

Índice

Los cordófonos en la Antigüedad. Algunas evidencias arqueológicas en el Sudeste peninsular. (Siglos IV-I a.C.)

**Margarida Genera i Monells, Jordi Ballester Gibert, Virginia Page del Pozo,
Joan Alberich i Mariné, Paco Lavega Serra**

11-30

Los cordófonos en la Antigüedad. Algunas evidencias arqueológicas en el Sudeste peninsular. (Siglos IV-I a.C.)

*A la Dra. Ana M.^a Muñoz Amilibia, (1932-2019)
en reconocimiento a su actividad docente e investigadora*

Margarida Genera i Monells
Investigadora-adscrita a l'ICAC
margaridagenera9@gmail.com

Jordi Ballester Gibert
Universitat Autònoma de Barcelona
jordi.ballester@uab.cat

Virginia Page del Pozo
Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo (Mula, Murcia)
mariav.page@carm.es

Joan Alberich i Mariné
Profesor de griego
jalberi4@xtec.cat

Paco Lavega Serra
Gestor cultural
paco.lavega@gmail.com

Recibido: 23/07/2021
Aceptado: 15/09/2024

RESUMEN

Nuestro objetivo es profundizar en el estudio de los cordófonos en la Antigüedad, desde una óptica multidisciplinar, partiendo de diversos hallazgos de época prerromana en el área geográfica comprendida entre los cursos de los ríos Segura y Guadalimar. Después de una relectura de los textos clásicos y del análisis de la iconografía plasmada en los objetos analizados, se propone un modelo interpretativo con la correspondiente comprobación experimental.

PALABRAS CLAVE

Arqueo-acústica, iconografía, iconología musical, coroplastia, organología

ABSTRACT

Our objective is to delve into the study of chordophones in Antiquity, from a multidisciplinary perspective, starting from various archaeological findings from the pre-Roman period, in the geographical area between the courses of the Segura and Guadalimar rivers. After a rereading of the classic texts and the analysis of the iconography embodied in the objects studied, an interpretive model is proposed with the corresponding experimental verification.

KEYWORDS

Archaeoacoustics, iconography, musical iconology, choroplasty, organology

Cómo citar / How to cite: Genera i Monells, M., Ballester Gibert, J., Page del Pozo, V., Albert i Mariné, J. y Lavega Serra, P. 2025. Los cordófonos en la Antigüedad. Algunas evidencias arqueológicas en el Sudeste peninsular. (Siglos IV-I a.C.). *Verdolay* nº 15, 11-30, 2025



I. INTRODUCCIÓN

Nuestro interés por la arqueología del sonido y la arqueo-acústica surgen principalmente a raíz de distintos descubrimientos de objetos sonoros que han tenido lugar en el asentamiento de Sant Miquel de Vinebre, la Ribera d'Ebre (siglos II-I a. C.), que nos están permitiendo vislumbrar algunas facetas de la vida de las sociedades prerromanas muy poco conocidas acerca al mundo inmaterial e intangible de las creencias y la religiosidad.

Los resultados de dichas investigaciones se han traducido hasta ahora en el estudio de un conjunto de campanillas (Genera, M., Alberich, J., Guarch, F. J., 2009; Genera, M., Alberich, J., Guarch, F. J. Balagué, J.R., 2012, 359-365; Genera et. al. 2017, 223-228) así como en la investigación de aerófonos prerromanos (Genera, M., Lavega, F., Aixalà, J., Guarch, F., Garcia, M., Ballester, J., 2018 211-217; Genera, M., Ballester, J., Garcia, M., Lavega, F., Aixalà, J., 2020, 29-50), con las correspondientes comprobaciones por vía experimental; a dichos trabajos cabe añadir la tesis doctoral del musicólogo doctor Fernando Guarch Bordes, colaborador habitual en diversas de nuestras investigaciones, que versa sobre la *Organología en los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental: los instrumentos musicales de la cultura ibérica* (Guarch Bordes: 2018).

En esta ocasión abordamos el tema de los cordófonos, basándonos en algunos objetos recuperados en yacimientos situados en el sudeste de la Península, entre los cursos fluviales del Segura y del Guadalimar, afluente del río Guadalquivir. Nos proponemos contrastar las fuentes iconográficas con una relectura de las fuentes literarias clásicas, interpretando las citas relacionadas con los instrumentos representados en la decoración de vasos cerámicos, terracotas e incluso una pátera de plata.

En conjunto, se trata de objetos que podemos calificar como “singulares” y de “lujo”, vinculados a entornos funerarios, que formaban parte de los ajuares de tumbas de personajes relevantes de la sociedad ibérica, provenientes de las necrópolis del Cigarralejo y del Cabecico del Tesoro, en Murcia, además de una pátera de plata que apareció, junto a otras piezas de gran valor, en un escondrijo en la localidad de Santisteban del Puerto, Jaén. (Fig. 1)

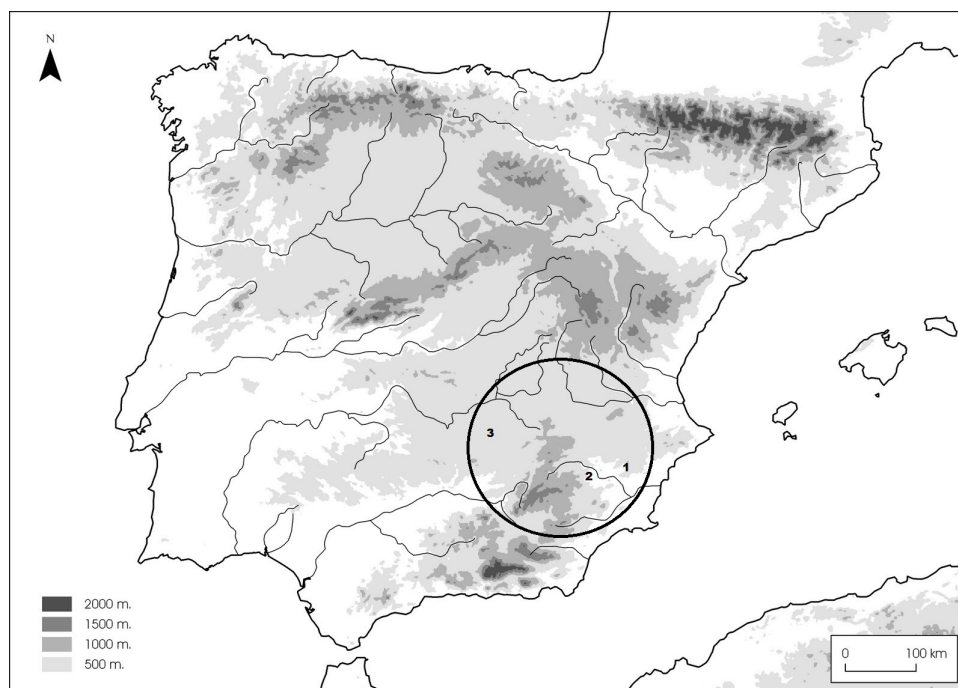


Figura 1. Mapa con la situación de los yacimientos estudiados: N° 1. Necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay, la Alberca, Murcia. N° 2. Necrópolis de El Cigarralejo, Mula, Murcia. N° 3. El Perotito, Santisteban del Puerto, Jaén.

La información de cada uno de estos elementos se expone en forma de ficha, reuniendo los datos esenciales de cada uno de ellos, finalizando con la descripción detallada de los instrumentos representados. En los casos que nos ha resultado posible hemos intentado realizar algunas comprobaciones a través de la experimentación, que intensificaremos en un futuro trabajo.

Finalmente, se recogen algunos paralelismos localizados entre los pueblos mediterráneos, particularmente los de raigambre griega, y una selección de elementos provenientes del área de influencia cartaginesa, donde con cierta frecuencia encontramos este tipo de instrumentos plasmados, ya no sólo

en soporte cerámico, sino también en la numismática y la glíptica, que nos muestran que este tipo de representaciones responden a una tradición ancestral, cuyos orígenes tan solo podrán conocerse, al menos en parte, a través de la arqueología.

II. PRECEDENTES EN EL MEDITERRÁNEO

2.1. LA MÚSICA COMO DISCIPLINA ESENCIALMENTE “VITAL” EN EL MUNDO HELÉNICO, SEGÚN ALGUNOS TEXTOS CLÁSICOS

Para los griegos la música ocupaba una parte muy importante en la educación. Mientras la *gymnastiké* favorecía el desarrollo de las condiciones físicas del futuro ciudadano, la *musiké* desarrollaba el cultivo de la parte intelectual y sensible del individuo. Aristóteles, al plantearse cuáles son las principales disciplinas para una buena educación dice:

Son cuatro las disciplinas que generalmente se suelen enseñar en la educación: la de leer y escribir, la gimnástica, la música y, en cuarto lugar, algunas veces el dibujo por ser útiles para la vida y por múltiples aplicaciones: la gimnástica porque contribuye a desarrollar la hombría; en cuanto a la música, uno podría preguntarse el motivo de su inclusión. Ahora la mayoría la cultivan por placer. Pero los que desde el principio la introdujeron en la educación lo hicieron porque, como muchas veces se ha dicho, la naturaleza misma busca no sólo el trabajar correctamente, sino también la capacidad de gozar bien del ocio. (ARISTÓTELES, *Política* 1337b. trad. de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jimeno)

En términos generales se considera que, en la antigua Grecia, los instrumentos de cuerda acompañaban a la poesía y raramente se concebía su uso aislado. Por su parte, los instrumentos de viento eran los principales acompañantes de la danza.

