



N.º 21

2025

OPPIDUM

ie

UNIVERSITY

Cuadernos de investigación · IE University · Segovia

OPPIDUM
Cuadernos de Investigación

N.º 21

2025

IE Universidad
Unidad de Arqueología
Segovia

Oppidum. Cuadernos de Investigación / IE Universidad, Unidad de Arqueología
Segovia. IE Universidad, 2025
ISSN: 1885-6292

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director Cesáreo Pérez González (IE Universidad)

Secretaría Pablo Arribas Lobo (IE Universidad)
Olivia V. Reyes Hernando (IE Universidad)

Consejo asesor J. A. Abásolo Álvarez (Universidad de Valladolid)
P. Arana Montes (Universidad Complutense de Madrid)
J. F. Blanco García (Universidad Autónoma de Madrid)
C. Blázquez Cerrato (Universidad de Salamanca)
L. Brassous (Université de La Rochelle)
C. Carreras Monfort (Universitat Autònoma de Barcelona)
C. de la Casa Martínez (UNED, Soria)
A. Colorado Castellary (Universidad Complutense de Madrid)
P. Dyczek (Uniwersytet Warszawski)
C. Fernández Rodríguez (Universidad de León)
M. Á. de la Iglesia Santamaría (Universidad de Valladolid)
C. Fabião (Universidade de Lisboa)
S. Íñiguez de Onzoño (IE Universidad)
M. Larrañaga Zulueta (IE Universidad)
L. Ramón-Laca Menéndez de Lurca (Universidad de Alcalá)
A. Rodríguez Rodríguez (Museo de Burgos)
R. D. Ruiz Salces (Universidad Europea del Atlántico)
T. G. Schattner (Instituto Arqueológico Alemán, Madrid)
R. Teja Casuso (Universidad de Cantabria)

© IE Universidad
Edita: IE Universidad, Unidad de Arqueología
ISSN: 1885-6292
Depósito Legal: SG-329/2016
Diseño y maquetación: Pablo Arribas Lobo
Impreso en España – Printed in Spain
<https://doi.org/10.65182/oppidum21.202500>

Imagen de cubierta: Sello sobre mortero romano procedente de Herrera de Pisuerga, Palencia (IE Universidad).



SUMARIO / SUMMARY

Artículos

Hipótesis sintética sobre el simbolismo del arte del Paleolítico Superior europeo, argumentada en un análisis historiográfico y fundamentada en su análisis simbólico

Synthetic hypothesis on the symbolism of Upper European Palaeolithic art, argued through a historiographical analysis and grounded in its symbolic analysis

JOSÉ LUIS GARCÍA DE AGUINAGA GARCÍA

7-72

Un mito celta aún escasamente representado en la iconografía de la península ibérica. A propósito de dos recipientes cerámicos de Castrejón de Capote (Higuera la Real, Badajoz) con decoración zoomorfa estampada

A Celtic myth scarcely represented in the iconography of the Iberian Peninsula. A study of two pottery vessels from Castrejón de Capote (Higuera la Real, Badajoz, Spain) with stamped zoomorphic decoration

JUAN FRANCISCO BLANCO GARCÍA

73-84

Un mortero con sello de Asiaticus en la provincia de Palencia

An Asiaticus stamped mortar in the Province of Palencia

CESÁREO PÉREZ GONZÁLEZ; JUAN JOSÉ NERVIÓN CHAMORRO

85-96

El vertedero romano de El Castillo (Herrera de Pisuerga, Palencia). Intervención arqueológica 2023

The Roman dump of El Castillo (Herrera de Pisuerga, Palencia). Archaeological intervention 2023

FRANCISCO JAVIER MARCOS HERRÁN

97-126

El mosaico del área foral de Tiermes, transformaciones bajoimperiales en el ámbito urbano de la ciudad

The mosaic of the forum area of Tiermes, Late Imperial transformations in the urban area of the city

EUSEBIO DOHJO

127-179

Epigrafía y heráldica en la iglesia de San Millán de Segovia

Epigraphy and heraldry in the church of San Millán de Segovia

ÁNGEL LUIS HOCES DE LA GUARDIA BERMEJO

181-202

Los contratos de obra de canteros: portadas de casas principales de las oligarquías segovianas y madrileñas (siglo XVI)

Stonemasons' works contracts: facades of the principal houses of the Segovian and Madrid oligarchies (16th century)

MARÍA EUGENIA CONTRERAS JIMÉNEZ

203-222

Nuevas propuestas de interpretación y datación de las inscripciones de la Sala de la Galera del Alcázar de Segovia

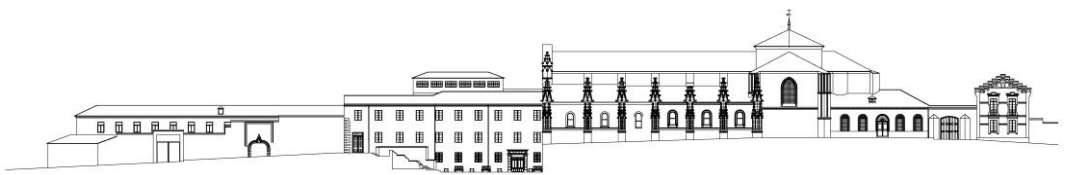
New proposals for the interpretation and dating of the inscriptions in the Galley Room of the Alcázar of Segovia

UBALDO MARTÍNEZ-FALERO DEL POZO; FRANCISCO EGAÑA CASARIEGO

223-249

Normas para la presentación de originales

251-253



HIPÓTESIS SINTÉTICA SOBRE EL SIMBOLISMO DEL ARTE DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR EUROPEO, ARGUMENTADA EN UN ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO Y FUNDAMENTADA EN SU ANÁLISIS SIMBÓLICO

SYNTHETIC HYPOTHESIS ON THE SYMBOLISM OF UPPER PALEOLITHIC EUROPEAN ART, ARGUED THROUGH A HISTORIOGRAPHICAL ANALYSIS AND GROUNDED IN ITS SYMBOLIC ANALYSIS

José Luis García de Aguinaga García
Universidad Católica San Antonio de Murcia
ORCID: 0000-0002-9977-4887
garciaaguinaga@hotmail.com

Resumen

En este trabajo se empieza definiendo el símbolo como metáfora de una idea conceptual y por tanto su relación consustancial con el pensamiento abstracto como capacidad cognitiva, surgiendo ambos en plenitud por vez primera con el Paleolítico Superior europeo. Se resumen brevemente los planteamientos historiográficos sobre el significado del arte Paleolítico, y se propone una hipótesis interpretativa basada en el minucioso trabajo de corte estructuralista de André Leroi-Gourhan junto con las investigaciones posteriores de Raquel Lacalle, exponiendo su compatibilidad con otras teorías ya desarrolladas.

Se concluye que la propuesta argumentada conformaría un marco interpretativo lógico y coherente, mostrando por tanto una hipótesis teórica que sintetiza planteamientos previos y que podría aportar un buen punto de partida para futuras investigaciones.

Palabras clave: arte rupestre, arte parietal, homo sapiens, cosmovisión prehistórica, dualidad de opuestos, binario.

Abstract

In this paper, we begin by defining the symbol as a metaphor for a conceptual idea, and therefore its inherent relationship with abstract thinking as a cognitive capacity, both emerging in fullness for the first time with the European Upper Palaeolithic. The historiographical approaches to the meaning of Palaeolithic art are briefly summarised, and then an interpretative hypothesis is proposed based on the meticulous structuralist work of André Leroi-Gourhan along with the latest research of Raquel Lacalle, exposing its compatibility with other theories already developed.

It is concluded that the argued proposal would constitute a reasonable and coherent interpretative framework, thus presenting a theoretical hypothesis that synthesizes previous approaches and could provide a good starting point for future research.

Keywords: cave art, parietal art, Homo sapiens, prehistoric worldview, duality of opposites, binary.

“Hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz, y al hombre, y hay un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer” (frase apócrifa de Pitágoras, citada en el epígrafe de El segundo sexo de Simone de Beauvoir).

1. CONCEPTOS PREVIOS: EL PENSAMIENTO SIMBÓLICO

1.1. **El símbolo.** Puesto que este artículo pretende analizar significados simbólicos, primero resulta preciso definir el concepto de símbolo empleado.

Aunque pueda haber tantas definiciones del símbolo como autores han tratado el tema, la gran mayoría pueden agruparse dentro de las dos grandes escuelas de pensamiento que entienden dicho término de forma muy diferente. De esta manera, el historiador de arte Ernst Gombrich diferencia dos acepciones distintas para el símbolo: la que denomina como “*tradición aristotélica*” con el símbolo como metáfora¹, y la que llama “*tradición neoplatónica*” con el símbolo como misterio religioso de la escuela tomista, viniendo a ser esta última una interpretación asimilable al símbolo arquetípico de la escuela jungiana.

“La que he llamado tradición aristotélica, a la que pertenecen tanto Caro como Ripa, se basa en realidad en la teoría de la metáfora y se propone, con ayuda de ésta, llegar a lo que pudiéramos llamar un método de definición visual (...). La otra tradición, que he llamado interpretación neoplatónica o mística del simbolismo, se opone más radicalmente todavía a la idea de un lenguaje-signo convencional, pues en ella el significado de un signo no es algo que provenga de un convenio, sino que está ahí, oculto, para los que sepan buscarlo. En esta concepción, cuyo origen está más en la religión que en la comunicación humana, el símbolo aparece como idioma misterioso de la divinidad (...) consideraban que el símbolo era un misterio que sólo en parte podía ser desentrañado” (Gombrich 1983: 24).

En el presente trabajo se va a interpretar el símbolo en su acepción según la “*tradición aristotélica*”, definiendo entonces símbolo como “*la asociación mediante un proceso de metáfora de una imagen a un concepto abstracto para representarlo*”².

Ciertamente, diversos especialistas en lingüística cognitiva coinciden en que la metáfora es un mecanismo mental de entendimiento que rebasa el ámbito del lenguaje. Entonces, si el “*símbolo es la representación metafórica de un concepto*”, el pensamiento simbólico se encuadraría en las capacidades cognitivas del hombre:

¹ La metáfora sustituye el significado de un término o entidad (pudiendo ser realidad material o concepto) por otro término o entidad diferente perteneciente a un campo conceptual o dominio cognitivo distinto del primer término o entidad, estando relacionados ambos por un nexo de analogía o semejanza (si fuesen términos del mismo campo conceptual o dominio cognitivo, entonces sería metonimia y no metáfora). Cuando es una metáfora entre todo un dominio cognitivo y otro, entonces se denomina “metáfora conceptual”. Para George Lakoff y Mark Johnson, la esencia de la metáfora es: “*The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another*” (Lakoff y Johnson 1980: 5).

² Definición del autor, donde el símbolo está motivado al haber una relación de metáfora (estaría inmotivado si la relación entre significante y significado fuese arbitraria por convenio cultural y no existiera metáfora, como sucede con el signo). Hay otros autores que secundando el trabajo de Charles S. Peirce emplean una acepción tan amplia del símbolo que igualmente los signos por convenio entrarían dentro de dicho concepto (algunos incluso incluyen las categorizaciones dentro del pensamiento simbólico), considerando así el propio lenguaje como símbolo: Rivera (2009: 79), enfoque que resulta divergente respecto al criterio aquí desarrollado.

“Human thought processes are largely metaphorical. This is what we mean when we say that the human conceptual system is metaphorically structured and defined. Metaphors as linguistic expressions are possible precisely because there are metaphors in a person’s conceptual system” (Lakoff y Johnson 1980: 6).

“La metáfora —e igualmente la metonimia— no es exclusiva del lenguaje, sino que, más bien, se trata de un fenómeno que reside en nuestro sistema conceptual (...) La metáfora y la metonimia no son sólo (ni básicamente) recursos retóricos especiales, sino destrezas cognitivas fundamentales” (Cuenca y Hilferty 1999: 24).

“Las metáforas conceptuales son esquemas abstractos de pensamiento que se manifiesta de muchas formas, entre ellas el lenguaje” (Soriano-Salinas 2012: cap. 2.3, introducción).

Al materializar un concepto abstracto o una idea, el empleo de símbolos resulta consustancial al pensamiento abstracto de la mente humana: cuando hay un pensamiento abstracto mínimamente complejo, éste se expresa mediante símbolos, y viceversa (si hay símbolos, son materialización de un pensamiento abstracto).

Así, puede afirmarse con propiedad que el pensamiento simbólico es lo que nos hace humanos, tal y como ya postulaba en 1949 el antropólogo norteamericano Leslie Alvin White.

“Para [Leslie Alvin] White (1975; 1988), el símbolo constituye la unidad básica de la conducta humana. Considera la cultura una actividad propiamente humana, en la medida en que el hombre es el único ser viviente con la capacidad de elaborar símbolos, comunicarse mediante ellos y plasmarlos en objetos” (Vallverdú 2008: 16).

“El rasgo más específico del hombre es su capacidad de raciocinio y formulación de abstracciones” (Sagan 2003: s.p.).

1.2. El Paleolítico Superior como el origen del pleno pensamiento simbólico. Habría un cierto consenso en afirmar que el pensamiento simbólico humano surgió con plenitud al inicio del Paleolítico Superior³, manifestándose tanto en el arte rupestre como en el arte mueble⁴. Esto ya se planteó por el psicólogo y filósofo Théodule-Armand Ribot⁵ a principios del siglo XX, y desde entonces ha sido una constante en el estudio del Paleolítico Superior europeo⁶:

“La edad de oro del símbolo fue la época prehistórica, dijo el psicólogo francés Théodule Ribot. «Desde entonces ha sido arrollado por la presión hostil del pensamiento racional, que, reforzado por la experiencia y por la razón

³ Sobre las características materiales distintivas del Paleolítico Superior, ver Bar-Yosef (2002: 365-369). Evidentemente han de existir trazas dispersas de grafismos primitivos anteriores, que sin desmerecer de su relevancia precursora no constituyen propiamente una “revolución simbólica”, siendo antecedentes previos (y necesarios) que avanzan un primer control de las herramientas gráficas que sintomáticamente apuntarían hacia dicha eclosión simbólica posterior; sirva de ejemplo la lasca de piedra marcada con varias líneas de ocre y datada hace unos 73.000 años procedente de la cueva de Blombos en la costa del cabo sur de Sudáfrica, ver Henshilwood *et al.* (2018).

⁴ Sobre la dicotomía entre el arte mueble y el parietal, ver: Moro y González (2013).

⁵ Ribot (1915: 385).

⁶ Este trabajo se enfocará en el arte del Paleolítico Superior europeo, que es el primer momento cultural donde el arte alcanzó un desarrollo pleno: *“Su manifestación arqueológica se produce con un paulatino aumento hasta alcanzar, de una forma aparentemente rápida (Paleolítico Superior), un desarrollo lo suficientemente importante como para generar una conducta moderna o simbólica”* (Rivera 2009: 80).

misma, ha ido ganando terreno constantemente...La razón de ser del símbolo radica en la voluntad humana de expresar lo que es intrínsecamente inexpresable» (1915, págs. 385-387)” (Giedion 1981: 120).

“Otro rasgo que parece establecido, es el carácter altamente simbólico de las representaciones” (Leroi-Gourhan 1958: 396).

Steven Mithen denomina el comienzo del Paleolítico Superior como «el big bang de la cultura humana», designada en términos de Dan Sperber⁷ como «explosión cultural», antes llamada por John Pfeiffer⁸ «explosión creativa»:

“Las dos transformaciones verdaderamente espectaculares de la conducta humana tuvieron lugar mucho después de que el tamaño del cerebro alcanzara su tamaño moderno. Y ambas aparecen asociadas exclusivamente a Homo sapiens sapiens. La primera fue una explosión cultural ocurrida hace entre 60.000 y 30.000 años, cuando surgieron las primeras manifestaciones de arte, de tecnología avanzada y de religión. La segunda se asocia a la emergencia de la agricultura hace 10.000 años, cuando por primera vez se empiezan a sembrar cosechas y a domesticar animales” (Mithen 1998: 17).

El arqueólogo Bar-Yosef resume así los principales logros de la “revolución del Paleolítico Superior”, donde la expresión simbólica es uno de ellos:

“Among these the aspects of communication, symbolic expressions for information storage, self awareness and group identity, new hunting tools, and a clearer daily and seasonal spatial organization of activities that reflects an accepted social organization would be the prime components or antecedents to ethno-historically known foraging societies. These were the elementary achievements of the Upper Paleolithic revolution gleaned through the archaeological perspective” (Bar-Yosef 2002: 383).

Y como no podía ser de otra manera, el nuevo pensamiento simbólico del Paleolítico Superior aparece intrínsecamente vinculado al mecanismo cognitivo de la metáfora. Randall White relaciona directamente la mentalidad simbólico-metafórica (pensamiento no verbal, o pensar con imágenes) con la creatividad técnica, y en consecuencia con la expansión demográfica del ser humano en el Paleolítico Superior:

“The objectivation of metaphorically grounded representation also has powerful implications for technological innovation. Nonverbal thought (i.e. thinking in images) appears essential to any significant degree of invention and innovation, and the ability to externalize, communicate, and share such images may have had powerful implications for the demographic expansion of Upper Paleolithic human populations” (White 2003: 560).

En cualquier caso, el Paleolítico Superior europeo supondrá el nacimiento del hombre como “animal simbólico” gracias al lenguaje, el mito, el arte y la religión, en palabras de Ernst Cassirer:

“El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el

⁷ Sperber (1994).

⁸ Pfeiffer (1982).

arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. (Cassirer 1968: 26).

“Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico” (Cassirer 1968: 27).

Julien Ries resume perfectamente las conclusiones del arqueólogo italiano Emmanuel Anati⁹ sobre las nuevas capacidades cognitivas del hombre del Paleolítico Superior, plenamente coincidentes con la exposición que estamos desarrollando:

“E. Anati ve en el arte rupestre el origen de la conceptualización en la formación de la inteligencia humana y el testimonio de sus facultades de abstracción, síntesis y asociación” (Ries 2013: 30).

Alberto Lombo explica que la imagen simbólica es necesaria para expresar el imaginario (que de otra manera sería inefable), y que esto sucedió con la narrativa visual del Paleolítico:

“Y es que prácticamente nada en el ser humano puede ser expresado sin imaginarse previamente. Por eso, cabe entender el lenguaje visual, y por supuesto las narraciones, como un medio de conservación del imaginario. La narrativa paleolítica, la más antigua de la que tenemos constancia, cumple sin duda alguna este papel” (Lombo 2021: 47).

1.3. Asociación del pensamiento simbólico con el arte. El arte surge así mostrando la imperiosa necesidad por materializar y transmitir los símbolos, a la par del nuevo pensamiento simbólico.

“Lo mismo que en el lenguaje, en el arte se manifiesta nuestra humana disposición a la experiencia simbólica, que es lo que nos separa de la animalidad y constituye la cultura en todas sus manifestaciones” (Lynch 2020: 73-74).

De este modo, nos acercamos a la concepción simbólica del arte de Ernst Cassirer y de Hans-Georg Gadamer¹⁰.

“La independencia del arte como parte de la red simbólica sostenida por Gadamer es compartida por Cassirer, para quien el arte —al igual que el lenguaje, el mito y la religión— «no es la mera reproducción de una realidad acabada, dada. Constituye una de las vías que nos conducen a una visión objetiva de las cosas y de la vida humana. No es una imitación sino un descubrimiento de la realidad» (Cassirer 1967: 130)” (Montero 2005: s.p.).

García Leal formula de una manera directa y contundente la simbolización como condición esencial del arte:

⁹ Anati (1995: 183-214).

¹⁰ Cassirer y Gadamer entendían el símbolo más bien desde un punto de vista jungiano o hermenéutico, pero sus conclusiones serían extrapolables al símbolo lingüístico o aristotélico que aquí empleamos (entendemos el símbolo como representación de una idea o concepto abstracto, siendo la capacidad de abstracción con sus representaciones metafóricas una característica exclusivamente humana).

“La simbolización es la condición esencial del arte. Algo es arte cuando simboliza y porque simboliza. El simbolizar es una condición necesaria: como diría Nelson Goodman, no hay obra de arte que no sea ella misma un símbolo” (García Leal 2007: 133-124).

Es decir, el arte entendido como consecuencia matérica de la simbolización, constituyendo así la representación artística una materialización física (lo simbolizante) que representa por metáfora un concepto abstracto (lo simbolizado, esto es, una idea incorporada).

“El arte paleolítico debió de formar parte del relato explicativo simbólico y profundamente metafórico que permitió consensuar su cuerpo doctrinal y de valores, como seguramente lo fueron otros medios de comunicación que no han dejado huella material, como la literatura oral, la música o la danza” (Menéndez 2019: 147).

Aunque no exista plena unanimidad al respecto, sí que hay una mayoría de autores que entienden que el arte (y consecuentemente, *“la plena capacidad moderna para la cultura”*)¹¹ solo aparecería de forma completa desde hace 50.000-40.000 años, es decir, coincidiendo con el inicio del Paleolítico Superior.

“Is It Really True That Modern Behavioral Markers Appeared Widely Only About 50,000 to 40,000 Years Ago? With regard to art, for example, virtually all specialists agree that it becomes commonplace only after this time and that earlier examples are both rare and crude” (Klein 2001: 127).

1.4. Asociación del pensamiento simbólico a la conciencia religiosa. A su vez, la mentalidad simbólica se vincula de forma indisoluble con las creencias religiosas; ahora que el ser humano es capaz de procesar pensamientos abstractos, se asoma a un nuevo abismo existencial. Para poder alcanzar un mínimo de tranquilidad vital necesita urgentemente ordenar esas nociones conceptuales de una forma congruente, estructurar una idea que explique coherentemente la integridad de lo existente en su universo, interpretar el conjunto de lo que le rodea (sean realidades materiales o realidades inmateriales) construyendo un mundo de sentido para la vida y la muerte en el que todo sea concordante y donde poder ubicarse.

“Thus, about 40,000 years ago, an idea slowly took hold that human spirits continue to live after the human body died. The development of this idea occurred over thousands of years as brains evolved an introspective and temporal self and modern Homo sapiens became increasingly uneasy at the prospect of their own death. (...) we discovered an afterlife in which we continue to exist in other forms, as spirit or soul in an afterworld, or are reincarnated in another body or form. Humans became, for the first time, immortal” (Torrey 2017: 120).

“Desde el paleolítico superior hay huellas claras de prácticas religiosas que se pueden correlacionar con fenómenos religiosos documentados” (Burkert 2009: 33).

“El hombre es capaz de alzarse a postular una totalidad de sentido dentro de su universo” (Burkert 2009: 281).

“Resulta evidente que durante el Gravetiense culmina y se generaliza un comportamiento simbólico bien protocolizado en rituales complejos y bien definidos, repetidos durante generaciones y con un consenso social

¹¹ Así lo resume Richard G. Klein: *“To others -for example, Chase and Dibble (1992, 1987), Davidson and Noble (1989), Mellars (1998), and me- it suggests that the fully modern capacity for culture may have appeared only about this time”* (Klein 2001: 127).

generalizado. Es decir, constatamos la existencia de un comportamiento religioso como práctica de una religión primaria, en el sentido en que la hemos descrito, que pudo aparecer regionalmente durante el Auriñaciense pero que solo en el Gravetiense adquiere el grado de interiorización necesario para obligar de forma generalizada a un modo de vida. (...) La capacidad de simbolización de los seres humanos es un proceso evolutivo de naturaleza biológica y cultural que pasa por diferentes fases en su construcción hasta culminar en el Paleolítico superior inicial con los comportamientos religiosos” (Rivera y Menéndez 2011: 36).

Esto supone algo nuevo para el hombre, un pensamiento religioso asociado a una concepción global de la totalidad de lo existente (integrando las esferas de lo material y lo espiritual).

“Le corresponde al espíritu la tarea de crear sistemas, de organizar experiencias diversas para intentar comprender el universo” (Bachelard 1997: 30).

Los procesos mentales que llevan a construir una cosmovisión, la concepción intelectual de un universo estructurado, es decir, un mundo de coherencia donde el ser humano tiene su lugar, implican considerar en la ecuación las dimensiones tanto materiales y físicamente perceptibles como las inmateriales o espirituales: nace lo sagrado, siendo aquello relacionado con lo sobrenatural (evidentemente, antes de haber desarrollado la capacidad del pensamiento abstracto no existía lo sobrenatural, precisamente por ser concepto abstracto).

“Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente del de las realidades «naturales»” (Eliade 1999: 10).

“El momento religioso lleva ya en sí el «momento cosmogónico»: lo sagrado revela la realidad absoluta y con ello posibilita una orientación; y también funda el mundo, pues derriba fronteras y de este modo establece un orden del mundo” (Eliade 1999: 27).

La relación directa entre pensamiento simbólico y lo sagrado/religión la han puesto de relieve muchos autores, como el profesor Enrique Lynch hablando de Durheim, escribiendo que:

“Lo sagrado es también el signo de la presencia de una consciencia capaz de simbolizar, lo mismo que las figuras pintadas en el fondo de una caverna oscura” (Lynch 2020: 61).

Sería un planteamiento bastante similar al de Clifford Geertz, desde la “antropología simbólica”.

“De acuerdo a Geertz, el mundo vivido y el mundo imaginado (real e ideal) se fusionan a través del protagonismo de las formas simbólicas” (Vallverdú 2008: 114).

De este modo, para Geertz una religión se definiría como:

“1) Un sistema de símbolos que obra para 2) establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres 3) formulando concepciones de un orden general de existencia y 4) revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que 5) los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único” (Geertz 2003: 89).

Sobre qué supuso el arte del Paleolítico, Julien Ries lo resume desde su pensamiento hermenéutico de la siguiente forma¹²:

“El arte de las cavernas es el primer signo de una humanidad capaz de organizar el mundo, de comprender el cosmos y de vivir en él la experiencia de lo sagrado” (Ries 2013: 49).

Hayamon, tratando sobre el chamanismo, explicaba que, aunque en realidad son simbólicas, para los creyentes las representaciones se identificaban con los mismos espíritus representados:

“In this regard it is critical to note that representations only represent; that is to say, they make present what is not —and cannot be— really present, as for instance, a ‘spirit,’ which can only symbolically be made present. Although they may have the force of reality for those who adhere to them; therefore they are likely to have social effects such that they may induce behaviors, practices and feelings” (Hayamon 1998: 171).

El arte rupestre no solo es consecuencia de un pensamiento simbólico, sino también el resultado concreto de determinados ritos religiosos.

“La religión no solamente proporciona explicaciones confortables a los grandes interrogantes que generan inseguridad y angustia, sino que obliga también a observar determinados comportamientos, dando cohesión a sus fieles (...) cohesionadas bajo conceptos, símbolos y modelos de comportamiento unificadores e intransigentes con la disidencia y la heterodoxia” (Menéndez 2019: 146).

Desmond Morris explicaba desde una perspectiva etológica la razón de los rituales asociados a la religión¹³:

“Las actividades religiosas consisten en la reunión de grandes grupos de personas para realizar reiterados y prolongados actos de sumisión, al objeto de apaciguar a un individuo dominante (...) Generalmente, pero no siempre, se identifica el sujeto dominante con un dios” (Morris 2016: 196-197).

En las cuevas hay marcas de pigmento rojo que podrían ser fortuitas, causadas involuntariamente por roces y posiblemente debidas a un uso ceremonial de la pintura corporal ocre durante algún tipo de rituales celebrados en el interior de la cueva:

“The red marks that do not correspond to figurative forms, signs, or defined lines in the caves containing Palaeolithic art elected for this study (Etxeberri, Lumentxa, Morron and Nerja) represent an important percentage respect to the total of Paleolithic figures (between 47% and 24,4%). In addition, these evidences are remarkably ubiquitous, heterogeneous and include different types. The detailed examination that we have developed on the intrinsic and extrinsic characteristics of the evidences allows us to distinguish clearly two types: deliberate red marks (as any other artistic figure) and the fortuitous red marks (tie with the visitor rubbing of the body due to the possible impregnating with ocre of different parts from its bodies)” (Medina-Alcaide et al. 2017: 12).

¹² Que igualmente sería válida para la concepción aristotélica del símbolo aquí aplicada.

¹³ Ver “rituales de sumisión” en Burkert (2009: 155-165) y “rituales de alabanza” en Burkert (2009: 165-169).

1.5. **Causas de la aparición del pensamiento simbólico.** Aquí nos encontramos con varias interpretaciones, que para simplificar referiremos como teoría biológico-cultural y como teoría cultural.

“Only around 50,000-45,000 years ago did the Upper Paleolithic revolution begin. The cause remains a highly debatable subject” (Bar-Yosef 2002: 376).

Según la primera teoría, y conforme a determinadas investigaciones realizadas desde el ámbito de la neurociencia¹⁴, la explosión creativa con función simbólica acaecida hace unos 40.000 años en el Paleolítico Superior europeo¹⁵ que supuso la aparición sistemática del arte y de la religión, se debería a una mejora de conexiones cerebrales dentro del proceso de evolución biológica del cerebro¹⁶ («fluidez cognitiva», como la denomina Mithen desde el modelo del procesualismo cognitivo):

“El origen del arte sólo fue posible tras un considerable aumento de las conexiones entre las distintas áreas cognitivas” (Mithen 1998: 173).

“Los tres procesos cognitivos fundamentales para crear arte —concepción mental de una imagen, comunicación deliberada y atribución de significado— estaban los tres presentes en la mente del humano primitivo. Se encontraban en las áreas de la inteligencia técnica, social y de la historia natural, respectivamente. Pero la creación y uso de símbolos visuales requiere un funcionamiento conjunto «armonioso y sin fisuras» (para usar las palabras de Gardner), lo cual exige «una transversalidad de los vínculos entre las distintas áreas» (para citar a Karmiloff-Smith). Y el resultado sería una «explosión cultural» (para citar a Sperber)” (Mithen 1998: 175).

Varios autores vinculan el avance en el lenguaje como resultado de estas mejoras neuronales:

¹⁴ Desde algunos sectores de la neurociencia, en cierto modo se ha retomado la antigua teoría biológica de la recapitulación (teoría que empezaría siendo planteada por John Hunter, Charles Bonnet, Carl Friedrich Kiemeyer, Edward Stuart Russell, y finalmente sistematizada por Ernst Haeckel: “la ontogenia recapitula la filogenia”). Actualmente y según las investigaciones moleculares el enunciado original de Haeckel no es sostenible. Desde 1994 se reformuló con el modelo de desarrollo del “reloj de arena”, que por el momento sigue considerándose una hipótesis biológica válida. Tenemos que, mientras los biólogos insisten en la necesidad de seguir investigando con las nuevas herramientas genéticas, conceptualmente esta “recapitulación” continúa suponiendo un planteamiento controvertido y muy presente en el debate de la cognición evolutiva, donde psicólogos y neurólogos constatan que de alguna manera el desarrollo cerebral de cada humano repite las fases anteriores de su evolución (Mithen 1998: 165-166; Torrey 2017).

¹⁵ Es bien sabido que el arte rupestre actualmente preservado se concentra mayoritariamente en las áreas calizas de Francia y España, con otros puntos aislados como en Italia, Centroeuropa y Balcanes (el norte de Europa se encontraba bajo los hielos), mientras que el arte mueble del Paleolítico Superior presenta una difusión mucho más amplia. La conjunción de condiciones climáticas, poblacionales, geográficas y cársticas parece ser la causante de la concentración del arte rupestre conservado en la zona franco-ibérica, posiblemente junto con otros factores no menos relevantes que seguro que irá desbrozando la investigación. En este artículo se designará de forma genérica como arte Paleolítico europeo. Sobre las poblaciones paleolíticas, el panorama es complejo: “El análisis global de los genomas paleolíticos revelaba, pues, un panorama complejo de sustituciones poblacionales a la par de afinidades complejas entre algunos individuos. Había continuidad a largo plazo en algunos casos que representaban culturas diferentes (como el individuo aurignaciense de GoyetQ116 con la mujer magdaleniense de El Mirón), pero también había señales de que la expansión de algunas culturas arqueológicas podían corresponder a migraciones de grupos relativamente homogéneos como la gravetiense (representada por el grupo Dolní Věstonice) o el conjunto epigravetiense-aziliense del sur de Europa y del oeste de Europa, respectivamente (representado por el grupo Villabruna)” (Lalueza-Fox 2018: 145).

¹⁶ Que se daría casi simultáneamente en el *Homo sapiens* en diversas partes del mundo, «destellos culturales» como los ha designado Mithen (1998: 164).

“It is certainly more economical to attribute the origin of modern human behavior to a selectively advantageous neural change such as those that must partly underlie earlier behavioral advances. Arguably the last key neural change promoted the modern capacity for rapidly spoken phonemic speech, that is, for “a fully vocal language, phonemicized, syntactical, and infinitely open and productive” (Milo and Quiatt, 1994: 321)” (Klein 2001: 122).

Las nuevas capacidades intelectuales ahora desarrolladas responderían a la culminación de una optimización de las sinapsis o conectividad cerebral localizadas en el cortex inferior parietal¹⁷ y en el cortex prefrontal¹⁸. Esta mejora de nuevas conexiones neuronales generaría nuevas funciones cognitivas, como la “*memoria autobiográfica*”¹⁹:

“Studies of the development of autobiographical memory in children have shown that the past and future dimensions develop simultaneously and are cognitively integrated. Together, they form the temporal self, enabling the person to use the past to master the future” (Torrey 2017: 106).

Y como consecuencia de dicha evolución de las sinapsis cerebrales, parece ser que igualmente se potenciarían tanto las capacidades de abstracción necesarias para un pensamiento simbólico²⁰ como las capacidades espaciales necesarias para una representación artística.

“A lo que parece, el lóbulo parietal interviene en todo lo relacionado con el lenguaje simbólico del hombre” (Sagan 2003: s.p.).

“Algunas partes de nuestro cerebro, como ciertas regiones prefrontales, los lóbulos parietales o los temporales, parecen haber aumentado de tamaño notablemente más que otras” (Martín-Loeches et al. 2008: 731).

Evidentemente, para poder prosperar el desarrollo biológico cognitivo ha de encontrar respaldo en un desarrollo sociocultural que lo acompañe²¹; de este modo estaríamos ante una causalidad conjunta biológica y cultural²²:

“Hemos visto cómo las conductas simbólicas son el resultado del desarrollo evolutivo, cognitivo y cultural de sus autores; y que los avances hacia una mayor simbolización dentro de cada especie humana se producen solamente

¹⁷ Los neandertales tendrían menos desarrollado el lóbulo parietal: *“Although they had a similar or even larger brain volume than modern humans, they [Neanderthals] did not have large parietal lobes” (Bruner 2018: 143).*

¹⁸ Weaver (2005) incidirá en el desarrollo del cerebelo como causa principal de la evolución del neocortex cerebral: *“Son varios los autores que piensan que en el cerebro de nuestra especie se produjo un cambio importante en los últimos 100.000 años, que dio lugar al cerebro del ser humano actual, con su mente y su comportamiento tan peculiares. Para Weaver, el antes y el después de nuestro cerebro vendría determinado por lo que ocurrió con el cerebelo” (Martín-Loeches et al. 2008: 733-734).*

¹⁹ Sobre la memoria autobiográfica: *“Porque es a través de los recuerdos autobiográficos como percibimos nuestro «yo». Y es que este tipo de memoria [autobiográfica], a diferencia de las demás memorias, constituye el punto crítico en el que convergen los sentimientos, las motivaciones y los deseos, las metas y los logros, los valores, las creencias y los significados de cualquier persona” (Ruiz-Vargas 2004: 183).* Sobre la consciencia del propio yo necesaria para el pensamiento simbólico, ver lo que ya apuntaba Herman Weyl en 1929: *“Of myself, of my own acts of perception, thought, volition, feeling and doing, I have a direct knowledge entirely different from the theoretical knowledge that represents the “parallel” cerebral processes in symbols” (Weyl 1949).*

²⁰ Sería el planteamiento que desde la “arqueología cognitiva” defienden Mario Menéndez y Ángel Rivera.

²¹ Rivera (2009: 78-79).

²² Y por ello hemos denominado a dicha hipótesis como “teoría biológico-cultural”.

cuando hay condiciones socioculturales y medioambientales suficientes. Por tanto, su explicación es biológica y cultural, con carácter progresivo y acumulativo” (Rivera y Menéndez 2011: 33).

“Although it is impossible to say whether earlier humans were capable of producing these hierarchical, compound technologies, Late Upper Paleolithic humans appear to have encountered increasing cognitive demands as social and cultural complexity increased (...) The secondary expansion of the cerebellum observed in Holocene humans would have streamlined neocortical networking by providing the infrastructure for rule-based, procedural organization of sequential operations across many cognitive domains in response to cultural pressures” (Weaver 2005: 3579).

“If visuospatial functions have a major role in extending our “prosthetic” capacity in terms of space, time, technology, body cognition, and social perception, we should once more consider that brain evolution is basically a matter of anatomy, while cognitive evolution must deal with additional components (body and culture) that go beyond the neuronal content of a braincase” (Bruner 2018: 145).

Sin embargo, sobre las razones de esta “explosión cultural” otros autores descartan la evolución biológica defendiendo únicamente una evolución cultural, como sostiene Colin Renfrew²³, reconociendo la importancia del pensamiento simbólico pero considerando la aparición del simbolismo metafórico como algo enteramente cultural (es decir, el simbolismo como una función cognitiva aprehensible y transmisible) muy posiblemente vinculado al desarrollo del lenguaje²⁴, y no como consecuencia de nuevas conexiones cerebrales que generaron un novedoso mecanismo de representación conceptual unido a una nueva capacidad de pensamiento abstracto.

Lawrence Guy Straus atribuye este “*desarrollo espectacular en los reinos del arte y la ideología*” al particular contexto biogeográfico, social y económico:

“Spectacular developments in the realms of art and ideology may be understood in the special biogeographical, social, and economic conditions of Europe at the height of the Last Ice Age” (Straus 1995: 4).

El caso es que ambas teorías tienen sus defensores y detractores.

“Proponents of this model view the cultural revolution as triggered either by a biological change or by technological and socio-economic circumstances” (Bar-Yosef 2002: 377).

Evidentemente los símbolos son constructos²⁵ culturales, pero para producirlos, aprenderlos y comunicarlos es necesario disponer biológicamente de una mentalidad metafórica capaz de entenderlos²⁶; la discusión radicaría en si esa capacidad mental ya estaba

²³ Renfrew (2009: 86-113), quien sigue el planteamiento de Donald (1991) que divide en tres fases la evolución cognitiva basada en nuevos sistemas de representación.

²⁴ En cualquier caso, para el pensamiento simbólico el desarrollo del lenguaje es indispensable, pues: “*La aparición del lenguaje significa nada menos que el advenimiento de un mundo mental común*” (Burkert 2009: 53). Y para llegar a un pensamiento con conceptos abstractos, es necesario disponer antes de un lenguaje previo sin ellos: “*It has been suggested that rudimentary language could be older than symbolic thought* (Barnard 2012)” (Peoples et al. 2016: 263).

²⁵ Término empleado en su acepción filosófica, como concepto abstracto, siendo un objeto que depende de la mente o del pensamiento, es decir, una entidad conceptual o de construcción mental.

²⁶ Posiblemente estas interpretaciones de Renfrew desde la arqueología cognitiva provengan de un entendimiento generalista del concepto de símbolo según postulaba Charles S. Peirce (en el marco del pragmatismo o utilitarismo norteamericano), quien asimilaba el símbolo a las categorizaciones: “*Initially symbols were used for things that are evidently there in the nature, like birds or the sun*”

latente desde mucho antes (con la aparición del *Homo sapiens* u hombre moderno) y en un periodo dado se activó por los avances en el contexto socioeconómico (teoría cultural), o si fue consecuencia directa de cambios evolutivos biológico-cerebrales que pudieron madurar y consolidarse gracias a un desarrollo sociocultural paralelo (teoría biológico-cultural).

2. RESUMEN HISTORIOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE SIMBOLISMO PREHISTÓRICO

Se han escrito numerosos trabajos tratando la historiografía del arte del Paleolítico Superior y su simbolismo, textos en los que se puede encontrar una abundante bibliografía que no repetiremos. Seguidamente se hará un breve resumen historiográfico y se citarán solo algunos de los estudios. La mayoría de los autores vienen a coincidir en las tres fases o etapas que resume sinópticamente Alberto Lombo Montañés para el significado del arte Paleolítico (donde “la ausencia de significado” se refiere a lo que se denominaría como el “arte por el arte”, como luego se desarrolla):

“Tres fases que señalan tres significados distintos: la ausencia de significado (segunda mitad del siglo XIX), el significado único y sagrado (1903-1990) y la pluralidad de significados (siglo XXI)” (Lombo 2015: 4).

2.1. **Paradigma²⁷ del evolucionismo lineal.** En la fase inicial, tras establecerse el sistema de las Tres Edades²⁸ y la teoría evolucionista de Charles Darwin, el reconocimiento del arte prehistórico estaba todavía dando sus primeros y balbuceantes pasos, donde desde un incipiente evolucionismo lineal costaba admitir la capacidad artística de unos “salvajes”.

“La primera explicación que se ofreció, durante la segunda mitad del siglo XIX, fue la del arte por el arte” (Baffier 2009: 432).

“Se ha venido aceptando que la interpretación del significado del arte paleolítico se vio modificada hacia 1902-1903, cuando la comunidad científica pasó de defender unánimemente la hipótesis del arte por el arte a sostener una interpretación mágica del arte paleolítico” (Moro y González 2004: 134).

Efectivamente, hasta el artículo de Salomon Reinach (1903) sobre el arte y la magia, prevaleció la interpretación del primitivismo simple y anterior a la religión del hombre prehistórico:

(Renfrew 2009: 92). Peirce entendía el símbolo como signo que no posee relación de semejanza directa con lo representado, estando basado en la convención, y refiriéndose sobre todo al “signo lingüístico” (que por tanto es arbitrario e inmotivado). Dicho planteamiento de símbolo arbitrario y por convenio, que para Durand (1971: 11) no es símbolo sino signo, sería justo lo contrario al pensamiento metafórico sobre el que hemos definido el símbolo; pues como indica el lingüista estructuralista Ferdinand De Saussure, hay una relación que genera la metáfora: “Hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado” (De Saussure 1993: 105).

²⁷ Thomas Samuel Kuhn define lo que sería un paradigma científico: “*Their achievement was sufficiently unprecedented to attract an enduring group of adherents away from competing modes of scientific activity. Simultaneously, it was sufficiently open-ended to leave all sorts of problems for the redefined group of practitioners to resolve. Achievements that share these two characteristics I shall henceforth refer to as «paradigms», a term that relates closely to «normal science»*” (Kuhn 1970: 10).

²⁸ Desarrollado por los nórdicos Suhm, Vedel Simonnsen, Nyerup, Juegensen, Thomsen y Asmussen Worsaae, ver su historia en: Daniel (1974: 90-108).

“El arte fue concebido como algo puramente decorativo y fruto del carácter ocioso de sus autores. De esta reflexión surgió la hipótesis del “arte por el arte”, protagonista del un período que abarcaría desde el descubrimiento del arte mueble paleolítico en 1864, hasta la publicación del artículo de S. Reinach «L’art et la magie»” (Hernando Álvarez 2011: 32).

Oscar Moro Abadía y Manuel González Morales (2005) matizan esta interpretación del “arte por el arte”, mostrando una concepción a finales del XIX de las representaciones paleolíticas como un arte decorativo menor, y no como la obra de verdaderos artistas:

“La representación del arte prehistórico dominante a finales del siglo XIX no se corresponde en ningún caso con los postulados defendidos por la teoría del Arte por el Arte. Mientras esta teoría remite a muchas de las ideas que han servido para definir la Estética contemporánea (genialidad, creatividad, imaginación, etc), la representación del arte paleolítico reproduce la imagen de un arte menor, ligado a la decoración y la ornamentación” (Moro y González 2005: 186).

Palacio-Pérez apunta que a finales del XIX el arte paleolítico se asociaba a un “arte primitivo”:

“The traditional conception of ‘Palaeolithic art’ is a particular case of the wider idea of ‘primitive art’, a category that was born as an attempt to harmonise the notion of ‘primitive society’ and the nineteenth-century bourgeois concept of art” (Palacio-Pérez 2013: 682).

2.2. Paradigma religioso-etnográfico. No sería hasta el cambio de siglo cuando oficialmente se asumió la antigüedad de las pinturas de Altamira²⁹ y paralelamente se empezase a plantear el arte Paleolítico como resultado de una actividad mágico-religiosa, con la subsecuente concepción de la cueva como santuario (que de una forma u otra pervive hasta nuestros días)³⁰. Durante la primera mitad del siglo XX e influenciadas por los trabajos etnográficos de Edward Burnett Tylor³¹ y de James George Frazer³², tomaron forma tanto las “teorías totémicas” como las “teorías de magia simpática” de Salomon Reinach que igualmente defendería el abate Henri Breouil como rituales de magia propiciatoria para la caza y la fertilidad.

“A new way of looking at primitive art, which ceased to see it as merely aesthetic and began to understand it functionally as related to magic and religion, was essential in the turning point of Stone Age rock art studies. The

²⁹ Véase el artículo “La grotte d’Altamira (Espagne). *Mea culpa* d’un sceptique”, del prehistoriador francés Emile Cartailhac tras haber visitado las pinturas rupestres de Altamira yendo acompañado por Eduardo Pérez del Molino Rosillo y Marcelino Menéndez Pelayo, texto publicado en 1902 en la revista *L’Anthropologie* n.º 13.

³⁰ Palacio-Pérez (2010: 10-11).

³¹ Véase Tylor (1977). Se corresponde con la traducción de *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, obra publicada en el año 1871. Mircea Eliade lo resume de la siguiente forma: “En 1871 comenzó una nueva fase con la obra *Primitive Culture* de E. B. Tylor, que fundó el animismo. A su parecer, para los primitivos todo está dotado de alma y a partir de esta creencia fundamental y universal se explican tanto el culto a los muertos y a los antepasados como el nacimiento de los dioses” (Eliade 1999: 166).

³² Véase Frazer (1965). Se corresponde con la traducción de *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, obra publicada inicialmente 1890, ampliada en 1900 y de nuevo ampliada en 1907-1915, que para hacerla abaricable fue resumida en 1922 en un solo volumen.

change was represented in France by the scholar Salomon Reinach and followed by Henri Breuil” (Díaz-Andreu y Fernández 2016: 4).

“It was Salomon Reinach who promoted and explained in most detail the magic-religious view of Palaeolithic art” (Palacio-Pérez 2016: 11).

“Leading archaeologists and art historians, including Reinach (1912), Bégouën (1929, p. 8), and Breuil (1949, p. 79), proposed hunting-magic explanations during the first half of the 20th century; these theories suggested that Paleolithic images were part of sympathetic rituals designed to guarantee success in the hunt” (Moro y González 2013: 280).

“Mais la découverte des peintures rupestres de France et d’Espagne, complétant celle des objets sculptés et gravés recueillis dans les cavernes, paraît démontrer que le grand essor de l’art, à l’âge du Renne, est lié au développement de la magie, telle qu’elle s’offre encore à notre élude dans les tribus de chasseurs et de pêcheurs” (Reinach 1903: 266).

En la actualidad³³ hay autores que siguen formulando el sentido de la pintura parietal como un sistema de recogida de información relacionado directamente con la caza³⁴ (migraciones de especies cinegéticas, ciclo reproductivo de presas de caza mayor, etc.), y determinadas representaciones que se habían considerado por los estructuralistas como vulvas son reinterpretadas como huellas de animales³⁵, encontrando también lecturas que traducen los signos cuadrangulares como trampas³⁶ para la caza³⁷.

2.3. Paradigma estructuralista. La segunda mitad del siglo XX ha estado marcada por la influencia metodológica del estructuralismo, cuyo principal exponente sería el antropólogo Claude Lévi-Strauss³⁸ quien a su vez partiría del trabajo semiológico del lingüista Ferdinand De Saussure. Por así decirlo, se gramaticaliza el objeto de conocimiento³⁹.

“Es menester «objetivar» ese pensamiento; estimar que la inteligibilidad última se asocia al código de transformaciones que aseguran las correspondencias entre contrastes significativos y ordenamientos pertenecientes a distintos niveles de la naturaleza y de la cultura. «Para mí —nos dice [Lévi-Strauss]— la significación es siempre fenoménica». El sentido «correcto», el sentido real, ha de ser ubicado en las estructuras” (Corvez 2000: 82-83).

Este planteamiento estructuralista está fundamentado en el pensamiento simbólico humano:

³³ Véase la exposición que sobre todo esto hace González (1994: 296-297).

³⁴ Mithen (1988; 1990).

³⁵ Bourdier (1967: 272); Bahn (1986).

³⁶ Kehoe (1990).

³⁷ Muy cierto es que los episodios más intensos de la vida del hombre del Paleolítico giraban en torno a la caza mayor, y precisamente por ello sus símbolos más importantes se materializaron en animales de caza, pero la explicación que fundamente el arte rupestre ha de venir del propio significado simbólico y de su cosmovisión subyacente, y no puede limitarse a representar escenas informativas o didácticas sobre la caza.

“El método estructuralista de Lévi-Strauss parte del concepto de que la conducta humana es simbólica. Las culturas son sistemas de símbolos compartidos, y todas las acciones humanas en contextos sociales están diseñadas para comunicar significados a los demás” (Vallverdú 2008: 101).

En el estructuralismo será recurrente la búsqueda de categorías binarias (opuestas antagónicamente) en las distintas estructuras subyacentes:

“Al tiempo, [los estructuralistas] incorporaron la idea de que esa mentalidad tiende a organizarse mediante oposiciones binarias tipo masculino/femenino, luz/oscuridad, vida/muerte, etc.” (Palacio-Pérez 2017: 77).

“El trabajo de Lévi-Strauss se basa en la idea de que las oposiciones binarias y las mediaciones de esas oposiciones constituyen un hilo unificador, una lógica oculta, que atraviesa todo el pensamiento humano” (Lewis-Williams 2016: 60).

Sin embargo, el estudio sistemático del arte del Paleolítico influenciado desde el pensamiento estructuralista se lo debemos a Annette Laming-Emperaire⁴⁰ y especialmente a André Leroi-Gourhan⁴¹ (que, aunque no se hayan autodefinido propiamente como estructuralistas, junto a otras influencias incorporaron en su trabajo toda una serie de elementos característicos de dicha metodología)⁴².

“Todo el arte rupestre se basaba en la oposición entre dos principios en los que lo masculino y lo femenino desempeñaban, como en la naturaleza, un papel esencial y tal vez alternante” (Laming-Emperaire 1969: 1261).

³⁸ Claude Lévi-Strauss estableció un sistema metodológico, sobre el que podemos mencionar los siguientes elementos:

— Una sociedad como un sistema analizable, donde a través del estudio de las elecciones significativas que ha hecho la sociedad se formulan hipótesis que son sometidas a examen, para encontrar las leyes generales, patrones o estructuras ocultas recurrentes, significados profundos que son responsables de los pensamientos, creencias y valores de cada cultura (Lévi-Strauss 1976), siendo estructuras que parten de la unidad básica de la estructura mental humana (*invarianza* como universalidad de la naturaleza humana).

— Las oposiciones binarias (dualismo estructural) serían la forma humana más directa de entender el mundo, por lo que estas oposiciones forman parte de las estructuras ocultas subyacentes.

— Los mitos constituyen narrativas simbólicas que expresan los valores culturales de una sociedad y sus estructuras latentes, en los que también pueden detectarse esas oposiciones binarias.

— El uso del lenguaje y de las imágenes como transmisores de significado, siendo así considerados desde el punto de vista lingüístico (recordemos los inicios del estructuralismo de Saussure, que luego se extrapolará a otros ámbitos del conocimiento y de la actividad humana).

— El contexto del cual depende el significado. Por un lado, se parte de un principio “universalista” de la estructura mental humana (lo que nos permite llegar a los significados), pero a su vez el resultado de la acción mental del hombre se contextualiza mediante lo que denomina como “bricolaje cultural”, donde en situaciones de cambio una recombinación creativa de distintas ideas ya existentes sirve para expresar la nueva identidad cultural del grupo humano.

— Un análisis riguroso y sistemático es necesario para poder descubrir las estructuras invisibles que ordenan y dan significado al pensamiento humano de cada cultura. Para ello, es precisa una “*formulación lógica (ordenada) como necesidad de establecer criterios de contrastabilidad*” (Domínguez 1997: 14).

³⁹ Domínguez (1997: 14). En cierto modo, el análisis mediante un simbolismo aristotélico o lingüístico que ahora se propone entronca con esos postulados “gramaticales” del estructuralismo.

⁴⁰ Laming-Emperaire (1962). Sobre la probable influencia estructuralista de Laming-Emperaire sobre Leroi-Gourhan, véase: Palacio-Pérez (2017: 125-125).

⁴¹ Aunque la mayoría de sus investigaciones siguen considerándose válidas, las modernas dataciones han demostrado que ya desde el principio coexistió un arte “sofisticado” y un arte “primitivo”, desarmando parcialmente el evolucionismo estilístico que proponía Leroi-Gourhan en su taxonomía del arte Paleolítico (Moro y Gárate 2010).

⁴² Palacio-Pérez (2017: 78, 122).

“La visión estructuralista, expresada en los trabajos de A. Laming-Emperaire y sobre todo en los de A. Leroi-Gourhan, representó un cambio. La concepción de la cueva como un todo, en el que las figuras no se distribuyen al azar sino siguiendo un orden, permite entender el arte como un mensaje, con un código expresado mediante figuras cuya clave se encuentra en el que lo explica” (Bernaldo y Cabrera 1994: 274).

“El tema central del arte Paleolítico es, pues, indiscutiblemente, un tema binario que asocia el caballo al bisonte o al buey salvaje” (Leroi-Gourhan 1994: 95).

El catedrático Mario Menéndez hace un buen resumen de la lectura de Leroi-Gourhan para el mundo Paleolítico, donde incide en la complementariedad de los dos grandes principios caballo=masculino y bisonte-toro=femenino como explicación de la totalidad del mundo material y espiritual:

“Suponía Leroi que el arte rupestre paleolítico respondía a una representación de la realidad, del universo conceptual paleolítico y su interpretación del mundo, vista a través de los «universales» del modelo de conocimiento humano, que responden a estructuras innatas e inconscientes, y se expresan de forma dual, mediante opuestos (bueno/malo; frío/caliente; vivo/muerto...). Así, la humanidad paleolítica también entendió el mundo gobernado por dos grandes principios: el masculino y el femenino. En la complementariedad de ambos principios estaba el origen y la explicación de todos los seres vivos y del mundo habitable. Incluso del submundo solo accesible a los espíritus al que la cueva muestra su entrada. Y el arte rupestre, a través de los ritos adecuados, estaba encargado de plasmar esa concepción dual del mundo atribuyendo, de forma simbólica, la representación de lo femenino al bisonte y de lo masculino al caballo, los dos animales más frecuentemente representados en este sistema binario” (Menéndez 2019: 144-145).

Así lo resume José Luis Sandridrián, quien igualmente incide en el antagonismo, alternancia y complementariedad de los dos grandes principios básicos formulados por Leroi-Gourhan:

“Como hipótesis [Leroi-Gourhan] plantea que, si la estructura de los santuarios se cimienta sobre el antagonismo, alternancia y complementariedad de los factores masculinos y femeninos, esa dualidad básica dominaría el mundo de las comunidades paleolíticas como opuestos (luz-oscuridad, vida-muerte, bien-mal) y su concepción estaría estructurada en función de esa bipolaridad quizás con un trasfondo de fecundidad” (Sandridrián 2010: 345).

Aunque Laming-Emperaire terminaría aceptando la validez de la comparación etnográfica para establecer ciertas generalidades⁴³, es de reseñar la negativa de Leroi-Gourhan a admitir las comparaciones etnográficas directas como método válido para interpretar el pasado⁴⁴.

“Leroi tenía una extensa formación etnológica, pero pese a ello criticaba el contraste etnológico como base interpretativa para el estudio del arte paleolítico, debido a su carácter «presentista»” (Pascua 2005: s.p.).

⁴³ Palacio-Pérez (2017: 101).

⁴⁴ Palacio-Pérez (2017: 124).

“[Leroi-Gourhan] *Propuso un examen interno de las representaciones artísticas, sin recurrir a analogías etnográficas directas (Leroi-Gourhan 1958a, 307), pero sí a las grandes construcciones comparativas que la etnología había hecho sobre la mente humana (Perlès 1992). Así, a mediados de la década de 1960 Leroi-Gourhan había creado una interpretación del arte prehistórico que mantuvo hasta el final de su vida y en la que se reconoce el eco del pensamiento de Mauss*” (Palacio-Pérez y Moro 2020: 146).

“[Leroi-Gourhan] *Negaba la posibilidad de aproximación al conocimiento del arte a través de los utópicos etnógrafos; la interpretación debía basarse en el arte mismo, en el registro arqueológico, mediante el análisis de contenidos (estructuración iconográfica) y del contexto (estructuración espacial)*” (Hernando Álvarez 2011: 38).

Efectivamente, cuando André Leroi-Gourhan descarta posibles evidencias arqueológicas de la hipótesis del culto a las mandíbulas, escribe con fina ironía que:

“Las bondades de la etnografía permiten (dado que toda cosa se ha hecho alguna vez en alguna parte) apuntalar esta hipótesis que, en sí misma, nada tiene de inverosímil” (Leroi-Gourhan 1994: 40).

Sin embargo, el trabajo de Leroi-Gourhan sería rápidamente criticado desde el ámbito anglosajón por Ucko y Rosenfeld (1967):

*“Una parte importante de esta obra [Ucko y Rosenfeld (1967) *Arte paleolítico*] criticó con precisión las bases metodológicas de las propuestas del autor francés [Leroi-Gourhan], tales como la dificultad para delimitar las áreas topográficas de la cueva, el carácter arbitrario de las asociaciones de motivos, la debilidad estadística de la frecuencia numérica de las representaciones y la deficiente comprensión de los signos (Ucko & Rosenfeld 1967, 195-213). A esto se sumó un rechazo a la identificación simplista de un simbolismo dual de carácter sexual que, de existir, «sería un sistema complejo de interrelaciones» (Ucko & Rosenfeld 1967, 234)”* (Palacio-Pérez y Moro 2020: 150).

Sus teorías sobre la evolución estilística del arte rupestre serán las que van a recibir mayor contestación a través de las distintas dataciones, llegando a los descubrimientos de nuevas cuevas-santuario como Chauvet, Cosquer, Cussac, y del arte parietal al aire libre del Valle del Côa y de Siega Verde, que terminarán por quebrar la idea de una linealidad evolutiva globalista en el arte primevo.

A pesar de todo, Leroi-Gourhan crearía escuela, especialmente en el entorno de la investigación francesa, y sus continuadores han seguido matizando y completando sus planteamientos teóricos.

“Entre muchos de los investigadores franceses que han liderado el estudio del arte rupestre desde los años setenta del siglo xx, pueden contarse algunos de sus alumnos y seguidores. Entre ellos cabría citar a Gilles y Brigitte Delluc, Jean Plassard, Robert Bégüen, Denis Vialou o Georges Sauvet. Estos autores han mantenido los principios esenciales de la interpretación que Leroi-Gourhan hizo del arte paleolítico, aunque, al mismo tiempo, han sido críticos con algunas de sus afirmaciones” (Palacio-Pérez y Moro 2020: 147).

2.4. Paradigma arquetípico jungiano. No obstante, casi en paralelo al estructuralismo se desarrolló la interpretación jungiana del símbolo (símbolos arquetípicos y universales por fundamentos neurobiológicos de la mente humana, que conformarían el inconsciente colectivo), y existe toda una rica literatura de los llamados simbolistas y mitólogos⁴⁵ que habitualmente es soslayada en la historiografía arqueológica por considerarse más propia del campo del pensamiento y la filosofía⁴⁶.

En las Venus paleolíticas⁴⁷ los mitólogos encuentran justificación arqueológica de un culto ancestral a la Gran Diosa Madre⁴⁸, algo que desde la investigación actual se cuestiona⁴⁹ e incluso desde determinados sectores se califican de especulaciones sin mucho fundamento⁵⁰. Refiriéndose a los mitólogos, Lévi-Strauss decía que:

“Los psicoanalistas, por otra parte, así como también ciertos etnólogos, quieren reemplazar las interpretaciones cosmológicas y naturalistas por otras tomadas de la sociología y la psicología. Pero entonces las cosas se vuelven demasiado fáciles” (Lévi-Strauss 1987: 230).

Encontramos por tanto que, en arqueología e historia antigua y a pesar de mencionarse constantemente el significado simbólico, se han omitido sistemáticamente los estudios de interpretación simbólica (por relacionarlos de alguna manera con los simbolistas/mitólogos jungianos). Sin embargo, en trabajos de historia del arte sobre épocas posteriores sigue siendo común encontrar el método iconológico de Panofsky (sobre el significado simbólico de la obra tratada) al poderse contextualizar mucho mejor el significado simbólico.

⁴⁵ A finales del siglo XIX y principios del XX, Sigmund Freud desarrolla sus teorías psicoanalíticas sobre el inconsciente individual. El suizo Carl Gustav Jung (padre de la psicología analítica), primero colaborador de Freud y luego detractor suyo desde su ruptura en 1913, se interesa por el simbolismo, la arqueología, las culturas primitivas, la alquimia, las religiones y el misticismo, desarrollando la idea del inconsciente colectivo que se sustentaba en los símbolos arquetípicos (como universales y propios de la especie humana). Desde 1933 se convocan conferencias anuales en el Círculo de Eranos (promocionado por Olga Fröbe-Kapteyn, Rudolf Otto y el propio Jung), por donde han pasado muchos de los eruditos, académicos e intelectuales más relevantes del siglo XX. Dentro de este grupo destacan los denominados como mitólogos, ideológicamente influenciados por Jung y entre los que encontramos a Erich Neumann, Joseph Campbell, Mircea Eliade, Walter Friedrich Otto, Károly Kerényi, Heinrich Zimmer, Gilbert Durand y otros, que estudian los mitos antiguos desde la base de los símbolos arquetípicos. El gran problema es que directamente dotan de universalidad al propio efecto (los símbolos arquetípicos) en lugar de a su causa (el mecanismo cognitivo de la metáfora aplicada a las ideas o conceptos abstractos), por lo que en muchos de estos autores termina diluyéndose el contexto y no sienten necesidad de justificar la continuidad espacio-temporal para los significados simbólicos ni su pervivencia o sus cambios por razones culturales. Kerényi (filólogo especializado en religión y mitología griegas) destaca como una de las excepciones por la rigurosidad de su trabajo, siendo un autor de referencia ampliamente citado en la investigación actual.

⁴⁶ Aunque divergen del estructuralismo en la propia concepción universalista y mística que hacen del símbolo, coinciden en otros planteamientos como el estudio de los mitos a modo de narraciones con una estructura subyacente, y coinciden en la relevancia de las dualidades de opuestos. En su último gran trabajo, Jung (1970) analiza la simbología de la “conjunción de los opuestos” y termina postulando el “*unus mundus*” como realidad última de Todo, realidad subyacente unificada (de lo que todo surge y a la que todo vuelve) con la que el hombre ha de conjugarse. Será tema recurrente entre los simbolistas, como por ejemplo en la “coimplicación de los opuestos” desarrollada por el filósofo Ortiz-Osés.

⁴⁷ En la Península Ibérica no ha aparecido ninguna figurilla de Venus como las de Francia, norte de Italia y centro de Europa: “*Even if the “Venus” figurine phenomenon does not seem to have crossed the Pyrenees*” (Straus 2018: 40); “*No han aparecido, sin embargo, hasta el presente, esculturas de Venus gravetienses en la Península Ibérica*” (Rivera y Menéndez 2011: 35).

⁴⁸ Campbell (1983; 2017); Baring y Cashford (2014). Muy posiblemente se trate de una herencia del pensamiento freudiano.

⁴⁹ Tringham y Conkey (1998).

⁵⁰ Amador (2020). Sobre la Diosa Madre en el mundo megalítico, Andrew Fleming escribía: “*The mother-goddess has detained us for too long; let us disengage ourselves from her embrace*” (Fleming 1969: 259).

Anne Baring (psicóloga analítica) y Jules Cashford (mitóloga) refieren que en el Paleolítico se encuentran trazas de dos mitos, el mito de la diosa madre (venus paleolíticas) y el mito del cazador (arte rupestre con animales):

“Las figuras gestantes de las esculturas hacen pensar que el mito de la diosa madre tenía que ver con la idea de fertilidad y la naturaleza sagrada de la vida en todos sus aspectos, y por tanto con la de transformación y renacimiento. Por contraste, el mito del cazador estaba relacionado sobre todo con el drama de la supervivencia: la acción de matar como un acto ritual llevado a cabo para vivir” (Baring y Cashford 2014: 59).

2.5. Paradigma neopositivista o procesual. Es una de las corrientes actuales de pensamiento en la investigación arqueológica, oriunda de los ámbitos académicos anglosajones (también conocida como Nueva Arqueología, entre cuyos principales referentes cuenta con Lewis Roberts Binford, Colin Renfrew y David Leonard Clarke⁵¹), donde se invoca la rigurosidad científica del estudio arqueológico y para ello se recurre transversalmente a diversos campos como la estadística, la comunicación entendida a través de las ciencias de la información, la geografía, la etnografía comparada, etc.

Postulan la aplicación del método científico “hipotético-deductivo”, para lo que se requiere de una idea previa (inducción) basada en la observación del fenómeno a estudiar, deducir las consecuencias (deducción) para que finalmente se compruebe o refute de forma científica (inducción) al confrontar empíricamente la hipótesis y sus implicaciones elementales con la realidad arqueológica (método que será matizado y corregido por Hempel y Oppenheim, denominándolo como “nomológico-deductivo”)⁵². Pero luego el procesualismo ha resultado ser excesivamente prudente, optando por no pronunciarse sobre una teoría general que explique el significado simbólico del arte del Paleolítico; considerándolo como “significados de construcción de una memoria colectiva” se publican estudios enfocados a analizar aspectos específicos como territorialidad, grupos regionales, comunicación de información, ambientalismo, relación con el entorno, y otros (que no dejan de tener gran interés, pero que solo abordan facetas muy parciales del significado simbólico del arte, sin haber propuesto antes una hipótesis general de partida).

“Debemos apartarnos de aquellos argumentos que, como a principios de siglo, manifiestan un carácter rígido, aunque indefinido, al unir conceptos dispares como santuario, totemismo, chamanismo, magia, o religión, sin tener en cuenta el dato empírico que proporciona la arqueología, ya que no podemos aislar el hecho gráfico del hombre que lo creó” (Pascua 2005: s.p.).

Dentro de este paradigma se encontrarían tanto las interpretaciones semióticas (que entienden el arte Paleolítico como medio de comunicación, hipótesis promovida por P. Ucko y A. Rosenfield), pero que no consiguen ofrecer una teoría completa que justifique esta actividad artística, así como las interpretaciones territorialistas (el arte como marcadores territoriales de los grupos que habitaban determinadas áreas) que solo serían atribuibles a

⁵¹ Clarke proponía como el objetivo final de la arqueología el desarrollo de hipótesis que sintetizaran la evidencia arqueológica y tuvieran un alto valor predictivo (Clarke 1968).

⁵² Hempel y Oppenheim (1948).

determinadas marcas y tampoco explican la continuidad y extensión del conjunto de las representaciones parietales durante más de 25.000 años.

“Así, encontramos actualmente propuestas que identifican el grafismo paleolítico como un medio de expresión o hecho comunicativo, que incardina el hombre del pasado con el espacio dentro del que se mueve y actúa” (Hernando 2011: 45).

Igualmente se han desarrollado una serie de interpretaciones puntuales de determinados grafismos (solo aplicables a algunos casos de arte mueble y rupestre) y que no serían extrapolables a todo el arte Paleolítico, como la de registros temporales a modo de almanaque o calendario. Marshack⁵³ apuntaba a que algunas marcas paleolíticas (muecas en huesos) podrían ser calendarios lunares y/o representar el ciclo menstrual femenino. Posteriormente en un libro coordinado por Bahn⁵⁴ se le rindió homenaje, destacando sus diversas aportaciones (búsqueda de patrones, arqueoastronomía, análisis de micro-desgaste, precisión en descripciones anatómicas), con algún autor (Francesco d’Errico) que igualmente retomaba la interpretación de Marshack de los calendarios lunares.

“Se constata en el Paleolítico Superior la existencia de calendarios, lo que implica el conocimiento de las pautas de comportamiento de los cuerpos celestes” (Lacalle 2011: 97).

Bernie Taylor⁵⁵ propone una lectura de los calendarios lunares relacionándolos con los ciclos vitales de los animales.

“This study investigated whether such marks and geometric forms on the walls of Upper Paleolithic caves have lunar biological-timed correlations with the ungulates and other animals accompanying them” (Tylor 2021: 215).

En una línea parecida se han publicado otros trabajos, como el de Bennett Bacon⁵⁶ sobre registros de notaciones referidas al ciclo de gestación animal.

Un trabajo interesante es el de Vicente Moreno García-Mansilla sobre distintos mapas pintados sobre la roca, lo que implicaría tanto la posibilidad de una lectura actual para algunas representaciones parietales del Paleolítico, como un desarrollo suficiente de las capacidades cognitivas humanas necesarias para conceptualizar el espacio y poder llegar a trazar dichos mapas como esquemas topológicos del entorno físico:

“The six Palaeolithic paintings in Estrellas, Palomas, La Pileta and Altamira—all of which are based on red, multi-branching, dotted or continuous double lines—reflect their surrounding topography and are interpreted as Palaeolithic maps or croquis” (Moreno 2024: 188).

⁵³ Marshack (1972).

⁵⁴ Bahn (2009).

⁵⁵ Taylor (2021).

⁵⁶ Bacon *et al.* (2023).

2.6. Paradigma postmoderno o postprocesual. Con el relativismo postmoderno o *French theory* de Jacques Derrida, Michel Foucault y Gilles Deleuze se produjo una clara confrontación respecto a las líneas anteriores de pensamiento, generando un rupturismo que en el ámbito arqueológico se traduciría en una posición de escepticismo metódico a través de la arqueología postprocesual (que, defendiendo el relativismo científico, es otra de las actuales corrientes de pensamiento en el campo de la arqueología). Se traduce en un cierto antiesencialismo cognitivo, considerando incontrastables las hipótesis formuladas, y donde elevando el escepticismo a criterio global, finalmente se descarta que se pueda llegar a conocer el significado del arte prehistórico. Este pesimismo intelectual ha calado hondo y se ha extendido a distintos ámbitos de la investigación, que no necesariamente serían de tendencia postprocesual.

“Escepticismo frente a la inmutabilidad de la esencia, frente a la solidez de la sustancia, frente al prestigio de una presunta racionalidad general y, asimismo, frente a los derechos y deberes que a ellas se asocian y de ellas se derivan presentándose como verdad inmediata e intemporal del sujeto” (Terol 2013: 299)

“Por todo ello manifestamos nuestro más despegado escepticismo ante tales interpretaciones y más, hacia aquellas que pretendan imponernos una fórmula resolutoria global a toda una serie de ideogramas, símbolos y glifos que encontramos en el arte paleolítico y que, desengañémonos, jamás lograremos penetrar aun cuando las consideremos aisladamente por mucho que su morfología nos recuerde otras que en el contexto de nuestra civilización, —quizá doscientos cincuenta siglos después— nos son más o menos familiares” (Gómez-Tabanera 1971: 87).

“Given the coexistence of a considerable number of styles and techniques, as well the existence of “primitive” and “sophisticated” representations at different times in different regions, it is probably naive to assume that the beginnings of European Upper-Paleolithic art can be explained by appealing to a single model” (Moro y Gárate 2010: 12).

Desde el postmodernismo, se plantea incluso la imposibilidad epistemológica de alcanzar el conocimiento. Domínguez expone que, para Jacques Derrida:

“No existen axiomas (proposiciones universales y autoevidentes), sino que la reflexión puede alterar los principios establecidos, puesto que cualquier entendimiento está lastrado por el autoentendimiento, y cambios en éste afectan a aqué” (Domínguez 1997: 19).

Y asumiendo los planteamientos teóricos postmodernos, ese mismo autor termina concluyendo que:

“La «Verdad» ha muerto. Desde este presupuesto epistemológico básico se comprenderá que está totalmente fuera de nuestros objetivos el plantear una alternativa” (Domínguez 1997: 20).

Se renuncia expresamente a la posibilidad de encontrar una teoría única:

“Ninguna teoría puede explicar todo el arte paleolítico” (Freeman 1992: 99).

A conclusiones parecidas llegan algunos etnoarqueólogos, abrumados por su incapacidad de entender sociedades primitivas actuales, si no es gracias a un intérprete/guía indígena:

“En nuestra opinión queda más que demostrado que el tema de la interpretación del arte rupestre antiguo se encuentra en la esfera de la especulación, y que la etnoarqueología poco puede contribuir al respecto, excepto para de-mostrar que el significado es inalcanzable sin la ayuda de informantes” (Domingo et al. 2017: 301).

El arqueólogo Timothy Insoll, especializado en religiones africanas, renuncia con una cierta prudencia a que se pueda llegar a conocer la religión del Paleolítico Superior:

“Hence the archaeology has no defined benchmark with which we can state that study can begin, and assertions to the contrary that claim to have identified the original «shaman», «ritual», «religion», «animist», «totemic emblem», «anthropomorphic manifestation» or the like, should be treated with suspicion” (Insoll 2004: 32).

