

II.4. LA CONCLUSION DE LOS PORCHES.

La obra se prosiguió en similares condiciones. Bien es cierto que se practicó tasación de lo ejecutado hasta entonces; tarea que correspondió a Pedro Bravo Morata, maestro de arquitectura vecino de Lorca, y a Francisco Martínez de la Vega, profesional del mismo oficio afincado en Murcia y sobrino de Toribio Martínez de la Vega. El informe está fechado el 3 de Octubre de 1743 y de él se deduce

---

(17) Se determinó también que cesase la conducción de materiales y que se recogiesen los que ya tenían, con el fin de evitar que se extraviasen.

(18) El informe de Joaquín de Toledo, fechado el 30 de Julio de 1743, se inserta en el Acta Capitular de ese año (A.M.M. A.C., 1743, ff. 177-178).

(19) BAQUERO ALMANSA, A., *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia, 1913, p. 203; ESPIN RAEL, J., *Artistas y Artífices Levantinos*, Murcia, 1931, p. 224; SANCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo. Una escuela de escultura en Murcia*, Murcia, 1945, pp. 32, 39, 88, 90-91 y nuestro libro *"El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*, Murcia, 1992, pp. 527-528.

(20) MELENDRERAS GIMENO, J. L., "El maestro retablista oriolado José Ganga Ripoll", *Instituto de Estudios Alicantinos*, 1983, n. 39, pp. 199-221.

(21) Cuyo gasto se veía en esas fechas incrementado en 600 r.v., al modificarse la planta que se había aprobado para su ejecución (A.M.M., A.C., 23 Abril 1743, ff. 70, v.-71 y 1 Octubre 1743, f. 191).

(22) A.M.M., A.C., 1743, ff. 177-178.

(23) Ibídem. Se detenía en este punto, haciendo una reflexión general sobre el encargo de este tipo de tareas: "es constante que si este género de obras fuera util y menos costoso, cada particular lo practicara asi, y experimentamos lo contrario, todos lo hazen a la costa, ni todas las obras se pueden dar por un tanto, no se pueden hazer a la costa particularmente, las de piedra labrada, y si los comisarios desta Ciudad hubiesen considerado la menor utilidad en dar esta obra por un tanto lo hubieran practicado, como se practico en el enlosado de adentro de el Almudi".

(24) A.M.M., A.C., 30 Julio 1743, f. 179.

(25) La importante sensibilidad e intuición del corregidor Heredia Bazán para los temas arquitectónicos y urbanísticos ha sido remarcada en repetidas ocasiones (MARTINEZ RIPOLL, A., "Urbanismo Utópico dieciochesco: la nueva Plaza de la Alameda del Carmen en Murcia, por Jaime Bort", *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVI, 3-4, curso 1977-1978, pp. 297-324 y HERNANDEZ ALBALADEJO, E., *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia, 1990). En este caso de reordenación del plano de San Francisco, hay que subrayar que se resalta la voluntad de Heredia de promover determinadas intervenciones: "la obra de aquella plaza y fuente que el señor correxidor ha dispuesto se execute inmediata a la Aduana para llenador de los aguadores y uso comun en las continuadas crecientes del río Segura" (A.M.M., A.C., 13 Noviembre 1742, ff. 212-213 v.).

que la labor estaba muy avanzada[26]. Lo que restaba por hacer lo efectuó Jaime Bort en 18.500 reales de vellón –4.827 en dinero y 3.673 por el valor de los materiales existentes–[27]. Poco después se concluía y Bort firmaba un recibo, fechado el 30 de Enero de 1744, en el que declaraba que Simón Ortuño, administrador del Pósito del pan, le había entregado los 18.500 reales pactados:

"importe de toda la obra que por ajuste tengo concluida en los dos porches de la antepuerta del Almudí, lo que faltaba en el primero y formacion del segundo"[28].

Finalmente, Joaquín de Toledo, patrón del Pósito, propuso que se premiase a Bort por su dedicación sin salario, acordando la Ciudad concederle *"hasta cien pesos escudos de plata en los generos"* que quisiera[29]. Sobre las cuentas presentadas, se manifestaba lo siguiente:

"y no pudiendo comprehender en ella el salario del maestro mayor de obras Don Jayme Bort, que ha formado la planta y ha asistido a su execucion mediante no haverse contratado cosa alguna y ejecutandola en obsequio de esta Ciudad"[30].

III. EL TALLER

La relación de nombres de quienes estuvieron vinculados a la construcción de los porches revela que muchos artífices simultanearon su quehacer en esta tarea y en las obras de la portada catedralicia, asistiendo a uno u otro lugar según se necesitase, ya que los pórticos del Almudí fueron proyectados y erigidos mientras Bort construía el imafronte de la catedral. La cercanía entre ambos edificios



Plano de San Francisco, h. 1900. Archivo Maria Manzanera.

favorecía este intercambio constante. Cerca de medio centenar de canteros, a los que hay que unir, más de cuarenta oficiales, una cantidad similar de peones y menos de diez carpinteros componían la relación de personas que con más o menos frecuencia tomaron parte en la realización de los porches.

Cuando se iniciaron, Bort tenía conocimiento de la calidad de la mano de obra disponible y supo seleccionar personas procedentes del taller del puente de los Peligros –comenzado por Toribio Martínez de Vega y cuya conclusión dirigió Bort desde 1739–, y de la fachada de la catedral. Además reuniría a maestros y oficiales de otros grupos de trabajo formados para tareas en las que también habría participado, aunque estén todavía por estudiar los artistas que tomaron parte y la propia intervención de Bort. Las listas consultadas no son completas, pero, a pesar de ello, son una fuente de información valiosa[31]. Bort supo rodearse de personas de su confianza, incluso algunas se habían formado con él. Designaba directamente a su equipo de colaboradores y, de hecho, hubo canteros muy significativos, destacando las figuras de Diego Tomás, Carlos y Vicente Chornet, Blas Irles, Pedro Fernández, Francisco Pérez, Vicente Ramos, Silvestre Baró, Simón Bravo, Jaime Terol, Bartolomé Ripoll, etc. Otros adquirieron mayor importancia en las décadas posteriores como Sebastián de Navas. Fueron algunos de estos artistas quienes propagaron unas formas arquitectónicas y un método de trabajo que aprendieron junto al maestro mayor, porque las grandes realizaciones de Bort atrajeron a oficiales y canteros que encontraron posibilidades para desarrollar su talento al lado del maestro de Cuevas de San Mateo. Bort se rodeó de personas de procedencia diversa, sintetizando lo que ha sido Murcia, cruce de influencias valencianas, castellanas y andaluzas[32]. Por otro lado, los grandes talleres de Bort reunieron artífices de diferentes ciudades y villas del antiguo Reino de Murcia[33]. La lectura de la documentación permite comprobar que Bort no abandonó la dirección y supervisión de las obras. Consta su visto bueno diario, junto a la firma del regidor Joaquín de Toledo.

El dinero lo recogía diariamente un artífice vinculado al taller de manos de Pedro Caravaca, sobrestante, y se encargaba de hacer los consiguientes pagos a sus compañeros, incluido su jornal[34]. Las cantidades fueron repartidas por Pedro de Reyes y Vicente Chornet y, con menos frecuencia, por José Páez, Diego Tomás y Blas Irles. Los jornales de los primeros oscilaban entre nueve reales y medio que cobraba Carlos Chornet –o diez cuando esporádicamente aparecía Diego Tomás–, y cuatro que percibían Francisco Miñola y Carlos Imber. La mayoría de los peones obtenía tres.

Otros detalles se van filtrando a través de notas diversas contenidas en la documentación. Por ejemplo, consta que el material se guardaba en el parador cerrado que había junto al Almudí y también que el Concejo acordó que se pagase con caudal del Pósito[35].

Así mismo, hay datos concretos sobre el abastecimiento de materiales y su conducción. La piedra costó 9.128 reales de vellón y 17 maravedís, cantidad de la que algo más de la mitad correspondió a los sillares y dos soportes de piedra blanca para el porche, 100 reales por los derechos del medidor y el resto para piedra fuerte procedente del Puerto de San Pedro *"para el losado"*. Para madera se destinaron 1.104 reales de vellón y 17 maravedís y Juan García, de oficio calero, y Joaquín García proporcionaron la cal, cuyo precio ascendió a 444 reales y 16 maravedís[36]. La arena y su transporte requirieron 340 reales y 8 maravedís y la conducción de la piedra rajada para cimientos desde el Cabezo de Torres, *"pago de Churra"*, 552 reales. Se utilizaron 517 reales y 22 maravedís para abonar útiles diversos como picos, escodas, piedra moladera, lías, palustre, así como madera para los andamios y se le entregaron 430 reales y 4 maravedís a Damián Torres, maestro herrero, por aluciar las herramientas de los canteros. Para el yeso se requirieron 267 reales, y para la piedra de mampostería para el asiento de las losas, 396 reales[37]. Se necesitaron tres mil quinientas cincuenta losas que se compraron a Francisco Ruiz, ladrillero, para las cubiertas de los dos porches y costaron 177 reales y 17 maravedís, etc.[38].

---

(26) Se citaban columnas, basas, piezas de pilastras, capiteles, arquitrabes, cornisas, etc. De un total de 3.109 r.v., sólo 432 r.v. concernían a "piedra sin labrar". En Diciembre, Pedro Caravaca, sobrestante pagador de la obra, dió cuenta del gasto de los porches en la antepuerta del Almudí que ascendió a 31.000 r.v. y la Ciudad acordó que se trasladase el expediente a la contaduría (A.M.M., A.C., 4 Diciembre 1745). Poco después se aprobó el informe de esta última fechado el 8 Diciembre 1745, cuyo balance coincidía con el presentado por Pedro Caravaca (A.M.M, A.C., 24 Diciembre 1745).

(27) A.M.M., leg. 2934 y CARBONELL, D., op. cit., p. 62. En los 14.827 r.v., se incluían 880 r.v. que ya habían recibido Diego Tomás y Pedro Reyes.

(28) A.M.M., leg. 2934.

(29) Sin embargo, este testimonio habría que matizarlo, porque en otras cuentas se alude a una gratificación que se le había hecho al maestro con anterioridad y, aunque no cobrase jornal, el "regalo para dicho artifice" –como se expresa en las actas–, servía de contrapartida.

(30) A.M.M., A.C., 28 Enero 1744, f. 15. De todo ello parece deducirse que Bort podía recibir el beneplácito del cabildo eclesiástico para dedicarse a otros quehaceres –aunque este último mostrase sus reservas–, pero siempre y cuando no tuviera un contrato legal y un sueldo que pudiera reclamarle su atención, mermándole su dedicación a la obra del imafronte de la catedral. Con esta táctica, el artífice asumía otros encargos, particularmente del Concejo murciano, y el procedimiento de pago se modificaba compensándole satisfactoriamente por vía de obsequio.

(31) Recogen desde el inicio de la construcción en Noviembre de 1742 hasta el 8 de Junio 1743, cuando fue paralizada. No obstante, aunque se sabe quiénes intervinieron en la realización de la obra, no se conoce la ocupación específica de cada uno. Si bien, sí se destaca en las cuentas de la totalidad de los jornales –cuya cifra asciende a dos mil quinientos treinta y seis en las fechas mencionadas– que cuarenta y cuatro correspondieron a "ofiziales de canteria en hazer zerchas para los arcos, labor de dibujos para su ejecución y la de las piezas de piedra y labor de madera para las cubiertas de dichos dos porches" (A.M.M., leg. 2934). La relación de artífices queda detallada en los apéndices, donde también se recogen los jornales que cobraba cada uno y los años en que trabajaron).

(32) En los talleres de Bort, hubo personas de ciudades y villas de Cuenca, Albacete, Granada y del Reino de Valencia.

(33) También trabajaron junto a él maestros afincados en Murcia que habían intervenido antes de su llegada a esta ciudad en tareas de diferente consideración en la catedral y para el Concejo como Gregorio de la Lastra, Bautista Vera o Diego Tomás (Vid. HERNANDEZ ALBALADEJO, E., op. cit., pp. 430 y ss.).

(34) Entre el 20 de Noviembre de 1742 y el 8 de Junio de 1743 en que se paralizó la obra se pagaron, como ya se ha indicado, dos mil quinientos treinta y seis jornales a canteros, carpinteros y peones, requiriéndose para ello 14.281 r.v. y 5 mrs. (A.M.M., leg. 2934).

(35) A.M.M., A.C., 13 Noviembre 1742, f. 213.

(36) Los recibos van firmados el 20 Noviembre 1742 y el 14 Febrero 1743, respectivamente (A.M.M., leg. 2934).

(37) El descargo está fechado el 21 de Enero de 1743 (A.M.M., leg. 2934).

(38) Recibo de 22 Diciembre 1742 (A.M.M., leg. 2934).

IV. JAIME BORT Y LOS PORCHES DEL ALMUDI

IV.1. EL ACIERTO DEL DISEÑO.

Se requería un diseño que conciliase unas exigencias formales y funcionales determinadas. Un espacio cubierto en el exterior pero adosado a la Alhóndiga, cuya solución debía prever, por un lado, la adecuación al edificio del Almudí y al entorno urbano y, por otro, el uso al que estaba destinado. De hecho, en la documentación se señala su finalidad indicándose que serviría *"para ornato de la puerta principal de las Casa Almudí"* y como loggia para actividades comerciales y para resguardarse de las inclemencias climáticas:

"a ḅenefizio del publico y comodidad de las personas, vezinos y forasteros, que traen de venta trigo, zevada y otras zemillas y evitar los daños que se an experimentado con esta falta asi en tiempo de llubias como en otros"(39).

Hay que considerar que lo conocido es la reedificación del siglo XIX, pero estructuralmente no debía diferir demasiado del diseño anterior, salvo la incorporación de columnas y algún otro elemento, como parece deducirse de los documentos. De cualquier modo, hay aspectos que sí pueden ser valorados. El acierto, quizá, esté en el enfoque, puesto que Bort consideró las circunstancias que concurrían y efectuó una propuesta que se esforzaba por ajustarse a unos parámetros. La pertenencia a un edificio y su valor como antepórtico marcan la pauta en este ejercicio de arquitectura que se planteó para ser un elemento del conjunto. Bort no debió enfatizar su construcción por ejemplo con balaustradas en la parte superior, con esculturas o con ornamentos(40), sino que optó por un proyecto de carácter secuencial y uniforme. Un exterior sobrio beneficiaba a la nueva imagen ofrecida por la fachada de este edificio público, aunque se hacía obligado el uso de piedra para que no desmereciese de la monumentalidad del Almudí(41). La disposición como pieza arquitectónica parte del equilibrio en la composición y de una concentración en los valores esenciales.

La escala y las dimensiones significaron un ajuste entre las proporciones del Almudí y las necesidades del ciudadano en un ambiente urbano concreto. El Pósito es un elemento significativo por sí mismo y en el contexto del organismo y del paisaje de la ciudad y, por tanto, cualquier alteración debía ser meditada. De ahí que Bort no ocultase lo que consideraba las partes fundamentales de la fachada a mediodía del Almudí, no dejándola como una edificación constreñida detrás de los porches. La ubicación y el tamaño de estos últimos no impedían la visión de los elementos fundamentales del frente principal del Pósito en el que se alineaban rítmicamente dos estructuras gemelas. También por ello, en este caso, la paridad era un tema obligado para estar en consonancia con la simetría y axialidad de la portada. La yuxtaposición de elementos se desarrollaba en función de un ritmo uniforme, marcado por la continuidad de los arcos(42).

Por otro lado, había que considerar que entre el espacio cerrado del Almudí y la plaza se debía colocar un elemento que no entorpeciese la fluidez en la comunicación del interior con el exterior. En los enclaves comerciales es frecuente que existan pórticos; la idea de porche está relacionada con la de mercado, como también va asociada a la concurrencia y reunión de gentes, aunque sea con otros fines, puesto que encuentran en esta forma arquitectónica un lugar donde refugiarse, máxime cuando proliferaron en un asentamiento urbano como el de Murcia donde, debido a su clima, la vida discurría y discurre en buena medida al aire libre(43). El Almudí tenía enfrente la pescadería –hoy desaparecida– y, en las proximidades de la parte posterior, la carnicería. El plano de San Francisco, localizado en la misma dirección que el río, era una zona de negocios y transacciones y Bort tuvo la destreza de hacer el diseño que se requería y demostró su habilidad, tanto con las grandes entidades arquitectónicas, como por las de menor tamaño. Son detalles que revelan mucho sobre las actitudes y el gusto de Bort.

IV.2. LAS CRITICAS A JAIME BORT.

Las propuestas de Bort fueron continuamente objeto de debate. Recibieron reproches tanto de los clientes como de otros artífices. Se cuestionaba sobre todo la eficacia en el trabajo. De alguna forma se venía a decir que Bort se perdía al llevar a cabo la obra; que para el maestro no contaban demasiado el tiempo ni los presupuestos. Sí era un buen director de taller(44): imponía sus reglas y ejercía

---

(39) A.M.M., A.C., 13 Noviembre 1742, ff. 212 v.-213, y CARBONELL ARROYO, D., op. cit., p. 61.

(40) Se evitaba la sensación de pesadez, liberándola de cualquier otro elemento que no fuese conveniente a su fin. Por otro lado, consideró las relaciones entre líneas horizontales y verticales.

(41) Bort conocía y trabajaba muy bien la piedra. No en vano se tituló maestro de arquitectura y escultor, pero también maestro de cantería y como tal suscribió cartas de aprendizaje en Murcia.

(42) Antiguas fotografías reflejan que la luz del arco era mayor en el lateral que en los frentes, y es posible que también lo fuera en los porches del siglo XVIII.

(43) La arcada como tal aparece aplicada en edificios diversos –por ejemplo, Bort la utilizó en el patio interior del matadero (MARTINEZ RIPOLL, A., "Notas sobre una obra inédita del arquitecto Jaime Bort Milia", *Murgetana*, XL, 1975, pp. 89-92). También va unida a la idea de claustro y de plaza mayor que, como tal, Murcia no poseía. Si bien, la formulación de un diseño con arcadas –que no llegó a realizarse– lo había hecho Bort poco antes en la plaza de la Alameda del Carmen, pero la proporción y la traza eran diferentes. También se puede relacionar con los porches inmediatamente posteriores pertenecientes al Palacio Episcopal y en concreto en el extremo sur –llamado el Martillo– que constituía uno de los límites del Arenal y que, en 1751, el obispo solicitó tapiar por ser "asilo y encubierta para muchas ofensas a Dios" (GARCIA ABELLAN, J., *La otra Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1975, p. 53). Además, pueden ser recordados los soportales en el área de la contaduría de la catedral de la segunda mitad del siglo XVIII –posiblemente de hacia 1788– y los de la plaza de Santa Catalina que citan los documentos, porches que el párroco quiso derribar en 1753 alegando ante el tribunal eclesiástico que en ellos se cometían "escandalos y pecados"; si bien, el Concejo, tras recabar información sobre su estado, acordó su permanencia "por su antigüedad, adorno, beneficio comun y otras congruentes razones" (A.M.M., A.C., 17 Julio 1753, f. 174 v., recogido por PEÑAFIEL RAMON, A., *Mentalidad y Religiosidad Popular Murciana en la primera mitad del siglo XVIII*, Murcia, 1988, p. 173). Así mismo, cabe recordar los que se ubicaban en la plaza de Santo Domingo, lugar donde también había periódicamente mercado. Por otro lado, en diversas notas documentales consta la existencia de un porche en la Trapería con un nicho que albergaba una escultura de la Virgen del Socorro a la que se tenía gran devoción. En 1757, los vecinos solicitaron al cabildo catedralicio la elevación del arco para poder contemplar mejor la imagen mariana, súplica que les fue concedida tras escuchar la opinión del Martín Solera, maestro mayor de obras de la catedral (Archivo de la Catedral de Murcia (A.C.M.), A.C., 1 Julio 1757, f. 354). También había un porche que salía a la Plaza del Arenal en la Casa de Comedias. Fuera de Murcia, puede recordarse que precisamente en 1743 el Concejo de la ciudad dio comisión para que se estudiase la posibilidad de hacer un porche delante de la ermita de los Remedios en el camino de Orihuela.

su autoridad –por ejemplo, pagaba según la habilidad–. La capacidad de organización y su talento para formar profesionales y para hacer funcionar un equipo de trabajo, –en lo que a la calidad de la labor se refiere–, son aspectos de su actividad que hay que resaltar. Pero no sólo planificar, le gustaba negociar por sí mismo aspectos concretos sobre el abastecimiento y la selección de los materiales y otras cuestiones relacionadas con la construcción. Precisamente estos últimos puntos fueron algunos de los más polémicos de su quehacer durante su estancia en Murcia como maestro mayor de Obras Públicas del Concejo y, también, como maestro mayor del cabildo catedralicio[45].

La carta de Nicolás de Rueda irritó al regidor que estaba a cargo de la construcción y desencadenó la momentánea paralización de la "*obra de la porchada y losado*", pero las razones alegadas por Rueda no tenían demasiado fundamento y lo que consiguieron fue retrasar la conclusión de los porches.

No obstante, un año antes –en concreto en Febrero de 1743–, Bort se vio envuelto en una situación similar cuando el maestro de cantería Miguel Andreo protestó ante el Cabildo eclesiástico porque Jaime Bort no quería que él continuase proporcionando piedra franca procedente de Mayayo para la fachada de la catedral, como lo había efectuado hasta el momento. Unos meses después, se firmaba una escritura para sacar, cortar y conducir este material con Diego Tomás[46].

Por otro lado, entre 1742 y 1745 surgieron importantes tensiones entre Bort y el cabildo catedralicio como consecuencia, según Hernández Albaladejo, de la falta de liquidez de la fábrica y del déficit que, consecuentemente, provocaba en las cuentas del imafronte. Incluso se paralizó la construcción de la fachada por un tiempo, expresándose entonces juicios negativos sobre Bort, a quien le arrebataron la autonomía y libertad de maniobra de que gozaba[47]. A todo ello hay que unir que desde fecha anterior la autoridad religiosa había expresado su malestar y preocupación por los encargos que se le encomendaban a Bort ajenos a la portada catedralicia y que repercutían negativamente sobre la marcha de esta obra[48].

Además, por esos años Hernández Albaladejo ha constatado las diferencias de Bort con Cosme Carreras, maestro que erigía la parroquia de Peñas de San Pedro en los límites de la Diócesis de Cartagena y fuera ya del Reino de Murcia. A esta villa fue enviado el artista oriundo de Castellón por mandato del cabildo catedralicio[49].

(44) La organización y el control técnico, aunque los realizase sobre la base de su propia experiencia y capacidad electiva, denotan que Bort tuvo que aprender a dirigir de alguien en una obra de cierta relevancia, aunque éste es un aspecto que aún queda por elucidar. Sobre el tema de su formación, véase HERNANDEZ ALBALADEJO, E., op. cit., pp. 389-392.

(45) Evidentemente, su dedicación a la arquitectura y el ejercicio continuo de supervisión de obras ajenas engendraría envidias y rencores y, en definitiva, enemigos.

(46) HERNANDEZ ALBALADEJO, E., op. cit., pp. 60-61.

(47) Ibídem, pp. 62-63.

(48) En Septiembre de 1740 el racionero Andrés Ruiz señalaba: "... que habiendose dado licencia a Don Jaime Bort, Maestro de la Obra de la Portada de esta Santa Iglesia para que asistiese a la del Puente de esta Ciudad tenía entendido que se le quería encargar la que ahora se intenta de reparar el azud mayor, y cediendo esto en detrimento de la obra de esta Iglesia por pagarle ésta enteramente su salario, y verse que dicha obra va con lentitud, y si dicho Maestro se ausenta de esta Ciudad aunque sea por algunos días se experimentará mucho más" (HERNANDEZ ALBALADEJO, E., op. cit., p. 60).

Nicolás de Rueda pudo aprovechar la animadversión hacia Bort por parte de la autoridad religiosa en esas fechas y las hostilidades y rivalidades que pudo suscitar su presencia en Murcia, apostando por una hipotética posición en contra de este artista y a favor de su propuesta. Máxime cuando la concreción del desarrollo de la actividad en unos plazos concretos y en unas condiciones económicas más ventajosas eran considerados en principio tentadores para el Concejo[50]. Pero las intervenciones y las opiniones de Bort encargadas por la autoridad municipal habían tenido éxito y, sobre todo, habían sido útiles. Por un lado, la anhelada finalización del puente viejo de Murcia –que ocupó al artista desde 1739–, por otro, en los proyectos para la plaza de la Alameda del Carmen –cuya traza firmó el 9 de Abril de 1742[51]– y el matadero que se inició en 1742[52], además de su asesoramiento en temas diversos relacionados con el urbanismo, la arquitectura hidráulica y en diversas obras públicas[53].

Por tanto, el Concejo estaba de su parte y, aunque detuvo la construcción de los porches como medida de precaución, el informe vindicativo de Toledo y su opinión sobre el artista –compartida por el corregidor– disiparon cualquier duda que pudiera haberse producido. Como profesional de la arquitectura, era difícil que Bort no interviniese en cualquier obra de consideración perteneciente a la autoridad civil o religiosa. Otra cosa distinta era que participase directamente en su ejecución. Fue continuo su asesoramiento y la elaboración de proyectos, cuya realización podía recaer en otras manos. Sus éxitos profesionales no se vieron enturbiados por las críticas personales[54]. El Concejo fue, en este caso, un protector incondicional que salió en defensa del maestro frente a las insidias de Nicolás de Rueda[55].

(49) HERNANDEZ ALBALADEJO, E., op. cit., p. 414.

(50) Si bien, y aunque se intente analizar otros factores que pudieran haber incurrido en este caso, es problemático detectar la realidad con toda la complejidad que conlleva.

(51) MARTINEZ RIPOLL, A., "Urbanismo utópico...", art. cit.

(52) MARTINEZ RIPOLL, A., "Notas...", art. cit.

(53) Por ejemplo, recibió una gratificación de trescientos reales de vellón en 1741 por sus viajes a Javalí Viejo, cerca del azud mayor, donde se había ejecutado una estacada y abierto una nueva caja en el río, según proyecto realizado el año anterior por el maestro (A.M.M., A.C., 30 Julio 1740, f. 168 v. y leg. 3977). En Febrero de 1740 se daba cuenta en sesión municipal de que Bort había formado un plan para preservar la acequia de Barreras y evitar que se rompiese, cuyo gasto aproximado ascendía a nueve mil reales (A.M.M. A.C., 23 Febrero 1740, f. 36). Poco después, asistió al reconocimiento de las obras que se estaban efectuando en la acequia mayor de Aljufía y las que se debían realizar en el azud mayor por los quebrantos que habían tenido lugar y su nombre aparece también vinculado a las estacadas frente al Arenal (A.M.M., A.C., 9 Abril 1740, f. 65 v., 9 Agosto 1740, f. 172 y 21 Enero 1741, f. 16, respectivamente). Así mismo, informó junto a Francisco Ruiz, carpintero, y otros maestros sobre el puente de madera que se había fabricado de nuevo sobre el Segura (A.M.M., A.C., 23 Junio 1740, f. 116).

(54) También recibió reproches por su trabajo. De hecho, en 1752 se apreciaron unos quebrantos en el trascoro del tempo catedralicio. Según la opinión de Martín Solera, maestro alarife de la catedral desde 1749, parecía "haber rebentado de los dos machos antiguos de su canteria por varias partes", creyendo que ello se debía al "descuido que Don Jaime Bort tubo de cargar parte del grueso de los referidos arcos en el aire y asi mismo del hueco que se encuentra en unos caracoles que ay en el interior de los postes o machos". Por su parte, Ginés Martínez, maestro de obras, declaraba respecto al mismo asunto que ya se había expresado unos años antes y conjuntamente con José Alcamí y Juan de Miranda sobre el sistema de cubrición apropiado al trascoro y, no obstante, Bort "planteo lo que quiso a su arbitrio". Sobre el debate que tuvo lugar relacionado con la solución que se debía dar a la cobertura del trascoro y que concluyó con la construcción de una media naranja, veáse HERNANDEZ ALBALADEJO, E., op. cit., pp. 86 y ss.

(55) En este sentido, el apoyo municipal no tuvo paralelo con el del cabildo catedralicio, al menos en estos años de continua actividad en que su fama estaba consolidada. Pero tampoco es comparable el vínculo que unía a Bort con uno y otro, ni la envergadura de las obras que efectuaba para ambos. En este caso, e independientemente de otras circunstancias que concurran, también hay que pensar en la objetividad de la jerarquía municipal ante la disputa surgida.

APENDICE I

RELACION DE LOS CANTEROS QUE TRABAJARON EN LA CONSTRUCCION DE LOS PORCHES DEL ALMUDI DESDE NOVIEMBRE DE 1742 A JUNIO DE 1743.

Aranceta, Agustín 6 r.v. 17 mrs. (1743).
Ballester, Vicente 6 r.v. 17 mrs (1743).
Baró, Silvestre 7 r.v. 17 mrs. (1743).
Berenguel, Francisco 6 r.v. (1742, 1743).
Bravo, Simón 7 r.v. 17 mrs. (1743).
Carratala, José 6 r.v. 17 mrs. (1742, 1743).
Collados, Antonio 5 r.v. (1742, 1743).
Chornet, Carlos 9 r.v. 17 mrs. (1742, 1743).
Chornet, Vicente 7 r.v. (1742, 1743).
Erades, Gerardo 5 r.v. 17 mrs. (1743).
Escalante, Francisco 5 r.v. (1742, 1743).
Fayos, Francisco 6 r.v., 7 r.v. 17 mrs. (1742, 1743).
Fernández, Pedro 7 r.v. 17 mrs. (1743).
Fresnea, Pedro 5 r.v. (1742, 1743).
Galván, Jaime 6 r.v. 17 mrs., 7 r.v. (1742, 1743).
Galván, Melchor 6 r.v. 17 mrs., 7 r.v. (1742, 1743).
Guardiola, José 6 r.v. 17 mrs. (1743).
Guillén, José 6 r.v. 17 mrs. (1743).
Imber, Antonio 5 r.v. 17 mrs. (1743).
Imber, Bartolomé 5 r.v. 17 mrs. (1742, 1743).
Imber, Carlos 4 r.v. (1742, 1743).
Imber, José 7 r.v. (1742, 1743).
Irles, Blas 7 r.v., 7 r.v. 17 mrs. (1742, 1743).
Lastra, Gregorio de la 5 r.v. (1743).
Lastra, Juan de la 7 r.v. (1742, 1743).
Martínez, Manuel 6 r.v. 17 mrs. (1743).
Mayoli, Jaime 5 r.v., 6 r.v. (1742, 1743).
Millán, José 7 r.v. (1743).
Miñola, Francisco 4 r.v. (1743).
Miralles, Jorge 6 r.v., 6 r.v. 17 mrs. (1742, 1743).
Mora, José de 6 r.v. (1742, 1743).
Moreno, Francisco 6 r.v. 17 mrs., 7 r.v. (1743).
Navas, Sebastián de 6 r.v. 17 mrs. (1742, 1743).
Pérez, Francisco 7 r.v. 17 mrs. (1742, 1743).
Pras, Vicente 5 r.v. 17 mrs., 6 r.v.(1742, 1743).
Ramos, Vicente 7 r.v. (1743).
Rey, Antonio del 5 r.v. 17 mrs. (1742, 1743).
Reyes, Pedro 8 r.v. (1742, 1743).
Ripoll, Bartolomé 7 r.v., 7 r.v. 17 mrs. (1742, 1743).
Roche, Juan 7 r.v. (1742, 1743).
Sánchez, Juan 5 r.v., 5 r.v. 17 mrs. (1742, 1743).
Tena, Ignacio 6 r.v. (1743).
Terol, Jaime 7 r.v. (1742, 1743).
Terol, Lorenzo 6 r.v. (1742, 1743).
Tomás, Diego 10 r.v. (1743).
Tudela, Nicolás 6 r.v. (1742, 1743).
Vera, Bautista 7 r.v. (1742, 1743).

APENDICE II

RELACION DE LOS PEONES QUE TRABAJARON EN LA CONSTRUCCION DE LOS PORCHES DEL ALMUDI DESDE NOVIEMBRE DE 1742 A JUNIO DE 1743.