Los instrumentos musicales, además, están muy presentes en la mitología y, de hecho, se atribuía a los dioses tanto la invención de la música como de los instrumentos. Se decía, por ejemplo, que el dios Hermes inventó la lira con el caparazón de una tortuga y las tripas de bueyes que robó a Apolo. Aristóteles, por su parte, afirma que la flauta fue inventada por Atena, aunque era considerada un instrumento musical de categoría inferior a la lira: *Cuentan que Atena, después de haber inventado la flauta, la tiró. Y no está mal decir que la diosa lo hizo disgustada al ver que al tocarla se le afeaba el rostro. Sin embargo, es más verosímil que lo hiciera porque el aprender a tocar la flauta en nada sirve al desarrollo de la inteligencia. Y bajo el patronazgo de Atena ponemos la ciencia y la técnica.* (ARISTÓTELES, *Política* 13417b. trad. de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jimeno)

El gesto de desprecio hacia la flauta fue immortalizado por muchos artistas de la Antigüedad, entre ellos el escultor Mirón en el famoso grupo de Atena y Marsias que los expertos han podido reconstruir a base de los fragmentos de copias romanas, uno de los cuales se conserva en los Museos Vaticanos [<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-gregoriano-profano/Atena-e-Marsia.html>] y otro en la Liebieghaus Skulpturensammlung de Frankfurt am Main [<https://www.liebieghaus.de/en/antike/myrons-athena>].

Prosiguiendo con el mito sobre la disputa entre la flauta y la lira, sabemos que el sátiro Marsias recogió la flauta y decidió competir con Apolo con su lira. Ambos acordaron que el que resultara vencedor podría hacer con el vencido lo que quisiera. Al finalizar la competición venció Apolo, que mandó colgar a Marsias en un árbol para despellejarlo. Sobre este tema conservamos numerosas esculturas antiguas, así como pinturas de muchos estilos.

2.2. LOS CORDÓFONOS EMPLEADOS POR LOS GRIEGOS

Entendemos por cordófonos aquellos instrumentos en los que el sonido se produce por la vibración de una o más cuerdas tensadas entre dos puntos. En el campo de la organología, los cordófonos suelen dividirse entre *simples* y *compuestos* (Brown, rev. Palmer, 2001). Los *cordófonos simples* son aquellos constituidos únicamente por las cuerdas y el soporte en el que estas se sujetan (sea este una tabla, una caja u otro soporte incluso sin resonador –como sucede, por ejemplo, con los arcos musicales–); a estos instrumentos también se los denomina genéricamente *cítaras*, término derivado del griego *kithára*, aunque no deben confundirse con las *kitharai* de la Antigua Grecia, de las que hablaremos más adelante.

Los *cordófonos compuestos*, en cambio, son aquellos en los que el soporte de las cuerdas está intrínsecamente unido a un resonador, formando un objeto complejo cuyas partes no pueden disociarse sin destruir el instrumento. Esta categoría se subdivide entre aquellos instrumentos en los que el plano de las

cuerdas es paralelo al plano de la tapa armónica (tapa del resonador), y aquellos en los que el plano de las cuerdas se sitúa en perpendicular al plano de dicha tapa. La primera categoría incluye la familia de los laúdes y las liras, mientras que la segunda comprende la familia de las arpas (Serrano Godoy 2018). En aras a una clarificación conceptual, pasamos a definir genéricamente estas tres familias:

1- Laúdes: cordófonos formados por una caja de resonancia con mango, en el que el plano de las cuerdas corre en paralelo a la tapa armónica y al mango (Wachsmann 2001a).

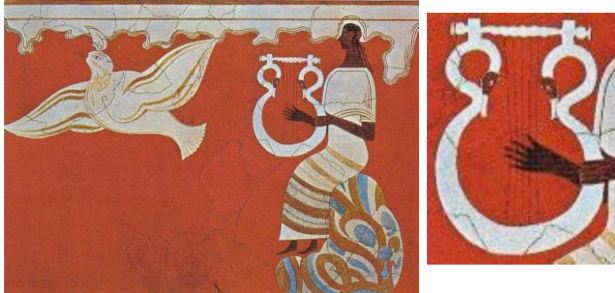
2- Liras: cordófonos con caja de resonancia y dos montantes o brazos unidos en su extremo superior por un travesaño –de tal modo que conforman una estructura en forma de yugo–. Las cuerdas se sujetan al yugo, que se halla en el mismo plano que la tapa armónica (Wachsmann 2001b).

3- Arpas: cordófonos de estructura generalmente triangular (o arqueada), formados por una caja de resonancia y un mástil – con función de clavijero–, y que se caracterizan por tener el plano de las cuerdas perpendicular al plano de la tapa armónica. (De Vale 2001).

En la Antigua Grecia encontramos una amplia variedad de cordófonos que corresponden a las distintas familias que acabamos de definir. Los principales instrumentos griegos, por orden de aparición en los textos literarios, y de acuerdo con las familias instrumentales, son los siguientes:

- tipo lira: la fórminge, la lira/*chéllys* ('caparazón de tortuga'), el bárbitos, la cítara.
- tipo arpa: el trígono (y el psalterio).
- tipo laúd: el *skindapsós* o escindapsos y la *pandoúra* o pandura.

La *phórmnix* o fórminge aparece citado quince veces en la *Odisea* y cinco veces en la *Iliada*. Se trata de un instrumento que, inicialmente, tenía cuatro cuerdas, tal como se aprecia por ejemplo en la conocida como pintura del aedo del palacio de Néstor en Pilos (figura 1). La primera noticia de una fórminge con siete cuerdas nos la ofrece Píndaro (*Pítica 2*, 70).

Phórmnix Fórminge	Citado por Homero en la <i>Odisea</i> (15 menciones) y la <i>Iliada</i> (5 veces). La variante de siete cuerdas es citada por Píndaro : <i>Pítica 2</i> , 70	Phórmnix de cuatro cuerdas. Aedo del palacio de Néstor en Pilos	
Kithara Cítara	La palabra <i>kithara</i> se menciona por primera vez en las obras de Heródoto . Presenta un peso y dimensiones mayores que la lira	Kithara de siete cuerdas y caja de resonancia rectangular en un ánfora de figuras rojas ática, s VI aC. (Museo del Louvre)	 © RMN-Grand Palais (museo del Louvre) / Hervé Lewandowski
Bárbiton Bárbitos	Variedad de lira. Aparece en textos de Anacreonte y Píndaro : <i>Atenas</i> 14, 635	Bárbiton en un ánfora de figuras rojas ática, s V aC. (The Walters Art Museum)	 © CC The Walters Art Museum. Bárbiton

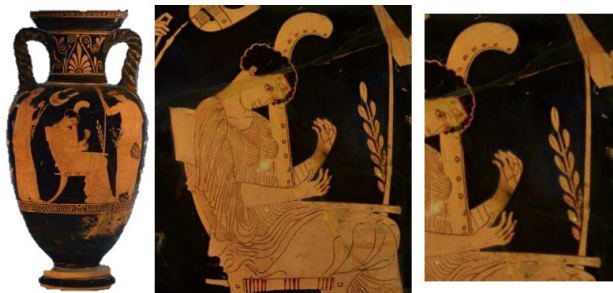
Lýra <i>Lira</i> [Chéllys 'caparazón de tortuga']	Empleado como sinónimo de cítara, a partir del Himno homérico <i>a Hermes</i> (verso 423) y Píndaro: <i>Olímpica</i> 10, 93	Lýra en un ánfora de figuras rojas ática, s V aC. (The Walters Art Museum)	 © CC The Walters Art Museum.
Trígonos <i>Trígono</i>	También conocido como Psaltérion - Salterio o incluso como Sambýke - <i>Sámbica</i> . Aparecen citados por primera vez por Aristóteles	Trígonos en una figura de mármol cicládica, Cicládico inicial, 2800-2300 aC. (Museo Arqueológico de Atenas)	 © CC Wikipedia. Jean-Pierre Dalbéra
		Trígonos en una figura de mármol del arte cicládico, cicládico inicial, 2800 - 2700 aC. (Metropolitan Museum of Art de Nueva York)	 © The Metropolitan Museum of Art.
		Trígonos en un ánfora atenienses de figuras rojas, sV aC. (British Museum)	 © The Trustees of the British Museum

Tabla I. Cuadro-resumen que recoge los distintos tipos de cordófonos citados por las fuentes literarias y su plasmación en el arte.

A diferencia de la fórmige, la *chéllys* —o lira propiamente dicha— se caracterizaba porque su caja de resonancia era originalmente un caparazón de tortuga (*chéllys* en griego), es decir, un recipiente cóncavo, cubierto con una piel de buey (figura 2). Más adelante se construyeron liras con el resonador de madera recubierto con láminas de caparazones de tortuga o de marfil. En cualquier caso, se trataba de lo que hoy se denominan liras de bol (o liras con resonador abombado). El nombre *lýra* o lira aparece testimoniado en el *Himno homérico a Hermes* (verso 423) y en Píndaro (*Olímpica* 10, 93). Podemos ver una lira o *chéllys* de cuatro cuerdas en una hidria de Atenas (figura 3), aunque la mayoría de las cítaras que aparecen en la cerámica presentan siete cuerdas (figura 5). En el siglo V a. C. incluso podían llegar a tener once cuerdas.

Una variedad de la lira era el bárbiton o bárbitos, de mayor tamaño y con los montantes o brazos más largos, lo que no solamente le confería una apariencia más estrecha y alargada que la lira, sino que —al tener las cuerdas de mayor longitud— lo convertía en un instrumento de tesitura más grave. Solía estar confeccionado a base de materiales nobles como el marfil. Su nombre aparece en textos de Anacreonte y de Píndaro. Con el nombre de baromo (en griego *báromos*) lo encontramos en un fragmento de Anacreonte y en la forma barmo en Alceo.