2.7. Paradigma del chamanismo etnoarqueológico. Es otra de las actuales corrientes de pensamiento, donde se defienden las teorías universalistas sobre chamanismo basadas en las comparaciones antropológicas. Trata sobre la hipótesis del chamanismo⁵⁷ de la arqueología cognitiva, postulada por el surafricano David Lewis-Williams⁵⁸ junto con Thomas Dowson y con el arqueólogo francés Jean Clottes⁵⁹. Inicialmente fue una teoría que estuvo proscrita como una ocurrencia de antropólogos anglosajones ajenos a la realidad de la arqueología europea⁶⁰, pero poco a poco se ha ido haciendo presente en el panorama académico, y actualmente en los tratados generalistas se suele incluir la interpretación chamanística y los estados alterados de consciencia como posible origen del arte del Paleolítico⁶¹.

“À l’heure actuelle, tout ce qu’il est possible d’affirmer, c’est que c’est l’hypothèse chamanique qui, bénéficiant des acquis antérieurs, rend le mieux compte des faits établis concernant l’art des cavernes et des objets au paléolithique supérieur” (Clottes 2003: 11).

Previamente, algunos mitólogos como Mircea Eliade⁶² y Joseph Campbell⁶³ ya habían estudiado el fenómeno del chamanismo y apuntaban a ideas similares de tipo globalizador, aunque Leroi-Gourhan era renuente a una comparación etnográfica directa:

“La propuesta de Eliade puede entenderse como un “modelo neuropsicológico” (Martínez González, 2007), pues supone que las experiencias relacionadas al trance son una predisposición universal de la mente humana que el chamán manipula, en tanto especialista religioso, a través de las técnicas del éxtasis. (...) El modelo ‘universal’

⁵⁷ Sustentada en comparaciones antropológicas, pero arqueológicamente basada en las representaciones paleolíticas de teriántropos o teriomorfos ya desde el mismo Auriniaciense, que en su conjunto resultan bastante escasas y algunas con dudas sobre su atribución a este grupo, donde mostrarían cuerpos humanos con cabeza de animal (a veces también con torso animal). Entre otros ejemplos, tenemos la pintura en una estalactita del hombre-bisonte de Chauvet (junto a vulva y león, donde algunos han querido ver una mujer-bisonte), ubicación en una estalactita que se repite en Tito Bustillo ahora como hombre-león, el hombre-mamut de Pech-Merle, la figura de hombre-león de Höhlenstein-Stadel, la talla de hombre-felino de Hohle Fells, el grabado de hombre-bisonte itifálico de Gabillou, las pinturas de hombre-ciervo y varios hombres-bisonte itifálicos de Trois-Frères, el hombre-pájaro itifálico de Lascaux (en la escena del pozo, frente a un bisonte y junto a vara coronada con pájaro), el hombre-bisonte embebido en una estalagmita de la cueva del Castillo, etc.

⁵⁸ Lewis-Williams y Dowson (1988); Lewis-Williams (2016).

⁵⁹ Clottes y Lewis-Williams (1996).

⁶⁰ Todavía es una teoría que no se menciona en algunos trabajos generalistas, como Palacio-Pérez (2017).

⁶¹ Santos (2017: 252-255); Arenas (2013: 163-164); Menéndez (2019: 146); Sanchidrián (2010: 346-350); Barandiarán et al. (2017: 119).

⁶² Eliade (1951).

⁶³ Campbell (2017:317-385).

de Eliade, permitió especular sobre la presencia del chamanismo en todo tiempo y lugar. Esto llevó a que algunos investigadores comenzaran a interpretar al arte rupestre prehistórico como expresiones del trance chamánico” (Apud-Peláez 2017: 42-43).

“En lo que respecta al chamanismo, podría haber razones para pensar que si pudieron existir curanderos que recobraban las almas de los enfermos con la ayuda de espíritus protectores que les servían de guías en el mundo de los muertos; sin embargo, aunque estuviéramos convencidos de eso, no sabríamos en qué documentos podríamos basar un comienzo de prueba” (Leroi-Gourhan 1994: 129).

Derek Hodgson apuntalará inicialmente algunas carencias del modelo de Lewis-Williams y Dowson mediante la atribución de los elementos abstractos a los fosfenos:

“The fact that the primary visual cortex plays a central role in the initial processing of visual information concerned with line, its obvious connection with the process of making and viewing simple geometric marks, its evolutionary significance, its maturity at birth, and the functional characteristics which can explain the experience of phosphenes and phosphenelike marks confirm that it is fundamental for determining both the proto-art of early humans and subsequent geometric motifs (...) and it is the structural and operational nature of this mechanism which ultimately accounts for the graphic features and instances which could not be accommodated in Lewis-Williams and Dowson’s model” (Hodgson 2000: 871).

Más adelante parece que ese mismo autor, aunque sigue insistiendo en el origen universal de los fosfenos⁶⁴, toma distancia respecto a las tesis sobre el chamanismo en el Paleolítico Superior:

“Taking all the evidence presented in this debate, it seems that shamanism and ASC are unable to provide a coherent and consistent explanation for palaeoart. More seriously, it fails even in those examples that might lend themselves to such an interpretation, such as Pech Merle. This article presents a possible alternative explanation based upon how geometrics are intimately connected with the early visual brain’s preferences relating to its functional organization and how the higher brain is particularly primed to be sensitive to animal forms” (Hodgson 2006: 35).

En cualquier caso, el brujo, curandero o chamán era un especialista cuya mediación espiritual estaba enfocada a la sanación, y donde su contacto de interlocución con el mundo de los espíritus resultaba necesario para erradicar la enfermedad, dolencias que a su vez tenían su origen en fuerzas inmateriales (lo que igualmente podía extrapolarse a la caza). Es un modelo bastante extendido, que podemos rastrear en las comparaciones etnográficas.

“Los poderes del inframundo permitían a la gente matar animales, a condición de que (en algunas expresiones del chamanismo del Paleolítico superior) las personas respondieran de determinadas maneras rituales” (Lewis-Williams 2016: 258).

El prehistoriador Robert Sala apunta que las labores de cura y sanación probablemente estuviesen reservadas a hombres:

⁶⁴ Manchas y patrones luminosos percibidos durante los trastornos somatopsíquicos en los estados alterados de consciencia.

“El cuidado médico es una actividad altamente especializada y socialmente valorada. Según los estudios antropológicos que se han hecho en sociedades de cazadores-recolectores, es probable que fuera una tarea muy prestigiosa y reservada a hombres” (Corbella et al. 2018: 140).

Entre los detractores de la tesis chamánica están arqueólogos como Bahn⁶⁵, Lorblanchet⁶⁶, Helveston⁶⁷, Francfort y Hamayon⁶⁸ que han criticado las propuestas de Lewis-Williams. Las críticas más suaves se limitan a decir que es algo indemostrable:

“Sans doute l'idée du chamanisme au paléolithique est-elle séduisante puisqu'il est lié, en tout cas au départ, à une économie de chasse (Hamayon 1990). Rien donc d'aberrant à supposer qu'il en a été ainsi au paléolithique. Mais cela est actuellement totalement indémontrable et risque de le rester puisque, comme l'a bien dit Etienne Patte avec lequel je conclurai, «l'essentiel du chamanisme consiste en des voyages de l'esprit du chamane, entré en transe, soit à la recherche d'âmes, soit en vue d'obtenir des renseignements et la faveur du maître ou de la maîtresse des animaux pour le succès de la chasse ou de la pêche ou la venue de la pluie; et il lui faut l'aide d'un esprit. Or, de tout cela, on ne peut rien savoir» (Patte 1960: 172-173)” (Beaune 1998: 216).

Algunos estudiosos del chamanismo también han cuestionado que dichas prácticas justifiquen por sí mismas el arte del Paleolítico:

“Some artefacts produced by shamanic practices might have been made based on traditional knowledge rather than on subjective vision. This demonstrates that there is no universal rule for explanations regarding prehistoric art. Although the trance theory may help identify subject visions, it is generally not reliable when used to interpret prehistoric art” (Qu 2017: 61).

2.8. Paradigma astral. En este apartado no sería posible dejar de citar las relativamente recientes investigaciones de Raquel Lacalle sobre simbología paleolítica astral⁶⁹, de gran agudeza y en las que casi se coincidiría en un 90%⁷⁰ con la hipótesis teórica aquí propuesta, pero de las que curiosamente no se encuentra mención en los tratados generalistas ni parece que, a pesar de su manifiesto interés, hayan sido retomadas/desarrolladas por otros autores.

⁶⁵ Bahn (1997; 2003).

⁶⁶ Lorblanchet et al. (2006).

⁶⁷ Helveston y Bahn (2004).

⁶⁸ Francfort y Hamayon (2001).

⁶⁹ Véase Lacalle (2011).

⁷⁰ Personalmente disiento con Lacalle de la consideración del sol y la luna como deidades astrales, cuando entiendo que serían materialización de principios constitutivos sagrados (pues hasta el Neolítico no existían propiamente dioses, pero sí lo sagrado y numinoso). Por ello coincido con Julien Ries cuando expone que: *“El arte franco-cantábrico revela un hombre en plena posesión de su conciencia estética, el homo religiosus que tiene ya una conciencia de su situación en el cosmos. Una vez sedentarizado, tomará conciencia de la presencia de lo divino, representará a las divinidades y, en el cuarto milenio, en el «creciente fértil», nacerán las primeras grandes religiones”* (Ries 2013: 80). Lacalle considera la Luna como andrógina (Lacalle 2008: 82), y el toro/bisonte como elemento masculino (Lacalle 2008: 86) en contraposición con las conclusiones de Leroi-Gourhan. Posteriormente asimilaría la luna a lo masculino al asimilar el cuerno curvo a lo fálico (Lacalle 2010: 31), coincidiendo con la atribución que hacía Laming-Emperaire de bisonte masculino y caballo femenino. Sin embargo, Lacalle en las conclusiones de su libro y refiriéndose a la simbología del megalitismo del neolítico parece que invierte las relaciones y considera femenina a la luna y masculino al sol: *“Se mantienen unas creencias que presentan conexiones con tradiciones previas: una Diosa Madre, cuyo aspecto femenino está especialmente relacionado en este momento con la Tierra y la luna, y el dios solar, vinculado al Cielo. El ciervo sería un símbolo solar opuesto a la serpiente, aludiendo ésta a la Diosa en su faceta ctónica y lunar. El toro y el buey estarían asociados al culto a la Diosa”* (Lacalle 2011: 619).

“Las relaciones que se establecen entre el bívodo y el caballo o entre animales equivalentes por su significado, pueden definirse como de oposición y de superposición. Aparecen en los paneles asociados, frecuentemente en direcciones opuestas, acudiendo incluso a la superposición. De estos hechos se desprende una relación dialéctica entre ambos principios. La dualidad caballo-bisonte puede expresarse mediante dualidades equivalentes de similar significado, tales como caballo-pezu, ciervo-pezu, reno-bisonte..., utilizando tanto la asociación como la superposición, o la disposición de los temas en sendas caras de los objetos mobiliarios. El caballo, ciervo y reno, por un lado, y el bívodo, cáprido, mamut, rinoceronte, oso, por otro, desempeñarían funciones similares, dentro de cada grupo. Los principios que representan y las relaciones de oposición que se establecen entre ambos aludirían a la dualidad sol-luna, a hechos tan cotidianos, tales como la sucesión de días y noches, del verano e invierno, reproducidas miméticamente en el santuario” (Lacalle 2010: 38).

3. HIPÓTESIS SINTÉTICA, PROPUESTA A TRAVÉS DE LA RELECTURA DE LEROI-GOURHAN

3.1. **Las teorías binarias.** Las hipótesis dualistas, entre las que se encuadraría la que propuso Leroi-Gourhan, han tenido siempre un gran predicamento no solo desde el estructuralismo sino también desde otras escuelas de pensamiento:

“The universal presence of binary opposition in cultural studies has long intrigued anthropologists. Sheets-Johnstone discusses the perception of similarities as a prerequisite to abstraction and classification, and “matching” as a pre-human prerequisite to the human exploitation of similarities. Perception of differences must follow closely” (Foster y Botscharow 2019: 11).

“Cuando una clasificación se reduce a dos géneros, éstos son casi necesariamente concebidos bajo la forma de antítesis” (Durkheim 2007: 136).

Walter Burkert, reputado filólogo alemán especializado en el estudio de la religión griega y filosofía de la religión⁷¹, nos explica que:

“La religión siempre ha estado ahí, transmitida de generación en generación desde tiempos inmemoriales” (Burkert 2009: 16).

“La religión ofrece «un cosmos con significado frente a la complejidad infinita». (...) Una manera de conseguir una radical reducción de la complejidad es concebir un sistema dualístico: postular dos contenedores en los que depositar experiencias o fenómenos” (Burkert 2009: 57).

Evidentemente, la reducción a conceptos opuestos binarios es uno de los referentes del estructuralismo:

“Lévi-Strauss discutió el carácter binario del pensamiento humano de manera consistente” (Ortega, 2013: 146).

Es un planteamiento que denostativamente simplifican los detractores del estructuralismo, como el antropólogo Marvin Harris desde la escuela del “materialismo cultural”:

⁷¹ Y que al igual que el erudito en filología clásica y mitología griega Karl Kerényi estuvo relacionado con el Círculo de Eranos.

“Siempre es posible reducir símbolos complejos y sutiles a otros que lo son menos, para acabar finalmente con oposiciones tan insípidas como cultura frente a naturaleza o masculino frente a femenino” (Harris 2017: 442).

Joseph Campbell, erudito y mitólogo, escribía que:

“De ahí que una polaridad de luz y sombra, arriba y abajo, dirección y pérdida de orientación, confianza y miedo (...) se deba considerar inevitable como principio estructurador del pensamiento humano” (Campbell 2017: 96).

3.2. La teoría de Leroi-Gourhan. A pesar de las singularidades y diferencias regionales y temporales, Leroi-Gourhan entendió que durante el Paleolítico Superior se mantuvo una evolución cultural que tuvo continuidad en gran parte de Europa⁷², lo que implica compartir una cosmovisión común (con todos sus matices y particularidades propias de su gran extensión y prolongada duración en el tiempo, evidentemente)⁷³:

1.-Básicamente se mantiene una misma iconografía (y ahora postulamos que básicamente una misma iconología), que se ha conservado tanto en el arte mueble como en el arte parietal, con variantes estilísticas locales y temporales, en vigor durante más de veinticinco mil años (y donde las especies de “tercer animal” de la megafauna que desaparecieron serían sustituidas simbólicamente por otras)⁷⁴.

2.-Básicamente se compartió un mismo modo de vida (cazadores-recolectores) con un horizonte cultural que evidentemente ha evolucionado, desarrollándose y pasando por distintas fases (Auriñaciense, Gravetienese, Solutrense, Magdaleniense)⁷⁵, pero que no ha cambiado drásticamente en todo el Paleolítico Superior del *Homo sapiens* o cromañón.

Quedan fuera de toda duda las influencias estilísticas y temáticas regionales que responden a subgrupos culturales con particularidades compartidas y limitadas en el tiempo y el espacio, pero más allá de todos los localismos y analizándolo en su conjunto, podríamos decir que durante el Paleolítico Superior se habría mantenido una tradición de continuidad simbólica y por ende cosmológica, que sería precisamente la que generó y desarrolló en Europa el arte prehistórico tanto figurativo como no figurativo o abstracto.

“Su extraordinaria pervivencia en el tiempo y el respeto hacia el mismo de las diferentes culturas arqueológicas que frecuentaron los santuarios nos muestran la trascendencia, la permanencia y la operatividad del simbolismo que lo hizo emerger e instalarse en los más profundo del pensamiento humano” (Menéndez 2019: 147).

⁷² Leroi-Gourhan (1982).

⁷³ Hay autores que, aunque admiten una convergencia estilística, niegan una unidad cultural común subyacente y defienden un estudio regionalista y diacrónico del arte prehistórico del Paleolítico Superior (González 1994: 298-299; Sanchidrián 2010: 298).

⁷⁴ Aquí nos referimos al “tercer animal” complementario que se incorpora a la pareja de opuestos bisonte/caballo según los estudios de Leroi-Gourhan (1994: 98-103).

⁷⁵ Terminología de periodos que proviene del nombre de distintas localidades/cuevas francesas estudiadas por el abate Henri Breuil: Aurignac, La Gravette, Solutré y La Madeleine. Según autores, la clasificación de estilos que se hace del arte del Paleolítico Superior puede ser algo diferente, ver Arenas (2013: 144 cuadro 1).

“This thematic-stylistic analysis applied to a sample of 2,000 representations in nearly 110 caves provides some partial answers to these questions and reveals continuity in the “artistic traditions” of early Upper Paleolithic groups” (Petrognani 2015: 222).

“Solo una creencia común puede unirnos y mantenernos bajo control” (Morris 2016: 199).

Leroi-Gourhan compartía la idea del *“gran conjunto cultural del Occidente Paleolítico”*, con *“unidades regionales sólidas y estables durante muchos siglos”*:

“Se corresponde adecuadamente con los datos actuales sobre la existencia de grupos regionales relativamente estables dentro del gran conjunto cultural constituido por el Occidente paleolítico” (Leroi-Gourhan 1994:68).

“La Europa de entonces constituía ya una extensión cultural muy vasta, variada en los detalles, pero homogénea en su conjunto. La impregnación por un sistema único de referencias simbólicas da testimonio de esta relativa unidad” (Leroi-Gourhan 1994: 75).

Tras analizar la continuidad y variaciones de los enterramientos del Paleolítico Superior europeo, Roberto Martínez González y Larissa Mendoza Straffon concluyen que responderían a una cierta unidad ideológico-conceptual vigente durante todo este periodo:

“Reconociendo constantes, se concluye que las concepciones paleolíticas de la muerte conformaron un fenómeno de larga duración en el que, pese a la existencia de modificaciones superficiales, pudieron mantenerse una serie de elementos más centrales” (Martínez y Mendoza 2017: 37).

“Lo que sí podemos sostener —y eso de manera hipotética— es que los procesos de creación de imágenes y contextos mortuorios en ambos casos parecen remitir a valores análogos sobre las personas” (Martínez y Mendoza 2017: 58).

Una investigación reciente sobre la evolución temporal en la cueva de El Castillo coincidiría en esa continuidad de significados simbólicos, como exponen Izzy Wisher y Eduardo Palacio-Pérez:

“Focusing on the case study of El Castillo, we argue that these engagements across time may tentatively indicate aspects of long-term continuity in the ontology of Upper Palaeolithic hunter-gatherers, reflected in cave art palimpsests” (Wisher y Palacio-Pérez 2025: 1).

“The presence of existing motifs on a cave wall appears to have been conceptualised by Palaeolithic artists in a way that these active engagements thus imply a persistence of certain ideas within the ontological meanings associated with producing cave art depictions” (Wisher y Palacio-Pérez 2025: 31).

Parece que André Leroi-Gourhan rehuía de comparaciones etnográficas directas, y vemos que termina su artículo sobre *“El simbolismo de los grandes signos en el arte rupestre paleolítico”* con la siguiente declaración:

“Sería muy fácil dejarse tentar por las comparaciones y evocar ejemplos extraídos de la protohistoria o de pueblos lejanos y cercanos; pero dos razones me lo impiden. La primera, es una razón metodológica: era conveniente interrogar a los documentos del Paleolítico y sólo a ellos, para no arriesgarse a dar las respuestas al mismo tiempo que las preguntas. La segunda, es una razón de sentido común: es probable que un simbolismo basado en la representación de los órganos de la reproducción no sea prerrogativa exclusiva del Paleolítico Superior; a una

expresión tan banal de la realidad, ¿se le pueden pedir pruebas significativas? Lo significativo para el Paleolítico Superior no es la existencia de figuras de origen sexual; es su integración en un complejo sistema representativo que aún comprendemos muy mal; precisamente porque no vamos más allá de la realidad de los documentos. No podemos tomar prestada nuestra interpretación de los australianos y de los dogones, pues sería perder la originalidad y la riqueza de los hechos, pero podemos percibir muy bien en qué orden de pensamiento se sitúa el pensamiento magdaleniense porque tenemos, en el mundo vivo, testimonios de pensamiento religioso que ofrecen los mismos rasgos complejos de confrontación, intercambiabilidad y complementariedad entre los sexos, los seres humanos y los animales” (Leroi-Gourhan 1958: 396).

El recurso a las comparaciones etnográficas sería un tema controvertido, sobre el que en su día otros autores no dudaron en posicionarse en el mismo sentido, como Desmond Morris desde la etología cuando en 1967 escribió que:

“Las características que los primeros antropólogos estudiaron en estas tribus pueden ser muy bien los mismos rasgos que impidieron el progreso de los grupos afectados. Por consiguiente, es peligroso emplear esta información como base de cualquier estudio general de nuestro comportamiento como especie” (Morris 2016: 9).

Estudios actuales revelan que no es fácil hacer comparaciones etnográficas con el arte del Paleolítico, precisamente por falta de paralelos válidos:

“While the failure of the ethnographic cases which we have available, other than perhaps the Columbia Plateau, to match the Upper Palaeolithic closely is disappointing, it is not entirely surprising to find that the cultural context of Upper Palaeolithic animal art has little or no exact modern parallel” (Sauvet et al. 2009: 15).

Leroi-Gourhan fue claro sobre el alcance de sus planteamientos en cuanto a la significación del arte paleolítico:

“Es difícil ir más lejos, al menos por ahora, ya que solo podemos comprender, y muy confusamente, una parte de los aspectos simbólicos del sistema de representación: la equivalencia de los signos y de la pareja bisonte-caballo es el vínculo probable entre los símbolos sexuales y los signos cinéticos azagaya-herida. La valoración de la misma caverna como símbolo hembra queda muy clara” (Leroi-Gourhan 1994: 131).

“Para Leroi-Gourhan «el arte paleolítico era la expresión [...] de concepciones acerca de la organización natural y sobrenatural del mundo» (Leroi-Gourhan 1965 [1970], 120)” (Palacio-Pérez y Moro 2020: 146).

Desde un estudio sistemático del arte del Paleolítico europeo, Leroi-Gourhan ha propuesto la existencia de un sistema eminentemente simbólico, coherente y consistente, donde en composiciones coreografiadas coexistían e incluso se superponían determinados animales que representaban el principio femenino (básicamente bisontes/uros⁷⁶, al igual que animales complementarios o terceros⁷⁷ que también serían simbólicamente femeninos como mamuts, ciervas, felinos, rinocerontes, osos, cabras, peces, y serpientes) junto con otros animales que representaban el principio contrapuesto o masculino (esencialmente caballos, pero también podían ser símbolos masculinos animales terceros como ciervos astados, renos, y aves); que determinados signos abstractos representaban los mismos principios

⁷⁶ El uro (*Bos primigenius Taurus*) es una subespecie bovina salvaje previa a la domesticación.

⁷⁷ Sobre el “tercer animal”, ver Leroi-Gourhan (1994: 98-103).

contrapuestos (símbolos vulvares, y símbolos claviformes), y que la propia cueva (es decir: roca, oscuridad, hendidura) asimismo representaba lo femenino. Estaríamos así delante de una cosmovisión binaria, donde todo se integra entre dos grandes principios opuestos que necesariamente habrían de ser complementarios.

3.3. Ampliación de la teoría de Leroi-Gourhan con la teoría de Lacalle. Si se hace el ejercicio de combinar las teorías de Leroi-Gourhan aportando las hipótesis astrales de Raquel Lacalle (que justificaba como animal lunar el bisonte/toro y como animal solar el caballo), se amplía el alcance del dualismo masculino y femenino inicialmente considerado a un nuevo dualismo mucho más complejo de bisonte=femenino=lunar y de caballo=masculino=solar, dejando de limitarse la dualidad de opuestos complementarios a la contraposición de género, y pasando esta nueva dicotomía a abarcar por extrapolación la totalidad de los dualismos agrupados en dos grandes principios antagónicos e ineludiblemente complementarios (opuestos que no compiten en confrontación excluyente, pues han de reconciliarse).

3.4. Hipótesis sintética para el simbolismo del arte del Paleolítico Superior europeo. El ser humano en los albores del pensamiento abstracto (y por tanto, simbólico) necesita dotar de sentido al universo en el que se desarrolla su existencia, construir un modelo mental que explique la razón de ser de las cosas y su ciclo de vida-muerte, y encajar lo existente en dicho modelo. Si no funciona, se generará en el hombre inquietud y angustia vital ante la inevitabilidad de la muerte. Para elaborar esta concepción del mundo, la opción dualista⁷⁸ es una de las más inmediatas, pues la mente clasificatoria del ser humano discrimina perfectamente los pares de opuestos binarios que le rodean (luna/sol, noche/día, oscuridad/luz, frío/calor, abajo/arriba, femenino/masculino, interior/exterior, frío/calor, invierno/verano, pasivo/activo, muerte/vida, agua/aire, húmedo/seco, nadar/volar, etc.), que en el inicio del Paleolítico Superior pasan a unificarse mediante analogías en dos grandes principios, antagónicos y complementarios a la vez (que se necesitan el uno del otro para poder existir). Esta nueva dualidad se dividirá entre lo femenino=lunar=bisonte⁷⁹ y lo masculino=solar=caballo⁸⁰, cuya convergencia generará por combinación la totalidad de los seres que conforman el mundo (tanto de lo físico/tangible como de lo inmaterial/incorpóreo) en un universo animista⁸¹ y cíclico⁸² donde lo espiritual aparece tan imbricado que no puede

⁷⁸ En rigor, no se trataría de un dualismo puro de conceptos excluyentes (como el bien y el mal), sino un monismo con dos principios opuestos pero complementarios que interaccionan entre sí generando la totalidad de lo existente.

⁷⁹ Y el resto de cualidades asociadas, ver punto 5.1.

⁸⁰ Y el resto de cualidades asociadas, ver punto 5.2, lógicamente antagónicas con las anteriores.

⁸¹ Concepto antropológico desarrollado en 1871 desde un evolucionismo lineal por Edward Burnett Tylor (1977) resignificando el término acuñado por Georg Ernst Stahl en 1708. Nótese que el 100% de las 33 sociedades de cazadores-recolectores estudiadas por Peoples *et al.* (2016: 266, 267 fig. 2) eran animistas (como creencia en una “fuerza vital” que poseían los distintos elementos de la naturaleza y que podía influenciar en las vidas humanas).

⁸² La muerte, el mundo espiritual y lo cíclico jugarán un papel fundamental en toda esta nueva conceptualización de la existencia, renovación cíclica que se infiere del simbolismo astral de los dos grandes principios duales. En las sociedades de cazadores-recolectores, tras el animismo (que se encontraría en el 100% de los casos estudiados), el siguiente paso es la creencia en la inmortalidad del alma, y ya luego aparecería el chamanismo (Peoples *et al.* 2016).

separarse del mundo material, con unas creencias no teístas o sin dios (o sin dioses mayores)⁸³. Nace así la primera cosmovisión de la que tendríamos constancia, con una concepción del mundo que resulta fácil de entender, asumir y transmitir por estos pequeños grupos de cazadores-recolectores que ya disponían de una cierta organización social y que contaban con incipientes redes de intercambio a larga distancia.

El plasmar gráficamente tales símbolos constituye un solemne acto ritual y necesario de sumisión y alabanza (sea de encuentro, sometimiento, reconocimiento y/o reconciliación) con esos dos grandes principios generadores que se consideran superiores, sagrados, omnipresentes, eternos...y de los que el propio hombre forma parte. A partir de aquí y a pesar del posterior ocaso y desaparición de la cultura del Paleolítico Superior, esa integración de dos grandes esencias opuestas será un tema recurrente en las filosofías y religiones.

Al existir lo sagrado (lo divino ya acontecería posteriormente tras el advenimiento del Neolítico)⁸⁴ se ha de considerar como religión no teísta, que incluye: creencias con ideas y convicciones, cultos y rituales de devoción hacia lo sagrado (como los que generaron la gran mayoría del arte paleolítico), y principios o códigos morales con valores éticos⁸⁵ que guiaron el comportamiento del hombre Paleolítico. El hombre desde que es hombre ha necesitado crear una construcción de sentido en la que ubicarse y proyectarse.

“El hombre es capaz de alzarse a postular una totalidad de sentido dentro de su universo” (Burkert 2009: 281).

“Integrados en la naturaleza, interpretando mensajes que llegan de fuera, los humanos construyeron su kósmos de sentido, que apunta a lo divino” (Burkert 2009: 282).

El arte del Paleolítico nos mostraría la primera vez que el ser humano lo consiguió.

⁸³ Como taoísmo, confucionismo, y religiones “násticas” derivadas del hinduismo (budismo y jainismo, de donde procede el budismo zen japonés), religiones todas ellas que no obstante aceptan la creencia en realidades y seres espirituales. Estas religiones no teístas entrarían dentro de las definiciones de religión en el ámbito de las ideas y de los símbolos formuladas por Jan van Baal y Clifford Geertz (Burkert 2009: 21).

⁸⁴ En esta misma apreciación coinciden plenamente otros estudios: *“Ancestor spirits or high gods who are active in human affairs were absent in early humans”* (Peoples et al. 2016: 261).

⁸⁵ Con reglas de parentesco específicas y con tabús como el incesto que definiría un sistema exogámico, lo que ya desarrollaba Tylor (1889: 245-256, 261-269) y posteriormente Claude Lévi-Strauss (1949) como hecho social: *“La exogamia, sería consecuencia de la evitación del tabú del incesto, y conduciría a la alianza con otros grupos, generando solidaridad y cohesión social”* (Rodríguez-García 2018: 154-160). Sobre las estructuras de parentesco y sobre el tabú del incesto y la consiguiente exogamia como cohesionadora de los pequeños grupos de cazadores recolectores del Paleolítico Superior, puede extrapolarse lo que escribe Marvin Harris: *“Se sabe que las sociedades organizadas en bandas dependen de intercambios matrimoniales para establecer redes de parientes a lo largo de grandes distancias”* (Harris 2017: 230); *“Las sociedades cazadoras y recolectoras tienden a tener grupos de filiación cognaticia y/ o residencia bifocal porque su ajuste ecológico básico exige que los grupos locales sean abiertos, flexibles y no territoriales”* (Harris 2017:254). Parece que otros autores difieren sobre el sistema de residencia convivencial, apuntando a un sistema patrilocal como el arqueólogo y profesor de prehistoria Robert Sala cuando comentaba que: *“En muchas sociedades humanas arcaicas, así como en las sociedades de grandes simios como los chimpancés, los machos suelen quedarse en la familia de origen mientras que las hembras suelen cambiar de grupo cuando llegan a la edad de la reproducción”* (Corbella et al. 2018: 119). Algunos estudios genómicos proponen que muy probablemente el modelo reproductivo sería poliginico hasta el advenimiento del Neolítico (Dupanloup et al. 2003).

4. JUSTIFICACIÓN DE LAS METÁFORAS CON ANIMALES SEGÚN LA HIPÓTESIS PROPUESTA

En cuanto a su representación, de un modo ritual el humano prehistórico manifestaría gráficamente estos dos grandes principios opuestos y complementarios en el arte parietal y mueble mediante figuras animales, asociando conceptos abstractos con imágenes a través de una relación de analogía o metáfora. Es decir, nace el símbolo.

En la semiótica de Charles Sanders Peirce, para el signo, además del significante y del significado, aparece un tercer componente de intersubjetividad que se produce en la mente del intérprete (el proceso mental de interpretación del significado) y al que denomina como “interpretante”; pero tanto Peirce en su semiótica pragmática como Algirdas Julius Greimas en su semiótica estructuralista reducen el símbolo a signo (arbitrario e inmotivado), por lo que soslayaremos estas relaciones triádicas⁸⁶ y seguidamente nos centraremos en la interpretación del símbolo desde los postulados de la lingüística cognitiva⁸⁷.

Siguiendo la teoría (ya considerada como clásica)⁸⁸ de la lingüística cognitiva de Lakoff y Johnson⁸⁹, en el caso que estamos analizando encontramos tanto una “metáfora conceptual” general como distintas “metáforas de imagen”. La estructura de nuestra “metáfora conceptual” (es decir, los animales representan/son los principios de la dualidad) se desarrollaría de forma diádica entre el “dominio origen” o “dominio fuente” que presta sus conceptos (en este caso, los animales) y el “dominio destino” o “dominio meta” sobre el que se superponen los conceptos prestados (en este caso, el dominio destino serían los dos grandes principios opuestos y complementarios)⁹⁰. En las metáforas resultantes (expresiones metafóricas) que ahora se van a justificar veremos que:

“Se proyectan facetas del dominio origen [en nuestro caso, de los animales] al dominio destino [en nuestro caso, de la dualidad]. Esto significa que estas expresiones metafóricas convencionales forman parte de un sistema coherente y, por tanto, no son expresiones arbitrarias, sin motivación alguna” (Cuenca y Hilferty 1999: 101).

⁸⁶ Colin Renfrew (2009: 93,99) hablando de la arqueología cognitiva, expresa la relación simbólica como correlación entre tres términos: X (símbolo o significante) representa Y (significado) en el contexto C. Pero en nuestro caso (es decir, estudiando el significado simbólico del arte del Paleolítico Superior) el contexto no varía, por lo que perfectamente podemos obviar el tercer término C de la ecuación. Ya se había comentado que al secundar la lingüística de Peirce, Renfrew hace una simplificación excesiva del símbolo, pues para definirlo ni considera la relación de metáfora ni que el significado es un concepto abstracto, reduciendo el símbolo a un mero signo (arbitrario e inmotivado).

⁸⁷ Para las bases teóricas de la lingüística cognitiva y la principal bibliografía comentada, ver el capítulo 1.1 de: Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela (2012).

⁸⁸ Se ha seguido la teoría “clásica” de Lakoff y Johnson en lingüística cognitiva, aunque ya Cuenca y Hilferty apostillaban que: “Gilles Fauconnier y Mark Turner (cfr. Fauconnier & Turner 1994, 1998; Turner & Fauconnier 1995) han propuesto una alternativa interesante desde la teoría de los espacios mentales (cfr. también Ruiz de Mendoza 1998). Con todo, el enfoque de Fauconnier y Turner y el que aquí presentamos no son incompatibles” (Cuenca y Hilferty 1999: 101 nota 2).

⁸⁹ Lakoff y Johnson (1980).

⁹⁰ Para relacionar el dominio origen con el dominio destino hacen falta unas relaciones de analogía entre cada dominio (“correspondencias ontológicas”, que conectan o vinculan las subestructuras de ambos dominios) o bien extraer determinados aspectos comunes o compartidos entre ambos dominios que generen una analogía (“correspondencias epistémicas”).

Junto a la “metáfora conceptual”⁹¹ entre dominios cognitivos que establece un marco metafórico general donde los dos grandes principios se representan a través de distintos animales, vemos que también se han incorporado “metáforas de imagen” como metáforas únicas que proyectan determinados aspectos de la estructura de una imagen, en nuestra hipótesis relacionando mediante analogía (principalmente visual) un animal específico (significante) con cada uno de los dos principios duales (significado).

4.1. Metáfora en los animales femenino-lunares. El bisonte y el uro o toro salvaje⁹²: animales-símbolo que representarían el principio lunar, femenino, vulva, pasivo, herida, nocturno, oculto, subterráneo, oscuro, abajo, frío, agua, ondas, curvas, tierra, roca, interior, profundidades, muerte, invierno.

En esta agrupación de categorías (donde distintas características y atributos dispares procedentes de diferentes dominios conceptuales se han reunido en dos grandes principios antagónicos) encontramos igualmente relaciones de analogías metafóricas entre sus distintos términos, que así se terminan identificando como pertenecientes al mismo principio. La asociación de la luna con la noche, la oscuridad y el frío es obvia, y por extensión con las cuevas, las profundidades y la roca. Metonimias directas como femenino=vulva resultan patentes. A su vez, el agua estaría relacionada con la luna (como luego se justifica). La asociación de lo lunar con lo femenino también es diáfana (lo que más abajo se explica), y el nexo entre lo lunar con los animales con cuernos en forma de medialuna sería una clara metáfora de imagen. La luna queda también en relación con la muerte cíclica solar, pues aparece cuando “muere” el sol, y se retira tras su “renacer” (en términos igualmente metafóricos).

— **El bisonte y el toro.** La metáfora conceptual es siempre la misma: “los principios de la dualidad son animales”, donde para este principio bisonte-femenino-lunar se recurre a las “correspondencias” de carácter (el bisonte o el toro son animales de carácter o temperamento tranquilo, sosegado, pasivo)⁹³. Asimismo, se incorpora una metáfora de imagen que será decisiva, a través de la analogía entre la forma de los cuernos del bisonte (o bien del toro salvaje o uro) y la luna creciente.

⁹¹Las “metáforas conceptuales” serían: “Plantillas cognitivas que proporcionan campos semánticos enteros de expresiones metafóricas” (Cuenca y Hilferty 1999: 104).

⁹² Simbólicamente serían animales sustituibles o intercambiables el uno por el otro. Refiriéndose a las pinturas rojas de la cornisa cantábrica, Diego Gárate Maidagan expone que: “En aquellas cuevas en las que el uro no está presente si lo está el bisonte y viceversa” (Gárate 2010: 420).

⁹³ Incluso más cercano que el recientemente recreado “uro de Heck” por los hermanos Heck en la Alemania de entreguerras, parece que el toro bravo o de lidia sería el animal existente cuyo carácter y comportamiento más se parecería al del extinto uro o toro salvaje (*Bos taurus primigenius*) según el criterio de expertos como el holandés van Vuure (2005: 94-95, 97, 134, 153, 262, 329, 334, 362); el toro bravo español es un animal peligroso y embiste de forma arrolladora si se siente amenazado, estresado o con ganas de revancha, pero habitualmente cuando se encuentra en su propio ambiente y acompañado de otras reses parece tranquilo y manso en engañosa apariencia. Los datos genéticos parecen avalar esta mayor relación entre el ganado de lidia actual y el toro salvaje: “Our study, in addition to northwestern European breeds, also include various breeds from the Iberian Peninsula and report a high frequency of aurochs-specific-derived alleles in the Iberian cattle compared with the central European and Balkan-Italian cattle” (Upadhyay 2017: 175).

— **Otros animales**⁹⁴ simbólicamente femenino-lunares comparten entre ambos dominios origen y destino algunas características como temperamento pausado, nocturnidad, o son cavernícolas, e igualmente encontramos las metáforas de imagen relacionadas con sus defensas en forma de medialuna.

Tras el máximo glacial que tuvo su pico de frío hace 20.000 años desaparecerían⁹⁵ del registro arqueológico los grandes animales de megafauna con cuernos, colmillos o defensas en forma de medialuna: leones de las cavernas⁹⁶ (que además son depredadores nocturnos), mamuts lanudos, rinocerontes, e incluso el oso de las cavernas (que en invierno entra en hibernación), todos ellos animales femenino-lunares.

De la misma manera serían símbolos femenino-lunares la cabra montés (con grandes cuernos con anillos o medrones, en forma de medialuna), los peces (por ser animales que viven en el medio acuático) y la serpiente (tiene curvas, muda cíclicamente de piel, vive en las oquedades de las rocas, se asocia a veneno y muerte). Al no disponer del atributo solar de la cornamenta anual, posiblemente la cierva se asociaría a animal femenino-lunar por oposición al ciervo astado (único caso en el que animales de una misma especie serían símbolos opuestos según su género)⁹⁷.

“La luna se plasmaría en su forma animal mediante el toro-bisonte-cabra-mamut-rinoceronte, cuyo atributo principal es su cuerno o colmillo en forma de medialuna. Se añadiría a este grupo, el oso, animal que hiberna en cuevas, cuya desaparición se vincula con el invierno y el proceso de ocultación de la luna, o el pez cuyo medio es acuático, relacionándose el agua con la luna” (Lacalle 2010: 32).

— **El agua y la luna.** La relación del agua con la luna es evidente en las mareas, siendo algo que no podía pasar desapercibido, y más cuando las mareas vivas se producían precisamente con la luna llena⁹⁸.

⁹⁴ ¿Por qué no limitarse a un único animal para representar cada principio? Es un poco como los sinónimos en cualquier lengua, a veces son intercambiables, a veces en un determinado contexto es más apropiada una palabra que otra debido a sutiles matices. En un mundo simbólico donde la combinatoria entre los dos polos es la generadora del equilibrio de lo real, el contar con “sinónimos” simbólicos supone una ventaja expresiva, e incluso lírica podríamos decir. Quizás se deba a una redundancia simbólica de refuerzo de significados (como sabemos que será frecuente en épocas posteriores), o quizás los principios más “puros” estén simbolizados por el bisonte/uro y por el caballo (por ser los más repetidos), y entonces el resto de animales representarían gradaciones algo diferentes que sirvan para conformar más adecuadamente los equilibrios (tal y como pudiera ser el caso de la cierva, siendo animal masculino-solar que ha perdido ambos atributos pues ni es masculino ni tiene los distintivos solares del ciervo, convirtiéndose así por descarte en animal femenino-lunar secundario).

⁹⁵ Las importantes variaciones climáticas coincidieron en el ámbito europeo tanto con la sustitución de diversos linajes humanos como con la desaparición de determinadas especies ampliamente cazadas por el hombre: “Con posterioridad al máximo glacial, hace entre 19.500 y 14.500 años (...) El periodo crítico posterior al máximo glacial coincidía no solo con la desaparición de diversos linajes mitocondriales, sino también con la desaparición de la megafauna europea, como los mamuts. Es posible que hubiera un reemplazamiento de poblaciones —y no solo humanas— relacionadas con la adaptación a las nuevas condiciones climáticas, mucho más cálidas” (Lalueza-Fox 2018: 140).

⁹⁶ La propia gruta o caverna ha sido identificada por Leroi-Gourhan como símbolo femenino, por lo tanto, los animales que allí habitasen lo serían igualmente (oso de las cavernas, león de las cavernas).

⁹⁷ En realidad, esto sería aplicable a los distintos cérvidos con hembras sin astar, como ciervos o venados, gamos, corzos, alces (muy raros casos de vacas-alce con cuernos, por problemas hormonales), e incluso megaloceros (extintos parientes de los gamos), todos ellos con los machos más fácilmente identificables por sus defensas, pero siendo las hembras de muy difícil diferenciación en una pintura paleolítica (atribuyéndose de forma genérica como ciervas).

⁹⁸ Pues en luna llena se sumaba el efecto gravitatorio de la luna por un lado de la tierra y del sol por el otro, haciendo que la marea fuese más intensa (mareas vivas), aunque el hombre primitivo solo podía percibir el resultado, que era de asociación luna=agua.

— **Lo femenino y la luna.** La duración del ciclo lunar de 29,53 días (mes sinódico) puede asociarse metafóricamente con la duración del ciclo menstrual femenino⁹⁹, aspecto que ya recordaba Joseph Campbell:

“La coincidencia del ciclo menstrual con el de la luna es una realidad física que estructura la vida humana y una curiosidad que se ha observado con asombro” (Campbell 2017: 97).

“For the phases of the moon were the same for Old Stone Age man as they are for us; so also were the processes in the womb. (...) an accord between these two «time-factored» orders: the celestial order of the waxing moon and the earthly order of the womb” (Campbell 1983: 68).

Un ejemplo iconológico. La Venus de Laussel aparece sujetando un cuerno¹⁰⁰ (generalmente atribuido a bisonte, pero que otros autores señalan como de bucardo o cabra montés del Pirineo)¹⁰¹, en una triple redundancia simbólica de lo femenino junto con el cuerno y su semejanza a la forma lunar. Esta imagen esteatopígica tallada sobre la roca de la cueva respondería probablemente a un rito de fertilidad invocando el principio bisonte (o cabra) = femenino = luna.

“[Las venus] son una expresión simbólica obvia del deseo de perpetuación de la especie” (Giedion 1981: 211).

— **La identificación de femenino=herida** reseñada por Leroi-Gourhan procedería de una metáfora por la menstruación femenina (habitualmente tema tabú en las sociedades primitivas estudiadas por la antropología).

“La equivalencia signo femenino-herida nos abre una red de correspondencias sumamente interesante” (Leroi-Gourhan 1994: 131).

“El miedo a la sangre menstrual y el aislamiento de las mujeres durante el período, los ritos del nacimiento y todo el saber mágico asociado a la fecundidad humana ponen de manifiesto que nos hallamos en el campo de uno de los mayores centros de interés de la imaginación humana” (Campbell 2017: 99).

4.2. **Metáfora en los animales masculino-solares.** El caballo: animal-símbolo que representaría el principio solar, masculino, fálico, activo, azagaya, diurno, visible, arriba, luminoso, caliente, fuego, rayo de luz, recta, cielo, aire, viento, exterior, vida, verano.

Se han agrupado términos que, además de ser directamente antagónicos a los del principio opuesto, presentan entre sí una serie de analogías metafóricas que permite

Por otra parte, en los equinoccios, cuando el sol está en el plano ecuatorial, se producen las mayores mareas del año. Visto desde la perspectiva de un dualismo integrador, se interpretaría como la interacción de los dos polos o principios.

⁹⁹ Con frecuencia promedio de 28 o 29 días, aunque en la mayoría de las mujeres el ciclo menstrual puede oscilar entre los 24 y 36 días.

¹⁰⁰ Curiosamente, en el poema *The Courtship of Inanna and Dumuzi*, Inanna identifica su vulva como *“un cuerno, el barco de los cielos, llena de afán como la joven luna”* (o luna creciente), ver Wolkstein & Kramer (1983: 36-37). La asimilación entre la deidad femenina, el toro y lo lunar será una constante en toda la Antigüedad (Baring y Cashford 2014), y según la hipótesis aquí planteada la asociación toro=femenino=lunar se habría originado en el Paleolítico Superior europeo.

¹⁰¹ Basándose en que los cuernos de cabra presentan anillos o medrones: *“Le cas de la célèbre Dame de Laussel pourrait en être une illustration forte: elle tient à la main une corne généralement attribuée à un bison mais dont les marques transversales pourraient bien faire allusion aux anneaux d’une corne de bouquetin”* (Sauvet et al. 2021:257). En cualquier caso, hemos visto que simbólicamente bisonte y cabra montés serían ambos animales del tipo femenino-lunar, y en cierto modo equivalentes.

relacionarlos: la asociación del sol con lo diurno, lo visible y lo luminoso, el calor, el rayo recto de luz, y el fuego son evidentes. También resulta obvia la correspondencia estacional de lo solar con el verano, así como la identificación del sol con la vida y sus ciclos de periodicidad (ciclos solares que son tanto diarios como anuales).

— **El caballo.** De nuevo, la metáfora conceptual es siempre la misma: “los principios de la dualidad son animales”, donde para este principio caballo-masculino-solar se vuelve a recurrir a las “correspondencias” de carácter (el caballo es un animal de temperamento inquieto, impaciente, atento, activo, presto a salir corriendo). Como metáfora de imagen tenemos la analogía de las crines y la cola del caballo al viento, que en cierto modo asemejan rayos solares y/o llamas ardientes.

— **Otros animales** simbólicamente masculino-solares: los machos de ciervo (o venado), corzo, gamo, alce, megalocero (extinto), y reno o caribú (donde machos y hembras son astados) comparten características específicas entre ambos dominios origen y destino, no solo son animales de temperamento inquieto y activo (los cérvidos más gráciles serían especialmente intranquilos, agitados y huidizos, como el corzo, el gamo, e incluso el ciervo), sino que en este caso resulta definitivo simbólicamente el poseer unas astas que se renuevan anualmente¹⁰² (al igual que el ciclo solar), y además con una metáfora de imagen añadida al presentar estas cuernas múltiples puntas e incluso palmeados que recuerdan con su forma irregular y casi caprichosa a las llamaradas del fuego.

“El tema del sol en el arte paleolítico se manifestaría a través de animales como el caballo o el ciervo y el reno. (...) La renovación anual de la cornamenta del reno o el ciervo les conecta con el sol y su ciclo anual.” (Lacalle 2010: 31).

Del mismo modo, las aves serían animales masculino-solares (pues se trata de animales voladores con alas, relacionados con la ascensión y con el cielo-aire).

— **La azagaya** (venablo o lanza) supone una asociación evidente con lo masculino (cazador), como ya indicaba Leroy-Gourhan y de lo que se han hecho eco otros autores ampliando la relación simbólica de la flecha con el rayo de sol:

“El sol es el cazador, el rayo de sol es la flecha” (Campbell 1983: 407).

— **La relación de lo masculino con lo solar.** Por una parte, se infiere que es la inversión especular de términos frente a lo femenino-lunar, y por otra parte el hombre es cazador diurno. Además, se podría aludir a que, tal y como sucede con todos los grandes simios en los que encontramos un marcado dimorfismo sexual, en la especie humana los machos son

¹⁰² Astas que se pierden en el desmogue según el ciclo reproductivo de cada especie (ciervo, reno, gamo, corzo, alce, megalocero) donde también influyen factores como el peso corporal. Es seguido por un proceso de renovación generándose unas cuernas que suelen ser de mayor tamaño que las anteriores, estando la nueva cornamenta lista para competir durante el celo. En ciervos, gamos, corzos, alces y megaloceros solo los machos son astados, mientras en el reno o caribú las defensas las encontramos en ambos sexos (aunque suelen ser mayores en los machos; en los renos escandinavos los machos pierden las astas entre diciembre y primavera según sean viejos o jóvenes, y las hembras en verano).

dominantes respecto a las hembras (entendiendo por dominante la prioridad para acceder a un recurso)¹⁰³, y seguramente por ello se asociase el género masculino con lo más “positivo” (sol, día, luz, calor, arriba, realidad, activo, vida), quedando sus antónimos vinculados al género femenino.

5. CARACTERÍSTICAS MATERIALES DEL ARTE PALEOLÍTICO, JUSTIFICADAS SEGÚN LA HIPÓTESIS PROPUESTA

5.1. El soporte pétreo y su interacción con la obra gráfica. En las cuevas, el soporte es cárstico, aunque en otros lugares se hayan encontrado grabados al aire libre, y grabados sobre plaquetas de piedra¹⁰⁴.

Siempre hay una primera superposición, que es precisamente la de la figura-símbolo sobre el propio material pétreo (donde la cueva tiene carácter lunar=femenino); así, las posteriores superposiciones entre distintas figuras supondrían continuar de una forma natural con el mismo proceso que se inició con la pintura y/o grabado de la primera imagen sobre la superficie de la cueva.

“Para la gente del Paleolítico superior, la entrada a una cueva era la entrada a parte del mundo de los espíritus” (Lewis-Williams 2016: 214).

“In the animistic consciousness of prehistoric man it was part of the complex essence of spiritualized nature. Moreover, the cave had special significance because it was recreating most figuratively the human-nature interactions and originated the illusion of passing into another dimension related to ancestors” (Genov 2017: 2859).

Se trata de un soporte irregular y siempre distinto, donde encontramos que en ocasiones las imágenes se adaptan a las características del soporte¹⁰⁵, y en otras se altera el soporte para acoger a las imágenes¹⁰⁶.

“El soporte, además de funcionar materialmente como tal, se integra ocasionalmente en las figuras o forma en sí mismo, con algunas modificaciones añadidas, un tema de composición en sentido estricto, como signo o elemento de paisaje” (González 1994: 298).

Igualmente, para su análisis e interpretación resulta fundamental la ubicación de la figura en el conjunto de la cueva y sus posibilidades de iluminación (y por tanto, de visualización), sea en una pequeña cámara casi impracticable, o sea una gran sala accesible a los miembros del grupo para ceremonias y fines rituales, o bien junto a zonas habitables.

Las cuevas como lugar sagrado (santuario) donde en el ritual del arte rupestre confluyen y se integran los dos principios en sus fases más puras: por una parte, las entrañas de la tierra,

¹⁰³ Hrdy (1981).

¹⁰⁴ En la cueva de Parpalló, evidentemente las plaquetas son también calizas. Algunos autores (Jean Clottes 2008) inciden en que posiblemente el grabado en las plaquetas fuese parte del proceso de formación antes de pasar a pintar sobre las paredes de las cuevas.

¹⁰⁵ Como algunos bisontes de Altamira que se integran con las formas naturales del techo de la cueva.

¹⁰⁶ Como el raspado previo de las paredes en la cueva de Chauvet para obtener un fondo blanco.

la roca fría y el agua de los ríos subterráneos, y por otra la luz y el calor del fuego (iluminación necesaria tanto para poder pintarlas como luego para alumbrar y poder ver las imágenes pintadas).

“La iluminación es la condición sin la cual el arte parietal profundo no existiría” (Sanchidrián 2010: 205).

La cueva es también el lugar de hibernación del oso de las cavernas, animal femenino-lunar.

La roca tenía un carácter especialmente mágico, era material origen de valiosas herramientas (y a su vez fuente de chispas, su elemento opuesto-complementario). Por otra parte, en el interior de las cavernas se producían misteriosos fenómenos que eran propiciados por los seres espirituales: las pinturas de carbón y ocre realizadas a la luz de fogatas, antorchas y lamparillas de sebo, si eran “bendecidas” por los espíritus, se conservaban durante siglos y siglos. En las geologías cársticas el carbonato cálcico de la roca caliza era atacado por el agua algo acidulada (ligeramente ácida tras pasar por el manto vegetal) y se convertía en bicarbonato cálcico, soluble al agua, que finalmente circulaba disuelto en el agua por paredes y pisos de la cueva. Si durante el proceso pictórico el pigmento en polvo¹⁰⁷ se amasaba con agua de la propia cueva, o bien con saliva, pero luego ya en la pared era empapado por el agua de la cueva, el bicarbonato disuelto concrecionaba y de nuevo se convertía en carbonato cálcico o calcita, fijando las pinturas. Pero para el hombre del paleolítico, eran los espíritus los que de forma mágica conservaban lo pintado, en señal de aceptación de la ofrenda de pinturas realizada.

“Antiguamente se pensaba que la pintura se mezclaba con aglutinante graso o con sangre, teoría rechazada por los análisis químicos realizados que demuestran que, generalmente, el pigmento se aplicó bien mezclándolo con agua o mojando la propia roca” (Arenas 2013: 150).

Los retoques y añadidos diacrónicos sobre pinturas anteriores, fenómeno más frecuente de lo que inicialmente parecía, confirmarían ese carácter mágico¹⁰⁸ de las pinturas fijadas indeleblemente sobre la roca (la persistencia de las imágenes), así como nos transmiten una interpretación simbólica compartida.

“The proposition was that simply marking a place in the landscape changed the values associated with that place because of the persistence of the images” (Davidson, y Nowell 2021: 12).

5.2. Colores y pigmentos. En el arte rupestre del Paleolítico se emplearon sobre todo las técnicas pictóricas y de grabado de línea, materializándose la pintura mediante dos pigmentos básicos: el ocre (con rango cromático de ocre y amarillo a marrón rojizo y violeta) y el negro (bien carbón vegetal o bien pigmento mineral, en ocasiones hueso quemado), aunque ocasionalmente pueda encontrarse el color blanco.

¹⁰⁷ Polvo de carbón o de minerales triturados (manganeso, grafito, magnetita) para el pigmento negro, siendo el ocre de hematites de óxido férrico u oligisto terroso también triturado.

¹⁰⁸ Además del propio arte rupestre, hay indicios materiales de determinados rituales mágicos celebrados en el interior de dichas cuevas, ver Sanchidrián (2010: 283).

Al parecer, no se han detectado unas afinidades especiales entre temas y colores:

“En la pintura parietal, no está nada claro que el ocre se emplease más especialmente, por ejemplo, para las heridas de animales, o en signos del grupo α o del grupo β , o que en los emparejamientos de signos $\alpha\beta$, el uno sea rojo y el otro negro. Nos encontramos con todos los casos posibles sin que se den frecuencias diferenciadas” (Leroi-Gourhan 1994: 65).

En determinadas áreas se ha asociado el empleo mayoritario de colores característicos a los distintos momentos cronológicos¹⁰⁹:

“En la pintura paleolítica parece que hay dos tradiciones: una inicial, en la que se empleaba mayoritariamente el color rojo y sus variantes, y otra posterior, desde el Auriñaciense, en la que se utilizaba sobre todo el negro (en España, desde el Solutrense). La policromía (que en realidad es más bien bicromía) aparece al final del ciclo paleolítico: en Altamira aparece el último estilo, que está superpuesto a los demás, en la culminación del arte magdalenense” (Eiroa et al. 2011: 332).

“Tanto en la zona de Altamira como en paneles de Castillo y La Pasiega, el orden de pintura de más antiguo a más reciente es el de figuras amarillas, las rojas y las negras; fórmula que parece repetirse en bastantes otros casos” (Barandiarán et al. 2017: 114).

— **El ocre rojo.** Es una variedad del óxido férrico Fe_2O_3 llamado hematitas/hematita/oligisto en forma terrosa o arcillosa¹¹⁰. Es posible alterar el tono del pigmento mediante calcinación. Si queda expuesto a los elementos climáticos, con el transcurso del tiempo el rojo podría virar a negro o a blanco¹¹¹. La hematita parda o limonita es una de sus variedades, en color pardo o amarillento, compuesta por óxidos e hidróxidos de hierro sin cristales visibles.

“Comme toujours, un seul pigment rouge pour la période préhistorique: l’oxyde de fer et l’hématite (Pomiès et al., 1999). Trois faciès principaux ont été mis en évidence. Ils permettent de répartir l’ensemble des échantillons rouges en trois catégories” (Arias, et al., 2011: 439).

El ocre rojo fue abundantemente empleado, y simbolizaría la sangre, el aliento vital y la regeneración de la vida:

“De ahí a que asimilar el ocre con el aliento vital o con el verbo no hay más que un paso, tanto más tentador cuanto que diversos animales, en el arte magdalenense, tienen trazos que les salen de hocico y que se interpretan como figuración del aliento. El principal símbolo paleolítico, por su color, debió de asimilarse a la sangre y a la vida, pero es difícil decir más” (Leroi-Gourhan 1994: 65).

¹⁰⁹ Sin embargo, la cueva de Chauvet-Pont d’Arc parece que mostraría dataciones de entre hace 33.000 y 39.000 años para una serie de dibujos en negro (ocupación Auriñaciense), y de hace 29.000 a 33.000 años una segunda fase (ocupación Gravetiense, datada por restos de carbones), mostrando esta cueva una gran variedad tanto de técnicas como de colores (rojo de ocre que no es datable por ^{14}C , negro de carboncillo, e incluso el blanco del fondo de la roca raspada que tampoco es datable por ^{14}C), véase Fritz y Tosello (2015: 281-286). Otros investigadores ponen en duda estas fechas y por cuestiones estilísticas y de entono sitúan estas pinturas en el Gravetiense y Solutrense (Pettitt et al. 2009: 253-278; Pettitt y Bahn 2015; Cârciumaru et al. 2019: 26-27).

¹¹⁰ <https://www.mindat.org/min-1856.html>

¹¹¹ Sanchidrián (2010: 57).

“Tenía a su alrededor el típico pigmento ocre de los enterramientos del paleolítico superior, cuyo significado simbólico se ha asociado a la sangre y a la vida en el más allá” (Lalueza-Fox 2018: 82).

Una de las técnicas más singulares empleadas para aplicar el ocre era mediante soplado, lo que de nuevo relaciona el ocre con su significado simbólico de aliento vital. Por ejemplo, en Chauvet tenemos que:

“The rarest of these techniques is spraying of the colorant in powder form, either directly from the mouth or with the use of a tube, as exemplified in the large dots and on the panel of negative handprints and the negative handprints themselves” (Fritz y Tosello 2015: 292).

“El método de escupir pintura parece haber tenido una excepcional importancia simbólica por sí mismo para las gentes primitivas. El aliento humano, la más profunda expresión de un ser humano, literalmente insufla vida sobre la pared de una cueva. El pintor proyectaba su ser sobre la roca” (Lorblanchet 1991: 30)¹¹².

— **El negro de carboncillo**, o carbón vegetal. En Chauvet se empleó madera de pino silvestre variedad *lapponica*:

“Black pigment is almost exclusively composed of wood charcoal from the single species of Scots pine (Pinus sylvestris L.), selected for its lighting properties in caves (Théry-Parisot, Thiébault, 2005). The charcoal found in the cave derives either from torches or from hearths lit on the cave floor in the deeper areas of the cave” (Fritz y Tosello 2015: 298).

También era corriente el uso de pigmentos minerales para el color negro, mediante óxidos de manganeso, carbón mineral, grafito y magnetita¹¹³.

— **El blanco**. Muestra un empleo casi anecdótico, y se emplearían pigmentos orgánicos como caolín y mica. Resulta interesante que en Chauvet (Auriñaciense), una de las grutas donde más aparece el color blanco, éste no sea un pigmento sino el propio substrato de la roca caliza al ser raspada retirando el fino recubrimiento arcilloso ya existente sobre las paredes, empleándose tanto para fondos (raspando toda la pared y luego pintando encima con carboncillo) o bien para perfilar figuras en línea blanca sobre el color *beige* arcilloso:

“In contrast to the reds and blacks, the white images in the cave are not the product of pigments applied to the cave walls; they are achieved through the removal of material from the walls” (Fritz y Tosello 2015: 287).

Al descartarse el blanco (muy raramente empleado, y que en Chauvet no es pintura sino el propio material raspado de la roca caliza) nos quedan como pigmentos empleados el ocre rojo y el negro, que resultan en sí elementos simbólicos contrapuestos: el ocre rojo del aliento vital, y el negro asociado al carbón que ya ha ardido consumido por el fuego.

— **El uso del color**. Hasta el magdaleniense no se empleará la policromía (bicromía, para ser más exactos), pero en ocasiones se combinan figuras blaquinegristas con figuras en ocre y figuras bícromas, como sucede en la “rotonda de los toros” de Lascaux, donde los cuatro toros

¹¹² Citado en: Lewis-Williams 2016: 224).

¹¹³ Baffier (2009: 419); Sanchidrian (2010: 56).

de gran tamaño (uno incompleto hacia la derecha, y los tres restantes mirando hacia la izquierda) aparecen enteramente en negro sobre fondo claro, mientras los pequeños cérvidos (situados abajo entre los toros afrontados) son ocre, y las figuras de caballos, el extraño “bicornio” de la izquierda y dos búfalos (todos ellos hacia la derecha) son ocre o bicolores. Esto permite yuxtaponer parcialmente lo animales pequeños en color sobre los grandes toros perfilados en negro sin perder la nitidez del relato, pero a su vez la elección no es aleatoria y supone un recurso gráfico para diferenciar simbólicamente a los cuatro toros del resto de animales.

6. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DEL ARTE PALEOLÍTICO, JUSTIFICADAS SEGÚN LA HIPÓTESIS PROPUESTA

Seguidamente se justificará que la hipótesis propuesta explica con coherencia las distintas características de forma y composición (idiosincrasia estilística) que definen el arte del Paleolítico Superior, rasgos distintivos que se desarrollan principalmente en el arte parietal pero que análogamente se trasponen al arte mueble. Veremos también que estas cualidades propias del lenguaje artístico del Paleolítico se basan en los principios organizativos perceptuales de la mente humana (estudiados y definidos por la Gestalt), por lo que puede afirmarse que ya desde su inicio el arte ha respondido a unas plenas capacidades psico-perceptivas.

Dejando aparte la aparición puntual de figuras humanas y de antropomorfos, las temáticas que más se repiten en el arte parietal son la de animales, las impresiones de manos¹¹⁴, y los símbolos y signos abstractos¹¹⁵, centrándonos en este trabajo en las imágenes figurativas (animales-símbolo).

¹¹⁴ Las impresiones de manos (manos completas, palmas, impresiones solo de dedos, tanto en positivo como en negativo) supondrían la huella pictórica de una interacción ritual con el principio femenino=cueva a la luz del principio masculino=fuego. Es muy probable que estas impresiones fuesen el resultado de ritos ceremoniales de iniciación o de cambio de estatus, donde se interactuaba ritualmente con la propia pared de la cueva dejando constancia pictórica (la roca de la caverna simboliza el principio bisonte=lunar=femenino). El propio acto de pulverizar la pintura de ocre para realizar el estarcido incidía en su simbolismo como aliento vital. A pesar de los estudios que inciden en determinar la edad y sexo de las huellas (como en los trabajos del antropólogo norteamericano Dean R. Snow, así como en las publicaciones de Marc Groenen, profesor en Bruselas), la investigación más reciente demanda mayor prudencia, señalando la incertidumbre sobre los datos de dichos análisis morfotipológicos al no haberse tenido en cuenta las deformaciones por el aerografiado (Collado 2018: 350), aunque también estarían influidas por tradiciones regionales pues reseñan que en la Península Ibérica hay una mayor concentración de manos infantiles fuera del ámbito cantábrico, y mayor concentración de manos de adultos en la zona septentrional peninsular (Collado 2018: 350).

¹¹⁵ Se ha insistido en la capacidad de abstracción conceptual como generadora del símbolo. Así, resulta fácil de explicar la doble deriva que ha sufrido el propio símbolo, la figurativa o primaria (metáfora pura y directa) y la abstracta o secundaria (donde la imagen figurativa simbólica es reelaborada mediante su simplificación geométrica convirtiéndose en símbolo abstracto). Esto seguirá siendo una constante en el Mundo Antiguo, donde coexisten tanto los símbolos figurativos como los abstractos, y en algunos casos combinados en una misma representación (en una especie de “Piedra de Rosetta” simbólica); se analizan varios ejemplos en otros artículos de este autor. Sobre los símbolos abstractos, Leroi-Gourhan escribía: “*En sí mismos, los símbolos tienen un origen bastante trivial; las representaciones más antiguas dejan pocas dudas sobre su naturaleza anatómica y los retornos al realismo muestran que su significado no se perdió de ninguna manera. Sin embargo, no hay que equivocarse: durante el periodo de los santuarios parietales, los documentos realistas son muy escasos y ninguno de ellos muestra un acto, sino sólo atributos. Ahora bien, estos atributos, en la gran mayoría de los casos, se ocultan en formas abstractas hasta el punto de ser incomprensibles de forma aislada*” (Leroi-Gourhan 1958: 396). Eduardo Palacio-Pérez extracta así el planteamiento evolutivo de Leroi-Gourhan sobre los símbolos abstractos: “*Mientras “los símbolos más antiguos no dejan dudas sobre su*

Las representaciones de animales son increíblemente realistas, y su razón de ser quedaría justificada mediante la presente hipótesis sintética: simbolizar los dos grandes principios binarios mediante determinados animales a través de una serie de metáforas.

En un mundo animista de cazadores, donde los grandes trofeos a celebrar eran las piezas de caza mayor y los grandes peligros otros poderosos depredadores, resultará inevitable que su universo cosmológico se simbolice a través de estos animales.

“La quasi-totalité des arts rupestres préhistoriques comporte une composante animalière, car le monde animal est une source de symboles et de métaphores très importante pour les sociétés vivant de la chasse ou de l'élevage” (Sauvet et al. 2012: 1775).

La composición es la organización del conjunto, comprendiendo el diseño y la distribución relativa de los diferentes elementos en una obra creativa (es decir, las relaciones entre sus partes). El arte rupestre del Paleolítico superior presenta composiciones complejas, mostrando paneles en los que se combinan y superponen multitud de imágenes tanto figurativas como abstractas, interaccionado intencionalmente con la propia morfología de la cueva (que no olvidemos, también representa lo femenino=lunar), formando escenas de sentido (donde en algunos casos han ido suplementándose con el tiempo mediante la adición de nuevas figuras).

“To create a composition, a physical concept-space must be recognized that is independent of the specific concepts displayed. The recognition of this independent concept-space allows a combination of separate images in a single unitary whole” (Steinberg 1997: 219).

“Si la disposition des figures dans les grottes est porteuse de sens, l'unité sémique —analogue à ce qu'est la phrase pour un énoncé linguistique— doit être ce que le préhistorien appelle un «panneau»” (Sauvet y Włodarczyk 1995: 195).

Por lo general, en los distintos emplazamientos-santuarios la proporción global entre animales masculino-solares y femenino-lunares tiende ser equilibrada¹¹⁶, siendo usualmente la

naturaleza anatómica” (Leroi-Gourhan, 1958b: 396), este elemento figurativo “se disolvió gradualmente en figuras geométricas carentes de cualquier significado” (Gourhan [1965] 1970: 233). Así, “los signos no fueron nada más que símbolos liberados de las limitaciones de la representación realista” (Leroi-Gourhan 1958a: 318)” (Palacio-Pérez 2017: 120). Este evolucionismo de la abstracción desde formas figurativas progresivamente simplificadas también lo comparte Sigfried Giedion: “En su forma típica, esta abstracción se obtiene encerrando un animal, o una parte de él, dentro de un contorno firme. El proceso de abstracción ocupa una larga serie de gradaciones, desde formas fáciles de reconocer hasta otras totalmente incomprensibles para los no iniciados” (Giedion 1981: 34). Cuando el símbolo abstracto evoluciona y pierde su relación metafórica, se convierte en signo, inmotivado y dotado de significado únicamente por convenio. Tras analizarse regionalmente determinados signos (como los de tipo cuadrangular) parece que éstos serían más específicos y de carácter identificativo, estando relacionados con las ocupaciones territoriales por los grupos humanos: “Parece así que los signos podrían ser interpretados como elementos o referentes identificativos de un grupo determinado que se está moviendo por un territorio concreto” (Pascua 2005: s.p.); “En ciertos sitios se dan familias o estilos de signos: o son propios de una sola cueva, o tienen una reducida expansión territorial y una vigencia temporal limitada” (Barandiarán et al. 2017: 109). Algunos signos marcados en el exterior de las cuevas señalarían la presencia de los propios santuarios, pues en el ámbito cantábrico encontramos que: “Destaca la existencia de pequeños conjuntos en zonas próximas a la entrada sin continuidad interior como es el caso de La Haza o de Cualventi y de otros, también junto a la entrada, que parecen un preludio del contenido interior —Salitre y Llonín— o que parecen indicar mediante signos específicos, la presencia de un conjunto interior —El Pendo y Arco A—” (Gárate 2010: 422).

¹¹⁶ Equilibrada no significa que tenga que haber el mismo número de animales masculino-solares que femenino-lunares (un claro ejemplo sería el único caballo del nicho de Chauvet en la “sala del fondo” pintado en un espacio rehundido y singular, formando una pequeña cripta natural que queda rodeada de un panel con leones y rinocerontes situado a su izquierda, y de otro panel de

especie principal de un tipo y la secundaria del tipo opuesto, con un tercer animal femenino-lunar¹¹⁷. Entre los animales masculino-solares, el que más se repite con gran diferencia es el caballo, mientras que entre los femenino-solares este papel sería del bisonte y del uro (toro salvaje), seguidos por el mamut en los yacimientos franceses de época premagdalenense y por la cabra montés en el resto¹¹⁸.

Como ha desarrollado Petrognani, las representaciones del Auriñaciense cubren un amplio abanico experimental, en el Gravetiense se percibe una tensión entre la continuidad estilística de afinidades con el periodo anterior y la originalidad expresiva, el Solutrense dominado por el último máximo glacial supone una regionalización que contribuirá a la rigidez gráfica de cada zona, y finalmente en el Magdalenense encontramos que se globaliza una mayor normalización de los motivos figurativos¹¹⁹:

“The study of art from “early” periods shows to what extent prehistoric society becomes increasingly “normative” until the advent of Magdalenian art. Collective images are ever more important and leave less and less leeway for the individuals responsible for portraying symbolic imagery on cave walls, representing the group to which they belong” (Petrognani 2015: 232).

Pero, aunque regionalmente en las imágenes puedan variar más o menos los estilos pictóricos reconocibles, a lo largo de todos estos periodos se comparte un simbolismo que

leones, bisontes y tres mamuts a su derecha; es evidente la intencionalidad de situar un único animal masculino-solar en la cripta o nicho central, flanqueado por ambos lados de un gran número de animales femenino-lunares de varias especies diferentes, y donde casi todos los animales-símbolo quedan mirando hacia la izquierda), pero generalmente se suele diseñar una cierta compensación compositiva (aunque evidentemente, las figuraciones aisladas no componen una escena ni pretenden buscar ese equilibrio). Estadísticamente resultará lógico que dentro de las cifras globales del arte rupestre del Paleolítico Superior terminen sumando un número similar de animales femenino-lunares que masculino-solares. Como ejemplo de ese equilibrio compensado en una escena compleja, en el Panel Principal de la cueva de La Covaciella (Asturias), en torno a una fisura vertical central los animales de la izquierda miran a los de la derecha y viceversa, en cada extremo hay un ciervo y un reno respectivamente, en la zona central 4 bisontes (uno a la izquierda, y tres a la derecha de la fisura), y abajo un pequeño prótomo de caballo, con otros animales incompletos y/o indefinidos alrededor; los animales de la izquierda son algo más grandes que los de la derecha (en un equilibrio de masas), y los animales femenino-lunares (4 bisontes) se sitúan en el centro y quedan rodeados por animales masculino-solares (ciervo y reno flanqueando los extremos, y abajo una cabeza pequeña de caballo) mostrando un patrón simbólico-compositivo bastante equilibrado (García-Díez *et al.* 2018: 50 fig.3).