Alarcón, Salvador 3 r.v. (1742).
Alcaide, Pedro 3 r.v. (1742).
Alvarez, Sebastián 3 r.v. (1743).
Andreo, José 3 r.v. (1743).
Baño, Gaspar del 3 r.v. (1742, 1743).
Baylon, Pedro 3 r.v. (1742).
Bernal, Luis 4 r.v. (1743).
Caballero, Manuel 3 r.v. (1743).
Cano, Juan 3 r.v. (1742).
Cantos, Bernardino 3 r.v. (1743).
Caravaca, Antonio 3 r.v. (1742, 1743).
Caravaca, Ginés 3 r.v. (1743).
Fernández, Antonio 3 r.v. (1743).
Fernández, Baltasar 3 r.v. (1742).
Fernández, Diego 3 r.v. (1742, 1743).
Fernández, Manuel 3 r.v. (1743).
Fernández, Mariano 3 r.v. (1743).
Flores, Juan 3 r.v. (1742).
Frutoso, Jacinto 4 r.v. (1743).
Guerrero, José 3 r.v. (1743).
Guirado, Diego 4 r.v. (1743).
Izquierdo, José 3 r.v. (1743).
Izquierdo, Miguel 3 r.v. (1742).
Jiménez, Bernardo 3 r.v. (1742).
Laorden, Pedro 3 r.v. (1742).
Martínez, Miguel 3 r.v. (1742).
Martínez, Sebastián 3 r.v. (1743).
Molina, Pedro 3 r.v. (1743).
Montero, Francisco 3 r.v. (1743).
Moreno, Francisco 3 r.v. (1743).
Moreno, Juan 3 r.v. (1743).
Olmedilla, Esteban de 3 r.v. (1742, 1743).
Páez, José 3 r.v. (1743).
Páez, Juan 3 r.v. (1742, 1743).
Pereñíguez, Francisco 3 r.v. (1743).
Pérez, Andrés 3 r.v. (1743).
Romero, José 3 r.v. (1742).
Romero, Juan 4 r.v. (1743).
Ruiz, Sebastián 4 r.v. (1743).
Sánchez, Juan 3 r.v. (1743).
Sánchez, Luis 3 r.v. (1743).
Sebastián, Pedro 3 r.v. (1742).
Soto, Tomás de 4 r.v. (1743).
Vargas, Luis de 3 r.v. (1742).
Vázquez, Salvador 3 r.v. (1742).
Vivancos, Antonio 4 r. v. 17 mrs. (1742).

APENDICE III

RELACION DE LOS CARPINTEROS QUE TRABAJARON EN LA CONSTRUCCION DE LOS PORCHES DEL ALMUDI DESDE NOVIEMBRE DE 1742 A JUNIO DE 1743.

Cayetán, Pedro 5 r.v. (1743).
Cayetán, Tomás 5 r.v. (1743).
Díaz, José 5 r.v. (1743).
Leante, Juan 4 r.v. (1743).

FONDOS DE PINTURA DEL MUSEO DE MURCIA: OBDULIO MIRALLES

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 181 - 184

Mª Angeles Gutiérrez García
MUSEO DE MURCIA

La estimación de que la pintura del XIX en provincias permanece rezagada con respecto a los centros culturales más innovadores no es del todo cierta, pues surgen personalidades únicas, artistas de especial sensibilidad que ante la atonía general de mediocridad quedan obscurecidas por etiquetas y prejuicios, muchas veces expresados tácita o explícitamente. Es el caso del artista que nos ocupa.

Muy poco o casi nada se sabe del pintor Obdulio Miralles (1867-1894), nacido en Totana, formado artísticamente en Cuba y posteriormente en Madrid y Murcia, en esta última ciudad fue discípulo adelantado de Manuel Arroyo, que gozó de cierta reputación truncada por una muerte prematura[1].

Formó parte de la última generación de pintores que se movieron dentro del ámbito finisecular del arte del ochocientos; coetáneo de Gil Montejano, A. Séiquer, Sánchez Picazo y Sanz Fargas (junto a éste y Bueno recibiría en 1893 una beca de la Diputación de Murcia); fue un cultivador más del género costumbrista y la pintura decorativa aunque impregnado de elementos derivados del naturalismo pictórico y de un incipiente modernismo.

Estamos, pues, ante la personalidad artística de un ecléctico vinculado temperamentalmente con la "constante impresionista", de paleta suelta, cromatismo vivo, tonalidades suaves e interés por los valores lumínicos; por todo ello se ha relacionado su pintura con una derivación más o menos afortunada de "lo velazqueño" y del "fortunismo"[2].

Su trayectoria creativa, muy poco conocida, se inició en Cuba, donde ejerció, según Baquero Almansa, de crítico artístico al tiempo que se ejercitó en el mundo de la ilustración gráfica. Vuelto a la Península su corta existencia se dividió entre Madrid y Murcia. Su primer gran encargo fue la decoración de la Sala de Billar del casino de la capital, trabajo compartido con otros pintores; presentó *La Modelo*, (1892) bellísimo lienzo relacionado iconográficamente con *Niña jugando con gato* terminado pocos meses antes de su muerte[3].

Para la Diputación de Murcia realizó un bello retrato de impronta costumbrista, *Niña con cabritillo* (1893), siendo ésta su obra más conocida[4].

---

(1) Lo referente a la vida y obras de Miralles se concreta en:
BAQUERO ALMANSA, A.: *Diccionario de los profesores de las Bellas Artes murcianas*. Murcia 1913. p.p.435-436.
BENEZIT, E.: *Dictionaire des peintres, sculteurs, dessinateur et graveurs* T. 6º, 1966, p. 140.
CATALOGO DEL ARTE. Excma Diputación de Murcia. 1981, p. 32.
CENTRO Y PERIFERIA EN LA MODERNIZACION DE LA PINTURA ESPAÑOLA. Madrid. 1994. p. 214.
COLECCION DE ARTE. Dirección: Cristóbal Belda Navarro. Murcia, 1992. p. 177.
JORGE ARAGONESES, M.: *Pintura decorativa en Murcia s.s. IXX y XX*. Murcia 1964.p.p.89. 115-118.
PEREZ SANCHEZ, A.E.: "Arte" en *MURCIA*. Fundación Juan March 1976. p 321.
PLAZA SANTIAGO, F.J. y PAEZ BURRUEZO, M.: "Pintura" en *Historia de la Región de Murcia*, Tomo VIII. Murcia 1980. p.p.343-344.
MIRALLES LOZANO, E.: *Un pintor murciano: Obdulio Miralles*. Murcia 1972. Tesina inédita. Obra no consultada

(2) PLAZA SANTIAGO, F.J.: opus cit. p.343.

(3) JORGE ARAGONESES, M.: opus cit. p. 115-117. A.M.M. (Archivo Museo de Murcia). "El joven pintor pensionado por la Diputación Don Obdulio Miralles ha terminado un cuadro. Dicho cuadro representa una graciosa joven recostada en una butaca y acariciando a un morrongo cariñoso que parece por su expresión que agradece el agasajo de la niña" en Diario de Murcia 10 de Agosto de 1894.
La MODELO pertenece a uno de los " temas de encuadre " más interesantes de la pintura del siglo XIX; desde el realismo coubertiano, y aún antes, se proyecta la visión de la naturaleza organizada del hombre. Los interiores burgueses, el género que más gustó de captar el valor simbólico y real de los objetos y que enraiza con la tradición de la pintura de los Países Bajos, gustaron por la habilidad pictórica con que se plasmó la atmósfera y el exquisito orden de lo cotidiano y porque elevaba a la categoría de rango superior aquello que no les era ajeno, como el romántico Esquivel, Rodríguez de la Torre o Gil Montejano, Obdulio Miralles retoma el tema del estudio del pintor aunque se adivina una concepción menos descriptiva, más melancólica y literaria, más depurada.

(4) Propiedad de la Diputación, se cedió al Museo como depósito temporal. Aparece reseñada por vez primera en el libro de Movimiento de Obras Nº 1 correspondiente a 1922 (hoja 5) y fue incluida sucesivamente en los catálogos e inventarios (Cat. 1923, Cat. 1927, Inv. 1940, 1946) hasta el 2 de Marzo de 1962 en que volvió a la nueva sede de la Diputación. Advertimos que el título exacto de esta obra es *En Familia*.
A.M.M. (Archivo Municipal de Murcia). En el Diario de Murcia correspondiente al 3 de Marzo de 1893 aparece la siguiente reseña "Nuestro paisano ha terminado un cuadro que titula *En Familia* y representa una rapazuela del campo sentada sobre un haz de cañas acariciando entre sus bracitos desnudos a un cabritillo...".





Fig. 1. *El Verano*. Alegoría. Fig. 2. *El Invierno*. Alegororía.

En la colección de Bellas Artes del Museo de Murcia se hallan en depósito desde 1928 los cuatro lienzos que pintó para el casino de la capital, un año después de su primer encargo. Son cuatro arquetipos de mujer murciana que simbolizan las cuatro estaciones[5]. Están enmarcados en paisajes urbanos o rurales, cada una de las alegorías forma por sí sola un lienzo independiente aunque fueron ejecutadas para ser vistas en conjunto. Al formar parte de un programa decorativo concreto, las cuatro poseen características similares en cuanto a hechura, factura y cromatismo.

"*La Primavera*" (Nº In.Gral.-0/215 Firmado y fechado ángulo inferior derecho) es un óleo sobre lienzo de 3mx1m. Plasma la figura de una huertana, de perfil, mirando hacia el espectador mientras coge una rosa. El "marco ambiental" es un solaz jardín: las guías del parral, todavía sin vestir de verdores, los tiestos con claveles o recompuestos con alambres y el cañizo, cerco que cobija la huertecilla, denotan el gusto del pintor por un costumbrismo veraz.

"*El Verano*" (Nº Inv. Gral. -0/589. Aparece sin firma) representa a una moza retratada en uno de los ámbitos más castizos y populares de la topografía urbana de Murcia: el "chambilero" vendiendo helados a dos niñas, los toldos que alivian el sol y el calor, nos remiten a los ambientes estivales de la ciudad. Sin más adorno ni aditamento que el cabello primorosamente recogido sobre la nuca y un adorno floral, la joven está representada de medio perfil y abre entre su mano derecha las varillas de un abanico.

"*El Otoño*" (Nº Inv. Gral. 0/214. Firmado y fechado ángulo inferior izquierda), es una dama burguesa apoyada sobre un balaustre desde donde se alcanza una panorámica del paisaje murciano. Un ambiente de gran exquisitez envuelve toda la figura, que aunque vista de frente, vuelve su cabeza hacia el infinito.

Dos palomas se integran delicadamente en la composición, una de ellas sobre su regazo, la otra revolotea sobre un macetón. Bellísimos celajes y una cuidada factura en trasponer las distintas calidades de los tejidos (rasos, tafetanes...) y la descripción de los detalles arquitectónicos (la solería de la terraza o los bellísimos mascarones) imprimen a esta obra las características del gusto por la ambigüedad etérea de finales del XIX.

La alegoría del "*Invierno*" (Nº Ind. Gral. 0/591. Firmado en ángulo inferior derecho), se configura a través de una serrana sobre un fondo de pinada; varios pavos, uno de ellos en primer término aluden al tiempo navideño, así como una planta de acebo.

Son, pues, deliciosos prototipos seleccionados de lo cotidiano e imprimidos de una factura idealizada, o mejor, depurada; todas ellas aportan elementos distintivos y reconocibles. *Las Estaciones* se insertan dentro de lo que en la historiografía del siglo XIX ha dado en llamarse "pintura decorativa" de temática "costumbrista". De cualquier forma hemos de puntualizar que dicho conjunto o serie también está dentro de la corriente Simbolista y del Modernismo; ciertos rasgos alejan un poco estas obras de la pintura de costumbres, como por ejemplo los insólitos puntos de vista en que son captadas y que las sitúan más cerca del mundo de la ilustración y el cartelismo.

Por último, hemos de señalar que nos es difícil resistir a hacer un análisis sintético de la indumentaria, pues aquí ésta posee un lenguaje y un código visual específico:

La Primavera y *El Invierno*, enmarcadas en paisajes perfectamente alusivos a la Naturaleza, visten vistosos refajos de lana bordados en cenefas horizontales y enagüas de recortes o mandiles listados. *El Otoño* y *El Verano* son mujeres urbanas, pertenecen a una naturaleza organizada por el hombre; su indumentaria va desde el algodón y la sedilla del castizo mantón hasta el vestido de "soirée" en organza, batista y encaje, guarnecido con cinturón rojo y zapatos blancos forrados de raso, muy en la linea de los figurines aparecidos en *Blanco y Negro*, *La Ilustración Española y Americana*...[6]

En Murcia se inicia el Costumbrismo pictórico con Ruipérez y Adolfo Rubio, y continuó, a lo largo del siglo en sus acepciones pintorescas (A. Meseguer) o realistas (Gil y

(5) JORGE ARAGONESES, M. opus cit. p.p. 116-117.

(6) A.M.M. (Archivo Museo de Murcia). El 27 de Abril de 1928 se ceden en depósito los cuatro lienzos de Miralles pintados para el Casino de Murc (Libro de Movimiento de Obras Nº 1, hoja 30). Es curioso advertir cómo casi en todos los asuntos alegóricos de la pintura decorativa se utiliza como reclamo iconográfico la figura de la mujer. Para profundizar la imagen de la mujer en la pintura finisecular europea (ver *Las hijas de Lilith*, obra de Erica Bornay, Cátedra. Madrid 1990.

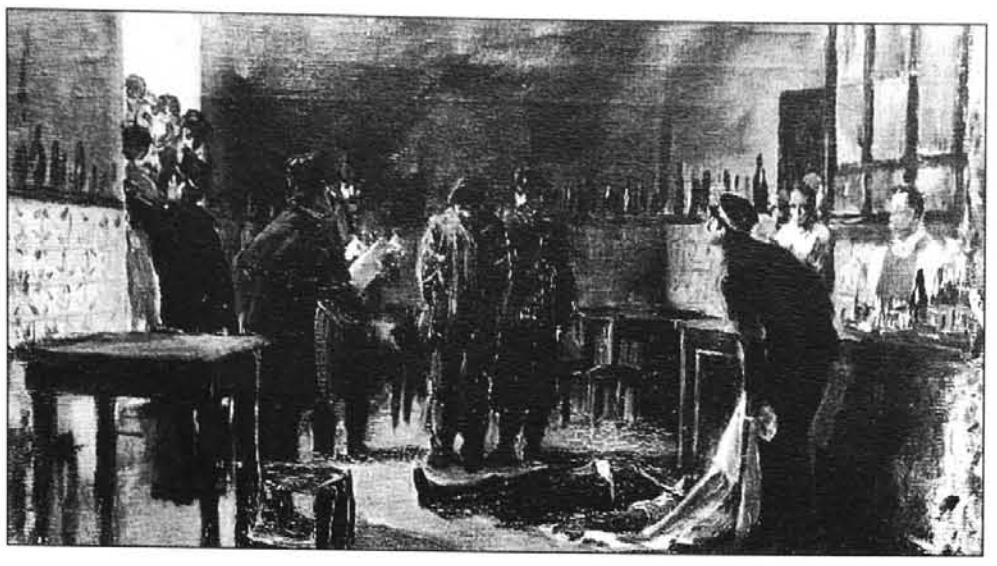


Fig. 3. *El crimen de la Taberna.*



Fig. 4. *Barricadas.*

Montijano). Con los "Recuerdos y bellezas de España" (Parcerisa, 1839) se pone en marcha la arqueología romántica y sentimental que triunfa en lo "pictórico" como objeto estético. Desde el reinado de Isabel II surgen los eruditos locales, se fomentan a través de las Comisiones de Monumentos Artísticos los Museos y Colecciones de cada región de España, se reconstruyen teatros, se promueven casinos y círculos recreativos e intelectuales y comienza a afianzarse una literatura poblada de imágenes y arquetipos propios de la idiosincrasia de cada pueblo, en un marco en que aspectos tales como la "determinación del medio" e influencia del Naturalismo francés (Zola, Balzac) ejercen una poderosa influencia en aspectos múltiples de la creación artística[7].

Al finalizar el siglo un rasgo común caracteriza a la pintura, y también a la murciana, cual es un preclaro eclecticismo unido a fórmulas académicas, lo tradicional junto a tesituras realistas y otras nacientes tendencias como el Impresionismo y el aún incipiente Modernismo. En cuanto a géneros temáticos todos o casi todos cultivaron el retrato, el paisaje, el género histórico o de costumbres...; en Murcia los asuntos que se debatían en estas últimas décadas oscilaban entre el cuadrito de género y los programas decorativos de argumento alegórico, amén de la pintura de costumbres que derivaba ya hacia tintes naturalistas y rozaba de soslayo el espíritu "noventayochista" o simplemente se mantenía en su sentido más puro y tradicional (J. M. Sobejano). La figura de Obdulio Miralles se integra dentro de la corriente cultivadora del Naturalismo y del Modernismo, interesado por los efectos cromáticos y la decantación espiritual de cualquier género pictórico.

De su estancia en Madrid el Museo guarda dos lienzos de temática bien distinta: el *"Retrato de niño con perro"* (Nº Inv. Gral. 0/217, O/L de 0,63 x 0,44 ms.) pintado en 1897 a tenor de las informaciones aparecidas en la prensa diaria[8] y *"Crimen de la Taberna"* (Nº Inv. Gral. O/L 0/216), ambas donaciones al Museo de Murcia de la familia Miralles en 1940.

El primero de ellos es un retrato resuelto a través de grandes pinceladas y suaves notas cromáticas que revelan una gran fuerza expresiva a través de la manipulación de la luz. El retrato del pequeño y del perro son magistrales y contrastan con la parte inferior del lienzo sin acabar.

Su *Crimen*...es un pequeño lienzo de 0,38x0,68 ms., abocetado y en el que no aparece la fecha ni la firma del autor, pero que, como el anterior, pudo haberl0 realizado durante su estancia en Madrid (1893-1894).

La escena muy bien podría entresacarse de la narrativa de Galdós o Baroja; su argumento, explícito en todos sus elementos iconográficos, nos remite a acontecimientos sórdidos de una realidad cotidiana pero marginal: en el interior de una taberna se ha cometido un crimen; el juez interroga a un hombre y un nutrido grupo de espectadores contemplan la escena mientras una de las autoridades se dispone a tapar con una sábana el cadáver. Predominan los tonos pardos y grises con alguna nota de color, pero esa textura de "grisalle", junto a un fuerte componente de instantánea, relacionan esta pieza con las primeras reproduciones fotográficas.

Por último, las dos postreras piezas de Miralles, pertenecientes a la colección del Museo, son dos obritas de cronología incierta, sin firmar, donadas igualmente por la familia del pintor. Una de ellas es un pequeño óleo de 0,12x0,22ms, *"Barricadas"* (Nº Inv. Gral. 0/495), delicada composición, casi miniatura, muy "escenográfica" relacionada con el movimiento romántico, sobre todo por la descripción de algunos arquetipos creados por Goya y Delacroix respectivamente. En un primer término aparece un joven muerto derivado del tipo iconográfico creado por Goya en los "Fusilamientos del Dos de Mayo" (casualmente Sorolla vuelve a recrear esta imagen en su "Estudio del Dos de Mayo", obra expuesta en el Museo de Murcia); la joven de hombros desnudos, también perfectamente delimitada del resto de la composición, debe mucho a la alegoría que aparece en la "Libertad guiando al pueblo" de Delacroix.

"La Tentación de la Montaña" (Nº. Inv. Gral. 0/535) es un óleo de 0,46x026ms. de bellísima ejecución, sorprendente cromatismo, con tonalidades que oscilan desde los malvas, azules y grises hasta el amarillo, casi bermellón, y los ocres.

(7) También en Murcia desde el reinado de Isabel II hasta el final de la centuria tiene lugar un fenómeno cultural afín al resto de la Península: desde el fomento de las Bellas Artes en torno a los aspectos más enraizados del "murcianismo": la promoción del Monumento a Artistas Murcianos, la primera Exposición de Bellas Artes y Retrospectivas de las Suntuarias en el 68; el trasplante en Murcia de los Juegos Florales (1870-1873) dotados de una impronta historicista y rememorativa de aspectos concretos de la historia murciana, pasando por una literatura, ya a finales de los ochenta, que promociona el Regionalismo en sus dos vertientes, la poética encarnada en C. Cano y V. Medina, y la erudita en los estudiosos e investigadores P. Tejera y J. Fuentes y Ponte.

(8) A.M.M. Diario de Murcia 10 Agosto de 1894 "... Obdulio Miralles está terminando un cuadro representando un chicuelo de Madrid".



Fig. 5. *La Tentación de la Montaña.*

La temática religiosa sirve como pretexto para una composición donde priman valores derivados del Romanticismo: la iconografía de encuadre, "el hombre ante el abismo", y el prototipo del Diablo derivado del de Mefistófeles mantienen los cánones del Romanticismo pictórico.

Es pues una composición abocetada de intenso dramatismo en que las referencias velazqueñas y las "constantes impresionistas" no son fortuitas.

No quisiéramos obviar un aspecto muy importante que configuró la formación del artista, apreciable en su pintura, y es su profundo conocimiento de la historia de la pintura española; según Manuel Arroyo, su maestro y mentor, le atormentaba la idea de dejar siempre inacabadas sus pinturas aunque no por ello adolecían de aquellos aspectos técnicos y formales imprescindibles para una obra de buena factura: estudio del color, incidencia de la luz, expresividad de gestos...[9].

Obdulio Miralles murió en Madrid en 1894 mientras disfrutaba aún de la beca concedida por la Diputación de Murcia. Su desaparición prematura constituyó en las páginas de los diarios del momento una auténtica manifestación de duelo[10].

(9) A.M.M. Extraemos aquí un texto doloroso aparecido el lunes 24 de Diciembre de 1894 en el Diario de Murcia, periódico que se hacía eco de la desgraciada muerte del pintor ".. era muy cuidadoso del dibujo, y en más de una ocasión le dijo a Manuel Arroyo: yo no puedo acabar una figura en ocho días. A lo cual el reputado artista contestaba: no se preocupe Vd. de eso, Rosales era una gloria en el arte pictórico y jamás pudo concluir, estudiando una figura, pero hacía la cabeza de ella...y no había más que pedir...
Cuando mandó el cuadro (*La niña con cabritillo*) a la Diputación Provincial de Murcia, Arroyo le dijo contemplando la obra: amigo mío, detrás de esto está Velázquez... Era un artista que hubiera figurado al lado de Ruipérez y Valdivieso".
Transcribimos en estas páginas algunas de las noticias acerca del impacto que causó entre sus amigos su muerte. Agradezco a Josefina Jorquera la recopilación de estos datos.

(10) A.M.M. (Archivo Municipal de Murcia) Diario de Murcia 23 de Diciembre de 1894. Carta de E. Bermúdez sobre la muerte de Obdulio Miralles. "¡ya no existe! Cuando esta mañana entraron a llamarlo a su dormitorio, inmediato a su estudio, lo encontraron muerto... Miralles ha dejado una carta diciendo que no se culpe a nadie de su muerte... Se ha preguntado a Arroyo si conocía las causas que hubieran movido a Miralles a adoptar tan fatal resolución y me ha dicho que sólo lo atribuye a una constante manía que era su pesadilla. Pensionado por la Diputación, y terminando ésta en 30 de Junio próximo, todo su afán, todo su anhelo, sus distracciones estaban compendiados en el arte, en su estudio... Cuando se lamentó hace pocos días de que la pensión se le acababa y que su porvenir sería triste, Arroyo le dijo que todos pasan aquí vicisitudes y angustias, y que él mejor que otros podría afrontarlas, puesto que su trabajo era apreciado... Además le dijo: ahora termina con tu pensión la prórroga de la que en París disfruta José Miguel Pastor y puedes solicitarla. Pero Miralles ansiaba uno de los premios de San Fernando y éstas han sido las últimas de su vida.
Diario de Murcia. Lunes 24 de Diciembre de 1984 artículo escrito por Bermúdez. "Hace algunos años vino a Madrid, como venimos muchos, con unas cuartillas o un boceto y pocos cuartos.
El trajo una paleta, una paleta de la que Puebla, Arroyo y todos sus maestros habían profetizado que saldrían los toques de luz y los efectos de inspiración con que se forjan las primeras medallas, la posición y la fortuna... En ese mismo estudio trabajamos por quitar al pobre Obdulio el desesperar constante que es, sin duda, lo que le ha puesto en sus manos la pistola.
Allí era el más viejo, el más sabio, el más reflexivo y el de más talento. Allí era con sus treinta duros de pensión el capitalista y proveedor de los que no teníamos un cuarto.... allí donde nos lo confiaba todo, pensó, sin decirnos nada, terminar sus días; y allí se ha dado muerte... Miralles, a quien nuestro paisano Arroyo quería como un hermano, se sentía preocupado por el porvenir hasta el punto de que las cosas más insignificantes que veía en sus compañeros Mama y Besses le intrigaban... Arroyo cree que hubiera obtenido tres premios esta primavera: el de Don Alfonso XII que es el extraordinario; el de modelado y el de colorido...La colonia murciana en Madrid acudirá en pleno al depósito judicial a rendir un tributo a un genio que se ha apartado de nosotros".

FOTOS: ARCHIVO MUSEO DE MURCIA

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 185 - 190

RESTAURACION DE OBRAS ARTISTICAS DEL TEMPLO MONASTICO DE JUSTINIANAS DE MADRE DE DIOS EN MURCIA

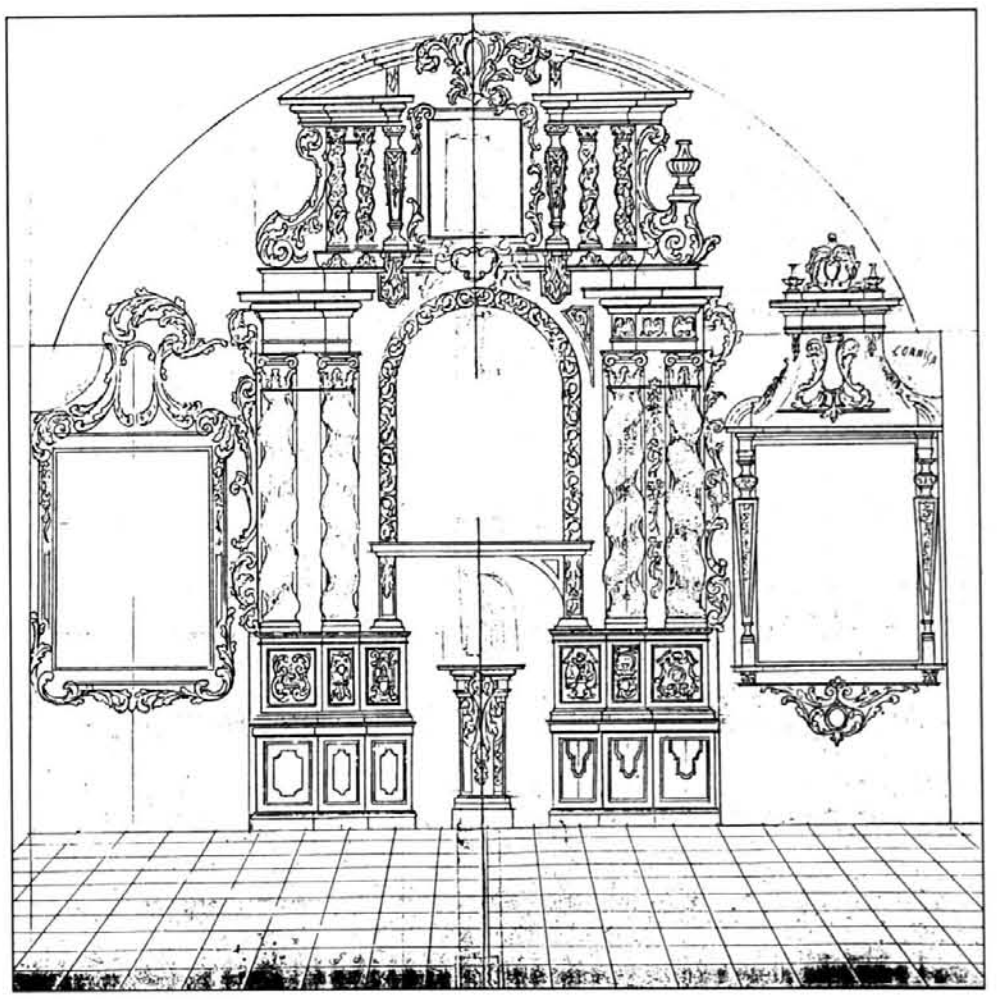
Victoria Santiago Godos

El Monasterio de las Religiosas Justinianas de Madre de Dios de la ciudad de Murcia, situado en la Avenida de San Juan de la Cruz, emprendió durante los pasados años de 1993-94 la terminación definitiva de su templo conventual, con la realización de un nuevo retablo mayor, al cual destinaron piezas artísticas procedentes del anterior convento. Para la realización de este retablo seleccionaron el proyecto que mejor completaba la estructura del presbiterio y el que más se adaptaba a las obras originales que ya poseían.

Entre los muchos ornatos decorativos que embellecen el conjunto, destacan una serie de piezas muy significativas tanto por la antigüedad y autoría de las mismas como por el indudable valor artístico que poseen. Así y en primer lugar se observa una magnífica escultura de la "*Inmaculada*" de Salzillo, que orna su parte central entre cuatro soberbias columnas salomónicas barrocas, ricas y profusamente decoradas de pámpanos y racimos de uvas, procedentes del anterior retablo conventual. En ambos laterales del mismo, sendos cuadros al óleo sobre lienzo del pintor valenciano Senén Vila, representando el de la derecha a "*San Lorenzo Justiniano dando la comunión a una religiosa*" y el de la izquierda la figura de "*San Jorge alanceando el dragón*".

Para rematar el ático se pensó en una antigua tabla en la que figura "*La Asunción y Coronación de la Virgen*", asimismo enmarcada entre otras cuatro columnas salomónicas antiguas, más pequeñas y acordes en tamaño con la obra. Esta pintura, que constituye el objeto de estudio más profundo en este trabajo, también decoraba la zona superior del retablo que hubo en la segunda iglesia conventual de la calle Vinadel, por lo que era la pieza idónea para situarla en similar lugar del nuevo conjunto artístico.

Sin embargo, todas estas obras enumeradas e incluso alguna más, como unos angelitos de pequeño tamaño, estaban deterioradas y alteradas en mayor o menor medida, debido al paso del tiempo y a las vicisitudes históricas a las que se han sometido. Traslados, modificaciones, amén de otras calamidades como penurias, inundaciones, guerras, etc., sin duda fueron dejando su huella en forma de degradación, transformando su aspecto original, en muchos casos, en apenas una sombra de lo que fueron en su mejor momento.



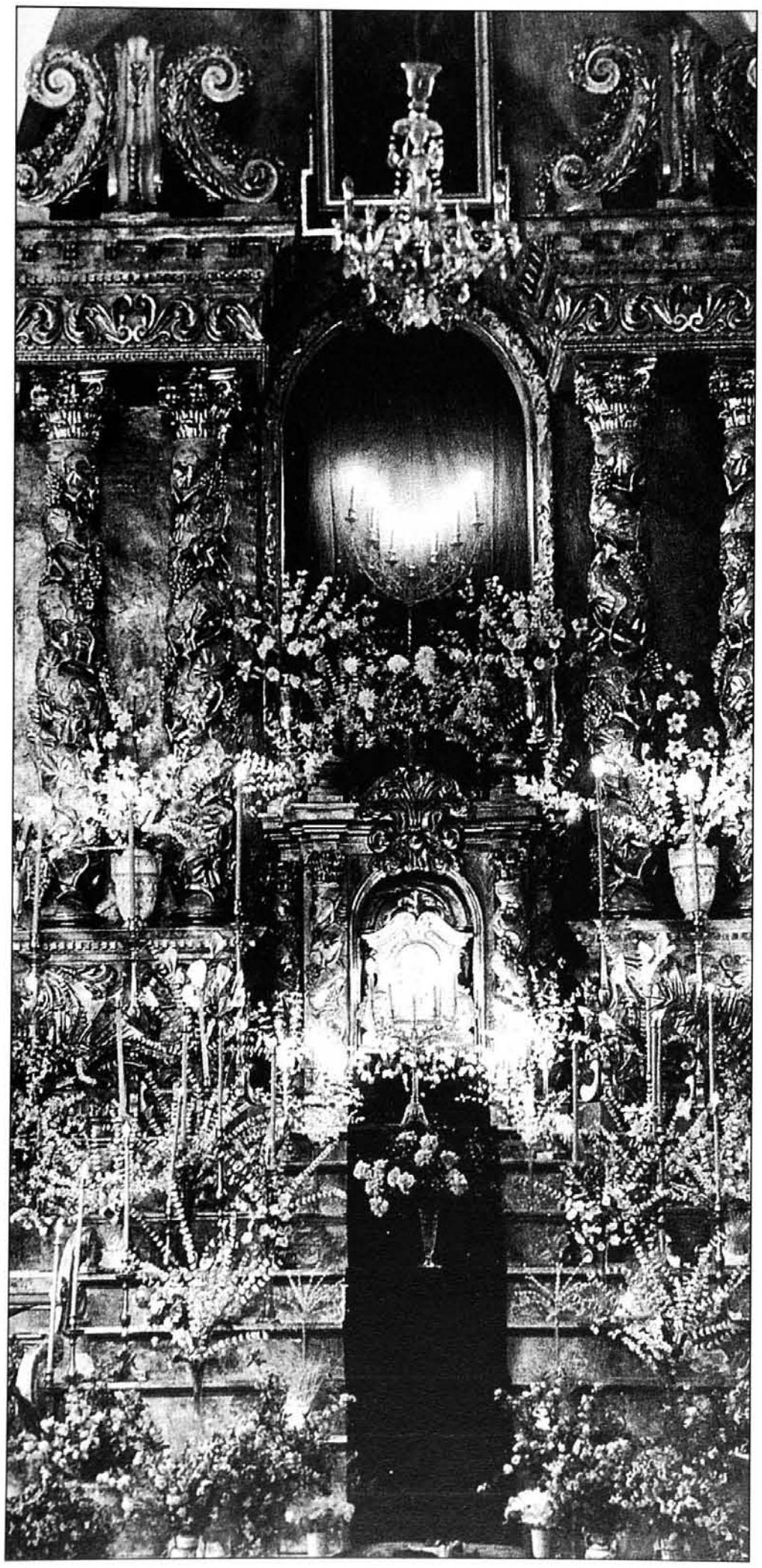
Proyectos para la realización del nuevo retablo, de los que el escogido corresponde a la mitad de la derecha.