La palabra *kíthara*, de donde deriva el nombre 'cítara', aparece por primera vez en la prosa del historiador Heródoto. La *kíthara* se diferenciaba de los instrumentos anteriores por tener una caja de madera con tapa y fondo planos, mucho más grande, voluminosa y pesada que las cajas cóncavas de los otros tipos de lira (*chéllys* y bárbiton), lo que la convertía en un resonador mucho más potente, capaz de proyectar el sonido con mayor eficacia. La cítara primitiva tenía la caja de resonancia redondeada. Con el paso del tiempo los

brazos podían presentar una forma cóncava, mientras que la caja de resonancia tendió a adoptar una forma rectangular.

El arpa en Grecia recibía el nombre de trigono (*trígonos*) por su forma triangular, aunque en otros contextos este término generalmente significa ‘triángulo’. Las primeras representaciones griegas de un músico pulsando un trigono las encontramos en las figurillas del arte cicládico, una de las cuales se conserva en el Museo Arqueológico de Atenas y otra en el Metropolitan de Nueva York (Tabla I. figuras X y X). También puede recibir el nombre de salterio (*psaltérion*), palabra relacionada con el verbo *psállō* ‘pulsar con los dedos’. Se puede observar que las representaciones de las personas que tocaban el trigono o el salterio permanecían sentadas tal como podemos ver en un fragmento de cerámica ática de figuras rojas conservado en el British Museum (Tabla I. figura X). Hay que citar además la sámbica (*sambýke*) o arpa grande parecida al arpa egipcia. Los nombres de estos tres últimos instrumentos aparecen por primera vez en textos de Aristóteles.

Otro instrumento de la antigüedad grecorromana, híbrido entre arpa y cítara, es la nabla (en griego, *nábla*), cuya forma fue conocida en una estela funeraria hallada en 1994 gracias a las excavaciones llevadas a cabo en Dion de Pieria, ciudad de Macedonia -un importante centro religioso- al pie septentrional del monte Olimpo con una larga secuencia ocupacional. Debió de ser un lugar de culto desde la época micénica, ya que se ha encontrado, junto al santuario de Deméter, una gema con la representación de un león que, según los expertos, puede datarse en el siglo XV a. C. Este lugar aparece mencionado por primera vez en la *Guerra del Peloponeso* (4, 78, 6) de Tucídides, que considera el lugar como un *pólisma* (‘ciudad pequeña’). Convertida en fortaleza por Perseo, fue destruida el año 169 aC por la Confederación de los etolios para convertirse en colonia romana de pleno derecho después de la batalla de Pidna (168 a. C.).

Este instrumento, de origen fenicio, tenía seis cuerdas además de otras dos suplementarias, una a cada lado, para la afinación, con un pilar en ambos lados y una caja de resonancia. Este instrumento, aparece citado en plural en *Crónicas* 1,15, 28 de la Biblia, tanto en el texto griego de los Setenta como en la versión latina de la Vulgata de san Jerónimo. El pasaje en que aparece relata el momento en que David participa en el traslado solemne del arca de la alianza junto con los levitas.

Cabe señalar que los textos griegos mencionan también dos términos que asociamos con la familia de los laúdes: el *skindapsós* y la *pandoúra* o *pandura* (Martha Mass – Jane McIntosh 1989). Se trataba de cordófonos de caja pequeña y mango largo, el *skindapsós* dotado de cuatro cuerdas y la *pandoúra* de tres, cuyo origen es incierto, aunque posiblemente derivaban de modelos procedentes de Oriente Próximo. La mención más antigua del *skindapsós* data del siglo IV a. C., mientras que la *pandoúra* es solo brevemente mencionada en el siglo III a. C., tal como recoge Ateneo de Náucratis a finales del siglo II d. C. en su *Dipnosophistas* (*El banquete de los eruditos*). Cabe destacar dos ejemplos iconográficos de laúdes griegos del siglo IV a. C. – ambos tañidos por mujeres–: un bajo-relieve de mármol que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (inv. 216), y una figurilla de terracota procedente de Chipre que se conserva en el British Museum (BM 1919.6–20.7) (Higgins – Winnington-Ingram 1965).

Finalmente, no podemos dejar de mencionar la presencia de una lira, con gran delicadeza de trazo, representada sobre un escifo o taza con dos asas de cerámica ática de figuras rojas (núm. Inventario 578 depositado en el MAC-B) procedente de la Neápolis de Empúries, en griego Emporion, datado en la segunda mitad del siglo V a.C. (Bosch 1938, p. 13; Trias 1967, p. 156) Se trata de una lira propiamente dicha, presumiblemente del tipo *chélys* (caparazón de tortuga), aunque con la caja de resonancia más ancha de lo que es habitual en este tipo de representaciones. (Fig. 2) El instrumento se halla en una escena musical, en manos de un joven sentado en presencia de otro individuo en ademán de comentar la música -y eventualmente el canto- que acaba de escuchar. El joven músico tañe la lira con un plectro que sujeta con la mano derecha, mientras que con la mano izquierda parece controlar la vibración de las cuerdas (utilizando los dedos para apagar dicha vibración). (Fig. 3)

2.3. ALGUNOS EJEMPLOS EN EL ÁREA DE INFLUENCIA CARTAGINESA

Con referencia a la religión fenicia y a sus prácticas funerarias, disponemos de algunos datos acerca de sus conexiones con la música a través del testimonio de algunos ejemplares de terracotas que se han interpretado como ofrendas. Algunas de ellas corresponden a personajes tocando distintos instrumentos, entre ellos la lira. A este grupo de músicos pertenece una figurilla femenina de época helenística depositada en el Museo Nacional de Beirut, núm. 1593 que tañe un cordófono. Sostiene el instrumento con ambas manos y se la representa con un tocado de diadema, un amplio faldón y una actitud que sugiere que esté bailando con la pierna derecha levantada y una contorsión del cuerpo, a la vez que tañe el instrumento. (Avanzini y De Santis, 2015, 49-53). Este tipo de figuritas de barro cocido presentarían originariamente un recubrimiento policromo,



Figura 2. Cerámica ática de figuras rojas, hallada durante las excavaciones en la Neápolis de Empúrias realizadas por Gandía en el año 1933. Archivo fotográfico: Museu d'Arqueologia de Catalunya.



Figura 3. Detalle de la escena musical. Archivo fotográfico: Museu d'Arqueologia de Catalunya.

actualmente casi imperceptible (tan solo algunas trazas de pigmento) (The ClassicalReview69.2592–594 ©TheClassicalAssociation (2019).

Probablemente a esta misma concepción artística y funcional correspondan diversos hallazgos provenientes de las necrópolis de la ciudad de Cartago, entre los cuales se encuentran las figuritas-ofrendas de músicos y algunos restos de hueso y de marfil que presumiblemente corresponden a instrumentos de cuerda -posiblemente un determinado tipo de lira- (Fantar 1993: 222; Fantar 1995: 85). Todas estas evidencias junto a las representaciones de danzas y música vinculadas al mundo funerario, nos muestran además la relevancia del rol que desempeñaron las mujeres, ya no solamente como “donadoras de vida”, sino también como acompañantes “al más allá”.

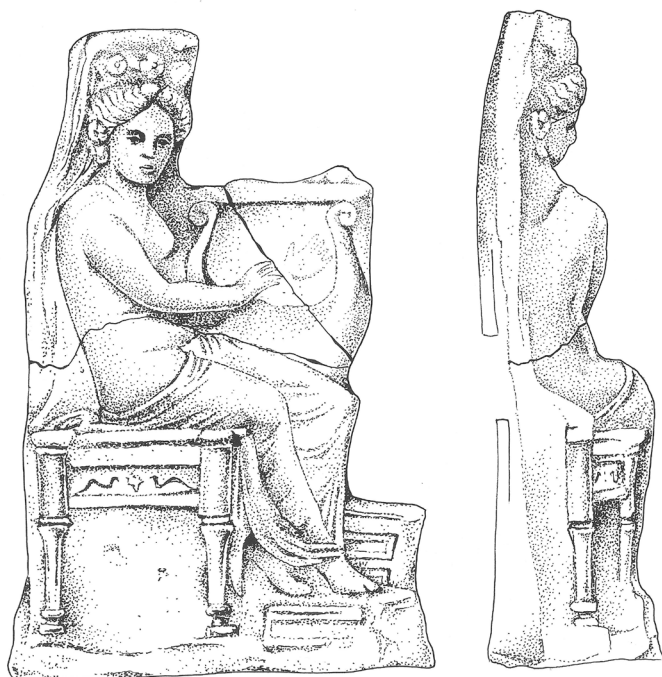
Aproximándonos a la zona estudiada, hemos de referirnos a la isla de Ibiza, colonia fundada por los cartagineses aproximadamente en el año 654 aC. Ibiza constituye una importante fuente de información sobre la temática, debido principalmente al gran número de terracotas recuperadas entre los ajuares de las distintas tumbas, especialmente las localizadas en la necrópolis del Puig des Molins, así como en los

santuarios ubicados en este mismo territorio insular que han aportado una riquísima información referente al mundo de las creencias y la religiosidad, reflejando la diversidad de influjos perceptibles en las pequeñas ofrendas y mobiliario funerario. Sin embargo, podemos comprobar que, a pesar de los abundantes hallazgos de terracotas, que al menos en parte se atribuyen a alfarerías próximas a los lugares de destino (como el caso de la necrópolis del Puig des Molins), en muy pocas ocasiones aparecen instrumentos musicales y, en todo caso, se trata de aerófonos que presentan ciertas similitudes con algunos hallazgos provenientes de la necrópolis tardo-púnica de Santa Mónica de Cartago (Almagro Gorbea, M. J., 1980: 94-96 y figura XXXVIII). Solo de forma excepcional encontramos algunos anillos con representaciones de arpistas sobre cristal de roca (Boardman 1970, núm. 472) y sobre vidrio (Boardman 1970, núm. 517), entre otros ejemplares donde encontramos distintos cordófonos (núm. 600, 605, 614, 721) (Boardman, 1970).