¹¹⁷ Sobre las estadísticas de representaciones animales, es interesante el cuadro de la figura 7 en Sauvet (2018: 56) donde, por regiones y etapas cronológicas, se lista el animal principal, el animal secundario y el tercer animal: en 9 casos de los 14 analizados en el esquema, el animal principal es el caballo (masculino-solar), y de esos 9 casos en 7 ocasiones el secundario es un animal femenino-lunar (mamut 4 veces, bisonte 2 veces, y cierva). Los cinco casos restantes donde el caballo no es animal principal, lo es un animal femenino-lunar (mamut, bisonte, cabra, cierva, y bisonte de nuevo) y el caballo es el animal secundario, siendo la tercera especie un animal femenino-lunar (rinoceronte, y cabra en tres de los ámbitos, con otro caso sin tercer animal). El tercer animal es siempre femenino-lunar, o no es: en 12 ocasiones encontramos especies femenino-lunares (rinoceronte, uro dos veces, bisonte 3 veces, cabra 5 veces, y león), no estando definido tercer animal en los dos ejemplos restantes. Solo en dos de los casos las especies principales y secundarias eran masculino-solares (caballo-reno, y caballo-ciervo), con el tercer animal femenino-lunar.

¹¹⁸ Según Sauvet (2018: 56 fig.7). Sobre la importancia gráfica y numérica de la cierva en los yacimientos premagdalenenses del Cantábrico, ver Gárate (2010).

¹¹⁹ Este sucesivo proceso de mayor rigidez formal en las figuraciones simbólicas zoomorfas es básicamente coincidente con lo que concluye Gárate en su estudio sobre las pinturas rojas figurativas del cantábrico (que en el Magdalenense pasarán a ser figuras negras y/o policromas): *“En el caso que nos ocupa -el de las pinturas zoomorfas en rojo, frecuentemente con trazo punteado-, se mantiene un progresivo control de los códigos gráficos -cada vez más riguroso y recurrente- que culmina en época Solutrense (...) Todo esto parece desaparecer en el Magdalenense reciente con la implantación de nuevas fórmulas iconográficas que se abren a una vinculación extraregional, sobre todo con los grupos pirenaicos”* (Gárate 2010: 427-428).

responde a una misma cosmovisión, y donde es la intencionalidad común del mensaje lo que da su forma final al conjunto de la escena o panel representado. De manera general, en las obras complejas del arte parietal puede observarse la tendencia a establecer una cierta intencionalidad compositiva resaltando las interacciones de los dos principios de la dualidad generadora¹²⁰, pues recordemos que todo estaría integrado mediante una combinación de ambos principios, que interactúan entre sí. El sistema complejo de interacciones complementarias y equilibrios entre los términos opuestos del bipolo binario será el fundamento del pensamiento cosmológico del Paleolítico Superior, y en sus rituales religiosos el ser humano se esforzará en plasmar simbólicamente que es conocedor de tal secreto.

Este equilibrio compensado representa la realidad (física y espiritual) modulada por una mezcla en distintas dosis de los términos binarios, pero eso no supone necesariamente la equidistancia numérica de ambos motivos simbólicos, sino que únicamente se pretenderá mostrar una interacción entre las dos partes de la dicotomía conceptual en la que ambas se implican.

Estamos ante el amanecer de las artes plásticas, donde prácticamente todo es nuevo y necesita experimentarse, pero encontramos que para mostrar ese equilibrio compensado que emerge del orden conceptual dual se emplearán los mecanismos psico-perceptivos¹²¹ que a partir de entonces van a definir el canon del equilibrio proporcionado estético y visual, relacionando las partes entre sí de una manera en la que las oposiciones gráficas se contrarrestan y que hoy calificaríamos como armoniosa.

Lo habitual será simultanear varios de estos mecanismos compositivos que buscan representar el equilibrio de lo real, haciendo de cada panel una obra compleja, pero a la vez bien proporcionada para los estándares estético-perceptivos del ser humano.

A la postre, la elección de animales-símbolo y sus combinaciones concretas, junto con los tipos de composiciones y sus mil matices estilísticos, resultarán un poco a sentimiento del mediador espiritual que los pinte y/o grabe¹²², pudiéndose rastrear y establecer interesantes correspondencias de influencias regionales según todos estos conceptos, que siempre se

¹²⁰ Evidentemente esto no es aplicable a las figuras exentas (que solo representan uno de los dos principios y que han de contextualizarse en su situación particular dentro del conjunto de la cueva) ni a las situadas en posiciones incómodas o aisladas. Por ello hay que considerar la visibilidad dentro de la cueva, pinturas que se ven en una posición extraña y de complicado acceso estarían más relacionadas con las necesidades propias y espirituales del brujo que con el resto del grupo. Como ejemplo, en La Covaciella tenemos la representación de un bisonte exento grabada parcialmente y aprovechando el relieve de la roca para la cabeza situado en la Rampa Ascendente: “*El único que no se ajustaría fielmente a ello sería la Rampa Ascendente, dado que la figura se sitúa en la rampa e implicaría una posición incómoda que, junto con su relativa estrechez, podría llevar a considerarlo como espacio restringido, y por ello limitado a la visualización por una o dos personas simultáneamente. Además, la figura únicamente se ve con proporciones correctas, en relación a la forma del soporte, desde un único punto*” (Marcos et al. 2018: 55).

¹²¹ En este arte primevo, y a falta de una mayor geometrización hacia figuras más pregnantes, ya se van definiendo los principios perceptivos psicológicos que milenios después serán estudiados por la escuela de la Gestalt (psicología de la forma o de la configuración, iniciada en Graz y Berlín por Max Wertheimer, Kurt Koffka y Wolfgang Köhler). Para visualizar la realidad, los sistemas sensoriales o perceptivos interaccionan con la mente, que de forma automática procesa la información visual siguiendo una serie de reglas comunes a la neurología de todos los humanos, principios psico-perceptivos que fueron lo que estudió la psicología de la Gestalt.

¹²² Se pinta lo que se conoce, influenciado por lo que se ha visto y vivido. Es evidente que en la zona cantábrica no será muy significativa la presencia del mamut, representándose una fauna local compuesta básicamente por cérvidos, équidos, bóvidos y caprinos (Gárate 2010: 420).

terminan solapando con el factor de la impredecibilidad individual. La búsqueda estadística de patrones y modelos gráficos proporcionará valiosas pistas si sabemos interpretarla, pero aislada y sin una teoría como la ahora propuesta no nos ofrecerá soluciones.

6.1. Concepción espacial. Según la hipótesis propuesta, la cosmovisión Paleolítica resultante de una dualidad universal de principios opuestos y complementarios, encuadrada dentro de un pensamiento animista, supone un *continuum* o unidad conceptual entre todos los elementos, animados e inanimados, vegetales, animales o personas, que es precisamente lo que determinaría la multidireccionalidad espacial de la prehistoria. En una sociedad de cazadores-recolectores en la que el hombre depende de la naturaleza, éste se considera como parte integrante de la misma, y lo vertical es únicamente otra propiedad tangible de lo material.

“La concepción espacial del arte primevo es tal vez el rasgo más revelador de la concepción de la unidad del mundo: un mundo de interrelación ininterrumpida, donde todo está asociado, donde lo sagrado es inseparable de lo profano” (Giedion 1981: 31).

La falta de línea de apoyo a los pies de las figuras es congruente con la interpretación dada, son símbolos ritualizados sobre la roca sagrada de un santuario y no meras reses componiendo una escena naturalista; aunque en sus expresiones, movimientos y agrupaciones estas imágenes se inspiren fielmente en los animales reales.

“Additionally, they were also never drawn in context (e.g. standing on the ground) and are portrayed as being totally isolated from their surrounding environment, almost floating in space” (Gray 2010: 18).

Esta concepción espacial de un fondo continuo e ininterrumpido sobre el que se sitúan los distintos animales-símbolo se correspondería con los principios perceptivos de la Gestalt de la “ley de figura-fondo” (siendo el fondo el soporte de la cueva y la figura las imágenes pintadas y/o grabadas, donde la atención se centra en la figura y se disipa en el fondo) y la “ley del contraste” (cuanto mayor sea el contraste entre la figura y el fondo, mejor y más rápidamente se percibe la imagen).

6.2. Perfiles o contornos y lateralidad. Los perfilados de la vista lateral son fundamentales en las representaciones figurativas del Paleolítico Superior; a veces estos contornos perimetrales se rellenan de color en parte o incluso en su totalidad; pero el perfil es el elemento definitorio fundamental que identifica al animal, y siempre que sea mínimamente reconocible, resulta suficiente una silueta parcial para dotar a esa imagen de su significado simbólico.

“Nuestro análisis del arte primevo se basa en el tratamiento del contorno. Creemos que la búsqueda continua del dominio del contorno es el denominador común del arte primevo, desde sus inicios hasta el final de la era magdaleniense” (Giedion 1981: 29).

La generalidad de las imágenes figurativas de este arte rupestre¹²³ son directamente perfiles lateralizados¹²⁴ (sean pintados, o grabados, o ambos).

“La mayoría de las figuras animales (casi todas las del arte parietal, muchas del mueble) se representaron de perfil” (Barandirán et al. 2017: 105).

“Another interesting observation is that the images were always drawn in side profile rather than in front or rear view” (Gray 2010: 18).

Para la cueva de Chauvet, Fritz y Tosello nos cuentan que:

“The most frequent technique employed in the creation of red animal figures is the simple outline, usually fairly broad” (Fritz y Tosello 105: 295).

El empleo del perfil permitirá tanto una identificación nítida como una superposición limpia de figuras, que como luego veremos va a suponer un argumento conceptual de relevancia para la interpretación propuesta.

Precisamente el principio de pregnancia o buena forma de la Gestalt es coherente con una simplificación formal, reduciendo la imagen a un perfil fácilmente reconocible, que ni siquiera ha de estar completo (por la “ley del cierre” y la “ley de continuidad” de la Gestalt, si un patrón pregnante se rompe o carece de continuidad, la mente tiende a automáticamente a completarlo). Por la “ley de la memoria”, cuantas más veces se repite un patrón, más fácilmente es reconocible¹²⁵. Igualmente, a las figuras de perfil se puede atribuir el “principio de simplicidad”, que indica que cuanto más sencilla es una forma, mejor se percibe.

¹²³ Por ejemplo, ver otros casos en Lombo (2021).

¹²⁴ Sobre la orientación de los perfiles, según Sauvet (2018) hay estadísticamente una mayoría de caballos que miran a derechas, mientras que la mayoría de las figuras del resto de animales miran a izquierdas. Es posible que esto pueda justificarse por la adscripción solar del caballo frente al simbolismo lunar de muchos de los otros animales: mirando hacia el sur el sol diurno gira a derechas, mientras que el giro a izquierdas se ha asociado al “sol negro” recorriendo el camino inverso durante la noche. Dado que los porcentajes no son apabullantes sino solo de mayorías simples, esto tampoco debió de ser muy determinante en el Paleolítico, aunque luego en el Mundo Antiguo y con la nueva cosmovisión desarrollada desde el Neolítico sí que adquiriría una importancia simbólica especial, ver García de Aguinaga (2023-2024: 27-88; 2024: 58-60).

¹²⁵ De ahí la progresiva “normalización” de las imágenes figurativas que tuvo su culminación en el magdaleniense (Petrognani 2015).

6.3. **Perspectiva torcida** (*perspective tordue*, según Breuil)¹²⁶. Es una de las características recurrentes del arte paleolítico, animales vistos de perfil, pero mostrando ambos cuernos.

Este tipo de representación gráfica se explica desde el significado simbólico de dichos animales, donde sus cuernos curvos conforman la metáfora lunar que los identifica con el principio lunar-femenino, por lo que es muy conveniente que aparezcan pintados ambos cuernos (o ambos colmillos, como en el caso de los mamuts), generando así este tipo de imagen característica.

“Cabe afirmar que [el modelo de la perspectiva torcida] era, en principio, mucho más directo e inmediato que la perspectiva, puesto que retrataba los aspectos más esenciales de la totalidad del objeto” (Giedion 1981: 43).

“Con la perspectiva torcida se combina un cuerpo dibujado naturalmente, desde su vista lateral, y una posición por parte de la cabeza que no concuerda con la realidad. El hombre se aparta de la imagen natural del animal en favor del simbolismo. Con la colocación frontal de los cuernos logra indicar las fases creciente y menguante de la luna. La fase circular de la luna, la luna llena, se consigue recrearla mediante la colocación entre los cuernos de otra forma, igualmente redondeada, el ojo. Un ojo, situado entre los cuernos, indica el decurso cuarto creciente-luna llena-cuarto algunas composiciones del arte paleolítico menguante. Únicamente con la vista lateral de la cabeza en perfil se consigue dejar ver un sólo ojo. Esto explica que se coloquen los cuernos en visión frontal sobre una cabeza de perfil” (Lacalle 1998: 270).

En ocasiones han aparecido imágenes frontales, pero resulta infrecuente¹²⁷.

En las representaciones más tempranas se puede apreciar un intento de perspectiva naturalista¹²⁸, pero ésta se irá normalizando en perspectiva lateral torcida o en lateralidad plena sin perspectiva alguna: los animales sin cuernos (caballo, cierva, oso, león) presentarán lateralidad sin perspectiva (denominado “perfil absoluto”), lo que de nuevo refuerza el argumento de que al grafarse con perspectiva torcida las dos defensas simétricas, sean cuernos (bisonte, toro, cabra), colmillos (mamut) o astas (cérvidos), resultan importantes atributos simbólicos (lunares los dos primeros, o solar el tercero).

“Los resultados muestran una relación estrecha entre la perspectiva seleccionada para los apéndices superiores —orejas/cuernos— y la importancia de éstos para reconocer la especie representada” (Gárate 2010: 421).

¹²⁶ Según la posición de los cuernos (y a veces también de las patas) Leroi-Gourhan (1983: 33) ha diferenciado entre las perspectivas biangular opuesta, biangular recta, biangular oblicua, y uniangular, siendo matices estilísticos válidos para detallados estudios regionales comparativos; pero en todos estos casos se ven los dos cuernos y el cuerpo de perfil lateral, por lo que en el presente trabajo y a efectos simbólicos hemos generalizado con el ya conocido término de “perspectiva torcida”.

¹²⁷ Imágenes frontales de animales que según las cifras de Sauvet suponen un escaso 0,72% del total: “En nuestro corpus global (teniendo en cuenta todas las especies y cualesquiera que sean las partes del cuerpo representadas), los resultados no son estadísticamente significativos: 2397 figuras orientadas a la derecha frente a 2443 figuras orientadas a la izquierda (excluyendo treinta y cinco figuras en visión frontal)” (Sauvet 2018: 47).

¹²⁸ Se habría denominado perspectiva biangular recta. En Chauvet lo vemos, por ejemplo, en las dos orejas de las cabezas de los leones, o incluso parece que hay leones con ambos ojos representados, y también algún rinoceronte muestra ambas orejas e incluso el pecho y ambas patas delanteras en perspectiva.

6.4. Superposición de figuras (que sería un tipo de transparencia)¹²⁹.

“No se destruyen pinturas anteriores para producir otras nuevas, sino que las que ya están existen para siempre y las nuevas se añaden y superponen, como sucede en la mayor parte de las pinturas rupestres” (Múzquiz 1994: 364).

Es una de las características distintivas del arte paleolítico, que cobra más sentido si aplicamos la hipótesis de interpretación ahora planteada: no serían entonces meros animales que se solapan unos sobre otros, sino símbolos de los dos principios antitéticos cuya integración compone el conjunto de los seres/elementos constituyentes de la totalidad indisoluble del mundo material y espiritual.

Diversos investigadores ya apuntaban que estas yuxtaposiciones, oposiciones y superposiciones no eran aleatorias sino plenamente intencionadas, estando directamente relacionadas con el significado de las escenas:

“También escribía [Laming-Emperaire] que las asociaciones deliberadas de imágenes «que han sido interpretadas hasta ahora como yuxtaposiciones o superposiciones deberían, en realidad, considerarse como composiciones deliberadamente planificadas» (Laming-Emperaire 1962, pp 118, traducción de J. Clottes)” (Lewis-Williams 2016: 58-59).

“Las diferentes maneras de presentar las figuras en el arte del Paleolítico superior, por yuxtaposición, oposición y superposición no son aleatorias. Hay un código que se utiliza para registrar información. Podemos entender su significado, conociendo la función de las figuras animales” (Lacalle 2010: 29).

Al igual que cuando en la naturaleza vemos a un animal delante de otro tapándolo parcialmente, y no por ello el animal de detrás deja de existir en plenitud, la superposición de siluetas nos lleva a su coexistencia en el ámbito simbólico sin perder sus cualidades respectivas, pero incorporando una nueva intención conceptual de combinación (o bien de refuerzo) de principios. Esta superposición de figuras sería, en su acepción profunda, una especie de alquimia espiritual: tomar dos esencias opuestas (o bien similares, en el caso de refuerzo simbólico) y mezclarlas parcialmente (sobreponer sus perfiles simbólicos) para dejar constancia mágica de que conoce, acepta y asume el mecanismo sagrado de interacción entre ambos principios binarios, complementarios y universales, que de manera conjunta conformarían el todo. Ya desde sus inicios más tempranos, el hombre nunca ha dejado de jugar a ser “aprendiz de brujo”¹³⁰.

“Las relaciones que se establecen entre el bóvido y el caballo o entre animales equivalentes por su significado, pueden definirse como de oposición y de superposición. Aparecen en los paneles asociados, frecuentemente en direcciones opuestas, acudiendo incluso a la superposición. De estos hechos se desprende una relación dialéctica entre ambos principios” (Lacalle 2010: 38).

¹²⁹ Giedion define dos formas de usar la transparencia: la “superposición de diferentes configuraciones” (común en el arte Paleolítico) y el “hacer el cuerpo transparente mostrando así simultáneamente su interior y su exterior”, esto último más infrecuente pero también documentado en el arte Paleolítico (Giedion 1981: 75-91).

¹³⁰ Véase el cuento *El aprendiz de brujo* de Johann Wolfgang von Goethe.

Aplicando la nueva hipótesis, podrían definirse dos clases diferentes de superposición: la redundante o de refuerzo (se da cuando coinciden solapados dos símbolos del mismo principio, sean dos figuras, sea figuración y elemento abstracto, o sea una imagen correspondiente al principio femenino=lunar representada sobre la propia cueva), y la complementaria o dual (con sobreposición de símbolos del principio contrario, interactuando entre sí).

Según la “ley de enmascaramiento” de la Gestalt, si una figura es suficientemente pregnante, se reconoce, aunque se someta a perturbaciones como puede ser la superposición parcial de figuras.

6.5. Jerarquía de escala o tamaño. El tamaño relativo de las distintas figuras marca una jerarquía simbólica, que igualmente habría de considerarse en el análisis de una superposición dada.

Gradación jerárquica de escala. El tamaño establece una relación jerárquica entre figuras. Una figura grande se ha de compensar con otra figura grande del principio opuesto, o bien con varias figuras pequeñas. Responde a la “ley de jerarquización” de la Gestalt, donde una figura más grande es mejor percibida que varias pequeñas.

El tamaño de los animales-símbolo es conceptual, no representa la realidad biológica:

“La tipometría refleja poco o nada el natural. Los bisontes y uros mantienen una tipometría poco mayor que los cérvidos y los cápridos, los caballos abarcan todo el arco de dimensiones reflejado, y las ciervas y los ciervos mantienen tamaños similares sin que se indique el característico dimorfismo de género” (Gárate 2010: 420).

6.6. Animación. En determinadas representaciones figurativas parece hacerse alusión al movimiento de los animales, bien por mostrar una postura dinámica de patas y/o cabeza, bien mediante el empleo de contornos múltiples que sugieren desplazamiento, bien mediante el uso de escenas narrativas en las que se entienden desplazamientos colectivos o enfrentamientos entre animales afrontados.

“La représentation du mouvement participe à la signification de cet art originel. Les thèmes comportementaux reconnus et leurs combinaisons au sein des assemblages constituaient sans doute les termes d’une grammaire balbutiante annonciatrice des premiers pictogrammes” (Azéma 2006: 479).

El dinamismo o movimiento de las figuras sería congruente con un pensamiento dualista de dos grandes principios opuestos que necesariamente han de interaccionar entre sí.

“It can be seen that Palaeolithic artists designed a system of graphic narrative that depicted a number of events befalling the same animal, or groups of animals, so transmitting an educational or allegorical message. They also invented the principle of sequential animation, based on the properties of retinal persistence. This was achieved by showing a series of juxtaposed or superimposed images of the same animal” (Azéma y Rivère 2012: 323).

Sobre las figuras del Gran Panel de la cueva de Cussac, Valérie Feruglio escribe que:

“The animation rendering is as remarkable as the variability in the rendering of the animals. The intention to express specific positions is obvious, but the result was not always fortunate; in several cases, one senses that the artist did not succeed at this task and the anatomical segments do not articulate together as they should” (Feruglio et al. 2019: 6).

El dinamismo de algunas de estas figuras donde se duplican las patas en señal de desplazamiento activo estaría relacionado con el “movimiento estroboscópico” estudiado por Max Wertheimer dentro del movimiento de la Gestalt.

Es de esperar que los animales masculino-solares sean más dinámicos que los femenino-lunares, por ser el movimiento y lo activo características simbólicas de los primeros, siendo lo estático y lo pasivo propios del principio femenino-lunar:

“Los caballos y ciervos indican el dinamismo en sus extremidades inferiores, en porcentajes relevantes. Destaca sobre todo el caso de los caballos con las patas inclinadas a modo de galope. Los temas restantes son mayoritariamente estáticos” (Gárate 2010: 421).

6.7. Intensidad como definición o detalle. Animales bien definidos, más completos y con mejor detalle ofrecen un mayor “peso” simbólico-compositivo que otros apenas esbozados. Cuando una parte de un animal ya es identificable, tiene valor simbólico, pero es distinto un cuarto trasero o un dorso (peor reconocible) que una cabeza o prótomo (donde aparecen definidos los atributos que generaron las metáforas de imagen), e incluso una cabeza muy detallada (como la de megalocero con lomo junto a pequeño rectángulo de Lascaux) puede tener más relevancia simbólica que un perfil completo pero muy simple.

“La tendencia principal es la ausencia de recursos de representación más allá de la estructura básica del taxón representado. Es decir, destaca la simplificación o parquedad de detalles como norma general” (Gárate 2010: 421).

6.8. Orientación y equilibrio por oposición. Figuras lateralizadas mirando a derechas o a izquierdas, equilibrio que se culmina en los animales afrontados (es decir, directamente enfrentados entre sí). Las siluetas representadas en un sentido tienden a compensarse con las posicionadas en el sentido contrario. Como ejemplo más radical, en el panel principal de La Covaciella vemos que hay dos grupos de figuras separados por un pliegue vertical en la roca, las de la izquierda miran hacia la derecha y las de la parte derecha miran hacia la izquierda. Ya se ha comentado que algún autor¹³¹ ha detectado estadísticamente que un mayor número de caballos miran a derechas mientras que un mayor número del resto de animales miran a izquierdas, lo que podemos interpretar como una incipiente relación dextrógira-solar y levógira-lunar; pero este simbolismo no se desarrollará plenamente hasta la nueva cosmovisión que se originará desde el Neolítico. Sin embargo, otros autores no han encontrado esa relación, pues Gárate hablando de las figuras rojas cantábricas expone que:

¹³¹ Sauvet (2018).

“La lateralización de las grafías mantiene un equilibrio entre las orientadas a izquierda y las orientadas a derecha. Las horizontales, que son las más numerosas, presentan cantidades muy similares aunque con una ligera tendencia a la izquierda. No hemos detectado ningún patrón específico” (Gárate 2010: 421).

“Ley de simetría”, donde los elementos aislados, pero con cierta simetría o afrontados, se leen en conjunto como un único grupo.

6.9. Refuerzo de significados por su posición relativa: arriba (masculino-solar) y abajo (femenino-lunar). En el Gran Panel de la cueva de Cussac¹³² los animales principales (por tamaño, definición y profundidad del grabado) son arriba un gran caballo (grupo A, rodeado de muchos otros caballos y bisontes tanto contiguos como afrontados y yuxtapuestos) y abajo un gran bisonte (Grupo B, igualmente rodeado y solapado con otros animales como bisontes, mamuts y caballos). Parece que la ejecución física de estos grabados siguió dicha composición, primero las figuras principales y de mayor tamaño y definición, luego otras complementarias tanto solapadas como afrontadas, y finalmente se rellenaron los huecos¹³³. Así, en plena coherencia simbólica, el principio caballo-masculino-solar está representado arriba (convenientemente complementado y equilibrado por otras figuras de ambos signos), y abajo el principio bisonte-femenino-lunar (también equilibrado por otras figuras)¹³⁴.

¹³² Feruglio *et al.* (2019).

¹³³ El propio proceso pictórico o de ejecución de una escena desvela también la jerarquía simbólica: *“The meaning of this scene is to be found in its construction, its fabrication, as much as, if not more than, in its final state”* (Lorblanchet, 2010: 358).

¹³⁴ En este panel se ha estudiado el orden de elaboración de las distintas superposiciones en los dos grupos, el superior y el inferior: *“This study of the superimpositions demonstrates that the additions of different animal taxa were intentional and that the two groups were constructed in opposite orders”* (Feruglio *et al.* 2019: 10). El Gran Panel de la cueva de Cussac estaría entonces ejecutado de forma homogénea, pero con varias fases sucesivas en un corto lapso temporal:

— Grupo A: en la parte superior izquierda, dos grandes caballos mirando hacia lados opuestos con una cabeza de bisonte afrontado al caballo de la derecha, que se van completando con caballos menores sobrepuestos, bisontes menores sobrepuestos, encima del todo un bisonte parcialmente sobrepuesto a los caballos, e incluso parece que arriba a la izquierda habría un símbolo en forma de luna nueva o creciente.

— Grupo B: en la parte central, un gran bisonte que se va completando con pequeñas figuras sobrepuestas de bisontes, una cabeza de caballo y un caballo vertical, y varios mamuts, incluso un pequeño perfil femenino solapado en los cuartos del bisonte principal. En la esquina inferior derecha aparece aislado un pequeño conjunto (grupo C) con motivos menores y peor definidos. No solo muchas de las figuras tienen poses dinámicas, es el propio proceso de elaboración del grabado de las figuras el que le da sentido a esta composición: la ejecución de estas escenas nos está contando una historia. La interpretación de este panel, a la luz de las investigaciones sobre el orden de ejecución sucesiva de las distintas figuras (Feruglio *et al.* 2019) y aplicando la teoría interpretativa propuesta, sería la interacción y complementariedad de los dos grandes principios (es decir: bisonte=luna=femenino y caballo=sol=masculino) para componer el todo unificado (“coimplicación de los opuestos”, en terminología de Andrés Ortiz-Osés). Así, supone un ejercicio representativo de la cosmovisión del Paleolítico Superior, ejercicio que indudablemente tenía fines espirituales/rituales/religiosos. La parte superior se empieza mediante un caballo de grandes dimensiones y con grabado bien perfilado (la jerarquía que establecen el tamaño del animal y la relevancia del grabado de línea es importante), al que se añade otro caballo mirando en el sentido opuesto (quizás representando juntos el día), a la derecha afrontado un prótomo de bisonte (como indicando el inicio de la noche), y enseguida multitud de figuras superpuestas rellenando todos los espacios, tanto caballos como bisontes (es decir, lo existente como resultado de la interacción entre los dos grandes principios). Debajo se repite algo similar, pero al revés, se empieza con el principio opuesto (un bisonte dinámico de grandes dimensiones y con grabado muy marcado) sobre el que se sobreponen figuras de menor tamaño como caballos, bisontes y mamuts (éstos últimos animales, con largos colmillos curvos, serían una variedad del simbolismo del principio lunar=femenino), y como refuerzo también aparece sobrepuesto un pequeño perfil de mujer. Resumiendo, tenemos “arriba” lo masculino=solar que interacciona y se combina con lo femenino=lunar, y “abajo” lo femenino=lunar que interacciona y se conjunta con lo masculino=solar.

“This dynamic study of the Grand Panel composition yields evidence of an intentional and multiple palimpsest in which “addition is made selectively, close to the one which they wish to support or respond to, so art makers pay close attention to the position of their image” (Sapwell, 2017: 362) It shows that it is an accumulation of interacting images which make sense through their association and chronology of realization. We assume that such rules of composition underlie a narrative (in the sense of illustrating a speech)” (Feruglio et al. 2019: 10).

Equilibrio por delimitación del grupo. Especies que se corresponden con un principio dual rodean a las especies del otro principio. Así lo vemos en el panel principal de la cueva de La Covaciella, donde cuatro bisontes quedan rodeados de un ciervo a la izquierda y un reno a la derecha, con un pequeño prótomo de caballo abajo¹³⁵.

6.10. Refuerzo por serialización o repetición. Es muy frecuente, creando el efecto natural de manada, e incluso con una repetición sobrepuesta como en el caso de Chauvet con leones, rinocerontes y caballos.

“Principio de dirección común” o “ley del movimiento común”, donde los animales que están en la misma dirección se perciben de forma grupal.

6.11. Combinación de símbolos primarios y símbolos secundarios. Los símbolos primarios son los figurativos y los secundarios los abstractos (con cierta semejanza a las formas que los originaron, pues si no serían signos inmotivados)¹³⁶. Esta combinación puede ser bien redundante (símbolos del mismo principio), o bien complementaria buscando un equilibrio entre términos simbólicos (símbolos de géneros opuestos).

6.12. Inclinación, giro e inversión de figuras. Figuras giradas ven modulado su significado simbólico, y directamente invertidas podrían expresar el simbolismo contrario.

Animales de simbología más “híbrida” como las ciervas aparecerían con más frecuencia inclinados que en horizontal, como puede verse con las figuras rojas cantábricas:

“La nivelación viene marcada por la tendencia a representar las grafías animales dispuestas en horizontal. El resto de las modalidades diferenciadas —vertical, inclinada hacia arriba e inclinada hacia abajo— tienen una presencia muy escasa, tanto en el conjunto como en cada una de las cuevas. Ni siquiera por temas tienen especial relevancia. Solamente se puede destacar la preferencia por ciervas inclinadas más que por ciervas verticales, al contrario de lo que sucede con los caballos” (Gárate 2010: 421).

¹³⁵ También aparecen dos “casetas” de bisonte en la mitad izquierda, así como otros bisontes incompletos o solo parcialmente esbozados en la mitad derecha.

¹³⁶ El lenguaje simbólico es curioso, a veces sucede que un signo inmotivado pasa a convertirse en símbolo secundario, para el que se construye la metáfora a posteriori. Así ha sucedido con el símbolo de la paz (círculo con diámetro vertical y dos radios inferiores y simétricos a 45° de la vertical, que inicialmente era el emblema de la campaña “British Campaign for Nuclear Disarmament” compuesto de la superposición de las letras ND según el alfabeto-semáforo de banderas, pero que el imaginario popular ha convertido en esquematización de la pata de la paloma blanca de la paz (a su vez, símbolo de la paz figurativo o primario).

6.13. **La parte representa al todo**, por metonimia. En las representaciones simbólicas, un prótomo representa al animal entero (y a su significado simbólico) aunque formalmente solo sea la parte de la cabeza, así como una vulva triangular sustituye a lo femenino al completo.

7. COMPATIBILIDAD DE LA HIPÓTESIS PROPUESTA CON OTRAS TEORÍAS

Resulta interesante constatar que la interpretación que ahora se ha propuesto, no solo sería compatible con otras teorías ya formuladas, sino que las unifica dentro de una teoría común no excluyente; por ello, en el título del presente artículo se la ha denominado como “hipótesis sintética”, por constituir una síntesis convergente de diversas interpretaciones ya desarrolladas por otros autores a lo largo de la historiografía de la investigación.

7.1. **Investigaciones de Leroi-Gourhan.** Sus extensas investigaciones, sistemáticas y rigurosas, motivan el fundamento arqueológico de la hipótesis simbólica ahora planteada, y por tanto de la consiguiente cosmovisión paleolítica dualista que de forma directa se deduce. En esta nueva hipótesis aquí formulada se mantienen las propuestas de Leroi-Gourhan, pero ahora se va un poco más allá, donde también se incorporan las propuestas astrales de Lacalle, planteando así una teoría conceptual de la cosmovisión paleolítica.

7.2. **Teorías astrales de Raquel Lacalle.** En cierto modo, se trata de una reformulación moderna de las tesis de la escuela del mito natural:

“La escuela del mito natural (...) su tesis era que los dioses de la Antigüedad, y por implicación los dioses de cualquier lugar y época, no eran más que fenómenos de la naturaleza personificados: el sol, la luna, las estrellas, el alba, la renovación primaveral, los ríos violentos, etc. El representante más destacado de esta escuela fue Max Müller” (Evans-Pritchard 1991: 42).

“Herbert Spencer (...) decía que el hombre primitivo era racional y que, dado lo escaso de sus conocimientos, sus inferencias eran razonables, aunque deficientes. Veía éste que algunos fenómenos, como el sol y la luna, las nubes y las estrellas, aparecen y desaparecen, lo que le proporcionó la noción de dualidad, de las condiciones de visible e invisible” (Evans-Pritchard 1991: 46).

Efectivamente, Lacalle argumenta que en el arte Paleolítico la dualidad simbólica bisonte-caballo es una oposición lunar-solar:

“La importancia del cuerno como elemento simbólico que mejor representa al astro nocturno ha hecho que aquellos animales con cornamentas en forma de medialuna hayan sido empleados como símbolos de la divinidad lunar.

La dualidad caballo/ bóvido, tema nuclear del arte paleolítico, aludiría al mitograma elemental de la religiosidad paleolítica, al dualismo sol-luna, pareja central en la cosmovisión del hombre paleolítico” (Lacalle 1998: 266).

Modificando algunas cuestiones concretas ya reseñadas con anterioridad, el planteamiento general desarrollado por Raquel Lacalle sería compatible con la nueva propuesta sintética ahora formulada.

7.3. Teoría chamánica de Lewis-Williams y Clottes. Los escasos teriomorfos representados (con cuerpo de humano y cabeza de animal: sería el hechicero transformándose en su animal de referencia) apoyarían la existencia de prácticas chamánicas. Algunas obras en lugares recónditos y poco accesibles de las cavernas-santuarios pueden revelar patrones de comportamiento individualizado de recogimiento místico (explicables dentro de la teoría chamánica). Los estudios etnográficos comparativos sobre sociedades de cazadores-recolectores reforzarían la tesis de que en el Paleolítico Superior existieron chamanes, hechiceros, curanderos o brujos.

El chamanismo no conforma en sí una religión¹³⁷, sino que supone una intermediación por especialista entre el mundo espiritual y el material generalmente enfocado a la sanación, siendo consecuencia posterior a una mentalidad animista y desarrollándose tras la creencia en una vida en el Más Allá; éste sería el caso más frecuente en las sociedades de cazadores-recolectores¹³⁸.

Los trabajos de corte generalista de Lewis-Williams sobre el chamanismo no terminan de explicar la complejidad del arte parietal del Paleolítico Superior¹³⁹, pero serían compatibles con la cosmovisión en la que se fundamenta la nueva teoría sintética ahora propuesta. Nos encontraríamos así con una visión conceptual del mundo no teísta donde todo está generado por dos principios fundamentales binarios, opuestos y complementarios; y en donde los “profesionales” de la sanación serían los chamanes o brujos, dotados de la capacidad de contactar con el mundo intangible de los espíritus, y probablemente serían los oficiantes principales en los ritos prehistóricos que involucran el arte simbólico de las cavernas.

“Sin duda, la experiencia chamánica es específicamente humana, ya que implica, al igual que el trance, la supremacía del mundo del significado sobre la interacción pragmática efectiva. (...) El chamanismo es un desarrollo especial del programa general de la búsqueda, con un refinamiento o excedente característico que tiene sus repercusiones en la narrativa prelitteraria” (Burkert 2009: 127).

Por otra parte, Lewis Williams bien podría subscribir la hipótesis aquí presentada, pues ya en su momento escribió que:

“Las primeras gentes del Paleolítico superior creían que un conjunto de especies animales poseía ciertas propiedades o significados que las hacían especiales” (Lewis-Williams 2016: 204).

¹³⁷ Así lo puntualizan Hervey Peoples, Pavel Duda y Frank Marlowe: *“Although shamanism has been described as the universal religion of Paleolithic hunter-gatherers (Eliade 1964; Winkelman 1990), it is not a religion per se, but a complex of beliefs and behaviors that focus on communication with the ancestral spirits, as well as the general world of spirits in the realm of the afterlife. Shamans are healers, ritual leaders, and influential members of society whose keen insight and success in solving social problems (Rossano 2007; Winkelman 1990) can lead to wealth, power, and access to mates”* (Peoples et al. 2016: 274).

¹³⁸ Tras el estudio de las 33 sociedades de cazadores-recolectores comparadas por Peoples et al. (2016: 266, 267 fig.2) se cuantificó que un porcentaje del 79% de estas sociedades creían en la vida del alma con personalidad propia en el Más Allá, y en igual porcentaje se trataba de sociedades donde se practicaba el chamanismo: *“Belief in an afterlife and shamanism emerge in the presence of the fundamental trait of animism. (...) belief in an afterlife is likely to have emerged first from the base of animistic beliefs, and later shamanism evolved in the presence of belief in an afterlife”* (Peoples et al. 2016: 272).

¹³⁹ Son obras elaboradas y complejas, que no pueden hacerse durante los estados alterados de consciencia, como se ha sugerido.

“Parece probable que durante el Paleolítico superior la gran metáfora binaria se convirtiera en un vehículo de múltiples significados que puede haber incluido ideas de vida y muerte, bueno y malo, aunque en formulaciones probablemente distintas a aquellas que han atravesado la tradición occidental hasta la actualidad” (Lewis-Williams 2016: 227).

7.4. Desarrollos teóricos de simbolistas jungianos. Evidentemente el nuevo marco teórico aquí propuesto no sería muy compatible con una gran diosa-madre prehistórica, pero resulta significativo que estos simbolistas teorizan la existencia de un doble mito prehistórico: el mito de la diosa madre (simbolizada por la luna) y el mito del cazador, relatos que en cierto modo nos remitirían a los principios contrapuestos femenino=lunar y masculino=solar.

“Parecen, entonces, [el mito de la diosa-madre y el mito del cazador] contar historias diferentes e incluso mutuamente excluyentes” (Baring y Cashford 2014: 59).

Entre mitólogos y simbolistas hay unanimidad al atribuir a la luna un carácter femenino y al sol un carácter masculino. Y también tendrían bastante asumidas las oposiciones binarias:

“La triste verdad es que la auténtica vida del hombre consiste en un complejo de oposiciones inexorables: día y noche, nacimiento y muerte, felicidad y desgracia, bueno y malo” (Jung 1995: 85).

Ya se ha indicado antes que tanto Mircea Eliade¹⁴⁰ como Campbell¹⁴¹ se han pronunciado favorablemente sobre la existencia de chamanes prehistóricos; Baring y Cashford parece que identifican al artista del Paleolítico con el brujo o chamán (lo que a la vista de la hipótesis sintética que se está proponiendo, resultaría bastante congruente):

“El artista y el chamán eran probablemente la misma persona” (Baring y Cashford 2014: 58).

Sobre la propuesta interpretativa que ahora se hace, tendría buen encaje con ciertos desarrollos teórico-filosóficos jungianos sobre la búsqueda de una integración de principios antagónicos en la tradición occidental. Aquí sería apropiada la locución neoplatónica *coincidentia oppositorum*¹⁴², empleada por los eruditos vinculados al Círculo de Eranos como Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, Henri Corbin, etc., expresando la unicidad de la conciliación en lo que aparentemente eran términos opuestos excluyentes¹⁴³. Hoy en día esta línea de pensamiento se sigue desarrollando en determinados planteamientos filosóficos hermenéuticos, como en la “coimplicación de los opuestos” de Ortiz-Osés¹⁴⁴ (que supone una “dualéctica o dialéctica implicativa”)¹⁴⁵.

¹⁴⁰ Eliade (1951).

¹⁴¹ Campbell (2017:317-385).

¹⁴² Coincidencia de opuestos, término acuñado por Nicolás de Cusa en *De docta ignorantia* (1440).

¹⁴³ Concepto que igualmente encontramos en una serie de tradiciones religiosas como el hinduismo tántrico, budismo, zoroastrismo, taoísmo, zen y sufismo.

¹⁴⁴ Ortiz-Osés (2003).

¹⁴⁵ Fernando José Vergara Henríquez explica que: “La dualéctica trata de coimplicar los contrarios manteniéndolos en su relacionalidad y ambivalencia mutua, correlatividad y complicidad, no para “superarlos”, sino para “superarlos” en un sentido transversal de mediación simbólica” (Vergara 2011: 31).

7.5. **Neopositivismo.** Pueden restablecerse interesantes correlaciones entre la hipótesis que se propone y las tesis de la arqueología procesualista o neopositivista.

- Existiría una convergencia con el ideal procesualista de la cultura como modelo sistémico (análisis funcional mediante la teoría general de sistemas aplicada al hecho cultural), desvelando por inferencia los fundamentos del “subsistema ideológico” al constituir el arte Paleolítico “artefactos ideotécnicos” relacionados con la ideología religiosa y reflejando la cosmovisión resultante¹⁴⁶.
- Conforme al método científico hipotético-deductivo, se plantea ahora una teoría general (basada en los estudios previos de las evidencias arqueológicas) que serviría como hipótesis teórica de trabajo desde donde abordar el estudio pormenorizado del arte del Paleolítico.
- La presente hipótesis no entra en contradicción con muchos de los estudios de tendencia procesualista, como los relacionados con marcadores de territorialidad, grupos regionales, comunicación de información, adaptación al entorno ambiental geoclimático, gestión de recursos, ejemplos de representaciones topográficas, ejemplos de calendarios, etcétera, cuyas propuestas teóricas seguirían siendo compatibles.
- En esta teoría se incorporan una serie de conclusiones que se refuerzan a través de estudios estadísticos o cuantitativos de corte procesualista sobre comparaciones etnográficas, como que las sociedades de cazadores-recolectores son básicamente animistas, donde luego en una gran mayoría de estas sociedades se pasó a creer en la inmortalidad del alma, y que finalmente adoptaron un sistema chamánico de especialistas en curación a través del contacto con los espíritus; todo ello por ese orden, tanto cronológico como de prelación¹⁴⁷.

8. CONCLUSIONES

Se ha partido de la acepción de símbolo de la “escuela aristotélica”, con el símbolo definido como concepto abstracto (significado) asociado a una imagen (significante) mediante una metáfora. Es decir, el símbolo como metáfora de un concepto¹⁴⁸. Esto nos lleva a que el pensamiento simbólico responde básicamente a la capacidad de abstracción humana, y sirve para materializar las ideas representándolas mediante imágenes.

¹⁴⁶ Lewis Roberts Binford escribe: “*An approach is offered in which culture is not reduced to normative ideas about the proper ways of doing things but is viewed as the system of the total extrasomatic means of adaptation. Such a system involves a complex sets of relationships among people, places, and things whose matrix may be understood in multivariate terms*” (Binford 1965: 209).

¹⁴⁷ Peoples *et al.* (2016).

¹⁴⁸ Nótese que es diferente “metáfora de un concepto” (o concepto expresado mediante metáfora, que sería la definición del símbolo) de “metáfora conceptual” (designación por la que se conoce a una metáfora general entre dominios cognitivos, originando así un modelo o plantilla para toda una serie de expresiones metafóricas).

En el Paleolítico Superior aparece el arte de forma sistemática y plena, estando el arte asociado directamente al pensamiento simbólico y por tanto a la capacidad cognitiva del pensamiento abstracto de la mente humana. Las representaciones simbólicas conforman el arte Paleolítico¹⁴⁹. Igualmente, el acontecer del pensamiento simbólico irá vinculado a la aparición del pensamiento religioso (pues llegados a este punto de poder manejar y comunicar los grandes conceptos abstractos, el hombre necesita crear un mundo de sentido, donde ubicarse y que justifique su paso por esta vida). La religión genera cohesión social, orden y estabilidad, y ofrece una explicación del propósito de la vida y la muerte suficiente para garantizar una continuidad (que en el caso del Paleolítico Superior sería de más de 25.000 años).

“Hay que admitir que la religión tiene relación con la aptitud para la supervivencia” (Burkert 2009: 35).

“Se podría incluso afirmar que las ilusiones religiosas son biológicamente ventajosas” (Burkert 2009: 36).

“En The Function of Religion, Niklas Luhmann afirmaba que el principal proceso de creación de sentido en las interacciones de un sistema con su ambiente es la «reducción de la complejidad», y consideraba que ése es en particular el logro de la religión” (Burkert 2009: 57).

Esta «explosión cultural» ha sido vinculada por una serie de investigadores al resultado de mejoras en la conectividad cerebral que se han ido afianzando gracias al desarrollo cultural (interesante tesis “biológico-cultural” que seguro se seguirá desarrollando)¹⁵⁰, mientras que otros teóricos lo atribuyen a un progreso meramente “cultural” y no biológico.

En cualquier caso, en el presente artículo se sostiene que a través de un entendimiento del símbolo como metáfora de una idea o concepto se pueden llegar a encontrar y comprender las metáforas fundamentales del simbolismo en el arte rupestre del Paleolítico Superior europeo, lo que consecuentemente nos permitirá formular la siguiente hipótesis: se propone que este arte primevo respondería a una cosmovisión animista¹⁵¹ que giraba en torno a un dualismo complementario, polarizado entre el bisonte=luna=femenino y su opuesto el caballo=sol=masculino, y donde la interacción entre estos dos grandes principios vitales conformaba la totalidad el mundo conocido, material y espiritual.

Además, en este modelo existiría el chamanismo, y por tanto previamente ha de darse la creencia en la inmortalidad del alma.

¹⁴⁹ Cuestión muy interesante en la actual discusión en el ámbito de la estética sobre el esencialismo o no esencialismo del arte.

¹⁵⁰ El etólogo Desmond Morris (2016: 146) describía la capacidad de dibujo figurativo que surge “de forma natural” en los niños a los 3½-4 años al pintar sus primeros “monigotes”, algo que ningún chimpancé podría llegar a hacer. Y a los 4½ años los niños ya han “aprendido” a dibujar no solo letras como la M para representar “mamá” (signos) sino también corazones rojos (símbolos) para expresar que quieren a su madre y a su padre. Todo ello resulta coherente con las reflexiones que hace Edwin Fuller Torrey (2017) sobre el desarrollo progresivo de las capacidades cognitivas en los niños, que seguirían secuencialmente las mismas fases del desarrollo evolutivo del cerebro humano.

¹⁵¹ Existiría una cierta conformidad entre los autores que han estudiado el tema sobre el carácter netamente animista de las sociedades primitivas: “En este sentido, la propuesta de Lakoff y Johnson (1980) puede ser un fértil camino para la exploración sobre las concepciones animistas entendidas como metáforas para la comprensión del mundo” (Quintanilla y Sarriá 2003: 331).

“Animistic thinking would have been present in early hominins, certainly earlier than language (Coward 2015; Dunbar 2003)” (Peoples et al. 2016: 274).

“Shamanism significantly correlates with belief in an afterlife, which emerged first. Shamanism then evolved in the presence of belief in a realm of spirits of the dead. If belief in an afterlife is lost, shamanism is also likely to be lost” (Peoples et al. 2016: 274).

Con esta hipótesis formulada desde el realismo epistemológico¹⁵² frente al instrumentalismo, se pretende integrar teorías interpretativas ya establecidas, proporcionando un modelo o marco teórico unificado para estudiar el simbolismo del Paleolítico Superior y su mundo de significación; hipótesis que se entiende suficientemente razonable, coherente y justificada, y perfectamente compatible con una mayoría de teorías ya desarrolladas que indudablemente pueden enriquecer la visión del conjunto. Este marco conceptual quedaría cimentado en los completos estudios arqueológicos ya realizados por investigadores como Leroi-Gourhan y Raquel Lacalle, y sería compatible con la teoría chamánica de Lewis-Williams y Clottes, así como con determinados planteamientos neopositivistas de la Nueva Arquitectura (procesualismo) pues propone una hipótesis generalista de partida que ir contrastando con la realidad arqueológica, y que además puede compaginarse con otras interpretaciones más localistas o puntuales (territorialidad, grupos regionales, comunicación de información, ambientalismo y relación con el entorno, ejemplos de calendarios y de mapas, etc.). Al partir de un concepto diferente de símbolo, solo ofrecería una concordancia parcial con la hermenéutica jungiana.

Vista desde el punto de vista filosófico¹⁵³, la hipótesis planteada para la cosmovisión subyacente en el arte del Paleolítico Superior entroncaría con determinados razonamientos del idealismo hegeliano, quien hablando de las antinomias kantianas expone que:

“That true and positive meaning of the antinomies is this: that every actual thing involves a coexistence of opposed elements. Consequently to know, or, in other words, to comprehend an object is equivalent to being conscious of it as a concrete unity of opposed determinations” (Hegel, EPS, §48).

A su vez, sabemos que el arte es el mayor estimulante de la creatividad, pero no su único objeto. La nueva creatividad humana catalizada por el arte (y debida al innovador pensamiento metafórico que, por primera vez, aparecería plenamente en el Paleolítico Superior) se desarrollará en todos los ámbitos de la actividad del homo sapiens, incluido el tecnológico¹⁵⁴, siendo en cualquier caso importante motor del avance humano. La evolución cultural y técnica durante el Paleolítico Superior europeo se produjo a un ritmo hasta entonces nunca visto.

“La creatividad en tal sentido hace referencia, fundamentalmente, a la imaginación y capacidad mental de los individuos que, bajo el estímulo de descubrir oportunidades e idear el modo de aprovecharlas o encontrar problemas y resolverlos, utilizando un proceso flexible de pensamiento, y condicionados por determinados elementos circunstanciales, les permite captar ideas de cualquier situación, incluso ajena al problema, proporcionando, como

¹⁵² Cassini (1992: 6-10); Lombardi (1998: 73).

¹⁵³ No obstante, en este artículo no se ha pretendido desarrollar una teorización filosófico-religiosa sobre cómo pudo ser este dualismo integrador de opuestos a la luz de los indicios arqueológicos conservados; únicamente se ha intentado argumentar razonadamente un modelo interpretativo de referencia para el arte prehistórico del Paleolítico Superior, que podría ser válido como punto teórico de partida para el desarrollo de futuros trabajos.

¹⁵⁴ White (2003: 560).

consecuencia, soluciones que satisfacen originalmente la necesidad planteada” (Fernández *et al.* 2019: 480-481).

Se ha podido determinar que una serie de composiciones rupestres fueron retocadas y/o ampliadas con gran respeto tras pasar siglos desde que inicialmente se pintaron/grabaron, por lo que básicamente eran entendibles en su significado simbólico global después de muchas generaciones, y para alcanzar al menos ese mismo grado de comprensión general es para lo que ahora se propone el presente modelo conceptual de interpretación¹⁵⁵.

Y aunque tras la crisis ideológica del Aziliense¹⁵⁶ esta cosmovisión fuese superada por otros esquemas de pensamiento más complejos motivados por el advenimiento el Neolítico y su nuevo modo de vida, una cierta pervivencia latente de las antiguas ideas explicaría muchas influencias simbólicas posteriores¹⁵⁷:

“El movimiento progresivo de reorganización característico de una época no implica el derrumbe total del antiguo sistema, cuyos valores, cuando son genuinos, vuelven a aparecer integrados en el nuevo” (Corvez 2000: 44).

El arte del Paleolítico Superior es enormemente complejo, con múltiples variantes sincrónicas y diacrónicas, llegándonos solo una mínima parte de lo que pudo haber existido; pero en estos tiempos se está haciendo más y mejor investigación que nunca, por lo que cada vez deberíamos estar un poco más cerca de irlo entendiendo, y a ello está enfocado este estudio.

No queda más que concluir el presente texto en la confianza de que la interpretación simbólica ahora propuesta sirva de punto de partida para nuevos trabajos que nos aporten un mejor conocimiento de ese periodo inaugural del pensamiento simbólico, gracias al cual somos ahora lo que somos. Y saber de dónde venimos es esencial para poder elegir hacia dónde queremos ir.

¹⁵⁵ Maurice Corvez, hablando de Lévi-Strauss y la etnología: *“No se propone alcanzar un conocimiento exhaustivo de tales sociedades sino solamente comprender ciertos niveles claves de su complejidad”* (Corvez 2000: 59).

¹⁵⁶ El Aziliense sería el resultado de una grave crisis de identidad colectiva en el mundo Paleolítico, donde en poco tiempo se cuestiona su lógica de pensamiento, es decir, se agota el paradigma cosmológico (la forma compartida de entender y explicar su propio universo) que se ha mantenido durante 25.000 años, haciendo aguas para terminar desapareciendo en un súbito hundimiento: *“Parece que todo el mundo simbólico del Paleolítico superior salta en pedazos y, en un periodo de tiempo muy breve, no queda prácticamente nada de él. Si observamos la enorme simplificación de signos azilienses parece claro que muy poco tiene que ver con aquel mundo simbólico del Paleolítico”* (Fernández-Tresguerres 1994: 92).

¹⁵⁷ Respecto a posibles pervivencias simbólicas latentes, basta leer los trabajos de mitólogos y simbolistas para encontrar de forma recurrente en distintas culturas posteriores múltiples referencias a esa conjunción de dos grandes principios opuestos, aunque arguyen que se trataría de símbolos arquetípicos y por tanto universales. Desde su inicio se ha establecido que el presente trabajo se fundamenta en una definición del símbolo como metáfora de un concepto abstracto, y por tanto los símbolos no serían universales (lo que hoy por hoy sí que es universal en la especie humana es la mentalidad metafórico-conceptual, necesaria para crear, entender y transmitir cualquier símbolo).

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR BECH, J. (2020): *La diosa-madre: un mito moderno de la edad de oro* (preprint), [https://www.researchgate.net/publication/342961693_LA_DIOSA-MADRE_UN_MITO_MODERNO_DE_LA_EDAD_DE_ORO].
- ANATI, E. (1995): “Simbolización, pensamiento conceptual y ritualismo del homo sapiens”, en *Tratado de antropología de lo sagrado, Vol. 1. Los orígenes del homo religiosus*, Editorial Trotta, Madrid, pp. 183-214.
- APUD-PELÁEZ, I. E. (2017): “Antropología, psicología y estados alterados de conciencia. Una revisión crítica desde una perspectiva interdisciplinaria”, *Revista Cultura y Droga*, 22 (24), pp. 34-58.
- ARENAS ESTEBAN, J. A. (2013): *Nociones básicas de Prehistoria universal*, Centro de Estudios Financieros, Madrid.
- ARIAS, P.; LAVAL, E.; MENU, M.; GONZÁLEZ SAINZ, C.; ONTAÑÓN, R. (2011): “Les colorants dans l’art pariétal et mobilier paléolithique de La Garma (Cantabrie, Espagne)”, *L’Anthropologie* 115, pp. 425-445.
- AZÉMA, M. (2006): “La représentation du mouvement au Paléolithique supérieur. Apport du comparatisme éthographique à l’interprétation de l’art pariétal”, *Bulletin de la Société préhistorique française* 103(3), pp. 479-505.
- AZÉMA, M.; RIVÈRE, F. (2012): “Animation in Palaeolithic art: a pre-echo of cinema”, *Antiquity* 86, pp. 316-324.
- BACHELARD, G. (1997): *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- BACON, B.; KHATIRI, A.; PALMER, J.; FREETH, T.; PETTIT, P.; KENTRIDGE, R. (2023): “An Upper Palaeolithic Proto-writing System and Phenological Calendar”, *Cambridge Archaeological Journal* 33:3, pp. 371-389.
- BAFFIER, D. (2009): “El arte Paleolítico Superior europeo”, en *La Prehistoria en el mundo*, coord. André Lerói-Gourhan, 404-438, RBA Coleccionables SA, Barcelona.
- BAHN, P. G. (1986): “No sex, please: we are Aurignacians”, *Rock Art Research* 3(2), pp. 99-105.
- BAHN, P. G. (1994): “Some new developments in ice age art”, *Complutum*, 5, pp. 197-202.
- BAHN, P. G. (1997): “Membrane and Numb Brain: A Close Look at a Recent Claim for Shamanism in Palaeolithic Art. Review of Les chamanes de la préhistoire: Transe et magie dans les grottes ornées, by J. Clottes and D. Lewis-Williams”, *Rock Art Research* 14 (1), pp. 62-68.
- BAHN, P. G. (2003): “Librenme del último trance: una valoración del mal uso del chamanismo en los estudios de arte rupestre”, en *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI: Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*, Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, pp. 53-74.
- BAHN, P. G. (2009): *An Enquiring Mind: Studies in Honor of Alexander Marshack*, American School of Prehistoric Research Monograph, Oxbow Books, Oxford.
- BAHN, P. G. (2010): *Prehistoric Rock Art. Polemics and Progress*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BARANDIARÁN, I.; MARTÍ, B.; RINCÓN, M.ª Á. DEL; MAYA, J. L. (2017): *Prehistoria de la Península Ibérica*, Planeta, Barcelona.
- BARING, A.; CASHFORD, J. (2014): *El mito de la diosa*, Siruela, Madrid.
- BAR-YOSEF, O. (2002): “The Upper Paleolithic Revolution”, *Annual Review of Anthropology* 31, pp. 363-393.
- BEAUNE, S. DE (1988): “Chamanisme et préhistoire. Un feuilleton à épisodes”, *L’Homme* 38(147), pp. 203-219.
- BERNALDO DE QUIRÓS GUIDOLTÍ, F.; CABRERA VALDÉS, V. (1994): “Cronología del arte Paleolítico”, *Complutum* 5, pp. 265-276.

- BINFORD, L. R. (1965): "Archaeological Systematics and the Study of Culture Process", *American Antiquity* 31 (2), pp. 203-210.
- BOURDIER, F. (1967): *Préhistoire de France*, Flammarion, París.
- BRUNER, E. (2018): "Human Paleoneurology and the Evolution of the Parietal Cortex", *Brain, Behavior and Evolution* 91, pp. 136-147.
- BURKERT, W. (2009): *La creación de lo sagrado. La huella de la biología en las religiones antiguas*, Acantilado, Barcelona.
- CAMPBELL, J. (1983): *Historical Atlas of World Mythology, Vol. 1. The Way of the Animal Powers*, Alfred van der Marck Editions, Londres.
- CAMPBELL, J. (2017): *Las Máscaras de Dios, Vol. 1. Mitología primitiva*, Atalanta, Gerona.
- CASSINI, A. (1992): "Realismo epistemológico, referencia y verosimilitud", *Crítica: Revista Hispanoamericana de Filosofía* 24 (71), pp. 3-33.
- CASSIRER, E. (1968): *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, quinta edición, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- CÂRCIUMARU, M.; NIȚU, E.-C.; BAHN, P. G. (2019): "Coliboaia is not Chauvet", *L'Anthropologie* 123, pp. 19-38.
- CLARKE, D. L. (1968): *Analytical Archaeology*, Methuen & Co. Ltd., Londres.
- CLOTES, J. (2003): "De «l'art pour l'art» au chamanisme: l'interprétation de l'art préhistorique", *La revue pour l'histoire du CNRS* 8, pp. 1-14.
- CLOTES, J. (2008): *Cave art*, Phaidon Press, Londres y Nueva York.
- CLOTES, J.; LEWIS-WILLIAMS, D. (1996): *Los chamanes de la prehistoria, tránsito y magia en las cuevas decoradas*, Ariel, Barcelona.
- COLLADO GIRALDO, H. (coord.) (2018): *Handpas. Manos del pasado. Catálogo de representaciones de manos en el arte rupestre paleolítico de la península ibérica*, Junta de Extremadura.
- CORBELLA, J.; CARBONEIL, E.; MOYÀ, S.; SALA, R. (2018): *Sapiens. El largo camino de los homínidos hacia la inteligencia*, Ediciones Península, Barcelona.
- CORVEZ, M. (2000): *Los estructuralistas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- CUENCA, M.^a J.; HILFERTY, J. (1999): *Introducción a la lingüística cognitiva*, Editorial Ariel, Barcelona.
- DANIEL, G. (1974): *Historia de la arqueología, de los anticuarios a V. Gordon Childe*, Alianza Editorial, Madrid.
- DAVIDSON, I.; NOWELL, A. (2021): "Introduction. Behind the Scenes. Did Scenes in Rock Art Create New Ways of Seeing the World?", en *Making Scenes. Global Perspectives on Scenes in Rock Art*, Berghahn Books, Nueva York, pp. 1-15.
- DE SAUSSURE, F. (1993): *Curso de lingüística general*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
- DÍAZ-ANDREU, M.; FERNÁNDEZ, V. M. (2016): "Introduction: International relations in the history of archaeology", en *History of Archaeology: International Perspectives* (Proceedings of the XVII UISPP World Congress, 1-7 September 2014, Burgos, Spain), 3-7, Archaeopress Publishing Ltd, Oxford.
- DOMINGO, I.; SMITH, C.; MAY, S. K. (2017): "Etnoarqueología y arte rupestre: potencial, perspectivas y ética", *Complutum* 28(2), pp. 285-305.
- DOMÍNGUEZ BERENJENO, E. L. (1997): "La verdad inexistente: arqueología y reflexión filosófica", *SPAL* 6, pp. 9-22.
- DONALD, M. (1991): *Origins of the modern mind. Three stages in the evolution of culture and cognition*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- DUPANLOUP, I.; PEREIRA, L.; BERTORELLE, G.; CALAFELL, F.; PRATA, M.^a J.; AMORIM, A.; BARBUJANI, G. (2003): "A Recent Shift from Polygyny to Monogamy in Humans Is Suggested by the Analysis of Worldwide Y-Chromosome Diversity", *Journal of Molecular Evolution* 57, pp. 85-97.

- DURAND, G. (1971): *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Barcelona.
- DURKHEIM, É. (2007): *Las formas elementales de la vida religiosa*, Akal, Madrid.
- EIROA, J. J.; BACHILLER GIL, J. A.; CASTRO PÉREZ, L.; LOMBA MAURANDI, J. (2010): *Nociones de tecnología y tipología en Prehistoria*, Editorial Ariel, Barcelona.
- ELIADE, M. (1951): *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris.
- ELIADE, M. (1999): *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. (1991): *Las teorías de la religión primitiva*, octava edición, Siglo XXI de España Editores, Madrid.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, J. R.; LLAMAS SALGUERO, F.; GUTIÉRREZ-ORTEGA, M. (2019): "Creatividad: Revisión del concepto", *Reidocrea* 8, pp. 467-483.
- FERNÁNDEZ-TRESGUERRES VELASCO, J. A. (1994): "El arte Aziliense", *Complutum* 5, pp. 81-95.
- FERUGLIO, V.; BOURDIER, C.; DELLUC, M.; MORA, P.; AUJOLAT, N.; JAUBERT, J. (2019): "Rock art, performance and Palaeolithic cognitive systems. The example of the Grand Panel palimpsest of Cussac Cave, Dordogne, France", *Journal of Anthropological Archaeology* 56, pp. 1-13.
- FLEMING, A. (1969): "The Myth of the Mother-Goddess", *World Archaeology* 1(2), pp. 247-261.
- FOSTER, M. L.; BOTSCHAROW, L. J. (2019): "Beginnings", en *The life of Symbols*, 9-13, Routledge, Londres.
- FRANCFORT, H.-P.; HAMAYON, R. (dir.); P. G. BAHN (col.) (2001): *The concept of shamanism: uses and abuses*, Akadémiai Kiadó VII, Budapest.
- FRAZER, J. G. (1965): *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- FREEMAN, L. G. (1992): "Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico", *Espacio, Tiempo y Forma* 1 (5), pp. 87-106.
- FRITZ, C.; TOSELLO, G. (2015): "From gesture to myth: Artists' techniques on the walls of Chauvet Cave", *Palethnology Review* 7, Proceedings of the International Symposium, April 08-10 2013, New York University, pp. 280-314.
- GÁRATE MAIDAGAN, D. (2010): *Las cierras punteadas en las cuevas del paleolítico. Una expresión pictórica propia de la cornisa cantábrica*, suplemento 33 de la revista Munibe, Aranzadi Zientzia Elkartea, San Sebastián.
- GARCÍA DE AGUINAGA GARCÍA, J. L. (2023-2024): "Iconología de la flor cuatripétala en la cerámica ibérica estilo Elche-Archena. Origen y evolución de la simbología funeraria cardinal/solsticial hasta llegar a la flor cuatripétala ibérica", *Yakka* 25, pp. 27-88.
- GARCÍA DE AGUINAGA GARCÍA, J. L. (2024): "Simbolismo funerario de las aves en el mundo ibérico. Análisis iconológico del fragmento de cerámica ibérica pintada de las dos palomas, procedente de Begastri, municipio de Cehegín (Murcia)" *Alquipir* 19, pp. 53-76.
- GARCÍA LEAL, J. (2007): "La condición simbólica del arte", *Contrastes* Vol. XII, pp. 133-149.
- GEERTZ, C. (2003): *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.
- GENOV, A. (2017): "The symbolism of caves as a border between worlds in the conceptions of ancient societies", *Knowledge. International Journal* 20(6), pp. 2859-2864.
- GIEDION, S. (1981): *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Alianza Editorial, Madrid.
- GOMBRICH, E. H. J. (1983): *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid (1972 Phaidon Press Ltd, Londres).
- GÓMEZ-TABANERA, J. M. (1971): "Simbolismo y ritual en el arte rupestre paleolítico de la isola caucasoide", *Zephyrus* 21-22, pp. 73-87.
- GONZÁLEZ MORALES, M. R. (1994): "Pero... ¿hubo alguna vez oncemil bisontes? Los temas del arte parietal paleolítico de la región cantábrica", *Complutum* 5, pp. 291-302.
- GRAY, M. P. (2010): *Cave Art and the Evolution of the Human Mind*, tesis en: Victoria University of Wellington (Nueva Zelanda).

- HAMAYON, R. N. (1997): “La transe d’un préhistorien: à propos du livre de Jean Clottes et David Lewis Willians”, *Les Nouvelles de l’Archéologie* 67, pp. 65-67.
- HAMAYON, R. N. (1998): “«Ecstasy» or the West- Dreamt Siberian Shaman”, en *Tribal Epistemologies: Essays in the Philosophy of Anthropology*, capítulo 8, Routledge, Londres, pp. 175-187.
- HARRIS, M. (2017): *Antropología cultural*, Alianza Editorial, Madrid.
- HEGEL, G. W. F. (1975): *Encyclopaedia of the Philosophical Sciences Part One*, Oxford University Press, Oxford.
- HELVENSTON, P. A.; BAHN, P. G. (2004): “Waking the Trance Fixed”, *Cambridge Archaeological Journal* 14(1), pp. 90-100.
- HEMPEL, C. G.; OPPENHEIM, P. (1948): “Studies in the logic of explanation”, *Philosophy of Science* 15, pp. 135-175.
- HENDERSON, J. L. (1995): “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, en *El hombre y sus símbolos*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, pp. 104-157.
- HENSHILWOOD, C. S.; D’ERRICO, F.; VAN NIEKERK, K. L.; DAYET, L.; QUEFFELEC A.; POLLAROLO, L. (2018). “An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa”, *Nature* 562, pp. 115-118.
- HERNANDO ALVAREZ, C. (2011): “Más allá de la técnica: símbolo y lenguaje del arte paleolítico”, *El Futuro del Pasado* 2, pp. 29-47.
- HODGSON, D. (2000): “Shamanism, Phosphenes, and Early Art: An Alternative Synthesis”, *Current Anthropology* 41(5), pp. 866-873.
- HODGSON, D. (2006): “Altered States of Consciousness and Palaeoart: an Alternative Neurovisual Explanation”, *Cambridge Archaeological Journal* 16(1), pp. 27-37.
- HRDY, S. B. (1981): *The woman that never evolved*, Harvard University Press, Cambridge.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, I.; VALENZUELA, J. (2012): *Lingüística cognitiva*, Anthropos, Barcelona.
- INSOLI, T. (2004): *Archaeology, Ritual, Religion*, Routledge, Londres.
- JUNG, C. G. (1970), *Mysterium Coniunctionis*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 2ª edición.
- JUNG, C. G. (1995): “Acercamiento al Inconsciente”, en *El hombre y sus símbolos*, 18-103, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- KEHOE, T. F. (1990): “Corralling Life”, *The Life of Symbols*, 175-193, Wetsview, Boulder.
- KLEIN, R. G. (2001): “Fully Modern Humans”, en *Archaeology at the Millennium: A Sourcebook*, Kluwer Academic/Plenum Publishers, Nueva York, pp. 109-135.
- KUHN, T. S. (1970): *The Structure of Scientific Revolutions* (2ª edición), University of Chicago Press, Chicago.
- LACALLE RODRÍGUEZ, R. (1998): “Sobre el significado de algunas composiciones del arte paleolítico”, *Zephyrus* 51, pp. 265-276.
- LACALLE RODRÍGUEZ, R. (2008): “La codificación del relato mítico en el arte del Paleolítico Superior”, *SPAL* 17, pp. 79-95.
- LACALLE RODRÍGUEZ, R. (2010): “La temática animal del arte paleolítico: su articulación y sentido de las representaciones”, *Gallaecia* 29: pp. 29-44.
- LACALLE RODRÍGUEZ, R. (2011): *Los símbolos de la prehistoria*, Almuzara.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1980): *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.
- LALUEZA-FOX, C. (2018): *La forja genética de Europa*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962): *La signification de l’art rupestre paléolithique*, Ed. Picard, París.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1969): “Pour une nouvelle approche des sociétés préhistoriques”, *Annales. Economies, sociétés, civilisations* 24(5), pp. 1261-1269.
- LEROI-GOURHAN, A. (1958): “Le symbolisme des grands signes dans l’art pariétal paléolithique”, *Bulletin de la Société préhistorique de France* 55 (7-8), pp. 384-398.

- LEROI-GOURHAN, A. (1982): *The Dawn of European Art. An Introduction to Palaeolithic Cave Painting*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LEROI-GOURHAN, A. (1983): *Los primeros artistas de Europa*, Encuentro Ediciones, Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A. (1994): *Las religiones de la Prehistoria*, Editorial Laertes, Barcelona (edición original en francés en 1964).
- LÉVI-STRAUSS, C. (1949): *Les structures élémentaires de la parenté*, Presses Universitaires de France, París.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1976): *Elogio de la antropología*, Ediciones Caldén, Buenos Aires.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1987): *Antropología estructural*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- LEWIS-WILLIAMS, D.; DOWSON, T. (1988): "The Signs of all Times. Entopic Phenomena in Upper Palaeolithic Art", *Current Anthropology* 29 (2), pp. 201-245.
- LEWIS-WILLIAMS, D.; DOWSON, T. (2016): *La mente en la caverna*, Ediciones Akal, Madrid.
- LOMBARDI, O. (1998): "Prigogine: ciencia y realidad", *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía* XXX (90), pp. 47-75.
- LOMBO MONTAÑÉS, A. (2015): "Los significados del arte paleolítico: Una revisión historiográfica y crítica", *Arqueoweb* 16, pp. 4-20.
- LOMBO MONTAÑÉS, A. (2021): "Narrativas paleolíticas: aspectos poco comunes de la puesta en escena", *Veleia* 38, pp. 31-53.
- LORBLANCHET, M. (1991): "Spitting images: replicating the spotted horses of Pech Merle", *Archaeology* 44(6), pp. 25-31.
- LORBLANCHET, M. (2010): *Art pariétal, grottes ornées du Quercy*, Ed. du Rouergue, Vézère.
- LORBLANCHET, M.; LE QUELLEC, J.-L.; BAHN, P. G. (2006): *Chamanismes et arts préhistoriques: Vision critique*, Ed. Errance. París.
- LYNCH, E. (2020): *Ensayo sobre lo que no se ve*, Abada Editores, Madrid.
- MALINOWSKI, B. (1975): "La cultura", en *El concepto de cultura: textos fundamentales*, Anagrama, Barcelona, pp. 85-128.
- MARSHACK, A. (1972): *The Roots of Civilization*, McGraw-Hill Book Company.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R.; MENDOZA STRAFFON, L. (2017): "El arte de morir: una aproximación a las concepciones del deceso humano en el Paleolítico Superior europeo", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I (Prehistoria y Arqueología)* 10, pp. 37-75.
- MARTÍN LOECHES, M.; CASADO, P.; SEL, A. (2008): "La evolución del cerebro en el género Homo la neurobiología que nos hace diferentes", *Revista de Neurología* 46 (12), pp. 731-741.
- MEDINA-ALCAIDE, M^a Á.; GARATE MAIDAGAN, D.; SANCHIDRIÁN TORTI, J. L. (2017): "Painted in red: In search of alternative explanations for European Palaeolithic cave art", *Quaternary International* XXX, pp. 1-13.
- MENÉNDEZ, M. (2019): *Prehistoria de la Península Ibérica*, Alianza Editorial, Madrid.
- MITHEN, S. (1988): "Looking and learning: Upper Palaeolithic art and information gathering", *World Archaeology* 19(3), pp. 297-327.
- MITHEN, S. (1990): *Thoughtful Foragers*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MITHEN, S. (1998): *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*, Crítica (Grijalbo Mondadori SA), Barcelona.
- MONTERO PACHANO, P. C. (2005): "Cassirer y Gadamer: El arte como símbolo", *Revista de Filosofía* 51, pp. 58-69.
- MORENO GARCÍA-MANSILLA, V. (2024): "Space and land representation during the Upper Palaeolithic: six rock art croquis in Spanish caves", *Rock Art Research* 41 (2), pp. 171-193.