Todo ello decidió a la comunidad monástica a acometer, a veces con más buena intención que medios pero siempre con ilusión y gran esfuerzo por su parte, la restauración de muchas de sus piezas, como fue el caso de la escultura de la "*Inmaculada*" de Francisco Salzillo, que iba destinada a ocupar el lugar central del nuevo retablo. La intervención, realizada por Manuel Mateo Cuenca, consis-

tió en una necesaria limpieza y una adecuada reintegración de todas sus faltas y carencias, tanto de volumen como cromáticas, además del acabado final de protección. También redoraron la peana de esta imagen, que se hallaba muy alterada, Lucio Maire Dorado y Mercedes de Lacasa Díaz, apareciendo al pie de la misma durante este proceso restos legibles de la firma del escultor murciano, en los que recomponiéndolos parece leerse *"Zarçillo Rey(no de) Mur(cia)"*. Esto delata quizá un afán de perpetuidad por parte del artista, que se explicaría por ir destinada en principio la escultura al convento de Justinianas de Albacete, desde donde al suprimirse pasó al filial murciano. También remozaron todas las columnas barrocas y otros elementos decorativos los hermanos Lorente, quienes a su vez han ejecutado la totalidad de las partes que faltaban o eran precisas para completar el nuevo retablo.

La preocupación, además, por el estado precario y de deterioro que presentaba la tabla de *"La Asunción y Coronación de la Virgen"*, llevó a que las religiosas quisieran mantener en adecuadas condiciones esta pintura, pues iba a ocupar un lugar principal dentro del conjunto del retablo. Para tal efecto decidieron encargar una adecuada restauración de la obra, que estaría ubicada en el ático y ésta fue la intervención que tuve la fortuna de realizar.

La tabla data, al parecer, de finales del siglo XVI o a lo sumo de comienzos del XVII por su estilo pictórico tardomanierista, de tendencia claramente italianizante. El autor permanece aún anónimo, pero por su evidente calidad es seguro que posee un valor artístico considerable, aumentado por la escasez actual de pintura de ese tiempo en la Región. A tal interés contribuye también la iconografía, pues la composición aúna dos pasajes sucesivos del ciclo mariano, estructurados en un grupo central que gira en torno a la Virgen, rodeada por ángeles que la sustentan en el aire con levedad, mientras que en lo alto aparece la Santísima Trinidad, sosteniendo la corona Jesucristo y Dios Padre. En la parte inferior de la escena se esboza una línea de horizonte terreno, donde sólo se reconocen las trazas de un edificio torreado pero inidentificable. El estudio físico de la pieza, que completa todo lo expuesto y el proceso al cual fue sometida serán detallados a continuación.



1. Vista del montaje del antiguo retablo en el convento de la calle Vinadel, con la tabla de la "Asunción y Coronación de la Virgen" en el ático.



2. Tabla de la "Asunción y Coronación de la Virgen" antes de la restauración.

El primero de los datos concernientes al análisis técnico de la pintura es su tamaño, que presenta unas dimensiones de 100 cms. de alto por 68 cms. de ancho y 2,5 cms. de grosor, lo cual permite considerarla obra de caballete. Respecto a la técnica de realización, es un óleo sobre tabla con un estrato de preparación intermedio.

Por lo que se refiere a los materiales que constituyen la obra y su estado de conservación, el examen preliminar siguió los pasos siguientes:

- *Soporte:* Está formado por dos paneles de madera de pino, ensamblados y unidos como un solo tablero mediante dos barrotes originales encastrados en la madera, es decir, encajados sobre unos carriles o cajas horadadas en el reverso por unión en 'cola de milano'. Además aparecen escurridos de restos de adhesivos antiguos, que debieron servir para el encolado de los paneles de madera. Cabe destacar asimismo en el envés las marcas inequívocas del instrumento de corte, la azuela, esto es, la herramienta de carpintero que se utilizó para desbastar la madera e igualarla. Los nudos se aprecian con claridad y en lo que respecta al estado de conservación de este soporte, los barrotes dispuestos arriba y abajo en sentido transversal a la veta están finamente biselados; por otra parte cumplen correctamente su función, impidiendo el alabeo, pero pese a ellos, los movimientos y tensiones naturales de la superficie lígnea han provocado que surgieran algunas alteraciones. Había así tres grietas, que atravesaban desde atrás el material llegando hasta la capa pictórica, abriéndola, así como otras fisuras de menor profundidad que sólo se apreciaban y dañaban el soporte por la parte posterior.

Además hay que destacar que faltaban pequeños pedazos de madera, sobre todo en los bordes ya que se hallaban dañados y muy deteriorados especialmente en la zona inferior y en las esquinas. El soporte lígneo también estaba afectado por ataque de insectos xilófagos, pues los orificios característicos se veían claramente en su parte posterior, no apreciándose en cambio en la cara de la pintura.

- *La capa de preparación:* Es de color blanco, formada a base de sulfato cálcico y estopa, aglutinados con colas orgánicas formando un estrato de 1 a 2 milímetros de grosor según las zonas. Estos detalles se han podido conocer por las carencias del estrato pictórico, que dejaban ver la capa inferior e incluso el soporte. La preparación mostraba daños en diversas zonas, especialmente las inferiores y en los bordes donde estaba disgregada e incluso pulverulenta. Acusaba todo el deterioro de la madera y también en esas partes se hallaba degradada. En el interior de la tabla quedaba patente el importante y desigual craquelado que tenía la superficie, que arrancaba desde la capa de preparación y atravesaba la pintura y el barniz. En determinadas zonas había riesgo de mayor desprendimiento y en otras de manera mas puntual aparecían lagunas pequeñas de preparación. Tambien se observó algún abultamiento y corte de los estratos, quizá producido por las tensiones de la madera o por una exudación de resina al estar cerca de un nudo.



3. La misma tabla durante el proceso de estucado y con varias catas de limpieza.



4. La tabla de la "Asunción y Coronación de la Virgen" una vez finalizado el proceso completo de restauración.

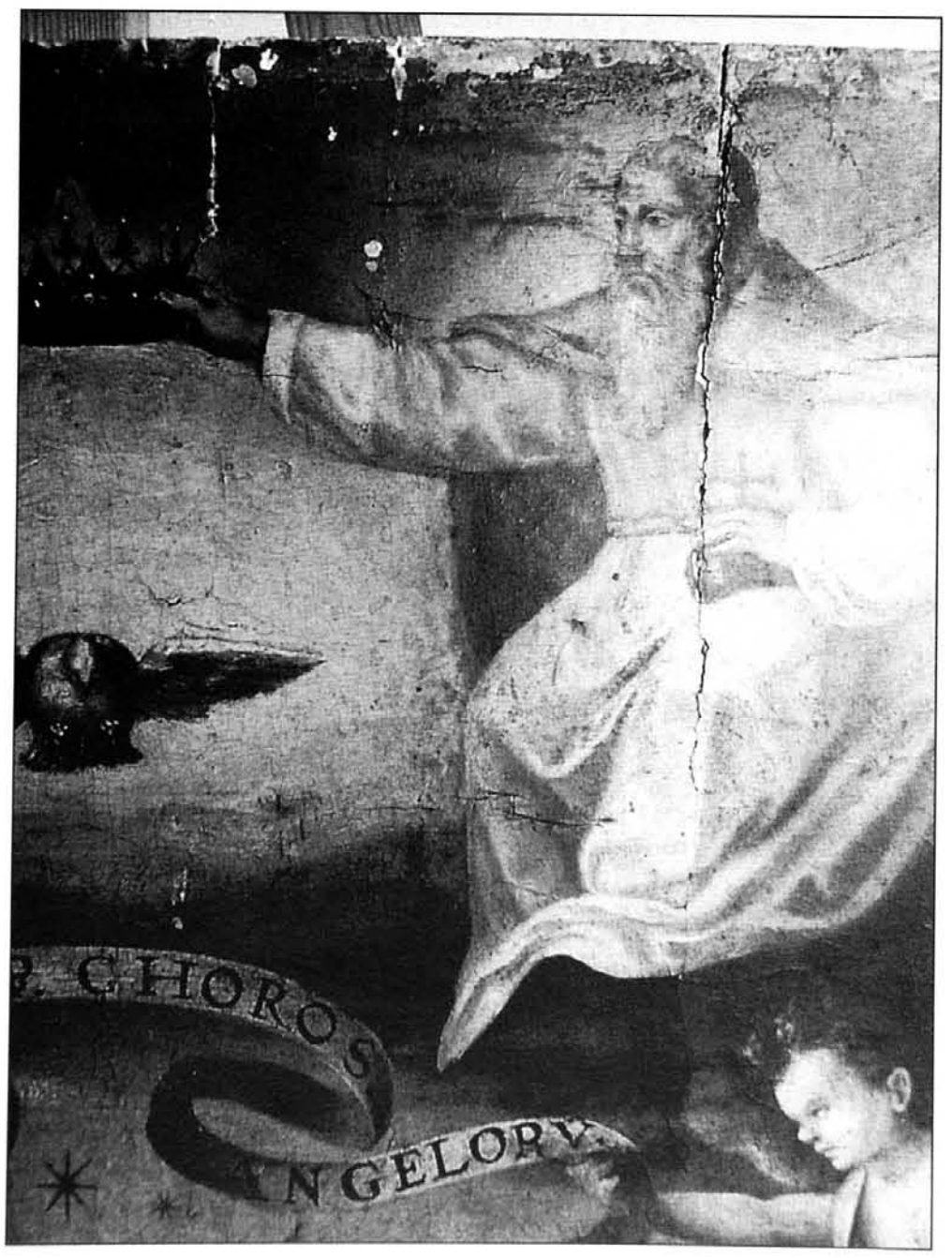
- *La capa pictórica:* Tiene un suave cromatismo en tonos cálidos, rojos amarillos, marrones y verdes. De fina y sutil pincelada, el autor utilizó veladuras y transparencias para conseguir el efecto de una atmósfera etérea, en la que flotan los personajes. En cuanto al estado de conservación la pintura presentaba lagunas y zonas de faltas, se hallaba en parte craquelada y con peligro de posible pérdida de pequeñas porciones originales, por estar en zonas puntuales levantada, semidesprendida y con partes donde ya se había caído, como en las grietas y zonas bajas de la obra. Estos deterioros suelen estar causados por cambios climáticos (humedad relativa y temperatura), que afectan a los soportes de madera y, consecuentemente, pueden ser transmitidos a las sucesivas capas de pintura, provocando pérdidas de preparación y pintura original. También tenía zonas rozadas y con arañazos e incisiones, pintura abrasionada y como desgastada. Se veían con claridad repintes anteriores toscos y manchas antiguas, que alteraban y distorsionaban burdamente el cromatismo original, sobre todo en su zonas inferiores. En general este deterioro venía condicionado por el de la capa de preparación y el propio del soporte.

- *Capa de barniz:* Aparecía muy oxidada y amarillenta, había perdido su función protectora y capacidad translúcida, aportando a la obra un tono oscuro que velaba y ocultaba el cromatismo original. Además, tenía abundantes depósitos incoherentes y generalizada suciedad superficial, junto a manchas y otras salpicaduras de naturaleza varia e indeterminada.

Hecho este estudio puntual y generalizado previo, se podía abordar con garantías suficientes la recuperación de la tabla. Los criterios a seguir en la restauración perseguían devolver a la pintura el aspecto más aproximado a lo que debió ser su estado primitivo. En cuanto a la elección de materiales a emplear, éstos debían responder a las exigencias, lógicas, de inocuidad respecto al original, reversibilidad e inalterabilidad en el tiempo.

El tratamiento aplicado comenzó con una adecuada protección de las capas de pintura y preparación que corrían riesgo de desprendimiento. Además se realizó una fijación y un asentamiento parcial de color en las zonas levantadas, de craqueladuras y abultadas. Estos procesos de protección y sujeción se hicieron mediante adhesivos orgánicos (coletta italiana, cola de conejo, etc.) y papel japonés, colocados de manera puntual, por ligera presión con espátula eléctrica y a temperatura controlada de manera paulatina para no humectar en exceso la madera y para no someterla a calor excesivo.

Tras ello ya se pudo manipular la pieza con mayor seguridad y se pasó a actuar sobre la parte posterior de la obra. De entrada no fue necesario intervenir corrigiendo el soporte, pues no lo precisaba al presentar un levísimo alabeo, apenas perceptible, que por otra parte estaba ya estabilizado y bien controlado por los propios barrotes de reverilización de los disolventes, ya que de no emplearse los más adecuados se puede dañar irreversiblemente la película pictórica. Por tanto esta limpieza en principio fue hecha de manera superficial, tras establecer tonos esenciales y



5. Detalle de la figura de Dios Padre en la zona superior derecha de dicha tabla, antes de la restauración apreciándose grietas y otros deterioros.



6. Detalle de la figura de Dios Padre en la zona superior derecha de dicha tabla, después de la restauración.

diversos de la composición. La operación general después fue realizada de manera paulatina y progresiva, efectuándose por diferentes estratos, de los superiores a los inferiores y eliminando sucesivamente elementos como barnices, humos, al tablero, neutralizándolo así para evitar alteraciones futuras.

Siempre en el reverso y a continuación, en zonas de lagunas del soporte se dispusieron injertos con maderas inertes para evitar cualquier tipo de reacción, encajados en las partes de faltas correspondientes y sujetos por colas especiales. Por último, las grietas se rellenaron con un chuleteado a base de fragmentos de madera más blanda que el original, fijándolos con una resina epoxídica especial, que sirvió también para cerrar las fisuras de menor entidad, acabando con ello la actuación sobre el reverso.

Ya en la superficie pictórica propiamente dicha, en primer lugar se asentaron totalmente las partes craqueladas y tras levantar la cobertura de protección y fijación, las zonas de faltas de preparación se estucaron con una mezcla compuesta por sulfato cálcico y adhesivo orgánico, para después enrasarla a nivel con el resto de la pintura. Aunque con frecuencia es práctica habitual realizar la limpieza antes que el estucado, personalmente considero que es más conveniente hacerlo a la inversa, pues cerrando previamente con estuco las lagunas, grietas y fisuras de la pintura se evita que los disolventes empleados en la limpieza interfieran negativamente sobre los estratos pictóricos débiles de alrededor o próximos, ya que el contacto de tales productos con esas zonas dañadas puede ser perjudicial e incluso deshacerlas.

De este modo, una vez igualado al mismo plano todo el anverso, comenzó la tarea de limpieza persiguiendo sobre todo un fin estético, con la eliminación de barnices alterados y repintes antiguos para subsanar la distorsión que éstos provocaban y devolver o recuperar para la obra los colores originales. Era la fase más delicada de todo el proceso restaurador, que exige sensibilidad hacia la pieza artística, junto a conocimiento y destreza en la utilización de los disolventes, ya que de no emplearse los más adecuados se puede dañar irreversiblemente la película pictórica. Por tanto esta limpieza en principio fue hecha de manera superficial, tras establecer la mezcla de disolventes más idónea y haciendo catas en puntos no esenciales y diversos de la composición. La operación general después fue realizada de manera paulatina y progresiva, efectuándose por diferentes estratos, de los superiores a los inferiores y eliminando sucesivamente elementos como barnices, humos, polvo, repintes, excrementos, etc., que se habían ido acumulando desde antiguo. Queda claro que sin alterar las veladuras y transparencias de la pintura y evitando tocar los componentes originales de la obra, respetándolos para no perjudicarlos. En algunas zonas de manchas éstas habían trepado hasta la capa pictórica afectándola y para poder eliminarlas se arriesgaba la pintura, por lo que se han dejado para no causar un mal mayor, prefiriendo solaparlas posteriormente con color. De esta manera la tabla volvió a lucir su cromatismo primitivo o, al menos, aquel que si bien ligeramente mudado por el paso del tiempo, es el más similar al original.



7. Vista del montaje final del nuevo retablo en la iglesia del convento de Justinianas, con la Inmaculada en el centro y la tabla de la "Asunción y Coronación de la Virgen" en el ático.

La aplicación, acto seguido, de una capa aislante de barniz permitió independizar la superficie original de las siguientes intervenciones posteriores y ésta es la ocasionalmente denominada "capa sandwich". Después comenzó la reintegración cromática, la fase seguramente más vistosa que completaba definitivamente la lectura original de la pieza. Es un proceso delicado que exige aplicarlo con minuciosidad, interviniendo solamente en las faltas de color y evitando ocultar zonas originales. Así, se rellenaron con color todas las partes que tenían carencias, que en esta obra afortunadamente no eran esenciales ni muy grandes, mediante reconstrucción realista o ilusionista de estas zonas con pigmentos al barniz. Las lagunas se han podido reintegrar reconstruyendo sin problema y de manera completa la escena general, ya que en su mayor parte eran fondos, había datos suficientes alrededor y no afectaban a figuras importantes. También se procuró en todo momento no producir ninguna alteración estética ni visual, completando solamente las faltas, integrándolas plenamente en la escena pero sin inventar nada. Las manchas que no se pudieron eliminar en la limpieza por afectar a la pintura se velaron ligeramente con color y de todo este proceso como de los anteriores se ha realizado abundante documentación fotográfica. En definitiva esta operación posibilitó devolver la unidad visual y estética a la obra, recuperando la lectura integral de la composición pintada.

Posteriormente la intervención concluyó con el barnizado final de protección, necesario para una mejor conservación de la pintura, que se efectuó en capas sucesivas ajustándose para una mejor visualización de la obra. Se buscó un acabado satinado que favorecía el cromatismo de la pintura, dando un aspecto matizado y semimate a la tabla.

Una vez finalizada esta restauración y tras terminar los doradores las piezas nuevas de madera que compondrían el resto del conjunto retablístico, se procedió a montar el nuevo retablo, operación que duró algunas semanas. Todo el conjunto estuvo instalado en su nueva y definitiva sede en diciembre de 1994 y se inauguró el día de la Inmaculada con gran emotividad y júbilo por parte de las religiosas, ya que con la realización del mismo se cumplían muchas expectativas, sueños y esfuerzos. El deseo de embellecer su templo, de crear un marco digno a la Inmaculada, pieza central del presbiterio, y de completar un vacío importante en la zona del altar motivó a la comunidad monástica a emprender con gran ilusión la aventura, un tanto arriesgada pero grata y deseada, de acometer la realización de este retablo. Desgraciadamente no contaban con subvenciones oficiales, ni con el apoyo de otras entidades públicas, ni más fuentes de financiación que su trabajo cotidiano y su esfuerzo denodado. Por lo cual, al ver ya hoy materializado este empeño debemos congratularnos, puesto que ya no sólo la ciudad de Murcia se enriquece con ello, sino que el patrimonio artístico regional se ve aumentado y mejorado notablemente, por lo que ha supuesto de labor de salvaguarda y recuperación de antiguas piezas alteradas, que han recuperado su esplendor. Por consiguiente, mi más sincera felicitación y enhorabuena a la comunidad religiosa de Justinianas de Madre de Dios, a las que animo a continuar con iniciativas similares en las obras artísticas que conservan, invitando asimismo a todos aquellos interesados a visitar dicho conjunto.

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 191 - 195

IMAGEN Y TEXTO. UNA EXPERIENCIA DIDACTICA EN EL MUSEO DE MURCIA
(COLECCION DE BELLAS ARTES)

Mª Angeles Cano Sánchez
Josefina Jorquera Ramallo

"Puedo muy bien quedarme contemplando un cuadro con el mismo placer que sentiría leyendo una buena narración histórica, pues ambos –pintor e historiador– son pintores, uno pinta con la palabra, el otro con el pincel".
-Leonardo da Vinci -

Un cuadro es algo más que un mero trozo de tela que, tras su preparación, espera paciente la aplicación de una serie de pigmentos que le darán una forma y contenido que lucirá a lo largo de los siglos. Es algo más que un lienzo en una sala de museo o un simple objeto inanimado. Este puede suponer, si verdaderamente nos detenemos frente a él, el vínculo de expresión del artista, de su creatividad o de las imposiciones de un mecenas, un vehículo de comunicación con su época, del paso de los siglos, y como tal, por qué no, un importante testimonio de acontecimientos históricos, religiosidad, gustos literarios del momento vivido o aspectos como los quehaceres cotidianos que protagonizaron las gentes.

Sin duda alguna, si el espectador se enfrenta a la obra conociendo su historia, el visitante sacará más jugo a lo que está contemplando, conocerá relatos mitológicos, pasajes bíblicos, textos literarios como poesías o narraciones extraordinarias. Aprenderá con ello a saber leer también en un cuadro.

Esta es la práctica que intentamos llevar a cabo con las visitas que periódicamente realizan los colegios al Museo, queríamos captar la atención del visitante más joven, hacer que entrara en el cuadro, que viviera su historia. Para ello, buscamos las fuentes en que los artistas pudieron inspirarse y se las ofrecimos.

Recopilamos unos treinta textos relacionados con otras tantas obras expuestas en el Museo de Bellas Artes y comenzamos a funcionar con resultados diversos. Estos variaron, en buena parte, dependiendo del grado de disponibilidad de los grupos; no todos estaban dispuestos a entrar en una dinámica participativa ya fuera por uno u otro motivo. La experiencia que fuimos adquiriendo fue otro aspecto que nos permitió ir modificando la idea inicial e ir adaptándola a cada una de las visitas, teniendo en cuenta sus características peculiares: edad, estudios, motivación, inquietudes...

En la Sala I, la sala del Renacimiento, seleccionamos distintos temas. En algunos podía intuirse, aunque sin llegar a precisar demasiado como ocurría con la leyenda de "La Traslación del cuerpo de Santiago". Sin embargo, ante otros, el visitante desconocía lo que allí, sin palabras, se relataba, como fue el caso del cuadro de Pedro de Orrente "Céfalo y Procris". Para ello, acudimos al libro de "Las Metamorfosis" de Ovidio y ofrecimos el texto en el cual se relataba tan bello pasaje:

"(...) A la mañana siguiente, como de ordinario, salí de caza, y cuando me encontré cansado me tumbé sobre la hierba llamando a mi socorro a esa dulce frescura que hacía todas mis delicias. "Venid –le decía–, venid a consolarme de mis fatigas". De pronto creí oir un suspiro; volví los ojos para ver de dónde salía, sorprendiéndome un ruido de hojas. No dudando de que se trataba de alguna bestia, lancé mi dardo. ¡Ay de mí! Era a Procris misma a quien acababa de herir en el pecho. La reconocí en el grito que



Foto 1. "Céfalo y Procris".

ella lanzó; acudí presuroso, y me la encontré bañada en sangre. Le arranqué el funesto dardo que ella misma me había regalado.(...)".

El joven visitante, que por su corta edad aún no está inmerso en la trama de los conceptos propios de la Historia del Arte, comienza a mostrar una cierta curiosidad por seguir descubriendo los secretos que otros cuadros puedan desvelarle. Esto sucedió con el anónimo italiano "Susana y los Viejos", uno de los más recordados a juzgar por las opiniones remitidas al Museo por algunos de los alumnos que participaron en esta experiencia. Conocida la historia de la joven hebrea, las relaciones simbólicas que se establecen entre personajes y animales resulta más evidente para los escolares ajenos a este tipo de conexiones. Con cada una de las obras, la posible reticencia inicial se iba diluyendo y los alumnos aparecían más dispuestos a colaborar.

En la sala del siglo XVII, aquellas obras que habitualmente llamaban más la atención fueron las escogidas. Este fue el caso del "San Jerónimo Penitente" de José de Ribera, "San Francisco de Borja" de Nicolás de Bussi o la "Santa Catalina" de Cavarozzi.

Ante el lienzo de Ribera, es inevitable detenerse para comentar aspectos técnicos como el tratamiento de la luz, el escorzo de la figura o el realismo imperante en la época. Sin embargo el santo era un completo desconocido. Esta vez teníamos que acudir a Santiago de la Vorágine y a su libro "La Leyenda Dorada" para que el alumno conociera al personaje:

"(...) Jerónimo, hijo de un noble caballero, siendo todavía muy joven marchó a Roma para estudiar las Sagradas Escrituras, lo hacía con tal asiduidad que dedicaba la mayor parte de las horas del día y de la noche (...) Después de abandonar Roma, marchó a Constantinopla, donde permaneció algún tiempo prosiguiendo sus estudios de la Biblia y después de un tiempo abandonó la ciudad y se retiró al desierto donde permaneció cuatro años realizando rigurosas penitencias. Durante sus horas de retiro escribió a su amigo diciendo: "Mientras viví en aquella inmensa soledad (...) mis miembros se deformaron por su rozamiento con la aspereza del cilicio; mi piel, seca y renegrida como la de los etíopes, sin carne que cubrir, se adhirió a mi esqueleto; mis lágrimas y gemidos eran constantes; procuraba espantar el sueño (...), me crujían los huesos (...)".

Varias fueron las obras que escogimos del siglo XVIII, el "siglo de oro murciano" para nuestro repertorio. En este, no podíamos menos que incluir una de las obras que de Salzillo o de su taller se exponen en este Museo. El arcángel San Rafael fue el elegido. Su historia, estrechamente relacionada con su nombre, sorprendió desde el primer momento tanto a alumnos como a algún que otro profesor. La Biblia fue nuestra fuente documental:

(...) El ángel le dijo: "Agarra el pez y no lo dejes escapar" (...) "Abre el pez, quítale la hiel, el corazón y el hígado (...) pues son medicina excelente (...)". El joven interrogó al ángel: (...) "¿En qué consiste tal medicina?"(...) "La hiel sirve de ungüento para las manchas blancas de los ojos; se sopla sobre ellos y se curan".

(...) se adelantaron los dos, y Rafael le dijo: (...) "Unta sus ojos con la hiel del pez; al escocerle, se frotará y desaparecerán las manchas blancas. Tu padre recobrará la vista y verá la luz".



Foto 2. "San Nicolás de Bari".

Otro lienzo de este siglo llamaba nuestra atención. "San Nicolás de Bari" de Lorenzo Vila era el protagonista. Para explicar la iconografía de este santo y la curiosa evolución de una de sus leyendas a lo largo de más de mil años, acudimos a diversas fuentes. La evolución sufrida por los tres generales romanos, que en un principio constituyeron el origen de la leyenda, pasaron a convertirse en tres niños, motivado por las diversas representaciones y las confusiones populares por el jerarquizado tratamiento medieval de los personajes. Tuvimos presente, por tanto, que no podíamos aplicarlo a todos los grupos, quedando por ello restringido su uso a los grupos de bachillerato que tienen una visión más amplia de la evolución del arte.

Quedaba patente hasta aquí cómo el arte se encontraba al servicio de las creencias religiosas y cómo las fuentes en las que se apoyaba eran de este tipo.



Foto 3. "Margarita probándose las joyas".

Las distintas historias o relatos que se narran en los cuadros eran distribuidos entre los chicos que formaban los diferentes grupos. No sólo tenían que escuchar la explicación que nosotras podíamos ofrecer, sino que leían a sus compañeros los fragmentos escogidos, identificaban el cuadro en cuestión y a raíz de esto, se explicaban su iconografía e iconología. La visita, así, se hacía completamente participativa.

De esta manera pudieron comprobar de forma práctica la estrecha relación que durante el siglo XIX existía entre la pintura y la literatura. Cómo los temas que la sociedad burguesa empezaba a leer y a ver representados en sus teatros, tan frecuentados ahora o comentados en sus tertulias y veladas literarias, también estaban presentes en los estudios de los artistas. Goethe, en su "Fausto", pone en boca de Margarita las siguientes palabras:

"(...) (Abre el armario para encerrar en él sus vestidos, y ve la cajita que contiene las alhajas).

Margarita. –"*¿Cómo puede haber aquí esta rica caja cuando había cerrado perfectamente el armario? En verdad es esto admirable; Pero ¿Qué contendrá? quizás la habrá dejado alguien como prenda por lo que haya prestado mi madre. He aquí su llavecita que pende de una cinta. Si me atreviese a abrirla ¿Qué es esto, Dios mío? No he visto en mi vida cosa igual: un adorno capaz de satisfacer el deseo de la señora más encopetada. Desearía saber qué tal me va este collar de perlas. ¿De quién será tanta riqueza?.*

(Se enjoya y se acerca al espejo)".

José Martínez Pozo interpreta de este modo la escena. Con el ejemplo del espejo los niños pueden comprobar cómo los artistas se basan en las fuentes, interpretándolas luego con pequeñas variantes.

Otro bello ejemplo lo constituye una obra del artista Francisco Reigón. Otra vez la literatura nos envuelve y arrastra hacia su mundo, esta vez con la historia de "Florinda la Cava y sus doncellas". El romance donde el rey Don Rodrigo se enamora de la hija del conde Don Julián, será el pretexto para llevar a cabo una nueva manifestación pictórica. Se advierte así cómo cualquier historia es buena para que el artista la plasme con sus pinceles.

"La Cava con sus doncellas
con gran gusto y regocijo...
metiéronse en un jardín
cerca de un famoso umbrío.
"Sentadas á la redonda,
la Cava á todas les dijo
que se midiesen las piernas
con un listón amarillo.
"Midiéronse sus doncellas,
la Cava lo mismo hizo...
"Pensó la Cava estar sola;
pero la ventura hizo
que por una celosía
mirase el rey Don Rodrigo".

La mayoría de los colegios que visitan el Museo son de Murcia, si no todos de la capital, sí de la región, por tanto, conocen las manifestaciones actuales de los trajes, juegos, fiestas regionales y folklore en general. Los chicos miran ahora con sorpresa y agrado cómo en el siglo XIX se muestra parte de los ambientes huertanos recogidos tanto por escritores como por pintores del momento.

La idea es la misma, ellos mismos lo han podido comprobar: el retrato de la Murcia Huertana. José María de Alarcón, Sobejano o Inocencio Medina Vera pintan, mien-



Foto 4. "Florinda la Cava y sus doncellas".

tras, Vicente Medina escribe, y romances o poemas se publican en revistas extraordinarias de "La Verdad".

La zagala estaba
töa encortaïca,
sin lanzar los ojos,
la cara encendía,
trenzando los flecos de su pañuelico
con las manecicas.
Con los ojos puestos
en la zagalica,
abonico el mozo
su querer l'icía
con unas palabras...¡qué buenas! ¡qué dulces!...
¡ay, qué palabricas!...
Daba gusto verlos,
¡qué pareja hacían!
El arriscaïco,
sin parar dícirla...
Ella, con sus labios siempre
sin icir naïca...

Los niños, con los textos en la mano, y leyendo al poeta se dan cuenta de que las artes no tienen por qué darse por separado, constituyendo un eslabón aparte sino que se integran en la sociedad y en los detalles más pequeños del vivir cotidiano. No es ya la idea que se les explica, es la propia práctica la que los lleva a este conocimiento.



Foto 5. "Idilio huertano".