3. ESTUDIO DE LAS EVIDENCIAS ARQUEOLÓGICAS

3.1. TERRACOTA DE LA NECRÓPOLIS DEL CABECICO DEL TESORO, VERDOLAY, LA ALBERCA, MURCIA

Terracota de excelente calidad, moldeada con gran lujo de detalles, utilizando una pasta compacta y de textura rugosa de color rojizo anaranjada. Inicialmente, apareció fragmentada en varios trozos, pero posteriormente ha sido reconstruida y restaurada. Mide: 16 cm. de altura máxima y 10,5 cm de ancho. (Fig. 4)



4. Dibujo de la terracota del Cabecico del Tesoro. (Dibujos: Virginia Page).

Representa posiblemente a una divinidad femenina tocando una magnífica *kithára*, cuyos brazos rematan en una cabeza de cisne. Se muestra de perfil, con la mirada de frente, hacia el espectador. Está sentada sobre un lujoso asiento sin respaldo, de patas torneadas, con una talla de dos hipocampos enfrentados -en la tabla de unión entre ambas- y, en el centro, un motivo de difícil interpretación. Reposa los pies descalzos, sobre un taburete o escañuelo que intenta reproducir a uno de madera ricamente trabajado con casetones rectangulares. El rostro presenta rasgos helenísticos, así como el pelo ondulado que sube a ambos lados de la cabeza y, sobre todo, el tocado, compuesto por un *stéphanos* ('corona') o *kálathos* ('cesto') decorado con rosáceas, similar al que portan los llamados 'pebeteros en forma de cabeza femenina' y que han sido identificados por numerosos autores como una representación de la Diosa Deméter-Core o Tánit (Muñoz Amilibia, 1963: 10, figura 3f; Roman, 1913, lám. LXXV, 1; Marín Ceballos, 2000: 319), del que surge por la parte posterior del mismo, un velo que cae por la espalda del personaje, hasta el taburete. Semidesnuda, el manto le cubre sólo las piernas que se intuyen bajo los numerosos y finos pliegues. El instrumento musical reposa sobre el muslo izquierdo y es tañido con ambas manos, con unos dedos delicadamente modelados.

La parte posterior de la terracota es prácticamente lisa y presenta la típica perforación realizada, cuando la arcilla estaba aún blanda, para evitar roturas durante el proceso de secado y cocción de la pieza. (Figs. 5-6)



Figura 5. (Izq.) Terracota de la necrópolis del Cabecico del Tesoro de Verdolay. (Exposición: L'enigme iber MAC-B) Fotografía: M. Genera.

Figura 6. (Dcha.) Detalle de la mano tañendo el instrumento. (Exposición: L'enigme iber MAC-B) Fotografía: M. Genera.

Contexto del hallazgo: Se recuperó formando parte del ajuar de la sepultura T. 271, núm. 0/49/271/2.

En cuanto a la cronología, si atendemos únicamente a su aspecto estético, podríamos fechar esta terracota en el s. IV a. C. (Besques, 1986, Lam. 38C; y Olmos, 1998:421-422). Pero a este pobre argumento se suma la similitud de nuestro ejemplar con el de otra pieza prácticamente idéntica y casi de las mismas dimensiones, conservada en el museo del Louvre, en París (núm. inv. 4436), procedente de Cartago, Túnez, (VVAA 2018 Catálogo exposición Caixaforum, p. 228) que ha sido datada entre el 400-320 a. C. (Fig. 7)



Figura 7. Detalle de la terracota procedente de Cartago (420-300 a.C.). Localización actual: Museo del Louvre, París en la exposición de Caixaforum. Fotografía: M. Genera.

Creemos que ambas figuras podrían proceder del mismo taller -por lo menos el molde- y que sus fechas de fabricación no pueden distar más de unos años, es decir, el periodo en el que estaría en uso el molde con el que fueron fabricadas. No obstante, el emplazamiento de la sepultura de Cabecico del Tesoro en donde se halló, bajo la tumba 267 de cronología tardía, indica que el enterramiento no puede datarse más allá de mediados del s. III a. C. (a pesar de que el resto del ajuar funerario de la sepultura no cuenta con ningún elemento de datación fiable).

Nos encontramos seguramente con el ejemplo de una pieza relativamente antigua del que, dada su belleza, simbología, singularidad, exotismo, valor económico o sentimental u otros motivos, se mantuvo en una familia durante varias generaciones, hasta que finalmente, fue amortizada en una tumba de relativa importancia. Otra posibilidad es que se tratara de un bien adquirido de segunda mano, décadas después de su fabricación, hecho relativamente frecuente en las sepulturas ibéricas, donde pueden coexistir objetos de cronologías distantes, por lo que difiere la datación de la sepultura en sí, con respecto a las piezas que componen su ajuar funerario.

Características de la sepultura: Se halló a 100 cm. de profundidad en un nivel de sedimentos de tierra calcinada y cenizas. Según consta en el catálogo-inventario entregado al entonces museo Arqueológico Provincial de Murcia por su excavador el Dr. Gratiniano Nieto Gallo, estratigráficamente el enterramiento se situaba bajo la tumba 267, que presentaba tierra ordinaria sin muestras de incineración y un numeroso ajuar, entre el que destacaremos un *kálathos* decorado con el denominado estilo Elche-Archena (nº 0/49/267) que sirvió para datar dicha sepultura. Entre los elementos que formaban parte del resto del ajuar funerario, se encuentra un vaso ibérico globular, incompleto y con la decoración casi perdida (nº 0/49/271/1); un posible remate de un cetro de plata, decorado con incisiones a base de circulitos, fila de “SSSS” y de ovas (nº 9/49/0271/4); una esfera de plata (que quizás sea el remate de un objeto indeterminado, ¿un mueble?) (nº 0/49/271/5); y un vaso-maza hecho a mano, de barro cocido (nº 0/49/271/5).

Depósito: Museo Arqueológico de Murcia, aunque en estos momentos se exhibe en la exposición *L'enigma iber. Arqueologia d'una civilització* en la sede central del *Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona* (MAC-B).

Referencias bibliográficas: Nieto Gallo, 1942-1943: 196, lámina XI; Nieto Gallo, 1947: 180, lámina VI; De Griñó, 1985: 162, lámina 7; Castelo, 1990: 40-42; Olmos, 1990a: 342; id., 1998: 421-422, nº 221; García Cano y Page, 2004: 118-119.

Descripción del cordófono:

La estructura del instrumento representado en esta terracota responde a las características propias de una *kithára* clásica. Está dotado de una caja de resonancia de grandes dimensiones (en relación con el conjunto del cordófono), con la tapa armónica y el fondo plano y unidos por aros, y dos montantes o brazos robustos integrados en la estructura de la caja y unidos por su extremo superior a un travesaño –yugo– ahusado que realiza la función de clavijero. Las cuerdas no están representadas, como tampoco lo están los detalles de sujeción o elevación de estas (puente, cordal, etc.), pero las manos de la instrumentista están dispuestas de tal modo que sugieren la acción de tañer: la mano derecha parece estar pulsando las ‘imaginarias’ cuerdas por la parte delantera, mientras que la mano izquierda puede verse detrás de la caja con la palma abierta (lo que invita a pensar en el acto de apagar la vibración de las cuerdas) (Guarch 2018: 130). (FIGURA 6) Sin duda, un instrumento con las características que acabamos de describir tendría una gran sonoridad, ya que la robustez de su caja de resonancia no solamente contribuiría a amplificar el sonido de forma evidente, sino que también permitiría una alta tensión de las cuerdas –lo que eventualmente aumentaría la proyección del sonido–.

3.2. VASO DE LOS MÚSICOS Y DE LOS GUERREROS

Cratera denominada “del desfile militar” o de “Los guerreros y los músicos” proveniente de la necrópolis de El Cigarralejo (Mula, Murcia). Ha sido reconstruida y restaurada. Sus dimensiones son: 23 cm. de altura y 35 cm. de diámetro bucal. (Fig. 8)

Presenta una pasta compacta de textura rugosa de color beige anaranjado. Aunque incompleta, ya que le falta la base y el pie, es de gran interés tanto por su forma, posiblemente una cratera de columnas ibérica, que emula a los recipientes clásicos, como por la singular escena pintada, que cubre toda la superficie conservada. Comprende dos cenefas separadas entre sí por tres grupos formados por otras tantas franjas: una bajo el labio de la que penden conjuntos de sectores de círculos concéntricos, otra en el inicio de la carena con tejadillos o melenas que alternan con semicírculos concéntricos por abajo y con filas de rombos en la parte superior, y el último grupo de tres franjas, cerca de la base.



Figura 8. Vaso del Vaso de los músicos y de los guerreros, de la necrópolis del Cigarralejo. Fotografía: V. Page.

La escena principal nos muestra un desfile militar, quizás en honor del difunto, en el que participan siete personajes masculinos enmascarados, con nariz alargada o con la cara pintada, como símbolo de carácter identitario que unifica al grupo de guerreros (Pérez Blasco, 2014: 162). Cinco de los personajes portan armas que casi llegan a las franjas inferiores, concretamente una lanza que resalta su protagonismo como arma ofensiva y el escudo oblongo o *scutum*; mientras que los dos restantes son músicos, de un tamaño menor. El primero toca el *aulós* y el otro tañe una lira. Se han interpretado como dos enanos (De Griño, 1985), aunque otros investigadores piensan que es un modo de reflejar la juventud de los músicos frente a los infantes adultos que portan las armas. Por otro lado, C. Aranegui (1998) opina que se trata de un intento de captar la perspectiva por parte del artesano, de forma que indicaría que los músicos se encuentran en un segundo plano. Todos llevan el escote en pico, reforzado por dos tiras cruzadas. Rodea la acción una fila de “sss” adaptadas a la silueta de las figuras que pueden indicar el ritmo de la música, al son del cual los personajes siguen la marcha, encabezada por el guerrero que vemos tras los músicos y que quizás fuese el jefe o personaje de más rango, puesto que se ciñe la cintura con un ancho cinturón, símbolo de un elevado estatus social.