- MORO ABADÍA, Ó.; GÁRATE MAIDAGÁN, D. (2010): "The beginnings of European Upper-Paleolithic art: a critical review", *North Atlantic Archaeology* 2, pp. 1-17.
- MORO ABADÍA, Ó.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2004): "1864-1902: El reconocimiento del arte paleolítico", *Zephyrus* 57, pp. 119-135.
- MORO ABADÍA, Ó.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2005): "El Arte por el Arte: revisión de una teoría historiográfica", *Munibe* 57, pp. 179-188.
- MORO ABADÍA, Ó.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2013): "Paleolithic Art: A Cultural History", *Journal of Archaeological Research* 21, pp. 269-306.
- MORRIS, D. (2016): *El mono desnudo*, Grupo Editorial Penguin Random House, Barcelona.
- MÚZQUIZ PÉREZ-SEOANE, M. (1994): "Análisis del proceso artístico del arte rupestre", *Complutum*, 5, pp. 357-368.
- ORTEGA OLIVARES, M. (2013): "El método estructuralista de Lévi-Strauss", *Entreciencias* 1(1), pp. 136-166.
- ORTIZ-OSÉS, A. (2003): *Co-Razón. El sentido simbólico*, MRA Kalamos Libros, Madrid.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2010): "Cave art and the theory of art: the origins of the religious interpretation of Palaeolithic graphic expression", *Oxford Journal of Archaeology* 29(1), pp. 1-14.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2013): "The Origins of the Concept of 'Palaeolithic Art': Theoretical Roots of an Idea", *Journal of Archaeol Method Theory* 20, pp. 682-714.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2016): "British ideas in a French World. Victorian anthropologists and the creation of the concept of Palaeolithic Art (1890-1906)", en *History of Archaeology: International Perspectives (Proceedings of the XVII UISPP World Congress, 1-7 September 2014, Burgos, Spain)*, Oxford, Archaeopress Publishing Ltd, pp. 9-16.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2017): *El arte Paleolítico: historia de una idea*, Nadir Ediciones, Santander.
- PALACIO-PÉREZ, E.; MORO ABADÍA, Ó. (2020): "Influencia del pensamiento etnológico en la interpretación de Leroi-Gourhan del arte paleolítico", *Veleia* 37, pp. 141-156.
- PASCUA TURRIÓN, J. F. (2005): "El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas, y problemática sobre su significado", *Arqueoweb* Vol. 7-2, s.p.
- PEOPLES, H.; DUDA P.; MARLOWE, F. (2016): "Hunter-Gatherers and the Origins of Religion", *Human Nature* 27, pp. 261-282.
- PETROGNANI, S. (2015): "Early Upper Paleolithic Parietal Art: Shared Characteristics and Different Symbolic Traditions", *Aurignacian Genius: Art, Technology and Society of the First Modern Humans in Europe*, Proceedings of the International Symposium, April 08-10 2013, New York University, *Palethnology* 7, pp. 221-235.
- PETITIT, P.; BAHN, P. G. (2015): "An alternative chronology for the art of Chauvet cave", *Antiquity* 89 (345), pp. 542-553.
- PETITIT, P.; BAHN, P. G.; ZUCHNER, C. (2009): "The Chauvet Conundrum: Are Claims for the Birthplace of Art Premature?", en *An Enquiring Mind: Studies in Honor of Alexander Marshack*, American School of Prehistoric Research Monograph, Oxbow Books, Oxford, pp. 253-278.
- PFEIFFER, J. E. (1982): *The creative explosion: an inquiry into the origins of art and religion*, Harper & Row, Nueva York.
- QU, F. (2017): "Rethinking the Neuropsychological Model: Shamanism, Prehistoric Eskimo Art, and Animist Ontology", en *Archaeological Approaches to Shamanism: Mind-Body, Nature, and Culture*, capítulo 2, Cambridge Scholars Publishing, pp. 42-67.
- QUINTANILLA, L.; SARRIÁ, E. (2003): "Realismo, Animismo y Teoría de la Mente: características culturales y universales del conocimiento mental", *Estudios de Psicología* 24 (3), pp. 313-335.

- REINACH, S. (1903): “L’art et la magie. À propos des peintures et des gravures de l’âge du Renne”, *L’Anthropologie* 5(14), pp. 257-266.
- RENFREW, C. A. (2009): *Prehistory. The making of the human mind*, The Modern Library, Nueva York.
- RIBOT, T.-A. (1915): “La pensée symbolique”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger* 79, pp. 385-401.
- RIES, J. (2013): *El símbolo sagrado*, Kairós, Barcelona.
- RIVER ARRIZABALAGA, Á. (2009): “La conducta moderna en el Paleolítico superior inicial”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología*, t. 2, pp. 75-92.
- RIVERA, Á.; MENÉNDEZ M. (2011): “Las conductas simbólicas en el paleolítico. Un intento de comprensión y análisis desde el estructuralismo funcional”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología* T. 4, pp. 11-42.
- RODRÍGUEZ-GARCÍA, D. (2018): “Endogamia/exogamia”, en *Diccionario Temático de Antropología Cultural*, 154-160, Delta, Madrid.
- RUIZ-VARGAS, J. M.¹ (2004): “Claves de la memoria autobiográfica”, en *Autobiografía en España: Un balance*, Visor, Madrid, pp. 183-220.
- SAGAN, C. (2003): *Los dragones del Edén. Especulaciones sobre la evolución de la inteligencia humana*, Editorial Planeta DeAgostini.
- SANCHIDRIÁN, J. L. (2010): *Manual de arte prehistórico*, Ariel-Planeta, Barcelona.
- SANTOS ESTÉVEZ, M. (2017): “Arte rupestre en España”, en *La prehistoria en la Península Ibérica*, Ediciones Akal, Madrid, pp. 223-293.
- SAUVET, G. (2018): “La superior posición jerárquica del caballo en la iconografía parietal paleolítica”, *NAILOS Estudios Interdisciplinarios de Arqueología* 5, pp. 43-64.
- SAUVET, G.; WŁODARCZYK, A. (1995): “Eléments d’une grammaire formelle de l’art pariétal paléolithique”, *L’Anthropologie* 99(2/3), pp. 193-211.
- SAUVET, G. S.; LAYTON, R.; LENNSEN-ERZ, T.; LÓPEZ-MONTALVO, E.; TAÇON, P.; WOLDARCZYK, A. (2012): “De l’iconographie d’un art rupestre à son interprétation anthropologique”, *L’art pléistocène dans le monde, Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium «Signes, symboles, mythes et idéologie...»*. N.º spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées LXV-LXVI, pp. 1763-1776.
- SAUVET, G.; LAYTON, R.; LENNSEN-ERZ, T.; TAÇON, P.; WŁODARCZYK, A. (2009): “Thinking with Animals in Upper Palaeolithic Rock Art”, *Cambridge Archaeological Journal* 19 (3), pp. 319-336.
- SAUVET, G.; FERUGLIO V.; PLASSARD F. (2021): “Le bouquetin dans l’art paléolithique”, en *Bouquetins et Pyrénées I. De la Préhistoire à nos jours*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence (Francia), pp. 249-258.
- SORIANO-SALINAS, C. (2012): “La metáfora conceptual”, en *Lingüística Cognitiva*, capítulo 2.3, Anthropos Editorial, Barcelona, pp. 98-121.
- SPERBER, D. (1994): “The modularity of thought and the epidemiology of representations”, en *Mapping the Mind: Domain Specificity in Cognition and Culture*, 39-67, Cambridge University Press, Cambridge.
- STEINBERG, D. A. (1997): “Paleolithic Age «Art» and Mental Evolution”, en *Brain, Mind and Physics*, IOS Press, Amsterdam, pp. 211-233.
- STRAUS, L. G. (1995): “The upper paleolithic of Europe: An overview”, *Evolutionary Anthropology* 4(1), 4-16.
- STRAUS, L. G. (2018): “The Upper Paleolithic of Iberia”, *Trabajos de Prehistoria* 75(1), pp. 9-51.
- TEROL ROJO, G. (2013): “Lecturas de la crítica foucaultiana a la subjetivación”, *Thémata. Revista de Filosofía* 47, pp. 273-300.
- TORREY, E. F. (1917): *Evolving brains, emerging gods. Early humans and the origins of religion*, Columbia University Press, Nueva York.

- TRINGHAM, R.; CONKEY M. (1998): "Rethinking Figurines: a critical analysis of Archaeology, Feminism and Popular Culture", en *Ancient Goddesses: The Myths and the Evidence*, British Museum Press, Londres, pp. 22-45.
- TYLOR, B. (2021): "Lunar timekeeping in Upper Paleolithic cave art", *Præhistoria* New Series Vol. 3 (13), pp. 215-232.
- TYLOR, E. B. (1889): "On a method of investigating the development of institutions; applied to laws of marriage and descent", *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 118, pp. 245-272.
- TYLOR, E. B. (1977): *Cultura primitiva*, Ayuso, Madrid.
- UCKO, P. J.; ROSENFELD, A. (1967): *Arte paleolítico*, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- UPADHYAY, M. R.; CHEN, W.; LENSTRA, J. A.; GODERIE, C. R. J.; MACHUGH, D. E.; PARK, S. D. E.; MAGEE, D. A.; MATASSINO, D.; CIANI, F.; MEGENS, H.-J.; VAN ARENDONK, J. A. M.; GROENEN, M. A. M.; EUROPEAN CATTLE GENETIC DIVERSITY CONSORTIUM; CROOIJMANS, R. P. M. A. (2017): "Genetic origin, admixture and population history of aurochs (*Bos primigenius*) and primitive European cattle", *Heredity* 118, pp. 169-176.
- VALLVERDÚ VALLVERDÚ, J. (2008): *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*, Editorial UOC, Barcelona.
- VAN VUURE, C. (2005): *Retracing the Aurochs, History, Morphology and Ecology of an Extinct Wild Ox*, Pensoft Publishers, Sofía y Moscú.
- VERGARA HENRÍQUEZ, F. J. (2011): "Avatares de(l) sentido. Notas en torno a la hermenéutica simbólica de Andrés Ortiz-Osés", *Hermes Analógica* 2, pp. 16-34.
- WEAVER, A. H. (2005): "Reciprocal evolution of the cerebellum and neocortex in fossil humans", *PNAS* 102(10), pp. 3576-3580.
- WEYL, H. (1949): *Philosophy of Mathematics and Natural Science*, Princeton University Press, Princeton (N. J.).
- WHITE, R. (2003): "Beyond Art: Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe", *Annual Review of Anthropology* 21, pp. 537-564.
- WISHER, I.; PALACIO-PÉREZ, E. (2025): "Dialogues Across Time? Conceptualising the Temporal Relationships of Palimpsests in the Upper Palaeolithic Cave Art of El Castillo (Cantabria, Spain)", *Journal of Archaeological Method and Theory* 32 (article number 49), pp. 1-37.
- WOLKSTEIN, D.; NOAH KRAMER S. (1983): *Inanna. Queen of Heaven and Earth. Her Stories and Hymns from Summer*, Harper & Row Publishers, Nueva York.

UN MITO CELTA AÚN ESCASAMENTE REPRESENTADO EN LA ICONOGRAFÍA DE LA PENÍNSULA IBÉRICA. A PROPÓSITO DE DOS RECIPIENTES CERÁMICOS DE CASTREJÓN DE CAPOTE (HIGUERA LA REAL, BADAJOZ) CON DECORACIÓN ZOOMORFA ESTAMPADA

A CELTIC MYTH SCARCELY REPRESENTED IN THE ICONOGRAPHY OF THE IBERIAN PENINSULA. A STUDY OF TWO POTTERY VESSELS FROM CASTREJÓN DE CAPOTE (HIGUERA LA REAL, BADAJOZ, SPAIN) WITH STAMPED ZOOMORPHIC DECORATION

Juan Francisco Blanco García
Universidad Autónoma de Madrid
ORCID: 0000-0001-9950-7749
jfrblanco56@gmail.com

Resumen

El propósito de este artículo es ofrecer una nueva interpretación de dos estampillas figurativas impresas en sendos recipientes recuperados en el santuario de Castrejón de Capote (Higuera la Real, Badajoz). A partir de la iconografía numismática gala, como recurso principal, es razonable plantear la hipótesis de que podría tratarse de una representación del mito celta del tránsito del guerrero ecuestre al Más Allá metamorfoseado en ave rapaz a lomos de su caballo.

Palabras clave: Mitología celta, religión hispano-celta, metamorfosis del guerrero, numismática gala, cerámica estampada, iconografía zoomorfa, Baeturia Céltica.

Abstract

The aim of this paper is to offer a new interpretation of two stamped images on pottery vessels found at the so-called sanctuary of Castrejón de Capote (Higuera la Real, Badajoz). Drawing on Gaulish numismatic iconography, it is reasonable to suppose that these images represent a Celtic myth: the equestrian warrior's journey to the Otherworld, where he metamorphoses into a bird of prey while still mounted.

Keywords: Celtic mythology, Hispano-Celtic religion, Warrior metamorphosis, Gaulish coins, stamped pottery, zoomorphic iconography, Baeturia Celticorum.

Los materiales arqueológicos que han dado pie a estas páginas son varios fragmentos de cerámica decorados con estampillas figurativas pertenecientes a dos recipientes que fueron recuperados en las campañas de excavación llevadas a cabo en 1988 y 1999 por L. Berrocal Rangel en el santuario del poblado prerromano de Castejón de Capote (Higuera la Real, Badajoz) (Fig. 1). Una instalación que estuvo en uso unos dos siglos, desde inicios o mediados del siglo IV a. C. a mediados del II a. C. (Almagro Gorbea y Berrocal Rangel, 1997: 579; Berrocal-Rangel, 2004: 108). Ambos vasos, fabricados en cerámica común a mano, proceden del denominado Departamento A. Del primer recipiente únicamente se recuperó un fragmento (Inv. Dep.A2752), en el que se conservaba completa una de las estampillas objeto de nuestro interés (Berrocal-Rangel, 1989: 256, fig. 20, 6; *Id.* 1994: 110 y 118, fig. 36, 2752 y lám. 74, 2752) (Fig. 2). Del segundo, parece ser que son tres los fragmentos recuperados (Inv. Dep.A4604), en los cuales se conservan restos parciales de las estampillas que lo decoraban, dispuestas en dos frisos horizontales en el galbo del recipiente, con la circunstancia afortunada de que entre todas ha sido posible restituir la imagen completa (*Id.*, 1989: 256, fig. 20, 5; *Id.*, 1994: 110 y 118, fig. 36, 4604 y lám. 107, 4604) (Fig. 3). En ambos recipientes se trata de estampillas de carácter figurativo, équidos concretamente, sobre cuyas grupas aparecen otros zoomorfos, todo ello enmarcado en un rectángulo, y aunque en cada vaso se ha utilizado una matriz diferente, ambas parecen responder al mismo tema, tienen la misma carga simbólica, como seguidamente veremos.



Figura 1. Localización del poblado de Castejón de Capote (Higuera la Real, Badajoz).

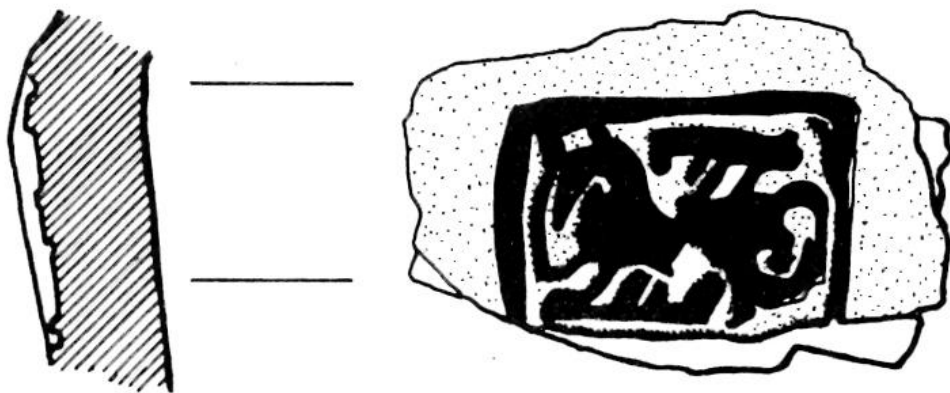


Figura 2. Estampilla del recipiente Inv. Dep.A2752, del santuario de Castrejón de Capote (Berrocal-Rangel, 1989).

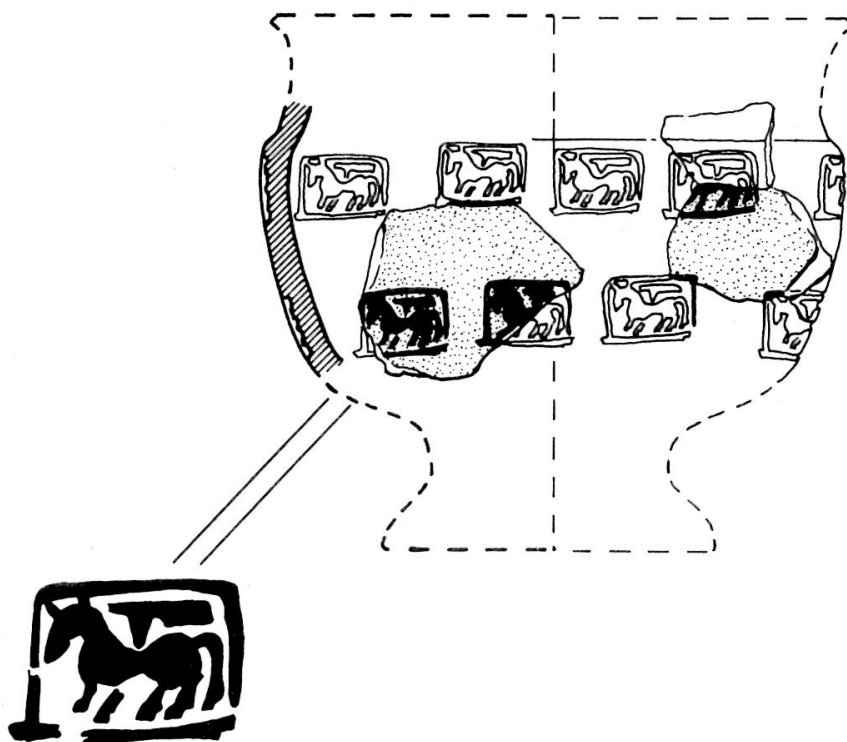


Figura 3. Estampilla del recipiente Inv. Dep.A4604, del santuario de Castrejón de Capote (Berrocal-Rangel, 1989).

Interpretadas estas imágenes equinas por Berrocal-Rangel como pegasos, en virtud de esa especie de añadido que aparece sobre las grupas, nosotros creemos, sin embargo, que se trata de figuras de aves rapaces muy esquemáticas —más fáciles de identificar en el recipiente 2752 que en el 4604—, que en ambos casos constituyen, a nuestro parecer, el posible referente de un mitema celta lateniente con buena representación iconográfica al otro lado de los Pirineos, pero extremadamente raro en la Hispania Céltica, a pesar de lo arraigada que en ella se encontraba la ideología aristocrática que convirtió al caballo en uno de sus principales símbolos, político y religioso (Almagro-Gorbea, 2005): el del guerrero ecuestre metamorfoseado en ave rapaz, en buitre concretamente, durante su tránsito hacia el Más Allá de los héroes (Benoit, 1954). Es decir, el *Vogelreiter*, o “jinete-pájaro” que conduce un caballo, al que en algunas ocasiones ha hecho alusión Marco Simón (2008: 63; 2017: 340) y que aparece en los reversos monetarios de numerosos pueblos de La Galia.

Vistos en conjunto, y con independencia de la cronología concreta de cada acuñación, en esos reversos galos encontramos toda una gradación estilística de los zoomorfos representados, que va desde los más realistas y próximos a los modelos griegos, hasta los de rasgos más geométricos y abstractos, tratando en estos últimos de dar a la imagen un significado más acorde con los códigos visuales que rigen la expresión plástica característicamente celta. Es decir, “...une stylisation plus ou moins adroite accompagnée d’une décomposition en motifs abstraits...”, en palabras de V. Kruta (2000: 356). Entre los primeros, destaca uno de los más expresivos, por realista y rico en detalles, como es el que encontramos en una estatera de oro acuñada por los unelli de Cotentin, según J.-P. Duval (1977: 140-141, fig. 141) —asignación más tarde cambiada a los turones (*Id.*, 1982: 98; *Id.*, 1987: 19-21, figs. 1 y 1b), opinión seguida también por Kruta (1991: 503), pero que no a todos convence y se prefiere dejarla como de atribución incierta (p. ej., Fischer, 2011: 112, fig. 5)—, en la que literalmente se ve cómo un grueso y desproporcionado águila maneja las riendas del caballo, en calidad de jinete (Fig. 4).

Esta misma escena, pero ya de ejecución no tan esmerada, podemos ver en el reverso de otra estatera de oro atribuida, en este caso, a los osismii, en el que el águila, igualmente rechoncha, sujeta las riendas de un caballo de proporciones no tan clásicas como las que nos mostraba la anterior moneda, y de cuya tripa cuelga mediante una cadena un caldero de cuerpo globular con asas de anilla (Bulian, 1978: 66, fig. 193) (Fig. 5). Caldero, por cierto, morfológicamente idéntico a los que aparecen representados en las diademas áureas de Moñes (Piloña, Asturias), si bien éstos poseen una base troncocónica (Marco Simón, 1994 y 1996). La presencia del caldero en escenas de carácter escatológico, tales como la transición del guerrero al Más Allá, su renacimiento y resurrección (Green, 1997: 57-58), magníficamente ilustrado en el más famoso de todos ellos como es el de Gundestrup, podríamos decir que casa perfectamente con la escena de animales psicopompos en un campo decorativo tan reducido como es el reverso de una moneda, pues en este contexto el caballo es un emblema funerario también, de conexión con el mundo celeste en el que habitan los ancestros, los héroes y los dioses (Haeussler, 2010: 205).



Figuras 4 y 5. Estáttera de oro de los unelli o de los turones (Duval, 1977), y estátera de oro de los osismii (Bulian, 1978).

Si estas dos monedas, fechadas en los siglos III-II a. C., se encuentran estilísticamente muy cerca aún de las acuñaciones helenísticas de Filipo II de Macedonia, la que ahora traemos a colación, pero en cuyo reverso se ha representado el mismo tema, ya está ciertamente alejada. Perteneciente a los últimos momentos de independencia de los galos, al estar datada en el siglo I a. C., se trata de una moneda de electrum nuevamente de los osismii que muestra un caballo androcéfalo sobre cuya grupa se encuentra posado el águila (Duval, 1977: 176-177 y 269, fig. 372; *Id.*, 1987: 68, fig. 9b). En este caso, bajo su vientre aparece lo que Duval interpreta como un toro-insignia (Fig. 6). El tratamiento de las formas, como en el resto de las series galas de este periodo, ya es típicamente lateniense, con una acusada descomposición geométrica de las imágenes, alteración de las proporciones naturales de los animales y los objetos, estilización caricaturesca para adaptarse a las convenciones plásticas características de la mentalidad celta.

Pues bien, a estos tres ejemplos que nos muestran al águila estática cabalgando sobre el équido es al que nosotros creemos corresponderían iconográficamente las estampillas de Castrejón de Capote que han motivado estas páginas, aunque la tercera moneda referida es algo más moderna que ellas, lo cual poco significa porque el mito al que hacen referencia es de origen antiguo. Se podrían añadir otras muchas acuñaciones galas con este mismo motivo iconográfico, pertenecientes a los arvernos, lexovienos, eduos, lingones, bituriges, bayocacos, etc., pero estimamos que con las aportadas son suficientes para dar apoyo a nuestra interpretación. Sí decir, no obstante, que en el camino al Más Allá del guerrero ecuestre por vía aérea, y como si de una película cinematográfica se tratara, en la secuencia siguiente a las tres que hemos visto, la rapaz remonta ya el vuelo hacia el espacio astral, que es precisamente la que nos muestran los reversos de algunas monedas de diferentes pueblos galos, entre ellas



Figuras 6 y 7. Estáttera de electrum de los osismii (Duval, 1977), y estatéra de los bituriges (Megaw y Megaw, 1996).



Figura 8. Detalle de la zona superior de la estela de Zurita (Piélagos, Cantabria) (Barril, 2013).

las de los bituriges, fechadas, como la segunda de los osismii, en el siglo I a. C. (Megaw y Megaw, 1996: 181, fig. 304) (Fig. 7), aunque en alguna ocasión han sido interpretadas a la inversa: el ave descendiendo hasta posarse en la grupa (Depeyrot, 2013: 134-135).

En la Hispania Céltica no encontramos representaciones similares a las de las estampillas cerámicas pacenses y a las de los reversos de estas acuñaciones galas. Si acaso, en la cara escenográfica de la estela discoidal de Zurita (Piélagos, Cantabria) sobre el caballo parece que hay una rapaz, aunque existen algunas dudas al respecto, ya que está muy desgastada esta parte de la misma (Barril, 2013: 22) (Fig. 8). Donde sí encontramos escenas similares, fechadas siglos más tarde, pero en las que se recogen sagas de origen celta, es en algunas estelas vikingas halladas en la isla sueca de Gotland. En la primera de ellas, (Peralta, 2000: 250-251, fig. 119) (Fig. 9), las tres composiciones escenográficas que se han grabado son interpretadas, efectivamente, como la pervivencia del antiguo mito celta de la muerte y heroización del guerrero aristocrático ecuestre, dentro de un contexto general en el que las poblaciones germánicas escandinavas de tiempos medievales mantuvieron vivas tradiciones escatológicas de la Edad del Hierro (Duval, 1982: 94-95). De esas tres composiciones nos interesa especialmente la escena superior, ya que se puede ver en ella a la rapaz (águila o buitre) volando sobre la grupa del caballo. En la segunda, que es la estela de Stora Hammar (Lärbro, Gotland), fechada en el siglo VIII d. C. (Arbman, 1970: 27 y 197, pl. 1), encontramos la misma escena, aunque con rasgos estilísticos diferenciados (Fig. 10).

Por lo expuesto hasta aquí, creemos que la vinculación de las imágenes pacenses con la iconografía mediterránea que en su día se propuso no parece que deba seguir sosteniéndose. Casa mejor con la netamente celta, máxime cuando Castrejón de Capote es un asentamiento perteneciente a la *Baeturia cellicorum* —aunque en él comparezcan elementos mediterráneos tan significativos como el cuchillo de hoja curva o la falcata, entre otros—, en el que, lógicamente, el contexto material general del mismo es de filiación abrumadoramente celta, tanto en lo que se refiere a la cerámica como a la metalistería y la iconografía, incluso con presencia de rostros humanos en altorrelieve aplicados a vasos cerámicos (Berrocal-Rangel, 1989: 256, fig. 21, 3 y 4), similares a los que aparecen en Numancia, *Uxama*, Carratiermes, Izana, *Contrebia Leukade*... (Horn, 2003), todo lo cual avala la tesis de que estas gentes del suroeste están sólidamente conectadas desde el punto de vista cultural, aunque según qué materiales, como acabamos de ver, con las poblaciones célticas atlánticas y del Duero medio, con los vacceos (Berrocal-Rangel, 2005: 410 y ss; *Id.*, 2015: 15 y ss.), más que con los celtiberos, como inicialmente se proponía a partir del conocido texto de Plinio (*Nat. Hist.*, III, 13-14) y de la comparecencia de ciertos materiales celtibéricos. Sin embargo, carecemos por completo en la iconografía meseteña en general, y vaccea en particular, de imágenes que se puedan poner en relación con las aquí estudiadas de Capote. De ahí la excepcionalidad de las mismas cuando, además, están presentes en un territorio tan alejado del área nuclear de este tipo de imaginiería como es La Galia.

Quien o quienes fabricaran estos dos recipientes, las matrices para imprimir en el barro aún blando y los destinatarios de los mismos, que no tienen por qué ser las mismas personas, conocían y compartían la creencia del tránsito al Más Allá del guerrero ecuestre simbolizada

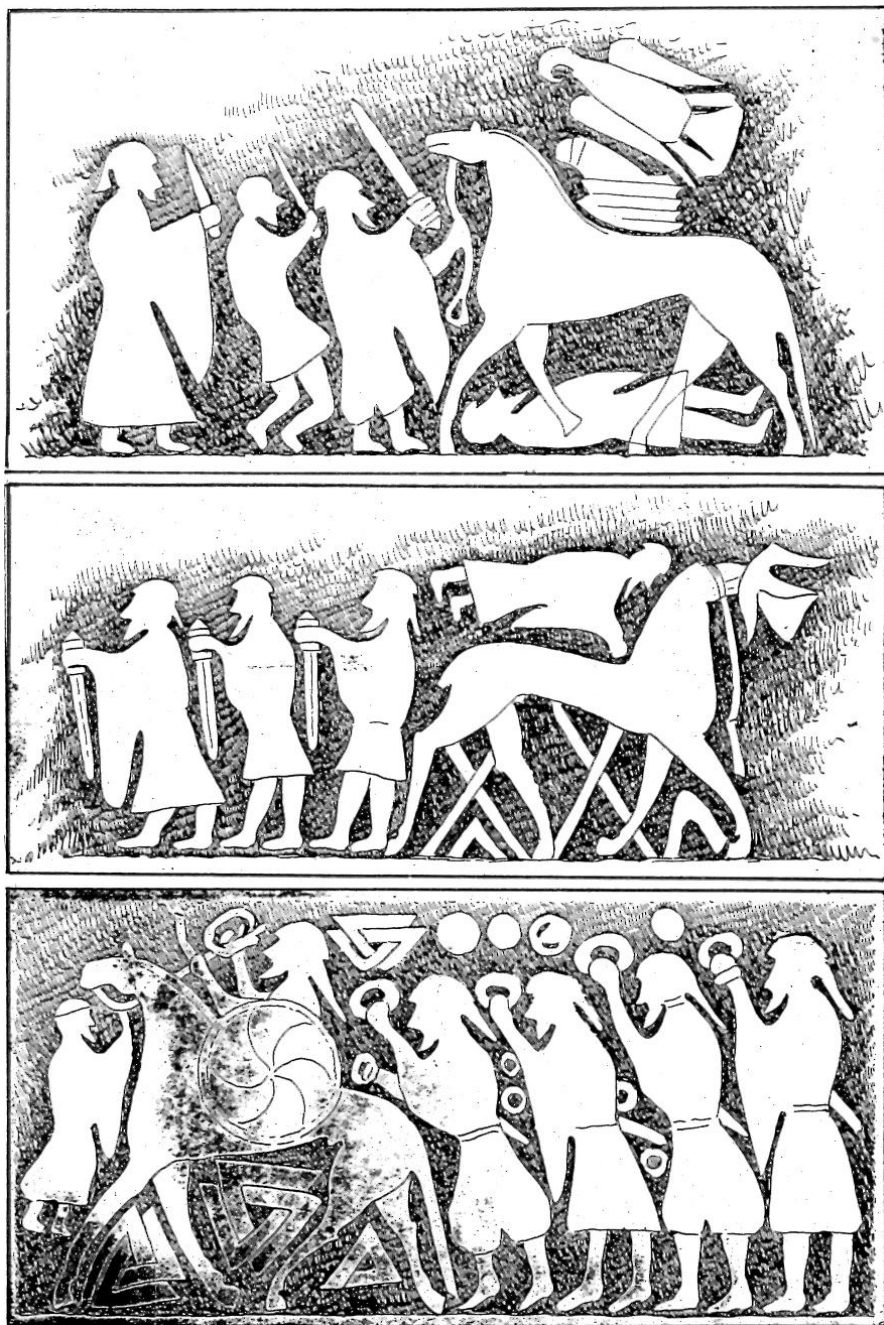


Figura 9. Escenas de la estela vikinga de Gotland (Suecia) (Peralta, 2000).



Figura 10. Detalle de la estela vikinga de Stora Hammar (Lärbro, Gotland, Suecia) (Arbman, 1970).

iconográficamente por el ave rapaz a lomos del caballo. Es más, seguramente no sólo ellos, sino también la comunidad a la que pertenecían, que es la que hacía uso del santuario de Capote. Sería desacertado pensar que por razones puramente decorativas y sin ningún trasfondo religioso se llevaron a ambos recipientes tan expresivas composiciones. Su misma ejecución, con tal economía de rasgos y tan escasa preocupación por acercarse al realismo, es un ejemplo más de cómo estas poblaciones hispanas de filiación celta conceden más importancia al mensaje que encierra la imagen, a su fuerza conceptual, que a la imagen en sí. Para estos constructores de imágenes, con ser identificadas y fácilmente comprendidas por parte de los receptores, les basta.

Problema aparte es tratar de explicar cómo ha llegado a este punto del suroeste de la península Ibérica tan singulares representaciones iconográficas cuyos modelos se encuentran en los tipos monetarios de reverso de las acuñaciones galas de los siglos III-I a. C. No conocemos, al menos por ahora, estaciones arqueológicas intermedias en las que se tengan constatadas, ni en poblados ni en necrópolis. En los extensos repertorios iconográficos figurativos generados por vacceos, celtíberos, turmogos, autrigones, vascones, astures, vettones, etc., no encontramos nada similar, en ningún tipo de soporte, incluidas las acuñaciones celtibéricas. El contexto de recipientes con decoraciones estampadas del santuario de Capote en el que estos dos motivos simbólicos se insertan, dominado por secuencias de ovas, eses, comas, anillos, círculos concéntricos, rosetas, aspas, cuadrados y triángulos con el interior cuartelado e incluso esvásticas (Berrocal-Rangel, 1994: 106-118, figs. 33-36), nos conducen al mundo meseteño de vacceos y vettones, pero en ellos no hallamos nada que se les parezca y que suponga la conexión con la imaginería gala. Tampoco cabe pensar, ya que las posibilidades nos parecen harto remotas, que quien labró las dos matrices fuera alguien

vinculado culturalmente con el mundo galo de manera directa. O, por añadir otra posibilidad, aunque también es conjeturar, puede que llegara alguna moneda gala con tal representación al centro o sur peninsular y fuera imitada, pero de nuevo las posibilidades son bastante remotas, considerando la falta de moneda gala al sur de los Pirineos, aunque algún que otro caso sí se conoce, como por ejemplo cierto bronce acuñado hacia el 40/30 a. C. por *Contoutos*, caudillo de los santones, que fue recuperado en las excavaciones realizadas en la vaccea *Dessobriga* (Torrión y Cahanier, 2014; Torrión, 2018: 43). Desde hace décadas, constituye un tema controvertido tanto la posible presencia de población gala en la Hispania prerromana, como las influencias culturales que desde el otro lado de los Pirineos pudieron haber proyectado hacia el sur. En este sentido, F. Burillo sospecha que, en efecto, en la ribera del Ebro sí podrían haber existido puntualmente grupos de galos asentados a partir del siglo III a. C. (Burillo Mozota, 1998: 177-178), y M. P. García-Bellido (1985-86: 155) ha creído reconocer en los reversos de los cuartos de la ceca de Bilbilis la representación del *Sucellus* galo.

Sea como fuere, la presencia en el santuario de Capote de estos dos vasos con tan significativas imágenes estampadas viene a reforzar la idea expresada hace años por Almagro, Berrocal y Lorrio de que en él se llevaban a cabo actos rituales de carácter gentilicio (Almagro Gorbea y Berrocal Rangel, 1997: 583-584; Almagro-Gorbea y Lorrio Alvarado, 2011: 214). Aunque como estos autores admiten, estos rituales son difíciles de concretar, más allá de la celebración de banquetes colectivos con sacrificio de animales en el altar, ingesta de su carne (Almagro Gorbea y Berrocal Rangel, 1997: 579 y 584) y consumo de algún tipo de bebida que se desconoce (tal vez cerveza), pero que se estima abundante dado el tamaño de las copas recuperadas (Berrocal-Rangel, 2004: 110; *Id.*, 2009: 146 y 152), si nuestra interpretación es correcta, hemos de concluir que formarían parte de los mismos, como no podía ser de otro modo, los relacionados con el culto a los antepasados, con la heroización y el viaje al Allende astral de los guerreros ecuestres a través de vehículos aéreos, ascensionales, como eran las aves, en general (ánades, cuervos...), y en el caso concreto que estamos analizando, las de presa: el buitre y el águila (Green, 1984: 189). Muerto el guerrero ecuestre aristocrático, en la mentalidad religiosa celta se pensaba que su alma adoptaba la forma de ave, sobre todo de rapaz, para trasladarse al Más Allá, algo de lo que han quedado reminiscencias en las sagas irlandesas (Alberro, 2006: 155-202). El santuario de Capote bien pudo haber sido, de este modo, un espacio dedicado a la gloria de los antepasados y los héroes locales o comarcales.

Por otra parte, estas imágenes pacenses podrían constituir un apoyo a las propuestas vertidas desde hace años por diversos autores, entre ellos García Quintela (1999: 159), en favor de la existencia en la Hispania Céltica de concepciones sobre el Más Allá comunes a todo el mundo celta. En esta misma línea, y con motivo en este caso de los comentarios que dedica a las exposiciones de los cadáveres de los guerreros muertos en combate a los buitres, pero que se puede hacer extensible a la metamorfosis del combatiente ecuestre, Marco Simón (2010: 15), considera que "...hay elementos suficientes para proponer este mitema de la ascensión del guerrero —o más bien, de la vuelta al dominio divino del que quizás procede—, como nódulo sustancial en el sistema religioso de los pueblos hispano-célticos...". Las estampillas de Capote, por tanto, podrían abrir una ventana a la posibilidad de que, además del tránsito de

los guerreros hacia el Más Allá por vía acuática, tal como se nos muestra en la diadema de Moñes, y por vía aérea, en este caso a través del rito de la exposición de los cadáveres a los buitres que refieren Silio Itálico y Claudio Eliano, en algunas regiones de la Céltica Hispana estuviera instalado una segunda vía de paso aérea como es la de la transformación del guerrero muerto en ave rapaz, en buitre, a lomos de su caballo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, M. (2006): *Paradigmas de la cultura y la mitología célticas*. Ediciones Trea. Gijón.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (2005): “Ideología ecuestre en la Hispania prerromana”. *Gladius*, XXV, pp. 151-186.
- ALMAGRO GORBEA, M.; BERROCAL-RANGEL, L. (1997): “Entre iberos y celtas: sobre santuarios comunales urbanos y rituales gentilicios en Hispania”. *Quad. Preh. Arq. Cast.*, 18, pp. 567-588.
- ALMAGRO GORBEA, M.; LORRIO ALVARADO, A. J. (2011): *Tentates. El héroe fundador y el culto heroico al antepasado en Hispania y en la Keltiké*. B.A.H., 36, Real Academia de la Historia. Madrid.
- ARBMAN, H. (1970): *The Vikings*. Thames and Hudson. London.
- BARRIL, M. (2013): “Los cántabros”. *Vaccea Anuario*, 6, pp. 14-24.
- BENOIT, F. (1954): *L'Hérémisation Équestre*. Éd. Ophrys. Aix-en-Provence.
- BERROCAL-RANGEL, L. (1989): “El asentamiento ‘céltico’ de Castrejón de Capote (Higuera la Real, Badajoz)”. *CuPAUAM*, 16, pp. 245-295.
- BERROCAL-RANGEL, L. (1994): *El altar prerromano de Capote. Ensayo etno-arqueológico de un ritual céltico en el suroeste peninsular*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.
- BERROCAL-RANGEL, L. (2004): “Banquetes y rituales colectivos en el suroeste peninsular”. *CuPAUAM*, 30, pp. 105-119.
- BERROCAL-RANGEL, L. (2005): “Celtiberia y Beturia Céltica: relaciones y elementos de conexión”. En A. Jimeno (ed.) *Celíberos. Tras la estela de Numancia*. Catálogo de la exposición (Soria, 2005). Salamanca, pp. 409-416.
- BERROCAL-RANGEL, L. (2009): “El banquete y la bebida en la Céltica del suroeste”. En C. Sanz y F. Romero (eds.) *El vino y el banquete en la Europa prerromana*. Vaccea Monografías, 2. Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg. Valladolid, pp. 143-155.
- BERROCAL-RANGEL, L. (2015): “Célticos, esos lejanos parientes del suroeste...”. *Vaccea Anuario*, 8, pp. 12-22.
- BULIAN, G. (1978): *I galli e l'Italia*. De Luca ed. Roma.
- BURILLO MOZOTA, F. (1998): *Los celíberos. Etnias y estados*. Ed. Crítica. Barcelona.
- DEPEYROT, G. (2013): *La monnaie gauloise. Naissance et évolution*. Archéologie Nouvelle. Lacapelle-Marival.
- DUVAL, P.-M. (1977): *Los celtas*. Aguilar. Madrid.
- DUVAL, P.-M. (1982): “Observations sur la mythologie celtique: les sources numismatiques”. *Études Celtiques*, 19, pp. 93-105.
- DUVAL, P.-M. (1987): *Monnaies gauloises et mythes celtiques*. Hermann. Paris.
- FISCHER, B. (2011): “Les animaux sur les monnaies gauloises”. *Études Celtiques*, 37, pp. 111-117.
- GARCÍA-BELLIDO, M. P. (1985-86): “Monedas mineras de Bilbilis”. *Kalathos*, 5-6, pp. 153-159.
- GARCÍA QUINTELA, M. V. (1999): *Mitología y mitos de la Hispania prerromana, III*. Akal. Madrid.

- GREEN, M. J. (1984) *The Wheel as a Cult-Symbol in the Romano-Celtic World. With Special Reference to Gaul and Britain*. Latomus, 183. Bruxelles.
- GREEN, M. J. (1997): *Dictionary of Celtic Myth and Legend*. Thames and Hudson. London.
- HAEUSSLER, R. (2010): "From tomb to temple: on the rôle of hero cults in local religions in Gaul and Britain in the Iron Age and the Roman period". En J. A. Arenas-Esteban (ed.) *Celtic Religion Across Space and Time*. IX Workshop F.E.R.C.A.N. Fontes Epigraphici Religionum Celcicarum Antiquarum. Albacete, pp. 200-226.
- HORN, F. (2003): "Les céramiques pré-romaines à décor de têtes plastiques en Péninsule Ibérique. Leur lien avec le rituel de la 'tête coupée'. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Nouvelle Série, 33.1, pp. 275-314.
- KRUTA, V. (1991): "La religione". En S. Moscati (coord.) *I Celti*. Bompiani. Milano, pp. 498-507.
- KRUTA, V. (2000): *Les celtes. Histoire et Dictionnaire. Des origines à la romanisation et au christianisme*. Robert Laffont. París.
- MARCO SIMÓN, F. (1994): "Heroización y tránsito acuático. Sobre las diademas de Mones (Piloña, Asturias)". En J. Alvar y J. Mangas (eds.) *Homenaje a José María Blázquez*, II. Ediciones Clásicas. Madrid, pp. 319-348.
- MARCO SIMÓN, F. (1996): "Heroización y tránsito nes diademes de Moñes (Piloña, Asturias)". *Asturies: memoria encesa d'un país*, 1, pp. 11-30.
- MARCO SIMÓN, F. (2010): "Dioses, espacios sacros y sacerdotes". En F. Burillo (ed.) *VI Simposio sobre Celtiberos. Ritos y Mitos*. Fundación Segeda – Centro de Estudios Celtibéricos. Zaragoza, pp. 11-25.
- MARCO SIMÓN, F. (2008): "Images of Transition: the Ways of Death in Celtic Spain". *Proceedings of the Prehistoric Society*, 74, pp. 53-68.
- MARCO SIMÓN, F. (2017): "Los caminos de la muerte en la Hispania romano-céltica: densidad semántica y comunicación religiosa". *Palaeohispánica*, 17, pp. 329-348.
- MEGAW, R.; MEGAW, V. (1996): *Celtic Art. From its beginnings to the Book of Kells*. Thames and Hudson. London.
- PERALTA, E. (2000): *Los cántabros antes de Roma*. B.A.H., 36, Real Academia de la Historia. Madrid.
- TORRIONE, M. (2018): "Dessobriga. oppidum vacceo, mansio altoimperial...Una búsqueda en curso". En C. Sanz Mínguez y J. F. Blanco García (eds.) *Novedades arqueológicas en cuatro ciudades vacceas. Dessobriga, Intervatia, Pintia y Cauca*. Vaccea Monografías, 6. CEVFW de la Univ. de Valladolid. Valladolid, pp. 31-48. <https://doi.org/10.69531/FUUL-5662-PNTV>.
- TORRIONE, M.; CAHANIER, S. (2014): "Una moneda gala en el horizonte de las Guerras Cántabras. El bronce de Contoutos exhumado en el yacimiento arqueológico de Dessobriga (Osorno, Palencia – Melgar, Burgos)". *Santuola*, XIX, pp. 283-298.

UN MORTERO CON SELLO DE *ASIATICVS* EN LA PROVINCIA DE PALENCIA

AN *ASIATICVS* STAMPED MORTAR IN THE PROVINCE OF PALENCIA

Cesáreo Pérez González

IE Universidad

ORCID: 0000-0002-6850-557X

cesareo.perez@ie.edu

Juan José Nervión Chamorro

Universidad de Valladolid

ORCID: 0009-0007-4442-738X

juanjose.nervion@uva.es

Resumen

Presentamos una pieza que se suma al excepcional conjunto cerámico procedente de las intervenciones arqueológicas efectuadas en Herrera de Pisuergra (Palencia, España) en las últimas décadas. Nos referimos en este caso a un mortero con sello del taller de Asiaticus', mejor conocido por sus producciones tempranas de terra sigillata en Hispania inspiradas en las formas sudgálicas, atestiguadas en diversos yacimientos peninsulares.

Palabras clave: *cerámica común romana, mortaria, Asiaticus, sello, Herrera de Pisuergra.*

Abstract

We present an artifact that joins the exceptional ceramic collection from archaeological interventions carried out in Herrera de Pisuergra (Palencia, Spain) over the last decades. In this case, we refer to a stamped mortar with the seal of the Asiaticus workshop, best known for its early productions of terra sigillata in Hispania inspired by South Gaulish forms, attested in various sites in the Iberian Peninsula.

Keywords: *Roman coarse ware, mortaria, Asiaticus, stamp, Herrera de Pisuergra.*

En el marco del proyecto de tesis doctoral sobre la cerámica común romana de Herrera de Pisuergra, todavía en desarrollo, publicamos un catálogo de *mortaria* (Nervión/Pérez, 2023) como caracterización tipológica preliminar para estos recipientes. En aquel trabajo agrupamos en el denominado «tipo 2» o «morteros de borde colgante» una serie de formas asimilables, *grosso modo*, a la D2 de Dramont, en la que podemos incluir la pieza que damos a conocer en estas líneas. Se trata de morteros de borde exvasado, desarrollado en sentido diagonal, con paredes abiertas y fondo plano. Por la mayor solidez del borde, la vertedera se desplaza hacia el interior y generalmente no sobresale tanto como en la D1. Seguimos en aquel momento un criterio que primaba la morfología del borde frente a su robustez, circunscribiendo al tipo 2 otros morteros cuya visera presentaba una sección más fina, pero de forma semejante.

Marcas de alfarero sobre *mortaria*

La práctica de sellar los morteros comenzaría con la proliferación de las formas D1, siendo más frecuente en las D2 (Aguarod, 1991: 122). Ya Joncheray (1973: 18) observó que en el pecio «D» de Cap Dramont los morteros se apilaban en lotes verticales, apareciendo sellada únicamente la pieza superior. Parece, por tanto, que la razón para marcar estas vasijas estuvo ligada a las necesidades de la distribución comercial y no tanto a su valor o singularidad. Por otro lado, es posible que el comercio de *mortaria* no fuera regular, sino más bien ocasional y reflejo de variadas circunstancias (Pérez/Fernández, 1989: 83). Los ejemplos de morteros con estampilla en sus bordes que han llegado hasta nosotros son escasos y dispersos, con la ruta del Ebro como camino de penetración hacia los enclaves de la Meseta Norte: *Iuliobriga*, Paredes de Nava, Saldaña, Herrera de Pisuergra, etc. Conocemos alfareros que fabricaron morteros tanto en la Meseta (Blanco, 2017: 178-180) como a lo largo del valle del Ebro, con formas derivadas del tipo Dramont D2 selladas en *Caesaraugusta*, La Cereceda (Arenzana de Arriba), Andelo o *Arcobriga* (Aguarod, 2017: 55-59).

Hasta el momento hemos referido para Herrera de Pisuergra tres sellos sobre *mortaria*: *SATVRNINI* (Pérez/Fernández, 1989: 77; Nervión/Pérez, 2023: 64; Alcorta, 2001: 147-152), *L I[---]* (Pérez/Illarregui, 2006: 119) y *G · ATIS[IVS]* (Nervión/Pérez, 2023: 65) (Fig. 1). El primero, una estampilla sobre un mortero Dramont D1 elaborado a mediados del siglo I d. C., con amplia distribución geográfica, desde enclaves centroeuropeos (Zollfeld, Meersen...) hasta peninsulares (*Emporiae*, *Barcino*, *Celsa*...). La marca *L I[---]* corresponde a una posible imitación local de Dramont D1. El tercero de estos es el sello de *G · ATIS[IVS]*, sobre un *mortarium* de la forma Santrot 202/Gillam 236 datado entre el 50 y el 85 d. C. Es una marca vinculada a los alfareros aostanos *G. Atisius Gratus*, *G. Atisius Sabinus* y *L. Atisius Secundus*, testimoniada en lugares como Avenches, Vindonissa o *Nonaesium*.

Nos queremos ocupar en esta ocasión del sello conservado con la grafía *ASLATIC(us)*. Si nuestros datos son ciertos, se trata de la primera vez que este *cognomen* latino aparece impreso sobre un *mortarium* en la Península Ibérica.

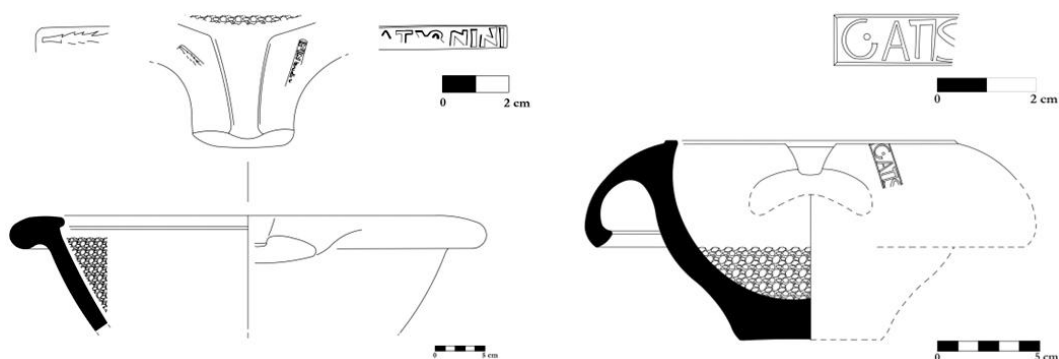


Figura 1. Sellos SATVRNINI (izquierda) y G · ATIS[IVS] (derecha) recuperados en Herrera de Pisuerga.

Descripción y análisis

- *Sigla*: H91/NATS/EX/1.
- *Procedencia*: Herrera de Pisuerga. Nuevo Acceso Túnel del Sotillo.
- *Descripción*: fragmento de borde de *mortarium*, ancho y desarrollado hacia el exterior, del que no se conserva vertedera ni fondo (Fig. 2). Sobre el borde, cercano a la boca, se sitúa el sello de alfarero. En la pared interna es perceptible parte de la superficie de fricción, con pequeños guijarros incrustados para facilitar la trituration de alimentos. La superficie exterior (Munsell 10YR 7/3) está apenas alisada, con desgrasantes visibles y restos de hollín cuya naturaleza no estamos en condiciones de determinar, pudiendo corresponder a un proceso posdeposicional.
- *Marcas*: el sello está dispuesto en paralelo respecto a la circunferencia del borde. La cartela presenta forma oblonga y unas dimensiones de 57,58 x 16,11 mm. La inscripción (Fig. 7), de factura poco cuidada y con distintas imperfecciones, consta de seis caracteres que componen la firma *ASLATIC*. La altura de las letras va desde los 7,23 mm de la «C» hasta los 13,81 mm de la «S». No se observa, como en el sello *ASLATIC* de *Lucus Augusti* (Carreño, 1997: 49, fig. 11, 6) nexa A-T, y es destacable el reducido tamaño de la letra C —poco más de 7 mm— respecto al resto de caracteres, que por lo demás oscilan entre los 12 y los 13 mm.
- *Dimensiones*: ø máximo: 370 mm. Sección: 17 mm.
- *Pasta*: Munsell 10YR 7/3, de matriz compacta, aunque poco depurada, porosidad irregular y desgrasantes gruesos (feldespatos, micas y cuarzo).
- *Tipología*: Dramont D2.
- *Lugar de producción*: Tarraconensis.
- *Cronología*: 41-68 d. C.
- *Bibliografía*: inédito.

El SEM-EDS realizado por el equipo del Laboratorio de Técnicas Instrumentales (LTI) de la Universidad de Valladolid¹ (Figs. 3-5) muestra una composición elemental con presencia de oxígeno (42,05 Wt%), silicio (20,41 Wt%), carbono (11,30 Wt%), aluminio (10,77 Wt%), calcio (8,15 Wt%), potasio (2,90 Wt%) y hierro (2,63 Wt%). Entre los microelementos —aquellos con un peso aproximado o menor al 1%— encontramos sodio (0,11 Wt%), azufre (0,15 Wt%), cloro (0,23 Wt%), titanio (0,25 Wt%) y magnesio (1,05 Wt%). En el análisis de Difracción por Rayos X (DRX) (Fig. 6) el cuarzo (SiO_2) aparece como una fase dominante, además de apreciarse en el difractograma picos de muscovita (mica blanca), microclina (KAlSi_3O_8), calcita (CaCO_3) y dolomita ($\text{CaMg}(\text{CO}_3)_2$).

La presencia de titanio en la composición podría llegar a relacionarse con fases accesorias como el rutilo (TiO_2), cuya aparición se constata en cerámicas oxidantes procedentes del testar de la C/ Predicadores de Zaragoza (Aguarod *et al.*, 1997: 86). Aun siendo compatible el origen de la arcilla con las subcuencas fluviales del valle del Ebro, en la muestra de polvo analizada por DRX no se ha constatado fase de rutilo. Por otro lado, la persistencia de calcita sugiere una temperatura de cocción moderada, que no superaría los 850°; sin embargo, podría aparecer como consecuencia de un proceso de carbonatación secundaria.

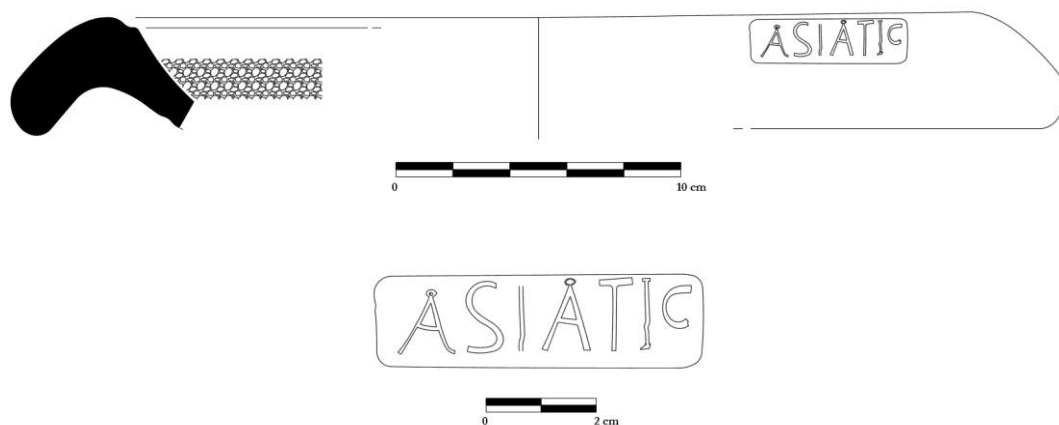


Figura 2. Mortero con sello *ASIATIC* hallado en Herrera de Pisuergra (Palencia).

¹ Agradecemos al equipo del LTI-UVa los análisis SEM-EDS y DRX de la muestra, en especial a Carmen Bravo, por su inestimable ayuda tanto en este trabajo como en el proyecto de tesis doctoral sobre la cerámica común romana de Herrera.

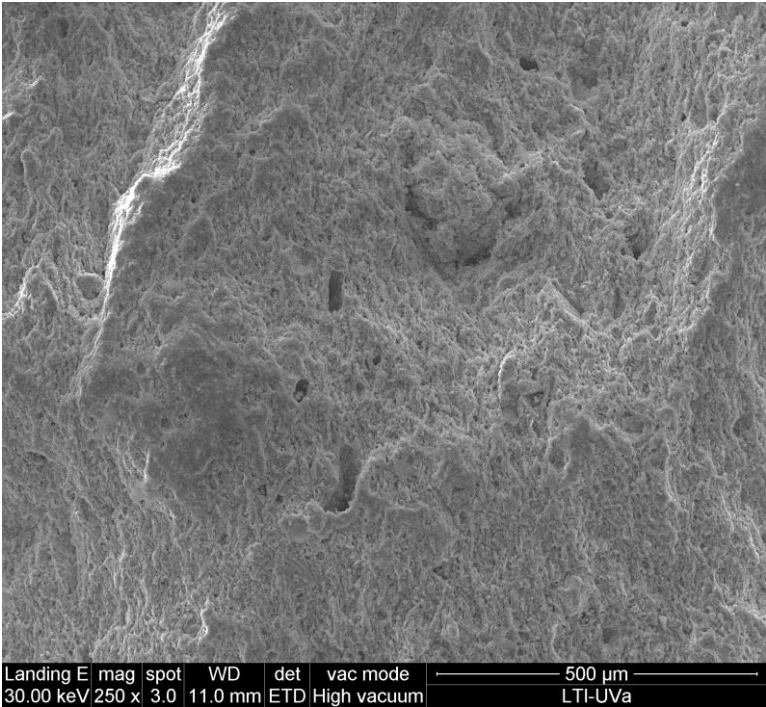


Figura 3. Microfotografía SEM.

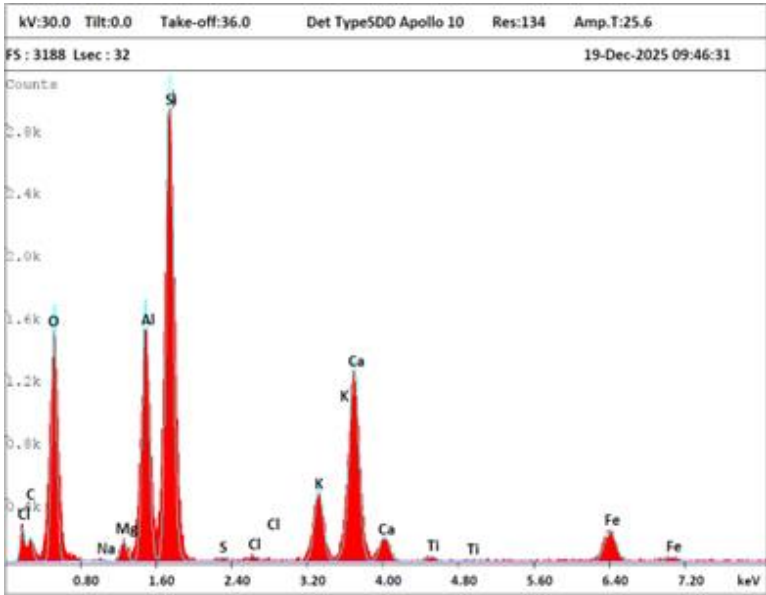


Figura 4. Espectro.

EDAX ZAF Quantification (Standardless)
Element Normalized
SEC Table : Default

Element	Mt %	At %	K-Ratio	Z	A	F
C K	11.30	18.50	0.0180	1.0374	0.1534	1.0005
O K	42.05	51.70	0.0807	1.0228	0.1876	1.0004
NaK	0.11	0.09	0.0003	0.9608	0.2572	1.0043
MgK	1.05	0.85	0.0039	0.9860	0.3735	1.0083
AlK	10.77	7.85	0.0526	0.9580	0.5046	1.0095
SiK	20.41	14.29	0.1030	0.9870	0.5101	1.0020
S K	0.15	0.09	0.0008	0.9809	0.5551	1.0055
ClK	0.23	0.13	0.0014	0.9397	0.6638	1.0090
K K	2.90	1.46	0.0229	0.9355	0.8322	1.0166
CaK	8.15	4.00	0.0676	0.9573	0.8644	1.0021
TiK	0.25	0.10	0.0020	0.8795	0.8930	1.0039
FeK	2.63	0.93	0.0230	0.8856	0.9846	1.0000
Total	100.00	100.00				

Element	Net Inte.	Bkgd Inte.	Inte. Error	P/B
C K	26.95	0.21	3.40	125.43
O K	312.24	0.49	0.99	635.87
NaK	1.87	0.31	14.75	6.10
MgK	28.60	0.28	3.31	103.56
AlK	397.07	0.31	0.88	1293.80
SiK	735.97	0.28	0.65	2664.56
S K	5.71	0.31	7.72	18.60
ClK	9.64	0.34	5.84	28.55
K K	138.14	0.37	1.49	375.08
CaK	380.65	0.37	0.90	1033.58
TiK	9.48	0.40	5.92	23.77
FeK	73.90	0.46	2.05	160.53

Figura 5. Cuantificación ZAF.

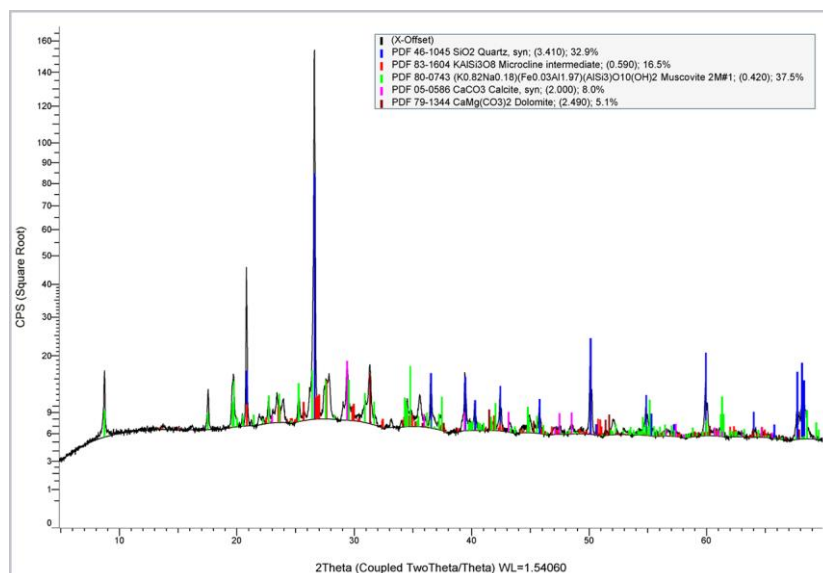


Figura 6. Difractograma.

El sello *ASIATIC(us)*

El antropónimo del sello, de filiación griega (Solín, 1992: 600), denota un origen geográfico basado en el empleo de un topónimo como nombre personal, correspondiendo a derivados adjetivales de nombres de lugar que son frecuentes en la onomástica helena (Lozano, 1993: 155). En el caso concreto de *Asiaticus* se convierte en *cognomen* de moda en la Roma republicana (Kajanto, 1982: 52), como resultado de constituir inicialmente un apelativo honorífico —*agnomina triumphalia*— vinculado a la rama de los *Scipiones*² de la *gens Cornelia* (Mayer, 2002: 189).

Asiaticus en *Hispania* se identifica como *agnomen*, particular y personal, a diferencia de lo que ocurre con *Hispanus*, que se convirtió en auténtico *cognomen* extendido progresiva y preferentemente entre capas socialmente elevadas del mundo hispanorromano (Crespo Ortiz de Zárate, 1991: 195). No es descartable, con todo, que *Asiaticus* se relacionase asimismo con familias bien posicionadas. Sea como fuere, estamos ante un antropónimo de origen griego para el que contamos con ejemplos (Abascal, 1994: 288) en los que ejerce una función de designar ramas —y más raramente individuos— (Mayer, 2002: 189) propia de los *cognomina*.

Así pues, contamos con el epitafio³ hispano de un *duunuiro* de la *Colonia Patricia* (Corduba), de Trujillo⁴ (Cáceres), el pedestal que dedica *M. Fabius Asiaticus* a un miembro del *ordo equestre* tarraconense⁵ o ejemplos votivos de ciudadanos con este apelativo, como la inscripción⁶ dedicada a Júpiter de Santa Comba de Bande (Orense), o el ara funeraria⁷ de La Guardia de

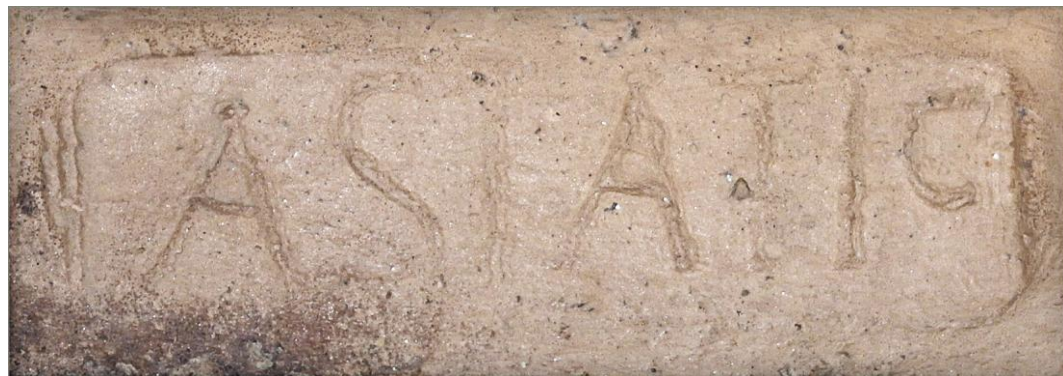


Figura 7. Sello *ASIATIC*.

² Lucio Cornelio Escipión Asiático (*Lucius Cornelius Scipio Asiaticus*, cónsul en el año 183 a. C.), vencedor de la batalla de Magnesia (189 a. C.).

³ Placa de Almodóvar del Río (Córdoba); CIL II/2, 730 = HEp 2, 1990, 296 = AE 1988, 755; HEp 667 = 4331.

⁴ HEp 22072 (CIL II, 5284).

⁵ HEp 19604 (RIT 375 = AE 1929, 229 = AE 1938, 13).

⁶ HEp 16471 (HEp 7, 1997, 485 = HEp 4, 1994, 576 = HEp 2, 1990, 512 = HEp 5, 1995, 638).

⁷ HEp 748; AE 1997, 942; CIL II 2/5, 18 = HEp 6, 1996, 615.

Jaén (Jaén). Con el tiempo, se difunde entre los estratos de condición humilde, siendo empleado por esclavos y libertos (Lozano, 1993: 156), como el dedicante de la placa funeraria⁸ de un ciudadano⁹ casado con una hija de libertos, de Iglesuela del Cid¹⁰ (Teruel). De hecho, contamos con mayor número de denominaciones de libertos, como ocurre en inscripciones colectivas de libertos de *Corduba*¹¹, Campo Lugar¹² (Cáceres), o Sagunto¹³ en el siglo I d. C.

Hace ya unos años que uno de nosotros resaltaba el interés que suponía la asociación de marcas de alfareros reflejadas en distintas producciones cerámicas (Pérez/Fernández, 1989: 86). La existencia de marcas de alfarero con la grafía *ASLATIC(us)* nos lleva a reflexionar sobre un alfarero que produce platos y vasos en *terra sigillata* hispánica con el que tal vez se pueda relacionar. No es aventurado, a modo de hipótesis, pensar en una alfarería que elabore *terra sigillata* hispánica y morteros, cuya firma pudiera ser de la misma *figlina*. Desde que M.^a V. Romero Carnicero publicara (1984a; 1984b) los primeros trabajos recopilatorios sobre los alfareros «precoces» aparecidos en *Hispania* y uno de nosotros aportó nuevos datos y contribuciones para su conocimiento con la denominación de «raros» (Pérez González, 1989), el volumen de sellos documentados de estos alfareros iniciales hispánicos «singulares» en TS ha ido aumentando a medida que las investigaciones se desarrollaban progresivamente, pero la información sigue resultando escasa, ambigua y, en muchos casos, descontextualizada.

Los distintos trabajos que han recogido los veinte sellos¹⁴ conocidos de la firma *Asiaticus* (Fig. 8) nos han permitido observar la notable variedad de firmas y punzones empleados en su epigrafía e hipotetizar sobre las rutas transitadas por estos productos firmados, que reflejan los espacios geográficos donde se utilizaron y consumieron. Los análisis cerámicos efectuados sobre dos recipientes de *Pintia* con la firma de *Asiaticus* llevaron a pensar a M.^a V. Romero (2012: 120) que la procedencia de esta alfarería pudiera ser *Tritium Magallum* o algún otro término no muy alejado de este lugar riojano.

Los vasos Hisp. 27 y platos Drag. 17 e Hisp. 15/17 que firmaba *Asiaticus* se localizan en muy pocos asentamientos: *Lucus Augusti* (siete ejemplares), *Pintia* (cuatro), *Numantia*, *Bilbilis* (dos), *Arcobriga*, Muñopedro (Segovia), *Calagurris*, Tiedra (Valladolid), *Uxama*? y, al sur, se documenta este sello en la *Lusitania*, en Horta da Torre (Fronreira, Portugal) y, con dudas, en *Emerita Augusta* (Sepúlveda/Carneiro, 2011: 203-221, est. 2, n.º 4; Bustamante/Viegas, 2022: 253-254).

⁸ AE 1977, 464; CIL II2/14, 775; ERTe 15; HEp 14750.

⁹ Gayo Domitio Proculo, casado con *Aelia Supersta* hija de los libertos Lucio Aelio Asiático y Valeria Nysa, de Iglesuela del Cid (Teruel).

¹⁰ En otras ocasiones se identifica esta misma inscripción como procedente de Forcall (Castellón); CIL II2/14, 775 = IRP Valencia 74 = AE 1977, 464; HEp 13727.

¹¹ HEp 1354 (CIL II, 1385); HEp 4086 (CIL II 2296; ILER 5006; ILM Málaga 28; CIL II2/7, 501). Según HAE, la inscripción es de Míajadas (Cáceres) (Abascal: 1994: 288).

¹² HEp 1354; HSE: s I d. C [OLY].

¹³ CIL II 2/14, 525 = CIL II 3938; HEp 13471.

¹⁴ No tenemos intención en este trabajo de agotar la bibliografía sobre el tema, pero sí resaltar la más destacada, como los trabajos de Carreño Gascón (1997) para *Lucus Augusti*; Romero, Crespo y Lión (2016) sobre la bibliografía anterior de M.^a V. Romero Carnicero, u otros autores que han tratado el tema y puesto al día la investigación de estos alfareros, como J. C. Sáenz Preciado (2018), partiendo de los ejemplares de *Bilbilis*.

Encontramos también este antropónimo en los sellos de *T. Atilius Asiaticus* sobre ánforas Dressel 20 en la zona de Adelfa (Carmona, Sevilla), de época flavia-trajanea, como *TATILLASLATICI*¹⁵, *TAASLATICIPC*¹⁶ y *TAAPC*, y en *Arva* (Alcolea del Río, Sevilla) como *TAASLATICIPA*, *TATAPA* y *TAAPA* (Moros/Berni, 2011: 39). Por último, más allá de *Hispania*, podemos mencionar un grafito *ante cocturam* en el fondo de un ánfora procedente de *Letocetum* (Wall, Staffordshire, Inglaterra), con la inscripción *ASLATICI (ante diem) XVII K(alendas) I[---]* (Blay, 1925) (Fig. 9).

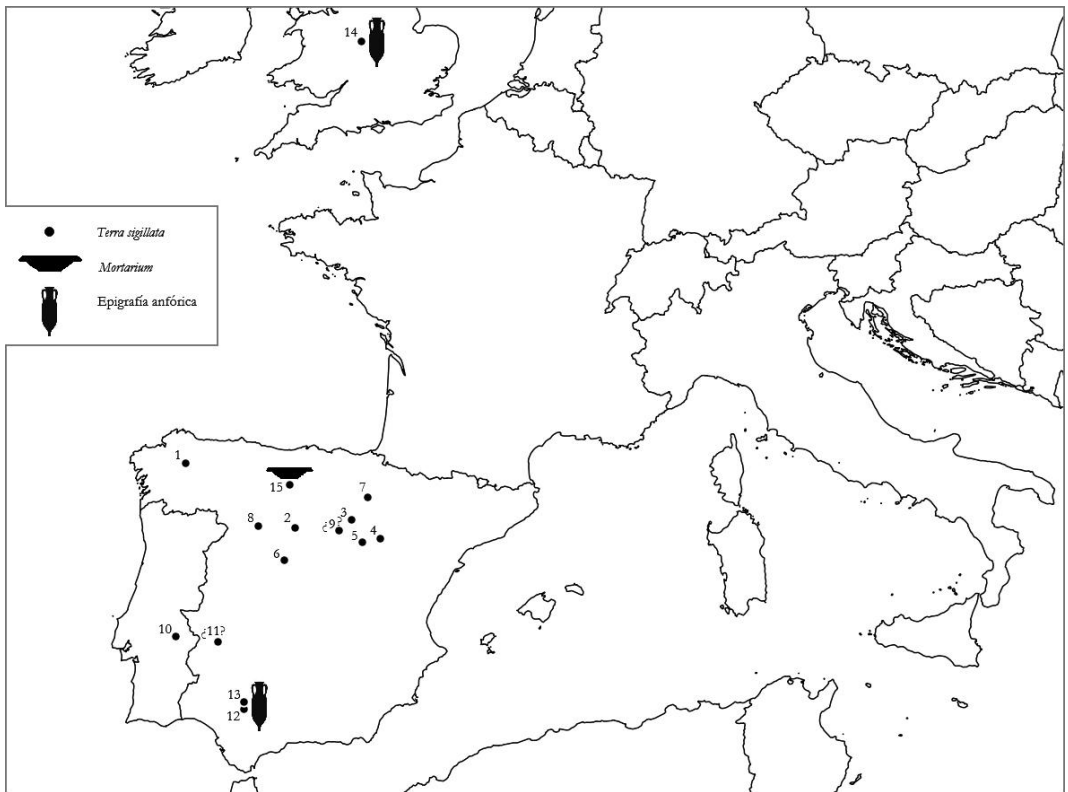


Figura 8. Distribución del antropónimo *Asiaticus* en *terra sigillata*, ánforas y morteros. TS: 1. *Lucus Augusti* (Lugo). 2. *Pintia* (Padilla de Duero, Valladolid). 3. *Numantia* (Garray, Soria). 4. *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza). 5. *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza). 6. Muñopedro (Segovia). 7. *Calagurris* (Calahorra, La Rioja). 8. Tiedra (Valladolid). 9. ¿*Uxama*? (Burgo de Osma, Soria). 10. Horta da Torre (Fronteira, Portugal). 11. ¿*Emerita Augusta*? (Mérida, Badajoz). Ánforas: 12. Guadajoz, Adelfa y Juan Barba (Carmona, Sevilla). 13. *Arva* (Alcolea del Río, Sevilla). 14. *Letocetum* (Wall, Lichfield, Reino Unido). Morteros: 15. Herrera de Pisuerga (Palencia, España).