El siglo XX supone un cambio total en la estética del arte, es el momento de las vanguardias, de la creación de nuevos conceptos de espacio, tiempo o belleza. Al espectador le resulta más desconcertante su visión y su comprensión, de ahí que los chicos vean con sorpresa y agrado la relación que se podría establecer entre la obra de Natividad Navalón Blesa "Homenaje a Edgar Allan Poe"con uno de los cuentos de este escritor:

(...) "Un día me acompañó en un quehacer doméstico al sótano del viejo edificio que nuestra pobreza nos había obligado a habitar. El gato que me siguió por las empinadas escaleras, casi me hizo caer de bruces. Exasperado hasta la locura me apoderé de una hacha y, olvidando en mi ira el pánico pueril que hasta entonces había paralizado mi mano, dirigí al animal un golpe, que habría resultado instantáneamente mortal si le hubiera acertado. Pero la mano de mi esposa detuvo el golpe. Dominado por una rabia demoníaca ante su intromisión liberé mi brazo y hundí el hacha en su cráneo. Cayó muerta en el acto.(...)

Los agentes de policía me pidieron que les acompañara en su registro. No dejaron un rincón sin explorar. Al fin, por tercera o cuarta vez, descendieron al sótano. (...)

Finalizada la visita, los comentarios de los alumnos nos permitieron conocer las ideas que habían ido configurando a través de este recorrido. A partir de estar opiniones y luego las remitidas al Museo por alguno de los centros docentes, pudimos observar cómo los más pequeños se limitaban a comentar la historia que más gracia les había hecho o llamado más la atención por su aspecto misterioso. Para otros, los de mayor edad, la idea que ellos traían al principio acerca de la pintura en general o de un cuadro en particular había cambiado. Sí, hay conceptos técnicos, escuelas, periodos, estilos en cada uno de ellos, un trasfondo narrativo que hace despertar nuestro interés, fijarnos más en detalles que anteriormente con un simple golpe de vista habrían pasado desapercibidos o habríamos relegado al olvido tan sólo por el hecho de desconocerlos. Muchos nos comentaban cuadros que generalmente suelen destacar entre las visitas; otros profundizaron un poco más y comprendieron lo que nosotras intentábamos comunicar y que ya al principio de esta breve reseña, en palabras de Leonardo, señalábamos.

Como conclusión señalamos que fueron bastantes y variadas las obras que escogimos para dicha práctica, eli-

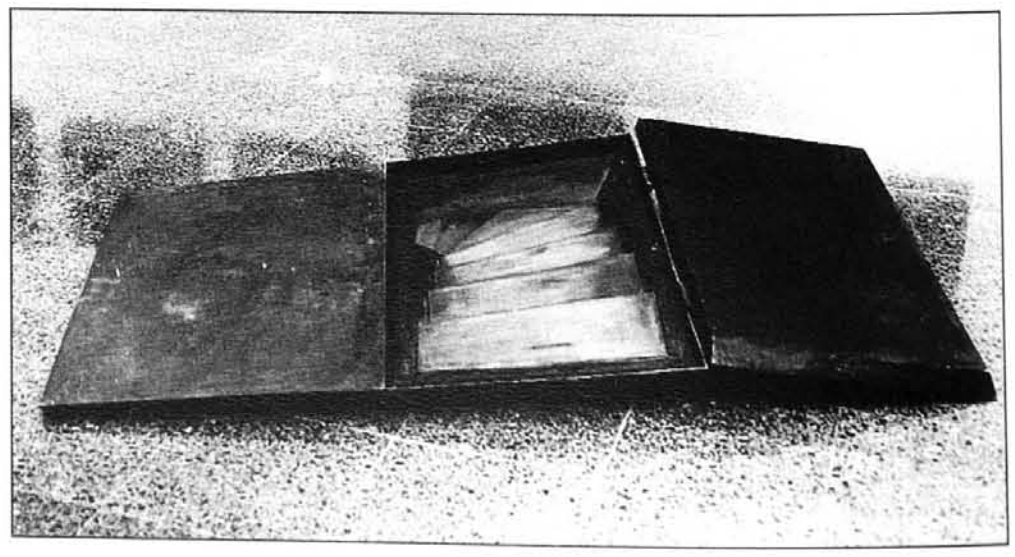


Foto 6. "Homenaje a Edgar Allan Poe".

giendo para ilustrarlas los retazos de las historias que representaban. La idea de mostrar estos poemas, romances, obras teatrales... pareció ser acertada. Los chicos, pertenecientes a las enseñanzas primaria y secundaria, y por tanto, con poco o ningún conocimiento de arte, pudieron comprobar cómo los cuadros también tienen una trama que descifrar y, por tanto, una visita al Museo puede resultar no sólo didáctica sino también entretenida. Fue una grata experiencia en la que intentamos que los alumnos, muchos de ellos la primera vez que visitaban un museo, se interesaran un poco más por el mundo del arte.

BIBLIOGRAFIA

ALEGRIA, J.: "Sucedió. Romance Panocho". Murcia: Revista Extraordinaria de La Verdad, 1931.

ALLAN POE, E.: "El gato negro" y "El pozo y el péndulo" en Narraciones Extraordinarias. Madrid: S.A. de Promoción y Ediciones, 1984. Págs. 50-52 /Pag. 56.

ANTIGUO TESTAMENTO: DANIEL: 13, 1-23.
GENESIS: 11, 2-5 / 31, 1-4 / 31, 14-19.
TOBIAS: 6, 1-9 / 11, 1-9.

APOLLODORO: *Biblioteca Mitológica II*, 5-11.

CALLEJA, S.: *La Perla del Hogar*. Madrid: Edit. Saturnino Calleja Fernández. Págs. 7-8

EVANGELIOS APOCRIFOS: Libro sobre la Natividad de María, VII, 4.

GARCÍA GUTIERREZ: *El Trovador*. Jornada I, escena III, IV. Barcelona: Editorial Labor, 1972 Págs. 41-43.

GEBHARDT, V.: *Los Dioses de Grecia y Roma*. Volumen II. Barcelona. Biblioteca Ilustrada de Espasa y Compañía. 1981, Págs. 14 y 32.

GOETHE, J. W.: *Fausto* Madrid: Edit. Aguilar, 1983. Pág. 63.

JORGE ARAGONESES, M.: *Pintura decorativa en Murcia siglos XIX y XX*. Murcia: Diputación Provincial, 1964 Págs. 31-32 y 92.

JORGE ARAGONESES, M.: *Sobre la vida y obra de Joaquín Campos*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1968.

LA VERDAD: Diario de Información de Murcia. Artículo del 3-II-1941

LAVER; J.: *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Edit. Cátedra, 1988. Págs. 133-134;243-244.

MALE, E.: *Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes:* Madrid: Encuentro, 1986.

MEDINA, V.: "Carmencita" y "Naïca" en Poesía. Murcia, 1908. Págs.421-489.

MUSEO DE MURCIA. CATALOGO DE SU SECCION DE BELLAS ARTES FORMADO POR LA COMISIÓN DE MONUMENTOS. Murcia, 1910, pág. 29.

NUEVO TESTAMENTO: EVANGELIO DE S. LUCAS 1, 26-38.
EVANGELIO DE S. MATEO 27, 57-61.

OVIDIO: *Las Metamorfosis*. Madrid: Austral, 1980. Pág. 145.

ROIG, J. F.: *La iconografía de los Santos*. Barcelona: Omega, 1950. Pág. 200.

ROMANCERO ESPAÑOL. Barcelona: Edit. Labor, 1989.

VORAGINE, Santiago de la: *La Leyenda Dorada*. Volumen I; II. Madrid: Alianza, 1984. Págs. Vol. I: 38,40, 399-400; Vol. II: 625, 630, 770.

FOTOS: ARCHIVO MUSEO DE MURCIA.

LAS EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO DE MURCIA (1984-1994): UNA MUY BREVE REFLEXION

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 198 - 199

Juana García Guillén
PSICOLOGA

El presente trabajo no es un intento de evidenciar de qué manera influye el hecho de insertar múltiples y variadas actividades en la vida "normal" de un Museo, tales como una "exposición temporal"; en el tránsito o movilidad del público habitual y no habitual; lo que parece que derivará inevitablemente en un incremento del volumen de sus visitantes.

Podríamos seguramente establecer que, sin duda, las exposiciones son un método eficaz de difusión cultural, no exclusivamente ligadas a los Museos, pero sí en estrecha relación.

De manera similar a como cambian las cosas a nuestro alrededor, el concepto de Museo también ha evolucionado y a su vez ha generado nuevos planteamientos sobre la función expositiva, sobre el papel del público y su consideración en el diseño expositivo.

Tal es así que se empieza a tomar en consideración a un visitante activo y participativo que interactúa con el mensaje de la exposición.

De manera que se trata de potenciar aquellos aspectos que favorezcan tales interacciones, además de aquellos aspectos tradicionalmente considerados, tales como: perfiles del público, estudio del impacto, utilización ambiental del espacio, información aportada, itinerarios, etc. Y otros que llamaré pre y post-exposición que considero de interés y sobre los que haré hincapié.

Durante los últimos diez años el Museo de Murcia realizó una serie de exposiciones, en ambas secciones: Arqueología y Bellas Artes.

He de señalar que la Sección de Bellas Artes dispone de una pequeña sala destinada exclusivamente para tales actos, mientras que no ocurre así en la Sección de Arqueología, que no tiene sala de exposiciones.

Mostraré de modo orientativo un cuadro en el que, distinguiendo por Secciones del total de visitantes un número determinado en cada caso, puede adjudicarse al evento propio de la exposición.

He de hacer asimismo la advertencia de que en algunos casos no disponía de datos a mi alcance.

Año	Secc. Arque.	Secc. BB.AA.	Totales	Exposición
1984	10.392	23.360	33.752	15.000
1985	3.583	4.021	7.604	981
1986	7.246	3.814*	11.060	1.630
1987	8.563	2.859*	11.422	Sin Datos
1988	8.051	3.071*	11.122	Sin Datos
1989	8.445	3.878*	12.323	Sin Datos
1990	9.348	3227*	12.575	188
1991	10.856	5.998	16.854	887
1992	11.117	6.164	17.281	2.069
1993	10.966	4.219	15.185	Sin datos
1994	9.762	5.307	15.069	2.154 (13 Dic.-31 Enero 95)

* Cerrado por reformas o por problemas de personal.

La buena marcha de nuestros Museos, en cumplimiento de su función prioritaria podemos descomponerla en algunos de estos aspectos: podemos hablar de sus *COLECCIONES* y decir de ellas que son su razón, su contenido fundamental, casi su primera fuente.

Otro aspecto a destacar son los *ESTUDIOS E INVESTIGACION* que de ellas puedan derivar y que de alguna forma constituyen la máquina que dinamiza la actividad diaria en la vida de estos centros.

Pero no menos importantes son sus *PROGRAMAS Y EXPOSICIONES*, sean éstas permanentes o temporales, abarcando la imagen pública de salida al exterior, para profanos y entendidos. La divulgación, difusión cultural debe ser lo suficientemente amplia como para que dentro de su ámbito quepan los más diversos sectores de la población. Si ello es así, habremos cubierto al menos algunos de nuestros objetivos.

En esta dinámica general las exposiciones temporales se insertan como elemento dinamizador y puntual que aparece con aspectos claramente diferenciados y es que entre otras cosas:

– Nos ofrece una versión diferente de algún aspecto específico que puede estar o no representado en las colecciones permanentes.

– Nos acerca de una manera más profunda a temas concretos.

– Ofrece a su vez una flexibilidad tanto al acercamiento como en la movilidad que no nos ofrecen las exposiciones permanentes.

Dicho esto, pudiera pensarse en las ventajas y glorias de las exposiciones temporales. Pero cuidado con algunas cuestiones a mi entender relevantes que bien manejadas nos ofrecen una versión exitosa del encuentro pero que en su defecto pudieran convertir el hecho en una mera colocación de cosas cuya función e interacción resulta indefinible.

Y es que, no habremos de juzgar el éxito o fracaso de nuestras exposiciones (¿también se ha de juzgar el fracaso?) sólo en función del aumento del número de visitantes. Este criterio tan utilizado no es por sí solo garantía del bien hacer.

Interesa dejar claro que nuestras exposiciones han de estar avaladas por criterios de "calidad" entendida a su vez ésta dentro del contexto de la calidad cultural, educativa y de relevancia social, que es éste el fin supuesto de todas nuestras actividades en el marco de la institución a la que pertenecemos y representamos.

Si esto no es así, estaremos haciendo y cumpliendo y tal vez parcheando fines diferentes y probablemente ajenos a nuestras inquietudes iniciales; habrá que "mirar" dentro y fuera no sea que desviemos nuestros objetivos.

Contextualizar cultural y socialmente el tema de nuestra exposición puede resultar altamente adecuado en esta misma línea de pensamiento, quizás relacionada con aspectos inevitablemente inamovibles de nuestras salas permanentes.

Entroncarla con una política cultural no ajena y definida e insertarla en un programa cultural completo pero abierto, pudiera resultar altamente óptimo. Aislar el evento puede resultar una actividad inconexa que no encuentra sentido dentro de una concepción global ni de las ideas apriorísticas que deben guiar toda intención cultural y eminentemente educativa.

Los contactos internos, por llamarlos de alguna manera, aparecen referenciados a las materias y objetos de exposición y asimismo a las personas que se mezclan conjuntamente como un todo diferenciado tratando de aparentar hacia el exterior e insinuando una cierta intencionalidad e intención de comunicar algo a alguien.

Comunicar del objeto, de la materia, del tema, del contexto cultural y de las personas que desarrollan un proceso necesario de *COORDINACION* para ultimar entre todas y poner en marcha imparable pautas de *COMUNICACION* en ambas direcciones, tal vez mesurable en términos de actitud, apertura hacia, interrelación, publicidad exterior, manifestación intencional... Conciencia de la percepción y de la lectura que ha de hacer nuestro público.

Así que el planteamiento de las exposiciones temporales en mi opinión se inscribe dentro de un ámbito general donde caben, por cierto, aspectos de contenido, de presentación, de gestión propia interna y externa, de intencionalidad manifiesta y de promoción pública. Todo sin perder de vista la raíz cultural y temporal en nuestra historia, manifestada fundamentalmente como un servicio educativo, intencional y lúdico, aspecto este último de cierta importancia.

Se presenta asimismo como hecho irrenunciable el tema de la *EVALUACION*, irrenunciable y absolutamente necesario. No basta con comunicar que durante tales días, nuestra exposición consiguió acaparar la atención de un número tal de visitantes. Importa qué tipo de visitante, por qué viene, qué espera encontrar y qué encuentra. No olvidar el gusto de nuestro visitante, quiénes son no-visitantes, qué comportamiento tuvieron los que lo hicieron, cuánto tiempo se detuvieron, en qué se recrearon en nuestra sala, qué grado de comprensión e interacción mostraron, extensible a los objetos y a las personas y a la dinámica general...

Criterios de rentabilidad social, sin olvidar manifestar de forma realista y sincera el gasto que supuso nuestra idea. Ver en qué grado se corresponde el esfuerzo financiero de nuestro trabajo con los objetivos previstos; su adecuación y compensación me parece un criterio lo suficientemente válido e importante como para insertarlo en la evaluación.

En la mayoría de ocasiones; como es el caso, carecemos de dicha información, ni precisa ni aproximada, información evaluada, claro. No es muy frecuente medir en estos términos y menos hace unos años. Sólo la fría nota de fechas y partes de visitantes queda en el archivo ofreciéndonos por razones obvias una información pobre acerca de cómo fueron las cosas. Esto es lo que hay; es de obligado cumplimiento tratar de mejorarlas conjugando cuantos aspectos se considere necesario, tanto endógenos como exógenos para que la historia no se repita exactamente y consigamos dar un giro que reavive toda nuestra política cultural y educativa.

BIBLIOGRAFIA

LEON AURORA: "El Museo, teoría, praxis y utopía". Madrid, Cátedra D.L. 1978.
JORNADAS DEAC (9.ª JAEN): IX JORNADAS ESTATALES DEAC-MUSEOS, "La exposición", Jaén 1994.

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 199 - 203

CRONICA DEL MUSEO DE MURCIA 1994

Francisca Bernal Pascual
José Miguel García Cano
Consuelo García Serrano
Mª Angeles Gutiérrez García

I. INCREMENTO DE FONDOS

ARQUEOLOGIA

PROSPECCIONES Y EXCAVACIONES

1994/1. Lote Excavación. C/. Cortés-C/. San Nicolás (Murcia). Islámico.
1994/3. Lote Excavación. C/. Santa Teresa (Puerto de Mazarrón). Romano.
1994/4. Prospección. Cabezo de La Rueda (Alcantarilla). Ibérico.
1994/6. Lote Excavación. Fuente de La Pinilla (Fuente Alamo). Iberorromano.
1994/7. Lote Excavación. C/. de La Merced nº 10 (Murcia). Islámico.
1994/10. Lote Excavación. Asilo (Mula). Moderno.
1994/11. Lote Excavación. Baños de Fortuna (Fortuna). Romano.
1994/12. Prospección. Covatillas I, Casas Blancas (Sucina). Romano.
1994/13. Prospección. Puerto de Sucina (Sucina). Romano.
1994/14. Prospección. Lo Montanaro, Avileses (Murcia). Romano.
1994/15. Prospección. Cañada Redonda I y II (Sucina). Romano e Islámico.
1994/16. Prospección. Casa del Palmero (Sucina). Romano.
1994/17. Prospección. Alto de Maganes (Sucina). Bronce.
1994/18. Prospección. Casas del Pozo (Sucina). Romano.
1994/19. Prospección. Molata Chica (Sucina). Iberorromano.
1994/20. Prospección. Monte Finca La Peraleja (Sucina). Islámico.
1994/21. Prospección. Loma Pequeña-Las Palas (Sucina). Bronce.
1994/22. Prospección. Loma de la Margarita (Sucina). Romano.
1994/23. Prospección. La Peraleja (Sucina). Romano.
1994/24. Prospección. La Ceña (Sucina). Bronce.
1994/25. Prospección. Monte Los Cartagenas (Sucina). Islámico.
1994/26. Prospección. Alto de la Cueva (Sucina). Romano.
1994/27. Prospección. Las Herrerías (Sucina). Romano.
1994/28. Prospección. Borrambla I y II (Sucina). Iberorromano.
1994/29. Prospección. Cabezo de la Cruz (Sucina). Iberorromano.
1994/30. Prospección. Las Nietas (Sucina). Islámico.
1994/31. Prospección. Lo Sánchez (Sucina). Romano.
1994/32. Prospección. Cerro Verde (Sucina). Romano.
1994/33. Prospección. Alto de los Garroferos (Sucina). Ibérico, Romano e Islámico.
1994/34. Prospección. Cañada del Pocico (Sucina). Romano.
1994/35. Prospección. Las Conguetas (Sucina). Islámico.
1994/36. Prospección. Los Ginovinos (Sucina). Ibérico.
1994/37. Prospección. Loma de Enmedio I y II (Sucina). Islámico.
1994/38. Prospección. Los Gea, Gea y Truyols (Sucina). Romano.
1994/39. Prospección. El Caracolero, Gea y Truyols (Sucina). Bronce, Romano.
1994/40. Prospección. La Multa I y II (Sucina). Islámico.
1994/42. Lote Excavación. El Raal, Palas (Fuente Alamo). Romano.
1994/44. Lote Excavación. C/. Apóstoles nº 7 (Murcia). Islámico.
1994/45. Lote Excavación. Santuario de La Luz (Murcia). Ibérico.
1994/46. Prospección. Abrigos rupestres del Pozo (Calasparra). Calcolítico, Islámico.
1994/47. Prospección. El Castillico (Calasparra). Bronce.
1994/48. Prospección. Fuente de Mula (Bullas). Calcolítico.

1994/49. Prospección. Fuente de Pinilla (Caravaca). Calcolítico.
1994/50. Prospección. Fuente de Pinilla (Caravaca). Calcolítico.
1994/51. Prospección. Campo del Alfarero (Alguazas). Calcolítico.
1994/52. Prospección. Abrigo de la Rogativa (Moratalla). Eneolítico, Bronce.
1994/53. Prospección. Cabezo del Zorro (Bullas). Indeterminado.
1994/54. Prospección. Cueva de la Barquilla (Caravaca). Eneolítico.
1994/55. Prospección. La Presa (Calasparra). Calcolítico, Bronce.
1994/56. Prospección. Morra de Los Castillejos (Moratalla). Bronce.
1994/57. Prospección. La Risca (Moratalla). Bronce.
1994/58. Prospección. Cueva 6 (Aguilas). Neolítico, Calcolítico.
1994/59. Lote Excavación. Barranco de los Carboneros (Totana). Calcolítico.
1994/60. Prospección. Cueva del Palomarico (Mazarrón). Bronce.
1994/61. Prospección. Los Tejedores, Sierra de Quípar (Cehegín). Epipaleolítico.
1994/62. Prospección. Parazuelos I y II (Lorca). Bronce.
1994/63. Prospección. Cueva de los Navarros (Moratalla). Calcolítico.
1994/64. Prospección. Casas Nuevas (Cehegín). Calcolítico.
1994/65. Lote Excavación. Cala del Pino, La Manga del Mar Menor (Cartagena). Bronce Final.
1994/66. Prospección. Los Toyos (Mazarrón). Neolítico, Bronce.
1994/67. Prospección. Cueva de Percheles (Mazarrón). Calcolítico.
1994/68. Prospección. Cueva Ahumada (Mazarrón). Bronce.
1994/69. Prospección. Morro de la Cerámica (Cehegín). Iberorromano.
1994/70. Lote Excavación. Los Villaricos (Mula). Romano.
1994/71. Lote Excavación. Bagil (Moratalla). Calcolítico.
1994/72. Lote Excavación. Procedencia Desconocida (Aguilas o Mazarrón). Romano.
1994/73. Prospección. Barranco de Los Carboneros (Totana). Calcolítico.

DONACIONES

1994/2. Materiales contemporáneos. Sierra de Ricote (Ricote).
1994/5. Moneda contemporánea. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (Madrid)
1994/8. Materiales romanos. Cabo de Palos (Cartagena).
1994/9. Moneda medieval. Procedencia Desconocida.
1994/41. Materiales islámicos. Procedencia Desconocida.

ADQUISICION

1994/43. Moneda de plata de 1994. Valor 2.000 ptas. Fca. Nacional de Moneda y Timbre.

BELLAS ARTES

DEPOSITO

1994/1. "Paisaje" de Sanz Fargas. O/L de 290x158 cms. Depósito de la familia Molina.

ADQUISICION

1994/2. Conjunto de quince piezas de platería de los siglos XVIII-XIX, algunas de ellas con marcaje y autor (Ingreso antiguo).

II. EXPOSICIONES

ARQUEOLOGIA

Murcia. Centro de Arte Palacio Almudí.
"Sharq Al-Andalus. Resistencia frente a los Almohades". Desde el 22 de diciembre de 1993 hasta el 31 de marzo de 1994.
Murcia. Casa de la Cultura.
"V Jornadas de Arqueología Regional". Mayor. Asistencia 636.
Yecla. Casa Municipal de Cultura.
"El Padre Lasalde y las escuelas Pías de Yecla". Mayo-Junio.
Bullas. Casa de la Cultura.
"V Jornadas de Arqueología Regional". Junio.
Cartagena. Casa de la Cultura.
"V Jornadas de Arqueología Regional". Septiembre.
Alhama. Centro Cultural "Plaza Vieja".
"V Jornadas de Arqueología Regional". Octubre.
Lorca. Museo Arqueológico.
"La frontera oriental nazarí como sujeto histórico (ss. XIII-XVI)". A partir del 16 de noviembre.

BELLAS ARTES

Madrid. Palacio Velázquez.
"Centros y periferias en la modernización de la pintura española". A partir de septiembre de 1993. Posteriormente itinerante hasta junio por diversas ciudades españolas.
Madrid. Museo del Prado.
"Imágenes de un coloso". Desde diciembre de 1993. Posteriormente itinerante hasta octubre por diversas ciudades españolas incluida Murcia. Sala de San Esteban.
Madrid. Museo del Prado.
"El mundo literario en la pintura española del siglo XIX". Desde diciembre de 1993. Posteriormente itinerante por distintas ciudades españolas incluida Murcia. Centro de Arte Palacio Almudí a partir del 16 de diciembre.
Región de Murcia. Varios municipios. Fundación CAM.
"Pintura murciana". Desde diciembre de 1993 hasta junio.
Murcia. Museo Ramón Gaya.

"Muestra antológica de Joaquín". Febrero. Murcia. Cámara de Comercio.

"Muestra antológica de José Planes". Abril-mayo. Valencia. IVAM.

"Un siglo de pintura valenciana". Mayo-junio. Soria. Fundación Duques de Soria.

"La Mesta". Septiembre-diciembre. Murcia. Museo Ramón Gaya.

"Galería de retratos". Noviembre-diciembre. Madrid. Casa de América.

"Belenes hispanoamericanos". Desde diciembre. Museo de Murcia. Sala de Exposiciones Temporales.

"Belenes. La Colección del Museo". Desde 16 de diciembre. Visitantes 1.341 (31/12/94).

III. CURSOS, CONGRESOS, CONFERENCIAS Y COLABORACIONES

"V Jornadas de Arqueología Regional". Salón de Actos de la Casa de la Cultura. Murcia. Del 9 al 12 de mayo. Asistencia 374.

"Curso Arqueología y Etnografía". Aulario de la Merced. Murcia. Del 16 al 20 de mayo. En colaboración con el Area de Hª. Antigua de la Universidad de Murcia. Asistencia 124.

"Curso la Arqueología y el expolio arqueológico", dirigido a los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad del Estado. Salón Blanco de la CC.AA. de Murcia. Del 23 al 25 de mayo. Colaboración de la Dirección General de Cultura y la Delegación del Gobierno en Murcia. Asistencia 224.

"El libro de la vida". Recinto de la Colección de Bellas Artes del Museo de Murcia. Noviembre. Obra de teatro. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. Asistencia 148.

"Conferencia/coloquio El Belén en Murcia". Sala de Exposiciones Temporales del Museo de Murcia. 17 de diciembre. Asociación cultural Patrimonio siglo XXI. Asistentes 60.

Colaboración con el área de Arqueología de la Universidad de Murcia, Dr. Ramallo Asensio, para la realización de las clases prácticas de la especialidad de Historia Antigua y Arqueología en la colección de Arqueología del Museo:

- Numismática antigua.
- Cerámica romano-republicana.
- Epigrafía latina (Dr. Noguera Celdrán).

Participación con la cátedra de Historia Antigua, Dr. González Blanco, en materia de Antropología cultural y Etnografía.

Colaboración técnica en las excavaciones arqueológicas de Cabezo Gordo (Torre Pacheco), Dres. Gibert y Walker.

Asistencia y apoyo técnico a los municipios de Aguilas, Alhama, Bullas, Cartagena, Jumilla, Lorca y Yecla.

IV. INVESTIGACION

En este epígrafe hay que diferenciar dos ámbitos: Investigaciones que se han llevado a cabo sobre ciertos objetos o colecciones de Museo de Murcia y la propia línea de investigación del Centro.

A lo largo de 1994 se han dirigido al Museo ciento cuatro (104) investigadores cuya adscripción cultural se especifica más abajo. Este número ha supuesto un importante incremento, 30%, que ha roto muy al alza la tendencia de los últimos años en donde el volumen de científicos que requerían el estudio de objetos del Museo estaba estabilizado en torno a 80 individuos –82 (1991), 79 (1992) y 80 (1993) (Bernal et alii, 1993: 261)–. Además de estos investigadores debidamente acreditados se han resuelto una gran cantidad de consultas orales o escritas a un nutrido grupo de estudiantes de bachillerato y universidad.

Del mismo modo se han realizado observaciones, tasaciones o expertizaciones de obras de arte, numismática y piezas arqueológicas.

Arqueología	1994	Bellas Artes	1994
Prehistoria	13	Siglo XVII	7
Hierro Ibérico	15	Siglo XVIII	4
Romano	14	Siglo XIX	17
Islámico	13	Siglo XX	16
Moderno	4	TOTAL	44
DEAC	1		
TOTAL	60	TOTAL INVEST.	104

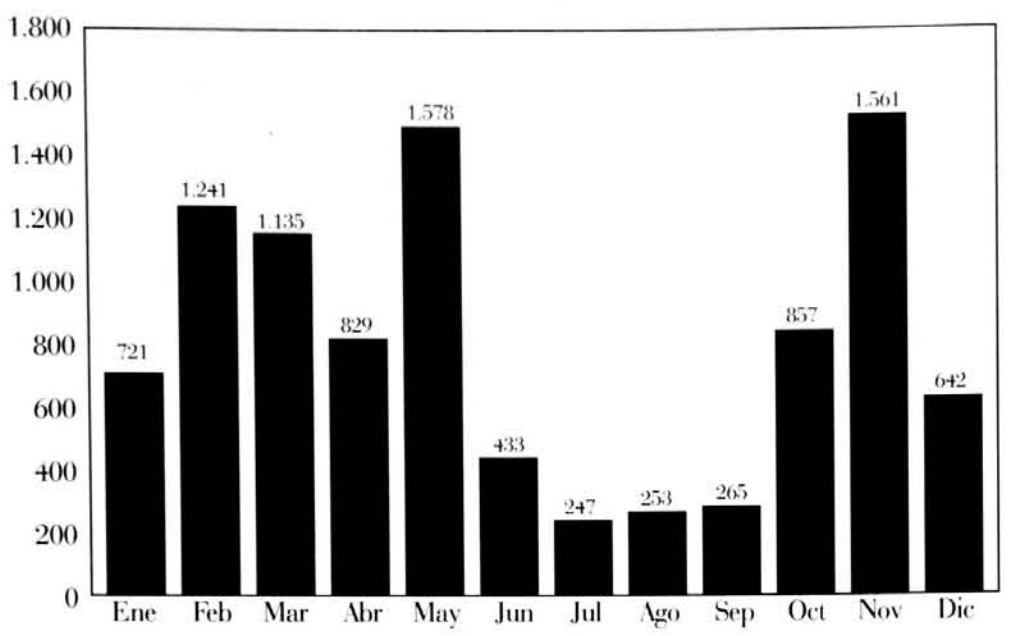
Del gráfico anterior se desprende a simple vista que mientras los investigadores de la Colección de Arqueología se ha mantenido en un número similar a 1993, es decir, sesenta con pequeñas modificaciones según el período cultural, así pierde un investigador la arqueología Islámica, mientras que los mundos ibéricos y romano menguan en dos cada uno. Por su parte, la Prehistoria gana seis, esto es, casi un cien por cien con respecto al año precedente (Bernal et alii, 1993: 261). En Bellas Artes, por el contrario, se ha producido una intensificación generalizada del estudio de la Colección, con un espectacular aumento de los siglos XIX (+9) y XX (+10) que supone en ambos casos más del cien por cien de 1993. En total, en Bellas Artes durante 1994 han pasado 44 investigadores, un 120% más que en 1993 (Bernal et alii, 1993: 261).

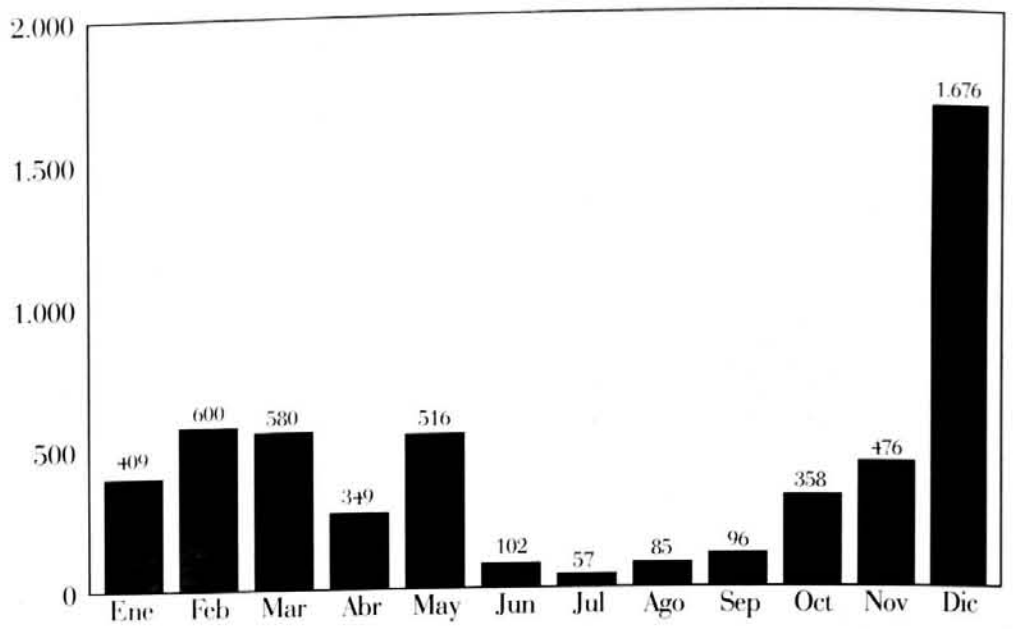
El Museo mantiene tres programas científicos como investigación propia: Mundo Ibérico, centrado principalmente en el ámbito funerario de las cuencas del Segura y del Guadalentín –necrópolis del Cabecico del Tesoro, Fortuna y Archena– y Altiplano Jumilla-Yecla –conjunto de Coimbra del Barranco Ancho–; Fortificaciones y poblamiento islámico en la Huerta de Murcia y la Colección de pintura de Bellas Artes durante los siglos XIX y primera parte de siglo XX.