Máscaras, guerreros y músicos en el mismo escenario, revelan una celebración festiva o religiosa con un marcado carácter funerario, dado el contexto en donde apareció (una necrópolis). La ceremonia refleja la elevada condición del propietario que lo encargó y que estaría restringida a la élite de la comunidad. El vaso pudo ser utilizado en vida, pero que fue amortizado al morir el comendatario (Quesada 1995, 286). Sin lugar a dudas, estos instrumentos vinculados a la élite precisaban de bardos que dominaran no solo la música, sino el canto y la poesía, con el fin de que pudieran ensalzar los valores del difunto y todo ello unido al consumo del vino, ya que no hemos de olvidar que el propio recipiente es una cratera que, en los banquetes, se usaba como contenedor del mismo.

Para B. de Griño (1985, 156-158) la representación de la lira unida al ámbito guerrero quizás no sea solo una adaptación foránea al contexto del mundo ibérico, sino que podía ser una pervivencia heredada de las sociedades del Bronce final, donde tenemos ejemplos de armamento asociados a instrumentos musicales como bienes de prestigio.

Estamos de acuerdo con Pérez Blasco (2014: 161) en que pese a la decoración figurada antropomorfa, ésta difiere sustancialmente con el estilo de los vasos hallados en San Miguel de Liria (Valencia) o de otros grupos pictóricos tardíos, al carecer totalmente de la típica decoración vegetal estilizada que rellena todos los huecos disponibles, con un claro “horror vacui”, o de los motivos distintivos de la denominada tradicionalmente tipo “Elche-Archena”, tales como los zapateros o los dientes de lobo. Este recipiente, por el contrario, centra toda su atención en la escena principal, y los pocos espacios libres se han cubierto con los motivos geométricos

predominantes en el resto de la producción cerámica del Cigarralejo, es decir círculos, semicírculos o sectores de círculos concéntricos, tejadillos o melenas y rombos, combinación poco frecuente en otras cerámicas pintadas de las diferentes estaciones ibéricas, motivo por el que le atribuimos una cronología más antigua que a la de la mayoría de las producciones cerámicas con decoraciones antropomorfas.

Contexto del hallazgo: Si bien no se la pueda relacionar directamente con ninguna sepultura, se halló cerca de la tumba núm. 400.

En cuanto a la cronología, se la puede adscribir a fines del s. IV o inicios del s. III a. C.

Depósito: Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo (Mula, Murcia).

Referencias bibliográficas: CUADRADO, 1982; id. 1990; PAGE, 1984: 69, nº 12bis, figura 5; id. 2006: 62-63; DE GRIÑO, 1985: 152, lám. 1, 1-2; OLMOS, 1987: 32-33; id. 1990b: 41-42; id., 1999: 36.3; id. et al., 1992: 81-82, 36, nº 3-4; GARCÍA CANO, 2005: 436-437; GARCIA CANO y PAGE, 2011: 436; TORTOSA, 1996: 130, figura 1; id. 1996b: 146-148, figura 67; 2001: 42-43; id. 2003: 177; id. 2006 CD nº 305, lám. 88; PÉREZ BLASCO, 2014: 160-166; CONDE, 1998: 303; BLAZQUEZ, 2001-2002, id. 2003; SANTOS, 2010: 157 y 166; UROZ RODRIGUEZ, 2012: 395-396, figura 293; id. 2013: 66; CHAPA Y OLMOS, 2004: 55, figura 9; MAESTRO, 1989: 311-314, figura 112; QUESADA, 1995: 286; id. 2010: 106; ARANEGUI, 1998: 258; PASTOR EIXARCH, 1998: 93-94; id. 2010: 473; BLÁNQUEZ, 2003: 198, figura 7; IZQUIERDO ET AL., 2004: 181; GONZÁLEZ REYERO, 2008: 71-78, figura 1-2.; GENERA *et al.* 2020: 36-38.

Descripción del cordófono:

El cordófono representado en esta cratera corresponde a una lira de caja circular (ligeramente elíptica), de tapa plana y fondo presumiblemente cóncavo, con dos brazos o montantes estrechos –claramente diferenciados del resonador– y unidos por un peculiar travesaño –yugo– rematado con volutas. Por sus características pues, este cordófono pertenece claramente a la categoría de las liras de bol, al igual que la *lýra / chélys* griega. El instrumento está dotado de cuatro cuerdas que se extienden desde el travesaño hasta la caja de resonancia. En el centro de la tapa armónica se aprecia una forma circular (con una cruz en su interior) que parece representar una boca o abertura acústica. Lo que resulta curioso, no obstante, es el modo como el músico tañe el instrumento: sosteniendo la caja de resonancia con la mano izquierda que, en consecuencia, no puede actuar sobre las cuerdas, y pulsando estas con los dedos de la mano derecha –aparentemente sin ningún plectro o púa, aunque se ha especulado con que la presencia de tal elemento quizás se confunda con la representación del dedo pulgar (Guarch 2018: 128)–. Cabe señalar que un instrumento de tales características tendría una potencia sonora relativamente reducida, tanto por las dimensiones de la caja –más bien pequeña– como por el sistema de ensamblaje de sus delgados brazos al resonador –que presumiblemente no resistiría una tensión demasiado elevada de las cuerdas–.

3.3. TERRACOTA DEL CIGARRALEJO

Pequeño fragmento de terracota proveniente de la necrópolis de El Cigarralejo, Mula, Murcia. Presenta una pasta rugosa y anaranjada que interpretamos como la representación -de forma esquemática- de la parte superior de una lira. No obstante, según su descubridor, se habría tratado de la parte inferior (los pies) de una figurita femenina cuya cabeza apareció en la misma tumba (nº 778), opinión que no compartimos, ya que la diferencia de escala induce a pensar en que se trata de dos objetos diferentes. A nuestro parecer, pues, el fragmento de terracota que nos ocupa representa los extremos de los montantes de una lira, rematados en una espiral hacia afuera y el yugo, colocado a través de un montante al otro. Aunque presenta un cierto relieve, no se han marcado las cuerdas. La parte posterior es plana. (Fig. 9)

Dimensiones: H. 4 cm, ancho 3,8 cm.

Contexto del hallazgo: Se halló en un contexto relacionable con la sepultura T. 86, nº inventario 778, en el interior de la fosa, junto al resto del ajuar funerario. Fue interpretada como una tumba femenina por su excavador E. Cuadrado, puesto que no contenía armas y sí varios objetos de adorno típicamente femeninos. Formaban parte del mismo ajuar funerario, una urna cineraria (nº 770), una botella y seis platos de cerámica (nº 770bis al 774 bis y 777); cinco cuentas de collar (nº 778d-778h), dos anillos (778a y 778c), una fíbula (778b) y un fragmento de terracota en forma de cabeza femenina (nº 778).

Cronológicamente se adscribe al s. IV a. C.

Depósito: Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo (Mula, Murcia).

Referencias bibliográficas: CUADRADO, 1987: 212-214, fig. 80-11); BLECH, 1992,27, nº 3 fig. 7; BLECH, 1998: 176.



9. Detalle de la terracota de la necrópolis de El Cigarralejo. Fotografía: V. Page.

Descripción del cordófono:

Como ya se ha indicado, la pieza parece representar esquemáticamente la parte superior de un instrumento del tipo lira. Sin embargo, y dado que se trata de un pequeño fragmento, no es posible realizar una descripción detallada del cordófono desde una óptica organológica, más allá de constatar que las incisiones en la terracota parecen indicar que se trata de la mitad superior de los brazos o montantes de una lira, unidos por el travesaño o yugo del instrumento. El hecho de tratarse de montantes relativamente delgados y rectos sugiere que se podría tratarse de una lira de bol, posiblemente una *lýra* o *chélys*.

3.4. PÁTERA DEL PEROTITO, SANTISTEBAN DEL PUERTO, EL CONDADO, JAÉN

Otro ejemplo de cordófono en el mundo ibérico lo encontramos representado en la pátera de plata que formaba parte de un pequeño escondrijo de materiales nobles, localizado de forma fortuita al practicar labores agrícolas en la finca del Perotito en la población de Santisteban del Puerto (Jaén), en el año 1917. Entre los 44 objetos restantes, también de plata, se hallaban diversos recipientes y fíbulas, atribuidos a finales de época ibérica, entre los cuales destacamos la *phiále* o *fíale* -objeto del presente estudio- y una copa.

Descripción:

Se trata de una pátera *umbilicata* que, por su valor ornamental y por su significado, se considera una pieza excepcional que podemos calificar de *unicum*. Es una pieza representativa de la argentería ibérica con paralelos en uno de los llamados “tesoros de Tivissa”, Ribera d’Ebre, Tarragona, descubierto también fortuitamente en el año 1925 en las proximidades del gran complejo arqueológico del Castellet de Banyoles, junto al Ebro, y en algunos broncees cuyos primeros descubrimientos se remontan al año 1860 en el cerro de Máquiz, Mengíbar, Jaén. (Amador de los Ríos, 1867, 361-363; Lechuga, M.A. et. al., 2020: 305-324)

Dimensiones: Diámetro: 17,20 cm., altura: 2,80 cm., peso: 194,74 gr. (Fig. 10).

Presenta una rica y cuidada ornamentación repujada a martillo y cincel sobre una lámina de plata desde el reverso, pleno de simbologías que conectan con la vida del más allá, plasmadas con gran maestría y habilidad por parte de un artesano con conocimientos de la mitología clásica combinados con algunos toques estéticos del mundo indígena, que fundamenta que se la considere una obra de algún taller local, empleando un molde importado. En la base externa presenta un grafito que para algunos autores haría alusión al nombre del propietario.