¹⁵ Allmer/Dissard, 1888: n.º 236; Allmer/Dissard, 1892: n.º 494.25; CIL XIII, n.º 1002, 113; Callender, 1965: n.º 1696; Etienne/Mayet, 2004: n.º 155e; CEIPAC: 24640; Etienne/Mayet, 2004: n.º 155d; CEIPAC: 25779.

¹⁶ La finalización en *PC* de estos sellos aludiría al *Portus Carmonensis* (Guadajoz) (Schüpbach, 1983: 359), mientras que *PA* lo haría al puerto de Arva (Moros/Berni, 2011: 39).

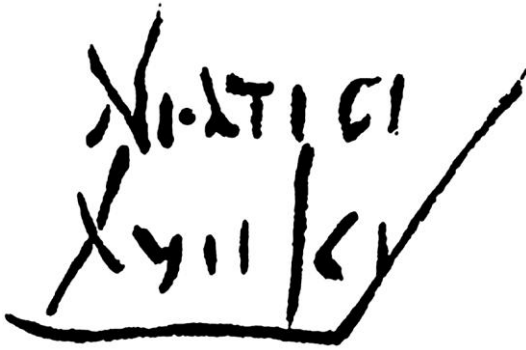


Figura 9. Grafito *ASLATICI* de *Letocetum* (Blay, 1925)
[romaninscriptionsofbritain.org/inscriptions/2493.5].

Conclusiones

No son demasiado numerosos los morteros con sello documentados en la Meseta Norte y costa cantábrica, y este ejemplar Dramont D2 con sello de *Asiaticus* recuperado en Herrera de Pisuerga es, además, el primero del que tenemos constancia de este alfarero. El sello *ASLATIC* que aquí presentamos muestra de por sí ciertas singularidades respecto al resto de estampillas vinculadas al taller de *Asiaticus* en *terra sigillata*, como podría ser la ausencia de nexo *AT* o el reducido tamaño de la *C* final. Esto abunda en la idea, ya contemplada y expresada por otros autores, de que en el alfar haya una diversidad de punzones que resulte en marcas diferentes, manteniendo un mismo antropónimo de origen.

Por las características formales y compositivas del mortero, creemos que el alfar estaría efectivamente ubicado en la Tarraconense, aunque con dudas sobre su localización exacta, pudiendo tratarse de Tricio, Calahorra, Zaragoza u otro enclave del valle del Ebro. Esperamos que futuros estudios aclaren algo más sobre su procedencia y estemos en condiciones de esbozar el circuito comercial seguido por los productos de *Asiaticus* en el Imperio.

BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL, J. M. (1994): *Los nombres personales en las inscripciones latinas de Hispania*. Universidad de Murcia, Murcia.
- AGUAROD OTAL, C. (1991): *Cerámica romana importada de cocina en la Tarraconense*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- AGUAROD OTAL, C. (2017): “Cerámica común de mesa y de cocina en el valle del Ebro y producciones periféricas”. En C. Fernández Ochoa, A. Morillo y M. Zarzalejos (eds.), *Manual de cerámica romana III*. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 15-95.
- AGUAROD OTAL, C.; LAPUENTE MERCADAL, M. P.; MÍNGUEZ MORALES, J. A.; PÉREZ ARAN, J. (1999): “Primeros resultados del estudio arqueométrico de un alfar de época romana en Zaragoza”. En *Cesarangusta. II Congreso Nacional de Arqueometría*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

- ALCORTA IRASTORZA, E. J. (2001): *Lucus Augusti II. Cerámica común romana de cocina y mesa hallada en las excavaciones de la Ciudad*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. Coruña.
- ALFÖLDY, G. (1975): *Die römischen Inschriften von Tarraco*. De Gruyter, Berlín.
- ALLMER, A.; DISSARD, P. (1888): *Inscriptions antiques*. Musée de Lyon, Lyon.
- ALLMER, A.; DISSARD, P. (1892): *Inscriptions antiques*, vol. IV. Musée de Lyon, Lyon.
- BELTRÁN LLORÍS, F. (1996): “La epigrafía latina de Teruel. A propósito de un nuevo corpus provincial”. *Archivo Español de Arqueología*, 69(173-174), pp. 295-306.
- BLANCO GARCÍA, J. F. (2017): “Cerámica común romana altoimperial de cocina y mesa de fabricación local en la Meseta”. En C. Fernández Ochoa, A. Morillo y M. Zarzalejos (eds.), *Manual de cerámica romana III*. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 143-236.
- BLAY, W. F. (1925): *Letocetum*. Walsall Historical Association, Walsall.
- BUSTAMANTE-ÁLVAREZ, M.; VIEGAS, C. (eds.) (2022): *Corpus Vasorum Hispanorum*. Universidad de Granada, Granada.
- CALLENDER, M. H. (1965): *Roman Amphorae with Index of Stamps*. Oxford University Press, Oxford.
- CARREÑO GASCÓN, M. C. (1997): *Marcas de alfarero sobre terra sigillata halladas en Lucus Augusti*. Anejos de *Larouco*, 3. Universidad de A Coruña, A Coruña.
- CRESPO ORTÍZ DE ZÁRATE, S. (1991): “Hispanus en la onomástica romana de la Península Ibérica como expresión de relevancia social”. *Studia Historica. Historia Antigua*, 9, pp. 89-98.
- ÉTIENNE, R.; MAYET, F. (2004): *L'huile hispanique. Corpus des timbres amphoriques sur amphores Dressel 20*. De Boccard, Paris.
- JONCHERAY, J.-P. (1973): “Contribution à l'étude de l'épave Dramont D, dite des pelvis”. *Cahiers d'archéologie subaquatique*, II, pp. 9-48.
- KAJANTO, I. (1982): *The Latin Cognomina*. L'Erma di Bretschneider, Roma.
- LOZANO, A. (1993): “Consideraciones sobre la estructura y significado de los antropónimos griegos de la Córdoba romana”. En I. J. Adiego, J. Siles y J. Velaza (eds.), *Studia Palaeohispanica et Indogermanica. J. Untermann ab amicis hispanicis oblata*. Aurea Saecula, 10. Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 153-163.
- LUEZAS PASCUAL, R. A. (2017): “Producción y consumo de vajilla de mesa en Calagurris en época tardorrepublicana y altoimperial”. *Sautuola*, XXII, pp. 165-183.
- MAYER, M. (2002): “El proceso de adopción de la fórmula onomástica romana”. *Palaeohispanica*, 2, pp. 189-200.
- MORA SERRANO, B. (1993-1994): “Dos nuevos *arae* funerarias de Mentesa Bastitanorum (La Guardia, Jaén)”. *Mainake*, 15-16, pp. 261-274.
- MOROS DÍAZ, J.; BERNI MILLET, P. (2011): “Novedades sobre epigrafía anfórica bética para la zona productora de Adelfa (Carmona, Sevilla)”. *Boletín Ex Officina Hispana*, 3, pp. 34-45.
- NERVIÓN CHAMORRO, J. J.; PÉREZ GONZÁLEZ, C. (2023): “Cerámica común romana de Herrera de Pisuerga (Palencia, España). Mortaria”. *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 19, pp. 35-80.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C. (1989): *Cerámica romana de Herrera de Pisuerga (Palencia-España). La terra sigillata*. Santiago de Chile.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, C. (1989): “Sellos de alfarero sobre mortaria en la Península Ibérica”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 60, pp. 67-98.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLARREGUI, E. (2006): “Producciones militares en el campamento de la Legio IIII Macedonica en Herrera de Pisuerga”. En Morillo Cerdán, Á. (coord.): *Producción y abastecimiento en el ámbito militar: arqueología militar romana en Hispania II*. Universidad de León: Ayuntamiento de León, León, pp. 111-133.

- PONSICH, M. (1974): *Implantation rurale antique sur le Bas-Guadalquivir*, I. Publications de la Casa de Velázquez, sér. Achéologie, II, Madrid.
- ROMERO CARNICERO, M.^a V. (1984a): “Sobre ciertas producciones precoces de sigillata en la Península Ibérica: los ceramistas Asiaticus y Maternus y nuevos vasos de M. C. R.”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, 50, pp. 91-112.
- ROMERO CARNICERO, M.^a V. (1984b): “En torno a ciertas producciones precoces de sigillata en la Península Ibérica: los vasos firmados M. C. R.”. En C. de la Casa Martínez (coord.), *Actas del I Symposium de Arqueología Soriana*, Soria, pp. 341-360.
- ROMERO CARNICERO, M.^a V. (2015): “La terra sigillata hispánica: producciones del área septentrional”. En C. Fernández Ochoa, A. Morillo y M. Zarzalejos (eds.), *Manual de cerámica romana II*. Museo Arqueológico de la Comunidad de Madrid, Madrid, pp. 149-230.
- ROMERO CARNICERO, M.^a V. (dir.) (2012): *Producción y consumo de cerámicas de mesa en la Meseta Norte durante el Alto Imperio. La terra sigillata*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- ROMERO CARNICERO, M.^a V.; CRESPO MANCHO, M.^a J.; LIÓN BUSTILLO, C. (2016): “De nuevo sobre M. C. R., Asiaticus y Maternus”. *BSAA Arqueología*, LXXXII, pp. 155-193.
- SAENZ PRECIADO, J. C. (2000): “Las primeras producciones de sigillata hispánica. Asiaticus y M. C. R.: dos alfareros precoces en Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)”. *Salduie*, 1, pp. 283-294.
- SAENZ PRECIADO, J. C. (2018): *La terra sigillata hispánica en los contextos cerámicos del Municipium Augusta Bilbilis*. Centro de Estudios Bilbilitanos-IFC, Calatayud.
- SCHÜPBACH, S. (1983): “Avenches. Contribution à la connaissance de la chronologie des estampilles sur les amphores à huile de la Bétique”. En J. M. Blázquez Martínez; J. Remesal Rodríguez (eds.), *Producción y comercio del aceite en la Antigüedad. Segundo Congreso Internacional (Sevilla, 24-28 febrero 1982)*, Madrid, pp. 349-361.
- SEPÚLVEDA, E.; CARNEIRO, A. (2011): “Marcas de oleiro em terra sigillata exumadas no actual concelho de Fronteira: um indicador fiável de trocas comerciais?”. En *Arqueologia do Norte Alentejano. Comunicações das 3.ªs Jornadas*. Lisboa, pp. 203-221.
- SOLIN, H. (1992): *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*. De Gruyter, Berlín.

EL VERTEDERO ROMANO DE EL CASTILLO (HERRERA DE PISUERGA, PALENCIA). INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA 2023

THE ROMAN DUMP OF EL CASTILLO (HERRERA DE PISUERGA, PALENCIA).
ARCHAEOLOGICAL INTERVENTION 2023

Francisco Javier Marcos Herrán
Ayuntamiento Herrera de Pisuerga
ORCID: 0009-0008-6186-4589
arqueologo@herreradepisuerga.es

Resumen

“El Castillo” es uno de los vertederos perimetrales de los campamentos militares de Herrera de Pisuerga (Palencia, España) más emblemáticos, al registrarse entre sus vertidos el sello del ceramista de la Legio IIII Macedonica, Lucius Terentius. Con este artículo queremos exponer la variedad de artefactos registrados en la Intervención Arqueológica de 2023 en otro de los vertidos del siglo II d.C. en esta ladera nordeste de esta ciudad palentina.

Palabras clave: *vertedero, campamentos militares, ceramista, ladera.*

Abstract

“El Castillo” is one of the most emblematic peripheral dumps associated with the Roman military camps at Herrera de Pisuerga (Palencia, Spain), where the stamp of Lucius Terentius, potter of the Legio IIII Macedonica, has been documented. This article presents the range of artefacts recovered during the 2023 archaeological intervention in another second-century AD refuse deposit located on the north-eastern slope of this Roman site of Palencia.

Keywords: *dump, military camps, potter, hillside.*

1. Herrera de Pisuerga en *Hispania*

Cuando citamos el yacimiento de Herrera de Pisuerga contextualizado en su casco urbano y proximidades, nos estamos refiriendo a un cerro amesetado, ligeramente elevado por encima del nivel del terreno más próximo y localizado a escasa distancia de la confluencia del río Pisuerga con su afluente el río Burejo.

Esta ubicación será estratégica en las comunicaciones entre la Meseta y el Cantábrico, puesto que controla la principal vía natural de penetración hacia el interior de la Cordillera, remontando el curso del río Pisuerga. Aunque en ningún momento es mencionado en las fuentes clásicas, éstas si aluden al asentamiento indígena romanizado de *Pisoraca* (Ptolomeo, Geog. II, 6, 51), localizándose en las proximidades de la ciudad.

Dentro del panorama de la romanización en *Hispania* debemos vincularlo y relacionarlo con los efectos derivados de las Guerras Cántabras (29-19 a. C.), produciéndose su castrametación en esta localidad al Norte de la provincia de Palencia en torno al 20 a. C. El resultado de las intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en los últimos decenios ha

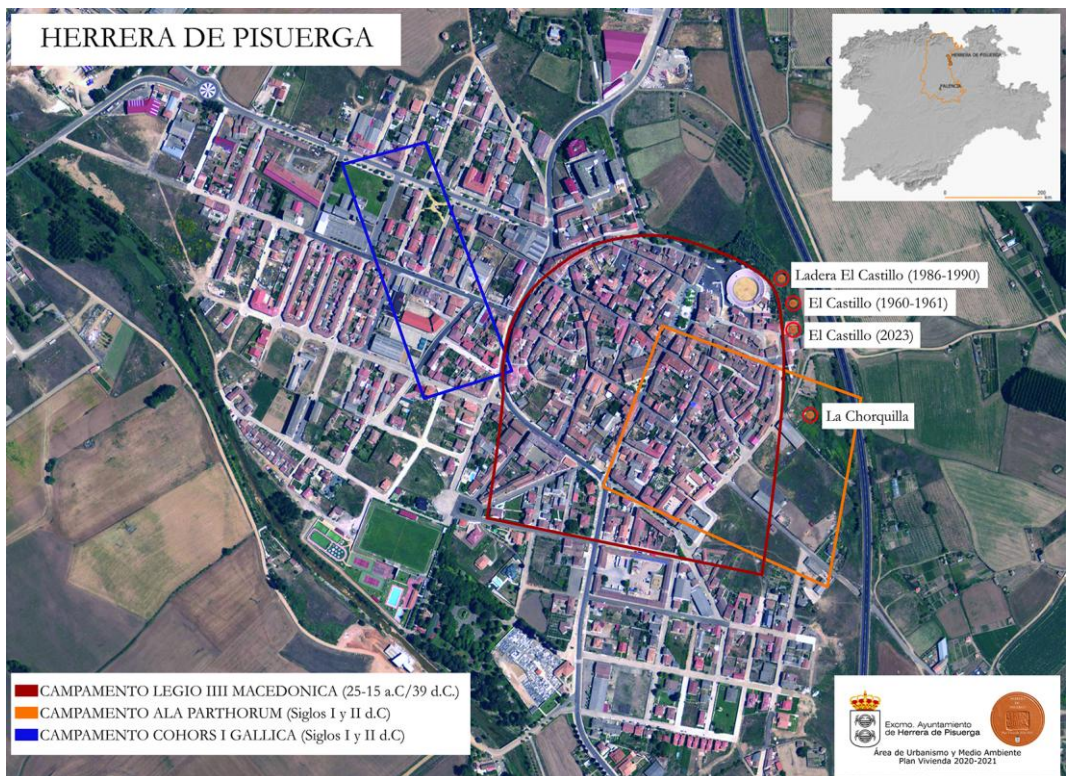


Figura 1. Ubicación de los vertederos de El Castillo y La Chorquilla.

confirmado un asentamiento militar fundado *ex novo* para albergar a la *Legio IIII Macedonica*. Numerosos testimonios de carácter epigráfico y arqueológico apuntan a una primera ocupación en los años 20/15 a. C. permaneciendo en el solar herrerense hasta el 39 d. C., año de su partida a *Mogontiacum, Germania* (Pérez e Illarregui, 2006).

2. Vertedero de El Castillo. Localización y antecedentes

En la ubicación más nororiental de Herrera de Pisuerga está este vertedero, al pie de la terraza natural donde actualmente se encuentra la plaza de toros y con anterioridad el castillo medieval de la ciudad palentina. Las descripciones de los autores como “Plaza de toros” y “Cata del huerto” (García y Bellido *et al.*, 1962: 42-43; 1970; Pérez y Arribas 2021: 82) sirven para contextualizar las intervenciones arqueológicas en este sector de vertederos romanos de Herrera de Pisuerga.

Las posteriores intervenciones de 1986-1990 se realizan con el fin de delimitar mejor la extensión del yacimiento y con el objetivo de preparar la documentación de la *Zona Arqueológica* que se incluiría en su futura declaración como BIC (1993).

En estos años se hicieron distintos sondeos en el yacimiento que en su momento se denominaron “El Castillo” o “Ladera del Castillo” (Pérez, 1989: 32; Pérez e Illarregui, 1992: 57). La intervención descrita como Ladera de Castillo se ubica en la ladera de la plaza de toros, en su caída más Noreste. En cambio, la excavación de El Castillo se traza al sur de la anterior (Pérez, Illarregui y Fernández, 1991: 19), tal y como refleja la Figura 1.

La intervención que nos ocupa se enmarca en el *Plan Vivienda* del Área de Urbanismo y Patrimonio del Ayuntamiento de Herrera de Pisuerga (Servicio Técnico de Arqueología) desarrollado, ininterrumpidamente, desde agosto del 2020 hasta febrero del 2024¹. Todas las intervenciones arqueológicas ejecutadas entre estas fechas (33), se realizan en el casco urbano declarado BIC en 1993 por la Junta de Castilla y León como “Zona Arqueológica”.

Los costes derivados de las excavaciones arqueológicas (arqueólogo, medios mecánicos y operarios) son sufragados por el Ayuntamiento, sin coste añadido a los promotores particulares. Esta política es practicada durante estos años para conseguir un desarrollo urbanístico sostenible en el casco histórico, sin que la declaración de BIC sea un condicionante para el futuro progreso y dinamización urbanística de esta ciudad.

Antes de la descripción de las características del vertido, debemos considerar algunos detalles que pueden llevar a confusión en la adscripción a determinado vertedero. Según las informaciones catastrales de la ubicación de la Intervención de 2023, nos describe en callejero que se corresponde como Chorquilla 1.

¹ La actividad arqueológica y didáctica realizada en este período por el Servicio Técnico de Arqueología bajo la dirección técnica de Francisco Javier Marcos Herrán ha sido descrita en el *III Congreso Nacional de Arqueología Profesional* [enlace] (Marcos, 2025: 246-255), y sentaría las bases para la consecución del proyecto “*Centro de Innovación y Patrimonio en Herrera de Pisuerga. Territorio BIC*”, financiado por el Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico, con una dotación de 180.000 € (Resolución de 11 de abril de 2025).

Sin embargo, arqueológicamente, en este artículo se describirá como parte del vertedero de El Castillo, puesto que, como vemos en las ubicaciones el trazado de la Cata está más próxima a la realidad estratigráfica y geográfica del vertedero de El Castillo que de la Chorquilla (Ver Figura 1).

La Intervención de Arqueología Preventiva realizada en el 2023, se realiza en cotas intermedias de esta ladera, generando otra realidad y cronología de vertidos, como veremos, en apartados posteriores.

Previamente a la intervención arqueológica, el promotor acondiciona el solar desmantelando los antiguos corrales y lo sana quitando los restos de abono generados durante el uso de los mismos por toda la superficie del solar. En cotas absolutas desde la Calle Chorquilla, la planificación y el trazado de la Cata quedará a una cota de -3,50 m (cota nivelación del solar para la instalación de los corrales) desde el lateral Oeste y con una finalización en el punto más profundo de la Cata con -3,10 m, en su localización más oriental, dando un resultado total de -6,60 m desde la calle Chorquilla (Marcos, 2023: 48-49). Es decir, parte de la estratigrafía arqueológica ya había sido desmantelada para la construcción de los solares, quedando para su excavación, exclusivamente, el lateral Este de la Cata, tal y como se refleja en la Figura 2.

La planificación en el proyecto arqueológico conlleva en el trazado de la Cata que nos encontremos unas dimensiones “excepcionales” (144 m²), observables en la Figura 2 si se comparan con las realidades de la Arqueología Preventiva de Herrera de Pisuerga en otros solares.

Localizada, en el ángulo Noroeste del solar, la cata arqueológica genera una estratigrafía simple, a pesar de sus dimensiones y de su profundidad. Recordemos los 3,10 m de potencia en el perfil Este. Tal y como se desprende de la topografía y de la documentación gráfica, se constata una estratigrafía y un relieve que no se va a repetir en otro punto del casco urbano de Herrera de Pisuerga (Marcos, 2023: 54).

La estratigrafía comienza en el ángulo Sureste de la Cata de la UE 101, correspondiente al estrato de abono contemporáneo retirado en la superficie del solar. Seguidamente, esta unidad cubre a un depósito de arcillas muy puras (UE 102), que destaca por el elevado grado de compactación y la ausencia de cualquier artefacto arqueológico. Estratigráficamente, pudiera tratarse de movimientos de tierra derivados de la construcción de los corrales o traslados de áridos cuando estas estructuras ganaderas estaban en uso.

A partir de este momento se empieza a documentar la estratigrafía arqueológica en este punto Noreste de la localidad de Herrera de Pisuerga. Responde con el registro de un gran vertido (UE 103), generando una unidad muy homogénea de principio a fin de textura arenosa y con un grado de compactación medio en toda la superficie de la Cata.

Una vez excavado este gran vertido, aflora el horizonte geológico que nos marca la topografía real de la ladera en este límite oriental. Única y exclusivamente, es en esta unidad 103 donde se documenta la cultura material de la, fruto de un vertido único intervención (Marcos, 2023: 56-57).



Figura 2. Plano 1. Ubicación de la cata arqueológica y vista general desde el Suroeste.



Figura 3. Plano 2. Perfil estratigráfico Sur.

Como veremos la realidad artefactual, estratigráfica y cronológica diferirá respecto a las estratigrafías generadas en las anteriores excavaciones, fruto de su ubicación respecto a la topografía de la ladera y las características de su vertido.

3. Estudio de materiales de El Castillo (2023)

Ya anticipábamos que la caracterización del vertido es su homogeneidad y potencia estratigráfica, generadas en un solo momento. En la potencia estratigráfica de la Unidad Estratigráfica 103, apreciable en el Perfil Este, con más de 2 m observamos, a partir de los materiales recuperados, que existen producciones cerámicas de todos los momentos de facies militar, incluyendo elementos de *impedimenta* legionaria como de cuerpos auxiliares (Marcos, 2023: 58), junto vajilla de vidrio.

Este estudio de cultura material de un lote homogéneo tiene otro antecedente en Herrera de Pisuergra. Se trata de la cultura material proporcionada en el interior de una cisterna subterránea documentada en las tareas de carácter preventivo realizadas en el año 2000, vinculadas al seguimiento de las obras para la mejora de abastecimiento de agua en las calles Soledad y Anagallo (Illarregui y Marcos, 2000). En su estratigrafía interna de colmatación ha proporcionado restos de varios recipientes de *terra sigillata* de tipo itálico, algunos de los cuales conservan sellos de alfarero y particularidades tipológicas y decorativas que permiten encuadrar el conjunto entre los años finales del Principado augusteo y época de Claudio, permitiendo ajustarse con más exactitud al período tiberiano (años 14-37 d. C.) (Pérez *et al.*, 2024: 55). Distintos momentos cronológicos que explican un mismo vertido en un contexto cerrado para el interior de la cisterna de la Calle Soledad y otro abierto para el vertedero de El Castillo.

3.1. *Terra sigillata itálica*

Tomando los antecedentes de *terra sigillata* itálica en este mismo vertedero, procedentes de las intervenciones de 1988 y contextualizados en el Nivel III, sus cronologías se datan en época de Tiberio, dónde son amplia mayoría las marcas *in planta pedis*, situándose a partir del 15 d. C. y compartiendo protagonismo con las lucernas Loeschke III. En cuanto el Nivel IV, sólo aporta una marca de *L. GELLIVS* (15 a. C.-50 d. C.), siendo el resto de cartelas de tipo rectangular, con el sello de *HILARIVS* (20 a. C.-10 d. C.), *EROS/P. CORNELIVS* y *CLEMENS/P. CORNELIVS*, entre otras, no faltando, además, una taza de *L. TERENTIVS* —Forma Ter. 2— (Pérez González, 1989: 206, fig. 27.32; Pérez y Arribas, 2020: 151).

Para nuestro registro particular de la intervención preventiva del 2023 no poseemos sellos, pero sí una pequeña representación de platos (Consp. 4 y 18) y vasos (Consp. 22 y 50) (Ettlinger *et al.*, 1990).

En Herrera de Pisuergra, en el año 1961 y en el cercano vertedero de La Chorquilla, hacia el Sur, ya se documentaban platos de pared convexa con “reminiscencias” de la forma Goudineau 19 y variantes, es decir, del tipo Consp. 4, procedentes del casco histórico y El Castillo (Pérez, 1989: 75-76, n.º 36-39, fig. 7).

Nuestro primer ejemplar (Figura 4.1), con un diámetro de 24 cm se inscribe en la descripción de plato de pared convexa con decoración a ruedecilla en los fondos, enmarcándolo bajo el subtipo Consp. 4.7. Tal y como indica el *Corpus Conspectus*, los subtipos 4.6 y 4.7 son los más frecuentes, pudiendo llevar decoración aplicada de roleos o espirales más o menos simples, así como sello *in planta pedis*. Sus talleres principales de producción se localizan, según Morais, en *Etruria, Padania, Campania* y Lyon, documentándose los perfiles más antiguos en Oberaden con unas cronologías propuestas para este perfil de plato de *circa* 15/50 (Ettlinger *et al.*, 1991: 58; Morais, 2015: 45 y 46, lám. 1, 4.7).

Comentábamos anteriormente, que Pérez, en su estudio monográfico de *terra sigillata* itálica, sitúa en el casco histórico un paralelo, sin precisar más su ubicación (1989, fig. 7, n.º 37), pero al tratar paralelos europeos menciona el de Magdalensberg con fechas entre el 20-25 d. C. (Schindler y Scheffenegger, 1977: ta. 43, n.º 2; 43, n.º 5; Pucci, 1985: 381; 1989, 75), aunque su producción se lleva a antes del 9-8 a. C. (Ettlinger 1971, 266; Pérez 1989, 75). Entre paralelos peninsulares destacan los ejemplares de *Conimbriga* (Delgado, Mayet y Alarcao, 1975: 14, pl. X, 131; Pérez, 1989: 75), *Segobriga* y *Pallantia* (Arribas, 2003: 106).

Representando otro modelo de perfil más abierto de plato de pared convexa, con diámetro de 16 cm y con acanaladuras en el exterior del labio y en el interior del borde tenemos la Consp. 4.3 (Fig. 4.3). Para esta variante de plato, Morais, plantea unas cronologías de *circa* -15/15 (2015: 45 y 46, lám. 1, 4.3).

Con un diámetro intermedio de 18 cm de diámetro (Fig. 4. 2), como representante clásico en el Servicio II de Haltern (borde vertical) tenemos otro modelo de plato adscribible a la forma Consp. 18.2, como plato de tamaño variable con borde vertical cóncavo al exterior, molduras convexas y dividido internamente en dos bandas separadas por otra moldura, siendo su banda superior cóncava.

Sus pies o bases suelen ser variadas de mediana altura y siempre aparecen acanaladuras concéntricas y, algunas veces, decoración a ruedecilla, pudiéndose aplicar también al exterior de los bordes. Los subtipos asociados a la forma se individualizan según la evolución del borde, siendo los ejemplares más tempranos los característicos moldurados, intuyéndose la subdivisión del borde.

En su etapa típica las molduras y las subdivisiones son muy exageradas, sobre todo, en el labio superior con un gran desarrollo (Ettlinger *et al.*, 1990: 82-83). Su manufactura se realiza en los principales centros de producción itálicos, a excepción de Lyon, con dataciones para esta forma son de *circa* -10/30 (Ettlinger, 1990: 82-83; Morais 2015, 50 y 51, lám IV, 19.1), derivando en lo que conocemos como Consp. 20.

Se trata de uno de los tipos más estandarizados y comercializados y, tal como sucediera con el plato anterior Consp. 4.7, se obtiene una buena representación en la Península Ibérica, nuevamente, en el yacimiento de *Conimbriga* (Delgado *et al.*, 1975: 89 y ss.) al que hay que añadir Belo (Burgeois y Mayet, 1991: Pl. II, N.º 185, 196 y 215) y en territorio valenciano, pero en menor cuantía (Montesinos, 1998: 34 y 36).

Antecedentes para este tipo de plato en Herrera de Pisuerga se documentaron en el Pradillo de la Fuente de los Caños (Pérez, 1989: fig. 9, n.º 62). Tal y como especificaba el autor

de la catalogación se tienen paralelos en Magdalensberg, *Ornavaso* (Mazzeo, 1985: tav LVIII, 15-17) y en Gabii (Caballero, 1982: 399, fig. 4; Pérez, 1989: 82). Y en Elche con el sello de *XANTHUS* (González, 1984: 115-116, Fig. 5, n.º 8-9), así como otro muy similar en Ampurias con *sigillum* de *MAHETIS* (Almagro, 1955: 181-182, fig. 155, n.º 8-9) y en Tarragona (Amo, 1973: 160, lám. V, n.º 5-11; Pérez, 1989: 82).

Sobre la documentación de este tipo de platos en el campamento de *Petavonium* (Rosinos de Vidriales, Zamora), pertenecen a los niveles más antiguos, bien de interiores de atarjeas o en las capas que componen los suelos de algunas de las habitaciones de los edificios I y II, tal y como ocurre con el paralelo zamorano situado en las capas de echadizo inferiores del pavimento de la habitación “g” del edificio I (Carretero, 2000: 345-346, 349, fig. 231, n.º 2-4).

Otro conjunto interesante en *terra sigillata* itálica es el perteneciente a los vasos y copas. Como ejemplo de vaso de sección cónica con borde vertical, cóncavo, en general, finalizado con moldura y con gran variedad en la altura de sus pies tenemos el subtipo de Consp. 22.3. (Fig. 4. 4). A través de sus diámetros y sus variantes se pueden determinar los talleres. Sabemos que los vasos con diámetro de boca entre 18 y 20 cm se pueden vincular a los talleres de *Ateius* en Pisa. La mayoría de éstos se corresponden con diámetros entre 12-14 cm y 7,5 y 9 cm, entrando nuestro ejemplar de 2023 en esta horquilla de diámetros, con 8 cm. Estos diámetros se ajustan a productos del Consp. 22.2 en el taller de *Puteoli* y el 22.3 para el taller de *T Mallius Fortunatus* en Lyon. Este último subtipo es el que se puede relacionar con nuestro modelo registrado en 2023 (Ettlinger *et al.*, 1990: 90-91).

Su producción, siempre evidenciada en grandes cantidades junto con las Consp. 18, tal y como ocurre en el vertido que nos ocupa, se puede rastrear en yacimientos como Oberaden y Rodgen, donde posiblemente, se introdujese en las décadas anteriores al cambio de era.

También han sido documentadas en Dangstalten y Haltern. En este último yacimiento, la relativa cantidad de subtipos documentados permite suponer que esta forma se relaciona en vajilla con la Consp. 12. (Ettlinger, 1990: 90-91). Parece ser que la mayor variedad de subtipos se concentra en épocas tempranas. A finales de Augusto, el piso curvo, así como las divisiones internas del borde evolucionan hacia su desaparición, marcando su conversión al perfil Consp. 23 a finales del gobierno de Tiberio. Progresivamente, los pies se hacen más bajos, fechándose el esplendor de decoración aplicada de espirales antes del abandono de Haltern (Ettlinger *et al.*, 1990: 90-91). Para Morais, vincula el centro de producción a Arezzo, enmarcando sus fechas *circa* -15/15 (2015, 50 y 53, lám V, 22.1). Para este modelo de vaso, con decoración burilada en la carena tenemos, nuevamente, paralelos en la misma localización con cronologías propuestas de 10 a. C.-15 d. C. (Pérez, 1989: fig. 14, n.º 119-120).

Tal y como sucedería para el plato Consp. 18.2, tenemos paralelismos en *Petavonium* para perfiles de vasos Consp. 22 (Carretero, 2000: 346, 349, fig. 231, n.º 7).

Finalizamos este estudio parcial de la producción itálica con otro modelo de vaso o cubilete, pero con mayor altura (Fig. 4. 5) que primariamente, genera dudas sobre su adscripción a una producción gálica o tardoitálica.

Una vez analizado el conjunto de la *terra sigillata* itálica no queremos finalizar este apartado sin mencionar la documentación de estas formas en dos horizontes arqueológicos de

muy distinta naturaleza al tratarse de un artefacto arqueológico muy vinculado a la *facies* militar del Noroeste de *Hispania*.

El primero de ellos, se trata de un depósito votivo en Castrejón de Capote (Higuera de la Real, Badajoz). El vertido de la Calle Chorquilla 1 coincide en este yacimiento con la documentación de los platos Consp 4 y 18 (Arribas, 2003: 107, Figura 18, n.º 485 y 491) y el cuenco Consp. 22. (Arribas, 2003: 113, Fig. 19, n.º 652, 655, 657 y 661). En este castro se pone de manifiesto la relación del juego de mesa entre Consp. 18 y cuenco troncocónico Consp. 22. En el caso de Castrejón de Capote (Higuera de la Real, Badajoz), de los nueve fragmentos descritos de Consp. 18 se inscriben bajo el subtipo 2.2. (Ettlinger *et al.*, 1990: 82-83), correspondiente, según Arribas a la fase itálica de manufactura (2003: 110, 107, Fig. 18, n.º 491).

Este depósito B Castrejón de Capote se identifica con una *favissa* abierta sobre las ruinas de la puerta principal del castro y como depósito votivo, cuyo componente cerámico fue manufacturado en su gran mayoría entre los años 29 a. C. y 27 d. C. y según expresiones de sus autores para esos recipientes “enterrados ya usados” en fechas posteriores al año 45 d. C. bajo el gobierno de Claudio (Arribas, 2003: 208).

El segundo de ellos es un ejemplo descrito por sus investigadores como “*temprano asentamiento militar romano*”, tal y como refleja el entorno más inmediato de las cisternas subterráneas del “Teso de la Mora” (Molacillos, Zamora), en la misma línea de militarización que Herrera de Pisuerga. En cuanto al apartado relativo de la *sigillata* este yacimiento es importante, pues como reseñan los autores Balado y Martínez en toda la secuencia de la excavación, se documenten de modo exclusivo piezas de filiación itálica sin que aparezcan importaciones gálicas. Esta ausencia, en sí misma tiene valor cronológico por cuanto dichas producciones, que comienzan a funcionar en la *Galia* en torno al año 10 de nuestra era, alcanzan el solar hispano ya a mediados o más bien avanzado del reinado de Tiberio, por lo que cabría esperar su comparecencia en ocupaciones que se aproximasen a la década de los 30 (2008: 159). El fragmento de un plato correspondiente a la foma Consp. 18.2 nos remite a una etapa augustea, siendo un tipo especialmente característico durante los años anteriores al cambio de Era (Balado y Martínez, 2008: 159, 161 y 160, Fig. 6, 7001-1; Burón y Suárez, 2006: 392).

3.2 *Terra sigillata hispánica*

Tras la documentación de la *sigillata* itálica se produce un hiato estratigráfico en el vertido de esta localización en el que no se registran producciones de *terra sigillata gallica*. Así pues, dentro del registro crono-arqueológico y productivo nos enfrentamos al lote de la *sigillata hispanica*.

Mientras el fragmento documentado con anterioridad en Herrera de Pisuerga (Pérez, 1989: 343-344, dig. 66, n.º 221) tiende a ser hemisférico con labio almendrado y borde levemente engrosado, coincidente con nuestro fragmento (Figura 4, n.º 6), el otro cuenco de la campaña de 2023 (Figura 4, n.º 7), marca mucho más el labio y presenta un borde con una

tendencia más engrosada. En un principio, el fragmento descrito por Pérez, Mezquíriz, en su momento lo individualiza como una transición de las formas 29-37 (1961: 83, lám. 26), para posteriormente enmarcarla como Hisp. 37 (1983: 126; 1985:155-156, Ta. XXXIV, 11-12).

Paralelos próximos a Herrera de Pisuerga, según modelo publicado en 1989, se registran en *Iulobriga* y en Camesa-Rebolledo (Pérez, 1999). Los autores Carretero y Pérez para los yacimientos de *Petavonium* y de Herrera de Pisuerga, respectivamente nos advierten que estas producciones no decoradas son de producción y distribución muy restringidas (Carretero, 2000: 383; Pérez 1989: 343-344).

Pérez, no descarta la procedencia para estos cuencos de los talleres de Bronchales, aunque sea prudente y apunte más a los talleres riojanos de Bezares (1989: 344) junto a su homónima decorada. Si atendemos a las especificaciones técnicas sobre las variedades de perfiles, la documentación de la forma 37, sin decoración, parece vincularse al taller riojano de *Tritium Magallum*. Barajamos que la producción se inicia a mediados del siglo I d. C. y que a mediados de la segunda centuria la producción ofrece síntomas de estancamiento, según Fernández y Roca, traducándose en un “empobrecimiento” del repertorio y en una disminución sensible en relación con producción y distribución, aunque parte de estos talleres continúan activos durante el siglo III, enlazando con la producción tardía (2008, 313 y 314).

Con la documentación de este perfil de Hisp. 37, nos anticipamos al panorama generalizado de estas formas en Herrera de Pisuerga, puesto que, los perfiles con borde almendrado están ampliamente representados, tal y como refleja Pérez (1989: 331), incluso con la decoración a base de ovas (1989: Fig. 45, 59), como refleja nuestro fragmento n.º 8 (Figura 4).

Finalizamos esta secuenciación en la descripción de nuestro ejemplar decorado de Hisp. 29 (Figura 4.9). A la hora de enmarcar bajo esta forma el ejemplar de La Chorquilla 1 del 2023 nos hemos ceñido a los rasgos estilísticos que nos aporta la esquirla del borde. Faltan en el borde tanto las decoraciones a ruedecilla como la ausencia de las típicas líneas de perlas separando los frisos decorativos (Mayet, 1983-84: 82; Pérez, 1989: 329), tan típicos en las producciones gálicas. Ahora bien, existe una preferencia en el gusto decorativo de plasmar en relieve las guirnaldas de tallos entrelazados y rematados en rosetas, que nos apuntan otra vez a la *Gallia*.

En el plano decorativo de la Hisp. 29 en Herrera de Pisuerga se ajusta al patrón de lo conocido en los alfareros riojanos, pero resulta interesante apuntar que los temas de imitación también representan un apartado interesante, como apunta Pérez (1989, 329), ateniéndonos a la idea de que los vasos de imitación haya que relacionarlos con momentos iniciales de las producciones de los talleres hispánicos (Romero, 1977, 45). En los momentos iniciales de los talleres de *Tritium Magallum* se fabricó de manera preferente este perfil carenado de la forma Hisp. 29 (Romero, 2015: 172). Todos los recipientes de *sigillata* hispánica, representantes de la producción de talleres tritienses iniciaron la producción en época neroniana avanzada, estando activos en la década de los años sesenta y con una comercialización como exponente de un fenómeno flavio (Romero, 2015: 164).

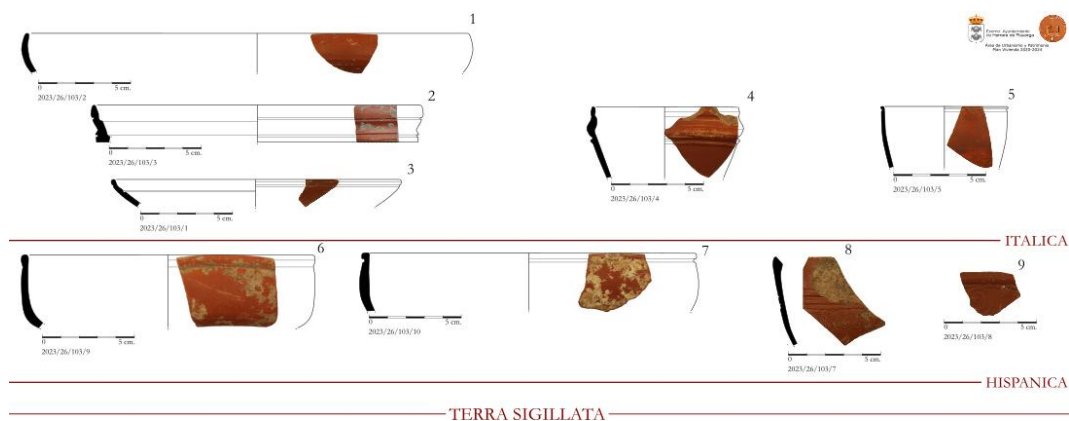


Figura 4. Terra Sigillata itálica e hispánica.

A modo de conclusión en este pequeño apartado, observamos que en el registro estratigráfico del vertido una ausencia de decoraciones a base de círculos, característicos y generalizados a lo largo del siglo II d. C. (Fernández y Roca, 2008: 314), prueba de una sedimentación de comienzos de esta centuria.

3.3. Cerámica común

Dentro del vertido en la Unidad Estratigráfica 103, podemos describir un conjunto de cerámica común variado en recipientes y en utilidades domésticas. Así, describiremos desde ánforas para transporte de vino, ollas de cocina con distintas y una amplia representación de vajilla de mesa con jarras, botellas, cuencos, vasos y fuentes o platos.

En este gran apartado de cerámica, queremos reseñar que no existe ningún registro de lucernas en esta excavación del año 2023. Morillo, Pérez y Arribas ya apuntaban en sus respectivos artículos que estos sistemas de iluminación ya se habían documentado en campañas anteriores con ejemplares de los tipos Loeschke IA y Dressel 4 (Morillo, 1992: Pérez y Arribas, 2021: 82-83).

3.3.1. Ollas

Entre los cinco perfiles registrados de ollas con depósitos globulares y ovoides destacan los labios exvasados, redondeados y engrosados (Figura 5. 1 y 2) con diámetros de 14 y 16 cm, respectivamente y agrupados bajo el Tipo 1 A (Blanco, 2017: Fig. 6). Este Tipo 1 responde morfológicamente a un cuerpo ovoide, sin cuello y base plana o ligeramente cóncava con diferencias debido tanto al tamaño como a la forma del borde. Como representante 1 A, Tipo 1A es una de las ollas más corrientes, que se caracteriza por tener el borde suavemente curvado hacia al exterior. Aunque es un tipo que está presente a lo largo del Imperio, son sobre todo

los siglos I y II d. C. los de su mayor apogeo, como se ve en otras regiones peninsulares (Sánchez, 1992: 23, fig. 3, 5; Luezas, 1989: 159, lám. III, 7; Blanco 2017, 170).

Otro subgrupo lo representan las ollas con labio exvasado, casi horizontalmente, engrosado y redondeado con diámetro de boca de 12 cm (Figura 5. 3) y con labio y borde levemente exvasado con boca de 14 cm (Figura 5. 4) bajo el Tipo 2 A (Blanco, 2017: Fig. 6). El Tipo 2 es una olla de cuerpo piriforme, sin cuello o muy corto y base plana. Como el Tipo 1, tiene también el diámetro máximo en el tercio superior del cuerpo y se pueden individualizar dos formas principales, mientras que el Tipo 2 A, responde morfológicamente a una olla esbelta, sin cuello, cuyo borde ha sido curvado hacia al exterior de manera más o menos pronunciada.

Ejemplares similares se documentan en el nivel V de la habitación “d” del Edificio I de *Petavonium* y se fecha en la segunda mitad del siglo I d. C. o comienzos del II En este yacimiento se trata de un tipo de olla muy corriente, con bordes de diversas formas. Como utilidad secundaria corriente es también su uso para contener cenizas funerarias, tal como se ve, por ejemplo, en las sepulturas 62 y 63 de la necrópolis vallisoletana de Las Ruedas en las mismas horquillas cronológicas planteadas (Carretero, 2000: 192 y 698, fig. 108, 796 y fig. 360, 213; Sanz, 1997: 134, fig. 139, 62 y 63; Blanco 2017, 171).

Pero la datación del vertido, en torno a mediados del siglo II d. C., nos la aporta la secuencia de la cerámica común y el registro del cuenco sin decorar de *terra sigillata hispánica*, Hisp. 37, cuya procedencia ha de vincularse al taller de *Tritium Magallum*. Las ollas Tipo 1A y B nos ofrecen unas cronologías amplias desde el siglo I hasta la mitad del siglo II d. C., coincidente con las jarras Tipo 7A, 4 5, así como para fuentes/platos Tipo 2, cuencos Tipo 5 y tapaderas Tipo 2A, B y C.

Gracias a la información extraída de los cuencos de *sigillata* itálica documentados en la cisterna subterránea en el 2000 en la calle Soledad (Illarregui y Marcos, 2000: 51-52; Pérez *et al.*, 2024) y de sus ceramistas, nos permiten precisar la cronología de formatos de ollas y jarras manufacturadas en cerámica común. Esta estructura subterránea se enmarca en la etapa de remodelación del campamento a comienzos del reinado de Tiberio, que implica un desmantelamiento de estructuras de madera y sustitución por otras más estables (Pérez, 1996: 91), como sucede en otros campamentos como León y Astorga.

Entre estos ceramistas itálicos destacan *CRESTVS*, con productos desde Augusto-Tiberio, junto a *CN. ATEIVS* (Pisa y Arezzo), desde el cambio de Era al año 10 d. C. Así pues, comprobamos la cohabitación en el depósito interno de la cisterna del uso de ollas Tipo 2A (Figura 5.3.), con las mismas cronologías (Illarregui y Marcos, 2000: 57) en el recinto campamental de la *Legio IIII Macedonica*.

3.3.2. Jarras

En nuestro segundo grupo, con cuatro ejemplares, está dedicado a las jarras para servir líquidos en la mesa con una mayoría de diámetros de boca de 8 cm. En primer lugar, describimos la forma con más boca que las restantes con 10 cm (Figura 5. 6) y con arranque

de asa, depósito levemente ovoide y labio redondeado que nos remite al Tipo 7 A (Blanco, 2017: Fig. 18). Según este autor, esta jarra se corresponde con modelo de cuello corto y ancho, cilíndrico o troncocónico, boca circular ancha también, borde moldurado, cuerpo globular en unos casos y troncocónico en otros y base plana o suavemente umbilicada. Un único ejemplar conocemos hasta ahora, procedente de Montealegre de Campos (Valladolid). Es de pequeño tamaño, pues sólo tiene 11,2 cm de diámetro de boca y unos 10 cm de altura, su cuerpo es globular, el cuello cilíndrico, asa de dos cabos, no conserva la base y está fechado en la segunda mitad del siglo II d. C. Su tamaño y morfología permiten que también pudiera ser interpretada como una taza. (Rojo, 1988: 57, fig. 11; Blanco, 2017: 213).

Este vertido de la UE 103 también registra jarras de bocas más estrechas. La primera de ellas con labio redondeado y moldurado y con caída oblicua al exterior (Figura 5. 7 y 9) e identificada como el Tipo 4 (Blanco, 2017: fig. 17). Es decir, una jarra de un asa con cuello corto y estrecho, boca circular igualmente estrecha, borde grueso de sección triangular, cuerpo globular y base plana. La pieza prototípica, como indica Blanco se recuperó en la Estructura n.º VI de las exhumadas en las excavaciones del año 2000 en el yacimiento de Las Frailas (Frechilla, Palencia), pero no es única, sino que aparecieron dos, ambas fechadas a finales del siglo I d. C. inicios del II, por los materiales de acompañamiento y sobre el hombro lleva el grafito precocción LIC SEX, así como un motivo zoomorfo que no se describe. No resulta nada raro encontrar jarras de este tipo marcadas con grafitos, teóricamente relativos a sus propietarios. En el Nivel V de la habitación “j” del Edificio I de *Petavonium*, se halló una jarra como la palentina, pero de unos 27 cm de altura, pues no se ha conservado la boca, con el grafito ...SERA (Cruz y Franco, 2012: 263-264, fig. 3 y fig. 6, 1; Carretero, 2000: 213-214, fig. 127, 923; Blanco, 2017: 208-209), de la misma cronología. En el solar campamental de Herrera de Pisuerga, en la Calle La Palma, s/n, se documenta una jarra de este Tipo 4 (Marcos, González y Herrero, 2021: 182 y 183, fig. 4).

Dejamos para último lugar un fragmento de jarra labio engrosado y plano en boca (Figura 5. 8) y con moldura sin carena en su transición al cuello, que nos recuerda al Tipo 5, sin poder ajustar a subtipos A o B. Se considera una jarra de un asa con cuello destacado y estrecho, boca circular también muy estrecha, por lo general moldurada e internamente preparada para recibir un tapón con base plana o anular baja (Blanco, 2017: Fig. 17). Para los ejemplos de Tipo 5 A, comentaremos que es uno de los tipos de jarra de más amplia difusión por todo el cuadrante noroeste peninsular y, en nuestro caso, especialmente abundante en poblados y enclaves militares del occidente castellano-leonés sobre todo en el siglo I d. C. con una extensa tipología de subtipos y variantes, atendiendo a la diversidad morfológica de bocas y depósitos como se demuestra con los ejemplares procedentes de León (Blanco 2017, Fig. 21). Lo que sí queremos señalar es que, dentro de la diversidad, parece un tipo de producción estandarizada en cuanto a su capacidad. Es decir, es un envase fabricado para recibir medidas fijas del líquido al que va destinado, en muchos casos, aceite, seguramente de oliva, como ha quedado demostrado tras los análisis efectuados a ese conjunto de jarras de León (Morillo et alii, 2015: 148-149). Este emplazamiento aporta el mayor número documentado y, en consecuencia, las mayores variantes morfológicas, vinculadas en todo caso al ejército, lo mismo

que en *Asturica Augusta* (González, 1999: 1031, fig. 2; Blanco, 2017: 210-212), Huerña (Domergue y Martín, 1977: 81, fig. 20, 332 y 333 y fig. 36, 694; Blanco, 2017: 210-212) y *Petavonium* (Carretero, 2000: 91, fig. 31, 89; Blanco, 2017: 210-212), siempre en contextos de ese siglo I d. C. avanzado. Como sucediera con el formato de jarra Tipo 4, se repite su registro en la calle La Palma s/n bajo la variante Tipo 5A (Marcos, González y Herrero, 2021: 182 y 183, fig. 4.).

Como sucediera en el apartado de ollas, en las jarras también tenemos un grado de contemporaneidad en usos de las variantes Tipo 5 (Figura 5. 8 y 10) en la estratigrafía interna de la cisterna de la Calle Soledad (Illarregui y Marcos, 2000: 57; Pérez *et al.*, 2024) con cronologías desde el cambio de Era al año 10 d. C.

Para contextos no militares, este tipo de jarra lo vemos en otros muchos lugares meseteños, como por ejemplo en el alfar de El Burgo de Osma (Romero *et al.*, 2012: 142, fig. 46, 1; Blanco, 2017: 210-212), fechado entre la década de los sesenta y comienzos del siglo II d. C.

Parece tratarse de un recipiente manufacturado para recibir medidas fijas del líquido al que va destinado, en muchos casos, aceite, seguramente de oliva, como ha quedado demostrado tras los análisis efectuados a ese conjunto de jarras de León (Morillo *et al.*, 2015: 148-149; Blanco, 2017: 210-212).

3.3.3. Fuentes/platos

Para el ejemplar identificado como fuente/plato de 32 cm de diámetro (Figura 5. 11) se asemeja al Tipo 2 de Blanco en su tabla de platos y fuentes, pero con menor abertura en su boca (Blanco 2017, Fig. 12). Es descrito como un plato de fondo completamente plano, pared troncocónica y borde vuelto al exterior con amplio desarrollo horizontal. Para enmarcarlo bajo es te tipo, el autor, busca como prototipo el hallado en *Petavonium*, en el referido Nivel V de la cocina del Edificio I, de dimensiones medianas, pues tiene 16,2 cm de diámetro de boca y 4,1 cm de altura, y su superficie externa está quemada (Carretero, 2000: 204 y 690, fig. 119, 870 y fig. 351, 174). Este nivel se contextualiza en un siglo I d. C. avanzado y la primera mitad del II d. C. Muy parecido a éste, y fechado en la segunda centuria, hallamos un platito similar en Chao Samartín (Hevia y Montes, 2009: 156, fig. 132, 1). Esta pervivencia, se explica por su gran utilidad y universalidad de la forma (Blanco, 2017: 162 y 164).

Sobre la adscripción de fuente, tenemos un perfil de imitación de *terra sigillata* en cerámica común con un diámetro de boca de 42 cm (Figura 5. 12) como Tipo 5 (Blanco, 2017: Figura 12), perfil estilizado en espesores de pastas, decantación de las mismas y en cocción oxidante. Tipo 5 como plato de cuerpo con suave carena, borde vertical con labio redondeado, acanaladura entre borde y cuerpo, y base plana. Otro paralelo se halla en la necrópolis de Las Ruedas, tiene 9,1 cm de diámetro de boca y 2,4 cm de altura. Blanco apostilla que se trata de un tipo de plato cuya morfología no se ajusta exactamente a ninguna forma de *sigillata* pero sí mezcla rasgos de varias de ellas y que, como el anterior, también se estuvo fabricando en época Flavia (Sanz Mínguez, 1997: 178, 574, fig. 174, 574; Blanco, 2017: 190).

3.3.4. Cuencos

Tal y como ocurriera en los platos y fuentes, nuestro representante (Figura 5.13) responde a una variante del Tipo 5 (Blanco, 2017: Fig. 14.) pero sin labio redondeado y exvasado de 12 cm de boca. Blanco identifica este perfil como copa con el cuerpo de paredes parabólicas, borde vuelto al exterior y pie anular, rasgos todos ellos presentes en una pieza recuperada en el vertedero de la calle Vacceos, de Palencia. Es de pasta anaranjada, bien tamizada, tiene 7 cm de diámetro de boca y 3,6 cm de altura. Este vertedero, como en varias ocasiones hemos indicado, se fecha en las dos últimas décadas del siglo I d. C. e inicios del II (Romero *et al.*, 2014: 456, fig. 7, 72017, 202).

3.3.5. Vasos

Los vasos, como exponentes de prototipo para la bebida (*vasa potoria*), junto con los cuencos, son los recipientes con mayor producción y diversidad para estos formatos en la vajilla de mesa. Se llevan documentado paulatinamente en las *facies* militares y civiles de Herrera de Pisuerga en producciones itálicas, gálicas e hispánicas de *terra sigillata*, vidrio, cerámica común y en su subvariante de paredes finas, sin descartar subproductos fabricados en madera.

La calle Chorquilla 1, nos aporta en su estratigrafía tres ejemplares bajo la tipología de vasos. Como ejemplos de “paredes finas” tenemos ejemplares Mayet XXI. El primero de ellos, con 8 cm en el diámetro de su boca, conserva el engobe a modo decorativo de tonalidades grisáceas, sin decoración aplicada (Figura 5. 14).

Veámos en apartados anteriores como otros recipientes imitaban formas de *sigillata*, (variantes de Drag. 17?) en platos/fuentes como Tipo 5 (Blanco, 2017: Figura 12), cuencos lisos (variantes Drag. 29) Tipo 5 (Blanco, 2017: fig. 14.). Este fenómeno de imitación también lo tenemos en el vaso Mayet XXI en cerámica común (Figura 5. 15). Blanco, en su catalogación particular de la Meseta, lo enmarca como olla Tipo 6 A (2017: fig. 6). El hecho de que desestimemos este perfil como ollita y lo vinculemos a una imitación en cerámica común de *vasum* son los diámetros de boca, puesto que, nuestro modelo de Mayet XXI es de 8 cm mientras que el modelo de imitación presenta 11 cm. Sus dimensiones no nos generan ninguna duda para mantener la misma funcionalidad como vaso de bebida, obviamente, sin desestimar el uso de olla de cocina para otros diámetros de boca.

Nuestros modelos de boca y galbo están en la órbita de las variantes de Mayet XXI (Forma I) fruto de producciones locales para Pérez e Illarregui (1995: 422, 429). En cambio, la opinión de Reinoso, duda de la existencia de una manufactura de este tipo en el complejo productivo militar de Herrera (2007). Entre otras razones, esta investigadora apunta el reducido número de ejemplares de este tipo en las estratigrafías herrerenses, así como de la carencia de defectos de cocción en el conjunto. Por todo ello, Reinoso propone una procedencia lusitana volviendo sobre la hipótesis de López para piezas de perfil muy semejante (2007: 372-373).

De una manera u otra y sin entrar en esta polémica entre autores, basándonos en los ejemplares leoneses de La Palomera (186) bajo la forma Mayet XXI (Marabini, 1973: 31) con una pasta de muy buena calidad, de tonalidad naranja blanquecino, decantada y sin presencia de engobe en ninguna de las superficies (2008: 92-93), difiere de nuestros ejemplares herrerenses de Chorquilla 1, por presentar engobados y realizado en cocciones reductoras. Básicamente, esos vasos globulares u ovoides, de cuello vertical, normalmente alto, terminado en un labio oblicuo exvasado al exterior son de pie de pequeño tamaño, pasta beige rosada, pulida o no, sin presentar engobe, salvo excepciones, típica de cerámicas preaugusteanas y augusteas (Martín, 2008: 92-93).

La mayor parte de los ejemplares documentados proceden del área ebusitana (Mayet, 1975: 56-57, Fernández y Granados, 1986: 53-54), aunque existen indicios de la probable existencia de manufacturas realizadas en la Tarraconense (López, 1990: 292-293). En definitiva, la cronología de estas piezas comienza en época augustea, perdurando hasta el reinado de Tiberio (Martín 2008, 92-93), siempre y cuando hablemos de importaciones para este recipiente. Si hablamos de producciones locales en el solar herrerense, no se debió iniciar la manufactura más allá de mediados del siglo I, como especifica Reinoso, con la constante de los talleres localizados fuera del área italiana (2002: 377).

3.3.6. Tapaderas

El último subgrupo de útiles de cocina lo destinamos a las tapaderas (*opercula*) para ollas con 16 y 12 cm de diámetro (Fig. 5. 16 y 17), como Tipo 2 B (con labio redondeado) y Tipo 2 A (con labio ligeramente apuntado) de tipología de Blanco, respectivamente (2017, Fig. 11). Para el modelo de tapadera Tipo 2 de Blanco la describe como troncocónica con asidero más o menos destacado e independientemente de cómo sea el borde (apuntado, engrosado...). En su triple diferenciación enmarcamos nuestros dos fragmentos. Para el primer ejemplo Tipo 2 A se describe como de paredes rectas, si tomamos de referencia el ejemplar del vertedero de la calle Vacceos de Palencia capital fechado en las dos últimas décadas del siglo I d. C. e inicios del II. Dentro de este grupo hacer una triple diferenciación atendiendo a la trayectoria de la pared (Romero *et al.*, 2014: 458, fig. 8, 3; Blanco, 2017: 182).

Como segundo representante, el Tipo 2B, de paredes suavemente cóncavas, es una forma abundante, tal y como se refleja en *Petavonium*, de las mismas cronologías, (Carretero, 2000: 685-689, fig. 348, 148-158, fig. 349, etc.; Blanco, 2017: 182-184).

Finalizamos el muestrario de tapaderas con una variante del Tipo 3B (Blanco, 2017: 183, fig. 11 y 184) de paredes cóncavas. A diferencia de las generalidades planteadas en este tipo, el ejemplar herrerense, presenta un labio moldurado, frente al labio redondeado de solo 8 cm de diámetro. Como sucediera en otras ocasiones, se repite su registro en *Petavonium*, en el Nivel V de la habitación “b” del edificio I, fechándose tanto en la segunda mitad del siglo I como primera mitad del siglo II d. C.

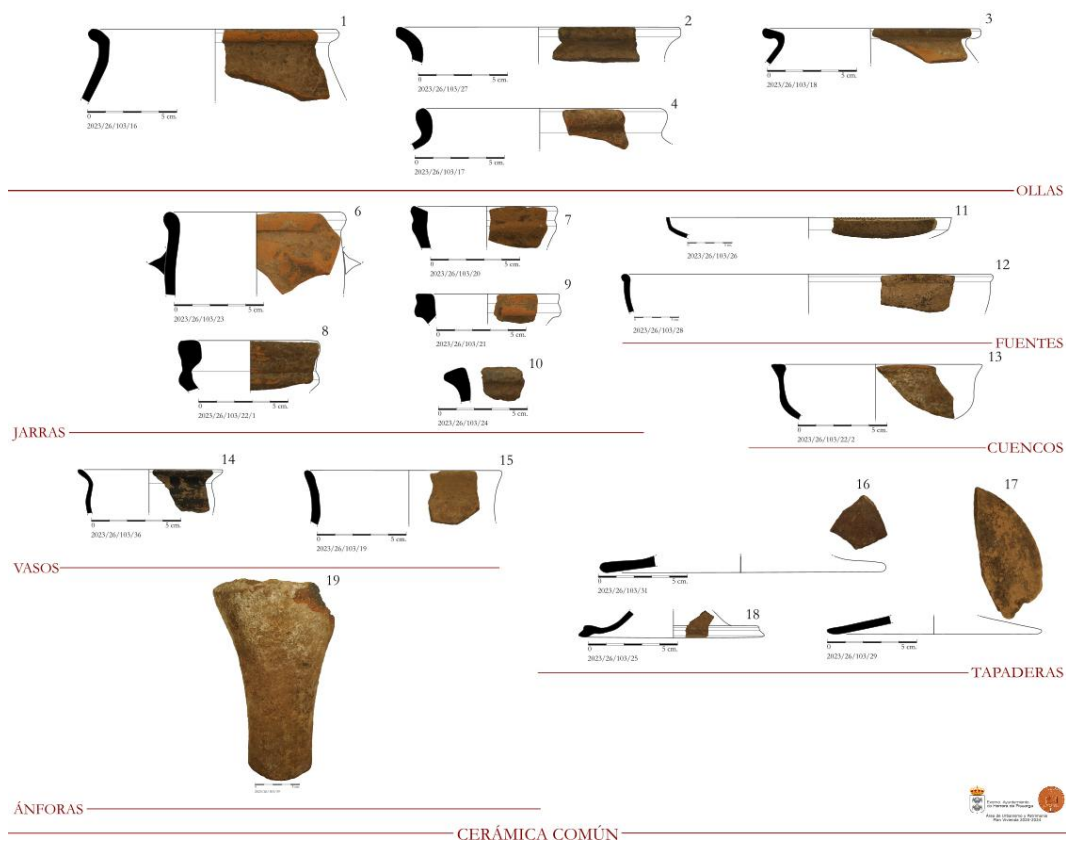


Figura 5. Cerámica común.

3.3.7. *Ánforas*

El vertido intencionado de la UE 103 aporta un único ejemplar de pie de ánfora (Figura 5. 19), posiblemente correspondiente al tipo Dressel 2-4 de la costa mediterránea.

Este tipo, procedente del sector noreste de la Tarraconense, presenta unos pivotes macizos, de suaves perfiles y punta roma, rematados con un suave botón inferior separado por arista pronunciada en buena parte de la producción; característicos de esta forma, hasta el punto de permitir su identificación en con este sólo este pequeño fragmento de la pieza. Atendiendo al cuerpo, encontramos la diferencia entre el perfiles largo y fusiforme de la Dressel 2, marcando la transición al hombro por medio de una arista pronunciada, o más corto y de tendencia ovoide, característico de la variante Dressel 3. A diferencia de las asas, verticales, angulosas y mayoritariamente bífidas, los bordes definen la mayor variedad, desde los primeros ejemplares de labio estrecho y perfil redondeado, más masivo con el tiempo, hasta

los de perfil triangular de la zona de *Tárraco*. Cronológicamente, la producción de Dressel 2-4 inicia su producción en la zona layetana (costa de Barcelona), en torno a los años 15/10 a. C., (*Emporiae, Caesaraugusta, Lugdunum*), si bien no es hasta época de Tiberio (14-37 d. C.) cuando se generaliza su producción y se atestigua su fabricación en la zona de Tarraco, encontrando mayor dificultad en datar su final, aún por determinar (s. I/II d. C.) (Járrega, 2016).

Otros fragmentos anfóricos de este yacimiento, procedentes de la campaña de 1990 (Pérez e Illarregui, 1996: 424), conservan los sellos de alfarero: *CESTI*, *HER·PICENT* y *S·S·H·C*, y han sido fechados entre las épocas augustea y preflavia (Pérez y Arribas, 2021: 83-85).

3.4. Vidrios

Si debemos hablar de un denominador común en el registro de los vidrios en la secuencia estratigráfica es la uniformidad en su manufactura. Aunque se trate de dos fragmentos con identidad propia, su fabricación es el nexo común, al trabajarse bajo la técnica del fundido a molde bajo las modalidades de monocromatismo transparente y policromía (vidrio mosaico) opaca (Figura 6. 1 y 2).

Actualmente, tras realizar unas actualizaciones en las monografías de la investigación del vidrio del 2002 y la del 2010 (Marcos 2002 y 2010) hemos llegado a aislar y determinar el tipo de vajilla del contingente militar de la *Legio IIII Macedonica*, precisamente gracias a la estatigrafía generada en el vertedero del El Castillo (Marcos e.p.).

En nuestra hipótesis de contextualización de los vidrios en la estratigrafía del solar herrerenense para nuestros perfiles de cuencos de costillas Isings 3 B (Figura 6. 1) comprobamos que el cuenco inicia su arco cronológico en momentos legionarios (*Legio IIII*) del periodo tiberiano pleno y final entre el año 20-37 d. C. (Marcos, e.p.), manteniéndose en producciones entre los 40-60 d. C., con paralelos en el yacimiento/vertedero de La Ribera, para concluir esta horquilla con dataciones de comienzos del siglo II en el yacimiento de Camino Eras (n.º 612 y 619), abarcando momentos del *Ala Parthorum* y de la *Cohors I* dentro del periodo descrito como tardoneroniano-comienzos del siglo II (Marcos 2002, 2010).

Como exponente de la técnica del fundido a molde este cuenco de costillas a diferencia de los Isings 3 A y C, presenta mayor profundidad. Para este formato vítreo las piezas documentadas en *Vindonissa*, Berger, las contextualiza en periodos tiberianos para mantenerse en cronologías de Claudio y Nerón (1960, 15 y 18). Repite similar comportamiento el yacimiento de Magdalensberg desde momentos augusto-tiberianos con momentos de proyección hasta Claudio (Czurda-Ruth, 1979: 31). Para contextos holandeses como Velsen rondan también estas mismas fechas entre el 15-55 d. C. (Lith, 1977: 16).

Como denominador común, si hay algo que caracteriza a este formato en los vertederos legionarios y en otro tipo de yacimientos herrerenenses es su homogeneidad en manufactura, en sus diámetros de boca (140-120 mm), así como en las tonalidades azuladas Pantone 278 (Marcos, 2002: 68).

En cuanto a nuestro segundo ejemplar (Figura 6. 2), sólo podemos determinar su sección plana y realizado en vidrio mosaico, sin poder dictaminar ninguna tipología, aunque nos deriva a una forma plana tipo plato.

A pesar de esta limitación, gracias a su propia manufactura, este fragmento debemos analizarlo bajo la perspectiva de una “imitación” de rocas ornamentales. Como modelo de “vidrio mosaico”, Cisneros, Ortiz y Paz, designando a un gran grupo de objetos de vidrio con el común denominador de poseer decoraciones en una gran variedad cromática, el vidrio jaspeado ocupará una posición predominante en este grupo implicando una identificación con los mármoles que sirvieron de modelos (2013: 277).

Con este argumento y basándonos en modelos similares a nuestro fragmento con su superficie opaca de una tonalidad verdosa con jaspeados difuminados en mismas tonalidades, pero con menos intensidad, estos autores buscan paralelo en la placa mural del Museo de Arte de Toledo (Grose, 1989: 369, n.665) que imita al *lapis Lacedaemonius* (Krokeai, Grecia), con un fondo de vidrio verde oscuro y múltiples cañas incrustadas de color verde claro opaco. Su paralelo en roca es pórfido verde oscuro con cristales rectangulares o cuadrados de color verde claro. Su explotación era de propiedad imperial, quizá de época Flavia pudiendo haberse introducido en Ostia en la primera mitad del siglo I. a. C. y en Roma en tiempos de Augusto (Cisneros, Ortiz y Paz, 2013: 279, fig. 1 c, 280).

Estas imitaciones abarcan en rocas ornamentales a mármoles, alabastros, basaltos, granitos, dioritas, gabros, lumacelas, diferentes tipos de brechas, pórfidos, serpentinitas, etc. En otras palabras, lo que los romanos llamaban “*marmora*”, las rocas semipreciosas (ágata, ónice, ágata roja, lapislázu, malaquita, obsidiana, diferentes tipos de cuarzo, incluido el cristal de roca, entre otros) y materias orgánicas similares a rocas, como ámbar, el azabache, el coral, el marfil, el nácar y las perlas (Cisneros, Ortiz y Paz, 2013: 275).



Figura 6. Vidrios.

Para lucir estas variedades cromáticas generadas, Cisneros, Ortiz y Paz, describen los soportes tipológicos en vajilla de vidrio. Así, se tienen ejemplos de vasos/cuencos² (2013: 284, fig. 3 a-d), cuencos profundos³ (2013: 284, fig. 3 e-i), cuencos poco profundos⁴ (2013: 284, fig. 3 j), platos⁵ (2013: 286, fig. 4 a-c), platos/platos grandes⁶ (2013: 286, fig. 4 d-e), platos grandes⁷ (2013: 286, fig. 4 f), anforisco⁸ (2013: 286, fig. 4 g) y alabastro (2013, 286, fig. 4 h).

Este tipo de recipientes de imitación, son reflejo de la confluencia de las tendencias del vidrio de lujo y por lujo, abarcando fabricaciones de gran calidad material y producciones que se crean para imitar y falsificar piedras ornamentales (*marmora*), piedras preciosas o semipreciosas, ejemplos todos ellos de *skeuomorphismus*⁹. Este esqueuomorfismo debemos enfocarlo como la herramienta interpretativa creada para analizar la naturaleza, los procesos de los cambios materiales y los artefactos arqueológicos fabricados en cierta materia prima e imitados en otra, pero cuya forma y decoración siguen revelando el modelo original (Cisneros, Ortiz y Paz, 2021: 27, Nota 5).

En definitiva, debemos interpretar estos recipientes reflejo de un *luxus* romano generado por la casa imperial y los dignatarios próximos a ella (militares y políticos). Son los destinatarios de los objetos especiales reservados como *donna militaria* y *largitio*, como reconocimiento o donación a un digno militar o notable del momento, extensión de poder y propaganda imperial con ocasión de ciertas celebraciones imperiales o acontecimientos (Maxfield, 1981: 91-95; Hebblewhite, 2017; Cisneros, Ortiz y Paz, 2021: 29).

Fruto de esta *donna militaria* para aumentar el prestigio y *status* de ciertos militares fuesen los casos documentados con este tipo de plato y otros recipientes para los contingentes de la *Legio IIII Macedonica*, *Ala Parthorum* y la *Cohors I Gallica* durante el siglo I d. C., tal y como poníamos de relieve en el 2010 y siendo constatado por Cisneros, Ortiz y Paz (Marcos, 2010: 156; 2021:29).

3.5. *Latericio*

Como novedad en el estudio artefactual, aprovechando la variedad de perfiles en las tégulas, nos disponemos por vez primera, tras décadas de investigación de este vertedero de El Castillo, a un estudio de tipometría objetiva de los mismos.

En este punto cobra interés este apartado, puesto que, es el primer acercamiento a la investigación de este tipo de materiales constructivos desde el inicio de las investigaciones en el solar herrerenense, allá por 1960, exceptuando las tégulas e ímbrices con marcas, fruto de los productos sellados de los *fliginae militaris*.