V. MUSEOGRAFIA

Se ha trabajado intensamente en las Salas de Exposición Permanente de la Colección de Arqueología. Salas I, IV, VI, IX y X correspondientes a la Prehistoria, Mundo Ibérico, Romano y Medieval Islámico.

En primer lugar se ha continuado en las Salas mencionadas el cambio de los paneles de fondo de las vitrinas,





pese a la dificultad que conlleva el desmontaje/montaje de objetos e implementos en cada caso. Aprovechando las sustituciones se ha mejorado la información escrita de apoyo a los objetos que se exhiben.

En la Sala I se ha colocado una gran fotografía de un nuevo hallazgo de arte rupestre Paleolítico procedente de la cueva de Jorge (Cieza). Se trata de un équido de gran tamaño (estilo III).

La Sala IV, donde se expone la escultura ibérica en piedra, cuenta desde este año con un nuevo fragmento escultórico ubicado en la vitrina 1. Se trata, seguramente, de una cabeza masculina con un bello pendiente en una de las orejas hallada en el Cabezo de la Rueda (Alcantarilla).

La vitrina 1 de la Sala VI, bronces romanos, se ha transformado completamente con la inclusión de nuevos soportes de metacrilato para los objetos, así como más información escrita sobre los *hermae* expuestos.

En las Salas de Mundo Islámico –9/10– se han expuesto por vez primera siete paneles con los fragmentos de yeserías procedentes del Castillejo de Monteagudo. Dentro de los paneles, las piezas han sido ordenadas en función del tipo de yeserías, trabajo que debemos a los técnicos del Centro Municipal de Arqueología de Murcia, a quienes agradecemos su esfuerzo, especialmente a D. Julio Navarro Palazón. También hay que decir que todos los paneles, metacrilatos incluidos, han sido cedidos generosamente por dicha institución municipal.

Por lo que respecta a la exposición de nuevos materiales de época islámica, citar en la Sala IX, vitrina 2, una redoma verde y manganeso (ss. X-XI) procedente de las excavaciones de urgencia en la C/. Pedro de la Flor (Murcia); en la Sala X, vitrina, 4, se ha completado la colección de candiles con una soberbia pieza de cuatro piqueras (ss. X-XI) hallada en las excavaciones de la calle Pedro de la Flor igualmente; también se exhiben –Sala X, v. 5– ajuares domésticos procedentes de las distintas fases del Palacio islámico de la calle Fuensanta de Murcia (ss. X-XV). Finalmente, mencionar que en la vitrina 6 de esta misma Sala se ha introducido una espléndida escudilla de Paterna, serie verde y morada en cuyo medallón central se contempla una magnífica ave rapaz (ss. XIV-XV). Este cuenco procede de las excavaciones de urgencia de las calles San Nicolás/Cortés de Murcia capital.

En el vestíbulo de acceso al Museo se han retelado y pintado las dos grandes vitrinas expositoras que flanquean la puerta, donde se ubican mayoritariamente las colecciones de vidrio cartagenero, así como la gran vitrina que ocupa el lateral izquierdo del hall de entrada donde se muestran una treintena de lozas cartageneras de la Amistad, fabricadas en la segunda mitad del siglo XIX.

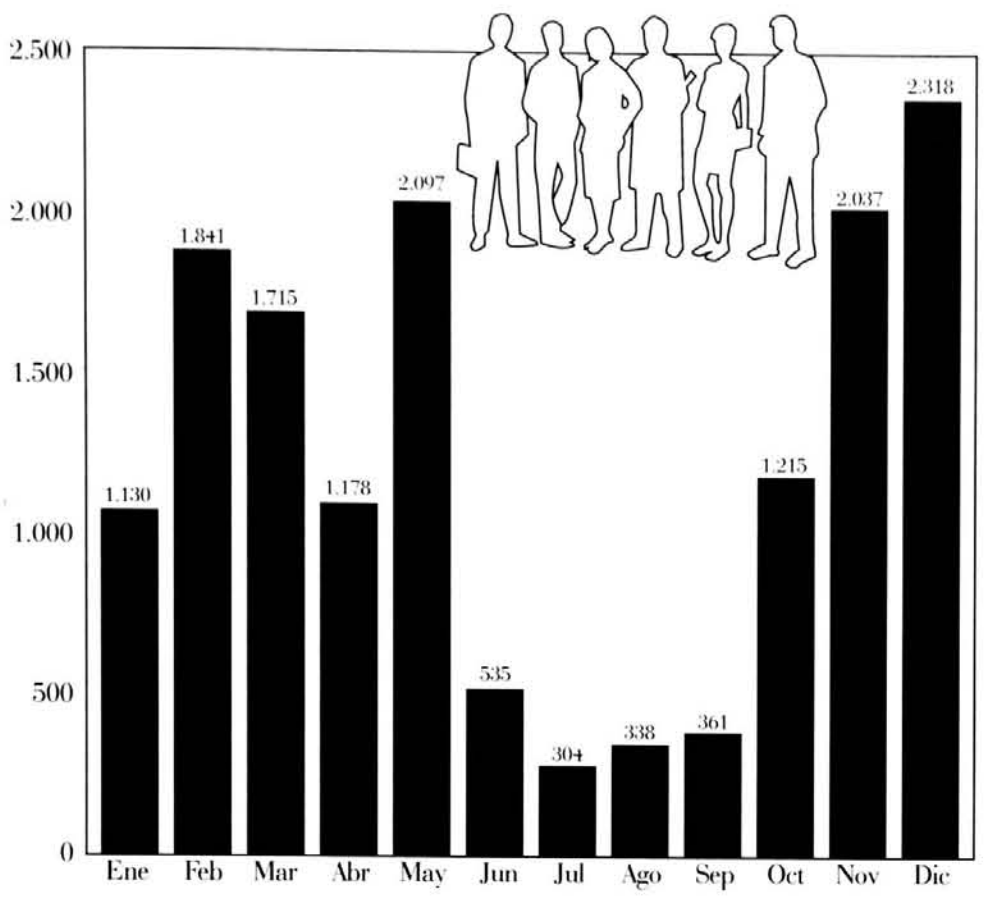
Igualmente se ha intensificado la iluminación de las Salas de Exposición Permanente, vestíbulo y escalera de acceso al Museo.

En la Colección de Bellas Artes se ha reformado integralmente la Sala II dedicada monográficamente a la pintura de Nicolás Villacis. Los trabajos de restauración de las pinturas, cinco obras, han sido llevadas a cabo en el bienio 1993-94 por D. Francisco López Soldevila, restaurador de pintura del Servicio Regional de Patrimonio Histórico de la CC.AA. de Murcia. Además de las pinturas de Villacis que se exhiben en la pared izquierda de la Sala –en total seis piezas–, se ha recuperado el retablo de la iglesia de la Anunciata, sin su lienzo originial, colocándose igualmente un panel gráfico explicativo de cómo estaba ubicado dicho retablo en la Sala I del Museo de Murcia hacia 1925-1930.

En la Sala III, consagrada al siglo XVII, se han expuesto dos pequeñas esculturas que anteriormente estaban ubicadas en la Sala II. Se trata de un San Pedro de Alcántara, de pequeño formato de escuela granadina (P. de Mena) y un San Francisco Javier, espléndida talla de procedencia andaluza.

La Sala IV correspondiente al siglo XVIII ha incrementado su escultura de la fase más tardía con un "Buen Pastor", obra de Marcos Laborda, que nos introduce ya en los primeros años del siglo XIX, pero con una fuerte influencia salzillesca, tanto en su iconografía como en su factura.

Sala V (siglo XIX). Aquí se ha intentado seguir un discurso cronológico, pero reagrupando temas: retrato, paisaje,... perfilando algunos géneros tales como la pintura de asunto literario e histórico para lo cual se han retirado dos paisajes "Después del aguacero en Madrid", de Ferriz Sicilia, y "Paisaje Vascongado", de Rodríguez Ibáñez, el primero ha pasado a las salas de reserva y el segundo se expone en las dependencias administrativas del centro.



Se han colocado nuevas "Escenas del motín de Esquilache", de Martí y Monsó, y "Florinda la Cava", de Francisco Reigón. Estas pinturas comparten afinidad temática con las obras de Martínez Pozo sobre literatura y asuntos históricos. También el arte religioso de este siglo ha visto incrementada su diversidad iconográfica con la inclusión de "San José con niño", dentro de su fanal. Obra preciosista del XIX, de devoción privada anteriormente ubicada en la Sala del siglo XVIII.

Sala VI (segunda mitad del siglo XIX). Se ha iniciado una rotación de obras de fondos no expuestos para su contemplación durante períodos de tiempo pequeños, actualmente se muestra "Redil de ovejas", de Mariano de la Roca.

A lo largo del año se han colocado diversas obras de arte en distintas zonas de acceso a las Salas de Exposición Permanente de pintura decorativa: un "Paisaje" de Sanz Fargas, depósito temporal de la familia Molina, y la "Vendimia" de Planella, que obtuvo premio en la Exposición Nacional de 1897. También se han colocado dos retratos debidos a Planes y Victorio Nicolás. En el área de administración y dirección se han ubicado "Retrato de mujer", de Hernández Amores, y "Mª Cristina de Habsburgo", de Juan Luna y Noricio.

En 1994, el número total de visitantes ha sido de 15.069, apenas un 2% menor que en 1993. Desglosado por Colecciones ha sido Arqueología la que ha perdido un 16%, situándose en 9.762 personas. La disminución se ha producido básicamente en el segmento escolar, mientras que los visitantes adultos individuales han mantenido el nivel de años precedentes. Por el contrario, Bellas Artes ha experimentado una recuperación importante al registrar un aumento del 20%, pasando de 4.419 a 5.307 visitantes. Por meses, son febrero (1.841), mayo (2.097), noviembre (2.037) y diciembre (2.318) los que mayor afluencia de público han tenido. Destaca diciembre como el mejor mes de 1994, pero hay que tener presente que se ha debido principalmente a la buena acogida de público que tuvo la exposición "Belenes. La Colección del Museo", inaugurada en la Sala de Exposiciones Temporales del Centro el 16 de dicho mes. Sin este acontecimiento, el cuarto mes con mayor volumen de entradas habría sido marzo (1.715), es decir, los mismos meses que en 1993 (Bernal et alii, 1993: 262).

VI. BIBLIOTECA

Como en años precedentes, se ha continuado la catalogación de los fondos bibliográficos antiguos, así como los ingresos actuales de las dos Colecciones del Museo. Durante 1994 se ha incrementado la biblioteca con 680 volúmenes, que corresponden a 279 libros y 401 revistas. Esta cifra es importante, ya que supera en algo más de un 6% a los ingresos obtenidos en 1993 (Bernal et alii, 1993: 262).

Estos datos confirman plenamente la expansión, difusión y éxito de la revista VERDOLAY, fuente principal de los intercambios con otras instituciones científicas nacionales y extranjeras.

	Arqueología	Bellas Artes	TOTAL
Libros	174	105	279
Nº Nuevas Revistas	19	7	26
Nº Revistas individuales	258	143	401

El uso de ambas bibliotecas sigue siendo restringido, admitiéndose la consulta a investigadores, especialistas y alumnos de especialidad o tercer ciclo de las especialidades de Arqueología, Hª. Antigua y Arte.

Nº de usuarios 223
Nº obras consultadas 659

INCREMENTO BIBLIOGRAFICO. MUSEO DE MURCIA 1992-1994

	Libros	Nº Nuevas Revistas	Nº Revistas Indiv.
1992	319	29	359
1993	242	32	396
1994	279	26	401
TOTAL	840	87	1.156

Nº USUARIOS BIBLIOTECA. MUSEO DE MURCIA 1992-1994

	Nº de usuarios	Nº obras consultadas
1992	211	591
1993	217	614
1994	223	659
TOTAL	651	1.864

DESCRIPCION ANALITICA E INDIZACION DE LA REVISTA GOYA I (1981-1992)

VERDOLAY Nº 6 / MURCIA Págs. 205 - 231

Mª Angeles López Guerao
Mª Mercedes Briz Marín

INTRODUCCION

"Goya" es una publicación periódica (bimestral) editada regularmente desde 1954 por la fundación del Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Trata temas de toda la Historia del Arte: pintura, escultura, arquitectura, etc., aunque se detiene espec8ialmente en estudiar los fondos del Museo Lázaro Galdiano.

Esta publicación forma parte de los fondos de la biblioitetca del Museo de Murcia, sección Bellas Artes. Tiene por tanto un enorme interés para el centro, dado su carácter científico.

El objetivo primordial de éste trabajo es facilitar la laobr de investigación delos usuarios de la biblioteca, facilitando la utilización del contenido de ésta publicación que con frecuencia está infrautilizada, por desconocerse el contenido de los artículos.

"Goya" es, además, en la hemeroteca del centro, uno de los títulos más interesantes, no solo por el tema que trata, sino también porque constituye una colección completa, desde los primeros números aparecidos, en 1954, hasta el año en curso.

Se han recogido en este trabajo los 22 últimos años por ser los de más actualidad en las investigaciones. Así queda abierta la posibilidad de realizar por parte del centro, un seguimiento de la revista, al igual se podría hacer una catalogación retrospectiva que contemple toda la colección.

La descripción analítica se ha realizado cronológicamente desde el año de inicio, confeccionado un asiento bibliográfico por el autor del título y con su correspondiente encabezamiento de materia.

La indización se ha hecho siguiendo dos criterios: Autores responsables de los artículos y materias, ordenados ambos alfabéticamente con indicación de las referencias donde aparecen.

Los temas de los artículos son muy concretos y especializados, por lo que se han agrupado algunas materias bajo temas más generales. Para su localización se han utilizado las referencias: véase (v.) que envía del término no aceptado al aceptado; véase además (v.a.) que completa la información sobre un tema, indicando otros asuntos relacionados; referido en (r.e.) indica la posibilidad de localizar el tema en referencias más genéricas.

Para la realización de este trabajo se ha seguido la "Lista de encabezamientos de materias", las "Reglas de catalogación de publicaciones seriadas", "Encabezamientos de materia: Normativa para su redacción", que publica el Ministerio de Cultura, así como otras obras de referencia.

CATALOGACION ANALITICA

1 SEBASTIAN LOPEZ, S. *La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja*, Colombia. Santiago Sebastián López. En GOYA : revista de arte. Madrid. n. 166 (en.-feb. 1982); p. 178-183. ISSN 0017-2715.
1. Pintura mural-Iconografía-S. XVII.

2 MATILLA TASCON, A. *Estampas religiosas del siglo XVIII*: colección del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Antonio Matilla Tascón. En GOYA : revista de arte. Madrid. n. 166 (en.-feb. 1982); p. 184-197. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XVIII.

3 NICOLAU CASTRO, J. *Los retablos de Santa María la Real de Los Yébenes*. Juan Nicolau Castro. En GOYA : revista de arte. Madrid. n. 166 (en.-feb. 1982); p. 198-202. ISSN 0017-2715
1. Escultura española-S. XVIII.

4 GRANDAL, M. H. *Thomas Gainsborough*. María Hortensia Grandal. En GOYA : revista de arte. Madrid. n. 166 (en.-feb. 1982); p. 203-218. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XVIII.

5 ALCOLEA BLANCH, S. *Un dibujo de Tomás López Enguidanos*. Santiago Alcolea Blanch. En GOYA : revista de arte. Madrid. n. 166 (en.-feb. 1982); p. 219-221. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XIX.

6 SANZ, M. J. *Portapaces renacentistas del Museo Lázaro Galdiano*. María Jesús Sanz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 167-168 (marzo-jun. 1982); p. 258-269. ISSN 0017-2715.
1. Metalistería-S. XVI.

7 DIAZ PADRON, M. *Una Virgen de la Humildad de Cornelis van Cleve*. Matías Díaz Padrón. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 167-168 (marzo-jun. 1982); p. 270-273. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XVI.

8 ALCALA FLECHA, R. *Fuentes emblemáticas del Asno cargado de reliquias*, de la serie (REF Los Desastres de la Guerra) de Goya. Roberto Alcalá Flecha. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 167-168 (marzo-jun. 1982); p. 274-278. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de-Grabados y dibujos. 2. Pintura española-Iconografía-S. XVIII.

9 ARIAS ANGLES, E. *Varios retratos de la familia Santamarca por Gómez y Cros*, López, Moreno Carbonero y Madrazo. Enrique Arias Anglés. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 167-168 (marzo-jun. 1982); p. 279-284. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de retrato española-S. XIX.

10 LAHUERTA, *G. Mi felicidad gozosa: a una sonrisa. Genaro Lahuerta*. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 167-168 (marzo-jun. 1982); p. 285-286. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XIX.

11 SIERRA DELAGE, M. *El Museo del doctor Velasco: proyecto del Marqués de Cubas*. Marta Sierra Delage. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 167-168 (marzo-jun. 1982); p. 287-294. ISSN 0017-2715.
1. Museos-Arquitectura-S. XIX.

12 FERNANDEZ, L. A. *El Ermitaño, sus fuentes y otros aspectos de la pintura de Solana*. Luis Alonso Fernández. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 167-168 (marzo-jun. 1982); p. 295-300. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-Iconografía-S. XIX.

13 KURZ MUÑOZ, J. A. *Pintores del realismo socialista : Iuri Pimenov*. Juan Alberto Kurz Muñoz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 167-168 (marzo-jun. 1982); p. 301-307. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de los países socialistas.

14 ANGULO IÑIGUEZ, D. *Varias obras de Esteban Márquez atribuidas a Murillo*. Diego Angulo Iñiguez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 3-6. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII-XVIII.

15 HARRIS, E. *Murillo en Inglaterra*. Enriqueta Harris. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 3-6. ISSN 0017-2715.
1. Murillo, Bartolomé. 2. Pintura española-S. XVII.

16 MARTIN GONZALEZ, J. J. *Murillo ante la estadística*. Juan José Martín González. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 18-25. ISSN 0017-2715.
1. Murillo, Bartolomé. 2. Pintura española-S. XVII.

17 PEREZ SANCHEZ, A. E. *Un nuevo dibujo de Murillo*. Alfonso E. Pérez Sánchez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 26-28. ISSN 0017-2715.
1. Murillo, Bartolomé. 2. Pintura española-S. XVII.

18 SEBASTIAN LOPEZ, S. *La Mater Inviolata murillesca del Museo Lázaro Galdiano*. Santiago Sebastián López. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 29-34. ISSN 0017-2715.
1. Murillo, Bartolomé. 2. Pintura española-Iconografía-S. XVII.

19 CAAMAÑO MARTINEZ, J. M. *Reflexiones en torno a un autorretrato*. Jesús Mª Caamaño Martínez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 33-34. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de retrato-S. XVII.

20 BROWN, J. *Murillo, pintor de temas eróticos: una faceta inadvertida de su obra*. Jonathan Brown. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 35-43. ISSN 0017-2715.
1. Murillo, Bartolomé. 2. Pintura española-S. XVII.

21 GALLEGO, J. *Sevilla y el monumento a Murillo (1838-1864)*. Julián Gállego. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 169-171. ISSN 0017-2715.
1. Escultura en bronce-S. XIX.

22 BANDA Y VARGAS, A. de la. *El eco de Murillo en la pintura gaditana del siglo XIX*. Antonio de la Banda y Vargas. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 52-58. ISSN 0017-2715.
1. Murillo, Bartolomé.
2. Pintura española-S. XIX.

23 DIAZ PADRON, M. *Nuevas pinturas de Pierre van Lint inéditas y atribuidas a Murillo.* Matías Díaz Padrón, Aida Padrón Mérida. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 59-67. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XVII. 2. Murillo, Bartolomé. II. Padrón Mérida, Aida.

24 CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Piezas de Materia en la pintura de Murillo.* José Manuel Cruz Valdovinos. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 68-74. ISSN 0017-2715.
1. Orfebrería-S. XVII. 2. Murillo, Bartolomé.

25 VALDIVIESO, E. *Aportaciones al conocimiento de los discípulos y seguidores de Murillo.* Enrique Valdivieso. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 75-81. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII-XVIII.

26 RUIZ LAGOS, M. *Técnica escenográfica en el teatro simbólico barroco: las alegorías inanimadas: recuerdos iconográficos de Murillo.* Manuel Ruiz Lagos. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 82-89. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XVII-XVIII. 2. Murillo, Bartolomé.

27 AYALA MALLORY, N. *Rubens y Van Dick en el Arte de Murillo.* Nina Ayala Mallory. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 92-104. ISSN 0017-2715
1. Pintura flamenca-S. XVII. 2. Pintura española-S. XVII.

28 MARTINEZ RIPOLL, A. *Para una cronología de Pedro Núñez de Villavicencio.* Antonio Martínez Ripoll. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 105-112. ISSN 0017-2715
1. Pintura española-S. XVII.

29 SANZ, M. J. *Las joyas en la pintura de Murillo.* María Jesús Sanz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 113-121. ISSN 0017-2715.
1. Murillo, Bartolomé. 2. Pintura española-S. XVII.

30 BARRIO MOYA, J. L. *El Madrid que conoció Murillo.* José Luis Barrio Moya. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 122-125. ISSN 0017-2715
1. Madrid-Urbanismo-S. XVII.

31 SERRERA, J. M. *Murillo y la pintura italiana de los siglos XVI y XVII: nuevas relaciones y concomitancias.* Juan Miguel Serrera. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 126-132. ISSN 0017-2715
1. Murillo, Bartolomé. 2. Pintura italiana-S. XVI-XVII.

32 AGÙERA ROS, J. C. *Nuevas aportaciones a la obra de Matías de Arteaga.* José Carlos Ag¸era Ros. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 133-137. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII.

33 CARRETE PARRONDO, J. *El grabado de reproducción: Murillo en las estampas españolas.* Juan Carrete Parrondo. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 138-150. ISSN 0017-2715.
1. Murillo, Bartolomé-Grabados.

34 PARDO CANALIS, E. *José Gutiérrez de la Vega, en la estela de Murillo.* Enrique Pardo Canalis. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 169-171 (jul.-dic. 1982); p. 151-155. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XIX.

35 PARDO CANALIS, E. *Dos nuevas medallas del Museo Lázaro.* Enrique Pardo Canalis. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 172 (en.-feb. 1983); p. 210-211. ISSN 0017-2715.
1. Medallas.

36 BLASCO ESQUIVIAS, B. *Arquitectura funcional en tiempos de Felipe V: Viviendas y fábricas en el nuevo Baztan.* Beatriz Blasco Esquivias. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 172 (en.-feb. 1983); p. 212-220. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XVIII. 2. Urbanismo-S. XVIII.

37 ALCOLEA BLANCH, S. *Ocho bocetos de Luca Giordano para el Casón del Buen Retiro de Madrid.* Santiago Alcolea Blanch. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 172 (en.-feb. 1983); p. 221-228. ISSN 0017-2715.
1. Pintura italiana-S. XVIII.

38 FUENTES, J. *Naïf yugoslavo: estética y sociología.* Jorge Fuentes. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 172 (en.-feb. 1983); p. 229-240. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de los países socialistas. 2. Sociología del arte.

39 BOLOQUI LARRAYA, B. *Aportaciones al estudio del escultor Carlos Salas.* Belén Boloqui Larraya. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 173 (marzo-abr. 1983); p. 247-285. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XVIII.

40 GIMENO, J. *El templo augusteo de Barcelona.* Javier Gimeno. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 173 (marzo-abr. 1983); p. 286-293. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura clásica.

41 BARAÑANO LETAMENDIA, K. M. de. *Disco de Sebaldo Schreier, por Alberto Durero.* Kosme María de Barañano Letamendia. En GOYA: revista de arte.

Madrid. n. 173 (marzo-abr. 1983); p. 294-295. ISSN 0017-2715.
1. Medallas.

42 MOFFITT, J. F. *El Beso de Brancusi: la exposición de 1906 de escultura ibérica en el Louvre.* John F. Moffitt. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 173 (marzo-abr. 1983); p. 296-302. ISSN 0017-2715.
1. Escultura España-S. XX.

43 FERNANDEZ, L. A. *Pintores de hoy en España: una figuración peculiar e irreductible.* Luis Alonso Fernández. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 173 (marzo-abr. 1983); p. 303-309. ISSN 0017-2715
1. Pintura española-S. XX.

44 TOVAR MARTIN, V. *El arquitecto Juan Gómez de Mora, iniciador del Barroco en España: proyecto del templo de San Antonio de los Portugueses.* Virginia Tovar Martín. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 174 (mayo-jun. 1983); p. 338-342. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XVII.

45 VEGA, J. *Estampas de la imprenta de Toledo: portadas e iniciales del Renacimiento.* Jesusa Vega. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 174 (mayo-jun. 1983); p. 343-355. ISSN 0017-2715.
1. Imprenta-S. XVI.

46 EGEA MARCOS, M. D. *Las estructuras alegóricas de la fachada del Museo del Prado.* María Dolores Egea Marcos. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 174 (mayo-jun. 1983); p. 356-359. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XIX.

47 MARCHAN FIZ, S. *La penetración del pop en el arte español.* Simón Marchán Fiz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 174 (mayo-jun. 1983); p. 360-370. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

48 GARCIA HERRAIZ, E. *El cartón de la vendedora de hortalizas, de Ramón Bayeu.* Enrique García Herráiz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 174 (mayo-jun. 1983); p. 371-373. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVIII.

49 CALVO SERRALLER, F. *Balance crítico de la retrospectiva de Dalí.* Francisco Calvo Serraller. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 174 (mayo-jun. 1983); p. 374-377. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

50 CHECA, F. *La exposición Goya en las colecciones madrileñas.* Fernando Checa. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 174 (mayo-jun. 1983); p. 377-378. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de.
2. Pintura española-S. XVIII.

51 CARRETERO BAJO, A. E. *Nuevas pinturas de Esquivel.* Alvaro Enrique Carretero Bajo. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 174 (mayo-jun. 1983); p. 379. ISSN 0017-2715
1. Pintura española-S. XIX.

52 BARRIO MOYA, J. L. *Miguel Angel Vacherino: el Cristo a la columna del Museo Lázaro.* José Luis Barrio Moya. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 175-176 (jul.-oct. 1993); p. 2-7. ISSN 0017-2715.
1. Escultura italiana-S. XVI-XVII.

53 SEBASTIAN LOPEZ, S. *El Patio de la Infanta de la Casa Zaporta de Zaragoza: lectura iconográfica.* Santiago Sebastián López. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 175-176 (jul.-oct. 1983); p. 8-20. ISSN 0017-2715.
1. Escultura-Iconografía-S. XVI.

54 DIAZ PADRON, M. *Nuevas tablas de Antonio Vázquez en colecciones españolas.* Matías Díaz Padrón. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 175-176 (jul.-oct. 1983); p. 21-29. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI.

55 LAHUERTA, G. *Oda a la escultura.* Genaro Lahuerta. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 175-176 (jul.-oct. 1983); p. 30-31. ISSN 0017-2715.
1. Escultura-Teoría.

56 DIEGO, E. de. *Ilustraciones de Penagos: Déco y reminiscencia finisecular.* Estrella de Diego. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 175-176 (jul.-oct. 1983); p. 32-39. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XX.
2. Artes gráficas.

57 BOZAL, V. *La razón en la imagen.* Valeriano Bozal. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 175-176 (jul.-oct. 1983); p. 40-49. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-Teoría-S. XX.

58 SANCHEZ BELTRAN, M. J. *Llaves artísticas del Museo Arqueológico.* María Jesús Sánchez Beltrán. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 175-176 (jul.-oct. 1983); p. 50-53. ISSN 0017-2715.
1. Metalistería-S. XVI-XVII.

59 NIETO GAYO, G. *Angel Ferrant, escultor de "objetos hallados" y medallista.* Gratiniano Nieto Gayo. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 175-176 (jul.-oct. 1983); p. 54-57. ISSN 0017-2715.
1. Escultura-S. XX. 2. Medallas.

60 AYALA MALLORY, N. Ribera, notas críticas. Nina Ayala Mallory. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 175-176 (jul.-oct. 1983); p. 57-59. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII.

61 RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *Entre el Manierismo y el Barroco: iglesias españolas de planta ovalada. Alfonso* Rodríguez G. de Ceballos. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 177 (nov.-dic. 1983); p. 98-108. ISSN 0017-2715
1. Arquitectura española-S. XVI-XVII.

62 VALVERDE MADRID, J. *El retrato de doña Sabasa García por Goya*. José Valverde Madrid. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 177 (nov.-dic. 1983); p. 108-115. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de. 2. Pintura de retrato-S. XVIII.

63 MARTINEZ RIPOLL, A. *Un dibujo inédito de Goya con cabezas caricaturescas*. Antonio Martínez Ripoll. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 177 (nov.-dic. 1983); p. 110-115. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de-Grabados y dibujos.

64 SOTO CABA, V. *Escenografía del jardín romántico*. Victoria Soto Caba. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 177 (nov.-dic. 1983); p. 116-127. ISSN 0017-2715.
1. Jardines-S. XVIII.

65 HIDALGO OGAYAR, J. *Libro de Horas de William Hastings*. Juana Hidalgo Ogayar. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 177 (nov.-dic. 1983); p. 123-126. ISSN 0017-2715
1. Libros de horas.

65 BONET, J. M. *Americanos en París: los años cincuenta*. Juan Manuel Bonet. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 177 (nov.-dic. 1983); p. 127-137. ISSN 0017-2715.
1. Pintores americanos.

66 LOPEZ TORRIJOS, R. *Pensionados españoles en Roma*. Rosa López Torrijos. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 177 (nov.-dic. 1983); p. 138-139. ISSN 0017-2715.
1. Artistas españoles-1983.

68 STEPANEK, P. *La nueva generación de arte checo*. Pavel Stepanek. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 177 (nov.-dic. 1983); p. 140-143. ISSN 0017-2715.
1. Artistas checos 1942-83.

69 LAVADO PARADINAS, P. J. *Actualidad del arte mudéjar en España*. Pedro J. Lavado Paradinas. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 177 (nov.-dic. 1983); p. 144-147. ISSN 0017-2715.
1. Arte mudéjar-España.

70 SOCIAS PALAU, J. *Joaquín Sunyer en Barcelona*. Jaume Socías Palau. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 177 (nov.-dic. 1983); p. 148-149. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XIX-XX.

71 CANO CUESTA, M. *Medalla de Urbano VIII por Gaspar Molo, en el Museo Lázaro*. Marina Cano Cuesta. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 178 (en.-feb. 1984); p. 178-179. ISSN 0017-2715.
1. Medallas-S. XVII.

72 MATILLA TASCON, A. *Comercio de pintura y alcabalas*. Antonio Matilla Tascón. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 178 (en.-feb. 1984); p. 180-181. ISSN 0017-2715.
1. Pintura-Comercio-S. XVII.

73 AYALA, F. *La pintura y yo: un retrato*. Francisco Ayala. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 178 (en.-feb. 1984); p. 182-183. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII.

74 PERTIERRA DE ROJAS ROMAN, J. *La vivienda de fines de siglo XIX: valor simbólico de los objetos*. José Pertierra de Rojas Román. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 178 (en.-feb. 1984); p. 184-190. ISSN 0017-2715.
1. Artes industriales-S. XIX. 2. Sociología del arte.

75 GALLEGO, J. *Floreros y bodegones españoles*. Julián Gallego. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 178 (en.-feb. 1984); p. 190-196. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII-XVIII.

76 HERNANDO CARRASCO, J. *El eclecticismo: la última vanguardia*. Javier Hernando Carrasco. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 178 (en.-feb. 1984); p. 197-206. ISSN 0017-2715.
1. Pintura ecléctica.

77 FUENTES, J. *El mundo reconstruido de Frank da Costa*. Jorge Fuentes. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 178 (en.-feb. 1984); p. 207-219. ISSN 0017-2715.
1. Artes decorativas.

78 REYERO HERMOSILLA, C. *Las empresas editoriales de Gregorio Martínez Sierra*. Carlos Reyero Hermosilla. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 178 (en.-feb. 1984); p. 211-219. ISSN 0017-2715.
1. Imprenta-S. XVI.

79 LEON TELLO, F. *La estética en la arquitectura de Ventura Rodríguez*. Francisco León Tello. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 178 (en.-feb. 1984); p. 220-224. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XVIII.