En el centro de la pátera encontramos un medallón con una cabeza de lobo, con las fauces abiertas, que protege o devora una cabeza humana, rodeada de serpientes que rellenan los espacios vacíos (De Griño



Figura 10. Pátera del Perotito, Santisteban del Puerto, Jaén. (Museo Arqueológico Nacional, Inv. 1917/39/1. Fotografía de Ariadna González Uribe).

y Olmos 1982, 11-111). A su alrededor se hallan dos frisos con diversas escenas. En el primero, que cubre una franja de 1,1 cm de ancho, encontramos una decoración con escenas de caza donde están representados unos érotes o amorcillos persiguiendo animales, temática relacionada con el mundo funerario, distribuidos en nueve espacios delimitados por trofeos. En el segundo friso, situado más al exterior y que por su tamaño y detalles parece mostrar el tema principal, hallamos nueve centauros y centauresas ubicados también en nueve metopas, en este caso separadas por la representación de árboles estilizados. Los 9 centauros y centauresas portan bandejas con fruta y algunos de ellos tañen instrumentos musicales, entre los cuales destaca un cordófono de gran tamaño. El borde de la pátera está decorado con líneas onduladas incisas y puntillado.

Contexto del hallazgo: Ha sido datada -por la mayoría de autores- entre la segunda mitad del siglo III y principios del siglo I aC.

Depósito: Museo Arqueológico Nacional. Madrid

Referencias bibliográficas: DE GRIÑÓ, OLMOS, RODRÍGUEZ LÓPEZ – ROMERO MAYORGA 2019: 5-17

Descripción del cordófono:

Tal como han apuntado diversos autores, el cordófono representado en la pátera de Santisteban del Puerto corresponde a una *kithára* griega. Sus características morfológicas, pues, son similares a las del instrumento de la terracota de Cabecico del Tesoro que ya describimos: una caja de resonancia voluminosa, con tapa y fondo planos unidos por aros, y dos recios montantes o brazos integrados en la estructura de la caja y conectados por un travesaño –yugo– en su extremo superior. A diferencia de la representación de Cabecico del Tesoro, sin embargo, la *kithára* de la pátera de Santisteban del Puerto presenta cuatro cuerdas extendidas entre el travesaño –que funciona como clavijero– y el extremo inferior de la caja de resonancia –donde supuestamente se sujetarían a uno o diversos botones fijados en la parte baja del aro o armadura del instrumento–. Sobre la tapa armónica, además, se aprecia un puente que eleva las cuerdas por encima del nivel de la caja (lo que en un instrumento real permitiría una adecuada vibración de las cuerdas, evitando que su sonido se apagara al contacto con la tapa). La representación muestra también como el centauro-músico tañe el instrumento pulsando las cuerdas con un plectro que sujeta con la mano derecha –la mano izquierda



Figura 11. Pátera del Perotito. Detalle de la escena de los músicos. (Museo Arqueológico Nacional, Inv. 1917/39/1. Fotografía de Ariadna González Uribe).

no puede verse—. (Fig. 11. Museo Arqueológico Nacional, Inv. 1917/39/1. Fotografía de Ariadna González Uribe).

IV. RECONSTRUCCIÓN EXPERIMENTAL DE LOS CORDÓFONOS IBÉRICOS

A partir de la iconografía de los instrumentos estudiados en este trabajo resulta difícil apreciar cómo estaban contruidos y conocer con exactitud sus características organológicas. No obstante, tanto el análisis morfológico de los instrumentos como el modo en que los músicos los sostienen (en particular la colocación de las manos y la forma de pulsar las cuerdas), nos permiten realizar las hipótesis acerca de su eventual sonoridad que hemos formulado en las páginas anteriores. Asimismo, resultan extremadamente sugerentes los conjuntos instrumentales que se aprecian en algunas de las representaciones, puesto que la fusión tímbrica de los distintos instrumentos sin duda determinaría el resultado sonoro final.

Una similitud que constatamos entre el Vaso de los guerreros y músicos con la Pátera del Perotito, es la presencia en ambas escenas de un músico tañendo un instrumento de viento -tipo *aulós*- junto al músico que tañe el cordófono. En estos casos parece razonable pensar que el instrumento de viento se encargaría de la melodía -por su capacidad de proyectar sonidos agudos y eventualmente estridentes (en comparación con el instrumento de cuerda)-, mientras que el cordófono se ocuparía del acompañamiento. A pesar de lo que podría suponerse a primera vista, la afinación de ambos instrumentos podría coordinarse fácilmente ya que, aunque los instrumentos de viento son poco versátiles en este sentido, los cordófonos pueden adaptar perfectamente su afinación a distintas alturas -gracias a su sistema de tensión de las cuerdas-.

Por supuesto, los materiales con los que estaban contruidos los instrumentos serían un factor determinante en su sonoridad. Particularmente esencial sería el material de las cuerdas (tripa, fibras vegetales, etc.), pero también lo serían los materiales de las cajas de resonancia y de las tapas harmónicas. A modo de ejemplo, y sin pretender ser exhaustivos, podemos señalar que una tapa armónica de madera vibraría de una forma muy diferente a una tapa realizada con piel tensada, ya que las pieles en tensión tienden a facilitar la emisión de armónicos, enriqueciendo las resonancias del instrumento.

Partiendo de la iconografía, pues, este trabajo pretende abrir el camino a la construcción de distintos modelos experimentales que, con distintas técnicas de construcción y con materiales diversos (imposibles de determinar mediante las representaciones artísticas), permitan llevar a cabo experimentos sonoros absolutamente indispensables para poder realizar hipótesis verosímiles sobre el sonido de los cordófonos en la antigüedad peninsular.

CONSIDERACIONES FINALES

A modo de conclusiones finales, exponemos algunas reflexiones referentes a la importancia de los estudios sobre arqueo-acústica con el convencimiento de que esta línea de investigación nos abre un amplio y novedoso horizonte sobre aspectos muy poco conocidos de las sociedades antiguas que conectan con el mundo inmaterial e intangible y que, de otro modo, resultan muy difíciles de percibir.

Caber señalar que la primera evidencia conocida que se relaciona con un instrumento musical de cuerda se remonta al final del paleolítico superior, durante el Magdaleniense (16.000-10.000). Se trata de un arco musical de cuerda única pulsada con los dedos o frotada con una vara -utilizando probablemente la boca del músico como resonador- representado en la “escena mítica” plasmada en un panel de la cueva de *Trois Frères*, en Montesquieu-Avantès, en el Ariège (Beguen y Breuil 1958, p. 58-59). No obstante, después de un largo vacío documental durante el neolítico y las primeras fases de la edad de los metales, no es hasta el III milenio a.C., cuando encontramos claramente la presencia de cordófonos documentados en las civilizaciones mesopotámica (un bellísimo ejemplo aparece en el estandarte de Ur, 2.500 a.C.) y egipcia, representados no sólo a través del lenguaje pictórico y la escultura, sino también atestiguados por los numerosos hallazgos de los propios instrumentos, algunos de ellos en buen estado de conservación. Una magnífica selección se mostró en Barcelona con motivo de la exposición ya citada sobre Músicas en la Antigüedad (VVAA, 2018). A partir de ese momento, siguen siendo presentes en los distintos registros de época posterior, hasta el I milenio -como por ejemplo en algunos relieves neo-hititas de Karatepe o Bogazköy (segunda mitad del siglo VI a.C.)-. Así mismo, en el litoral mediterráneo nos encontramos con un rico legado -principalmente de fenicios y griegos, a los que ya hemos aludido-, donde los cordófonos pueden aparecer incluso en las monedas de algunas localidades, como la cítara en Delos, Olinto, o bien las emisiones de la isla de Calimnos o Cálina y Metilene, ciudad de la isla de Lesbos (Nestoridou. 2001), que podemos interpretar como un testimonio de la vinculación entre una determinada ciudad y la música.

En cuanto a la península Ibérica tenemos documentados algunos cordófonos grabados de forma esquemática sobre el soporte pétreo de diversos ejemplares de estelas decoradas del Sudoeste, formando alguna concentración en el curso del Guadalquivir, además del interesante paralelo localizado en el valle del Ebro (Luna, Zaragoza, depositada en el Museo de Zaragoza) (Almagro Basch, 1966; Bendala, 1977; Blázquez, 1983; Mederos Martín, 1996). Según diversos autores se trata de liras de bol (con el resonador abombado), con los brazos -montantes- rectos y entre dos y nueve cuerdas (Jiménez Pasalodos, 2012). Con la identificación de los cordófonos representados en dichas estelas, asociados a otros elementos -plenos de simbología- podemos deducir que este tipo de instrumentos debió de conllevar un alto valor identitario a finales de la edad del Bronce.

Centrándonos en la época ibérica y sus antecedentes en el marco geográfico estudiado, observamos que el porcentaje de cordófonos es mucho menor que el de otros instrumentos. Sin embargo, encontramos representada una significativa diversidad de liras (tanto del tipo *lýra* / *chélys* como de *kithára*) en la iconografía sobre cerámica, en terracotas y en soportes metálicos, resultando la lira el instrumento de cuerda más frecuente en el contexto ibérico.

Por tanto, podemos afirmar que -en general- este tipo de cordófono aparece como elemento ornamental de un conjunto de objetos considerados como “singulares” y de “lujo” vinculados a entornos funerarios, que formaban parte de los ajueres de tumbas de personajes relevantes de la sociedad ibérica, además de una pátera de plata cuya función original sería la de un *phiale* para las libaciones.

Por otro lado, no podemos dejar de señalar que los cordófonos representados en la iconografía ibérica estudiada son tañidos indistintamente por mujeres y por hombres, sin estar vinculados a un determinado género. Aun así, constatamos que en las terracotas hallamos siempre figuras femeninas, mientras que en la representación sobre un vaso cerámico y en la pátera encontramos representaciones masculinas.