² Isings 4, 17 y 34

³ Isings 1, 2, 3 b, 20, 22

⁴ Isings 3 a

⁵ Isings 18, 47, Consp. 2.1.1. y 2.1.2.

⁶ Isings 5, 22

⁷ Isings 18/24

⁸ Isings 15

⁹ Vickers 1998 y Frieman 2010

Uno de los primeros análisis derivados de este estudio es que este tipo de artefactos tiene una funcionalidad constructiva, muy distinta a la de los demás artefactos cerámicos, cuya utilidad es transporte y servicio de mesa. De los estudios sobre este tipo de materiales, se deduce que el uso prioritario para las *tegulae* e *imbrices* es la cubierta de edificios en ambientes de tradición urbana como Ampurias (Roldán, 2008: 750 y 752), en hiladas de nivelación (Itálica) y como cubierta para las conducciones hidráulicas, junto con *imbrices* (Carteia).

En cuanto a sus usos en complejos termale, vemos que su construcción se inicia en edificios de época tardorrepública, concentrándose en la costa tarraconense de Ampurias, Baetulo y Valentia y el valle del Ebro (Azaila). En *Labitolsa* (La Puebla de Castro, Huesca) se hallaron las *tegulae* e *imbrices* procedentes, también de la cubierta de un edificio termal (Termas 2) construido a mediados del siglo I y abandonado a fines del siglo II d. C. (Magallón *et al.*, 1994). Las *tegulae* halladas corresponden al tipo 2, según la tipología definida por Laubenhaimer (1990) en Sallèles d'Aude. Por el tipo de pestaña y sus dimensiones, así como por las dimensiones de las escotaduras, esta tipología se reduce a tres tipos fechados respectivamente en los comienzos del siglo I d. C. hasta época de Nerón; el segundo de época flavia hasta mediados del siglo II d. C. y el tercero en el siglo III d. C. (Ramos, 1999^a: 263). La evolución, como puntualizan Fernández, Morillo y Zarzalejos, es que la inmensa mayoría de los edificios hispanos comienzan a finales del siglo I d. C. y primera mitad del siglo II (1999: 301-302).

Este tipo de soporte en sus dos variantes de teja recta (*tegula*) y en teja curva (*imbrex*) servirán como indica Pérez, para una producción de tejas y ladrillos militares en las que se sellarán los nombres y epítetos de los distintos cuerpos militares, especialmente a partir del siglo I d. C. (1996: 93). En Herrera tenemos la constatación de este hecho con las marcas militares relacionadas con el *Ala Parthorum* en dos *tegulae* publicadas en 1996 (Pérez, 1996). Del estudio tipométrico de ambas se deduce un grosor para las *tegulae* de 2,2 cm, obviamente, dentro de nuestra horquilla de grosores, como veremos, posteriormente, en el estudio pormenorizado y comparado con el territorio de la “*Antigua Cantabria Romana*”. Arqueológicamente, la presencia de esta unidad auxiliar de caballería en el yacimiento herreroense se detecta a mediados del siglo I, rastreándose durante toda la segunda mitad de dicho siglo, sabiendo que se formó antes del año 70 en Siria.

Es importante señalar, para enmarcar más las cronologías para estos materiales constructivos sellados, que a esta unidad de caballería se la añade el numeral I el epíteto de Augusta en el siglo II, grafía que las *tegulae* e *imbrices* herreroenses no presentan. Sobre otras localizaciones propuestas se plantea la posibilidad de su presencia en *Germania* inferior y, tal vez en Dalmacia y con exactitud, que al menos en el 107 está presente en Mauritania (Pérez, 1996: 93).

Enlazando con nuestro siguiente indicador cronológico debemos comentar que en Herrera de Pisuerga se han documentado sellos del ceramista *Lucius Terentius* y su adscripción a la *Legio IIII Macedonica*, pero se carece del registro de marcas de esta *legio* en *tegulae* o *imbrices*. Para seguir planteando horquillas cronológicas de usos, tomaremos como referencia las tres piezas de *Clunia*, siendo uno de los sellos más excepcionales de los hallados de este yacimiento burgalés, tanto por su forma, en arco, como por su significado, ya que se vincula a la *Legio IIII*

Macedonica (Irujo, 2008: 100). Con el estudio de estas piezas, Irujo, plantea su fabricación entre el 30 d. C., fecha en que comienza a utilizarse este tipo de sellos en herradura y el 39 d. C., fecha en que la *legio* abandona la Península (2008: 111).

Tras todo lo planteado y, paralelamente a la progresiva “petrificación” de los asentamientos de unidades militares durante el periodo julio claudio, se produce, en términos generales, el inicio del fenómeno de la marcación de los materiales, con otro de los ejemplos más antiguos de inicios del reinado de Claudio, pertenecientes a la *Legio IIII Macedónica* estacionada en Mainz (Peacock, 1987: 137; Caamaño y Carlsson-Brandt, 2015: 112). Este hecho supondrá nuestra fecha *ante quem* para la utilización de estos materiales de cubrición para edificios.

Roldán, además de coincidir con los anteriores autores sobre el uso habitual para cubierta de los edificios, hace una observación importante para nuestro estudio. Estos materiales suelen hallarse en deposiciones secundarias o reutilizados, o caídos a consecuencia del desplome de los tejados, por lo que frecuentemente se encuentran rotas e incompletas, lo que impide conocer sus dimensiones originales (2008: 754). Este hecho de deposición secundaria es lo que ocurre en el registro secundario del vertedero de El Castillo.

Así, en el vertido de la UE 103 registramos 14 tipos de *tegulae*, con acabados en la altura de sus pestañas entre 2,5 y 1,9 cm y grosores en la zona plana de la tégula entre 3,1 y 2,2 cm. Para un primer análisis tipométrico extraemos la información de la altura de las pestañas, con un predominio de 64,2% para alturas de 2,4 cm. En segundo lugar y, distanciado con un 14,2% tenemos los formatos de pestañas con alturas de 2,5 cm. Los porcentajes se igualan con un 7,4% para pestañas con 2,3, 2,1, y 1,9 cm de altura.

En cuanto al segundo patrón tipométrico, los grosores de la teja en su zona plana varían entre 3,1 y 2,2 cm. Predomina con un 28,5 % el máximo grosor de 3,1 cm, para descender a la mitad de representación con el 14,2% en los grosores de 2,9, 2,8 y 2,6 cm y disminuir porcentajes al 7,1% para grosores entre el 2,7, 2,5, 2,3 y 2,2 cm.

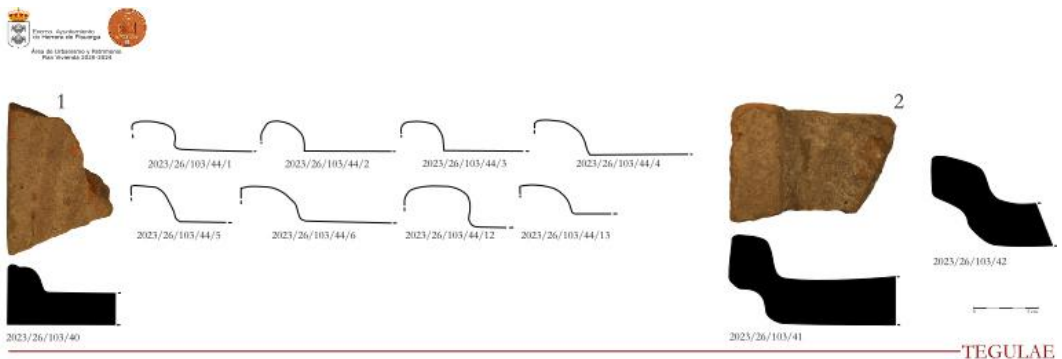


Figura 7. Material latericio (*tegulae*).

En todo este apartado veíamos las producciones militares con los nombres y epítetos de los contingentes militares en un contexto militar. Recientes estudios espaciales y territoriales en la “*Antigua Cantabria Romana (Cantabria)*” en el 2010 nos aportan información en otro tipo de contextos con distinto grado de romanización. Tal y como hemos hecho nosotros para el vertido de la UE 103 con la aplicación de una estadística de grosores y alturas, Alcega, se aproxima a los yacimientos de Palencia de Monte Cildá (Olleros de Pisuerga), Monte Bernorio (Villarén) y Mave y de Cantabria *Iuliobriga* (Retortillo), Camesa-Rebolledo (Mataporquera) y Comillas. En definitiva, de Cantabria, obtenemos un total de piezas a estudiar de 162 y en Palencia de 96 piezas.

A modo de conclusión en la *Cantabria Romana*, las téglas de Iuliobriga, Camesa-Rebolledo, Monte Cildá y Mave son bastante más finas, siendo su media de 2,5 cm de grosor, mientras que las de Comillas y Monte Bernorio, tienen una media de 3,9 cm. A estos datos, se une la tipología del reborde y se establece, que en Monte Cildá y Mave la téglas son finas y de reborde bajo (1-1,9 cm), en *Iuliobriga* y Camesa-Rebolledo son finas y de reborde alto; por último, Comillas y Monte Bernorio son gruesas y de reborde alto (2-3 cm). Siempre incidiendo en la escasez de las de las piezas analizadas, podemos concluir que las téglas de estos seis yacimientos se caracterizan por ser gruesas y de rebordes altos, predominando los de sección cuadrangular respecto a los de sección redondeada o triangular (Alcega, 2010: 1324).

No podemos ofrecer datos concluyentes respecto a la cronología de los diversos tipos de tejas, ya que las téglas de reborde redondeado y cuadrado se dan indistintamente en unos periodos u otros. En los ímbrices, se aprecia que los de *Iuliobriga* y Mave son bastante más finos, siendo su media de 2,05 cm de grosor, mientras que los de Camesa-Rebolledo y Monte Cildá, tienen una media de 2,13 cm. La altura estos en *Iuliobriga*, Monte Cildá y Mave son más altos que los de Camesa-Rebolledo, cuya media en altura ronda los 3,24 cm mientras que la de los ímbrices de los otros tres yacimientos llegan a una altura de 5 cm. Con estos datos se concluye, que los ímbrices característicos de la antigua Cantabria Romana son los de grosor fino y con bastante altura (Alcega, 2010: 1325).

A pesar de todos estos datos barajados y comparados, Alcega, no puede ofrecer conclusiones respecto a la cronología de los diversos tipos de tejas, ya que las tejas de reborde redondeado y cuadrado se dan indistintamente en unos periodos u otros (Alcega, 2010: 1321).

Ahora bien, en Salèlles d’Aude (Narbona) en 1999 aparecieron abundantes restos de tejas, que fueron fechadas en dos periodos diferentes. Un primer momento, en los inicios del s. I d. C. las téglas tenían unas dimensiones de 60 cm x 44.5 cm x 3.1 cm y pesaban 16 kg. y un segundo momento en el s. II d. C. en que medían 53 cm x 41.3cm x 3.2 cm y pesaban 10 kg. Es decir, a medida que el tiempo transcurría, se iban realizando tejas más pequeñas y por lo tanto más ligeras (Laubenheimer, 1990; Alcega, 2010: 1320).

A modo de conclusión para el vertedero de El Castillo, basándonos en la primera tipometría realizada en el 2023, exceptuando las marcas de *fliginiae militares* de la *Legio IIII Macedonica* y del *Ala Parthorum*, se deduce que existe un predominio de 64,2% para alturas de 2,4 cm de sus rebordes o pesatañas. En cuanto al segundo patrón tipométrico, los grosores de la teja en su zona plana varían entre 3,1 y 2,2 cm, predomina con un 28,5 % el máximo grosor

de 3,1 cm, posibles reflejos de las primeras producciones del siglo I. Es decir, el comportamiento cronológico de las tejas está en relación con el del resto de los artefactos del vertido, sin documentación de materiales con dataciones tardo antiguas.

Conclusiones

Tras el estudio de la ubicación de la cata arqueológica en la calle Chorquilla 2023, se concluye que pertenece al vertedero de El Castillo en su vertiente más suroriental, como un único vertido compacto y homogéneo derivado de la reestructuración interna del solar herrerense, aportando cronologías de mediados del siglo II d. C. Su Intervención Arqueológica no nos ha permitido documentar registros estratigráficos posteriores debido a la antropización del solar para la construcción de corrales de ganado que seccionan la media ladera en esta ubicación. Ésta, también nos ha impedido registrar las sedimentaciones más antiguas, tal y como, se reflejaban en las intervenciones del siglo XX con dataciones iniciales en torno al 10 a. C.-10 d. C. para este vertedero oriental.

Para las fechas de habitación del solar por parte de la *Legio IIII Macedonica* tenemos los artefactos de la *terra sigillata* itálica bajo los modelos de platos (Consp. 4.7, 4.3 y 18.2) y vasos (Consp. 22.3 y 50.1). Estos momentos legionarios también se deducen para los perfiles de cerámica común en ollas y jarras. Para sustentar esta hipótesis de trabajo, veíamos en párrafos anteriores, que gracias a la información extraída de los cuencos de *sigillata* itálica documentados en el derrumbe interior de la cisterna subterránea de la calle Soledad en 2000 nos permiten matizar las cronologías para ciertas producciones de cerámica común, puesto que, existe una cohabitación entre producciones de ceramistas itálicos como *CRESTVS* y *ATEIVS* (Augusto-Tiberio) con ollas Tipo 2A y jarras Tipo 5, presumiblemente, desde el 10-20 d. C., cuando a comienzos del reinado de Tiberio, se comienza la petrificación de las estructuras (Pérez, 1996: 91, Pérez *et al.*, 2024).

Pero la datación absoluta del vertido, en torno a mediados del siglo II d. C., nos la aporta la secuencia de la cerámica común y el registro del cuenco sin decorar de *terra sigillata hispánica*, Hisp. 37, cuya procedencia ha de vincularse al taller de *Tritium Magallum*. Las ollas Tipo 1A y B nos ofrecen unas cronologías amplias desde el siglo I hasta la mitad del siglo II d. C., coincidente con las jarras Tipo 7A y 4, así como para fuentes/platos Tipo 2, cuencos Tipo 5 y tapaderas Tipo 2 B y C.

Tras el estudio de los materiales, es el apartado de los vidrios el que aporta una información añadida a lo que se considera, exclusivamente, su producción y distribución, aportando un simbolismo e intencionalidad no demostrada en otras producciones domésticas en ambientes militares.

Centramos nuestra atención en el fragmento de plato en vidrio opaco y *millefiori* (Figura 6.2.) por sus cualidades intrínsecas. En primer lugar, manufacturado en fundido a molde, su acabado representa una imitación del mármol *lapis Lacedaemonius*, cuya explotación era prerrogativa y titularidad imperial de época flavia. Estos modelos llegarán a Roma, en tiempos de Augusto y pudieran representar desde estas épocas a los ojos de la sociedad romana un

luxus dirigido desde la casa imperial para militares y políticos, como objetos de una *donna militaria* y *largitio*. Es decir, una forma de reconocimiento o donación a un militar o notable del momento, extensión y prolongación del poder y propaganda imperial para conmemoración de ciertas celebraciones imperiales o acontecimientos.

En definitiva, el estudio de todos estos artefactos certifica las facies militares y campamentales de Herrera de Pisuerga, desde la aparición de la *Legio IIII Macedonica* (20-19 a. C.-39 d. C.) y la continuidad con el *Ala Parthorum* hasta el momento del vertido en torno a la primera mitad del siglo II d. C. en esta ubicación oriental y perimetral del cerro amesetado de la ciudad palentina.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCEGA, M.^a J. (2010): “Materiales cerámicos de cubrición en la Antigua Cantabria Romana (Cantabria)”. En L. Girón Angiozar, M.^a Lazarich González y M.^a C. Lopes (coords.), *Primer Congreso Internacional sobre Estudios Cerámicos. Homenaje a la Dra. Mercedes Vegas. Actas. Cádiz, del 1 al 5 de noviembre de 2010*. Serie Actas. Colección Historia y Arte. Universidad de Cádiz. pp. 1312-1333.
- ALMAGRO BASCH, M. (1955): *Las necrópolis de Ampurias*. Vol. II. Monografías Ampuritanas, III. Barcelona.
- AMO, M. DEL (1973): *Romanización en el término de Medellín (Badajoz)*. NAH, 2.
- ANTOLÍN ABAD, A. (2020): “Dos nuevos *sigilla* en cerámicas de L. TERENTIVS”, *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 16, pp. 111-120.
- ARRIBAS DOMÍNGUEZ, R. (2003): “Los recipientes de Terra sigillata”. En L. Berrocal-Rangel y C. Ruiz (eds.), *El depósito alto-imperial del Castrejón de Capote o La historia de una ciudad sin historia*. Consejería de Cultura, Mérida, pp. 101-124.
- BALADO PACHÓN, A.; MARTÍNEZ GARCÍA A. B. (2008): “Sobre el temprano asentamiento militar romano de “el Teso de la Mora” en Molacillos (Zamora) y la ubicación de la *mansio* de *vico aqvario*”, *BSAA Arqueología*, LXXIV, pp. 149-195.
- BALIL ILLANA, A. (1984): *Notas de cerámica romana*, BSAA, IV. Valladolid.
- BERGER, L. (1960): “Römische Glasser aus Vindonissa”, *Veröffentlichungen der Gesellschaft pro Vindonissa*, IV, Basel.
- BLANCO GARCÍA, J.F. (2017): “Cerámica común romana altoimperial de cocina y mesa de fabricación local en la Meseta”. En C. Fernández Ochoa y M. Zarzalejos (Eds.), *Manual de cerámica Romana III. Cerámicas romanas de época altoimperial. Cerámica común de mesa, cocina y almacenaje. Imitaciones hispanas de series romanas. Otras producciones*. Alcalá de Henares, pp. 143-236.
- BOURGEOIS, A.; MAYET, F (1991): “Belo VI, Fouilles de Belo. Les Sigillés”, *Collection de la Casa de Velázquez, Archeologie XIV*.
- BURÓN ÁLVAREZ, M.; SUÁREZ VEGA, R. (2006): “Convivencia de producciones importadas y locale durante la ocupación militar previa a la fundación de Asturica Augusta”. En A. Morillo (ed.) *Arqueología militar romana en Hispania. Producción y abastecimiento en el ámbito militar*, León, pp. 389-397.
- CABALLERO, L. (1982): *Terra Sigillata. Santuario de Juno en Gabii*, Bibliotheca Italica, 17, Monografías de la Escuela de Historia y Arqueología en Roma. Roma.
- CAAMAÑO GESTO, J.M. CARLSSON-BRANDT FONTÁN, E. (2015): “Marcas de la *Cohors I Celtiberorum* halladas en el campamento romano de Cidadela (Sobrado dos Monxes, A Coruña), *Portugalia, Nova Série*, vol. 36, pp. 107-120.

- CARRETERO, S. (2000): *El campamento romano del Ala II Flavia en Rosinos de Vidriales (Zamora): la cerámica*, Instituto de Estudios zamoranos “Florián de Ocampo”. Zamora.
- CISNEROS CUNCHILLOS, M.; ORTIZ PALOMAR, M. E.; PAZ PERALTA, J. Á. (2013): “Not everything is as it seems. Imitation marbles and semi-precious stones in roman glass”, *Madrider Mitteilungen*, 54, pp. 275-298.
- CISNEROS CUNCHILLOS, M.; ORTIZ PALOMAR, M. E.; PAZ PERALTA, J. Á. (2021): “*Luxus*: vidrio de lujo y vidrio por lujo, reconstrucción del escenario histórico para esqueumorfos y piedras duras, *Anejos AEsP4*, XCIII SP, pp. 27-54.
- CRUZ, A. DE LA, y FRANCO, M. (2012): “La estructura n.º VI del yacimiento altoimperial de Las Frailas, Frechilla (Palencia)”. En C. Fernández y R. Bohigas (eds.): *In Durii Regione Romanitas. Estudios sobre la Romanización del Valle del Duero en Homenaje a Javier Cortes Álvarez de Miranda*, Palencia/Santander: 261-266.
- CZURDA-RUTH, B. (1979): *Die römischen Gläser von Magdalensberg*, Kärntner Museumsschriften, 65.
- DELGADO, M., MAYET, F.; ALARCAO, A.M. (1975): *Fouilles de Conimbriga IV. Les sigillées*. Paris.
- DOMERGUE, C.; MARTIN, Th. (1977): *Minas de oro romanas de la provincia de León, II. Huerña: excavaciones de 1972-1973*. Excavaciones Arqueológicas en España, vol. 94, Madrid.
- ÉTIENNE, R.; MAYET, F. (2000): *Le vin hispanique*. Paris.
- ETTLINGER, E. (1971): *La céramique artétine liss, compte rendu de l'ouvrage de Chr. Goudineau*. Germania, XLIX.
- ETTLINGER, E., HECLINGER, B., HOFFMAN, B., KENRICK, PH. M., PUCCI, G., ROTH-RUBI, K., SCHNEIDER, G., SCHNURBEIN, VON S., WELLS, C. M.; ZABEHLIC-SCHFFENEGGER, S. (1990): *Conspectus Formarum Terrae Sigillatae italico modo confectae*, Materialien zur Römisch-Germanischen Keramik, vol. 10, Bonn.
- FERNÁNDEZ, J. H., GRANADOS, J. O. (1986): “Producción de paredes finas en Ebusus (Ibiza), S.F.E.C.A.G., *Actes du Congrès de Toulouse*, 1986, pp. 51-56.
- FERNÁNDEZ GARCÍA M.ª I.; ROCA ROUMENS, M. (2008): “Producciones de *Terra Sigillata Hispanica*”. En D. Bernal Casasola y A. Riberaz i Lacomba (Eds.), *Cerámicas hispanorromanas. Un estado de la Cuestión*. Cádiz, pp. 307-312.
- FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, C. (2010): “Restos del armamento de la legio IIII macedónica hallados en su campamento de Herrera de Pisuerga (Palencia, España)”, *Gladus*, XXX, pp. 99-116.
- FERNÁNDEZ OCHOA, C., MORILLO CERDÁN, A y ZARZALEJOS PRIETO, M. (1999): “Material latericio en las termas romanas de Hispania”. En M. Bendala, Chr. Rico y L. Roldán (eds.): *El ladrillo y sus derivados en la época romana*. Madrid, pp. 291-305.
- FRIEMAN, C. (2010): *Skeumorphs and stone-working. Elaborate lithics from the early metal-using era in coastal northwest Europe*, Tesis Doctoral, Merton College & School of Archaeology, University of Oxford, Disponible en https://www.academia.edu/390218/Skeumorphs_and_stone_working_Elaborate_lithics_from_the_early_metal_using_era_in_coastal_northwest_Europe [Consulta 10 de diciembre de 2023].
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1960): “*L. Terentius, figlinarius* en Hispania de la *Legio IIII Macedonica*”. *Hommages à Léon Herrmann*, (Collection Latomus 44), Bruxelles, pp. 374-382.
- GARCÍA Y BELLIDO, A.; FERNÁNDEZ AVILÉS, A.; BALIL, A.; VIGIL, M. (1962): *Herrera de Pisuerga. Primera campaña*. EAE, 2. Madrid.
- GARCÍA QUEIPO, G. (2018): “La producción de terra sigillata formalmente itálica en Herrera de Pisuerga (Palencia): origen y función”. *Arqueología en el valle del Duero. Del Paleolítico a la Edad Media*. 6, pp. 392-408.

- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M. L. (1999): “Las defensas campamentales de *Asturica Augusta*. Avance de su estudio”. En A. Rodríguez Colmenero (coord.): *Los orígenes de la ciudad en el noroeste hispánico*. Actas del Congreso Internacional, 2 vols., Lugo: 1019-1038.
- GONZÁLEZ PRATS, A. (1984): *Aportaciones al conocimiento del Portus Illicitanus: Reseña de los trabajos de urgencia de 1976. La Terra Sigillata*. Lucentum, III. Universidad de Alicante.
- GROSE D.F. (1989): *The Toledo Museum of Art. Early Ancient Glass*. Core-formed, Rod-formed, and Cast Vessels and Objects from the Late Bronze Age to the Early Roman Empire, 1600 B.C. to AD 50. New York.
- HEBBLEWHITE, M. (2017): *The Emperor and The Army in the Late Roman Empire: AD 235-395*, London.
- HEVIA, S.; MONTES, R. (2009): “Cerámica romana altoimperial de fabricación regional del Chao Samartín (Grandas de Salime, Asturias)”, *CuPAUAM*, 35, pp. 27-190.
- ILLARREGUI, E.; MARCOS, F. J. (2000): *Informe sobre el Seguimiento Arqueológico en las Calles Anagallo y Soledad (Herrera de Pisuerga, Palencia)*. Informe técnico arqueológico depositado en la Junta de Castilla y León, Servicio Territorial de Cultura, Palencia.
- IRUJO LIZAUR, J. (2008): “Sellos sobre material latericio de la *Legio IIII Macedonica* en la colonia *Clunia Sulpicia*”, *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 4, pp. 99-112.
- JÁRREGA DOMÍNGUEZ, R. (2016): “Dressel 2-4 (Área costera noreste tarraconense)”. *Amphorae ex Hispania. Paisajes de producción y de consumo*. [URL: <http://amphorae.icac.cat/amphora/dressel-2-4-tarraconensis-northern-coastal-area>].
- LITH VAN, SOPHIA M.E. (1977): *Romisches Glas aus Velsen, Oudheidkundige Mededelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden*, pp. 59-60.
- LAUBENHEIMER, F. (1990): “Sallèles d’Aude. Un complexe de potiers gallo-romain: le quartier artisanal”, *Documents d’Archéologie Française*, 26, Paris.
- LÓPEZ MULLOR, A. (1990): *Cerámica de paredes finas en Cataluña*, Quaderns Científics I Tècnics 2, Barcelona.
- LUEZAS, R. A. (1989): “La cerámica romana común y engobada”. En R. A. Luezas y M. P. Sáenz, *La cerámica romana de Varea*, Logroño, pp. 147-224.
- MARABINI MOEVS, M. T. (1973): *The Roman thin walled pottery from Cosa (1948-1954)*, Memoirs of the American Academy at Rome, XXXII, Roma.
- MAGALLÓN, M.A., MÍNGUEZ, J.A., ROUX, D.; SILLIERS, P. (1994): “*Labitolosa* (La Puebla de Castro, Huesca). Informe de la campaña de excavaciones realizada en 1992”, *Caesaraugusta*, 71, pp. 47-145 y 147-227.
- MARCOS HERRÁN, F. J. (2002): *Vidrios Romanos de Herrera de Pisuerga (Palencia)*, Palencia.
- MARCOS HERRÁN, F. J. (2010): “El vidrio romano y su registro estratigráfico en Herrera de Pisuerga (Palencia): contextualización en el ámbito militar del Noroeste en el S. I d. C.”. *BSAA arqueología*, LXXVI, pp. 145-159.
- MARCOS HERRÁN, F. J. (2023): *Informe Preliminar Intervención Arqueológica en Calle Chorquilla 1*. Informe técnico arqueológico depositado en la Junta de Castilla y León, Servicio Territorial de Cultura, Palencia.
- MARCOS HERRÁN, F. J. (e.p.): “La vajilla de vidrio de la *Legio IIII Macedonica* en Hispania desde el 20 a. C. hasta el 39 d. C. (Herrera de Pisuerga, Palencia)”, *Actas Congreso Internacional Universidad de Murcia, Vidrio, una historia que contar. Estudios e investigaciones en la Península Ibérica*, 20-22 de abril de 2023.
- MARCOS HERRÁN, F. J., GONZÁLEZ GÓMEZ DE AGÜERO, E.; HERRERO ALONSO, D. (2021): “Nuevas técnicas aplicadas a contextos militares de Herrera de Pisuerga (Palencia). Análisis de sedimentos procedentes de la intervención arqueológica en c/ La Palma s/n”, *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 17, pp. 177-189.

- MARTÍN HERNÁNDEZ, E. (2008): “Cerámica romana de paredes finas de época julio-claudia en el campamento de la *legio VI victrix* en León. Materiales del polígono de La Palomera”, *Arqueología Leonesa*, II, León II.
- MAXFIELD, V.A. (1981): *The Military Decorations of the Roman Army*, London.
- MAYET, F. (1975): *Les céramiques a parois fines dans la Péninsule Ibérique*, Paris.
- MAYET, F. (1983-84): *Les céramiques sigillées hispaniques*, 2 vol., Paris.
- MAZZEO, L. (1985): *Terra Sigillata Nord-Italica*, Atlante delle Forme Ceramiche, II, Roma.
- MEZQUÍRIZ, M. Á. (1961): *Terra Sigillata Hispánica*, 2v, Valencia.
- MEZQUÍRIZ, M. Á. (1983): *Tipología de la Terra Sigillata Hispanica*, Boletín del M.A.N., 2, Madrid.
- MEZQUÍRIZ, M. Á. (1985): *Terra Sigillata Ispanica*. Atlante delle Forme Ceramiche, II, Roma.
- MONTESINOS I MARTÍNEZ, J. (1998): *Comercialización de Terra Sigillata en Ilici (Elche, Comunidad Valenciana, España)*. Publicaciones de la Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, *Serie Arqueológica*, 16. Universidad de Alicante/Universidad Complutense de Madrid.
- MORAIS, R. (2015): “La *terra sigillata* itálica: abriendo los caminos del Imperio *Capita selecta*”. En C. Fernández Ochoa, A. Morillo y M. Zarzalejos (Eds.). *Manual de cerámica Romana II. Cerámicas de época altoimperial en Hispania. Importación y producción*. Alcalá de Henares, pp. 15-77.
- MORILLO CERDÁN, Á. (1992): *Cerámica romana de Herrera de Pisuerga (Palencia-España). Las lucernas*. Santiago de Chile.
- MORILLO CERDÁN, Á. (1999): “Lucernas romanas en la región septentrional de la península ibérica. Contribución al conocimiento de la implantación romana en Hispania”. *Monographies instrumentum* 8/1, Vol. I.
- MORILLO CERDÁN, Á.; GÓMEZ BARREIRO, M. (2006): “Circulación monetaria en Herrera de Pisuerga (Palencia)”. En M.^a P. García-Bellido (ed.), *Los Campamentos Romanos en Hispania* (27 a. C.-192 d. C.), Vol. I, Madrid, pp. 338-438.
- MORILLO, A., MORAIS, R.; GARCÍA, R. (2015): “Análisis mineralógico, físico y químico de ánforas tipo Dressel 28 y jarras en cerámica común del campamento romano de León”, en C. Oliveira, R. Morais y A. Morillo (eds.): *Archaeo.Analytics. Chromatography and DNA analysis in archaeology*, Porto, pp. 119-153.
- PEACOCK, D. P. S., (1982): *Pottery in the roman world: An ethnoarchaeological approach* London. Longman.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C. (1989): *Cerámica romana de Herrera de Pisuerga (Palencia-España). La Terra Sigillata*. Santiago de Chile.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C. (1996): “Asentamientos militares en Herrera de Pisuerga”. En Fernández, C. (Coord) *Los Finisterres Atlánticos en la Antigüedad. Época prerromana y romana*. (Coloquio internacional) (Homenaje a Manuel Fernández Miranda), Madrid, pp. 91-102.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C. (1999): “*Terra Sigillata* de Camesa-Rebolledo. Campañas 1983-85”, *Sautuola*, VI, pp.375-393.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLARREGUI, E. (1992): “Aproximación al conocimiento del conjunto arqueológico de Herrera de Pisuerga”, En C. Pérez *et alii* (eds.), *Papeles Herrerenses* I, Palencia, 1992, pp. 15-90.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLARREGUI, E. (1995): “Algunos vasos cerámicos fabricados en Hispania en época julio-claudia”. En M. V. Calleja (coord.): *Actas del III Congreso de Historia de Palencia. Tomo I. Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua*, Palencia, pp. 415-430.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLARREGUI, E. (1996): “Algunos vasos cerámicos fabricados en Hispania en época julio-claudia”. En M.^a V. Calleja González (coord.), *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*. 30, 31 de marzo y 1 de abril de 1995, Vol. 1 (Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua), pp. 415-430.

- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLARREGUI, E. (2006): “Producciones militares en el campamento de la Legio IIII Macedonica en Herrera de Pisuerga”. En Morillo Cerdán, Á. (ed.): *Arqueología militar romana en Hispania. II. Producción y abastecimiento en el ámbito militar*. León, pp. 111-133.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C., ILLARREGUI, E.; FERNÁNDEZ, C. (1991): *Pisoraca. Un interesante conjunto de yacimientos arqueológicos*, RA, 120, Año XII, pp. 18-26.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ARRIBAS LOBO, P. (2020): “Graffiti sobre cerámicas selladas por L. Terentius, figlinarius de la Legio IIII Macedonica”. En Pérez González, C., Arribas Lobo, P. y Reyes Hernando, O. V. (eds.), *Estudios y recuerdos in memoriam prof. Emilio Illarregui Gómez*. Anejos de Oppidum, 7, IE University, Segovia, pp. 147-160.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C. ARRIBAS LOBO, P. (2021): “Epigrafía anfórica romana de Herrera de Pisuerga (Palencia, España), I”, *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 17, pp. 77-116.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C., NERVIÓN CHAMORRO, J. J., ARRIBAS LOBO, P.; MARCOS HERRÁN, F. J. (2024): “Cultura material de Herrera de Pisuerga (Palencia). El depósito arqueológico de calle Soledad”. *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 20, pp. 25-57.
- PALOL, P.; FONTANEDA, E. (1969): “Sílex del Eneolítico y del Bronce de Herrera de Pisuerga, Palencia”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (BSAA), XXXIV-XXXV, pp. 289-295.
- PUCCI, G. (1985): *Terra Sigillata Italica*. Atlante delle Forme Ceramiche, II, Roma.
- RAMOS SÁINZ, M.L. (1999): “El material de cubrición procedente de las termas n.º. 2 de Labitolosa (La Puebla de Castro, Huesca)”, *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 9, pp. 263-276.
- REINOSO DEL RÍO, C. (2002): “Cerámica de paredes finas en el asentamiento militar de Herrera de Pisuerga (Palencia)”, Á. Morillo (Coord.), *Arqueología Militar Romana en Hispania*, Anejos de Gladius 5, Madrid, pp. 369-380.
- REINOSO DEL RÍO, C. (2007): “Producción y comercio cerámico altoimperial en el valle del Duero (España): Las cerámicas de paredes finas en Pisoraca (Herrera de Pisuerga, Palencia)”, *Villes et territoires dans le bassin du Douro à l'époque romaine*, Bourdeaux, pp. 355-382.
- ROJO, M. (1988): “Las excavaciones de 1985”. En A. Balil y R. Martín (eds.) *Tessera hospitalis de Montealegre de Campos (Valladolid). Estudio y contexto arqueológico*, Valladolid, pp. 47-62.
- ROLDÁN GÓMEZ, L. (2008): “El material constructivo latericio en Hispania. Estado de la cuestión”, en Bernal Casasola y A. Ribera i Lacomba (eds.) *Cerámicas hispanorromanas. Un estado de la cuestión*, pp. 749-773.
- ROMERO, M.^a V. (1977): *Vasos de Terra Sigillata Hispanica*. Studia Archaeologica, 55.
- ROMERO, M.^a V. (2015): “La terra sigillata hispanica: producciones del área septentrional”. En C. Fernández Ochoa, A. Morillo y M. Zarzalejos (Eds.), *Manual de cerámica Romana II. Cerámicas de época altoimperial en Hispania. Importación y producción*. Alcalá de Henares, pp. 149-230.
- ROMERO CARNICERO, M. V., CRESPO, J., LIÓN, C., VALLE, A. DEL Y DELGADO, J. (2014): “El vertedero de un taller cerámico de Pallantia (Palencia) altoimperial”. En R. Morais, A. Fernández y M. J. Sousa (eds.): *As Produções Cerâmicas de Imitação na Hispania*, Monografías Ex Officina Hispana, II, Tomo I, Braga, pp. 447-461.
- ROMERO CARNICERO, M. V., TARANCÓN, M. J., BARRIO, R., LERÍN, M., RUIZ, A.; ARELLANO, O. (2012): “La producción cerámica de Uxama Argaela”. En M.V. Romero (dir.): *Producción y consumo de cerámicas de mesa en la Meseta norte durante el Alto Imperio. La terra sigillata*. Studia Archaeologica, 97, Valladolid, pp. 123-205.
- SARABIA ROGINA, P. (1992): “Industrias paleolíticas en Herrera de Pisuerga”, *Papeles Herreenses*, I, pp. 91-92.

- SANZ MÍNGUEZ, C. (1997): *Los Vacceos: cultura y ritos funerarios de un pueblo prerromano del valle medio del Duero. La necrópolis de Las Ruedas, Padilla de Duero (Valladolid)*. Arqueología en Castilla y León, Memorias vol. 6, Salamanca.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, M. Á. (1992): *Cerámica común romana de Mérida. (Estudio Preliminar)*, Cáceres.
- SCHINDLER, M.; SCHEFFENEGGER, S. (1977): *Die glatte rote Terra sigillata von Magdalensberg*. Klagenfurt.
- STENICO, A. (1956): *Ceramica aretina a rilievo della collezione Pisani-Dossi del Museo di Milano*. Studi in onore A. Calderini R. Paribeni. Varese-Milano.
- VICKERS, M. (1998): *Skeuomorphismus oder die Kunst, aus wenig viel zu Machen*, Mainz.

EL MOSAICO DEL ÁREA FORAL DE TIERMES, TRANSFORMACIONES BAJOIMPERIALES EN EL ÁMBITO URBANO DE LA CIUDAD

THE MOSAIC OF THE FORUM AREA OF TIERMES, LATE IMPERIAL TRANSFORMATIONS IN THE URBAN AREA OF THE CITY

Eusebio Dohijo

Antiquity & Middle Ages Research Centre

ORCID: 0000-0002-6850-557X

eusebiodohijo@hotmail.es

Resumen

Analizamos el mosaico hallado en una de las dependencias del área Foral de Tiermes. La estructura y los motivos ornamentales han permitido fechar la transformación de esa parte de la edificación pública durante el siglo III. El ornato figurado más singular corresponde a un roleo de acantos. Desgraciadamente, el estado fragmentario impide conocer gran parte del mismo. A pesar de ello, se pueden establecer vínculos con otros suelos musivarios, principalmente con uno hallado en Medinaceli. En todo caso, este embellecimiento refleja aún el desarrollo municipal de la ciudad, que evidencia transformaciones puntuales. Ello se puede asociar con otras coetáneas como la construcción de la muralla bajoimperial, que ocasionó la última gran metamorfosis del enclave.

Palabras clave: Roleo poblado, transformación urbana, suelo, siglo III d. C.

Abstract

We analyze the mosaic found in one of the rooms in the Forum area of Tiermes. The structure and ornamental motifs have allowed us to date the transformation of this part of the public building to the 3rd century. The most singular figurative ornamentation corresponds to an acanthus scroll. Unfortunately, its fragmentary state limits our understanding. Despite this, parallels can be drawn with other mosaic floors, particularly that one of Medinaceli. In any case, this embellishment still reflects the city's municipal development that shows specific transformations. This can be associated with other contemporaneous events, such as the construction of the Late Imperial wall, which brought about the last great metamorphosis of the site.

Keywords: People Scroll, urban transformation, soil, 3rd century AD.

INTRODUCCIÓN

Gran parte de los hallazgos realizados durante las excavaciones de finales del siglo XX e inicios del XXI en el yacimiento de Tiermes aún se mantienen prácticamente inéditos. Entre ellos se encuentra el mosaico protagonista de este estudio, del cual no solo nos interesa su análisis, sino también su contexto arquitectónico, antes y después de su edificación. En este sentido, damos a la secuencia estratigráfica una significativa importancia. Además, nuestro interés también se ha centrado en la cronología de los diferentes elementos intervinientes. Todo ello tiene como finalidad el conocimiento preciso de una transformación puntual, producida durante el Bajo Imperio, que hasta ahora no había recibido el trato que merecía.

TERMES CIUDAD ALTOIMPERIAL, UN ESBOZO HISTÓRICO ARQUEOLÓGICO

Tiermes es uno de los asentamientos sorianos que llegaron a tener el estatus de *municipia*, muy posiblemente, en la primera mitad del siglo I d. C., como resultado de una profunda romanización de la sociedad y de la estructuración jerárquica del territorio. A su vez, es el momento en el que el enclave adquirió un gran esplendor. Por otra parte, arqueológicamente la gran mayoría de los restos visibles, tal y como los conocemos en la actualidad, son total o parcialmente de época posterior a la celtibérica, incluyendo las estructuras rupestres, fruto de las sucesivas remodelaciones allí acaecidas. Es entonces cuando la ciudad fue dotada con importantes infraestructuras, asociadas a intensas reformas urbanísticas, construyéndose los edificios y espacios más representativos de una *urbs*, caso del Área Foral (Argente, 1984; Dohijo 2013a; Pérez González *et al.*, 2015a), el suministro de agua, como Acueducto (Argente *et al.*, 1992); o grandes mansiones privadas, como la denominada Casa del Acueducto (Argente y Díaz, 1994) (Fig. 1a). En suma, consistió en una intensa actividad constructiva durante el siglo I d. C., que eliminó gran parte de los elementos precedentes (Argente *et al.*, 1997b: 38-40; Gutiérrez Dohijo y Rodríguez Morales, 2000: 173-177). Así, distintos espacios se transformaron, cambiando el aspecto sucesivamente. Su mantenimiento como núcleo urbano significativo de carácter local se debe a su posición geoestratégica como nudo de comunicaciones viarias entre *Uxama*, *Ocilis*, *Segovia* y *Segontia* (Dohijo, 2022).

CAMPAÑA DE EXCAVACIONES DE 1995

La XXI campaña de excavación en el yacimiento de Tiermes se desarrolló en el año 1995. Fue dirigida por José Luis Argente, y en ella participamos como codirector. Los trabajos se centraron en dos zonas de la ciudad: a) la denominada entonces como “*Conjunto Rupestre del Sur*”, edificaciones conocidas anteriormente como “*Casas de Taracena*”, que llevaba siendo excavada desde 1992, y b) “*el Canal Norte del Acueducto*”, cuya excavación se había iniciado un año antes, y que recogía su designación del objetivo inicial de los trabajos, analizar el sistema de distribución de aguas de la ciudad en su Ramal Norte (Fig. 1b).

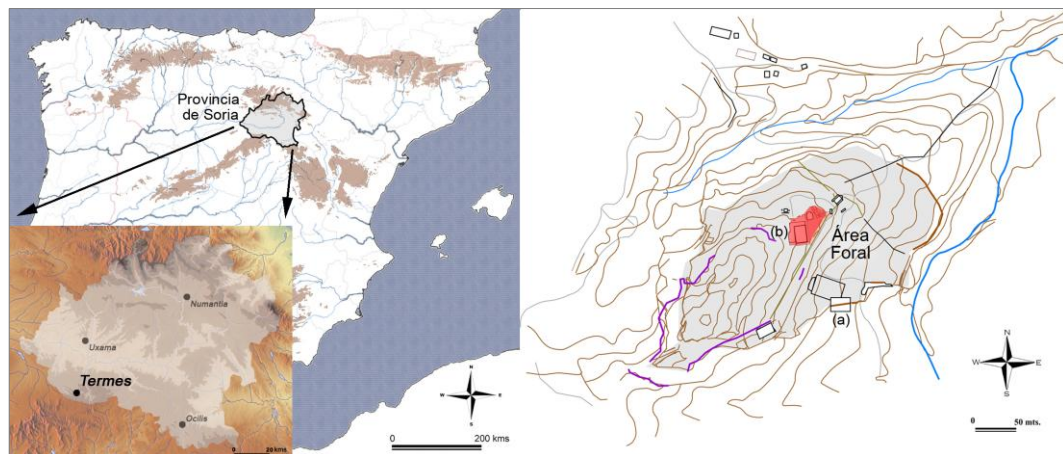


Figura 1. Localización del yacimiento de Ternes y señalización de las zonas de excavación en 1995: (a) Conjunto Rupestre del Sur, posteriormente, Área Foral y (b) Canal Norte del Acueducto.

En aquel momento, se buscaba esclarecer cómo conectaba el Canal Norte del Acueducto con la edificación conocida, en aquellos años, como *Castellum Aquae* (Díaz y Argente, 1984). En las campañas de 1983 y 1984 se había trabajado en la conducción septentrional, próxima a la Puerta del Oeste, dispuesta prácticamente en el lado opuesto del cerro; despejando parte de la canalización y descubriendo una necrópolis tardoantigua (Argente y Alonso, 1984). Tras un paréntesis de unos años, al centrarse la actividad arqueológica en la necrópolis de Carratiermes, los trabajos relativos al sistema hidráulico se reanudaron en 1991 y prosiguieron en 1992, revelando el trazado hasta las proximidades inmediatas a la explanada superior oeste de esa edificación. En la campaña de 1993 se continuó con la misma estrategia, seguir despejando el recorrido de la conducción hasta intentar concretar el lugar de conexión con el supuesto depósito, no apareciendo unión. En cambio, comenzó a detectarse los cimientos de una gran edificación. De esta manera, en la campaña de 1994 se cambió de estrategia, excavando en extensión prácticamente la mitad norte de una franja longitudinal de terreno de 11 metros de ancho a poniente del muro oeste del *Castellum Aquae*. Así, en la campaña del año siguiente, uno de los objetivos fue completar la excavación de la mitad restante. Durante esos trabajos se produjo el descubrimiento del mosaico que aquí analizamos (Fig. 2).

DESCUBRIMIENTO Y ESTRATIGRAFÍA DEL MOSAICO

Los primeros restos del mosaico aparecieron el 16 de agosto de 1995, en la cata 9 C, que había comenzado a excavar el día anterior. Su pronta aparición se debió a la superficialidad en el que se encontraba, entre 15 y 20 cms de profundidad. Primero se abordó la excavación de dicha cuadrícula de 5 metros de lado, junto con el testigo 9-B/9-C. Para

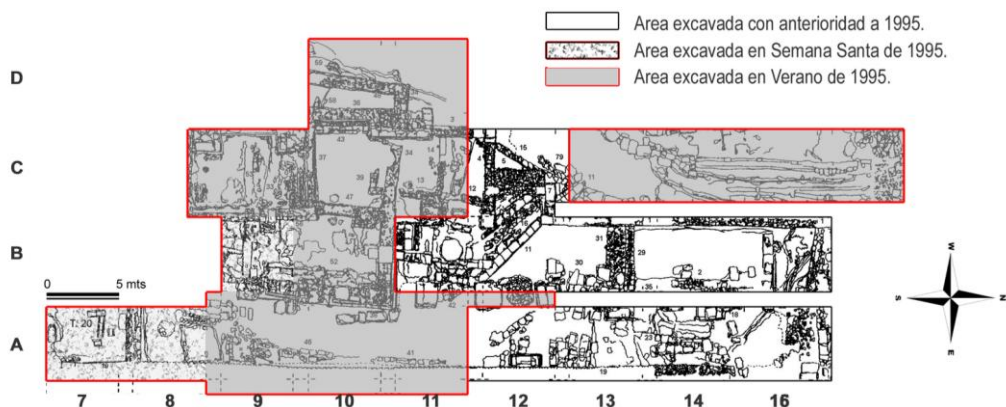


Figura 2. Señalización de las catas excavadas en “el Canal Norte del Acueducto” durante la campaña de Semana Santa y verano de 1995.

completar el resto de la estancia fue necesario ampliar dos testigos más, el 8-C/9-C, el 9-C/10-C y la zona norte de la cata 8-C (1 metro de ancho). El día 30 de agosto se dio por concluida la excavación del mosaico, con su limpieza y la de los muros 32 y 55 (Fig. 3).

Durante la excavación se identificaron otra serie de estructuras constructivas y los restos de acciones destructivas, propias de un lugar con un prolongado uso. Destaca la estratigrafía hallada sobre parte del suelo, fundamentalmente en las zonas que presentaban una mayor profundidad, debido a la irregular horizontalidad de la cama del mosaico, producto de la diferencial consistencia de los depósitos inferiores sobre los que se asentaban las estructuras constructivas. Concretamente, el hundimiento de la misma era más acusado entre los cimientos 53 y 33; y entre el 33 y el fragmento de mosaico situado al pie del muro 37. La diferencia de altura llegaba a ser de 25 cms. En estas zonas fue en las que hubo una mayor potencia de acumulación de sedimentos. La estratigrafía presenta una relativa uniformidad, coincidente también con la que apareció en 1996 en la pequeña estancia situada al sur del mosaico. Se componía de las siguientes unidades¹:

- Ue 2025/I: Tradicionalmente considerado como nivel superficial, compuesto de tierra de un grosor medio de 10 cms.
- Ue 2025/II: Capa formada por la descomposición de abobes, con manchas de cenizas. Su grosor variaba, desapareciendo en las zonas más superficiales; mientras que alcanzaba unos 15 cms en las más profundas, por ejemplo, donde la cama del mosaico se encontraba hundida.
- Ue 2025/III: Estrato compuesto de fragmentos de tejas, de pequeño tamaño, no mayores de 10 cms. Por regla general, mantenía una uniforme continuidad. Sólo en

¹ En el diario de excavaciones se describen como niveles, denominándose solo explícitamente los niveles I y II, mientras que el III es descrito sin mencionarlo como tal, en distintas ocasiones.

algunos puntos, en los que había más profundidad, llegaba a estar formado por dos capas superpuestas de fragmentos de tejas. Su espesor no superó los 4 cms de grosor. Su extensión abarcaba toda la estancia.

- Ue 2025/IV. Por debajo del nivel anterior existía una cantidad variable de tierra, de 3 a 15 cms. En tres zonas, entre los muros 37 y 53, entre los muros 33 y el comienzo del mosaico situado al pie del muro 37, y al sur del muro 53, su potencia era mayor que sobre el preparado del mosaico, apareciendo en franjas longitudinales con restos de gran cantidad de restos orgánicos, justamente.
- Ue 2025/V. Mosaico. Como ya hemos indicado, el suelo teselado sólo apareció en una parte reducida de la estancia, en zonas puntuales muy determinadas. En las áreas en donde el mosaico no se conservó, el nivel Ue2025/IV asentaba directamente sobre la cama del mosaico; lo que indicaba que su destrucción se produjo durante momentos antiguos.
- Ue 2025/VI. Cama del mosaico. Se conserva en toda la habitación salvo a ambos lados del muro 53, que se encontraba rota, especialmente en la cara norte, entre el muro 53 y 33.
- Ue 2025/VIIa y b. Existen dos roturas y su relleno: (a) una oquedad situada entre los muros 53 y 33 que se cubrió de un relleno de piedras entre tierra. Y una segunda (b) localizada al pie de la pilastra norte, con forma circular, aproximadamente de un metro de diámetro. Identificada en su momento como un silo (Fig. 4).

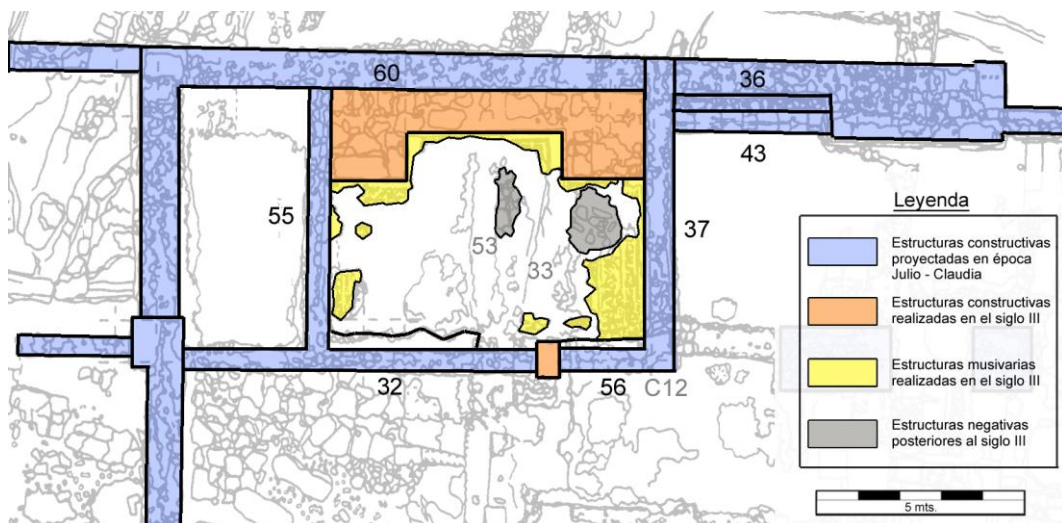


Figura 3. Estructuras arquitectónicas descubiertas y asociables a la edificación que se embelleció con el mosaico.

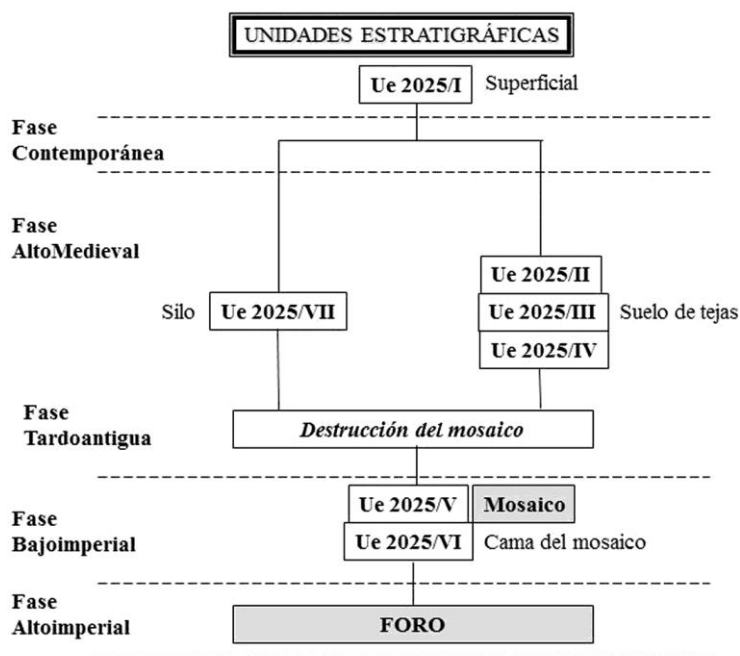


Figura 4. Aspecto general de la estancia durante su excavación y esquema de las Unidades Estratigráficas vinculadas al mosaico bajoimperial.

CARACTERIZACIÓN Y ESTUDIO DEL MOSAICO

Descripción del mosaico

La superficie musivaria que llegó intacta al momento de su descubrimiento en 1995 es escasa. Corresponde a menos de un 20% del total. Lo conservado permite reconocer la técnica de ejecución de la obra, así como el característico claroscuro que distingue a este tipo de pavimento a principios del Bajo Imperio. Además, es posible reconstruir la estructura compositiva principal, formada por franjas externas, que enmarcaban bordaduras de motivos geométricos o figurados. Quedaría por conocer las escenas centrales que ostentaron los paños de mayor desarrollo. Este aspecto es imposible de dilucidar, debido a su desaparición, ya en época antigua, en un momento difícil de precisar, entre los siglos V-VI y el XII (Fig. 5).

Los fragmentos que se conservaron fueron siete:

- A) localizado en la cabecera, se conserva solo muy parcialmente junto a sendas esquinas del ábside (Fig. 6.1 y 2).
- B) corresponde al mayor fragmento conservado, situado en el lado norte, caracterizado por visualizarse una franja de meandro con esvásticas entrelazadas y otra con orla de roleos.
- C) pequeño fragmento que se enlazaría con el anterior, como parte de una bordadura interna de sentido transversal, con un motivo de greca de ocho (Fig. 6.3 y 4).
- D) pequeño fragmento próximo al anterior, que conectaría linealmente con él; formando parte de la misma franja transversal. Se dispone cerca del umbral de la estancia conservado (Fig. 6.5).
- E) fragmento dispuesto en el lado opuesto que el B) y que desarrolla el mismo esquema decorativo (Fig. 6.6).
- F) pequeño fragmento correspondiente al mismo paño que el anterior, pero situado más al oeste.
- G) fragmento situado junto a la pilastra sur de la cabecera del aula. Se conserva muy parcialmente, desarrollando parte de una de las franjas longitudinales y una esquina de la bordadura exterior de la escena central del mosaico (Fig. 6.7 y 8).

Estos restos han permitido la reconstrucción de la distribución del mosaico en franjas ornamentales, siguiendo la forma de un trapecio con cabecera cuadrada, en forma de U invertida; compartimentando el resto del espacio en franjas horizontales, y longitudinalmente en los laterales, como bordaduras. De ahí que se exista una escenografía estructurada en distintos paños frontales, enfocada a la cabecera.

En un sentido, de afuera hacia adentro, se consiguen reconocer las siguientes composiciones y motivos ornamentales (Fig. 6.2):

1a) Franja de color amarillo, que en algunos lugares cambia a rojo/anaranjado, posiblemente debido a la acción del cambio de temperatura. Ésta franja varía en anchura, siendo más estrecha en los frentes del ábside (5 cms) y en los laterales del mismo (15 cms), con

el objeto de mantener las proporciones que permitiese la regularización de los motivos centrales del mosaico.

Tras este primer encuadre, el mosaico se estructura en dos grandes áreas: uno circunscrito a la cabecera y el segundo ocupando toda la zona del aula.

En la zona de la cabecera se registra la siguiente estructura de motivos, dispuestos de afuera hacia dentro (Fig. 6.2):

- 1b) Línea de dos teselas de ancho de color blanco.
- 1c) Línea en forma de filete (ribete) doble en damero de teselas (Balmelle *et al.*, 1985: 26, plancha 1k) rojas y blancas.
- 1d) Franja de onda en azul oscuro sobre blanco.
- 1e) Línea de teselas de color azul.
- 1f) Franja de teselas blancas, que en la esquina se acompaña por una cruz de teselas en azul oscuro, lo que forma dos triángulos equiláteros.
- 1g) Línea de teselas en rojo.
- 1h) Franja de teselas blancas, en el que se prolonga el travesaño de la cruz anterior, en azul oscuro con el ángulo de la esquina diagonalmente.

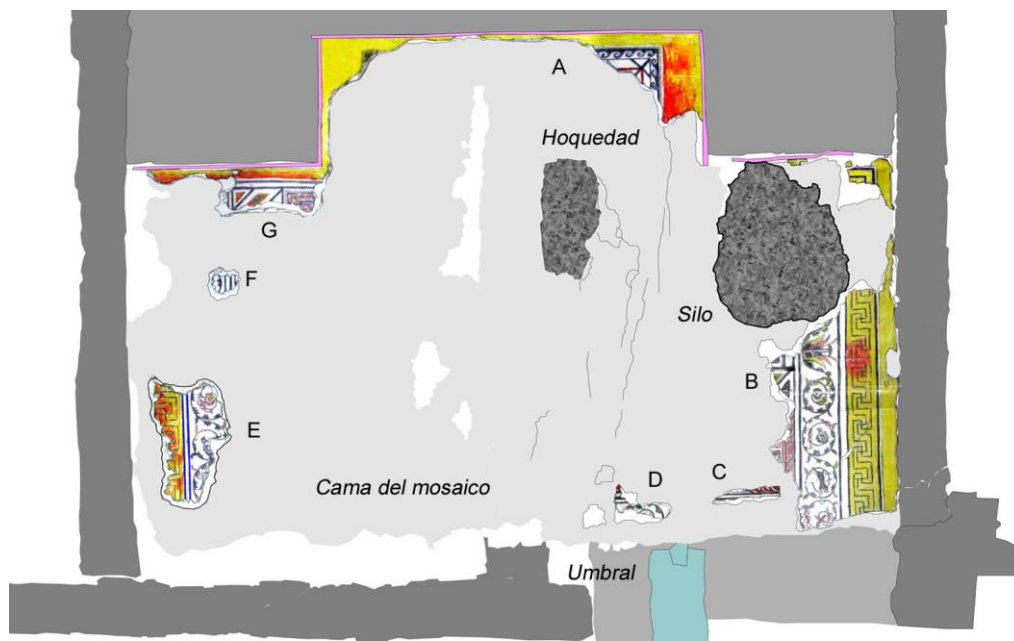


Figura 5. Planta general del mosaico, mostrando la localización de los fragmentos conservados.



Figura 6. Mosaico hallado en la campaña de 1995 durante su descubrimiento: (1) Vista general del fragmento A del mosaico, (2) detalles del fragmento A con parte del zócalo; (3) fragmento B, (4) detalle de rosete con felino, (5) detalle del fragmento C, (6) fragmento E; (7) vista de los fragmentos G y A, que rodean la pilastra sur del ábside, y (8) detalle del fragmento G.

Tras esta franja, el resto del mosaico se encuentra perdido. Posiblemente desarrolló un motivo figurado, quizás mitológico, con bordes geométricos, a tenor de la estructura que presentan otros mosaicos semejantes, en los que se utilizan las bordaduras de ondas para encuadrar una escena figurativa principal o un tapiz con sucesiones de cercos.

Por otra parte, en la zona del aula se desarrolla la siguiente ornamentación, tras la franja de color amarillo (2a), en todo el perímetro (Fig. 6.3):

- 2b) Línea de dos teselas de ancho de color blanco.
- 2c) Línea de dos teselas de color azul oscuro.

Seguidamente, en los lados laterales y en el frente opuesto a la cabecera aparece:

- 2d) Franja de esvásticas continuas entrelazadas simples, siendo la línea una tesela de color azul oscuro, bajo campo amarillo.

Y prolongándose también en el lado de la cabecera, enmarcando toda el aula, se dispone:

- 2e) Línea de dos teselas de color azul oscuro.
- 2f) Línea de tres teselas de ancho de color blanco.
- 2g) Línea de dos teselas de color azul oscuro.

Y a continuación el dibujo solo vuelve a repetirse en los tres lados indicados (Fig. 6.3, 6.4 y 6.6), presentando:

- 2h) Gran franja de fondo blanco en el que se extiende un motivo floral compuesto por una orla de roleos de acanto. Los roleos se inician en un motivo central, en forma de flor de loto. El único roleo conservado muestra tallo de color blanco con dos pares de hojas azules saliendo de aquel y todo ello guarnecido con las hojas externas amarillas, rosa y azul. De su base salen las líneas de la orla a cada lado del mismo. De forma contrapuesta se desarrollan los roleos en forma de espiral, acabando en una flor. El motivo central de cada roleo se completa con la disposición figurativa: una flor, pájaro y animal en carrera (posiblemente se quiso representar una pantera). La forma de la boca en pico parece insinuar un ave, pero el resto de las características anatómicas de la figura impiden realizar dicha asociación. La impericia del musivario o inferior calidad del cartón explica esta ausencia de recurso técnico. Esta orla se ha conservado en tres lados, con un ritmo que se puede reconstruir plenamente.
- 2i) Línea de dos teselas de color azul oscuro.
- 2j) Línea de tres teselas de ancho de color blanco.
- 2k) Línea de dos teselas de color azul oscuro.

A partir de aquí, solo se puede reconstruir someramente la división que adquirieron los paños, debido a la escasez de los restos musivarios conservados. Éstos siguen un orden simétrico. Así, el espacio central del aula se dividió en dos grandes áreas por medio de:

- 2l) Línea de dos teselas de color azul oscuro.

El área más exterior, localizada al lado opuesto a la cabecera, afronta un sentido trasversal, dividiéndose en tres paños, prácticamente con la misma proporción (Fig. 7. *1ª área interior*). De afuera hacia dentro, los motivos desarrollados son:

- 2.0.a) Línea de tres teselas de ancho de color blanco, en sentido trasversal.
- 2.0.b) Línea de dos teselas de color azul oscuro, en sentido trasversal.
- 2.0.c) Franja compuesta por un trenzado de ocho con teselas azules, rojas y blancas, que se desarrolla en el lado trasversal exterior y los dos longitudinales cubriendo sólo dos de las tres bandas (Fig. 6.3 y 6). Estas dos bandas, a su vez, están enmarcadas por un rectángulo formado de:
- 2.0.d) Línea de dos teselas de color azul oscuro.
- 2.0.e) Línea de una tesela de ancho de color blanco.

Y, seguidamente ambas bandas transversales están dibujadas exteriormente por un cuadrado:

- 2.0.f) de línea formada por una tesela de color rojo; que a su vez se divide en dos por medio de otra:
- 2.0.g) línea con tesela de color rojo.

Los motivos que rellenarían ambas bandas son prácticamente imposibles de reconstruir. De la *primera Franja transversal* solo queda una minúscula esquina que parece desarrollar un motivo geométrico (2.1.a). Y de la segunda *Franja transversal* solo es posible determinar, longitudinalmente, la presencia de:

- 2.1.a) Línea de dos teselas de ancho de color blanco.
- 2.1.b) Línea de una tesela de color rojo.
- 2.2.a) El resto del campo parece que tuvo un fondo de color blanco.

La tercera *Franja transversal* sólo conserva lo que parece ser unos grandes taqueados triangulares (Fig. 6.3), formados por:

- 2.3.a) Banda triangular de cuatro teselas de ancho de color blanco.
- 2.3.b) Interior triangular de teselas color azul oscuro, o de color amarillo.
- 2.3.c) Motivo figurado vegetal en forma de hoja aristada de color rojo con verna de línea blanca.

La parcialidad del fragmento conservado impide conocer si este motivo se desarrolló de forma completa por toda la banda o solo se dispuso en los extremos.

Por otra parte, el segundo paño (Fig. 7. *2ª área interior*). que ocuparía 4/7 partes del total, muestra una estructura que conjuga paños exteriores longitudinales, con recuadros, muy posible en V, para dejar una *Gran escena central*. Frecuentemente esos espacios en otros mosaicos se completan con alguna escena de tipo figurado. A pesar de la destrucción sufrida podemos identificar que:

- el lado transversal oeste estaba compuesto, tras la franja amarilla exterior, por la prolongación tres líneas de color azul oscuro, de color blanco y de color azul oscuro.
- la Gran escena central poseyó un marco en tres de sus lados formado por (Fig. 6.8):
 - 2.4.a) Línea de dos teselas, color blanco.
 - 2.4.b) Línea de una tesela, en taqueado altero amarillo y blanco.
 - 2.4.c) Línea de una tesela de ancho de color azul oscuro, que sirve de marco para el siguiente motivo,
 - 2.4.d) Franja con doble trenza de ocho similar con una línea azul oscura, blanca, dos rojas, blanca y negra, dejando en blanco el epicentro de la trenza. Entre sendas trenzas se dispusieron tres líneas (2.4.f1-3): azul, blanca y azul).
- el lado longitudinal sur, solo conservo una parte muy reducida que permite visualizar parcialmente el motivo que desarrollo:
 - 2.5.a) un taqueado geométrico circunscrito en una línea de dos teselas azules, que de forma interna divide el espacio oblicuamente, con casetones blancos, de cuatro teselas, con formas triangulares en teselas amarillas (por zonas enrojecidas), y un trapecio interno en azul o rojo (Fig. 6.8).

Y, por último, la composición se completaría con la presencia de un motivo central, que desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros. La desaparición de las grandes escenas coincide con la ausencia de la gran mayoría de paños en el resto del espacio. Esto más la falta generalizada de teselas durante la excavación, la disposición de un preparado de tejas como suelo y la rotura de la cama del mosaico por al menos un silo, plantea la posibilidad de distintas interpretaciones a la hora de valorar la desaparición del mosaico, como más adelante comentaremos.

Propuesta de reconstrucción en la composición de motivos centrales (Fig. 7)

A tenor de la estructura detectada, y descrita anteriormente, es posible establecer el dibujo sobre el que se generó la composición. Así, en primer lugar, la división de grandes paños se efectuó principalmente por medio de líneas de teselas de color azul oscuro, acompañadas por teselas blancas, para realzar dicho color, creando así los marcos sobre los que se aplicó un motivo ornamental determinado. Estas subdivisiones desarrollan ornamentaciones geométricas, con diferentes caracteres, ondas, grecas, trenzados, taqueados y escenas figuradas desarrolladas en grandes composiciones, de las que sólo se ha conservado el gran roleo vegetal. El resto de las escenas figurativas no se conocen.

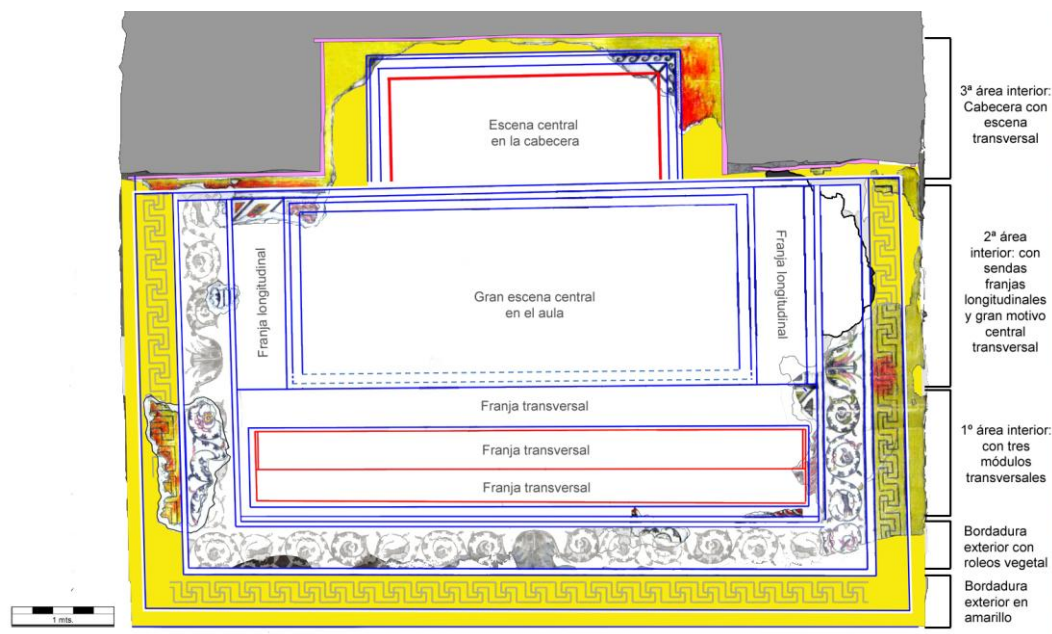


Figura 7. Esquema compositivo del mosaico.

A tenor del evidente carácter simétrico de la composición, unido a los escasos restos localizados en la zona de unión entre el aula y la cabecera, la propuesta más plausible de reconstrucción corresponde a aquella en la que se dividiría el espacio, quedando la cabecera decorada individualmente. Nos basamos en la diferente ornamentación de las franjas exteriores de las bordaduras. En marco de la cabecera está formado por ondas de color azul, mientras que en el aula aparece —al menos— doble franja de cables sogueado en la central y simple en las trasversales. Por este motivo, creemos que no llegó a existir un gran espacio, sino que se compartimentaron con paños rectangulares en un sentido longitudinal y transversal.

De esta manera, el aspecto que mostraría el suelo de la estancia sería el de una escenografía, compuesta por paños modulares, dispuestos rítmicamente para crear un efecto óptico de profundidad focal. En un sentido, desde el acceso frontal hacia la cabecera rectangular, existiría una bordadura continua de color amarillo, que en el aula es acompañada por una greca de esvásticas, a la que seguidamente se añade un segundo módulo formado por el paño continuo de roleos vegetales. El resto del interior se completa con tres grandes áreas:

- La primera formada por tres franjas longitudinales, sucesivas, que se despliega bajo un mismo módulo.
- La segunda atiende el espacio más amplio, el aula. Ésta enmarcada exteriormente por sendos paños transversales, que sirven para enfocar la escenografía hacia la cabecera. El

centro estaría completado —posiblemente— por un único motivo figurado, con bordaduras de grecas.

- c) La tercena área mantendría el ritmo, disminuyéndose el espacio, formando otro espacio centrado, esta vez delimitado por una bordadura de ondas marinas.

Análisis de la estructura general

La ordenación general del mosaico se supedita a la cabecera rectangular, siguiendo un sentido frontal, con un área en la que se focaliza escenográficamente. Las bordaduras exteriores forman una U o recuadros, mientras que desconocemos la ornamentación interior, estando subdividida en tres áreas transversales. Si nos fijamos en la composición del aula, el efecto de profundidad es recreado por las fajas longitudinales, por una parte; y por otra, a partir del ritmo producido al incrementar el ritmo en la anchura de las propias franjas transversales.

De manera semejante al suelo de Tiermes, otras grandes bandas horizontales, repetidas consecutivamente, se muestran en un ejemplar muy cercano, tanto espacial como cronológicamente. Se trata del hallado en la calle San Gil, en la villa de Medinaceli (Borobio *et al.*, 1992: 776-779) (Fig. 8. 1). Su distribución se establece en cinco franjas, en la parte conservada. La zona que suscitó una mayor atención es la que mostraba los animales fantásticos (Blázquez *et al.*, 1993: 289-291). De forma general, su cronología se ha establecido “*a partir de la 2ª mitad del siglo II d.C.*” (Borobio *et al.*, 1992: 778). Aunque también López Monteagudo *et al.* (1988: 802-803) parece que insinúan fechas más tardías, *post* la crisis del III, basándose en la presencia de varios elementos, como la cratera o los nudos de Salomón propios de los siglos III-IV: “*El examen de los motivos que decoran el mosaico de Medinaceli confirma lo escrito por D. Fernández Galiano, acerca de la existencia de unas relaciones especiales de los mosaicos de Complutum y de Medinaceli, localidad relativamente próxima a la anterior, con los de Mérida, capital de Lusitania, que en el Bajo Imperio y una vez pasada la crisis del siglo III, disfrutaba de un gran momento.*”

El mosaico termestino, además de seguir una estructuración en franjas o marcos que dividen los distintos espacios, también repite algunos de los motivos recogidos en el mosaico de Medinaceli. Es el caso de líneas de postas, el cable policromo, el meandro de esvásticas y la orla de roleos, que enmarca el tapiz floral con cratera. Esto hace que los vínculos entre ambos talleres sean muy estrechos. Por la proximidad geográfica no sería extraño que los mismos talleres o cartones hubieran actuado en ambos lugares en fechas muy cercanas. A su vez, Blázquez *et al.* (1993: 292) y López Monteagudo *et al.* (1988: 803) enfatizaron la relación entre los mosaicos de Medinaceli y Complutum, citando a Fernández Galiano (1984: 185). Sin embargo, este sólo proponía la relación entre los mosaicos de Complutum y Mérida.