80 DESPARMET FITZ-GERALD, X. *Dos pinturas de Francisco de Goya recuperadas del olvido*. Xaviere Desparmet Fitz-Gerald. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 179 (marzo-abr. 1984); p. 250-251. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de. 2. Pintura española-S. XVIII.

81 MORAN TURINA, J. M. *Las colecciones pictóricas de El Escorial y el gusto barroco*. José Miguel Morán Turina, Fernando Checa. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 179 (marzo-abr. 1984); p. 252-261. ISSN 0017-2715.
1. Pintura-S. XVIII-Coleccionistas y colecciones. II. Checa, Fernando.

82 CASTELLANOS RUIZ, C. *Escritorios españoles en el Museo Lázaro Galdiano*. Casto Castellanos Ruiz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 179 (marzo-abr. 1984); p. 262-272. ISSN 0017-2715.
1. Artes industriales-S. XV-XVI.

83 ESPINOS DIAZ, A. *Vicente López, dibujante*. Adela Espinos Díaz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 179 (marzo-abr. 1944); p. 273-277. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XIX.

84 ARIAS SERRANO, L. *El retrato en Juan Antonio Morales*. Laura Arias Serrano. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 179 (marzo-abr. 1984); p. 278-283. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de retrato-S. XX.

85 ESTEBAN, C. *Francis Bacon o la pintura en carne viva*. Claude Esteban. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 179 (marzo-abr. 1984); p. 284-287. ISSN 0017-2715.
1. Pintura inglesa-S. XX.

86 JUANA, J. M. *Milenaria China*. José María de Juana. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 179 (marzo-abr. 1984); p. 288-289. ISSN 0017-2715.
1. Arte chino-Exposiciones.

87 JUANA, J. M. *La Colección Santamarca, recuperada y restaurada*. José María de Juana. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 179 (marzo-abr. 1984); p. 290-293. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de. 2. Pintura-Coleccionistas y colecciones-S. XVIII.

88 BLAZQUEZ MARTINEZ, J. M. *Terracotas y esculturas romanas del Museo Lázaro Galdiano*. José María Blázquez Martínez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 180 (mayo-jun. 1984); p. 314-320. ISSN 0017-2715.
1. Arte romano-S. IV-II a.C..

89 VOSTERS, S. A. *Lope de Vega, Rubens y Marino*. Simón A. Vosters. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 180 (mayo-jun. 1984); p. 321-325. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XVI-XVII.

90 LAHUERTA, G. *Paul Cézanne o la sabia torpeza*. Genaro Lahuerta. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 180 (mayo-jun. 1984); p. 326-328. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XIX-XX.

91 MARCHAN FIZ, S. *Arquitectura y ciudad en la pintura de vanguardias*. Simón Marchan Fiz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 180 (mayo-jun. 1984); p. 329-341. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de vanguardia.

92 GALLEGO, J. *Actualidad del pre-rafaelismo*. Julián Gallego. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 180 (mayo-jun. 1984); p. 324-346. ISSN 0017-2715.
1. Pintura prerrafaelista-S. XX.

93 AYALA MALLORY, N. *Notas sobre Alonso Cano*. Nina Ayala Mallory. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 180 (mayo-jun. 1984); p. 347-349. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII.

94 MILLET, C. *El doble significado del siglo XIX*. Catherine Millet. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 180 (mayo-jun. 1984); p. 350-352. ISSN 0017-2715.
1. Pintura americana-S. XIX.

95 PARDO CANALIS, E. *Una composición inédita de Paret*. Enrique Pardo Canalis. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 2-4. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos.

96 MENA MARQUES, M. *El dibujo de los grandes maestros : la colección Albertina*. Manuela Mena Marqués. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 5-15. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XV-XVIII.

97 HIDALGO OGAYAR, J. *Libro de horas de Lorenzo II, el Joven, y Magdalena de la Tour*. Juana Hidalgo ogayar. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 15-16. ISSN 0017-2715
1. Libros de horas.

98 MEZQUITA MESA, T. *La Biblia moralizada de la Catedral de Toledo*. Teresa Mezquita Mesa. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 17-20. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XIII.

99 CORRALES DE PRADA, L. *La ilustración en los pliegos sueltos del siglo XVI : relación entre la imagen y el texto*. Luis Corrales de Prada. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 21-22. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XVI.

100 MARTIN, P. *De platería segoviana : trazas para la cruz procesional de Fuentepiñel*. Pompeyo Martín. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 23-25. ISSN 0017-2715
1. Orfebrería-S. XVII.

101 ROTETA, A. M. *Un grabado representativo de arquitectura emblemática : la Puerta de Guadalajara.* Ana María Roteta. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 26-29. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura-Grabados.

102 MORENO GARRIDO, A. *Contribución al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo.* Antonio Moreno Garrido, Miguel Angel Gamonal. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 30-37. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XVII. II. Angel Gamonal, Miguel.

103 CARRETE, J. *El grabado y el arte de la pintua: del Barroco a la Ilustración.* Juan Carrete, Antonio Correa. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 38-43. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XVII-XVIII. II. Correa, Antonio.

104 GUTIERREZ PASTOR, I. *Loas y obras de Matías de Irala.* Ismael Gutiérrez Pastor. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 44-49. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XVII-XVIII.

105 CUBILES, S. *Grabado y arqueología: el Teatro Saguntino.* Silvia Cubiles. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 50-54. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XVIII.

106 REVILLA, F. *Un ejemplo característico de arte efímero dieciochesco: el cenotafio barcelonés de María Amalia de Sajonia.* Federico Revilla. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 55-62. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura efímera-S. XVIII.

107 FERNANDEZ DELGADO, J. *Política y memoria del buen gusto: las fiestas reales de 1789.* Javier Fernández Delgado. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 63-67. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XVIII.

108 BLANCO SANCHEZ, C. *La edición vitruviana de la Imprenta Real.* Carmen Blanco Sánchez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 68-74. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XVIII.

109 CABRA, M. D. *Una visión innovadora de la Guerra de la Independencia: Edward Hawke Locker.* María Dolores Cabra. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 75-79. ISSN 0017-2715
1. Libros-Ilustración-S. XIX. 2. Grabados y dibujos-S. XIX.

110 REYERO, C. *El grabado decimonónico de temática histórica: la "Historia de España" del padre Mariana.* Carlos Reyero. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 80-85. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos. 2. Libros-Ilustración-S. XIX.

111 MAESTRE ABAD, V. *Recuerdos y Bellezas de España: su origen ideológico, sus modelos.* Vicente Maestre Abad. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 86-93. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XIX.

112 VEGA, J. *Declinar del grabado clásico: el concurso nacional de 1871.* Jesusa Vega. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 94-99. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XIX.

113 GARCIA MELERO, J. E. *Bartolomé Maura, grabador.* José E. García Melero. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 100-105. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XVIII.

114 GALLEGO, J. *Notas sobre el libro ilustrado a fines del siglo XIX.* Julián Gallego. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 106-112. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XIX.

115 BRASAS EGIDO, J. C. *Un ilustrador del Modernismo español: Eulogio Valera y Sartorio.* José Carlos Brasas Egido. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 113-116. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XIX.

116 DIETERICH, B. *El arte del libro en Alemania: del Jugendstil a la Bauhaus.* Bárbara Dieterich. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 181-182 (jul.-oct. 1984); p. 117. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XX.

117 PARDO CANALIS, E. *La medalla de Santiago del Museo Lázaro.* Enrique Pardo Canalis. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 183 (nov.-dic. 1984); p. 130-131. ISSN 0017-2715.
1. Medallas-S. XVII.

118 SUREDA, J. *Pintura mural románica: recientes descubrimientos en Cataluña.* Joan Sureda. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 183 (nov.-dic. 1984); p. 132-139. ISSN 0017-2715.
1. Pintura románica.

119 BROWN, J. *Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera.* Jonathan Brown. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 183 (nov.-dic. 1984); p. 140-150. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI-XVII-Coleccionistas y colecciones. 2. Mecenas-S. XVI-XVII.

120 LUNA, J. J. *Miscelánea sobre bodegones: de Meléndez a Goya.* Juan José Luna. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 183 (nov.-dic. 1984); p. 140-150. ISSN 0017-2715.
1. Arte español-S. XVIII.

121 FUENTES, J. *La pintura árabe actual.* Jorge Fuentes. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 183 (nov.-dic. 1984); p. 158-165. ISSN 0017-2715.
1. Pintura árabe-S. XX.

122 BORJA, M. J. *Fotografía y producción: Rodchenko.* Manuel J. Borja. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 183 (nov.-dic. 1984); p. 166-171. ISSN 0017-2715.
1. Fotografía-S. XX.

123 PEREZ RIOJA, J. A. *Picasso, ilustrador de libros.* José Antonio Pérez Rioja. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 183 (nov.-dic. 1984); p. 172-174. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.
2. Libros-Ilustración.

124 AZCUE BREA, L. *Informática y museos: un proyecto de Paul Getty Trust.* Leticia Azcue Brea. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 183 (nov.-dic. 1984); p. 175-177. ISSN 0017-2715.
1. Museos-Informática.

125 ALVAREZ DIEZ, I. *Pintura brasileña y universal.* Ildefonso Alvarez Díez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 183 (nov.-dic. 1984); p. 178-179. ISSN 0017-2715.
1. Pintura americana-S. XX.

126 RODRIGUEZ RUIZ, D. *Cartografía y urbanismo.* Delfín Rodríguez Ruiz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 183 (nov.-dic. 1984); p. 180-181. ISSN 0017-2715.
1. Cartografía. 2. Urbanismo-S. XVIII.

127 DOMINGUEZ PERELA, E. *El brocal hispanomusulmán del Museo Lázaro.* Enrique Domínguez Perela. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 184 (en.-feb. 1985); p. 210-215. ISSN 0017-2715.
1. Arte hispanomusulmán-S. XIII-XV.

128 SANCHEZ GARCIA, A. *Un dibujo de la torre de la Catedral de Murcia.* Antonio Sánchez García. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 184 (en.-feb. 1985); p. 215. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XIX.

129 CAVIRO, B. M. *Los grecos de don Pedro Laso de la Vega.* Balbina M. Caviro. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 184 (en.-feb. 1985); p. 216-226. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI-XVII.

130 HERNANDO CARRASCO, J. *Expresionismo cromático en España: la lección de Rothko.* Javier Hernando Carrasco. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 184 (en.-feb. 1985); p. 216-226. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

131 BOZAL, V. *"El coloso" de Goya.* Valeriano Bozal. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 184 (en.-feb. 1985); p. 239-245. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de. 2. Pintura española-S. XVIII.

132 GARCIA IGLESIAS, C. *La evolución del paisaje decimonónico español: el tratado de O'Neille y Rosiñol.* Carmen García Iglesias. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 184 (en.-feb. 1985); p. 246-254. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XIX.

133 CORDERO DE CIRIA, E. *Iconografía de Faetón en España.* Enrique Cordero de Ciria. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 185 (marzo-abr. 1985); p. 274-281. ISSN 0017-2715.
1. Pintura-Iconografía.

134 MARTINEZ-BURGO GARCIA, P. *La perspectiva y el paisaje en la pintura española del siglo XVI.* Palma Martínez-Burgo García. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 185 (marzo-abr. 1985); p. 282-289. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI.

135 DIAZ PADRON, M. *Un lienzo de Thomas Willeboirts Boschaert identificado en la Galería Narodni de Praga.* Matías Díaz Padrón. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 185 (marzo-abr. 1985); p. 290-292. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XVII.

136 GARCIA DE CARPI, L. *Una muestra del surrealismo español: la exposición lógico-fobista.* Lucía García de Carpi. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 185 (marzo-abr. 1985); p. 293-298. ISSN 0017-2715.
1. Pintura surrealista.

137 UBEDA, A. *Los zócalos mudéjares del convento de Santa Clara de Córdoba.* Andrés Ubeda. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 185 (marzo-abr. 1985); p. 299-304. ISSN 0017-2715.
1. Arte mudéjar-S. XIII-XV.

138 MOFFITT, J. F. *La significación histórica de la arquitectura hispano-visigoda.* John F. Moffitt. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 186 (mayo-jun. 1985); p. 338-347. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura visigoda-S. V-VIII.

139 COLLAR DE CACERES, F. *En el centenario de Juan Carreño de Miranda: una pintura inédita y datos sobre una serie perdida.* Fernando Collar de Cáceres.

En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 186 (mayo-jun. 1985); p. 348-354. ISSN 0017-2715
1. Pintura española-S. XVII.

140 AYALA MALLORY, N. *Luis Meléndez: pintor de bodegones del siglo XVIII.* Nina Ayala Mallory. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 186 (mayo-jun. 1985); p. 355-360. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVIII.

141 DIEGO, E. de. *Símbolos internacionales del Modernismo: las ilustraciones de las revistas finlandesas.* Estrella de Diego. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 186 (mayo-jun. 1985); p. 316-370. ISSN 0017-2715.
1. Arte modernista. 2. Publicaciones periódicas-Ilustración.

142 ALVAREZ, E. *Antonio López García: una sonrisa melancólica.* Elbia Alvarez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 186 (mayo-jun. 1985); p. 371-389. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX. 2. Escultura española-S. XX.

143 AMSTRONG, N. *Otros abanicos.* Nancy Amstrong. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 186 (mayo-jun. 1985); p. 380-381. ISSN 0017-2715.
1. Artes decorativas.

144 SEBASTIAN LOPEZ, S. *Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica.* Santiago Sebastián López. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-ag. 1985); p. 2-7. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XVII.

145 ROSENDE VALDES, A. A. *Carácter emblemático de las sillerías de coro gallegas. Andrés A. Rosende Valdés.* En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-ag. 1985); p. 8-16. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XV-XVI.

146 MORENO CUADRO, F. *La visión emblemática del gobernante virtuoso.* Fernando Moreno Cuadro. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 17-26. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XVI.

147 GARCIA MAHIQUES, R. *Las "Empresas Sacras" de Núñez de Cepeda: un lenguaje que configura al prelado contrarreformista.* Rafael García Mahiques. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 27-36. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XVII.

148 PEDRAZA, P. *El silencio del Príncipe.* Pilar Pedraza. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 37-46. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XV-XVIII.

149 PIZARRO GOMEZ, F. *Astrología, emblemática y arte efímero.* Francisco Pizarro Gómez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 47-52. ISSN 0017-2715
1. Iconografía-S. XVIII.

150 GONZALEZ DE ZARATE, J. M. *Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco.* Jesús María González de Zarate. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 53-62. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de retrato-S. XVIII.

151 GALERA ANDREU, P. A. *La palmera, arbor victoriae.* Pedro A. Galera Andreu. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 63-67. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XVI-XVII.

152 GARCIA IGLESIAS, J. M. *Los emblemas de Alciato en la Galicia del siglo XVI.* José Manuel García Iglesias. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 68-76. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XVI.

153 MOFFITT, J. F. *Un grabado emblemático de Goya: el Disparate desordenado o matrimonial.* John F. Moffitt. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 77-80. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de-Iconografía.

154 ROIG CONDOMINA, V. M. *Los emblemas animalísticos de fray Andrés Ferrer de Valdecebro.* Vicente Mª Roig Condomina. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 81-86. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XVII.

155 CADARSO, M. V. *La clave de "Los embajadores" de Holbein el Joven.* María Victoria Cadarso. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 87-89. ISSN 0017-2715.
1. Pintura alemana-S. XVI.

156 PEREZ GUILLEN, V. *Del barroco calderoniano a la socialización rococó: Perseo y Andrómeda.* Vicente Pérez Guillén. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 90-96. ISSN 0017-2715
1. Iconografía-S. XVII.

157 MINGUEZ CORNELLES, V. M. *Una historia bíblica en emblemas.* Victor Manuel Mínguez Cornelles. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 97-101. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía.

158 LOPEZ VAZQUEZ, J. M. B. *Goya, los gigantes y los emblemas.* José Manuel B. López Vázquez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985);

p. 102-112. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de. 2. Pintura española-Iconografía-S. XVIII.

159 REVILLA, F. *Las emblemas moralizadas de Hernando de Soto: horizonte y retrato de un intelectual bajo los Austrias.* Federico Revilla. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 113-119. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XVI.

160 GALLEGO, J. *Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria.* Julián Gallego. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 187-188 (jul.-oct. 1985); p. 120-125. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XVI.

161 VOSTERS, S. A. *Lampsonio, Vasari, van Mander y Pacheco.* Simón A. Vosters. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 189 (nov.-dic. 1985); p. 130-139. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XVI-XVII.

162 HITA RIVAS, P. de. *De luz y sombra: la técnica de grisalla en la vidriera medieval.* Paloma de Hita Rivas. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 189 (nov.-dic. 1985); p. 140-141. ISSN 0017-2715.
1. Artes decorativas-S. XIV-XV.

163 NAVASCUES BENLLOCH, P. *Sorolla y Sargent: una relación inédita.* Pilar Navascues Benlloch. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 189 (nov.-dic. 1985); p. 142-151. ISSN 0017-2715.
1. Pintura americana-S. XIX-XX.

164 KURZ MUÑOZ, J. A. *El arte soviético desde la revolución al realismo socialista.* Juan Alberto Kurz Muñoz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 189 (nov.-dic. 1985); p. 152-155. ISSN 0017-2715.
1. Arte de paises socialistas-S. XX.

165 ALVAREZ DIEZ, I. *Francis Bacon: contradicciones sublimadas.* Ildefonso Alvarez Díez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 189 (nov.-dic. 1985); p. 156-158. ISSN 0017-2715.
1. Pintura inglesa-S. XX.

166 URRUTIA, A. *La bulimia museística francesa: el Museo Picasso y las adquisiciones recientes.* Antonio Urrutia. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 189 (nov.-dic. 1985); p. 159-161. ISSN 0017-2715.
1. Museo Picasso-París.

167 AVILA, A. *Repercusión de la "Batalla de Coscina" en la pintura española del primer Renacimiento.* Ana Avila. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 190 (en.-feb. 1986); p. 194-201. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI.

168 MORAN TURINA, J. M. *En defensa de la pintura: Irala y Palomino.* José Miguel Morán Turina. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 190 (en.-feb. 1986); p. 202-207. ISSN 0017-2715.
1. Pintura-Teoría-S. XVIII.

169 HERNANDO CARRASCO, J. *Dinámica del arte normativo en España: de Equipo 57 a Soledad Sevilla.* Javier Hernando Carrasco. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 190 (en.-feb. 1986); p. 208-218. ISSN 0017-2715.
1. Arte español-S. XX.

170 CRUZ VALDOVINOS, J. M. *La exposición de pintura napolitana, en Madrid.* José Manuel Cruz Valdovinos. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 190 (en.-feb. 1986); p. 219-227. ISSN 0017-2715.
1. Pintura napolitana-Exposiciones-S. XVII.

171 DODDS, J. *Las pinturas de San Julián de los Prados: arte, diplomacia y herejía.* Jerrelynn Dodds. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 191 (marzo-abr. 1986); p. 258-263. ISSN 0017-2715.
1. Arte prerrománico. 2. Iconografía.

172 GONZALEZ RODRIGUEZ, P. J. *Los reformadores del siglo XVI y el arte.* Pedro Javier González Rodríguez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 191 (marzo-abr. 1986); p. 264-271. ISSN 0017-2715.
1. Sociología del arte. 2. Arte español-S. XVI.

173 DUQUE OLIART, M. *Pintura de Flores: la obra de Juan de Arellano. Matilde Duque de Oliart. En GOYA: revista de arte. M*adrid. n. 191 (marzo-abr. 1986); p. 272-279. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII.

174 AUBERSON, L. M. *Un cuadro de 1984 conmemora la visita de príncipes japoneses al Real Monasterio de El Escorial en 1584.* Luis Manuel Auberson. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 191 (marzo-abr. 1986); p. 280-281. ISSN 0017-2715.
1. Pintura japonesa-S. XX.

175 GONZALEZ VICARIO, M. T. *Consideraciones en torno a la escultura religiosa contemporánea.* María Teresa González Vicario. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 191 (marzo-abr. 1986); p. 282-287. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XX.

176 GUZMAN PEREZ, M. F. *Zabaleta: técnica y proceso ejecutivo.* María F. Guzmán Pérez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 191 (marzo-abr. 1986); p. 288-292. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

177 URRUTIA, A. *Viena, 1880-1938: nacimiento de un siglo.* Antonio Urrutia. En GOYA: revista de arte.

Madrid. n. 191 (marzo-abr. 1986); p. 288-292. ISSN 0017-2715.
1. Pintura europea-S. XX.

178 BARTAL, R. *Interpretación iconográfica del tímpano de San Pelayo de Mena.* Ruth Bartal. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 192 (mayo-jun. 1986); p. 322-329. ISSN 0017-2715.
1. Arte románico-Iconografía.

179 BURY, J. B. *Las contribuciones de Juan de Herrera al proyecto de El Escorial.* J. B. Bury. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 192 (mayo-jun. 1986); p. 330-335. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XVI.

180 SERRERA, J. M. *Alonso Cano y los Guzmanes.* Juan Miguel Serrera. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 192 (mayo-jun. 1986); p. 336-347. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII.

181 GIL SALINAS, R. *Asensio Juliá y Goya.* Rafael Gil Salinas. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 192 (mayo-jun. 1986); p. 348-354. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de.
2. Pintura española-S. XVIII.

182 MARTINEZ DE LA TORRE, Mª C. *El antiguo México en el Museo de América.* Mª Cruz Martínez de la Torre. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 192 (mayo-jun. 1986); p. 367-369. ISSN 0017-2715.
1. Museo de América-Madrid.

183 URRUTIA, A. *La escultura francesa del siglo XIX.* Antonio Urrutia. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 192 (mayo-jun. 1986); p. 370-372. ISSN 0017-2715.
1. Escultura francesa-S. XIX.

184 BATICLE, J. *Los maravillosos Goyas del Museo Lázaro.* Jeannine Baticle. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 5-9. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de.
2. Pintura española-S. XVIII.

185 BLAZQUEZ MARTINEZ, J. M. *Vasos lucanos y campanos en el Museo Lázaro Galdiano.* José María Blázquez Martínez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 10-13. ISSN 0017-2715.
1. Arte griego-S. IV a.C..

186 LOPEZ SERRANO, M. *La encuadernación artística.* Matilde López Serrano. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 14-21. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Encuadernación-S. XVI-XVIII.

187 HIDALGO OGAYAR, J. *Libros de horas de la Fundación Lázaro Galdiano.* Juana Hidalgo Ogayar. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 22-29. ISSN 0017-2715.
1. Libros de horas-S. XIII-XVIII.

188 CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Introducción a la colección de platería del Museo Lázaro Galdiano.* José Manuel Cruz Valdovinos. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 30-39. ISSN 0017-2715.
1. Orfebrería-S. XV-XVII.

189 CERDEÑO, M. L. *Tres fábulas zoomorfas del Museo Lázaro Galdiano.* María Luisa Cerdeño. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 40-45. ISSN 0017-2715.
1. Arte romano.

190 GOMEZ PEREZ, E. *Matrices sigilares españolas en el Museo Lázaro Galdiano.* Elena Gómez Pérez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 46-56. ISSN 0017-2715.
1. Sigilografía-S. XII-XV.

191 MARTIN ANSON, M. L. *La colección de pinjantes del Museo Lázaro Galdiano.* María Luisa Martín Ansón. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 57-65. ISSN 0017-2715.
1. Metalistería-S. XIII-XV.

192 DOMINGUEZ PERELA, E. *Eboraria islámica: las arquetas del Museo Lázaro Galdiano.* Enrique Domínguez Perela. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 66-81. ISSN 0017-2715.
1. Artes decorativas.

193 SANZ, M. J. *Ostensorios y relicarios en el Museo Lázaro Galdiano.* María Jesús Sanz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 82-88. ISSN 0017-2715.
1. Orfebrería-S. XV-XVI.

194 CANO CUESTA, M. *La medalla en el Museo Lázaro.* Marina Cano Cuesta. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 99-113. ISSN 0017-2715.
1. Medallas-S. XVI-XX.

195 LAVIN, J. D. *Armas de fuego madrileñas en el Museo Lázaro Galdiano.* James D. Lavin. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 114-119. ISSN 0017-2715.
1. Artes industriales-S. XVIII-XIX.

196 ESTELLA, M. *Juan Bautista Vázquez el Viejo y el Museo Lázaro.* Margarita Estella. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 120-126. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI.

197 YOUNG, E. *Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano.* Eric Young. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1985); p. 126-130. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de retrato-S. XVII.

198 ARMSTRONG, N. *Los abanicos del Museo Lázaro Galdiano.* Nancy Armstrong. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 131-142. ISSN 0017-2715. 1. Artes decorativas.

199 CASTELLANOS RUIZ, C. *Escritorios europeos en el Museo Lázaro Galdiano.* Casto Castellanos Ruiz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 131-142. ISSN 0017-2715.
1. Artes industriales-S. XVI.

200 GARCIA GUTIERREZ, P. F. *Dos esculturas madrileñas en el Museo Lázaro Galdiano.* Pedro Francisco García Gutiérrez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 152-153. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XVIII.

201 GRANDAL, M. H. *George Romney, el clasicismo en la Escuela Inglesa.* María Hortensia Grandal. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 154-161. ISSN 0017-2715.
1. Pintura inglesa-S. XVIII-XIX.

202 SAGUAR QUER, C. *Grabados del XVII al XIX en la Colección Lázaro.* Carlos Saguar Quer. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 162-168. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XVII-XIX.

203 CARRETE PARRONDO, J. *El Libro de Retratos de Pacheco.* Juan Carrete Parrondo. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 193-195 (jul.-dic. 1986); p. 168-173. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XVII.

204 RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *El mundo espiritual del pintor Luis de Morales, en el IV Centenario de su muerte.* Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 196 (en.-feb. 1987); p. 194-203. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI.

205 RUIZ MALDONADO, M. *Seis relieves románicos de "La Dama y el Caballero".* Margarita Ruiz Maldonado. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 196 (en.-feb. 1987); p. 204-207. ISSN 0017-2715.
1. Arte románico-S. XII.

206 KURZ MUÑOZ, J. A. *Pintores del realismo socialista, Konstantin Yuon.* Juan Alberto Kurz Muñoz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 196 (en.-feb. 1987); p. 222-227. ISSN 0017-2715.
1. Arte de paises socialistas-S. XIX-XX.

207 GRACIA, C. *Una posible influencia de Murillo en Greuze: reflexiones en torno al tema de la "Caridad Romana".* Carmen Gracia. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 196 (en.-feb. 1987); p. 208-212. ISSN 0017-2715.
1. Pintura francesa-S. XVIII.

208 SAGUAR QUER, C. *La última obra de Juan de Villanueva: el Cementerio General del Norte de Madrid.* Carlos Saguar Quer. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 196 (en.-feb. 1987); p. 213-221. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XVIII-XIX.

209 PARDO CANALIS, E. *Un extraordinario conjunto de libros y manuscritos reintegrados a la Fundación Lázaro Galdiano.* Enrique Pardo Canalis. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 197 (marzo-abr. 1987); p. 258-265. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XII-S. XV.

210 PAZZI, P. *Metales venecianos del Museo Lázaro Galdiano.* Pietro Pazzi. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 197 (marzo-abr. 1987); p. 266-269. ISSN 0017-2715.
1. Metalistería-S. XV-XVI.

211 DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R. *La catedral de Toledo.* Rosario Díez del Corral Garnica. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 197 (marzo-abr. 1987); p. 274-277. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XIV-XVI.

212 MONTANER LOPEZ, E. *El pintor José García Hidalgo en Salamanca.* Emilia Montaner López. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 197 (marzo-abr. 1987); p. 278-283. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVIII.

213 FERNANDEZ TALAYA, M. T. *Goya y los frescos de San Antonio de la Florida: localización de un documento importante.* María Teresa Fernández Talaya. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 197 (marzo-abr. 1987); p. 284-287. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de. 2. Pintura española-S. XVIII.

214 RODRIGUEZ RUIZ, D. *El secreto del laberinto, representaciones y proyectos arquitectónicos en España durante la primera mitad del siglo XVIII.* Delfín Rodríguez Ruiz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 197 (marzo-abr. 1987); p. 288-293. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura-Grabados y dibujos-S. XVIII.

215 URRUTIA, A. *Antonio Saura, una experiencia de imágenes.* Antonio Urrutia. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 197 (marzo-abr. 1987); p. 294-295. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

216 LUNA, J. J. *Dos retratos de Guillaume Voiriot en España*. Juan José Luna. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 198 (mayo-jun. 1987); p. 322-325. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVIII.

217 GARCIA PEÑA, C. *Portadas góticas gaditanas*. Carlos García Peña. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 198 (mayo-jun. 1987); p. 326-331. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XIII.

218 BARAÑANO LETAMENDIA, K. M. de. *El Hortus Palatinus, de Salomón de Caus, en Heidelberg*. Kosme María de Barañano Letamendia. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 198 (mayo-jun. 1987); p. 332-339. ISSN 0017-2715.
1. Jardines-S. XVII.

219 ALCALA FLECHA, R. *El tema del niño malcriado en el Capricho 4, "El de la Rollona", de Goya*. Roberto Alcalá Flecha. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 198 (mayo-jun. 1987); p. 340-345. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de. 2. Pintura española-S. XVIII.

220 RUIZ MORENO, I. J. *Nueva imagen de Rivadavia*. Isidoro J. Ruiz Moreno. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 198 (mayo-jun. 1987); p. 346-347. ISSN 0017-2715.
1. Pintura inglesa de retrato-S. XIX.

221 SEGHERS, L. *Los enigmas de un cuadro del Museo del Prado*. Lode Seghers. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 198 (mayo-jun. 1987); p. 348-357. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XVII.

222 PORTILLA, P. de la. *La restauración de obras de arte en la época clásica*. Pedro de la Portilla. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 2-5. ISSN 0017-2715.
1. Obras de arte-Restauración.

223 GARCIA GAINZA, M. C. *Un programa de "Mujeres Ilustres del Renacimiento"*. María Concepción García Gainza. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 6-13. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI.

224 GALLEGO DE MIGUEL, A. *El maestro Hilario*. Amelia Gallego de Miguel. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 14-19. ISSN 0017-2715.
1. Metalistería-S. XVI.

225 CARDIÑANOS BARDECI, I. *Dos sepulcros y un retablo renacentistas en Oña y Quintanaopio (Burgos)*. Inocencio Cardiñanos Bardeci. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 20-25. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XVI.

226 REVILLA, F. *Los emblemas eucarísticos de Chesneau*. Federico Revilla. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 26-31. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XVI.

227 STEPANEK, P. *La arquitectura barroca en Bohemia*. Pavel Stepánek. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 32-38. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura Barroca.

228 ARROYO, M. D. *Eliseo Meifrén en Las Palmas y su influencia en los pintores paisajistas canarios*. María Dolores Arroyo. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 38-44. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

229 CREGO, C. *Las otras caras de Theo van Doesburg*. Charo Crego. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 50-57. ISSN 0017-2715.
1. Arte holandés-S. XX.

230 OLIVAN BAYLE, F. *Julián Lozano, discípulo preferido de Julio Antonio*. Francisco Olivan Bayle. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 58-61. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XX.

231 CARMONA SORIANO, C. *Aldabones y llamadores del Museo Lázaro Galdiano*. Constanza Carmona Soriano. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 62-67. ISSN 0017-2715.
1. Metalistería-S. XIV-XX.

232 KITAURA, Y. *El Greco y Rafael. Yasunari Kitaura*. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 68-83. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XV-XVII.

233 RONAI, Z. *Mysteria Sacrae Coronae: estado de las investigaciones sobre la corona real de Hungría*. Zoltan Ronai. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 84-89. ISSN 0017-2715.
1. Orfebrería-S. XIII.

234 GARCIA-HERRAIZ, E. *Ismael Smith i Mari (Barcelona, 1886-White Plains, Nueva York, 1972)*. Enrique García-Herraiz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 199-200 (jul.-oct. 1987); p. 90-109. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XX.

235 PARDO CANALIS, E *Los Evangelistas de Rosales.* Enrique Pardo Canalis. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 201 (nov.-dic. 1987); p. 130-133. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XIX.

236 PADRON MERIDA, A. *Una tabla del Maestro de Osuna en el Museo Lázaro Galdiano.* Aida Padrón Mérida. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 201 (nov.-dic. 1987); p. 134-143. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI-XVII.

237 CAPEL MARGARITO, M. *Luis de Morales, "el Divino", y unas pinturas de Jaén.* Manuel Capel Margarito. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 201 (nov.-dic. 1987); p. 137-143. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII.

238 BARRIO MOYA, J. L. *Baltasar González, en la Capilla de la V.O.T. de Madrid.* José Luis Barrio Moya. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 201 (nov.-dic. 1987); p. 144-147. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XVII.