En definitiva, los materiales presentados en este artículo son una primera aproximación a los cordófonos ibéricos de época prerromana. Sin duda, las observaciones aquí realizadas sientan una sólida base para desarrollar hipótesis sobre el sonido de estos objetos, aplicando una metodología específica de reconstrucción de los instrumentos que, en el futuro, nos permitirá recrear los paisajes sonoros de la Antigüedad.

AGRADECIMIENTOS:

A la Dra. Raquel Jiménez por la información facilitada sobre la temática y a nuestros colaboradores Maria Garcia Barberà por la traducción del resumen al inglés y a Jordi Aixalà por sus sugerencias acerca la construcción de un cordófono.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO BASCH, M., 1966: *Las estelas decoradas del Suroeste peninsular*, Biblioteca Praehistorica Hispana VIII, CSIC, Madrid.
- ALMAGRO GORBEA, M. J. 1980: *Corpus de las terracotas de Ibiza*, Biblioteca Praehistorica Hispana, XVIII, CSIC, Madrid.
- ARANEGUI GASCO, C. 1998: "65. Vaso de la danza de lanceros de El Cigarralejo", en *Los Íberos. Príncipes de Occidente. Catálogo de la exposición*, Fundación La Caixa. Barcelona, p. 245.
- AVANZINI, A. 2015: *De Santis*, en Annamaria (coords). The Phoenician exhibition. Ed. Edizioni, Pisa.
- BÉGOUËN, H., BREUIL, H. 1958: Les cavernes du Volp. Trois-Frères-Tuc d'Audoubert à Montesquieu-Avantès (Ariège), Travaux de l'Institut de Paléontologie Humaine, CNRS, Paris.
- BENDALA, M., 1977: "Notas sobre las estelas decoradas del Suroeste y los orígenes de Tartessos". *Habis* 8, p. 177-205.
- BESQUES, S., 1986: *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romaines*. Museo del Louvre IV-1. París.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M., 1983: "Las liras de las estelas hispanas de finales de la Edad del Bronce". *Archivo Español de Arqueología* 56, p. 213-228.
- BLÁZQUEZ, J. M., 2001-2002: "El vaso de los guerreros de El Cigarralejo (Mula, Murcia). Studia E. Cuadrado, *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia* 17-18. Murcia, p. 171-176.
- BLÁZQUEZ, J. M., 2003: "El impacto fenicio en la religiosidad indígena en Hispania", en *El Mediterráneo y España en la Antigüedad*. Madrid, p. 345-356.
- BLANQUEZ PÉREZ, J. 2003: "Conclusiones", en J. Blázquez (Ed.): *Cerámicas orientalizantes del museo de Cabra*. Cabra, p. 185-203.
- BLECH., M., 1992: "Algunas reflexiones sobre la plástica en barro basadas en las terracotas procedentes de la necrópolis ibérica de El Cigarralejo (Mula, Murcia)". *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 32. Madrid, p. 23-31.
- BLECH., M., 1998: "Las terracotas". *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 38. Madrid, p. 175-186.
- BOARDMAN, J. 1970: *Greek Gems and Finger Rings Early Bronze Age to Late Classical*, Thames and Hudson, London, Cap. V, p. 189 y ss.
- BOSCH-GIMPERA, P. 1938: *L'art grec a Catalunya*, 2ª ed. Imp. Thomas, Barcelona. p. 13, Fig. XLVIII.
- CASTELO RUANO, R. 1990: "La música en la antigüedad hispana 2. Instrumentos de cuerda". *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 28. Madrid, p. 35-43.
- CHAPA BRUNET, T. y OLMOS ROMERA, R. 2004: "El imaginario del joven en la cultura ibérica". *Mélanges de la Casa de Velázquez* 34-1, M. Marín (coord.), *Jóvenes en la Historia*. Madrid, p. 43-83.
- CONDE, M.ª. J., 1998: "Estado actual de la investigación sobre la cerámica ibérica pintada de época plena y tardía". *Revista de Estudios Ibéricos* 3. Universidad Autónoma. Madrid, p. 299-336.
- CUADRADO DIAZ, E. 1982: "Decoración extraordinaria de un vaso ibérico". *Homenaje a Saez de Buruaga*. Madrid, p. 287-296.
- CUADRADO DÍAZ, E., 1987: *La necrópolis ibérica de "El Cigarralejo" (Mula, Murcia)*. Bibliotheca Praehistorica Hispana XXIII. Madrid.
- CUADRADO DIAZ, E. 1990: "Un nuevo análisis de la cratera ibérica del desfile militar de El Cigarralejo". *Homenaje a Jerónimo Molina*. Murcia, p. 131-134.
- De ANGELI, S., ADJE BOTH, A., HAGEL, S., HOLMES, P. JIMÉNEZ PASALODOS, R., LUND, CS. 2018: *Musica e Suoni nell'Antica Europa. Contributi dell'European Music Archaeology Project*, Roma.
- DE GRIÑÓ FRONTERA, B. 1985: "La influencia de la música griega y mediterránea en las culturas de la Península ibérica". *Cerámiques gregues i helenístiques a la Península Ibèrica. Taula Rodonda, con motivo del 75º Aniversario de las excavaciones de Ampurias*, Empúries 18-20, marzo 1983, p. 151-167.
- DE GRIÑÓ; B. y OLMOS, R. 1982: "La pátera de Santisteban del Puerto (Jaén)" *Estudios de iconografía*, 6. Catálogos y monografías I, Ministerio de Cultura, p. 17-111.
- De VALE, S. C., LAWERGREN, B., RIMMER, J., EVANS, R., TAYLOR, W., BORDAS, C., FULTON, Ch. A., SCHECHTER, J. M., THYM-HOCHREIN, N., DEVAEREI, H., McMASTER, M., 2001: "Harp", OXFORD MUSIC ONLINE, doi.org /10.1093/gmo/9781561592630.article.45738
- FANTAR, M. H., 1993-1996: *Carthage. Approche d'une civilisation*, 2 vol. ed. de la Méditerranée, Túnez.
- FANTAR, M. H., 1995: *Carthage. La cité punique*, ed. CNRS, París.
- FERNÁNDEZ, J. 1992: *Excavaciones en la necrópolis del Puig des Molins. Las campañas de D. Carlos Román Ferrer 1921-1929*.

- GARCÍA CANO, J. M., 2005: "Cratera del desfile militar". *El museo de Arte Ibérico El Cigarralejo de Mula. La colección permanente*. Murcia, p. 437.
- GARCÍA CANO, J. M. y V. PAGE DEL POZO, 2004: *Terracotas y vasos plásticos de la necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia*. Monografías del Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo 1. Murcia.
- GARCÍA CANO, J. M. y V. PAGE DEL POZO, 2011: "Crátera del desfile militar de El Cigarralejo". En *¿Hombres o Dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico, catálogo de la exposición*. Madrid, p. 436.
- GENERA i MONELLS, M. 2017: *Retrobant els pobles ibers. Dades per a la seva interpretació*. Institut Ramon Berenguer IV, Diputació de Tarragona. Col·lecció Guies temàtiques de la Medusa núm. 8, 2 vol., Tarragona.
- GENERA, M., ALBERICH, J., GUARCH, F. J. 2009: "Dring-dring" El so màgic de les campanetes de Sant Miquel de Vinebre (la Ribera d'Ebre). Notes sobre percussió a l'època iberoromana". *Quaderns de treball*, 3, Pragma edicions. Reus.
- GENERA, M., ALBERICH, J., GUARCH, F. J., BALAGUÉ, J.R. 2012: "Algunos hallazgos de tintinnabula en el asentamiento de Sant Miquel de Vinebre (Ribera d'Ebre). Notas sobre musicología prerromana en el Ebro final". EN *Iberos del Ebro: Actas del II congreso internacional* (Alcañiz-Tivissa, 16-19 de noviembre de 2011), p. 359-365.
- GENERA, M., GUARCH, F. J., BALAGUÉ ORTIZ, J.R. 2017: "Recovering the ring-ring of the bells from various archaeological sites in the lower Ebro area (3rd-1st Century B.C.) the results of an experimental procedure". *Playing with the time and the study of the past (8-11 de mayo 2014)*. 4th International Experimental Archaeology Conference: p. 223-228. Rodrigo Alonso, Javier Baena, David Canales. Eds. Museo de la Evolución Humana. Servicio de Publicaciones de la UAM. Burgos.
- GENERA, M., LAVEGA, F., AIXALÀ, J., GUARCH, F., GARCIA, M., BALLESTER I GIBERT, J. 2018. ¿Cómo conseguir un aerófono en época prehistórica?. Butlletí Arqueològic (Ejemplar dedicado a: Experimental archaeology: from research to society: *Proceedings of the Vth International Congress of Experimental Archaeology*), 40, p. 211-217.
- GENERA, M., BALLESTER, J., GARCIA, M., LAVEGA, F., AIXALÀ, J., 2020: *Els aeròfons en època ibèrica. Una aproximació a partir de la iconografia ceràmica. Recerques del Museu d'Alcoi*, 29, 2020, p. 29-50.
- GONZÁLEZ REYERO, S., 2008: "Música, memoria y comportamiento social en la Contestania ibérica. El caso de El Cigarralejo (Mula, Murcia)". En A. M^a Adroher Auroux y J. Blánquez Pérez: *I Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana, vol. II. Comunicaciones (CD)*. Serie Varia 9, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, p. 69-85.
- GUARCH BORDES, F.J., (2018): *Organología en los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental: los instrumentos musicales de la cultura ibérica*. UAB.
- HIGGINS, R. A. y WINNINGTON-INGRAM, R. P., 1965: "Lute-Players in Greek Art", *The Journal of Hellenic Studies* 85, p. 62-71.
- IZQUIERDO, I., MAYORAL, V., OLMOS, R., Y PEREA, A., 2004: *Diálogos en el País de los Íberos*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.
- JIMÉNEZ PASALODOS, R., 2012: "The Lyres of the Far West. Chordophones in the Bronze Age Warrior estele of the Southwest Iberian Peninsula", *Papers from 7th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at the Tianjin Conservatory of Music, Tianjin, China 20-25 September 2010*. Studien zur Musikarchäologie VIII DAI Orient-Archäologie 27, edited by Ricardo Eichmann, Jin Juang Fang and Lars Christian Koch, Rahen/Westf: Verlag Marie Veidorf, p. 215-225.
- JIMÉNEZ PASALODOS, R. 2018: *Sonidos de la Protohistoria. Catálogo de la Exposición temporal, Museo Numantino, Soria (del 18 de mayo al 4 de noviembre de 2018)*.
- LECHUGACHICA, M.A., RUEDAGALÁN, C., BELLÓN RUÍZ, J.P. 2020: Los "Bronces de Maquiz", Nuevas propuestas para su contextualización dentro del proceso histórico de *Illiturgi*. *Complutum*, 31 (2), p. 305-324.
- LÓPEZ BERTRAN, M., GARCÍA VENTURA, A., 2008: "Materializing music and sound in some phoenician and punic contexts", *Saguntum: Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 40, p. 27-36.
- MAESTRO ZALDÍVAR, E., 1989: *Cerámica ibérica decorada con figura humana*. MONOGRAFÍAS ARQUEOLÓGICAS, 31. Zaragoza.
- MARÍN CEBALLOS, M. C. 2000: "Observaciones en torno a los pebeteros en forma de cabeza femenina". *II Congreso Internacional del Mundo Púnico*. Murcia, p. 319-335.
- MASS, M. y McINTOSH SNYDER, J., 1989: *Stringed Instruments of Ancient Greece*. Yale University Press. New Haven and London.