La presencia de cabeceras semicirculares en otros suelos presenta estructuralmente un sesgo entre los testereros y las aulas, con paños ornamentales individualizados. Esta distribución se observa en mosaicos de cronología anterior, como también posterior al soriano. Es el caso del hallado en la calle Sagasta de Mérida y expuesto en el Museo Nacional de aquella localidad (CE14151), fechado entre el segundo cuarto del siglo II y el segundo cuarto del siglo IV, que

porta paños geométricos romboidales junto a la cabecera y figurados como gran escena central del aula (Fig. 8. 2). Otro ligeramente posterior es el denominado como “de Baco”, hallado en *Complutum* (Fernández Galiano, 1984: 148-186). Muestra una cabecera semicircular, con división de paños longitudinales, siguiendo una relativa simetría con una escena báquica, como motivo central. Se data a finales del siglo IV o comienzos del V (Fig. 8. 3). Sin contar con los grandes *triclinium* como los de la villa de Noheda (Cuenca) (Valero, 2015).

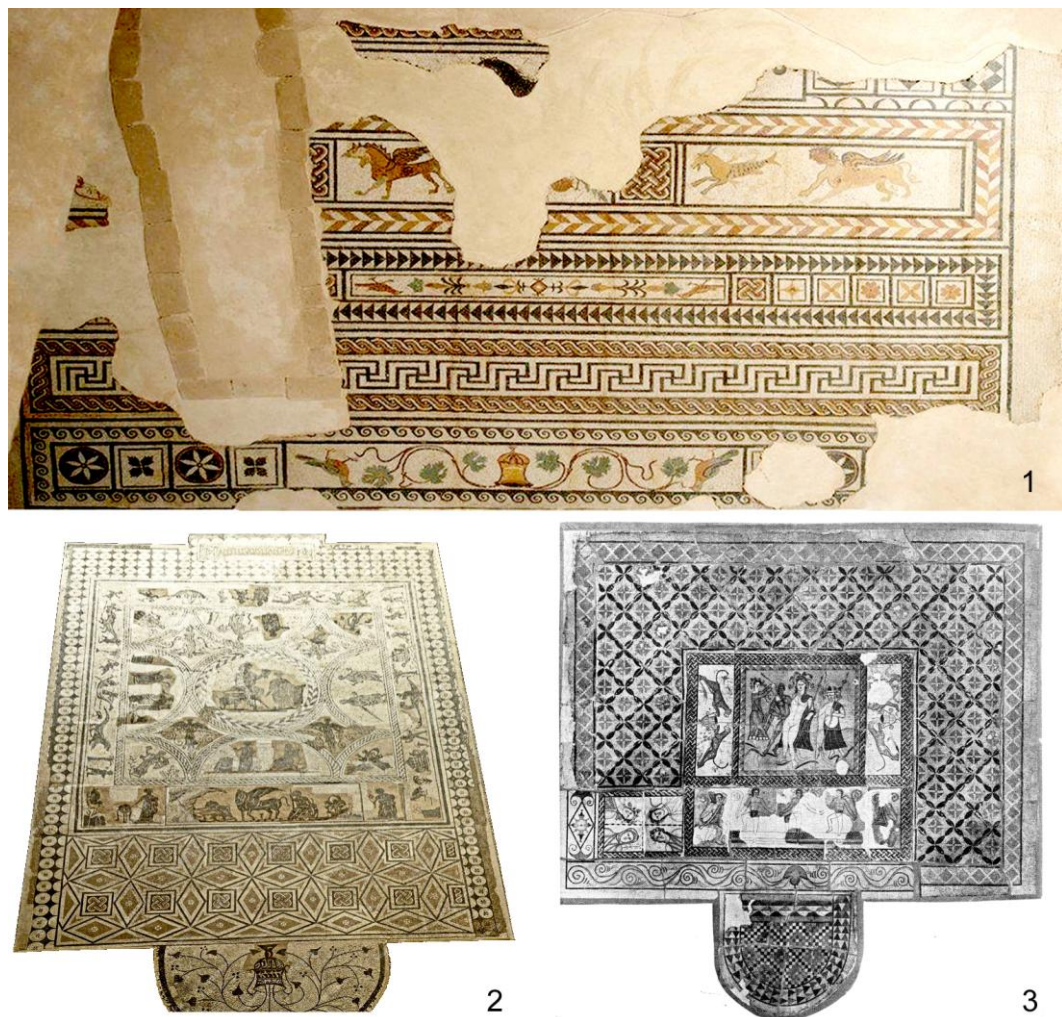


Figura 8. Paralelos en relación a la estructuración general del mosaico: (1) Desarrollo en franjas, presente en el mosaico de San Gil (Medinaceli, Soria); y cabeceras en los mosaicos: (2) la C/ Sagasta (Mérida, Cáceres) y (3) *Complutum* (Fernández Galiano, 1984: Lám. LXXXII).

Estudio de la gran composición figurada conservada

Bordadura con orla de acanto en roleos

Por la forma que adquieren las hojas, los roleos del mosaico terrestino, corresponden al modelo de orla de acanto con roleos (Balmelle *et al.*, 1985: 114, plancha 64.e). Existen otras bordaduras de orla, definidas en ocasiones como guirnalda de laurel, con cinco hojas o como roleos de vides. El tema que nos ocupa, orla de acanto con roleos, es conocido profusamente desde el siglo II. Los mosaicos de esta cronología, por regla general presentan monocromía. Uno de los suelos más destacados es el localizado en las Termas de los Siete Sabios en Ostia Antica (Regio III, Insula X, III, X, 2). El mosaico central de su sala circular fue fechado en torno al 130 d. C. (Becatti, 1961: 133 y 374) (Fig. 9.1). De estas fechas también corresponde el mosaico hallado en la villa de los Cantos (Bulla, Murcia) (Fig. 9.2). Ramallo (2001-2: 388) aporta numerosos paralelos hispanos en el estudio correspondiente. Otro referente, sería el representado por un mosaico procedente de Corintio, que posee un gran naturalismo floral, remontándose a prototipos helenísticos (López Monteagudo, 2004: fig. 4).

A su vez, parece ser que, en contraposición, según José María Blázquez (1991a: 193): “*A finales del siglo II comienza el mosaico en color*”. Esa práctica parece que se extiende desde el Norte de África. Un ejemplo sobresaliente con roleos es el hallado la villa de Dar Bur Ammera (Zliten, Túnez) cerca de la ciudad de *Lepcis Magna* (Fig. 9.3), con un perfeccionamiento técnico del dibujo extraordinario, consiguiendo un volumen perfecto de los animales inscritos en los roleos. La fecha de los mosaicos de esta villa ha llevado a distintas propuestas (Boisell, 2007: 66-68; Dunbabin, 1978: 20, 48, 110, 237 y 257). Algunos de los mosaicos se han fechado en época Flavia (Blanco 1950: 131), aunque otros corresponden a fechas posteriores, caso del que presentan los roleos de acanto, asignado a comienzos del siglo III. Por el contrario, algún mosaico policromo con orla de roleos vegetales es fechado en el siglo I d. C., caso del hallado en el jardín de la iglesia de San Lorenzo in Panisperna, Roma (Lavagne, 2001a: 38) (Fig. 9.4). Su mayor esplendor parece que se desarrollaría durante el siglo III en el área de Cartago, tal y como propuso M.^a del Carmen Sogorb (1987: 43-50).

Entre ambos momentos cronológicos se observan evidentes diferencias. Las representaciones más antiguas tienen una clara tendencia a la bicromía, mientras que los correspondientes al siglo III emplean el color progresivamente, de manera más profusa, manteniendo los fondos blancos y el aspecto de orlas sencillas.

La introducción del color parece que fue paulatina, un proceso de adaptación a nuevos gustos. Esta dinámica se observa en mosaicos como el desarrollado en la Casa I, excavada por Blas Taracena en Clunia (Burgos) (Fig. 9.5), aquel hallado en la habitación 44, que muestra un roleo de acanto, nacientes de tallos centrales, con indicios de color, fechado hacia el 330 d. C. (Cabrera, 2001: 108). Por otra parte, un mosaico ya policromo, manteniendo fondos totalmente blancos, es el descubierto en 1670 en Lyon, con la representación de Eros y Pan, y fechado en el siglo III (Lavagne, 2001b: 142) (Fig. 9.6).

En cambio, los mosaicos más tardíos, a partir de la segunda mitad del siglo IV, muestran un barroquismo en la forma que adquiere el dibujo de los acantos. Es el caso por ejemplo del



Figura 9. Paralelos en relación con la orla de acanto: (1) Ostia Antica (Regio III - Insula X, III, X, 2); (2) villa de los Cantos (Bulla, Murcia) (Ramallo, 2001-2: fig. 1); (3) villa de Dar Bur Ammera (Zliten, Túnez); (4) iglesia de San Lorenzo in Panisperna, Roma (Lavagne, 2001a); (5) Casa I (*Clunia*, Burgos) (Cabrera, 2001); (6) Lyon, (Francia) (Lavagne, 2001b); (7) villa de Pesquero (Pueblonuevo del Guadiana, Badajoz) (Álvarez Martínez, 2017: fig. 3); (8) C/ Masona (Mérida, Cáceres); (9) villa de San Julián de Valmuza (Salamanca) (Regueras y Pérez, 1998: fig. 12); (10) mosaico de las Nereidas (el-Ouara Henrchir, Bir el-Hafay, Túnez).

hallado en la villa de Pesquero (Pueblonuevo del Guadiana, Badajoz), con la representación de Orfeo, depositado en el Museo de Badajoz (Fig. 9.7). Pertenece a la serie de mosaicos más modernos de dicha villa, fechados en la segunda mitad del siglo IV (Rubio Muñoz, 1988: 198 y 1989: 78), (Blázquez, 1991b: 913) y (Álvarez Martínez, (2017: 2468). A él se sumaría otro, como el hallado en la calle Masona de Mérida, con representación de las cuadrigas de Paulus y Marcianus, fechado en el siglo IV (Blázquez, 1991a: 187) y (Nogales Basarrate y Álvarez Martínez, 2002: 227), donde el dibujo de los roleos, que brotan de un tallo, adquiere gran detallismo; pero sin conseguir volumen, convirtiéndose ya en plantas casi bidimensionales (Fig. 9.8). Otro tapiz con acanto y cornucopias es el que presenta el mosaico del Pegaso y las Ninfas de la villa de San Julián de Valmuza (Salamanca) (Fig. 9.9), del que Regueras y Pérez (1998: 40) relacionan con otras orlas existentes en las villas del Prado, Almenara de Adaja, Quintana del Marco y Navatejera, coincidiendo con aquella en la aparición de cornucopias imbricadas y hojas naciendo de florones; lo que llevó a Torres (1990: 229) a distinguir un taller que trabajaría en dichas villas. Concretamente señala, con respecto a uno de los mosaicos de la villa de Navatejera que presenta guirnalda sobre fondo oscuro, que *“en los mosaicos de esta villa existe una relación predominante con el taller de Cuevas-Valdanço, hasta el punto de hacernos pensar que se trata del mismo taller, y a la vez, se aprecia en un elemento concreto, pero significativo, la presencia de los trabajadores que ejecutan las guirnaldas de las villas de Prado y de Almenara”*. La villa presenta una larga ocupación con distintas fases, siendo la más destacada la correspondiente a la segunda mitad del siglo IV (Regueras y Pérez, 1998: 45). Bajo una misma estética se encontraría el mosaico de las Nereidas, hallado en el-Ouara Henrchir (Bir el-Hafay, Túnez), con una cronología semejante o incluso más moderna (Bejaoui, 2001: 490-496) (Fig. 9.10).

Muy representativo de esta tendencia es el mosaico perteneciente a la basílica del obispo Teodosio en Aquilea, fechado a principios del siglo IV (post 313 d. C.)² (Cuscito, 1975: 204-5) en el que las bordaduras se disponen en paños longitudinales divisorios entre cada una de las escenas que componen todo el tapiz del mosaico (Fig. 10.1). La exhuberancia en el color y en la forma llegará al máximo de su esplendor inmediatamente después, ocupando todo el campo, a modo de *horror vacui*, tal y como se representa en las composiciones de los mosaicos hallados en Cardeñajimeno (Burgos) (Bartolomé Arraiga y Lancha, 1988) (Fig. 10.2). En ellas se detecta el final de la evolución, en la que se elaborarían este tipo de ornamentación, que ya no coincide con los del periodo inmediatamente anterior, situándose a finales del siglo IV (Blázquez, 2004: 1034). Incluso más modernos —siglo V— son los mosaicos sirios con orla de hojas de acanto, caso del localizado en el Hotel Villa Real de Madrid y los de Meleagro y Atalante de Apamea, extendiéndose hasta el siglo VI otros del Medio Oriente (Blázquez, 1998: 482-483). Otra vía paralela en el tiempo fue la que tiende a la estilización del motivo,

² Estudios recientes plantean una mayor complejidad en la construcción y evolución de los suelos, frente a las tesis unitarias de Mirebella o Menis (1958), tal y como han planteado Ristow (1994) que advierte diferencias de estilos entre los mosaicos del extremo este y la parte central (Duval y Caillet, 1996: 27) o los postulados de Cantino (1996: 118) que plantea la coexistencia de la basílica teodosiana y la post teodosiana meridional o una cronología incierta para la primera durante la segunda mitad del siglo IV, o de finales del IV - segunda mitad del V. Caillet (1993: 131 y 140) concreta el panel central del aula entre los años 313 y 319.

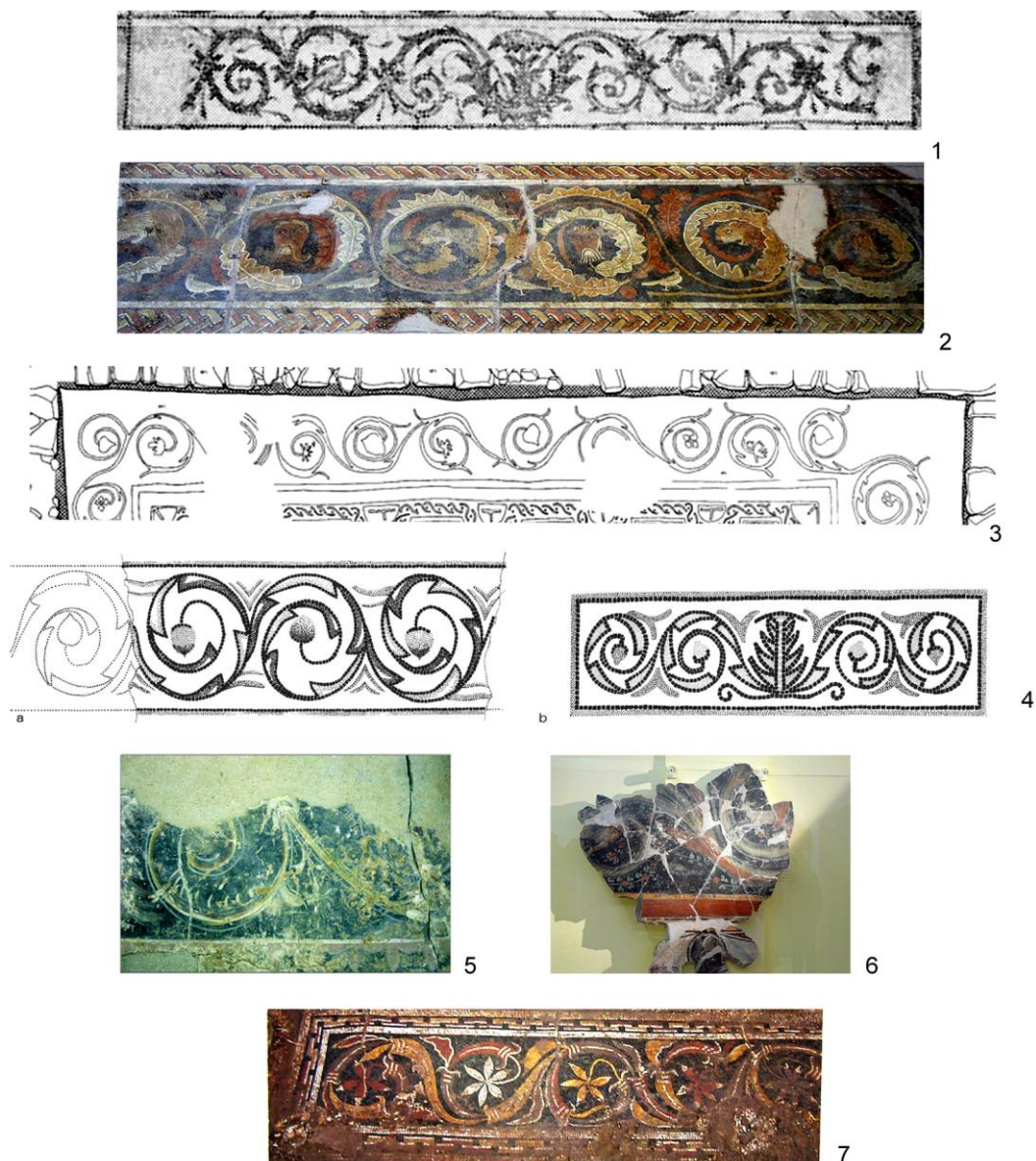


Figura 10. Paralelos en relación con la orla de acanto: (1) Basílica del obispo Teodosio (Aquilea) (Cuscito, 1975: fig. 5); (2) Cardenajimeno (Burgos); (3) Beas de Segura (Jaén) (Blázquez, 1986: fig. 1); (4) Moncrabeau-Bapleste (Lot y Garona) (Aragon y Balmelle, 1987: fig. 2); (5) Córdoba (Cánovas, 2007: fig. 71); (6) villa de Almenara (Valladolid) (Sánchez Simón et al., 2020: fig. 4); y (7) villa de Almenara (Valladolid) (Neira y Mañanes, 1998: lám. 25.3).

observándose en algunos mosaicos. Es el caso del hallado en Beas de Segura (Jaén), fechado también durante el siglo IV (Blázquez, 1986: 230) (Fig. 10.3).

Toynbee y Ward Perkins (1950) establecieron diferentes tipos de roleos, según la manera de estructurarse y la forma que adquirieron. El segundo de los tipos que definieron correspondería a un “acanto único”, caracterizado por disponerse horizontal o verticalmente, con un tallo simple rizado alternativamente, que ocupa espacios estrechos longitudinales. A este grupo pertenece el acanto del mosaico de Tiermes. Por otra parte, también se clasificaron en la zona de Aquitania bajo otra consideración. En ella, el segundo modelo de roleo plasma “*rincau á gâines se terminant en point aiguë*” (Aragon y Balmelle, 1987: 195), en el que las orlas de los acantos brotan de un característico tallo, como el aparecido en Moncrabeau-Bapleste (Lot y Garona) con fechas no posteriores al siglo IV (Fig. 10.4). Esa configuración es análoga a la del termestino, un acanto simple que parte de un gran tallo.

Este motivo decorativo no sólo fue desarrollado en pavimentos, sino también en paredes pintadas, tal y como muestra, por ejemplo, los restos descubierto en Córdoba (Cánovas, 2007) (Fig. 10.5) o en la villa de Almenara (Valladolid), fragmento 2000/4/12035-X (Sánchez Simón *et al.*, 2008: 38 y 2020: 320-321), presentando una riqueza y barroquismo propio de mediados del siglo IV hasta principios del V (Fig. 10.6). Esta villa posee también un mosaico con orla de acanto de viva policromía, datado en el siglo IV (Neira y Mañanes, 1998: 13-19) (Fig. 10.7).

Una parte de los mosaicos que exhiben esta temática tienen la peculiaridad de presentar prótomos de animales en el centro de los roleos. Temas vegetales encerrando animales se desarrollan en el ámbito romano de múltiples maneras, caso por ejemplo de coronas florales tangentes, bajo grandes tapices, caso del mostrado en la Casa del Surtidor (Casa dos repuxos) de Conimbriga (López Monteagudo, 1990: 210-212), en (CMRP I, 3) con delfines y *kethoi* (CMRP I, 10); en la estancia *oecus-triclinium*, apareciendo en una parte cabras y panteras, y en (CMRP I, 10-lower centre) pájaros y *kantharoi* en la bordadura exterior, fechados en época severiana (193-235) (Bairrão, 1992) (Fig. 11.1-3); o también saliendo desde el cáliz, como el gran mosaico de *Asinus Nica*, en Djemila (Argelia) (Blanchard-Lemée, 1975: 232-233), con roleos muy estilizados (Fig. 11.4), ya de cronología tardía. Otra manera de representarlos es dentro de frondosas guirnalda de laurel, como en el mosaico que decoraba el *Tepidarium* de la Mansión de Protomos (Thuburdo Maius), hoy conservado en el Museo del Bardo, datado a finales del siglo III (Hugoniot, 2006: vol. III: 13) (Fig. 11.5). Estas guirnalda de laurel se estructuran en diferentes dibujos con base de entrelazados geométricos (Gozlan, 1990: 1110-1115).

Otros mosaicos disponen máscaras humanas, sustituyen a los tallos de los roleos o crateras, tal y como estudió Blázquez (2004). Algunos de ellos, incluso, presentan animales en el interior de los roleos consecutivamente, caso del mosaico de Shechen (Israel), datado en el siglo II, con un rico cromatismo en la policromía de los roleos, con un felino-canido de silueta semejante al ejemplar termestino (Fig. 11.6). Estas representaciones también se observan a mediados del siglo III, como la desarrollada en la mansión de Cyrrhus (Hebi Houri, Siria), con un león, en vez de felino, de aspecto muy naturalista; y con una gran máscara de la que brotan



Figura 11. Paralelos en relación a la orla de acanto con felinos: (1-3) Casa del Surtidor, *triclinium* (Conimbriga, Portugal) CMRP I, 3; CMRP I, 10 y CMRP I, 10-lower centre (Correia, 2024: fig. 9 y 14.1-3, Foto: H. Rendeiro, Museum of Conimbriga); (4) mosaico de Asinus Nica (Djemila, Argelia); (5) Mosaico del *Tepidarium* (Mansión de Protomos, Thuburdo Maius, Túnez); (6) Shechen (Israel) (Blázquez, 2004: fig.5); (7) mansión de Cyrrhus (Hebi Hourri, Siria); (8) mosaico de Mariamin (Apamee, Siria); (9) mosaico del *triclinium* de la Casa de la Procesión Dionisiaca (El Djem, Thysdrus, Túnez).

los roleos (Balty, 2001: 74) y (Abdul Massih, 2009: 36) (Fig. 11.7). En los más tardíos, se pierde consistencia en la soltura a la hora de proporcionar volumen a los roleos, aunque si el taller posee una excepcional calidad, el dibujo y escenas centrales siguen siendo muy notables, caso del que realizó la escena de los músicos en el mosaico de Mariamin (Apamee, Siria) (Fig. 11.8). Como bien comentó Blázquez (1989), la mayor expresión artística de este tipo de ornatos, roleos con máscaras humanas, entre hojas de acanto y animales se encuentra en el Palacio de Estambul, cuya datación es tardoantigua (Derwael, 2024). Los mosaicos con roleos de vides y animales en su interior durante ese momento tardío ya presentarían una simbología diferente, que aludiría a la visión cristiana del Paraíso (Belis, 2001: 39 y 58).

Las mejores representaciones de felinos en carrera dentro de roleos se encuentran en el ámbito africano, ya desde momentos anteriores, a mediados del siglo II (Dunbabin, 1999: 108-9); tal y como muestra el mosaico del *triclinium* de la Casa de la Procesión Dionisiaca de El Djem (Thysdrus, Túnez) (Fig. 11.9). Se presenta como una orla de pares de animales enfrentados (Foucher, 1963, 53, fig. 1, lám. XVI) y (Blázquez *et al.*, 1993: 251). El dibujo y detalles anatómicos de estos animales es de una gran perfección, en contraposición con el esquematismo del mosaico soriano. Otra diferencia significativa la encontramos en el nacimiento de los roleos, que en el ejemplar termestino brotan de unos tallos, mientras que en el africano son sostenidos por distintos personajes. A pesar de ello, la figura del felino en carrera presenta estrechas similitudes con el mosaico soriano. Ello evidencia la perduración de los cartones musivarios a lo largo de varias generaciones.

En el ámbito hispano son pocos los suelos que han desarrollado esta temática. Algunos de ellos, pertenecen claramente a mediados/finales del siglo IV, caso del mosaico que representa la caza de un jabalí de la villa de El Hinojal (Badajoz) (Blázquez, 1991a: 193-194) (Fig. 12.1) o a fechas posteriores caso de los hallados en Quintana del Marco (La Bañeza, León) (Guardia Pons, 1992: 287-293) (Fig. 12.2) y Cardenajimeno (Burgos) (Fig. 10.2) (Blázquez *et al.*, 1993: 246-271). El barroquismo del dibujo en las hojas, la profusión de colores, la disposición de motivos y composición de los mosaicos marcan diferencias con aquellos propios del siglo III y/o principios del IV, como ya hemos señalado. En estos, su estructura se desarrolla formando bordaduras externas y el diseño del acanto es lineal, llegando a una excesiva esquematización.

El inicio de ese gusto parece ser que sería Oriental, tal y como reflejaría el mosaico que representa a Eros y Psyqué, en la mansión de Telete (Zugma, Turquía) (Darmón, 2001, 43) que exhibe una bordadura de cantos exuberantes que parte de tallos sobre fondo negro, de un gran realismo, datado a principios del siglo III (Fig. 12.3). Esos mismos rasgos lo desarrolla el mosaico hallado en Palmira, bajo la representación de Belerofonte y la Quimera (Balty, 2001: 75), con roleos exuberantes de dibujo detallado y gran sensación de volumen, que nacen de caras, con cuadrúpedos bajo el follaje; fechándose en el tercer cuarto del siglo III (Fig. 12.4).

Centrándonos en los ejemplares que reproducían roleos con representaciones animalísticas en su interior, hallados en suelo hispano, hay que señalar que no son muy numerosos. Veamos los paralelos que hemos conseguido detectar y analizar:



Figura 12. Paralelos ornamentales en relación con la orla de acanto frondosos: (1) villa de El Hinojal (Badajoz); (2) Quintana del Marco (La Bañeza, León) (Guardia Pons, 1992: fig. 20, Foto: J. Mangas); (3) mosaico de la mansión de Telete (Zugma, Turquía) y (4) mosaico de Belerofonte y la Quimera (Palmira, Siria) (Balty, 2001).

Mosaico emeritano de Thiasos Marino (Fig. 13.1). Desde 1907 se conoce la existencia de un mosaico que desarrolla el tema del “roleo poblado” (*people scroll*) (Blanco 1978: 29-30). Fue el hallado en el número 4 de la calle de Pizarro, y se guardaba en la Alcazaba. Presentaba la iconografía de un Thiasos Marino. El fragmento publicado como 7G, es el que permite la identificación del motivo.

El mosaico emeritense muestra monocromía, habitual en el siglo II d. C. Además, en la arista del roleo se dispuso la figura de la diosa Victoria, agarrando el inicio de estos, completándose los intersticios dejados por ellos por hojas y flores esquemáticas. Ambos aspectos difieren con respecto al termestino. Por el contrario, coinciden en el esquematismo y abstracción del dibujo, siendo más acusado en el emeritense. Ello puede ser debido al empleo de la bicromía. Sus teselas eran de 1 x 1 cm. También posee una “orla de cable simple” de color negro. En el interior de los roleos, aparecen cálices florales de los que salen animales interpretados como panteras. La representación naturalista de este motivo es por ejemplo la mostrada en el mosaico de Thuburdo Maius (Fig. 11.5), anteriormente señalado. Sobre la cronología del mosaico emeritense Blanco (1978: 30) comentaba: “*El autor del triunfo de Neptuno dibujaba muchísimo peor que su colega de Itálica y probablemente en una fecha más tardía. El afán de combinar motivos fuera de las orlas y la rara bordura del “roleo poblado” (éste mejor diseñado que los tritones y las nereidas del cuadro vecino) nos llevan a atribuirlo a los primeros decenios del siglo III*”.

Mosaico de la villa de Hellín (Albacete) (Fig. 13.2). El motivo de roleo de acantos aparece plenamente desarrollado en la villa de Hellín (Albacete), concretamente en el denominado “mosaico de la orla de animales”, estudiado en detalle por Sogorb (1987) y Blázquez *et al.* (1989a: 47-49 y 1993: 249-252). El suelo fue hallado en 1925, siendo arrancado en 1941. En la actualidad está depositado en el Museo Arqueológico de Albacete. Parece que correspondió al pavimento de un *atrium*, circundado por un *compluvium*. Es fechado por Soborg (1987: 48) a comienzos del siglo III, igual que otro mosaico hallado en la misma villa; fechas muy coincidentes con las propuestas por Blázquez *et al.* (1989a: 48) de finales del siglo II o primer cuarto del siglo III, a tenor de “*las precisiones estilísticas del pavimento y los hallazgos arqueológicos (cerámica y monedas predominantemente de los Antoninos)*” (Blázquez *et al.*, 1993: 252).



Figura 13. Paralelos en relación con la orla de acanto con felinos hallados en Hispania: (1) mosaico de la c/ Pizarro (Mérida, Cáceres) (Blanco 1978: lám. 10c); (2) villa de Hellín (Albacete) (Blázquez *et al.*, 1989: fig. 38.b); (3) detalle de roleo en la Casa de la Procepción Dionisiaca (Djem, Túnez); (4) Mosaico de la Colina de Juno (Cartago, Túnez); (5) Casa de la Caza en Utica (Túnez); (6) Tabarca (Túnez); y (7) villa de Arellano (Navarra) (Mezquiriz, 2003: 232).

El ornato que nos interesa destacar es su orla, con una altura de 43 cms, desarrollada al menos en tres de sus lados conocidos. Su precisa descripción fue realizada por Sogorb (1978: 41): “*Se trata de una franja de fondo blanco que contiene doce medallones pareados y secantes formados por teselas grises y ocre en curva serpenteante de acanto poblado, curva que limita el medallón de una pareja y el del mismo lado con la siguiente. En el centro de cada medallón se encuentra la parte más delicada del pavimento: figuras de animales de estilo naturalista, aunque no están de cuerpo entero, pues parecen que salen de una media flor estilizada que oculta en algunos casos la parte trasera del animal. Las especies son muy variadas. Abarcan desde el león al águila, pasando por el ciervo, tigre, gamo, mandril, alce y otras no identificadas.*”. El esquema del dibujo en dicha orla se asemeja al termestino. Por el contrario, también presenta significativas salvedades, veamos estas peculiaridades. El mosaico soriano muestra orla de roleos de acanto contrapuestos, con el cable en forma de roleo único, según el tipo dos de Toynbee y Ward Perkins (1950), modelo definido por Balmelle *et al.* (1985) como “follaje de acanto”. La forma en la que el cable se retuerce para crear los roleos es semejante al que presenta el mosaico comentado anteriormente, descubierto en la Casa de la Procesión Dionisiaca de El Djem (Túnez) (Fig. 13.3). Aunque, como es natural, también existen pequeñas diferencias en los detalles secundarios, caso de las hojas dispuestas en los espacios intersticios entre cada roleo. El dibujo del roleo termestino es similar a las hojas internas del acanto, mientras que en el tunecino se recrea una fina rama acabada en tres hojas simples. En ambas se utilizarían los mismos cartones o de un tronco común de derivación. A estos ejemplares, habría que sumar otro mosaico tunecino, procedente de la *Colina de Juno*, actualmente en el Museo Nacional del Bardo (Túnez) (Fig. 13.4); que tiene como motivo central una cacería de jabalíes empleando una red; fechado en el primer cuarto del siglo III (López Monteagudo y Blázquez, 1989: 322), más concretamente en los años 210-230 (López Monteagudo y Blázquez Martínez, 1990a: 9). Muestra una bordadura externa con orla de acanto alternándose en el centro de los roleos, flores y animales, principalmente aves. El nacimiento de los roleos a partir de un gran tallo y las terminaciones en flor, son rasgos que comparten ambos diseños. Esa coincidencia reforzaría el vínculo establecido por Sogorb (1978: 47-50), como influjo oriundo de la zona de Cartago.

Otros mosaicos tunecinos, depositados en el mismo museo, presentan orlas con un desarrollo distinto. Muestran un mayor barroquismo en las formas de crear el roleo e impregnarlas de color. Forman una sucesión continua sin partir de un tallo central, como una sucesión de roleo, que parecen salir de cornucopias. Es el caso de los mosaicos de Tabarca, en la Casa de la Caza en Utica, fechado en el siglo III (López Monteagudo y Blázquez Martínez, 1990a: 9) (Fig. 13.5) u otro con la misma procedencia de finales del IV o de comienzos del V (López Monteagudo y Blázquez Martínez, 1989: 344) (Fig. 13.6).

Podemos considerar como un rasgo esencial, la forma que adquiere el elemento del que brotan los roleos para establecer diferencias, en relación a la jerarquización y distribución de los roleos. En el caso de Hellín no parecen nacer de ningún elemento añadido, sino que constituye una sucesión continua de roleos secantes. Otros nacen de las manos de personajes alados, caso de los mosaicos enunciados anteriormente, hallados en Mérida y Djem, ambos de cronología más antigua. Otro grupo, lo compondrían aquellos mosaicos en los que los roleos

germinan de un gran tallo central. Aquí se incluirían —entre otros— el mosaico termestino, el de la Colina de Juno (Fig. 13.4), el mosaico de Aquilea (Fig. 10.1), ya mencionados, más el hallado en la villa de Arellano (Navarra) con una guirnalda central (Mezquiriz, 2003: 231-2) (Fig. 13.7). Aquí el claro dibujo de los roleos ha desaparecido convirtiéndose en un follaje irregular, aunque mantiene la linealidad de las ondas de los acantos. Mezquiriz (2003: 27) fija la fase constructiva *ante quem* a partir de la segunda fecha, a tenor del vacío de las series monetales allí descubiertas (entre Tetrico II (271-274) y Constantino I (310, emisiones de Tréveris).

Otro aspecto, característico de estas orlas es disponer en el interior del roleo alguna imagen figurada completa o prótomos, de pajarillos, flores, frutos, y protomos de caballo, tigre, pantera y león. Se disponen en el centro o saliendo de los cálces de los roleos, normalmente. En el caso del termestino, se combinan ambos escenarios: animales o flores localizados en el interior del campo central del roleo o como prótomo saliendo del cáliz floral. El orden de la secuencia de estos motivos conservados es la siguiente: roleo simple que parte de florón, roleo con flor, roleo con pájaro saliendo de cáliz floral, roleo con felino, posiblemente, una pantera, central; y de nuevo roleo con flor, distinta a la primera. La destrucción del mosaico impide conocer el resto de motivos figurativos. Este aspecto imposibilita establecer una secuencia de pares, con animales y/o vegetales; tal y como propuso Soborg (1978: 46) para el mosaico de Hellín (Albacete); y tampoco secunda las asociaciones establecidas por Blázquez *et al.* (1993: 251), que alternaba herbívoros con depredadores. Las divergencias en la repetición de las figuraciones y a su vez, la semejanza de motivos y su disposición evidencian el uso dispar o la combinación de motivos o patrones de los cartones empleados.

En el caso del mosaico termestino el animal más sobresaliente es un felino, que por sus rasgos anatómicos parece representar una pantera. La ejecución técnica, como la del resto de figuraciones está caracterizada por el esquematismo. No se recogen apenas aspectos volumétricos, efectuados por el cambio de la tonalidad de las teselas; siendo los dibujos prácticamente planos. Y por otra parte, el tamaño de la tesela, unido a la elaboración de la propia silueta no plasma un virtuosismo, lo que en ocasiones se desvirtúa el reconocimiento del animal. Por ejemplo, las fauces de la pantera se representan en forma de pico, al no conseguir las teselas dar un efecto curvo. Debido a repetición de los motivos y esquemas sería posible que estos suelos copiasen el cartón o cartones reproducidos en el *triclinium* de la Casa de la Procesión Dionisiaca de El Djem, Thysdrus (Fig. 14.1). La silueta de la representación de la pantera que rellena uno de los roleos es inspiradora. El orden general del mosaico, con un motivo central y una orla perimetral, el juego del claro (fondo del mosaico) - oscuro (motivos del roleo), y la disposición y recreación de algunos de los motivos animalísticos, como prótomos, es muy similar a otro mosaico procedente de la Mansión de Silene, con representación de Nereidas y centauros, de la misma ciudad de El Djem (Fig. 14.2), de finales del siglo II y comienzos del III. En ambos, los motivos centrales se rellenan con escenas mitológicas.

La acumulación y el perfeccionamiento de estos dibujos en el área de Cartago, durante la primera mitad del siglo III evidenciarían que allí se localizarían los talleres donde se

establecería el modelo de bordadura con roleos, entre claroscuros, donde brotan prótomos o animales secuencialmente. Estos cartones se difundirían, o los artistas de una menor calidad se desplazarían a otros lugares del Imperio divulgando estas representaciones. En *Hispania*, el paralelo más cercano con animales dentro de roleos, que juegan con la contraposición cromática, es el localizado en Hellín (Albacete), ya mencionado. Es el suelo más representativo a pesar incluso de no mostrar semejanza en la forma de desarrollar los roleos y de no poseer ninguna imagen felino. Con una cronología algo posterior, dentro de la segunda mitad del siglo III, Janine Balty mostró una serie de mosaicos en el área de Siria, que mantenían ese juego de clarooscuro. Originarios de Philipolis, el que más nos interesa es el que se encontraba en el museo de Shabba, con la representación central del tema de las bodas entre Dionisos y Ariadne. Mostraba una bordadura externa, donde los roleos se han convertido en un trenzado relleno de figuras con gran naturalismo (Fig. 14.3). Su cronología no está exenta de controversia, al asignarse una fecha algo más moderna, en un estudio posterior (Balty, 1995: 66). A pesar de ello, la desintegración de determinados motivos podría situarlos en la tradicional data (Balty, 1995: 70 y 148). Ese mismo juego de fondos blancos con figuras policromas es el que desarrolla el mosaico de Lod (Tel Aviv, Israel) de finales del siglo III, principios del IV.

Por otra parte, la manera que tiene la pantera de representar la carrera, con los cuatro cuartos desplegados, resulta ser un convencionalismo para reflejar dicha actitud en felinos u otros seres. Así aparece la Quimera bajo Belerofonte en el mosaico de la Casa de los surtidores (López Monteagudo, 1990: 204 fig. 4) (Fig. 15.1). En los casos que nos interesan, en



Figura 14. Paralelos musivarios con protomos (1) mosaico del *triclinium* de la Casa de la Procesión Dionisiaca (El Djem, Thysdrus, Túnez); (2) mosaico de la Casa de Silene (El Djem, Thysdrus, Túnez); (3) mosaico de las bodas entre Dionisos y Ariadne (Philipolis, Shabba) (a partir de Neira, 2018: fig. 3).



Figura 15. 1) Quimera en el mosaico de Casa de los surtidores (Conimbriga) (Según López Monteagudo, 1990: fig. 4.) y (2) Felino en el mosaico de las Mênades danzantes (Mérida) (Blázquez, 1982: fig. 13).

ocasiones, las siluetas difieren. Unas poseen “*un elegante estilo y maestría técnica, marcándose claramente los detalles anatómicos con teselas, muy pequeñas de variados tonos*” (Sogorb, 1987: 41), caso del hallado en Hellín (Albacete), ya comentada, al efectuarse con teselas de medio cm de lado, mientras que la del resto del suelo era mayor, de 1 cm de lado. Semejante silueta es la mostrada en el mosaico de Mérida de las Mênades danzantes (Blázquez, 1982: fig. 13) (Fig. 15.2); donde el felino aparece entre vegetación que brota de un recipiente. Este suelo es datado algo más tardíamente que los mencionados anteriormente, situándose dentro de la segunda mitad del siglo IV (Blázquez, 1991a: 183; fig. 17). Sobre esta temática, Carmen García Bueno (2017: 187-188) analizó con detalle la abundante presencia de felinos en determinados motivos; e insistió en la vinculación simbólica respecto a las representaciones dionisiacas, tal y como ya habían realizado anteriormente Blázquez (1991b: 920) y Blázquez *et al.* (1993: 285).

Las otras figuraciones que conservó el mosaico termestino dentro de los roleos, fueron un ave, un cáliz vegetal y unas hojas. Estos motivos son también comunes en los otros suelos que poseen unas mismas características, sean el de Hellín o los de Djem. Sólo reseñamos que las siluetas del ejemplar soriano son muy esquemáticas como para encontrar paralelos, más cuando hay ejemplares de aves de un gran realismo. Es evidente la repetición de estos motivos figurados en los roleos, y su correlación en suelos donde la temática central de los tapices suele ser dionisiaca.

Sucesión de motivos geométricos en bordaduras

Por otra parte, tal y como ya señalamos anteriormente, tanto las bordaduras como las cenefas que bordean los distintos tapices en forma de marcos o motivos centrales que pudo tener la estancia, se desarrollan formando sucesiones continuas. Al llegar a las esquinas de los paños se prolongan, en unas ocasiones, doblando para cerrar los marcos. Y en otras, el motivo finaliza, siendo imposible conocer la manera que concluyó, ante la pérdida del dibujo. En todo caso, ahora expondremos los principales motivos detectados.

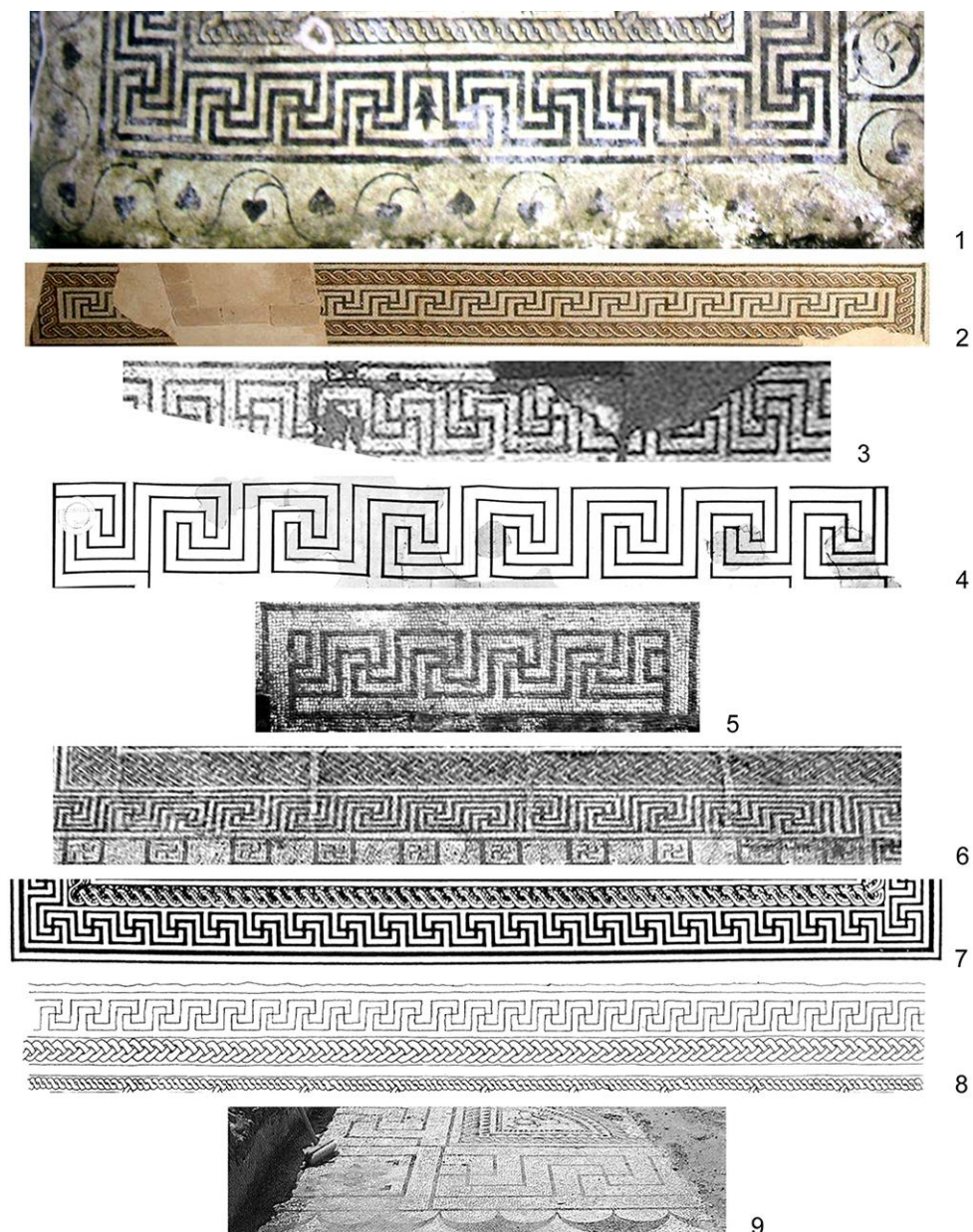


Figura 16. Motivo de meandro de esvásticas en mosaicos: (1) villa de Dionisos en Knossos (Chipre) (Markoulaki, 2001); (2) de la calle de San Gil en Medinaceli (Soria); (3) en la antigua ermita de la Piedad (Mérida) (Blázquez, 1991a: fig. 31); (4) de la villa de Salinas de Rosio (Burgos) (Abásolo y Pérez, 1985: fig. 12); (5) de la villa de Liedena (Mezquíriz, 1956: lám. VIII); (6) de la villa de la Esvástica (Coninbriga); (7) de la villa del Camino Viejo de las Sepulturas (Balazote, Albacete) (Blázquez, 1989: fig. 11); (8) de Saelices el Chico (Regueras y Pérez, 1998: fig. 4); (9) y de la villa de Villabermudo de Ojeda (Pérez González, 2017: fig. 13).

Meandro de esvásticas con vuelta simple

La presencia de meandros con esvásticas con vuelta simple (Balmelle *et al.*, 1985: 77, plancha 35.d) es común en suelos greco-romanos, desarrollándose en distintas combinaciones formales y cromáticas. De una inicial bicromía, ya durante parte del siglo II empezaría a aplicarse policromía, tal y como muestra el mosaico de la villa de Dionisos en Knossos (Chipre) (Markoulaki, 2001: 57). Aquí, los roleos de acanto, muy lineales aún, y el meandro de esvástica mantenían la bicromía, mientras que en otros motivos geométrico aparece el color (Fig. 16.1). En el siglo III se conservan los fondos blancos, comenzando a manifestarse nuevas tonalidades en determinadas bordaduras o motivos. En ocasiones, sólo se plasma en forma de filete, caso del mosaico de la calle de San Gil en Medinaceli. Aquí, la bordadura se dispone transversalmente, ocupando el ancho de la estancia, rodeada de una bordadura en cable (Fig. 16.2). Sin embargo, en otras ocasiones la bordadura se convierte en un marco para escenas interna o como delimitación exterior de estancias. Este es el caso de algún mosaico emeritense, como el hallado en la antigua ermita de la Piedad con el tema de Orfeo (Blázquez, 1991a: 212; fig. 31; Álvarez, 1990: 29 y 31, fig.1) (Fig. 16.3), fechado entre finales del siglo II y mediados del III, donde el color aparece en los trenzados y figuraciones. En ocasiones, bajo este mismo carácter, el entrelazado de esvásticas es sustituido por grecas, dentro también del siglo III, caso del mosaico procedente de la villa de Salinas de Rosio (Burgos) (Abásolo y Pérez, 1985: 165 y fig. 12) (Fig. 16.4). Bajo esa cronología, los mosaicos de la villa de Liedena se encuadran bajo dicho esquema (Fig. 16.5) (Blázquez y Mezquíriz, 1985: fig. 15 y 17; Mezquíriz, 1956: 19 y lám. VIII. 2). Concretamente uno de los situados en el lado este del peristilo, el A9, muestra líneas negras sobre fondo blanco. Algo semejante ocurre con el mosaico del *triclinium* de la Casa de la Esvástica, en Coninbriga (Oliveira, 2005: 38, n.º 22-BII) (Fig. 16.6). Y en uno de los suelos de la importante villa del Camino Viejo de las Sepulturas (Balazote, Albacete), concretamente en el hallado en la habitación XXII, cuya bordadura exterior estuvo compuesta de un meandro gamado (Blázquez, 1989a: 45, fig. 11) (Fig. 16.7). Su cronología parece circunscribirse al siglo III (Sanz Gamo, 1987a: 195 y 1987b: 44; García Entero, 1997: 330). En suma, la banda externa con grandes tapices musivarios ya aparece en suelos adscritos al siglo III, aunque dicha dinámica parece prolongarse a finales del siglo III o principios del siglo IV. Esto ocurriría con los mosaicos aparecidos en Saelices el Chico (Regueras y Pérez, 1998: 62-65) (Fig. 16.8), o en la villa de Villabermudo de Ojeda (Pérez González, 2017: fig. 13, nota 30; Pérez González *et al.*, 2024: 402-403) (Fig. 16.9), en los que se mantiene ese juego bitonal.

En el caso del mosaico termestino es evidente la plasmación los rasgos señalados anteriormente, caso de la presencia del claroscuro o el uso del bordado con esvásticas en el exterior (Balmelle, 1985: 77, motivo 35d), en tres de los lados que forman el aula de la estancia. Por el contrario, ya aparece color en el fondo de la bordadura más externa. Ésta es de color amarillo, y se conjuga con las teselas azules, correspondientes al gamado. Todo el conjunto se limita por un marco de dos líneas, bajo color blanco y azul. En este sentido, Pérez Olmedo *et al.* (1997: 184) ya se percataron sobre la controversia en el uso de las tonalidades y su supuesta cronología. Aunque, la presencia del color parece cada vez más habitual, la bicromía está

presente en determinados paños algo posteriores, lo que parece responder a un recurso compositivo.

Trenza de dos cabos policromos sobre fondo oscuro

Otro de los motivos recurrentes es la trenza de dos cables policromos sobre fondo oscuro (Balmelle *et al.*, 1985: 120, plancha 70. j). Se detecta ya con claridad como motivo habitual desde finales del siglo II. Su uso aparece también junto a bordaduras de esvásticas, enmarcando escenas. Ahora, solo nos centraremos en mencionar los paralelos relativos a la cronología estimada para nuestro mosaico. Así, dentro de la primera mitad del siglo III d.C. tenemos el mosaico del promontorio de El Alia (Túnez) (Alexandre *et al.*, 1976: 10; n.º inv. 260) (Fig. 17.1); en donde aparece un cable policromo (con teselas en rojo, amarillo, gris, negro y blanco) junto a postas y líneas de triángulos, combinación de elementos semejantes con el mosaico termestino.

El mosaico que estudiamos presenta tres cables policromos: dos situados como bordes de las franjas transversales (dentro de los fragmentos definidos como B y C) y un tercero, también dispuesto como marco de la gran escena central, conservándose solo en el fragmento (G). Cada cable repite su propia combinación sin haber alternancia de color entre cada entrelazado. Esa alternancia, más compleja, se observa en el mosaico de Hellín (Albacete) y en el de El Alia (Túnez). Sin embargo, el suelo de Medinaceli mantiene el mismo desarrollo cromático. En nuestro mosaico, el cable de las franjas transversales presenta teselas de color azul delimitando el interior y exterior de la sogá; mientras que se rellena con una línea de blanco, rosado, y rojo, ésta última doble, con algunas en amarillo. El centro lo forma una tesela en blanco. En cambio, el cable correspondiente al gran marco mantiene la delimitación tonal en azul, pero muestra una conjunción interna de colores diferentes. Se rellena con una línea en blanco, rojo, amarillo y rojo; con el centro creado por una tesela en blanco. El cordón al llegar al extremo gira perpendicularmente y a la vez se dobla para volver sobre sí, teniendo una línea de teselas blanca, como espina.

De fecha posterior, entre mediados/finales del siglo IV, aún se siguen empleando líneas de postas, sogueados y líneas de triángulos, junto a otros temas tardíos; pero de una forma más compleja como sogueados en forma de estrellas de ocho puntas. Es el caso del mosaico de la villa de El Hinojal (Badajoz) (Blázquez, 1991a: 193-4, fig. 16), expuesto en su museo arqueológico (Fig. 17.2.), o en la villa de Noheda (Cuenca) (Valero, 2015: fig. 177).

Líneas de postas con enrollado sencillo

Junto con los cables policromos otro de los temas asociados es el de las líneas de postas con enrollado sencillo (Balmelle *et al.*, 1985: 156, plancha 101.b). Exteriormente parecen simular las ondas marinas. Limitándonos a la cronología y desarrollo del resto de motivos ya comentados. Éstos vuelven a aparecer en los mismos suelos como bordaduras exteriores, caso del mosaico de Medinaceli o El Alia (Túnez). Aquí se exhibe con un desarrollo proporcional

mucho mayor de las postas; o también en el de Baco y las Cuatro Estaciones en Itálica (Blanco Freijeiro, 1979: 27-28, lám. 11b) de finales del siglo II principios del III (Fig. 17.3), o en el de Zeugma (Turquía) (Darmon 2001: 41) de los primeros decenios del siglo III (Fig. 17.4). También aparece en suelos más tardíos como el desarrollado en El Hinojal (Badajoz) (Fig. 17.2).

Otros motivos

A su vez, también es posible intuir otra serie de motivos, que debido a la gran destrucción sufrida solo es posible reconocer parcialmente. Es el caso de:

- posible una línea de octógonos irregulares secantes (Balmelle *et al.*, 1985: 67, plancha 28.a), siendo sólo reconocible la cruceta de una esquina, en el fragmento A del mosaico. (Fig. 17.5).
- posible composición con un rombo inscrito, con la esquina en triángulo. Por el espacio interno dejado solo existe superficie para formar una franja con al menos dos rombos contrapuestos. Por el contrario, no hay sitio para desarrollar grandes composiciones ortogonales, como las que muestran Balmelle *et al.* (1985: 270-1, plancha 175 d). Este motivo es solo reconocible en el fragmento G. (Fig. 17.6).
- y triángulo inscrito con *bederae* giratoria interna, posiblemente con otros triángulos a sus lados, en una parte del fragmento B. Ante la escasez del tamaño no es posible adivinar el resto del motivo que conformaría una franja.

Por tanto, observamos cómo algunos mosaicos repiten la misma conjunción de elementos “secundarios”, sean cables policromos, ondas marinas, como marcos de bordaduras, junto con elementos “preferentes”, que ocupan las franjas, caso de los meandros de esvásticas, o de la más ancha orla formada por acanto de roleos. El ejemplo más claro es el que proporciona el mosaico de Medinaceli, ya reseñado. Esto incide en que su sintonía no sólo fuese cronológica, sino que muy probablemente también fabril.

Aspecto general

Tal y como hemos comentado anteriormente, es en el norte de África donde se perfeccionó la temática de roleos. El aspecto general de los suelos proporcionaba unos grandes tapices enmarcados con bordaduras bajo fondos de teselas blancas. La proliferación de color irá aumentando progresivamente; así como la complejidad en el diseño de los roleos. Según Sogorb (1987: 45): “*En el siglo III d. C. los mosaistas africanos preferían un diseño más lineal que dieran una impresión más plana*”. Es el caso del procedente de la Villa Dar Buc Amméra (Zliten, Tripolitania) (Aurigemma, 1926: 221-3), donde incluso el acabado de los tallos en volutas con flores es semejante al del suelo termostino, al salir de la misma raíz (Fig. 9.3). No sería extraño que los cartones con sucesión de roleos hubiesen llegado desde el norte de África, directa o

indirectamente. Se copiarían tanto los motivos principales, formados por grandes escenas (López Monteagudo y Blázquez Martínez, 1990a: 6 y 10), como aquellos que los enmarcan como bordaduras.

A pesar de ello, el origen de estas ornamentaciones es difícil de dilucidar, ya que también se encuentran en Oriente ya durante fechas tempranas. No habría que retroceder en exceso para buscar el flujo de los cartones. Darmon (2001: 41) señala que en los mosaicos de Zeugma (Turquía), de los primeros decenios del siglo III, participarían dos equipos de artesanos procedentes de Antioquía. Uno de los mosaicos, el correspondiente al *triclinium* P 19, bajo la representación de Clío, Euterpe y Urano (Fig. 17.4) exhibe una ordenación y ritmo cercanos al mosaico termestino, con una sencilla orla de acanto, entre líneas negras que delimitan nuevas bandas de composición, junto con postas y otras bandas lisas de distintos

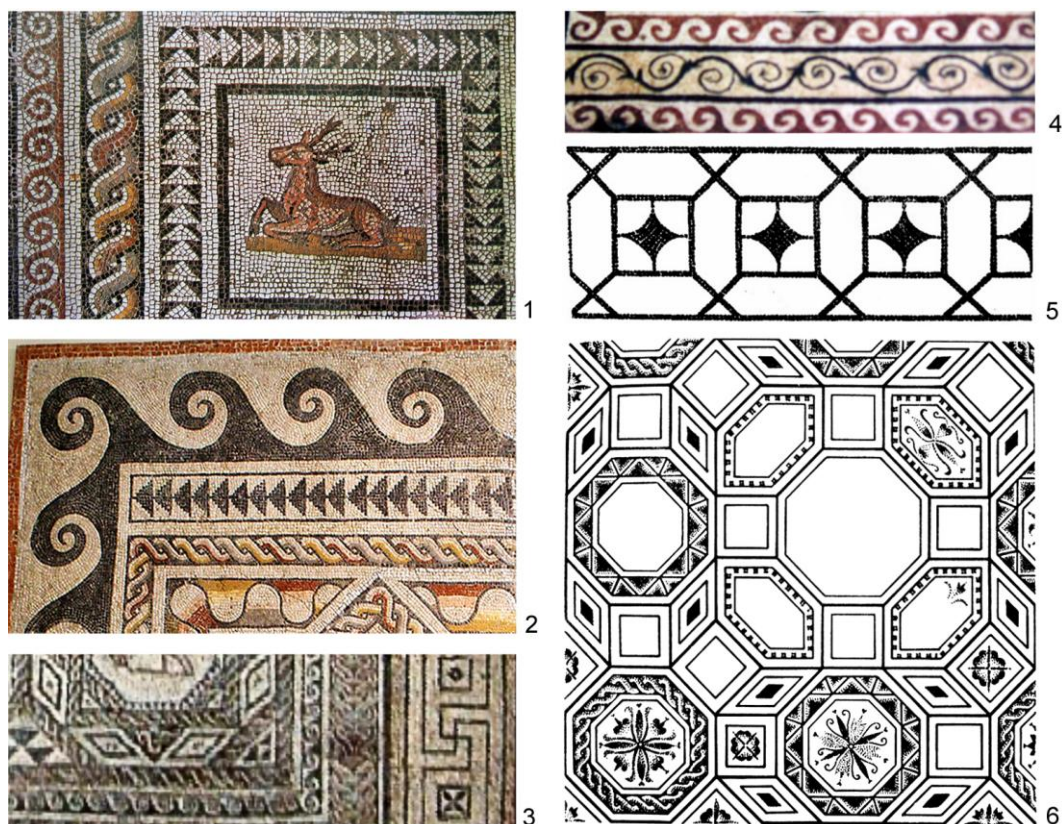


Figura 17. Mosaicos que desarrollan motivos de Trenza de dos cabos policromos sobre fondo oscuro: (1) El Alia (Túnez) (Alexandre *et al.*, 1976); (2) villa de El Hinojal (Badajoz); líneas de postas con enrollado sencillo: (3) Itálica, mosaico de Baco y las Cuatro Estaciones (Blanco Frejeiro, 1979: lám. 11b); (4) Zeugma (Turquía) (Darmon 2001); línea de octógonos irregulares secantes (5) (Balmelle *et al.*, 1985: plancha 28.a); rombo inscrito: (Balmelle *et al.*, 1985: plancha 175 d).

tonos. Sin duda el intercambio cultural entre Oriente, Roma y Cartago es una de las características de este periodo. Mosaicos como los de Hellín y Tiermes repiten los modelos, conjugando distintos motivos de un mismo repertorio. El dibujo del roleo, en el mosaico termestino, posee un semblante más recargado, con mayor profusión de color; lo que bien estaría indicando una mayor modernidad, segunda mitad del siglo III o principio del IV. Blázquez (1991a: 193) arguyó la influencia africana para algunos mosaicos hispano durante el siglo IV, más que en la temática, en la forma de los motivos florales.

Su cronología

Basándonos en la edificación del Foro, al menos, tenemos la fecha *post quem* del 69 d. C., como referente a partir del cual la construcción seguía en curso. La obra concluyó en los años inmediatamente posteriores. Muy posiblemente, la finalización del conjunto se efectuó por áreas, tras dotarles de sus correspondientes programas ornamentales. Estratigráficamente, los restos debajo de la cama del mosaico no ofrecieron datos suficientes como para concretar fecha alguna.

Por otro lado, es la propia cronología del mosaico la que ofrece una mayor precisión para situar su edificación. A partir de paralelos decorativos con otros mosaicos, poseemos una horquilla cronológica centrada en la segunda mitad del siglo III. El punto de partida podría encontrarse en ejemplares de como el mosaico n.º 3 de Itálica (Blanco, 1978: lám. 1. n.º 3), fechado a principios del siglo III. A él se uniría otro referente mucho más directo, en relación con la reproducción de la ornamentación con roleo rellenos. Es el mosaico de Hellín (Albacete) (Sogorb, 1987: 48), ya de la segunda mitad del siglo III. Sin duda, en el ámbito local, el ejemplar más cercano es el hallado en Medinaceli; que establece un vínculo singular entre ambos, al coincidir técnica y estructura compositiva. Este suelo ha sido datado entre finales del II y el siglo III; e incluso hasta principios del IV d. C.

Por el contrario, los motivos y esquemas compositivos que presentan los mosaicos posteriores, del primer cuarto del siglo IV, son ya sustancialmente distintos al mosaico termestino. Por ejemplo, es el caso de los desarrollados en la villa de Valdearados (Burgos) (Argente, 1979 y Blázquez, 1982: 420). En el ámbito local, fechados en el siglo IV, bajo este mismo paradigma se encuentran los mosaicos de las villas de Quintanares de Rioseco (Blázquez y Ortego, 1983: 37) y de Santervás del Burgo (Blázquez y Ortego, 1983: 48), al menos aquellos de una ejecución más antigua.

SECUENCIA ESTRATIGRÁFICA RELACIONADA CON EL MOSAICO

El mosaico termestino está incluido en una reforma parcial de una de las edificaciones que formó parte de su Foro. Para entender y contextualizar los restos vinculados y las circunstancias de conservación del propio suelo, es necesario determinar la secuencia estratigráfica —al menos— de los elementos detectados durante las excavaciones arqueológicas. Concretamente, la excavación de 1995 permitió ampliar la información que

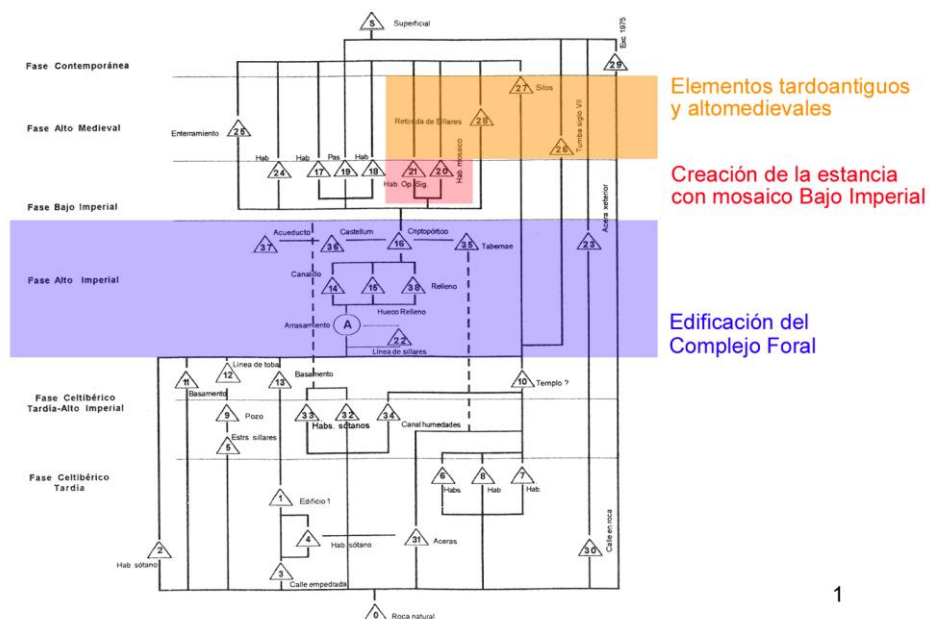
hasta ese momento se disponía de esa área situada a occidente del edificio conocido, entonces como *Castellum Aquae*. Rápidamente, tras su excavación se publicó una propuesta de evolución cronocultural, partiendo de los datos estratigráficos; en la que se mostró sucesivamente las líneas generales del desarrollo urbanístico, en diferentes periodos cronológicos (Argente *et al.*, 1995: 40-41; Gutiérrez Dohijo y Rodríguez Morales, 2000: 179-182). Se plasmó en una secuencia, a modo de esquema Harris (Argente *et al.*, 1997a: 40-41) (Fig. 18.1), y en un plano evolutivo del área de excavación (Argente *et al.*, 1997b: 40) (Fig. 18.2). Así se identificaron cuatro grandes fases. Las más antiguas fueron adscritas a los periodos *Celtibérico tardío* y *Altoimperial*, siendo totalmente amortizados con una gran reforma, que tras la excavación en área fue interpretada de forma más precisa, ya en la campaña de 1997. Además, se apuntó la presencia de una fase *Bajoimperial*, con la edificación de una nueva habitación con mosaico; y otra fase *Visigoda/Altomedieval*, a la que se asociaron algunos restos descubiertos en distintas campañas; caso principalmente de una serie de estructuras menores (pozos o silos) que, en algunos casos, destruyeron elementos arquitectónicos precedentes.

De esta manera, la secuencia cronológica del área específica en la que se halló el mosaico es la que a continuación detallamos. En ella, nos limitaremos a describir y analizar aquellos restos de cronología anterior, solo en el caso de estar relacionadas directamente con la reforma del suelo. El resultado es la existencia de un gran momento de creación edilicia, más otro unido al reacondicionamiento parcial de unas salas. Y, por último, el tercer salto temporal se produjo con la reutilización y destrucción parcial de las partes que aún se mantendrían en pie total o parcialmente. Solo podemos analizar aquello que dejó huella, siendo claro que en los momentos de uso no proporcionan evidencias reconocibles, positivas o negativas arqueológicamente.

A) Estructuras que albergó la transformación del espacio y embellecimiento del suelo musivario

Las estructuras constructivas relacionadas con el mosaico corresponden a la remodelación de parte de las estancias situadas junto al Área Sacra. Su significación ya fue reseñada desde su descubrimiento (Gutiérrez Dohijo y Rodríguez Morales, 2000: 183), y posteriormente definida como una parte integrante del Foro Imperial (Dohijo, 2005: 113 y 188). La sala está compuesta en este punto por un cierre perimetral occidental, asignado con el número 60; mientras que los transversales, divisores de las tres estancias preexistentes, recibieron los guarismos 37, 53 y 55. Uno de ellos, el 53, fue amortizado con esta remodelación, desapareciendo bajo la cama del mosaico. Todos estos cimientos estaban compuestos por sólidos aparejos de piedras calizas, regularmente escuadradas, con una altura relativamente uniforme para obtener hiladas lo más homogéneas posibles, en torno a 20 cms de altura; y encontrándose cosidas con argamasa.

La edificación además se componía en su frente interno de un sistema de zapatas, que sustentaron pilares de sillares de toba, a modo de doble galería porticada. Estas zapatas estaban formadas por hiladas de sillarejo a hueso, cosidas con cal, o en ocasiones directamente por



1



2

Figura 18. Evolución cronocultural sobre planimetría (Argente *et al.*, 1997a: fig. 30) y secuencia cronocultural del área Foral (Argente *et al.*, 1997b: fig. 30).

grandes sillares de toba. Mientras la estructura aérea estuvo fabricada con grandes sillares de toba, al menos a la altura de las basas³; siendo también detectados como refuerzo en las aristas y uniones entre paños. Por el contrario, los muros (estructuras aéreas) se efectuaron con una semejante técnica, el mismo opus que los cimientos, pero más estrechos. Como estructuras nuevas sólo se ha conservado parte del muro 37, y parcialmente alguna cimentación de las basas, a tenor de la superficialidad de los restos. Esta disposición estructural se repite en ambos corredores. El juego con sillares de toba como elementos de descarga y dilatación entre los muros es constante en construcciones del periodo Altoimperial en la ciudad.

El conjunto Foral se asentó sobre una estructura prominente, creada ex proceso y que sustituyó a una anterior, como plataforma aterrazada artificial, sobre la que se expandieron el resto de edificaciones, de manera adosada. Su construcción, dentro del gran proyecto urbanístico descrito, supuso ampliar la segunda terraza natural (aquella localizada en la cota 1206-1208 metros sobre el nivel del mar); y en torno a ella edificar dos grandes galerías porticadas como corredores. Su función era distribuir y dirigir la circulación; y además servía de comunicación entre las terrazas. Así, el Corredor Norte comunicaba la terraza inferior con la parte superior de la plataforma. Mientras que el Corredor Oeste servía de cierre a la plaza por ese franco, por medio de dos naves asentadas por grandes pilastras de piedra toba. En su extremo sur de ese corredor se dispusieron dos zonas diferenciables compartimentadas: a) un área amplificada por doble línea de pilastras en la base, con un frente focal, con basamento, definida como Área Sacra; y b) la más meridional compuesta por tres estancias longitudinales. Es esta última donde se produjo la reforma durante el siglo III d. C.

Es la fase definida como *Altoimperial II* la que corresponde con la gran transformación urbanística que modificó parcialmente esa parte del cerro. La planificación del proyecto evidencia una iniciativa eminentemente propagandística, a tenor de la grandiosidad y enorme tamaño de los edificios resultantes y de los materiales utilizados. Es notorio que existió una intencionalidad de perduración en el tiempo y de sobredimensionar las edificaciones sobre el entorno circundante. Además, el proyecto urbanístico provocó la amortización de zonas privadas y públicas edificadas anteriormente; desapareciendo alrededor de aproximadamente seis manzanas previas de la ciudad (Fig. 18.1-2, en azul).

Otro aspecto interesante, con relación a este conjunto de edificaciones consiste en establecer su cronología, con el fin de tener un límite *post quem* de la remodelación vinculada al mosaico. En este sentido, toda el área enmarcada dentro de la parcela conocida como “La Cerrada” ha recibido distintas interpretaciones a lo largo de los años. En un principio, en el momento en el que se retoman las excavaciones científicas, durante la década de los setenta del siglo pasado, se asignó a la zona más oriental un único momento constructivo, dentro de la época Julio-Claudia (Izquierdo Bertiz, 1992: 789-792 y 1994: 13; Argente, 1984: 271-272; Argente y Díaz, 1988: 64). El lugar se caracterizaba por presentar una gran edificación,

³ En las tabernas meridionales la elaboración ya se realizará con implementación de columnas compuestas (Pérez *et al.* 2009: 103-104).

entonces explicada como *Castellum Aquae*, al que se apoyaban unas *Tabernae*, junto a un *Templum*, más otras edificaciones públicas sin una función realmente definida.

El gran cambio interpretativo surgió a finales del siglo pasado. Tras esa visión univoca se consideró la existencia de una sucesión de procesos constructivos, como reflejo de —al menos— tres grandes transformaciones, designadas temporalmente como (*Celtibérica*, *Altoimperial I* y *Altoimperial II*). Sin insistir en las dos primeras, debido a que prácticamente no afectan a la remodelación bajoimperial, nos centraremos en la tercera. Es de señalar que, durante la fase de excavación, entre los años 1995 y 1997, como planteamiento inicial ante la provisionalidad de los resultados, las líneas generales de la secuencia estratigráfica se fueron exponiendo consecutivamente, formando un corpus lo suficientemente detallado en planimetría (Argente *et al.*, 1997b: fig. 30), y difundida en la exposición temporal del museo monográfico del año 1999 (Dohijo, 2013: fig. 2).

Posteriormente, se propusieron distintas alternativas cronológicas en relación con la construcción de esta fase del área Foral, con distinta metodología y líneas argumentales. Unas hacían coincidir su construcción con una dinastía imperial determinada, para acomodar una hipótesis a un periodo de tiempo muy concreto, dentro de un marco interpretativo idílico. Es la más difundida actualmente (Marfil Vázquez, 2023), que se asocia a la dinastía Flavia (Martínez, 2010).