239 PESCADOR DEL HOYO, M. C. *De cómo llegó al Prado el retrato del duque de Lerma, de Rubens.* María del Carmen Pescador del Hoyo. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 201 (nov.-dic. 1987); p. 148-151. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XVI-XVII.

240 AZNAR, S. *José Zamora, ilustrador de "La Esfera".* Sagrario Aznar. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 201 (nov.-dic. 1987); p. 152-155. ISSN 0017-2715.
1. Publicaciones periódicas-Ilustración.

241 DIAZ PADRON, M. *Nuevas pinturas del Maestro del Portillo en España y Chile.* Matías Díaz Padrón. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 202 (en.-feb. 1988); p. 194-199. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI.

242 MARTIN ANSON, M. L. *El Maestro del Tríptico de Orleáns en el Museo Lázaro Galdiano.* María Luisa Martín Ansón. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 202 (en.-feb. 1988); p. 200-206. ISSN 0017-2715.
1. Pintura francesa-S. XV-XVI.

243 MOFFITT, J. F. *Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco.* John F. Moffitt. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 202 (en.-feb. 1988); p. 207-217. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII.

244 SANCHEZ BELTRAN, M. J. *Jarrones de porcelana del Buen Retiro.* María Jesús Sánchez Beltrán. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 202 (en.-feb. 1988); p. 216-222. ISSN 0017-2715.
1. Artes decorativas-S. XVIII-XIX.

245 SAGUAR QUER, C. *El cementerio de la sacramental de San Isidro: un Eliseo romántico en Madrid.* Carlos Saguar Quer. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 202 (en.-feb. 1988); p. 223-233. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XIX.

246 MATILLA TASCON, A. *Felipe II adquiere pinturas del Bosco y Patinir.* Antonio Matilla Tascón. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 203 (marzo-abr. 1988); p. 258-261. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI.

247 BUSER, T. *La actitud religiosa de Goya en San Antonio de la Florida.* Thomas Buser. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 203 (marzo-abr. 1988); p. 262-267. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de. 2. Pintura española-S. XVIII.

248 PANADERO PEROPADRE, N. *Arquitectura religiosa neomedieval del Madrid isabelino.* Nieves Panadero Peropadre. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 203 (marzo-abr. 1988); p. 268-273. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XIX.

249 RUBIO DE URQUIA, G. *Una pistola "Usatorre" en el Museo Lázaro Galdiano.* Guadalupe Rubio de Urquía. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 203 (marzo-abr. 1988); p. 274-279. ISSN 0017-2715.
1. Artes industriales.

250 MELENDRERA GIMENO, J. L. *Relieves de González Moreno.* José Luis Melendreras Gimeno. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 203 (marzo-abr. 1988); p. 280-285. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XX.

251 AUBERSON, L. M. *El fresco de la "Tentación" en el claustro principal bajo del Real Monasterio de El Escorial.* Luis Manuel Auberson. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 204 (mayo-jun. 1988); p. 322-325. ISSN 0017-2715.
1. Pintura italiana-S. XVI.

252 ALONSO BLAZQUEZ, I. *Dos tablas de Lorenzo de Avila y de Juan de Borgoña el Joven en el Museo Lázaro Galdiano.* Inmaculada Alonso Blázquez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 204 (mayo-jun. 1988); p. 326-329. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI.

253 MORENO GARCIA, Mª A. *El marqués de Caracena, mecenas de David Teniers el Joven.* Mª Angeles Moreno García. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 204 (mayo-jun. 1988); p. 330-336. ISSN 0017-2715.
1. Mecenas-S. XVII. 2. Arte-Mercado-S. XVII.

254 NICOLAU CASTRO, J. *Mariano Salvatierra Serrano: escultor de la catedral de Toledo.* Juan Nicolau Castro.

En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 204 (mayo-jun. 1988); p. 337-342. ISSN 0017-2715
1. Escultura española-S. XVIII.

255 ARIAZA MUÑOZ, C. *Jardines de recreo en Madrid, los llamados Campos Elíseos.* Carmen Ariaza Muñoz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 204 (mayo-jun. 1988); p. 343-352. ISSN 0017-2715.
1. Jardines-S. XIX.

256 BLAZQUEZ MARTINEZ, J. M. *Arte griego en España: las esculturas de Obulco (Porcuna, Jaén).* José María Blázquez Martínez, J. González Navarrete. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 205-206 (jul.-oct. 1988); p. 2-14. ISSN 0017-2715.
1. Arte griego-S. VI-IV a.C.. II. González Navarrete, J.

257 LUZ LAMARCA, R. de. *Influencias castellanas en el primer gótico inglés.* Rodrigo de Luz Lamarca. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 205-206 (jul.-oct. 1988); p. 15-19. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura gótica-S. XIII.

258 HIDALGO OGAYAR, J. *Un libro de horas de la escuela de Rouen, en la Fundación Lázaro Galdiano.* Juana Hidalgo Ogayar. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 205-206 (jul.-oct. 1988); p. 20-23. ISSN 0017-2715.
1. Libros de horas-S. XV.

259 KITAURA, Y. *El Greco y Leonardo (Stilfragen en El Greco).* Yasunari Kitaura. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 205-206 (jul.-oct. 1988); p. 24-39. ISSN 0017-2715.
1. Pintura europea-S. XV-XVII.

260 SEGHERS, L. *Sobre un paisaje de Hércules Seghers.* Lode Seghers. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 205-206 (jul.-oct. 1988); p. 40-45. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XVII.

261 PORTUS PEREZ, J. *Lope de Vega y el grabado.* Javier Portus Pérez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 205-206 (jul.-oct. 1988); p. 46-53. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XVII.

262 MONLLEO I GALCERA, A. *Fundamentos teóricos de la arquitectura clásico-romántica.* Angel Monlleo i Galcera. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 205-206 (jul.-oct. 1988); p. 54-61. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura-Teoría-S. XVIII-XIX.

263 GIMENO, J. *Las medallas constitucionales de 1820.* Javier Gimeno. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 205-206 (jul.-oct. 1988); p. 62-67. ISSN 0017-2715.
1. Medallas-S. XIX.

264 CAPELASTEGUI PEREZ-ESPAÑA, P. *Mariano Bertuchi y el paisaje marroquí.* Pilar Capelastegui Pérez-España. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 205-206 (jul.-oct. 1988); p. 68-75. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XIX-XX.

265 LABRADA, M. A. *En el centenario de Fernando Labrada.* María Antonia Labrada. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 205-206 (jul.-oct. 1988); p. 76-85. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XIX-XX.

266 FUENTES, J. *El cómic en España.* Jorge Fuentes. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 205-206 (jul.-oct. 1988); p. 86-93. ISSN 0017-2715.
1. Publicaciones periódicas-Ilustración-S. XX.

267 BARAÑANO LETAMENDIA, K. M. de. *Matisse e Iturrino.* Kosme María de Barañano Letamendia. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 205-206 (jul.-oct. 1988); p. 94-98. ISSN 0017-2715.
1. Pintura expresionista.

268 GARCIA GAINZA, M. C. *Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV centenario de su muerte.* María Concepción García Gainza. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 207 (nov.-dic. 1988); p. 132-137. ISSN 0017-2715.
1. Escultura manierista española-S. XVI.

269 EDWARD WALLANCE, W. *Un retrato por Sofonisba Anguissola en el Museo Lázaro Galdiano.* William Edward Wallance. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 207 (nov.-dic. 1988); p. 138-141. ISSN 0017-2715.
1. Pintura renacentista italiana.

270 ARIZA CHICHARRO, R. M. *Santiago Bonavia, un artista italiano en la Corte de los primeros Borbones.* Rosa María Ariza Chicharro. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 207 (nov.-dic. 1988); p. 142-149. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura-España-S. XVIII.

271 HAUFE, H. *Rivera, la historia y los mitos.* Hans Haufe. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 207 (nov.-dic. 1988); p. 150-155. ISSN 0017-2715.
1. Pintura mejicana-S. XX.

272 ELVIRA, M. A. *El conjunto escultórico de Valdetorres de Jarama.* Miguel Angel Elvira, Carmen Puerta. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 208 (en.-feb. 1989); p. 194-199. ISSN 0017-2715.
1. Arte romano-S. II-III d.C.. II. Puerta, Carmen.

273 REVILLA, F. *Hacia una interpretación de los claustros románicos: el discurso edificante en Sant Cugat del Vallés.* Federico Revilla. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 208 (en.-feb. 1989); p. 200-208. ISSN 0017-2715. 1. Arquitectura románica-S. XII-XIII.

274 MARTIN ANSON, M. L. *Tres arquetas de Limoges del siglo XVI en el Museo Lázaro Galdiano.* María Luisa Martín Ansón. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 208 (en.-feb. 1989); p. 209-213. ISSN 0017-2715.
1. Artes decorativas-S. XVI.

275 SOCIAS PALAU, J. *Fin y comienzo de Salvador Dalí.* Jaume Socias Palau. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 208 (en.-feb. 1989); p. 214-221. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

276 LOZANO, J. *Julio Antonio, mi maestro.* Julián Lozano. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 209 (marzo-abr. 1989); p. 258-265. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XX.

277 GUTIERREZ ALONSO, L. C. *Azulejos medievales españoles del Museo Lázaro Galdiano.* Luis Carlos Gutiérrez Alonso. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 209 (marzo-abr. 1989); p. 266-273. ISSN 0017-2715.
1. Cerámica española-S. XIV-XVI.

278 FERNANDEZ MADRID, M. T. *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara.* María Teresa Fernández Madrid. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 209 (marzo-abr. 1989); p. 274-281. ISSN 0017-2715.
1. Mecenas-S. XVI.

279 GONZALEZ DE ZARATE, J. M. *La visión emblemática del triunfo del alma en la obra de Rubens y Jan Brueghel "Guirnalda con la Virgen y el Niño".* Jesús María González de Zarate. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 209 (marzo-abr. 1989); p. 281-290. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-Iconografía-S. XVII.

280 HALL-VAN DEN HELSEN, C. *Una valoración de dos obras en Terracota de Luisa Roldán.* Catherine Hall-Van Den Helsen. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 209 (marzo-abr. 1989); p. 291. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XVII-XVIII.

281 DIAZ PADRON, M. *Algunas tablas del Maestro del Hijo Pródigo en colecciones extranjeras.* Matías Díaz Padrón. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 210 (mayo-jun. 1989); p. 322. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XVI.

282 VALVERDE MADRID, J. *El retrato de la Marquesa de Llano, por Mengs.* José Valverde Madrid. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 210 (mayo-jun. 1989); p. 327-329. ISSN 0017-2715.
1. Pintura alemana-S. XVIII.

283 SAMPEDRO ESCOLAR, J. L. *Rusia en las medallas del Museo Lázaro Galdiano.* José Luis Sampedro Galdiano. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 210 (mayo-jun. 1989); p. 330-333. ISSN 0017-2715.
1. Medallas-S. XVIII-XIX.

284 OLIVAN BAYLE, F. *El Museo Pablo Gargallo en el Palacio de San Felipe, de Zaragoza.* Francisco Olivan Bayle. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 210 (mayo-jun. 1989); p. 334-342. ISSN 0017-2715.
1. Museo Pablo Gargallo-Zaragoza.

285 SOBRINO MANZANARES, M. L. *El pintor Laxeiro, el arbitrario poder de las imágenes.* María Luisa Sobrino Manzanares. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 210 (mayo-jun. 1989); p. 343-352. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

286 CASTRO MORALES, F. *Provincialismo y vanguardia.* Federico Castro Morales. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 210 (mayo-jun. 1989); p. 353-356. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de vanguardia.

287 BLAZQUEZ MARTINEZ, J. M. *Joyería de la Cólquida, la tierra de los argonautas y del vellocino de oro.* José María Blázquez Martínez, M. P. García Gelabert. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 211-212 (jul.-oct. 1989); p. 2-14. ISSN 0017-2715.
1. Orfebrería antigua. II. P. García Gelabert, M..

288 ESPINOSA MARTIN, C. *Retratos-miniatura del Museo Lázaro Galdiano.* Carmen Espinosa Martín. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 211-212 (jul.-oct. 1989); p. 15-23. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de retrato-S. XVII-XIX.

289 QUESADA, M. J. *Unas cartas de Ignacio Zuloaga.* María Jesús Quesada. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 211-212 (jul.-oct. 1989); p. 24-33. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

290 DELGADO, C. *La Iglesia de Santiago en el convento de Santa Fé, de Toledo, una obra documentada de Antón Egas.* Clara Delgado, ... [et. al.]. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 211-212 (jul.-oct. 1989); p. 34-43. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XV. II. [et. al.], ...

291 SEGHERS, L. *Un paisaje de Tívoli por Claude Lorrain.* Lode Seghers. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 211-212 (jul.-oct. 1989); p. 44-51. ISSN 0017-2715.
1. Pintura italiana-S. XVII.

292 MUÑOZ JIMENEZ, J. M. *Fray Alberto de la Madre de Dios y la arquitectura cortesana, urbanismo en la villa de Lerma.* José Miguel Muñoz Jiménez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 211-212 (jul.-oct. 1989); p. 52-59. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XVII.

293 SEBASTIAN LOPEZ, S. *Nueva lectura iconográfico-iconológica de la portada del palacio del Marqués de Dos Aguas.* Santiago Sebastián López. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 211-211 (jul.-oct. 1989); p. 60-64. ISSN 0017-2715.
1. Escultura-Iconografía-S. XVIII.

294 GARCIA-HERRAIZ, E. *El Cuadro "Condenados por la Inquisición" de Eugenio Lucas Velázquez, en el Casón del Buen Retiro: reflexiones sobre el europeísmo del pintor.* Enrique García-Herraiz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 211-212 (jul.-oct. 1989); p. 65-72. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XIX.

295 KULTERMANN, U. *La Casa de las Palmeras, de Richard Turner, en los jardines de Kew.* Udo Kultermann. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 211-212 (jul.-oct. 1989); p. 73-77. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura inglesa-S. XIX.

296 PELAEZ RUIZ, A. *El debate de las artes industriales españolas en el panorama del siglo XIX.* Angel Pelaez Ruiz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 211-212 (jul.-oct. 1989); p. 78-87. ISSN 0017-2715.
1. Artes industriales españolas.

297 CAEIRO IZQUIERDO, L. *El sable japonés del Museo Lázaro Galdiano.* Luis Caeiro Izquierdo. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 211-212 (jul.-oct. 1989); p. 88-91. ISSN 0017-2715.
1. Artes decorativas.

298 STEPANEK, P. *Pablo Picasso en Checoslovaquia.* Pavel Stepanek. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 211-212 (jul.-oct. 1989); p. 92-97. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

299 NICOLAU CASTRO, J. *El escultor Juan Pascual de Mena.* Juan Nicolau Castro. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 214 (en.-feb. 1990); p. 194-204. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XVIII.

300 ALCALA FLECHA, R. *La imagen de Godoy en el Capricho 56 "Subir y bajar" de Goya.* Roberto Alcalá Flecha. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 214 (en.-feb. 1990); p. 205-209. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de.
2. Pintura española-S. XX.

301 SAGUAR QUER, C. *El cementerio del Este de Barcelona: Antonio Ginesi y la crisis del vitruvianismo.* Carlos Saguar Quer. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 214 (en.-feb. 1990); p. 210-219. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XVIII.

302 HERRERO, P. *Bocetos de "El poema del mar", de Néstor, en una colección de Las Palmas.* Paloma Herrero. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 214 (en.-feb. 1990); p. 220-222. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

303 MANSO PORTO, C. *Los orígenes de la tipología de la iglesia franciscana gallega del siglo XIV.* Carmen Manso Porto. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 214 (en.-feb. 1990); p. 223-226. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XIV.

304 RODRIGUEZ SEGOVIA, C. *La pintura mural de Hidalgo de Caviedes en America.* Constanza Rodríguez Segovia. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 214 (en.-feb. 1990); p. 227-230. ISSN 0017-2715.
1. Pintura mural-S. XX.

305 DIAZ PADRON, M. *Una tabla procedente de la colección Thyssen-Bornemisza restituida a Juan de Flandes.* Matías Díaz Padrón. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 215 (marzo-abr. 1990); p. 258-263. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XV-XVI.

306 BASTIDA DE LA CALLE, Mª D. *Imagen de la última guerra carlista en las revistas norteamericanas.* Mª Dolores Bastida de la Calle. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 215 (marzo-abr. 1990); p. 264-268. ISSN 0017-2715.
1. Publicaciones periódicas-Ilustración.

307 ASSMANN, J. *Una miniatura española desconocida.* Jan Assmann. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 215 (marzo-abr. 1990); p. 269-270. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de retrato-S. XIX.

308 CERRELOZA VILLAVERDE, E. *Una estampa de Israhel van Meckenem y su influencia sobre una escena de Cristo ante Pilatos del Museo Lázaro Galdiano.* Elena Cerreloza Villaverde. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 215 (marzo-abr. 1990); p. 271-274. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XV.

309 COPPEL AREIZAGA, R. *El envio de obras de Juan de Bolonia a España, dos evangelistas en el Museo Lázaro Galdiano.* Rosario Coppel Areizaga. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 215 (marzo-abr. 1990); p. 275-281. ISSN 0017-2715.
1. Escultura italiana-S. XVI.

310 MOFFITT, J. F. *Hacia el esclarecimiento de las Pinturas Negras de Goya.* John F. Moffitt. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 215 (marzo-abr. 1990); p. 282-293. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de.
2. Pintura española-S. XVIII.

311 REYERO, C. *La obra de Sorolla en el París fin de siglo.* Carlos Reyero. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 215 (marzo-abr. 1990); p. 294-298. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XIX-XX.

312 GALLEGO DE MIGUEL, A. *El sepulcro del arzobispo Anaya Maldonado, de la Catedral Vieja de Salamanca, y la obra del maestro Hilario.* Amelia Gallego de Miguel. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 216 (mayo-jun. 1990); p. 322-327. ISSN 0017-2715.
1. Metalistería-S. XVI.

313 SPIER, J. *Un anillo bizantino-occidental en el Museo Lázaro Galdiano.* Jeffrey Spier. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 216 (mayo-jun. 1990); p. 328-330. ISSN 0017-2715.
1. Orfebrería-S. V-VI.

314 LATORRE, Y. *La Colección Lázaro Galdiano y su relación con Romualdo Nogués y Emilia Pardo Bazán.* Yolanda Latorre. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 216 (mayo-jun. 1990); p. 331-335. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-Coleccionistas y colecciones-S. XIX-XX.

315 IBAÑEZ MARTINEZ, P. M. *El último Yáñez de la Almedina: necesidad de una revisión.* Pedro Miguel Ibáñez Martínez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 216 (mayo-jun. 1990); p. 336-343. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI.

316 GONZALEZ RODRIGUEZ, P. J. *Comentario del grabado de Lucas Granach "La doctrina luterana" en imágenes.* Pedro Javier González Rodríguez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 216 (mayo-jun. 1990); p. 344-346. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XVI.

317 PADRON MERIDA, A. *Nuevas pinturas de Pieter Aertsen.* Aida Padrón Mérida. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 216 (mayo-jun. 1990); p. 347-352. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XVI.

318 STEPANEK, P. *La pintura cubista en Checoslovaquia.* Pavel Stepanek. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 216 (mayo-jun. 1990); p. 353-358. ISSN 0017-2715.
1. Pintura cubista.

319 MARIN, J. *Juan Gris y la logia Voltaire.* Juan Marín. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 216 (mayo-jun. 1990); p. 359-361. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XIX-XX.

320 BLAZQUEZ MARTINEZ, J. M. *La colección de mosaicos del Museo del Bardo: en el centenario de su fundación.* José María Blázquez Martínez, Guadalupe López Monteagudo. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 2-15. ISSN 0017-2715.
1. Artes decorativas-S. II. II. López Monteagudo, Guadalupe.

321 RUBIO LAPAZ, J. *El "Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura" de Pablo Céspedes.* Jesús Rubio Lapaz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 15-27. ISSN 0017-2715. 1. Pintura española-S. XVI-XVII.

322 MARIAS, F. *Orden arquitectónico y autonomía universitaria, la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega.* Fernando Marías. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 28-40. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XVI.

323 TURCAT, A. *El tema iconográfico de la "Visón de Augusto" en el Salvador de Ubeda.* André Turcat. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 41-43. ISSN 0017-2715.
1. Escultura-Iconografía-S. XVI.

324 PELAEZ VALLE, J. M. *Dagas de vela españolas en el Museo Lázaro Galdiano.* José María Peláez Valle. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 44-47. ISSN 0017-2715.
1. Metalistería-S. XVII.

325 SUAREZ QUEVEDO, D. *Tablas del Greco en colecciones toledanas del siglo XVII.* Diego Suárez Quevedo. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 48-49. ISSN 0017-2715.
1. Pintura-España-S. XVII.

326 BARRIO MOYA, J. L. *El arquitecto aragonés José Martín de Aldehuela y sus obras en Cuenca.* José Luis Barrio Moya. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 50-56. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XVIII.

327 GARCIA DE CASTRO MARQUEZ, E. *El Pesebre napolitano.* Emilio García de Castro Márquez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 57-64. ISSN 0017-2715.
1. Escultura italiana-S. XVIII.

328 SAGUAR QUER, C. *Arquitectura modernista en los cementerios de Madrid.* Carlos Saguar Quer. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 65-77. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura modernista.

329 JUAN MARTORELL, J. M. *Pinazo y la problemática del paisaje impresionista valenciano.* Juan Manuel Juan Martorell. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 78-86. ISSN 0017-2715.
1. Pintura impresionista-S. XX.

330 KULTERMANN, U. *La ciudad caida: ruinas y visiones laberínticas de ciudades.* Udo Kultermann. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 87-95. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura-Ruinas.

331 DIETERICH, B. *El libro ilustrado alemán, entre el arte abstracto y el pop.* Bárbara Dieterich. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 105-108. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XX.

332 RODRIGUEZ ESTEBAN, C. *Metodologías actuales en el proceso de restauración de la piedra artística y monumental.* Concepción Rodríguez Esteban. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 217-218 (jul.-oct. 1990); p. 109-111. ISSN 0017-2715.
1. Obras de arte-Restauración-S. XX.

333 FRANCO MATA, A. *Una pila bautismal románica italiana en el Museo Lázaro Galdiano.* Angela Franco Mata. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 219 (nov.-dic. 1990); p. 130-135. ISSN 0017-2715.
1. Relieves italianos-S. XII.

334 HIDALGO OGAYAR, J. *La Huida a Egipto en los libros de horas.* Juana Hidalgo Ogayar. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 219 (nov.-dic. 1990); p. 136-142. ISSN 0017-2715.
1. Libros de horas-S. XIV-XVI.

335 MUÑOZ JIMENEZ, J. M. *El arquitecto fray Alonso de San José y la Sacristía del Monasterio de Guadalupe.* José Miguel Muñoz Jiménez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 219 (nov.-dic. 1990); p. 143-148. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XVII.

336 AVILA, A. *La imagen del retablo en la pintura española del primer renacimiento.* Ana Avila. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 219 (nov.-dic. 1990); p. 149-158. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de retablo-S. XV-XVI.

337 GONZALEZ VICARIO, M. T. *La concreción en la escultura de Camín.* María Teresa González Vicario. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 219 (nov.-dic. 1990); p. 156-161. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XX.

338 VILARRASA COCH, J. M. *El pintor Pere Ysern Alié (1875-1946).* José Mª Vilarrasa Coch. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 219 (nov.-dic. 1990); p. 162-166. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XIX-XX.

339 SEBASTIAN LOPEZ, S. *La iconografía del Génesis y su interpretación emblemática.* Santiago Sebastián López. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 220 (en.-feb. 1991); p. 194-201. ISSN 0017-2715.
1. Pintura-Iconografía-S. XVI-XVIII.

340 STEPANEK, P. *Pintura manierista en la corte de Rodolfo II.* Pavel Stepanek. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 220 (en.-feb. 1991); p. 202-209. ISSN 0017-2715.
1. Pintura manierista-S. XVI.

341 VILAPLANA ZURITA, D. *Los relieves académicos del Museo de Bellas Artes de Valencia.* David Vilaplana Zurita. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 220 (en.-feb. 1991); p. 210-219. ISSN 0017-2715.
1. Relieves españoles-S. XVIII. 2. Museo de Bellas Artes de Valencia.

342 BERNAL MUÑOZ, J. L. *Regoyos visto por Regoyos.* José Luis Bernal Muñoz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 220 (en.-feb. 1991); p. 220-229. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

343 CORTI, F. *La Santa Ana Triple del Museo Lázaro Galdiano, una anomalía iconográfica.* Francisco Corti. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 221 (marzo-abr. 1991); p. 258-261. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-Iconografía-S. XVI.

344 GUAYO Y LECUONA, J. del. *Relieves ingleses de alabastro en Fuenterrabía.* José del Guayo y Lecuona. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 221 (marzo-abr. 1991); p. 262-264. ISSN 0017-2715.
1. Relieves ingleses.

345 AYALA MALLORY, N. *Juan Bautista Martínez del Mazo, retratos y paisajes.* Nina Ayala Mallory. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 221 (marzo-abr. 1991); p. 265-276. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII.

346 GARCIA GAINZA, M. C. *Nuevas obras de Luis Salvador Carmona.* María Concepción García Gainza. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 224 (marzo-abr. 1991); p. 227-283. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XVIII.

347 LOUZAO MARTINEZ, F. J. *Dibujos de platería coruñesa.* Francisco Javier Louzao Martínez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 221 (marzo-abr. 1991); p. 284-299. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XVIII-XIX.

348 GARCIA-HERRAIZ, E. *Picasso pre-azul, tres inéditos del trienio 1897-1899.* Enrique García-Herraiz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 221 (marzo-abr. 1991); p. 290-295. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

349 GONZALEZ DE ZARATE, J. M. *Una nota sobre el tema de Marte en Velázquez.* Jesús María González de Zarate. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 221 (marzo-abr. 1991); p. 296-298. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII.

350 BARATTE, F. *Un plato galorromano de plata en el Museo Lázaro Galdiano.* FranÁois Baratte. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 222 (mayo-jun. 1991); p. 322-330. ISSN 0017-2715.
1. Orfebrería antigua-S. I.

351 MINGUEZ CORNELLES, V. M. *Un género emblemático, el jeroglífico barroco festivo: a propósito de unas series valencianas.* Victor Manuel Mínguez Cornelles. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 222 (mayo-jun. 1991); p. 331-338. ISSN 0017-2715.
1. Iconografía-S. XVII.

352 PANADERO PEROPADRE, N. *Isidro Velázquez y los "chinescos" de Aranjuez.* Nieves Panadero Peropadre, Carlos Saguar Quer. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 222 (mayo-jun. 1991); p. 339-346. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XVIII. 2. Jardines-S. XVIII. II. Saguar Quer, Carlos.

353 REVILLA, F. *La obra viva y vivida, "Contorn-Entorn", de Josep Guinovart.* Federico Revilla. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 222 (mayo-jun. 1991); p. 347-349. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XX.

354 ZUBIAUR CARREÑO, F. J. *Interpretación iconográfica de la obra de Vicente Berrueta.* Francisco Javier Zubiaur Carreño. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 222 (mayo-jun. 1991); p. 350-353. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-Iconografía-S. XX.

355 HERRERA NAVARRO, J. *Del símbolo al signo o la conversión de la pintura en escritura, un ensayo sobre el idioma de José Caballero.* Javier Herrera Navarro. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 222 (mayo-jun. 1991); p. 354-361. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-Teoría-S. XX.

356 SZCZEPINSKA-TRAMER, J. *El "Festín de Herodes", notas sobre el cuadro de Bartholomeus Strobel.* Joanna Szczepinska-Tramer. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 223-224 (jul.-oct. 1991); p. 2-15. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XVII.

357 CORDERO DE CIRIA, E. *Emblemas iluminados de la Universidad de Alcalá de Henares.* Enrique Cordero de Ciria. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 223-224 (jul.-oct. 1991); p. 16-25. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración. 2. Pintura-Iconografía.

358 OLLERO LOBATO, F. *La teoría arquitectónica de Ceán Bermúdez y su plasmación en una obra inédita.* Francisco Ollero Lobato, Fernando Quiles García. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 223-224 (jul.-oct. 1991); p. 26-34. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura-Teoría-S. XVIII. II. Quiles García, Fernando.

359 RUBIO JIMENEZ, J. *Valeriano Bécquer ilustrador de "El príncipe perro" de Edouard Laboulaye.* Jesús Rubio Jiménez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 223-224 (jul.-oct. 1991); p. 35-42. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XIX.

360 PATUEL, P. *Pintura espacialista valenciana.* Pascual Patuel. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 223-224 (jul.-oct. 1991); p. 43-48. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

361 CAPARROS MASEGOSA, L. *Miguel Salmerón Pellón, un ilustrador almeriense en Madrid.* Lola Caparrós Masegosa. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 223-224 (jul.-oct. 1991); p. 49-55. ISSN 0017-2715.
1. Publicaciones periódicas-Ilustración-S. XX.

362 ARROYO, M. D. *Surrealismo e indigenismo plástico en Canarias.* María Dolores Arroyo. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 223-224 (jul.-oct. 1991); p. 56-61. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

363 ARIAS SERRANO, L. *El eco de Ortega en la vanguardia española, Juan Antonio Morales y los poetas del 27.* Laura Arias Serrano. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 223-224 (jul.-oct. 1991); p. 62-70. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

364 BUELGA LASTRA, L. *La evolución del trazo en el dibujo de Sorolla.* Luz Buelga Lastra. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 223-224 (jul.-oct. 1991); p. 71-78. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XIX-XX.

365 HERNANDO CARRASCO, J. *La revolución escultórica de los ochenta en España.* Javier Hernando Carrasco. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 223-224 (jul.-oct. 1991); p. 79-88. ISSN 0017-2715.
1. Escultura española-S. XX.

366 PARDO CANALIS, E. *La visita de Fernando VII al Real Establecimiento Litográfico.* Enrique Pardo Canalis. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 225 (nov.-dic. 1991); p. 130-133. ISSN 0017-2715.
1. Dibujos y grabados-S. XIX.

367 GARCIA GAINZA, M. C. El Libro de Exámenes de Plateros. María Concepción García Gainza. En GOYA:

revista de arte. Madrid. n. 225 (nov.-dic. 1991); p. 134-141. ISSN 0017-2715.
1. Orfebrería-Grabados y dibujos-S. XVI-XIX.

368 FERNANDEZ APARICIO, C. *Obras de Francisco Ribalta dedicadas al Padre Simó: un lienzo del Museo Nacional de Escultura.* Carmen Fernández Aparicio. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 225 (nov.-dic. 1991); p. 142-151. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII.

369 GARCIA GUATAS, M. *Un cuadro de Luis Paret y Alcázar en Jaca.* Manuel García Guatas. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 225 (nov.-dic. 1991); p. 160-161. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVIII.

370 KULTERMANN, U. *"Sangath" de Balkrishna V. Doshi, o la cooperación creativa en arquitectura. Udo Kultermann.* En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 225 (nov.-dic. 1991); p. 162-179. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura-S. XX.

371 SEBASTIAN LOPEZ, S. *La emblematización del retrato de Carlos II por Carreño de Miranda.* Santiago Sebastián López. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 226 (en.-feb. 1992); p. 194-199. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVII.

372 RUIZ MALDONADO, M. *Un sepulcro del arte 1200, en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera.* Margarita Ruiz Maldonado. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 226 (en.-feb. 1992); p. 200-205. ISSN 0017-2715.
1. Relieves españoles-S. XIII.
2. Arte románico español-S. XIII.

373 GONZALEZ LOPEZ, M. *El Quijote visto por algunos artistas románticos.* Matilde González López. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 226 (en.-feb. 1992); p. 206-212. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XIX.

374 BARRIO-GARAY, J. L. *Desde la Hoz del Huécar, contextos, impactos y repercusiones en España y el extranjero.* José Luis Barrio-Garay. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 226 (en.-feb. 1992); p. 213-221. ISSN 0017-2715.
1. Museo de Arte Abstracto Español-Cuenca.

375 CABALLERO BERNABE, F. J. *Nuevas aportaciones documentales sobre la obra de El Greco.* Francisco Caballero Bernabé. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 226 (en.-feb. 1992); p. 222-224. ISSN 0017-2715.
1. Pintura-España-S. XVII.

376 NUEZ SANTANA, J. L. de la. *Primera abstracción en la pintura de Miralles.* José Luis de la Nuez Santana. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 226 (en.-feb. 1992); p. 225-230. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

377 TORRALBA SORIANO, F. *Hipótesis sobre una obra de Goya.* Federico Torralba Soriano. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 227 (marzo-abr. 1992); p. 258-264. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de. 2. Pintura española-S. XVIII.