- MEDEROS; A., 1996: "Representaciones de liras en las estelas decoradas del bronce final de la península ibérica". *CuPAUAM* 23, p. 114-123.
- MIRÓ. M.T. 2006: *La ceràmica àtica de figures roges de la ciutat d'Emporion*, Monografies Emporitanes, 14, Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona, p. 332.
- MUÑOZ AMILIBIA, A. M.^a 1963: *Pebeteros ibéricos en forma de cabeza femenina*. (De Coroplastia Ibérica 1). Publicaciones eventuales, 5. Barcelona.
- NESTORIDOU, YIOULI, 2001: *The Aegean of the coins*, Ministry of culture Archaeological Receipts Found, Athens.
- NIETO GALLO, G. 1942-1943: "La necrópolis hispánica del Cabecico del Tesoro, Verdolay (Murcia). III Campaña de excavaciones (octubre de 1942)". *Boletín del seminario de Arte y Arqueología* IX. Valladolid, p. 191-196.
- NIETO GALLO, G. 1947: "La necrópolis hispánica del Cabecico del Tesoro, Verdolay (Murcia)". *III Congreso Arqueológico del Sudeste Español*. Murcia, p. 176-183.
- OLMOS ROMERA, R. 1987: "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste". *Archivo Español de Arqueología* 60, p. 21-42.
- OLMOS ROMERA, R. 1990a: "El comercio de manufacturas griegas y su interpretación en el sureste español". *Historia de Cartagena* III. Murcia, p. 327-350.
- OLMOS ROMERA, R. 1990b: "Imitaciones, producción y sociedad: Algunas consideraciones en torno a la cerámica ibérica". *Verdolay* 2, Homenaje a D. Emeterio Cuadrado Díaz. Murcia, p. 39-44.
- OLMOS ROMERA, R., 1992: "El surgimiento de la imagen en la sociedad ibérica". En R. Olmos, T. Tortosa y P. Iguácel (Eds.): *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura. Barcelona-Madrid, p. 8-32.
- OLMOS ROMERA, R. 1998: "Catálogo". *Los griegos en España, tras las huellas de Heracles*. Madrid, p. 420-422.
- OLMOS ROMERA, R. (coord.) 1999: *Los íberos y sus imágenes*. CD-Rom, CSIC. Mieronet, Madrid.
- PAGE DEL POZO, V., 1984: *Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia*, Alicante y Murcia. Iberia Graeca, Serie Arqueológica 1. Madrid.
- PAGE DEL POZO, V., 2006: "Cratera del desfile militar". En *Los primeros pasos... La arqueología ibérica en Murcia*. Cat. Exposición. Murcia, p. 62-63.
- PANDERMALIS DIMITIROS, 1999: *Díon, E anacalyse* (trad. Díon, el descubrimiento), Adam Editions, Atenas.
- PASTOR EIXARCH, J. M., 1998: "Ideogramas musicales, onomatopéyicos y animistas de las pinturas figurativas ibéricas y celtibéricas". *Kalathos* 17, p. 91-129.
- PASTOR EIXARCH, J. M., 2010: "Doble espiral y eses en serie: símbolos gráficos de "cadencia" en las culturas ibéricas y célticas". En F. Burillo Mozota (ed.) *Ritos y mitos. IV Simposio sobre celtíberos*. Zaragoza, p. 473-484.
- PÉREZ BLASCO, M., 2014: *Cerámicas ibéricas figuradas (Siglos V-I a. C.). Iconografía e iconología*. RUA de la Universidad de Alicante.
- QUESADA SANZ, F., 1995: "Vino y guerreros: banquete, valores aristocráticos y alcohol en iberia". En S. Celestino Pérez (Ed.) *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en Occidente*. Jerez de la Frontera, p. 271- 296.
- QUESADA SANZ, F. 2010: *Armas de la antigua iberia, de Tartesos a Numancia*. Ed. La esfera de los libros. Madrid.
- ROMAN, C. 1913: *Antigüedades ebusitanas*. Barcelona.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, I. y ROMERO MAYORGA, C., 2019: "The reception of hellenistic musical iconography in the iberian art: the patera of Santisteban del Puerto". *MUSIC IN ART XLIV* (1-2), p. 5-17.
- SANTOS VELASCO, J. A., 2010: "Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada". *Complutum* 21 (1). Madrid, p. 145-168.
- SERRANO GODOY, J., 2018: Versión en español de la clasificación de instrumentos musicales de Curt Sachs i Erich von Hornbostel, según la edición CIMCIM – MIMO 2011/2017. Madrid. [dropbox.com/s/4fsqp2s1iwrrale/Serrano%20Godoy%2C%20Javier.%20Clasificaci%C3%B3n%20de%20los%20instrumentos%20musicales.%20CIMCIM-MIMO%202011_%202017.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/4fsqp2s1iwrrale/Serrano%20Godoy%2C%20Javier.%20Clasificaci%C3%B3n%20de%20los%20instrumentos%20musicales.%20CIMCIM-MIMO%202011_%202017.pdf?dl=0)
- TORTOSA, T., 1996: "Las primeras representaciones figuradas sobre cerámica en la zona murciana". En R. Olmos y P. Rouillard (Eds.): *Formes archaïques et arts ibériques*. COLECCIÓN DE LA CASA VELÁZQUEZ 59. Madrid, p. 129-154.
- TORTOSA, T., 1996b: "Imagen y símbolo en la cerámica ibérica del Sureste". R. Olmos (Ed. cien.), F. Martínez Quirce (coord.) *Al otro lado del espejo: Aproximación a la imagen ibérica*. Madrid, p. 145-162.

- TORTOSA, T., 2001: "La dialéctica con el Más Allá a través de una tumba ilicitana". En J. L. Simón (coord.) *En el umbral del Más Allá. Una tumba ibérica de Elx*. Elche, p. 29-46.
- TORTOSA, T., 2003: "Algunas reflexiones sobre la iconografía de la cerámica ibérica en época helenística". En T. Tortosa y J.A. Santos Velasco (coord.). *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes*. Roma, p. 167-180.
- TORTOSA, T., 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada en la Contestania*. Anejos de Archivo Español de Arqueología XXXVIII, Mérida (catálogo en CD-Rom).
- TRIAS DE ARRIBAS, G. 1967: *Cerámicas griegas de la Península Ibérica*. The William L. Foundation, Valencia, p. 156 y Fig. LXXXIII.7.
- UROZ RODRÍGUEZ, H., 2012: *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete). Nuevas aportaciones al Ibérico Final del Sudeste*. Universidad de Alicante. Alicante.
- UROZ RODRÍGUEZ, H., 2013: "Héroes guerreros, caballeros, oligarcas: Tres nuevos vasos singulares ibéricos procedentes de Libisosa". *Archivo Español de Arqueología* 86, p. 51-73.
- WACHSMANN, K., McKINNON, J. W., ANDERSON, R., HARWOOD, I., POULTON, D., EDWARDS, D. van, SAYCE, L., y CRAWFORD, T., 2001a: "Lute", OXFORD MUSIC ONLINE, [doi.org /10.1093/gmo/9781561592630.article.40074](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40074)
- WACHSMANN, K., LAWERGREN, B., WEGNER U., y CLARK, J., 2001b: "Lyre", OXFORD MUSIC ONLINE, doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50534
- VVAA 2018: *Catálogo de la exposición: Músicas en la Antigüedad*. Fundación La Caixa y Viena ediciones.
- VVAA 2021: *Catálogo de la exposición. L'enigme iber. Arqueologia d'una civilització*, Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona.
- ARISTÓTELES, 2008. *Política*. Trad. de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jimeno. Ed. Tecnos, Madrid.
- A. BAYLLY, 1950. *Dictionnaire Grec Français*. Hachette. París.
- A. GEHRING, 1891. *Index homericus*. Teubner, Leipzig.