378 KURZ MUÑOZ, J. A. *Plástica rusa "fin de siècle" el Mir Iskusstva.* Juan Alberto Kurz Muñoz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 227 (marzo-abr. 1992); p. 265-272. ISSN 0017-2715.
1. Pintura rusa-S. XIX.

379 GIL SALINAS, R. *La fortuna histórica de un tiziano polémico.* Rafael Gil Salinas. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 227 (marzo-abr. 1992); p. 273-280. ISSN 0017-2715.
1. Pintura italiana-S. XVI.

380 ALCALA FLECHA, R. *En torno al "Diógenes" de Goya.* Roberto Alcalá Flecha. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 227 (marzo-abr. 1992); p. 281-294. ISSN 0017-2715.
1. Goya, Francisco de. 2. Grabados y dibujos.

381 PIZARRO, J. A. *La cripta del cementerio de Zumárraga.* Juan Antonio Pizarro. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 227 (marzo-abr. 1992); p. 295-297. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XX.

382 REVILLA, F. *Henry Moore, una fuerza telúrica.* Federico Revilla. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 228 (mayo-jun. 1992); p. 322-329. ISSN 0017-2715.
1. Escultura inglesa-S. XX.

383 MUÑOZ JIMENEZ, J. M. *Barroco y peregrinación, el Santuario de San Pedro Regalado en La Aguilera (Burgos).* José Miguel Muñoz Jiménez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 228 (mayo-jun. 2992); p. 330-336. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura española-S. XVIII.

384 NIEVA SOTO, P. *Aportaciones documentales y algunas obras inéditas del platero jerezano Marcos Espinosa de los Monteros.* Pilar Nieva Soto. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 228 (mayo-jun. 1992); p. 337-342. ISSN 0017-2715.
1. Orfebrería-S. XVIII.

385 SANZ DE LA TORRE, A. *La arquitectura de Palma de Mallorca en el grabado romántico (1833-1868).* Alejandro Sanz de la Torre. En GOYA: revista de arte.

Madrid. n. 228 (mayo-jun. 1992); p. 343-350. ISSN 0017-2715.
1. Grabados y dibujos-S. XIX.

386 CAPELASTEGUI PEREZ-ESPAÑA, P. *El Fausto de Goethe y la pintura española.* Pilar Capelastegui Pérez-España. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 228 (mayo-jun. 1992); p. 351-357. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI.

387 OÑATE OJEDA, J. A. *Algo inédito en una obra capital de los Juanes, "El Bautismo de Cristo" de la Catedral de Valencia.* Juan Angel Oñate Ojeda. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 228 (mayo-jun. 1992); p. 358-360. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XVI.

388 FARRO, D. *Un museo de autor, Museu Frederic Marés de Barcelona.* Dolors Farró. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 229-230 (jul.-oct. 1992); p. 2-7. ISSN 0017-2715.
1. Museo Frederic Marés-Barcelona. 2. Escultura española-S. XX.

389 KULTERMANN, U. *La casa del artista como imagen del mundo: la Casa Lenbach y la Villa Stuck en Munich.* Udo Kultermann. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 229-230 (jul.-oct. 1992); p. 8-17. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura-S. XIX-XX. 2. Sociología del arte.

390 SZCZEPINSKA-TRAMER, J. *"Daniel y Ciro ante Bel", cuadro de Bartholomeus Strobel en el Museo Nacional de Varsovia.* Joanna Szczepinska-Tramer. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 229-230 (jul.-oct. 1992); p. 18-28. ISSN 0017-2715.
1. Pintura flamenca-S. XVII.

391 FRONTON SIMON, I. M. *Historia, trabajo y redención en la portada románica de Beleña de Sorbe.* I. M. Frontón Simón, F. J. Pérez Carrasco. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 229-230 (jul.-oct. 1992); p. 29-38. ISSN 0017-2715.
1. Escultura románica-S. XII-XIII. II. J. Pérez Carrasco, F..

392 NAVAL MAS, A. *El retablo mayor del Real Monasterio.* Antonio Naval Más. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 229-230 (jul.-oct. 1992); p. 39-49. ISSN 0017-2715.
1. Pintura de retablo española-S. XVI.

393 SANZ, M. J. *Notas sobre el relicario de Felipe V de Francia y Juana de Borgoña de la catedral de Sevilla.* María Jesús Sanz. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 229-230 (jul.-oct. 1992); p. 50-55. ISSN 0017-2715.
1. Orfebrería-S. XVI.

394 MARTINEZ TABOADA, P. *Los Mendozas y la introducción del urbanismo renacentista en España.* Pilar Martínez Taboada. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 229-230 (jul.-oct. 1992); p. 56-64. ISSN 0017-2715.
1. Mecenas-S. XV-XVI. 2. Urbanismo-S. XV-XVI.

395 STEPANEK, P. *Arquitectura modernista en Praga.* Pavel Stepanek. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 229-230 (jul.-oct. 1992); p. 65-73. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura modernista.

396 ESPINOSA MARTIN, C. *Mengs y el retrato de Carlos III del Museo Lázaro Galdiano.* Carmen Espinosa Martín. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 229-230 (jul.-oct. 1992); p. 74-76. ISSN 0017-2715.
1. Pintura alemana-S. XVIII.

397 PANADERO PEROPADRE, N. *Fiestas reales y arquitectura en el Madrid de Isabel II.* Nieves Panadero Peropadre. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 229-230 (jul.-oct. 1992); p. 77-88. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura efímera-España-S. XIX.

398 IBAÑEZ MARTINEZ, P. M. *La primera etapa española de Bartolomé Matarana.* Pedro Miguel Ibáñez Martínez. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 231 (nov.-dic. 1992); p. 130-137. ISSN 0017-2715.
1. Pintura-España-S. XVI.

399 VILLAPLANA, D. *Vinculaciones europeas de un excepcional monumento barroco: la portada de los Hierros de la catedral de Valencia.* David Villaplana. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 231 (nov.-dic. 1992); p. 138-147. ISSN 0017-2715.
1. Arquitectura Barroca española.

400 GARCIA GUATAS, M. *Luis Paret, neoclásico.* Manuel García Guatas. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 231 (nov.-dic. 1992); p. 148-150. ISSN 0017-2715.
1. Libros-Ilustración-S. XVIII-XIX.

401 HERRERA NAVARRO, J. *El pensamiento noventayochista y el joven Picasso.* Javier Herrera Navarro. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 231 (nov.-dic. 1992); p. 150-160. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

402 HERRERO, P. *Antonio Padrón.* Paloma Herrero. En GOYA: revista de arte. Madrid. n. 231 (nov.-dic. 1992); p. 161-164. ISSN 0017-2715.
1. Pintura española-S. XX.

INDICE DE AUTORES

AGÜERA ROS, José Carlos: 32
ALCALA FLECHA, Roberto: 8, 219, 300, 380
ALCOLEA BLANCH, Santiago: 5, 37
ALONSO BLAZQUEZ, Inmaculada: 252
ALVAREZ DIEZ, Ildefonso: 125, 165
ALVAREZ, Elbia: 142
AMSTRONG, Nancy: 143
ANGULO IÑIGUEZ, Diego: 14
ARIAS ANGLES, Enrique: 9
ARIAS SERRANO, Laura: 84, 363
ARIAZA MUÑOZ, Carmen: 255
ARIZA CHICHARRO, Rosa María: 270
ARMSTRONG, Nancy: 198
ARROYO, María Dolores: 228, 362
ASSMANN, Jan: 307
AUBERSON, Luis Manuel: 174, 251
AVILA, Ana: 167, 336
AYALA MALLORY, Nina: 27, 60, 93, 140, 345
AYALA, Francisco: 73
AZCUE BREA, Leticia: 124
AZNAR, Sagrario: 240
BANDA Y VARGAS, Antonio de la: 22
BARATTE, François: 350
BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme María de: 41, 218, 267
BARRIO MOYA, José Luis: 30, 52, 238, 326
BARRIO-GARAY, José Luis: 374
BARTAL, Ruth: 178
BASTIDA DE LA CALLE, Mª Dolores: 306
BATICLE, Jeannine: 184
BERNAL MUÑOZ, José Luis: 342
BLANCO SANCHEZ, Carmen: 108
BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: 36
BLAZQUEZ MARTINEZ, José María: 88, 185, 256, 287, 320
BOLOQUI LARRAYA, Belén: 39
BONET, Juan Manuel: 65
BORJA, Manuel J.: 122
BOZAL, Valeriano: 57, 131
BRASAS EGIDO, José Carlos: 115
BROWN, Jonathan: 20, 119
BUELGA LASTRA, Luz: 364
BURY, J. B.: 179
BUSER, Thomas: 247
CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús Mª: 19
CABALLERO BERNABE, Francisco Javier: 375
CABRA, María Dolores: 109
CADARSO, María Victoria: 155
CAEIRO IZQUIERDO, Luis: 297
CALVO SERRALLER, Francisco: 49
CANO CUESTA, Marina: 71, 194
CAPARROS MASEGOSA, Lola: 361
CAPEL MARGARITO, Manuel: 237
CAPELASTEGUI PEREZ-ESPAÑA, Pilar: 264, 386
CARDIÑANOS BARDECI, Inocencio: 225
CARMONA SORIANO, Constanza: 231
CARRETE PARRONDO, Juan: 33, 203
CARRETE, Juan: 103
CARRETERO BAJO, Alvaro Enrique: 51
CASTELLANOS RUIZ, Casto: 82, 199
CASTRO MORALES, Federico: 286
CAVIRO, Balbina M.: 129
CERDEÑO, María Luisa: 189
CERRELOZA VILLAVERDE, Elena: 308
CHECA, Fernando: 50, 81
COLLAR DE CACERES, Fernando: 139
COPPEL AREIZAGA, Rosario: 309
CORDERO DE CIRIA, Enrique: 133, 357
CORRALES DE PRADA, Luis: 99
CORREA, Antonio: 103
CORTI, Francisco: 343
CREGO, Charo: 229
CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: 24, 170, 188
CUBILES, Silvia: 105
DELGADO, Clara: 290
DESPARMET FITZ-GERALD, Xaviere: 80
DIAZ PADRON, Matías: 7, 23, 54, 135, 241, 281, 305
DIEGO, Estrella de: 56, 141
DIETERICH, Bárbara: 116, 331
DIEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario: 211
DODDS, Jerrelynn: 171
DOMINGUEZ PERELA, Enrique: 127, 192
DUQUE OLIART, Matilde: 173
EDWARD WALLANCE, William: 269
EGEA MARCOS, María Dolores: 6
ELVIRA, Miguel Angel: 272
ESPINOS DIAZ, Adela: 83
ESPINOSA MARTIN, Carmen: 288, 396
ESTEBAN, Claude: 85
ESTELLA, Margarita: 196
FARRO, Dolors: 388
FERNANDEZ APARICIO, Carmen: 368
FERNANDEZ DELGADO, Javier: 107
FERNANDEZ MADRID, María Teresa: 278
FERNANDEZ TALAYA, María Teresa: 213
FERNANDEZ, Luis Alonso: 12, 43
FRANCO MATA, Angela: 333
FRONTON SIMON, I. M.: 391
FUENTES, Jorge: 38, 77, 121, 266
GALERA ANDREU, Pedro A.: 151
GALLEGO DE MIGUEL, Amelia: 224, 312
GALLEGO, Julián: 21, 75, 92, 114, 160
GAMONAL, Miguel Angel: 102
GARCIA DE CARPI, Lucía: 136
GARCIA DE CASTRO MARQUEZ, Emilio: 327
GARCIA GAINZA, María Concepción: 223, 268, 346, 367
GARCIA GUATAS, Manuel: 369, 400
GARCIA GUTIERREZ, Pedro Francisco: 200
GARCIA HERRAIZ, Enrique: 48
GARCIA IGLESIAS, Carmen: 132
GARCIA IGLESIAS, José Manuel: 152
GARCIA MAHIQUES, Rafael: 147
GARCIA MELERO, José E.: 113
GARCIA PEÑA, Carlos: 217
GARCIA-HERRAIZ, Enrique: 234, 294, 348
GELABERT, M. P.: 287

GIL SALINAS, Rafael: 181, 379
GIMENO, Javier: 40, 263
GOMEZ PEREZ, Elena: 190
GONZALEZ DE ZARATE, Jesús María: 150, 279, 349
GONZALEZ LOPEZ, Matilde: 373
GONZALEZ NAVARRETE, J.: 256
GONZALEZ RODRIGUEZ, Pedro Javier: 172, 316
GONZALEZ VICARIO, María Teresa: 175, 337
GRACIA, Carmen: 207
GRANDAL, María Hortensia: 4, 201
GUAYO Y LECUONA, José del: 344
GUTIERREZ ALONSO, Luis Carlos: 277
GUTIERREZ PASTOR, Ismael: 104
GUZMAN PEREZ, María F.: 176
HALL-VAN DEN HELSEN, Catherine: 280
HARRIS, Enriqueta: 15
HAUFE, Hans: 221
HERNANDO CARRASCO, Javier: 76, 130, 169, 365
HERRERA NAVARRO, Javier: 355, 401
HERRERO, Paloma: 302, 402
HIDALGO OGAYAR, Juana: 65, 97, 187, 258, 334
HITA RIVAS, Paloma de: 162
IBAÑEZ MARTINEZ, Pedro Miguel: 315, 398
JUAN MARTORELL, Juan Manuel: 329
JUANA, José María de: 86, 87
KITAURA, Yasunari: 232, 259
KULTERMANN, Udo: 295, 330, 370, 389
KURZ MUÑOZ, Juan Alberto: 13, 164, 206, 378
LABRADA, María Antonia: 265
LAHUERTA, Genaro: 10, 55, 90
LATORRE, Yolanda: 314
LAVADO PARADINAS, Pedro J.: 69
LAVIN, James D.: 195
LEON TELLO, Francisco: 79
LOPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe: 320
LOPEZ SERRANO, Matilde: 186
LOPEZ TORRIJOS, Rosa: 66
LOPEZ VAZQUEZ, José Manuel B.: 158
LOUZANO MARTINEZ, Francisco Javier
LOZANO, Julián: 276
LUNA, Juan José: 120, 216
LUZ LAMARCA, Rodrigo de: 257
MAESTRE ABAD, Vicente: 111
MANSO PORTO, Carmen: 303
MARCHAN FIZ, Simón: 47, 91
MARIAS, Fernando: 322
MARIN, Juan: 319
MARTIN ANSON, María Luisa: 191, 242, 274
MARTIN GONZALEZ, Juan José: 16
MARTIN, Pompeyo: 100
MARTINEZ DE LA TORRE, Mª Cruz: 182
MARTINEZ RIPOLL, Antonio: 28, 63
MARTINEZ TABOADA, Pilar: 394
MARTINEZ-BURGO GARCIA, Palma: 134
MATILLA TASCON, Antonio: 2, 72, 246
MELENDRERA GIMENO, José Luis: 250
MENA MARQUES, Manuela: 96
MEZQUITA MESA, Teresa: 98
MILLET, Catherine: 94
MINGUEZ CORNELLES, Victor Manuel: 57, 351
MOFFITT, John F.: 42, 138, 153, 243, 310
MONLLEO I GALCERA, Angel: 262
MONTANER LOPEZ, Emilia: 212
MORAN TURINA, José Miguel: 81, 168
MORENO CUADRO, Fernando: 146
MORENO GARCIA, Mª Angeles: 253
MORENO GARRIDO, Antonio: 102
MUÑOZ JIMENEZ, José Miguel: 292, 335, 383
NAVAL MAS, Antonio: 392
NAVASCUES BENLLOCH, Pilar: 163
NICOLAU CASTRO, Juan: 3, 254, 299
NIETO GAYO, Gratiniano: 59
NIEVA SOTO, Pilar: 384
NUEZ SANTANA, José Luis de la: 376
OLIVAN BAYLE, Francisco: 230, 284
OLLERO LOBATO, Francisco: 358
OÑATE OJEDA, Juan Angel: 387
PADRON MERIDA, Aida: 23, 236, 317
PANADERO PEROPADRE, Nieves: 248, 352, 397
PARDO CANALIS, Enrique: 34, 35, 95, 117, 209, 235, 366
PATUEL, Pascual: 360
PAZZI, Pietro: 210
PEDRAZA, Pilar: 148
PELAEZ RUIZ, Angel: 296
PELAEZ VALLE, José María: 324
PEREZ CARRASCO, F. J.: 391
PEREZ GUILLEN, Vicente: 156
PEREZ RIOJA, José Antonio: 123
PEREZ SANCHEZ, Alfonso E.: 17
PERTIERRA DE ROJAS ROMAN, José: 74
PESCADOR DEL HOYO, María del Carmen: 239
PIZARRO GOMEZ, Francisco: 149
PIZARRO, Juan Antonio: 381
PORTILLA, Pedro de la: 222
PORTUS PEREZ, Javier: 261
PUERTA, Carmen: 272
QUESADA, María Jesús: 289
QUILES GARCIA, Fernando: 358
REVILLA, Federico: 106, 159, 226, 273, 353, 382
REYERO HERMOSILLA, Carlos: 78
REYERO, Carlos: 110, 311
RODRIGUEZ ESTEBAN, Concepción: 332
RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: 61, 204
RODRIGUEZ RUIZ, Delfín: 126, 214
RODRIGUEZ SEGOVIA, Constanza: 304
ROIG CONDOMINA, Vicente Mª: 154
RONAI, Zoltan: 233
ROSENDE VALDES, Andrés A.: 145
ROTETA, Ana María: 101
RUBIO DE URQUIA, Guadalupe: 249
RUBIO JIMENEZ, Jesús: 359
RUBIO LAPAZ, Jesús: 321
RUIZ LAGOS, Manuel: 26
RUIZ MALDONADO, Margarita: 205, 372
RUIZ MORENO, Isidoro J.: 220
SAGUAR QUER, Carlos: 202, 208, 245, 301, 328, 352
SAMPEDRO ESCOLAR, José Luis: 283

SANCHEZ BELTRAN, María Jesús: 58, 244
SANCHEZ GARCIA, Antonio: 128
SANZ DE LA TORRE, Alejandro: 385
SANZ, María Jesús: 6, 29, 193, 393
SEBASTIAN LOPEZ, Santiago: 1, 18, 53, 144, 293, 339, 371
SEGHERS, Lode: 221, 260, 291
SERRERA, Juan Miguel: 31, 180
SIERRA DELAGE, Marta: 11
SOBRINO MANZANARES, María Luisa: 285
SOCIAS PALAU, Jaume: 70, 275
SOTO CABA, Victoria: 64
SPIER, Jeffrey: 313
STEPANEK, Pavel: 68, 227, 298, 318, 340, 395
SUAREZ QUEVEDO, Diego: 325
SUREDA, Joan: 118
SZCZEPINSKA-TRAMER, Joanna: 356, 390
TORRALBA SORIANO, Federico: 377
TOVAR MARTIN, Virginia: 44
TURCAT, André: 323
UBEDA, Andrés: 137
URRUTIA, Antonio: 166, 177, 183, 215
VALDIVIESO, Enrique: 25
VALVERDE MADRID, José: 62, 282
VEGA, Jesusa: 45, 112
VILAPLANA ZURITA, David: 341
VILARRASA COCH, José Mª: 338
VILLAPLANA, David: 399
VOSTERS, Simón A.: 89, 161
YOUNG, Eric: 197
ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: 354

INDICE DE MATERIAS

Abanicos: V. Artes decorativas
Aldabas: V. Metalistería
Armas de fuego: V. Artes industriales
Arquetas: V. Artes decorativas
Arquitectura Barroca: 227
Arquitectura Barroca española: 399
Arquitectura clásica: 40
Arquitectura efímera-S. XVIII: 106
Arquitectura efímera-España-S. XIX: 397
Arquitectura española-S. XIII: 217
Arquitectura española-S. XIV: 303
Arquitectura española-S. XV: 290
Arquitectura española-S. XVI: 179, 322
Arquitectura española-S. XIV-XVI: 211
Arquitectura española-S. XVI-XVII: 61
Arquitectura española-S. XVII: 44, 292, 335
Arquitectura española-S. XVIII: 36, 79, 301, 326, 352, 383
Arquitectura española-S. XVIII-XIX: 208
Arquitectura española-S. XIX: 245, 248
Arquitectura española-S. XX: 381
Arquitectura gótica-S. XIII: 257
Arquitectura inglesa-S. XIX: 295
Arquitectura modernista: 328, 395
Arquitectura románica-S. XII-XIII: 273
Arquitectura visigoda-S. V-VIII: 138
Arquitectura-España-S. XVIII: 270
Arquitectura-Grabados: 101
Arquitectura-Grabados y dibujos-S. XVIII: 214
Arquitectura-Ruinas: 330
Arquitectura-S. XIX-XX: 389
Arquitectura-S. XX: 370
Arquitectura-Teoría-S. XVIII: 358
Arquitectura-Teoría-S. XVIII-XIX: 262
Arte chino-Exposiciones: 86
Arte de paises socialistas-S. XIX-XX: 206
Arte de paises socialistas-S. XX: 164
Arte español-S. XVI: 172
Arte español-S. XVIII: 120
Arte español-S. XX: 169
Arte griego-S. VI-IV a.C.: 256
Arte griego-S. IV a.C.: 185
Arte hispanomusulmán-S. XIII-XV: 127
Arte holandés-S. XX: 229
Arte modernista: 141
Arte mudéjar-España: 69
Arte mudéjar-S. XIII-XV: 137
Arte prerrománico: 171
Arte romano: 189
Arte romano-S. II-III d.C.: 272
Arte romano-S. IV-II a.C.: 88
Arte románico español-S. XIII: 372
Arte románico-Iconografía: 178
Arte románico-S. XII: 205
Arte-Mercado-S. XVII: 253
Artes decorativas: 77, 143, 192, 198, 297
Artes decorativas-S. II: 320
Artes decorativas-S. XIV-XV: 162
Artes decorativas-S. XVI: 274
Artes decorativas-S. XVIII-XIX: 244
Artes gráficas: 56, V.a. Publicaciones periódicas-Ilustración
Artes industriales: 249
Artes industriales españolas: 296
Artes industriales-S. XV-XVI: 82
Artes industriales-S. XVI: 199
Artes industriales-S. XVIII-XIX: 195
Artes industriales-S. XIX: 74
Artistas checos 1942-83: 68
Artistas españoles-1983: 66
Cartografía: 126
Cerámica española-S. XIV-XVI: 277
Comics: V. Artes gráficas
Coronas: V. Orfebrería
Dagas: V. Metalistería
Decoración: V. Artes industriales
Dibujos: V. Grabados y dibujos
Dibujos y grabados-S. XIX
Escultura España-S. XX: 42
Escultura en bronce-S. XIX: 21
Escultura española-S. XVI: 225
Escultura española-S. XVII: 238
Escultura española-S. XVII-XVIII: 280
Escultura española-S. XVIII: 3, 39, 200, 254, 299, 346
Escultura española-S. XIX: 46
Escultura española-S. XX: 142, 175, 230, 234, 250, 276,

337, 353, 365, 388
Escultura francesa-S. XIX: 183
Escultura inglesa-S. XX: 382
Escultura italiana-S. XVI: 309
Escultura italiana-S. XVI-XVII: 52
Escultura italiana-S. XVIII: 327
Escultura manierista española-S. XVI: 268
Escultura románica-S. XII-XIII: 391
Escultura-Iconografía-S. XVI: 53, 323
Escultura-Iconografía-S. XVIII: 293
Escultura-S. XX: 59
Escultura-Teoría: 55
Fotografía-S. XX: 122
Goya, Francisco de: 50, 62, 80, 87, 131, 158, 181, 184, 213, 219, 247, 300, 310, 377, 380
Goya, Francisco de-Grabados y dibujos: 8, 63
Goya, Francisco de-Iconografía: 153
Grabados y dibujos: 95, 110, 380
Grabados y dibujos-S. XV: 308
Grabados y dibujos-S. XVI: 316
Grabados y dibujos-S. XV-XVIII: 96
Grabados y dibujos-S. XVII: 102, 261
Grabados y dibujos-S. XVII-XIX: 202
Grabados y dibujos-S. XVII-XVIII: 103
Grabados y dibujos-S. XVIII: 2, 105, 107, 113
Grabados y dibujos-S. XVIII-XIX: 347
Grabados y dibujos-S. XIX: 5, 83, 109, 111, 112, 128, 366, 385
Iconografía: 157, 171
Iconografía-S. XV-XVI: 145
Iconografía-S. XV-XVIII: 148
Iconografía-S. XVI: 146, 152, 159, 160, 226
Iconografía-S. XVI-XVII: 151
Iconografía-S. XVII: 144, 147, 154, 156, 351
Iconografía-S. XVII-XVIII: 26
Iconografía-S. XVIII: 149
Imprenta-S. XVI: 45, 78
Jardines-S. XVII: 218
Jardines-S. XVIII: 64, 352
Jardines-S. XIX: 255
Joyas: V. Orfebrería
Libros de horas: 65, 97
Libros de horas-S. XIII-XVIII: 187
Libros de horas-S. XIV-XVI: 334
Libros de horas-S. XV: 258
Libros-Encuadernación-S. XVI-XVIII: 186
Libros-Ilustración: 123, 357, R.e. Libros de horas
Libros-Ilustración-S. XII-S. XV: 209
Libros-Ilustración-S. XIII: 98
Libros-Ilustración-S. XVI: 99
Libros-Ilustración-S. XVI-XVII: 161
Libros-Ilustración-S. XVII: 203
Libros-Ilustración-S. XVII-XVIII: 104
Libros-Ilustración-S. XVIII: 108
Libros-Ilustración-S. XVIII-XIX: 400
Libros-Ilustración-S. XIX: 109, 110, 114, 115, 359, 373
Libros-Ilustración-S. XX: 56, 116, 331
Llaves: V. Metalistería
Madrid-Urbanismo-S. XVII: 30
Mecenas-S. XV-XVI: 394
Mecenas-S. XVI: 278
Mecenas-S. XVI-XVII: 119
Mecenas-S. XVII: 253
Medallas: 35, 41, 59
Medallas-S. XVI-XX: 194
Medallas-S. XVII: 71, 117
Medallas-S. XVIII-XIX: 283
Medallas-S. XIX: 263
Metalistería-S. XIII-XV: 191
Metalistería-S. XIV-XX: 231
Metalistería-S. XV-XVI: 210
Metalistería-S. XVI: 6, 224, 312
Metalistería-S. XVI-XVII: 58
Metalistería-S. XVII: 324
Mosaicos: V. Artes decorativas
Muebles: V. Artes industriales
Murillo, Bartolomé: 15, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 26, 29, 31
Murillo, Bartolomé-Grabados: 33
Museo Frederic Marés-Barcelona: 388
Museo Pablo Gargallo-Zaragoza: 284
Museo Picasso-París: 166
Museo de América-Madrid: 182
Museo de Arte Abstracto Español-Cuenca: 374
Museo de Bellas Artes de Valencia: 341
Museos-Arquitectura-S. XIX: 11
Museos-Informática: 124
Obras de arte-Restauración: 222
Obras de arte-Restauración-S. XX: 332
Orfebrería antigua: 287
Orfebrería antigua-S. I: 350
Orfebrería-Grabados y dibujos-S. XVI-XIX: 367
Orfebrería-S. V-VI: 313
Orfebrería-S. XIII: 233
Orfebrería-S. XV-XVI: 193
Orfebrería-S. XV-XVII: 188
Orfebrería-S. XVI: 393
Orfebrería-S. XVII: 24, 100
Orfebrería-S. XVIII: 384
Pintores americanos: 65
Pintura alemana-S. XVI: 155
Pintura alemana-S. XVIII: 282, 396
Pintura americana-S. XIX: 94
Pintura americana-S. XIX-XX: 163
Pintura americana-S. XX: 125
Pintura cubista: 318
Pintura de los países socialistas: 13, 38, V.a. Pintura de vanguardia
Pintura de retablo española-S. XVI: 392
Pintura de retablo-S. XV-XVI: 336
Pintura de retrato-S. XVII: 19, 197
Pintura de retrato-S. XVII-XIX: 288
Pintura de retrato-S. XVIII: 62, 150
Pintura de retrato-S. XIX: 307
Pintura de retrato-S. XX: 84
Pintura de retrato española-S. XIX: 9
Pintura de vanguardia: 91, 286, V.a. Pintura española-S. XX

Pintura ecléctica: 76, V.a. Pintura de vanguardia
Pintura española-Coleccionistas y colecciones-S. XIX-XX: 314
Pintura española-Iconografía-S. XVI: 343
Pintura española-Iconografía-S. XVII: 18
Pintura española-Iconografía-S. XVIII: 8, 158
Pintura española-Iconografía-S. XIX: 12
Pintura española-Iconografía-S. XX: 354
Pintura española-S. XV-XVII: 232
Pintura española-S. XVI: 54, 134, 167, 196, 204, 223, 241, 246, 252, 315, 386, 387
Pintura española-S. XVI-XVII: 129, 236, 321
Pintura española-S. XVII: 15, 16, 17, 20, 27, 28, 29, 32, 60, 73, 93, 139, 173, 180, 237, 243, 345, 349, 368, 371
Pintura española-S. XVII-XVIII: 14, 25, 75
Pintura española-S. XVIII: 48, 50, 80, 131, 140, 181, 184, 212, 213, 216, 219, 247, 310, 369, 377
Pintura española-S. XIX: 10, 22, 34, 51, 132, 235, 294
Pintura española-S. XIX-XX: 70, 264, 265, 311, 319, 338, 364
Pintura española-S. XX: 43, 47, 49, 123, 130, 142, 176, 215, 228, 275, 285, 289, 298, 300, 302, 342, 348, 360, 362, 363, 376, 401, 402
Pintura española-S. XVI-XVII-Coleccionistas y colecciones , 119
Pintura española-Teoría-S. XX: 57, 355
Pintura europea-S. XV-XVII: 259
Pintura europea-S. XX: 177
Pintura expresionista: 267, V.a. Pintura de vanguardia
Pintura flamenca-Iconografía-S. XVII: 279
Pintura flamenca-S. XV-XVI: 305
Pintura flamenca-S. XVI: 7, 281, 317
Pintura flamenca-S. XVI-XVII: 89, 239
Pintura flamenca-S. XVII: 23, 27, 135, 221, 260, 356, 390
Pintura flamenca-S. XVIII: 4
Pintura flamenca-S. XIX-XX: 90
Pintura francesa-S. XV-XVI: 242
Pintura francesa-S. XVIII: 207
Pintura impresionista-S. XX: 329
Pintura inglesa de retrato-S. XIX: 220
Pintura inglesa-S. XVIII-XIX: 201
Pintura inglesa-S. XX: 85, 165
Pintura italiana-S. XVI: 251, 379
Pintura italiana-S. XVI-XVII: 31
Pintura italiana-S. XVII: 291
Pintura italiana-S. XVIII: 37
Pintura japonesa-S. XX: 174
Pintura manierista-S. XVI: 340
Pintura mejicana-S. XX: 221
Pintura mural-Iconografía-S. XVII: 1
Pintura mural-S. XX: 304
Pintura napolitana-Exposiciones-S. XVII: 170
Pintura prerrafaelista-S. XX: 92
Pintura renacentista italiana: 269
Pintura románica: 118
Pintura rusa-S. XIX: 378
Pintura surrealista: 136, V.a. Pintura de vanguardia
Pintura árabe-S. XX: 121
Pintura-Coleccionistas y colecciones-S. XVIII: 87
Pintura-Comercio-S. XVII: 72
Pintura-España-S. XVI: 398
Pintura-España-S. XVII: 325, 375
Pintura-Iconografía: 133, 357
Pintura-Iconografía-S. XVI-XVIII: 339
Pintura-S. XVIII-Coleccionistas y colecciones: 81
Pintura-Teoría-S. XVIII: 168
Platería: V. Orfebrería
Publicaciones periódicas-Ilustración: 141, 240, 306
Publicaciones periódicas-Ilustración-S. XX: 266, 361
Relicarios: V. Orfebrería
Relieves españoles-S. XIII: 372
Relieves españoles-S. XVIII: 341
Relieves ingleses: 344
Relieves italianos-S. XII: 333
Sables: V. Artes decorativas
Sellos: V. Sigilografía
Sigilografía-S. XII-XV: 190
Sociología del arte: 38, 74, 172, 389
Urbanismo-S. XV-XVI: 394
Urbanismo-S. XVIII: 36, 126
Vidrieras: V. Artes decorativas



Región de Murcia
Consejería de Cultura y Educación