Otras visiones parten, por un lado, del análisis de las relaciones entre las unidades —versus estratos— durante la excavación, originando una determinada secuencia estratigráfica; y otras fueron producto del estudio o publicación de contextos puntuales. Así, por ejemplo, la inicial secuencia estratigráfica (Argente *et al.*, 1997b: fig. 30) fue completada posteriormente (Dohijo, 2013: 171). Respecto a la significación de determinados contextos, ya Díaz y Argente (1983: 349) señalaron el hallazgo de una moneda del emperador Claudio I, en la zanja de cimentación de las *Tabernae*, en su esquina Sureste.

De una manera más extensa Pérez González *et al.* han ido publicando una serie de interesantes evidencias. Es el caso, por ejemplo, del hallazgo producido en la taberna 3 (según su numeración en Pérez González *et al.*, 2009), en cuya caja de cimentación volvió a aparecer otra moneda del emperador Claudio I (41-54 d. C.). A su vez, en la taberna n.º 4 se documentó otra moneda del emperador Tiberio (fecha entre el 31 y 32 d. C.), también en su fosa de fundación. Y, por último, una tercera moneda apareció en la capa de cimentación que separaba la taberna 5 de la 6. Correspondía al mismo emperador, Claudio I (Pérez González *et al.*, 2009: 93-96; *Id.*, 2010-2011: 68-73). A ello se sumaba el hallazgo de una TSG con forma Drag. 27, con un periodo de mayor apogeo coincidente en momentos preflavios, bajo los emperadores Claudio y Nerón (41-68 d. C.) y extendiéndose —en ocasiones— como perduración de modelos con un mayor tamaño, a finales de Vespasiano (79 d. C.) (Pérez González *et al.*, 2009: 94, nota 17; *Id.*, 2014: 526). Con estos datos, dichos autores plantearon la datación para las *Tabernae post quem* finales del reinado del emperador Claudio o inicios de la época Flavia. En conjunto, la importancia de estos contextos no era baladí, ya que aportan visos esclarecedores sobre la datación *post quem* de cuando comenzó a ser edificado este conjunto arquitectónico. Más aún, a ello se unía otro contexto determinante. Durante la campaña de 2008 apareció una

moneda del emperador Vitelio, fechada en el año 69 d. C., dentro de la fosa de fundación del noveno pilar del pórtico, situado en las *Tabernae* Sur (Pérez González *et al.*, 2008: 81 y 92; *Id.*, 2014: 527). Estas premisas proporcionaban como resultado una interpretación de los edificios y sus evoluciones bien distinta a la dinámica más extendida.

A tenor del proyecto urbanístico, sus grandes dimensiones, la creación de una terraza artificial, la manera de ejecutarlo, la gran cantidad de recursos que debió de emplear y amortizar, suponen una prolongada ejecución de la propia obra. Desde el diseño, planificación, hasta su “entrega” transcurrió un tiempo suficientemente dilatado. Una de las fases intermedias constructivas de la edificación consistió en la realización de las *Tabernae* situadas al pie de la plataforma, cuando ésta ya se encontraba edificada. Hasta hoy las únicas fechas concretas son las proporcionadas por el material anteriormente mencionado. Por una parte, tenemos un numerario antiguo que bien señalaría las fechas más antiguas, las proporcionadas por las monedas de Tiberio, muy desgastadas. El resto del numerario corresponde al emperador Claudio, que marcaría la fecha del límite *post quem* de la horquilla de inicio de la edificación. Por otra parte, existe la data más moderna para concretar la construcción de las *Tabernae* meridionales con la moneda de Vitelio. Ello supone que la planificación de la obra, la amortización de espacios anteriores, la construcción de la gran plataforma y de los dos corredores que le circundaron -al menos- ya habían sido iniciados o estaban en fases finales de ejecución, sino concluidos. Así, esta faraónica obra para un pequeño municipio se tuvo que alargar en el tiempo bajo un periodo de tiempo lo suficientemente estable como para garantizar su ejecución. La inestabilidad provocada por Galba y Vitelio, no fue el mejor momento para iniciar las obras. El convulso final de la dinastía Julio Claudia y su sustitución por la Flavia trajo consigo un momento caracterizado por la venganza partidista contra el emperador depuesto. Así la represalia inmediata, contra Vitelio, incluyendo su *memoria damnata*⁴, impide que una moneda con su cuño se dispusiera como ofrenda en la fosa de fundación de un pilar. Ésta concreta dinámica se circunscribe a los procesos de condena y rehabilitación que diferentes emperadores sufrieron sucesivamente, desde Nerón, condenado por el propio Senado, hasta Vespasiano, quién volvió a sancionarle (Straehle, 2022: 32), como una manera más de legitimarse en el cargo, a partir de la desaparición de la *potestas* de su antecesor. La ofrenda como colocación de una moneda de Vitelio en la zanja de fundación, refuerza la defensa de la línea de Julio-Claudia de dicho emperador, enfatizando su legitimidad y continuidad dinástica.

Los mandatos de Claudio (13 años de gobierno) y de Nerón (14 años) fueron lo suficientemente prolongados, como para ver en ellos ese inicio, tal y como señalaron Pérez González *et al.* (2009: 103). Muy posiblemente, a finales del imperio de Claudio o —más bien— durante el de Nerón se planificó e inició la construcción. En el cambio dinástico aún continuaban las obras, que por su magnitud ya sería concluida en época Flavia, al menos las Tabernas inferiores y parte de su embellecimiento. A su vez, hay que señalar que la edificación nunca llegó a completarse, según el inicial programa constructivo. Al menos, se constatan dos contextos arquitectónicos que evidencian la rápida finalización de los trabajos, ajena a la

⁴ Utilizamos la concepción terminológica defendida por Varner (2009: 2, nota 3 y 8) y Pollini (2010: 24 y nota 7).

planificación primigenia: a) una consiste en la rectificación del acceso exterior que comunicaba las Tabernas meridionales, superiores e inferiores, al colocar un pie derecho como simple elemento sustentante (Pérez González *et al.*, 2009: 91-92); b) y la segunda versa sobre la altura que alcanzaba las Tabernas. Su desarrollo sólo se materializó en un piso, tal y como refleja el alzado de la Plataforma. Además, parte de las arcadas fueron localizadas, desmontadas en las tabernas sur, permitiendo su posible restitución (Pérez González *et al.*, 2009: 93)⁵. Como interpretación histórica podemos aventurar que el convulso cambio dinástico amoldó el diseño inicial a una nueva realidad socio política, donde la inversión se ajustó al tamaño real de la ciudad.

B) Transformación de unas estancias y su embellecimiento durante el bajo imperio

Definido el contexto urbanístico sobre el que se edificó el mosaico, conozcamos con más detalle ahora, las alternativas que supusieron el embellecimiento y transformación de unos espacios concretos. La remodelación se ajusta a un cambio puntual, localizada en la parte sur del ala oeste del Pórtico Oeste (Fig. 18.1-2, en rojo y rosado). El resto de ese corredor no presentaba modificaciones a nivel de los cimientos en ese momento cronológico. Tampoco se detecta la privatización del área, por lo que aún se mantendrían las funciones públicas del edificio. Constructivamente, la estancia que ocupó el mosaico focalizó la reforma, en dos aspectos.

- a) Por una parte, afectó funcionalmente al lugar, al unirse dos de las estancias previas, aquellas divididas por el cimiento número 53. Eso supuso su amortización, por lo que la nueva estancia duplicaba su extensión, Y además se le dotó de una cabecera. Así, los muros que delimitaban la estancia se asentaron sobre el número 37 al norte, el 55 al sur y el 60 a poniente. El frente occidental es el que daba el acceso. El paso a la habitación con *opus signinum*, debió mantenerse. Por el contrario, el resto se remodeló. Se realizó una fosa de fundación para asentar los nuevos cimientos, y se transformaron las zapatas, que cerraban el muro 55 y el cimiento 53. Los sillares de toba se reutilizaron en el enjarje de los cimientos. Para ello se reconstruyeron los cimientos (32 y 56), en tongadas. La factura de estos cimientos es distinta a los del resto de la edificación, mostrando su refracción. Así, por el contrario, los cimientos originarios, que formaban todo el conjunto Foral, se fabricaron con mampostería, principalmente piedras calizas de diverso tamaño cogidas con argamasa, un característico *opus vittatum*. Por el contrario, aunque los nuevos se realizaron con una semejante técnica, existían diferencias en las dimensiones y en el acabado. Respecto al acceso, éste se situó centrado frontalmente. El único resto que quedó del mismo fue un sillar, que marcaba el inicio de la jamba de la puerta. Esta puerta creó una estenografía, teniendo el testero como punto de enfoque. Para crearla se añadieron sendos volúmenes cuadrangulares a la antigua estructura, con

⁵ Agradecemos las consideraciones y reflexiones compartidas con Pablo Arribas sobre esta temática.

sillares de piedra arenisca y alguna toba de distintos tamaños, teniendo como fondo la estructura número 60. Los bloques de arenisca escuadrados son el material empleado en la construcción de edificios públicos bajoimperiales, como la muralla de finales del siglo III o la ampliación de la estancia más oriental del Corredor Norte. Así el aspecto desde el interior fue el de una habitación de unos 40 m² aproximadamente, con un ábside rectangular. Mientras, al exterior esta estructura seguía quedando inmersa en el volumen rectilíneo marcado por la fachada occidental del Conjunto Foral. Esa linealidad quedaba rota por el mayor volumen del Área Sacra. Respecto a su alzado, ha quedado bien poco, sólo la primera hilada del muro 55, el arranque de rodapié o zócalo de mármol y de la pintura mural, más el de uno de los bloques que formaban el umbral de entrada.

- b) Y, por otro lado, se produjo el embellecimiento del espacio, con un nuevo aparato decorativo, cubriendo el suelo con mosaico, las paredes con un zócalo de mármol y pinturas murales. El suelo musivario se asentó sobre un potente *opus signinum*, el cual, a su vez, se cimentó sobre las estructuras previas lo que condicionó su posterior devenir. Unas partes se asentaban sobre los cimientos y muros de edificaciones previas, frente a otras zonas no compactas, que con el paso del tiempo su densidad fue alternándose, motivando el hundimiento de determinadas áreas. Así la cama del mosaico se combaba varias veces en las zonas situadas entre las estructuras 37 y 53, y 53 y 55. La cota original de la cama viene marcada por las zonas en las que existieron cimientos anteriores, debajo de los n.ºs 33 y 53. Justamente entre los muros 37 y 53, en el cuadrante noroeste, el hundimiento del suelo fue mayor, lo que provocó una rotura estructural (Fig. 19), que permitía observar la factura de la cara norte del muro 53. Por otra parte, también se detectó que los motivos centrales, aquellos que estarían posiblemente figurados fueron eliminados *ex proceso*. Prácticamente toda el área central estaba desaparecida, incluso en las zonas bien asentadas. Los fragmentos de mosaico encontrados durante la excavación se hallaron en puntos específicos de la habitación, unos aislados de otros. Concretamente se hallaron los siguientes fragmentos: (Fragmento A) en la zona de la cabecera; (Fragmento B) en el lado norte al pie del muro 37; (Fragmentos C-D) en el lado sur al pie del muro 55 (dos fragmentos); y (Fragmentos E-F) en la zona este junto al muro 33 (dos fragmentos). Además, durante esas labores de excavación y posterior retirada de distintos fragmentos, se constató que el número de teselas recuperadas era muy limitado. Respecto al rodapié o zócalo consta de placas de mármol (atribuido a las canteras de Espejón) y ocasionalmente se alterna con algunas piezas cerámicas. Este ornamento se dispuso sólo en todo el frente absidiado, incluido a ambos lados de sendas pilastras rectangulares. La altura media conservada de dicho zócalo es de 15 cm. La fijación a la pared estuvo reforzada mediante grapas rectangulares de hierro, uno de cuyos extremos la sujeta y el otro queda embutido en la fábrica de la pared. Además, se mostraba el inicio de arranque de las paredes pintadas en la parte superior de los muros transversales.



Figura 19.
Detalle del silo
realizado junto a
parte del mosaico
que se conservó.

C) Evoluciones posteriores del espacio

A partir de la segunda mitad del siglo III, las transformaciones acaecidas en el asentamiento reflejan cambios constantes de uso. Se producen compartimentaciones en algunos de las edificaciones y/o desmontaje de elementos arquitectónicos (Pérez González *et al.*, 2015b: 241-243). Su material pétreo fue reutilizado sistemáticamente en la creación de espacios de menor entidad, pero también como relleno de la muralla bajoimperial (Arribas y Dohijo, 2022: 52). Es esta la última construcción en la que se detecta la intervención de una entidad administrativa, capaz de planificar y ejecutar un programa arquitectónico, dirigida por un *architectus* y secundada por *fabri* y *structores* (Taylor, 2006: 15-25). Muy cercana en el tiempo, a la remodelación aquí estudiada, sino coetánea, se construyó la muralla, que circundó gran parte de la ciudad, durante la segunda mitad del siglo III (Fernández Martínez, 1990: 279 y 1981: 320-321; Argente, 1980: 51; Fernández Martínez y González Uceda, 1984: 210-211; Arribas y Dohijo, 2022: 48). Así la *ciuitas* se dotó de un elemento emblemático defensivo, además de monumentalizar su imagen exterior. Esto permitió a la ciudad poseer una de las construcciones más representativas en la idiosincrasia cultural romana.

La metamorfosis experimentada posteriormente indica una presencia continua de actividad, pero de un carácter diferente. Las posteriores transformaciones en las edificaciones públicas ya son de un carácter privado. Muy posiblemente el asentamiento evolucionó de una *ciuitas* a un *castrum* (Dohijo, 2013: 243) y posteriormente a un *vicus* (Dohijo, 2011: 224). En esta área del Foro también se detectaron restos de estas singulares acciones tardías. Ahora solo nos detendremos en las que afectaron directamente a la estancia estudiada, caso de la destrucción intencionada de los motivos centrales del mosaico, la creación de un suelo de tejas y/o el deterioro de la estabilidad del subsuelo de su cama, tal y como ya hemos apuntado anteriormente (Fig. 18.1-2, en naranja).

Durante la excavación se detectó que la conservación y uso posterior del mosaico mostraba unos rasgos singulares. Por una parte, el mosaico solo se conservó en alguno de los extremos, bordes laterales, unión a los muros y al pie de ellos. En cambio, en toda la superficie central de la sala no se mantuvo ningún fragmento *in situ*, ni sobre las zonas sólidas, al estar sobre cimientos de edificaciones previas, ni en las áreas combadas. Esto resulta ser elocuente de que ya en el momento de hundirse, el suelo ya había desaparecido, unido a la escasez de teselas recuperadas. La cantidad de ellas solo permitiría recomponer entre dos y tres metros cuadrados. Tras ello se produjo la reutilización de la superficie, disponiéndose un suelo a base de fragmentos de teja. Esto evidencia que en algún momento se produjo la destrucción deliberada de la parte central y su eliminación.

La intencionalidad en la destrucción de motivos centrales en otros mosaicos ya fue detectada y estudiada por López Monteagudo y Blázquez Martínez (1990b). Recogieron evidencias en suelos procedentes de Mérida, Itálica, Córdoba, Albaladejo (Ciudad Real), Hellín (Albacete), Tarazona de la Mancha (Albacete), Alcalá de Henares (Madrid), Andelos (Navarra), Liedena (Navarra), Bazalote (Albacete) y Arroniz (Navarra). Dichos autores relacionan la práctica con la eliminación de obras “paganas” por cristianos, fundamentalmente entre finales

del siglo IV y principios del siglo siguiente, alcanzando no solo a los edificios, templos, sino también a las aras, estatuas, etc... A pesar de no existir mención expresa de la supresión de los suelos, ambos autores la hacen extensible, tal y como ya indicase Thiarion (1955: 175-7), al señalar la voluntad deliberada en destruir algunas representaciones musivarias con escenas de Orfeo en ese momento; tal y como se desprenderían de las palabras de San Agustín, y no anteriormente; ya que en el siglo IV según Eusebio de Cesárea habría una simbiosis simbólica entre las representaciones de el Buen Pastor y Orfeo, cuya música tenía los mismos efectos mágicos que la acción del Verbo divino (Blázquez, 1989: 360). Igualmente, Dunbabin (1978: 152, n. 81) evidenció la misma intencionalidad al eliminar cabezas o máscara en distintas representaciones, algunas de ellas con temas dionisiacos. En todo caso, esta dinámica se debió de producir a partir de mediados/finales del siglo IV, momento en el que se constata la supresión de otros mosaicos a raíz de la influencia de las posturas idolátricas, defendidos con anterioridad por Tertuliano, que ahora cobraría de nuevo notoriedad en el ámbito Hispano, según Villena (2017), con relación a las prácticas de veneración de los santos, tal y como se reflejaría en el canon 36 del Concilio de Elvira. Este mismo canon ya había sido interpretado de distinta manera, tanto cronológicamente (en fechas anteriores), como en relación con la inexistencia de pinturas murarias (Sotomayor *et al.*, 2008: 404). En todo caso, el fenómeno de la idolatría en el cristianismo primitivo y su repercusión por la pujante iconoclastia es complejo, siendo estos uno de los momentos álgidos de controversia, afectando a las realizaciones artísticas en general.

Antes de la creación del suelo de tejas de pequeño tamaño se produjo la retirada de la gran mayoría de las teselas, pudiendo ser o no coetánea con la destrucción del mosaico. No se produjo una restauración o reparación musivaria, como acaece en otros lugares, caso de la parte central del mosaico hallado en Beas de Segura (Jaén), debido a la reposición de puntos con yeso, antes del abandono o destrucción de la villa (Blázquez, 1986: 227). En Tiermes, el suelo de tejas se amoldó al hundimiento del suelo. Allí, en determinados puntos aparecieron al menos dos o tres capas pequeñas líneas de tierra y tejas, lo que estaría indicando reparaciones puntuales o el intento de crear una horizontalidad.

Por otra parte, se constata la existencia de estructuras, negativas arqueológicamente, en el interior de la estancia. Concretamente, concierne a un silo circular, localizado al pie del muro 53 en su lado sur. Al realizarlo rompieron la cama del mosaico; y muy posiblemente se ayudaron de la oquedad creada por el hundimiento de aquel. Corresponde con una clara acción antrópica, al mismo nivel que la realización del suelo de tejas, en el aspecto conceptual de efectuarse acciones de carácter privado. Tras su uso como silo, fue sellado con tierra y piedras calizas de mediano tamaño en una parte, lo que evidencia otro cambio funcional del espacio. Durante la excavación no se documentó la relación estratigráfica entre el suelo de tejas y la presencia del silo, por lo que no tenemos certeza de la coetaneidad o su posterioridad.

Otros tres silos circulares se hallaron en una zona muy próxima, pero ya fuera de la edificación que estudiamos, entre los cimientos/muros 36 y 48, dos en la esquina sureste de la cata 10-B, sobre la cimentación 10 y el basamento moldurado, y el último en el testigo 10-C/11-C, que rompe la cara sur del muro 34. Estas transformaciones se podrían asociar a otras

semejantes acaecidas en los espacios más próximos, caso de otro silo descubierto en el habitáculo construido al norte de esta zona. El cambio de uso de estancias que en origen tuvieron un gran aparato ornamental no es extraño durante este momento. La creación de silos durante época tardoantigua y/o altomedieval se constatan en otros yacimientos, caso del hallado en Huesca (Tarrats i Bou, 1985: 141) o en la villa de La Vega —Villoria y Villoruela— (Regueras y Pérez, 1998: 51 y 54).

En su momento, vinculamos al final de la Antigüedad Tardía, como fecha *post quem* de la ejecución de algunas de estas actividades, principalmente la creación de los silos o la práctica funeraria detectada al pie del lado septentrional del muro 48, donde se encontró una vasija de época visigoda (siglo VII d.C.), en cuyo interior se hallaron determinados huesos, y debajo del recipiente media cuenta de collar de pasta vítrea. Estas acciones se enmarcan en la mutación de los espacios públicos en estancias privadas, tendencia constatada también en otra zona dentro del Corredor Oeste; concretamente, cuando se compartimentó el espacio, muy posiblemente a partir de finales del siglo IV (Dohijo, 2011: 223-224).

Desde esas fechas hasta la segunda mitad del siglo XV es cuando ya se considera el solar como un despoblado. No existe prácticamente ningún rastro que muestre alguna otra transformación. En época contemporánea, a partir del tercer cuarto del siglo XIX, *Termes* fue redescubierta; pero no será hasta 1975, cuando José Luis Argente Oliver comienza a excavar el yacimiento de manera sistemática, convirtiéndole en un lugar de referencia turística y arqueológica (Dohijo y Arribas, 2018: 460-461). Es aquí cuando se producen las últimas transformaciones significativas dentro del área de La Cerrada. Esta zona de prados y eriales, ocasionalmente labrados, se convirtieron en un lugar excavado arqueológicamente, dejando a la vista los restos antaño enterrados. Y en relación, específica al mosaico, es de destacar que, en dos momentos puntuales, se produjo su retirada para una mejor conservación: una al año siguiente a su descubrimiento (Argente *et al.*, 1997a: 33) y la segunda, en septiembre de 2007, momento en el que se levantó la doble capa de geotextil y arena, que había servido como protección (Pérez González *et al.*, 2008: 85).

CONCLUSIONES

A lo largo de nuestra exposición hemos analizado el mosaico, su estructura compositiva, así como su descubrimiento, el contexto de construcción, uso y estructuración del mismo. En este sentido, también hemos profundizado en la secuencia arqueológica en la que estaba inmersa y en las relaciones estratigráficas entre los elementos afectados en dicho acondicionamiento y su destrucción.

De esta manera, hemos caracterizado la estructura del mosaico, a través de los fragmentos conservados, lo que nos ha permitido constatar su división en tres grandes áreas, cabecera, área central y bandas transversales, para dar un sentido escenográfico. Así, el aspecto general del mosaico recuerda otros centrados principalmente en el siglo III (Fig. 20). La presencia de claroscuro como fondo tonal refuerza se marcó temporal. Sin embargo, aún su empleo y estructura no son tan profusos como los utilizados a partir de mediados del siglo IV.

Igualmente, el desarrollo del motivo más elaborado conservado, la sucesión de roleos, es propia de ese momento; siendo palpable el uso de cartones procedentes del área de Cartago, cuya expansión es palpable en la Península. El ejemplar más cercano al termostino es el hallado en Hellín (Albacete). A su vez, el uso de distintos motivos, sean meandro de esvásticas con vuelta simple, trenza de dos cabos polícromos sobre fondo oscuro, y líneas de postas con enrollado sencillo, se repite en otros mosaicos caso del hallado en la cercana localidad de Medinaceli. Su ornato, factura y poca pericia técnica es muy similar entre ambos. Todo ello, nos lleva a concretar la cronología del mosaico termostino entre la segunda mitad del siglo III, principalmente y principios del IV.

Por otra parte, el proceso de excavación y documentación del mosaico durante su descubrimiento estuvo inmerso dentro de un análisis específico con relación al edificio que lo albergó. Ello nos ha llevado a su análisis estratigráfico, lo que ha permitido conocer su construcción, y posterior transformación y destrucción durante los siglos IV-V. Y, por último, se creó un suelo de pequeñas tejas y un silo, ya durante la Antigüedad Tardía. En suma, es la metamorfosis discontinua de un espacio, formada por momentos constructivos positivos muy determinados; junto a otros imperceptibles, sin cambios detectables, coincidentes con los momentos de uso continuo manteniendo un mismo fin, en la que solo se practicaría el cuidado del mismo, con su habitual limpieza. Y, por último, también se detectan acciones negativas, en las que se modificaron partes del espacio, en un devenir que evidenciaba la evolución de un edificio público a su conversión en estancias habitacionales, rasgo propio de las trasformaciones acaecidas en los foros y edificios públicos durante la Antigüedad Tardía.

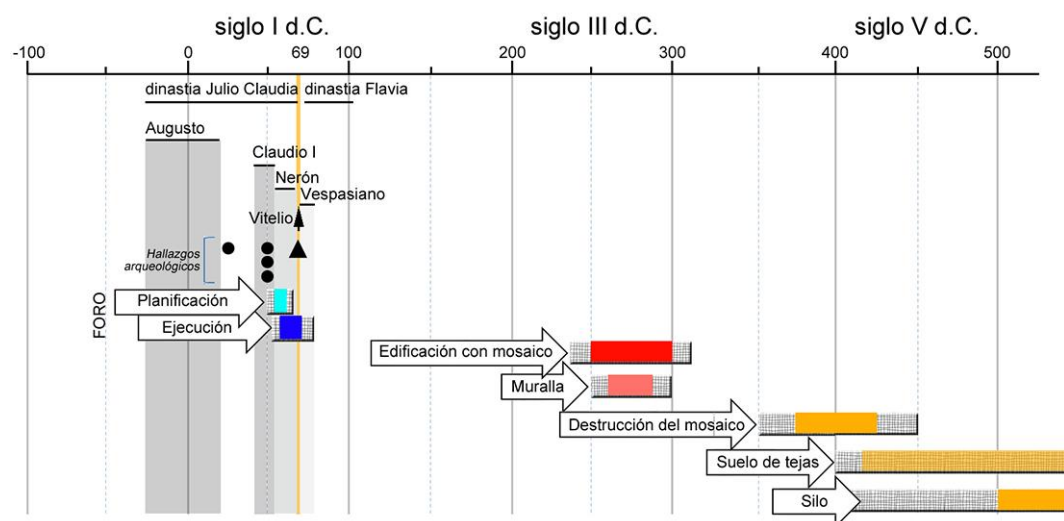


Figura 20. Línea del tiempo de los procesos constructivos en el área del Foro termostino.

En el caso termestino, para una comprensión del área foral, hemos vuelto a insistir en la cronología de su edificación. En este sentido, a tenor de los datos arqueológicos y la secuencia estratigráfica, recogemos la propuesta de centrar la planificación e inicio de su edificación durante los principados de Claudio y Nerón (Pérez González *et al.*, 2009: 103), más concretamente a partir del final del primero de ellos. Durante el problemático año de los cuatro emperadores, el 69 d. C., el conjunto aún seguía en construcción, para concluirse durante la dinastía Flavia, muy posiblemente durante el imperio de Vespasiano (Fig. 20). Los cambios políticos condicionaron su terminación, en tal medida, que, a partir de ese momento, determinados detalles evidencian que la planificación inicial no llegó a completarse. Muy posiblemente la financiación cesó, ajustándose el Foro a una realidad más acorde con el propio carácter de una *ciuitas*, de segundo orden meseteño.

El reacondicionamiento de una parte del área Sacra, situada en la galería oeste, supuso el reajuste, público, de este espacio. Se modificó su funcionalidad y circulación, al unirse dos aulas en una, creación de un frente y vano de acceso, más un testante absidiado. Y a la vez se la dotó de un embellecimiento particular, con un suelo, desarrollando una temática dionisiaca, en su escena central, unido a la incorporación de zócalos marmóreos y pinturas murales. Su acondicionamiento durante el siglo III no es la única reforma que afectó a dicho conjunto. A partir de ese momento se detectan otras transformaciones, como el añadido de una nueva estancia a poniente del corredor norte, que amortizó parcialmente el *decumanus maximus* (Dohijo, 2013: 167-168). Aun ello, la gran construcción que se realiza en ese siglo y que modificó sustancialmente el aspecto de la ciudad fue su muralla, de cubos semicirculares. Esto evidencia que aún en la segunda mitad del siglo III, la ciudad mantenía alguna institución municipal activa. La inversión de asignar partidas económicas para sufragar remodelaciones de carácter público en ambos casos es significativa, y reflejo de la importancia que se dotó a ambos hechos. En el caso de la muralla, supuso la última gran construcción de la *Termes Romana*. Tras ello se produjo la evolución del asentamiento con la transformación de las áreas públicas en privadas, señaladas anteriormente.

BIBLIOGRAFÍA

- ABÁSOLO, J. A.; PEREZ, F. (1985): “Excavaciones en Salinas de Rosio (Burgos)”, *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 24, pp. 15-25.
- ABDUL MASSIH, J. (2009): “La fortification polygonale et les mosaïques d’une maison romaine à Cyrrhus (Nebi Hourî). Notes préliminaires”, *Archéologie art et histoire*, 86, pp. 289-306.
- ALEXANDER, M., BESROUR R.; ENNAIFER M. (1976): *Utique: Les mosaïques sans localisation précise et El Alia*. Corpus des Mosaïques de Tunisie, Vol. I, fasc. 3.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M.^a (1990): *Mosaicos Romanos de Mérida. Nuevos Hallazgos*. Monografías emeritenses, 4.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M.^a (2017): “La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana”, *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo LXXIII, Número III, pp. 2459-2478.
- AURIGEMMA, S. (1926): *I mosaici di Zliten*. Roma-Milán.

- ARAGON-LAUNET, P.; BALMELLE, C. (1987): “Les structures ornementales en acanthe dans les mosaïques de la villa de Séviac à Montréal (Gers)”. *Gallia*, T. 45. pp. 189-208.
- ARGENTE OLIVER, J. L. (1979): *La villa tardorromana de Baños de Valdearados (Burgos). Excavaciones Arqueológicas en España*, 100.
- ARGENTE OLIVER, J. L. (1984): “Investigaciones del mundo romano en Tiermes”. *I Symposium de Arqueología Soriana. Soria*. pp. 243-293.
- ARGENTE OLIVER, J. L. (1980): “El yacimiento arqueológico de Tiermes en la actualidad”. En Argente Oliver, J. L., *et alii*, *Tiermes I (campanas 1975-1978). Trabajos de excavaciones realizadas en la ciudad romana y en el entorno de la Ermita Románica de Nuestra Señora de Tiermes*, *Excavaciones Arqueológicas en España*, 111, pp. 45-53.
- ARGENTE OLIVER, J. L. ET ALII (1992): *Tiermes. Excavaciones Arqueológicas. Campaña 1992*. Soria.
- ARGENTE OLIVER, J. L. ET ALII (1995): *Tiermes. Excavaciones Arqueológicas. Campaña 1995*. Soria.
- ARGENTE OLIVER, J. L. ET ALII (1997a): *Tiermes, Excavaciones Arqueológicas, Campaña 1996*. Junta de Castilla y León, Soria.
- ARGENTE OLIVER, J. L. ET ALII (1997b): *Tiermes, Excavaciones Arqueológicas, Campaña 1997*. Junta de Castilla y León, Soria.
- ARGENTE OLIVER, J. L.; ALONSO LUBIAS, A. (1984): “Dos enterramientos bajo imperiales en el acueducto de Tiermes”. *Actas del I Symposium de Arqueología Soria, Soria 1982*. Soria, pp. 417-432.
- ARGENTE OLIVER, J. L.; DÍAZ DÍAZ, A. (1988): *Tiermes, guía del yacimiento arqueológico y museo*. Soria. Junta de Castilla y León.
- ARGENTE OLIVER, J. L.; DÍAZ DÍAZ, A. (1994): *Tiermes IV. Casa del Acueducto. (Domus alto imperial de la ciudad de Tiermes) Campañas 1979-1986*. Excavaciones Arqueológicas de España, 167. Madrid.
- ARRIBAS LOBO, P.; DOHIJO, E. (2022): “La muralla romana de Tiermes. Arquitectura, materiales y técnicas constructivas”, en Plasencia-Lozano, P. (eds.) *Actas del duodécimo congreso nacional y cuarto congreso internacional hispanoamericano de Historia de la Construcción, (Mieres, 4 8 de octubre de 2022)*, pp. 48-57.
- BAIRRÃO OLEIRO, J. M.^a (1992): *Conimbriga. Casa dos repuxos. Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal. Conventus Scallabitanus, I. Conimbriga*.
- BALMELLE, C. ET ALII (1985): *Le décor géométrique de la mosaïque romaine, I. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*. Paris.
- BALTY, J. (1995): *Mosaïques antiques du Proche-Orient: chronologie, iconographie, interprétation*, Besançon, Université de Franche-Comté, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 551. pp. 5-391.
- BALTY, J. (2001): “La mosaïque romaine au Proche-Orient”. *Dossiers d'Archéologie*, 346. *Mosaïque antique*. pp. 72-77.
- BARTOLOMÉ ARRAIZA, A.; LANCHI, J. (1988): “Les mosaïques de la villa romaine de Cardenagimeno (Burgos)”, *Archivo Español de Arqueología*, Vol. 61, N.º 157-158. pp. 305-323.
- BECCATTI, G. (1961): *Scavi di Ostia IV: Mosaici e Pavimenti Marmorei*. 2 volumes, Rome. Istituto poligrafico dello stato. Libreria dello stato.
- BEJAOU, F. (2001): “Deux mosaïques tardives de la région de Sbeitla, l'antique Sufetula en Tunisie”. *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 145e année, N. 1. pp. 489-515.
- BELIS, A. (2016): *Roman mosaics in the J. Paul Getty Museum*.
- BLANCHARD-LEMEE, M. (1975): *Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila (Cnucul)*. Études d'antiquités africaines, 3. Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 3-260.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1950): “Mosaicos romanos con escenas de circo y anfiteatro en el Museo Arqueológico Nacional”, *Archivo Español de Arqueología* 23, n.º 79, pp. 127-142.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1978) *Mosaicos romanos de Mérida. Corpus de Mosaicos de España, Fascículo I*.

- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a (1982): “El mosaico con el triunfo de Dionysos de la villa romana de Valdearados (Burgos)”, *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Badajoz 1982., pp. 407-423.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a (1986): “Hallazgos de mosaicos romanos en Beas de Segura (Jaén)”. *Archivo Español de Arqueología*, 59, n.º 153-154, pp. 227-232.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a (1989): “Mosaicos del Museo Arqueológico de Estambul”. *Estudios de Geografía e Historia. Homenaje al profesor Antonio Blanco Freijeiro*. pp. 353-375 y 456-473.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a (1991a): “Arte y sociedad en los mosaicos de Emérita Augusta”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Primer semestre de 1991. Número 72, pp. 177-233.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a (1991b): “Aspectos comunes de los mosaicos de Cerdeña, África y España”. En A. Mastino (ed.), *L’Africa Romana VIII. Atti dell’VIII convegno di studio*. Cagliari, 14-16 dicembre 1990, Sassari 1991, pp. 911-926.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a (1998): “Mosaicos sirios de la colección Villa Real, Madrid.” *Romanización y Cristianismo en la Siria Mesopotámica, Antigüedad y Cristianismo*. (Murcia), XV. pp. 477-494.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a (2004): “Máscaras humanas en roleos de mosaicos en Oriente, África e Hispania”. *L’Africa romana, 15. Ai confini dell’Impero: contatti, scambi, conflitti. Atti del XV convegno di studio*, Tozeur, 11-15 dicembre, 2002, Roma. Vol. 2. pp. 1023-1038.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a, LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA JIMÉNEZ, M. L.; SAN NICOLÁS PEDRAZ, M. P. (1989a): *Mosaicos romanos de Lérida y Albacete*. Corpus de Mosaicos de España, VIII.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a, LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA JIMÉNEZ, M. L.; SAN NICOLÁS PEDRAZ, M. P. (1993) “Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)”. *Espacio. Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, t. 6, pp. 221-296.
- BLÁZQUEZ, J. M.^a y MEZQUÍRIZ, M. Á. (1985): *Mosaicos romanos de Navarra, Corpus de mosaicos de España*, VII, Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M.^a y ORTEGO, T. (1983): *Mosaicos romanos de Soria, Corpus de mosaicos de España*, VI, Madrid.
- BOISSEL, M. I. (2007): *L’égypte dans les mosaïques de l’occident romain : images et représentations de la fin du IIème siècle avant J.-C. au IVème siècle après J.-C.* Tesis doctoral. Université de Reims Champagne-Ardenne. UFR des lettres et sciences humaines.
- BOROBIO, M.^a J., MORALES, F.; PASCUAL, A. C. (1992): “Primeros resultados de las excavaciones realizadas en Medinaceli. Campañas 1986-1989.” *II Symposium de Arqueología Sorianana. Tomo II*. Soria, pp. 767-785.
- CABRERA BONET, P. (2001): “Geométrico”. *Mosaico Romano del Mediterráneo*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, mayo, julio de 2001. Comisarios Álvarez Martínez, J. M.^a y Lavagne, H. pp. 108.
- CAILLET, J. P. (1993): *L’évergétisme monumental chrétien en Italie et à ses marges*. Rome. École Française de Rome. Publications de l’École française de Rome, 175.
- CANOVAS UBERA, Á. (2007): “Las pinturas romanas procedentes de la avda. del Gran Capitán, 5.” *Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA]*. Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004, pp. 241-246.
- CANTINO WATAGHIN, G. (1996): “Le “Basiliche doppie” paleocristiane nell’Italia Sttentrionale: la Documentazione Archeologica.” *Antiquité Tardive*, 4. *Les église doubles et les familles d’églises*. Brepols Publishers. pp. 115-123.
- CORREIA, V. V. (2024): “Iconography and ideology in the mosaics of Conimbriga: the point of view of animals”, *Anas* 37, pp. 245-262.
- CUSCITO, G. (1975): “Riquadri musivi a destinazione liturgica nelle basiliche paleocristiane dell’alto Adriatico”. *Mosaici in Aquileia e nell’alto Adriatico*. Udine. Arti Grafiche Friulane. pp. 177-217.

- DERWAELE, S. (2021): "The Peopled Scroll of the Great Palace Mosaic in Constantinople. New Perspectives", *Journal of Mosaic Research*, 14, pp. 101-126.
- DARMON, J. P. (2001): "Merveilles de Zeugma (Turquie). " *Dossiers d'Archéologie*, 346 - Mosaïque antique, pp. 38-45.
- DÍAZ DÍAZ, A.; ARGENTE OLIVER, I. (1983): "Castellum Aquae", en Excavaciones arqueológicas en Tiermes. Informes preliminares de la novena campaña (1983), *Celtiberia*, n.º 66, pp. 344-352.
- DÍAZ DÍAZ, A.; ARGENTE OLIVER, I. (1984) "Edificio Público número 19. Castellum Aquae". Tiermes II. Campañas de 1979 y 1980. Excavaciones realizadas en la Ciudad Romana y en la Necrópolis Medieval. Excavaciones Arqueológicas en España, 12, pp. 15-52.
- DOHIJO, E. (2005) *Memoria preceptiva del yacimiento arqueológico de Tiermes (1994-2000)*. Inédito. Entregada al Servicio Provincial de Cultura de Soria.
- DOHIJO, E. (2011): "Evolución y transformación urbana de las ciudades del Alto Valle del Duero durante la Antigüedad Tardía", en *Espacios urbanos en el occidente mediterráneo (s. VI - VIII)*, pp. 219-228.
- DOHIJO, E. (2013): "Una visión retrospectiva de los trabajos efectuadas en el yacimiento de Tiermes (Soria) Campañas 1998-2000", *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 8-9, pp. 145-178.
- DOHIJO, E. (2022): "Reflexiones sobre el entramado viario en Tiermes (Soria)", *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 18, pp. 137-158.
- DOHIJO, E.; ARRIBAS LOBO, P. (2018): "Evolución del valor arqueológico de un patrimonio cultural singular. El yacimiento de Tiermes (Soria) como ejemplo", en *XI Congreso Internacional AR&PA. El papel del Patrimonio Cultural en la construcción de la Europa de los ciudadanos*, 2018, pp. 455-464.
- DUNBABIN, K. M. D. (1978): *The mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*. Clarendon Press, Oxford.
- DUNBABIN, K. M. D. (1999): *Mosaics of the Greek and Roman world*.
- DUVAL, N.; CAILLET, J. P. (1996): "Introduction. La recherche sur les 'églises doubles' depuis 1936: historique et problematique". *Antiquité Tardive*, 4. *Les église doubles et les familles d'églises*. Brepols Publishers, pp. 22-37.
- FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, D. (1984): *Complutum II. Mosaicos. Excavaciones Arqueológicas en España*, 138.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V. M. (1980): "Muralla Tardorromana". En Argente Oliver, J. L., *et alii*, "Informe de la 5ª Campaña de excavaciones arqueológicas en Tiermes (Montejo de Tiermes, Soria) realizadas en el verano de 1979". *Celtiberia*, 60, pp. 276-279.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V. M. (1981): "La muralla romana de Tiermes. Resultados de la campaña de excavaciones de 1980. Elementos para su datación". *Celtiberia*, 62, Soria, pp. 317-324.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V. M.; GONZÁLEZ UCEDA, A. (1984): *La muralla romana*. En *Tiermes II. Campañas de 1979-1980. Excavaciones realizadas en la Ciudad Romana y en la Necrópolis Medieval. Excavaciones Arqueológicas en España*, 128, pp. 196-319.
- FOUCHER, L. (1963): *La maison de la Procession dionysiaque á El Djem*, París.
- GARCÍA BUENO, C. (2017): "Una revisión del mosaico dionisiaco de la villa romana de Albaladejo (Ciudad Real)", *Lucentum*, XXXVI, pp. 177-200.
- GARCÍA ENTERO, V. (1997): "El conjunto termal de la llamada Villa del Camino Viejo de las Sepulturas (Balazote, Albacete)", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 10, pp. 327-350.
- GOZLAN, S. (1990): "Quelques décors ornementaux de la mosaïque africaine", en *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, tome 102, n.º2, pp. 983-1029.
- GUARDIA PONS, M. (1992): *Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania*. Estudios de Iconografía. Barcelona.

- GUTIÉRREZ DOHIJO, E.; RODRÍGUEZ MORALES, F. J. (2000): "Tiermes. Nacimiento, formación y desarrollo de una ciudad romana en la Celtiberia". *Mesa Redonda. Emergência e desenvolvimento das cidades romanas no norte da Península Ibérica. Mayo 1999*. Porto, pp. 171-190.
- HUGONOT, C. (2006): *Les spectacles de l'Afrique romaine: une culture officielle municipale sous l'empire romain*. Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses. 3 vols.
- IZQUIERDO BERTIZ, J. M.^a (1992): "El Planteamiento urbano del centro monumental de Tiermes en época Julio Claudia". *II Symposium de Arqueología Soriana. Soria*. pp. 203-211.
- IZQUIERDO BERTIZ, J. M.^a (1994): "Excavaciones en el Foro de Tiermes (1981-1984)". *Tiermes III: excavaciones realizadas en la Ciudad Romana y en las necrópolis medievales (Campanas de 1981-1984)*. Excavaciones Arqueológicas en España, 166, pp. 9-12.
- LAVAGNE, H. (2001a): "Follaje y aves". *Mosaico Romano del Mediterráneo*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, mayo, julio de 2001. Comisarios Álvarez Martínez, J. M.^a y Lavagne, H. pp. 38.
- LAVAGNE, H. (2001b) "El combate de Eros y Pan". *Mosaico Romano del Mediterráneo*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, mayo, julio de 2001. Comisarios Álvarez Martínez, J. M.^a y Lavagne, H. pp. 142.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1990): "El programa iconográfico de la Casa de los Surtidores en Conimbriga". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, H.^a Antigua, t. 3*, pp. 199-232.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2004): "La musivaria romana en época de Trajano". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, H.^a Antigua, t. 15*. (2002), pp. 181-204.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a (1989): "El museo de los mosaicos de El Bardo (Túnez)", *Espacio. Tiempo y Forma. Serie I. Prehistoria y Arqueología*, 2, pp. 313-353.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a (1990a): "La colección de mosaicos del Museo del Bardo. En el Centenario de su fundación." *Goya*, 217-218, pp. 2-13.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a (1990b): "Destrucción de mosaicos mitológicos por los cristianos", *Antigüedad y Cristianismo (Murcia) VII. Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano*, pp. 431-485.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a, NEIRA JIMÉNEZ, M. L.; SAN NICOLÁS PEDRAZ, M. P. (1988): "El simbolismo del matrimonio en el mosaico de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba) y otros mosaicos hispanos inéditos", *Latomus*, XLVII/4, pp. 785-816.
- MARFIL VÁZQUEZ, F. (2023): "Sobre la implantación del arquetipo forense imperial en Hispania. La «provincialización» como concepto y modelo de difusión", *Lucentum*, XLII, pp. 199-220.
- MARKOULAKI, S. (2011): "Mosaïques romaines de Crète.", *Dossiers d'Archéologie*, 346. *Mosaïque antique*, pp. 54-59.
- MARTÍNEZ, S. (2010). "El foro romano de Tiermes (Hispania Citerior). Síntesis histórica, arqueológica y topográfica. S. I a.C.-s. II d.C." *Archivo Español de Arqueología*, 83, pp. 221-266.
- MENIS, G. C. (1958): "La basilica paleocristiana nelle diocesis settentrionali della metropoli di Aquileia". *Studi di Antichità Cristiana*, 24. *Città del Vaticano*, "Tipologia", pp. 195-215.
- MEZQUÍRIZ IRUJO, M.^a Á. (1956): "Los mosaicos de la villa romana de Liédena (Navarra)". *Príncipe de Viana*, 17, pp. 9-35.
- MEZQUÍRIZ IRUJO, M.^a Á. (2003): *La villa romana de Arellano*. Pamplona.
- NOGALES BASARRATE, T.; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M.^a (2002): "Espectáculos circenses en Augusta Emerita. Documentos para su estudio". En *Actas del Congreso Internacional El circo en Hispania romana*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 217-232.
- NEIRA JIMÉNEZ, M. L.; MAÑANES PEREZ, T. (1998): *Mosaicos romanos de Valladolid*. Corpus de Mosaicos de España, IX.
- OLIVEIRA, C. (2005) *Mosaicos de Conimbriga*, Conimbriga, MMC.

- PÉREZ GONZÁLEZ, C. (2017): “Nuevos datos para un mejor conocimiento histórico-arqueológico del asentamiento hispanorromano de Villabermudo de Ojeda (Palencia)”. *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 13, pp. 105-129.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLARREGUI GÓMEZ, E.; ARRIBAS LOBO, P. (2008): “Excavación y control arqueológico en el foro de Tiermes. Intervención de 2008.” *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 4, pp. 73-98.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLARREGUI GÓMEZ, E.; ARRIBAS LOBO, P. (2009): “Excavaciones arqueológicas en la calle y tabernae meridionales del foro de Tiermes”. *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 5, pp. 79-112.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLARREGUI GÓMEZ, E.; ARRIBAS LOBO, P. (2010-2011): “Moneda y foro en Tiermes (Soria, España)”. *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 6-7, pp. 61-84.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLARREGUI GÓMEZ, E.; ARRIBAS LOBO, P. (2014): “Tiermes Laboratorio Cultural. Novedades arqueológicas de las intervenciones del 2007 al 2011”. En Burillo, F. y Chordá, M. (eds.), *VII Simposio sobre los celtiberos. Nuevos hallazgos, nuevas interpretaciones*. Estudios Celtibéricos, 7, Zaragoza, pp. 523-539.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLARREGUI GÓMEZ, E.; ARRIBAS LOBO, P. (2015a): “Evidencias materiales para la caracterización del foro altoimperial de Tiermes”, en Álvarez Martínez, J. M.^a, Nogales Basarrate, T. y Rodà de Llanza, I. (eds.), *Actas XVIII Congreso Internacional Arqueología Clásica. Centro y periferia en el mundo clásico*, pp. 831-837.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLARREGUI GÓMEZ, E.; ARRIBAS LOBO, P. (2015b): “Tiermes en los siglos II-IV. Evolución del poblamiento y del urbanismo de una ciudad de la cuenca del Duero”. En Brassous, L., Quevedo, A. (eds.), *Urbanisme civique en temps de crise. Les espaces publics d'Hispanie et de l'Occident romain entre le IIe et le IVe siècle*. Collection de la Casa de Velázquez, 149. Madrid, pp. 237-251.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C.; REYES, O. V. ARRIBAS, P.; PÉREZ ARANA, A. (2024): “Arqueología y arquitectura en la villa romana de Villabermudo de Ojeda (Palencia), 180 años después de su descubrimiento”. En I. Baldini, C. Sfameni, M. Á. Valero (eds.), *Abitare nel Mediterraneo Tardoantico. Atti del IV Convegno Internazionale del Centro Interuniversitario di Studi sull'Edilizia abitativa tardoantica nel Mediterraneo (Cuenca, 7-9 novembre 2022)*. Bari, pp. 933-411.
- PÉREZ OLMEDO, E., BELÉN HERNÁNDEZ, A., REGUERAS GRANDE, F.; MARTÍN CHAMOSO, C. (1997): “Arquitectura romana tardía en la provincia romana de Salamanca: el complejo de Sahelices el Chico”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVIII, pp. 179-201.
- POLLINI, J. (2010): “Recutting Roman Portraits: Problems in Interpretation and the New Technology in Finding Possible Solutions”. *Memoirs of the American Academy in Rome*, 55, pp. 23-44.
- RAMALLO ASENSIO, S. F. (2001-2): “Un mosaico con decoración geométrica procedente de la villa de los Cantos (Bullas)”. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 16-17. Universidad de Murcia (*Studia E. Cuadrado, AnMurcia*), pp. 383-392.
- REGUERAS GRANDE, F.; PÉREZ OLMEDO, E. (1998): *Mosaicos romanos de la provincia de Salamanca*. Monografías Arqueología de Castilla y León, 2.
- RISTOW, S. (1994): “Zur Problematik der spätrömischen Reste auf dem Gelände der Domkirche zu Aquileia”, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 37, pp. 97-109.
- RUBIO MUÑOZ, L. A. (1988): “Excavaciones en la villa romana de Pesquero (Pueblonuevo del Guadiana, Badajoz) Campañas de 1983 y 1984”. *Extremadura Arqueológica* I, Salamanca. pp. 187-200.
- RUBIO MUÑOZ, L. A. (1989) “Un asentamiento en la cuenca media del Guadiana: La villa romana de Pesquero”. *Anas*, I. pp. 67-82.

- SÁNCHEZ SIMÓN, M., GARCÍA MERINO, C.; BURÓN ÁLVAREZ, M. (2008): “La exposición “Pinturas murales de Almenara-Puras: técnica, arte y suntuosidad”: nuevas aportaciones para el estudio de la pintura mural de la villa romana de Almenara-Puras (Valladolid)”. *Estudios del Patrimonio Cultural*, 1, junio 2008, pp. 33-43.
- SÁNCHEZ SIMÓN, M.; JORGE-VILLAR, S. E. (2020): “Las pinturas murales de la villa romana de Almenara de Adaja-Puras (Valladolid, España): estudio mediante espectroscopia Raman de muestras de pigmentos procedentes del salón con el mosaico de Pegaso”, en Fernández Díaz, A. y Castillo Alcántara, G. (eds.) *La pintura romana en Hispania. Del estudio de campo a su puesta en valor*. pp. 315- 330.
- SANZ GAMO, R. (1987a): “Notas sobre los mosaicos romanos de Balazote (Albacete) (Balazote, Albacete)”, *Caesaraugusta*, 64, pp. 189-210.
- SANZ GAMO, R. (1987b): “Mosaicos romanos del Camino Viejo de las Sepulturas (Balazote, Albacete)”, *Al-Basit*, 21, pp. 43-64.
- SOGORB ÁLVAREZ, M.^a DEL C. (1987): “Los mosaicos de la villa romana de Hellín”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, T V, n.º 1 y 2, pp. 21-52.
- SOTOMAYOR MUÑOZ, M.; BERDUGO VILLENA, T. (2008): “Traducción de las Actas del Concilio de Elvira. Una respuesta a J. Vilella y P.E. Barreda”, *Flor*. II, 19, pp. 383-418.
- STRACHLE, E. (2022): “Roma y la damnatio memoriae. Algunas observaciones sobre las tensiones antiguas entre el poder, la historia y la memoria”, *Historiografías*, 23 (enero-junio, 2022): pp. 21-41.
- TARRATS I BOU, F. (1985): “Mosaico con orla de muralla hallado en Huesca”. *Bolskan: Revista de arqueología del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 2, pp. 139-152.
- TAYLOR, R. (2006): *Los constructores romanos*. Akal. Textos de arquitectura.
- TOYNBEE, J. M. C.; WARD-PERKINS, J. B. (1950) “Peopled Scrolls: a Hellenistic motif in imperial art”, *Papers of the British School at Rome*, tomo XVIII. pp. 1-43.
- TORRES CARRO, M. (1990): “Los mosaicos de la Meseta Norte”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVI. pp. 223-243.
- THIRION, J. (1955): “Orphée magicien dans la mosaïque romaine. A propos d'une nouvelle mosaïque d'Orphée découverte dans la région de Sfax”. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 67, pp. 147-177.
- VARNER, E. R (2004): *Mutilation and transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*. Monumenta Graeca et Romana. Founding Editor, H.F. Mussche. Volume, X. Brill, Leiden, Boston.
- VALERO TÉVAR, M. Á. (2015): *La villa romana de Nobeda: la sala triclinar y sus mosaicos*. Tesis Doctoral. Facultad de Humanidades de Toledo, Universidad de Castilla-la Mancha.
- VILLENA, J. (2017): “Placvit picturas in ecclesia esse non debere: la prohibición del c. 36 pseudoiliberitan”, *Veleia*, 34, pp. 147-162.

EPIGRAFÍA Y HERÁLDICA EN LA IGLESIA DE SAN MILLÁN DE SEGOVIA

EPIGRAPHY AND HERALDRY IN THE CHURCH OF SAN MILLÁN DE SEGOVIA

Ángel Luis Hoces de la Guardia Bermejo

ORCID: 0000-0002-9713-9206

hdg@hdgsg.net

Resumen

En este trabajo presentamos los epígrafes inscritos y pintados que se hallan en la actualidad a la vista en la iglesia parroquial de San Millán de los Caballeros, de la ciudad de Segovia, y los emblemas heráldicos que se muestran en algunas de las lápidas sepulcrales.

Palabras clave: Segovia, iglesia de San Millán, epígrafes, escudos, heráldica, siglo XIII.

Abstract

In this work we present the inscribed and painted epigraphs, currently visible in the parish church of San Millán de los Caballeros (Segovia), and the heraldic emblems shown in some of the tombstones.

Keywords: Segovia, church of San Millan de los Caballeros, epigraphs, shields, heraldry, 13th century.

Introducción

La iglesia parroquial del barrio de San Millán, o Arrabal Mayor, de la ciudad de Segovia fue edificada en el primer tercio del siglo XII, en la orilla del río Clamores (hoy entubado), siguiendo los influjos proyectados por la catedral de Jaca, en tiempos de Alfonso VI de León y de su hija Urraca de León. Segovia fue reconquistada y refundada por Raimundo de Borgoña en 1088, que casó con Urraca; fue repoblada con gentes de Galicia, Asturias, montañeses de León y La Rioja. Fue declarada Monumento Histórico-Artístico en el año 1931.

La planta de la iglesia presenta tres naves y cinco tramos, con crucero poco resaltado; en la cabecera, tres ábsides. Mide externamente 50 m de largo y 20 de altura. La separación entre naves se realiza mediante gruesas columnas, alternando con pilares compuestos y reforzados con medias columnas en sus cuatro lados.

El muro exterior de la nave del Evangelio está reforzado por contrafuertes enlazados por arcos de medio punto. Todo ello protegido por el pórtico norte. En esta fachada, junto al crucero se alza la torre, desviada ligeramente hacia el N., es decir, no guarda la línea paralela del resto del edificio. Es muy probable que esta torre provenga de un edificio anterior en estilo mozárabe. A continuación, hay un cuarto ábside en donde radica actualmente la sacristía.

La fachada oeste es de factura más sobria, con una puerta enmarcada por arco de medio punto y arquivoltas. Probablemente en el siglo XVII se abrieron las tres ventanas pequeñas que hay por debajo de la ventana central que daba luz a la nave central. Diversos contrafuertes marcan las distintas naves de la iglesia.



Figura 1. Iglesia de San Millán, fachada sur y ábsides.

La fachada sur está protegida por un pórtico. El lateral este presenta los tres ábsides que corresponden a las tres naves¹.

En unas obras realizadas en 1949 “como primera etapa de un plan más amplio... para devolver a tan bella iglesia su primitiva traza...”², se hicieron desaparecer, entre otros elementos, dos retablos adosados a los pilares junto a los ábsides. De esta forma aparecieron cuatro figuras pintadas al fresco, que representan a San Julián y Santa Basilisa, en el lado de la Epístola, y a dos apóstoles en actitud orante, en el lado del Evangelio. Además, en el lado de la Epístola, la aparición de otra pintura al fresco representando a Jesucristo resucitando a María Magdalena. Todas estas figuras datan de los siglos XII-XIII.



Figura 2. Iglesia de San Millán: fachada norte y cuarto ábside.

¹ Comentarios sobre otros elementos arquitectónicos pueden verse en Cabello y Marqués de Lozoya, 1934; Cabello 1949.

² Cabello, 1949: 413.

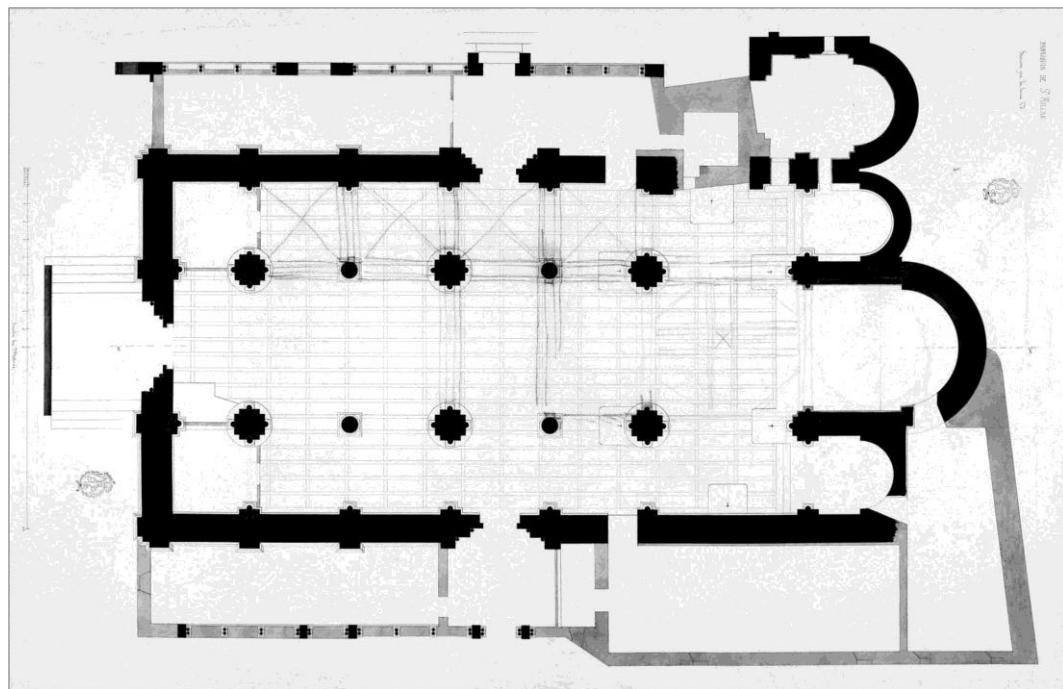


Figura 3. Planta de la iglesia (¿Ramón María Ximénez?)³.

Epigrafía y heráldica⁴

I. PÓRTICO NORTE

1.- Era 1333 - año 1295

***Epitaphium sepulcrale* de Roi Sánchez** (Fig. 4)

Localización: pórtico norte, en altura, cerca de los pies de la iglesia; *material:* sillar de piedra caliza; *tipo de letra:* gótica minúscula; *lengua:* castellano; *signos de separación:* tres puntos redondos en vertical; *conservación:* mala.

Publicaciones: Martínez Ángel 2000⁵: 76-77, n.º 48 (lám. XXIIb).

Referencias: San Cristóbal 1994: 28; Rodríguez Montañés 2007: 1479.

³ Véase Sánchez de León, 1996: 1.761, n.º 189.

⁴ Presentamos las piezas en sus espacios en orden cronológico.

⁵ Es publicación de su Tesis Doctoral en la que sí adjuntó catálogo fotográfico, hecho que no sucedió cuando se publicó impresa.

Texto: + AQIA : YAZE : ROI : SA^CHEz
 : FIIO : DE : DÕ : BA^RTOLOME : EL
 : NIETO : DE : MA^RTÎ : XIMENE
 Z : ET : DE : DOÑA : GRA^BUENA
 LIA : XISBA^RA : ERA : DE : MI
 L : ET : CCC : ET : XXX : ET : III
 ANNOS :

Transcripción: (*Christus*). Aquí yaze Roi Sanchez, / fijo de don Bartolome, el / nieto de Martín Ximene/z et de donna Grabuena/lia Xisbara. Era de mil/l(e) et trecenti et triginta et tres / annos.

Traducción: (Cristo) Aquí yace Rui Sánchez, hijo de don Bartolomé, el nieto de Martín Jiménez y de doña Grabuenalia Jisbara. Era de mil trescientos y tres años.

Variantes de lectura: Ll.4-5: *Grabuena* / *la* [...] Martínez Ángel.

Comentarios: La letra S de YASE está invertida y volteada, mientras que la Z de SANCHEZ se presenta como signo de abreviación.



Figura 4. *Epitaphium sepulrale* de Roi Sanchez.



Figura 5. *Epitaphium sepulcrale* de Blasco Fernández.

II. INTERIOR DE LA IGLESIA

2.- Era 1344 - Año 1306

***Epitaphium sepulcrale* de Blasco Fernández (Fig. 5)**

Localización: Se halla empotrado en el muro derecho del crucero, a unos 4 m del suelo; *material:* sillar de piedra caliza; *medidas:* 35 × 45,5 cm; *tipo de letra:* gótica minúscula; *altura de la letra:* de 4-5 cm; *espacios interlineales:* 1 cm; *lengua:* castellano; *signos de separación:* tres puntos redondos en vertical; *conservación:* buena.

Publicaciones: San Cristóbal 1994: 42; Martínez Ángel 2000: 98-99, n.º 66 (lám. XXXIIa).

Referencias: San Cristóbal 1970: 30; Martínez Montañés 2007: 1479.

Texto: :
 AQI : YAZE : BLASCO : FERRAD
 EZ : DE : SÂT : MILLA : & : FINO : E
 N : FEBRERO : ERA : MIL : & :
 CCC : ET : XL : & : IIII : ANNOS :

Transcripción: Aq(u)í yaze Blasco Ferra(n)d/ez, de sa(n)t Milla(n), e(t) fin(i)o e/n Febrero era mil(le) et trecenti et quadraginta et quattor annos.

Traducción: Aquí yace Blasco Fernández de San Millán, y murió en febrero era de mil trescientos cuarenta y cuatro.

Variantes de lectura: L.1: *Basco* San Cristóbal 1994⁶; L.4: *III* San Cristóbal.

Comentarios: El texto presenta diversas abreviaturas de palabras, entre ellas aparecen notaciones tironianas en líneas 2, 3 y 4. Hay un quinto espacio sin grabar⁷. Todo el texto está enmarcado por una línea incisa, y las zonas del texto por dos.

3.- Siglos XIII - XIV

Explanatio intitiativa de una pintura mural (Fig. 6)

Localización: En el muro izquierdo del crucero, en el lado del Evangelio, en la *filacteria* de la cruz; *medidas:* no disponibles; *tipo de letra:* gótica mayúscula, pintada; *lengua:* latín; *signos de separación:* tres puntos redondos en vertical; *conservación:* buena.

Bibliografía: Martínez Ángel 2000: 87, n.º 58 (lám. XXVIII, a) (→ AEHTAM 5343).

Texto: RES : NAZARENVS
RSX : IVDEORVS

Transcripción: Re[*x*] Nazarenus. / R[e]*x* iudeoru[m]

Traducción: Rey nazareno. Rey de los judíos.

Variantes de lectura: L.2: Rex Martínez Ángel (→ AEHTAM).

Comentarios: Martínez Ángel dice que “la primera parte del texto podría interpretarse también como «YES» más un signo de abreviación de «-us», que es lo que probablemente se quiso plasmar”.

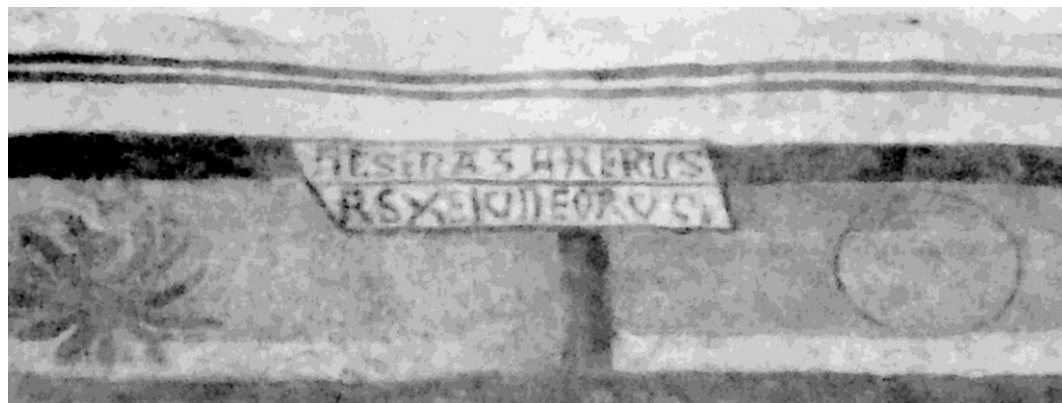


Figura 6. *Filacteria* sobre la cruz.

⁶ E indica que es 'prior', información que no aparece en la inscripción.

⁷ Editores anteriores no lo recogen.

4.- Siglos XIII - XIV

Explanatio intitiativa en pintura mural (Fig. 7)

Localización: En el pilar adyacente al presbiterio, en el lado del Evangelio; *material:* pintada sobre paramento arquitectónico; *medidas:* no disponibles; *tipo de letra:* gótica minúscula; *lengua:* latín; *signos de separación:* ninguno; *conservación:* no.

Bibliografía: Martínez Ángel 2000: 86, n.º 57 (lám. XXVIIIb) (→ AEHTAM 5342).

Referencias: San Cristóbal 1970: 24-25; San Cristóbal 1994: 22-23; Lojendio/Rodríguez 1996: 74.

Texto: BASILISSA

Transcripción: Basilissa.

Traducción: Basilisa.

Comentarios: En la actualidad no se conserva visible.



Figura 7. *Explanatio* en pintura mural.

5.- 1555

Epitaphium sepulcrale de Lope de Álava de Guevara y de Inés de Tapia (Figs. 8-9).

Localización: En el ábside de la nave de la Epístola, en su pared izquierda, hay un sepulcro con dos lápidas de pizarra con escudos; ambas con el mismo texto; *material:* lajas de pizarra; *medidas:* 200 × 83 cm; *tipo de letra:* romana mayúscula; *altura de las letras:* 6 cm; *lengua:* castellano; *signos de separación:* punto redondo; *conservación:* buena, a pesar de los desconchones que afectan al texto en el frente.

Bibliografía: San Cristóbal 1994: 41.

Referencias: San Cristóbal 1994: 28.

Texto en la tapa del sepulcro:

AQVI YAZE LOPE | |
D^E ALAVA D^E GUEBARA FALLESCIO A | |
TREINTA DE MAIO | |
D^E M^IL^LQVISEC^INQVENTA E C^INC^O AÑ^OS.

Texto en el frente del sepulcro:

AQVI YAZE LOPE D^E ALAVA D^E [GVEBARA ·] | |
NC^O AÑOS E (*escudo*) YAZE I[NES]
DE TAPIA (*escudo*) SU MUGE[R]
[FALLE]SCIO A | |
TREINTA DE MAIO D^E M^IL^LQVISE | |
[C^INQ]VNTA E C^I | |

Comentarios: El epitafio se desarrolla salvando el escudo de los difuntos; en la tapa del sepulcro el texto es perimetral al borde de ésta; en el frente es perimetral parte de él junto al borde de la lápida, y otra parte es frontal salvando el espacio del escudo.

El escudo presente en la tapa del sepulcro es escudo cuartelado, que trae: 1º y 4º, bandas de armiño; 2º y 3º, cinco panelas, que es de los Guevara. El escudo del frente del sepulcro es escudo cortado, que trae, a la diestra, arriba, tres bandas de armiño, abajo, cinco panelas en sotuer, que son de los Guevara; a la siniestra, arriba, cinco presas en sotuer, y abajo, cinco cartelas, que son de los Tapia.

6.- 1586

Epitaphium sepulcrale de Ventura de Xijón (Fig. 10)

Localización: en el suelo del ábside del Evangelio, capilla del Crucificado; *material:* granito gris; *medidas:* 185 × 85 cm; *tipo de letras:* romana mayúscula; *altura de las letras:* 6 cm; *lengua:* castellano; *estado de conservación:* bueno.

Publicaciones: ¿inédita?



Figura 8. *Epitaphium sepulchrale* de Lope de Álava de Guevara [tapa del sepulcro].



Figura 9. *Epitaphium sepulchrale* de Lope de Álava de Guevara y de Inés de Tapia.

Referencias: San Cristóbal 1994: 41-42.

Texto: ESTA SEPVLTV

RA ES D^e VÉNTVRA DE XIJOⁿ HIJO DE G^{il} D^e X

Ij]ON Y CLA++

LVRE^o Q(ue) YAC^{en} SEP^vLTADO^s A(ño) D^e 1586

Comentarios: Junto a la lápida se encuentra colocado el altar de San Roque; se acompaña de estatua yacente del difunto. La capilla fue fundada por el licenciado Ventura de Xijón. “Su testamento fue otorgado el 4 de mayo de 1598 y falleció al año siguiente”⁸.



Figura 10. *Epitaphium sepulcrale* de Ventura de Xijón.

⁸ San Cristóbal, 1994: 42.

7.- 1590

Roboratio del retablo de Cristo Crucificado (Figs. 11-12)

Conservación: estuvo colocado originalmente en la capilla del Crucificado, ahora está situado en la pared de los pies de la iglesia, en la nave del Evangelio; *material:* pintura sobre madera; *medidas de la cartela:* 150 × 38 cm; *tipo de letras:* romana mayúscula; *altura de las letras:* 6 cm; *escritura:* castellano; *estado de conservación:* bueno.

Publicaciones: San Cristóbal 1994: 27.

Referencias: San Cristóbal 1970: 29; *Idem* 1994: 42.

Texto: ESTE RETABLO MANDO HACER BENTURA DE XIJON
EL QVAL DOTO UNA CAPELLANIA DE TRES MISAS
CADA SEMANA CON UNA HOBRA PIA PARA CASAR
GU^ERFANAS. ACABOSE AÑO DE 1590. [RENOVOSE AÑO DE] 1680.



Figura 11. *Explanatio* del retablo del Cristo Crucificado.



Figura 12. Retablo del Cristo Crucificado.

Variante de lectura: Este retablo mandó hacer [Bautista] Ventura de Xijón, el cual dotó una capellanía de [tres] misas cada semana con un[a obra pía para] casar guerdanas ... acabose año de [1590. Renovóse año de 1680] San Cristóbal.

Comentarios: El retablo presenta una pintura de estilo plateresco sobre tabla con el Calvario y la figura orante del dedicante. La inscripción, con los caracteres pintados en dorado sobre un fondo azul muy oscuro, se sitúa por debajo de la pintura en una cartela. Nótese la ortografía de las palabras *Bentura*, *bobra* y *guerfanans*.

8.- 1723

Epitaphium sepulcrale de Francisco García Calle (Fig. 13)

Localización: sacristía; *material:* piedra de granito gris oscuro; *medidas:* 185 × 84 cm; *tipo de letras:* romana mayúscula; *altura de las letras:* 8 cm; *lengua:* latín; *estado de conservación:* bueno.

Publicaciones: San Cristóbal 1994: 41.

Referencias: San Cristóbal 1994: 28.

Texto: D. O. M.
HIC REQVIESCIT
SIT IN PACE D, D FRA
NCISCVS GARZIAA CA^LL^E
PARROCHVS QVI FVIT ET
RECTOR H^VIVS SEMILIA
RII ET ECLA^ESIAE OBÍT DIE
X SEMPTEMBRIS ANO
DOMINI MDCCXXIII
(escudo)

Transcripción: D(eo) O(ptimo) M(aximo). / Hic requiescit / (et) sit in pace d(octor) d(on) Fra/nciscus Garçia <A> Calle, / parrochvs qui fvit et / rector hvivs semiφnka/rii et ecclesiae. Obi(i)t die / X semptembris an(n)o / Domini MDCCXXIII.

Traducción: A Dios Óptimo y Máximo. Aquí descansó (y) está en paz el doctor don Francisco García Calle, párroco que fue y rector de su seminario e iglesia. Murió el día 10 de septiembre de 1723.

Variante de lectura: D(eo) O(ptimo) M(aximo). / Hic requiescit et in pace / d(octor) d(on) Franciscus Garcia / Calle, parrochvs qui / fvit et rector hvivs / seminarii et ecclesiae. / obiit die x semptembris, / ano 1723 San Cristóbal.

Comentarios: El lapicida incurrió en un error al grabar el texto de la palabra SEMINARI, pues puso SEMILIARI. Presenta escudo español partido, que trae, 1º, campo damado de 29 escaques; 2º, cortado, 1º y 3º, cruz patada; 2ºy 4º, ¿figura humana?, orlado de yelmo y lambrequines.



Figura 13. *Epitaphium sepulcrale* de Francisco García Calle.

9.- Sin fecha

Explanatio en un capitel (Fig. 14)

Conservación: en el capitel de la 2ª columna del lado del Evangelio, mirando hacia la nave central y el altar; *medidas*: no ha sido posible tomarlas; *altura de las letras*: sin datos; *escritura*: gótica minúscula; *lengua*: latín; *estado de conservación*: bueno, a pesar de presentar algunas figuras descabezadas.

Publicaciones: Rodríguez Montañés 2007: 1.472.

Referencias: -- --.

Texto: [I]N NOMINE

YY CS

Transcripción: [I]n nomine // *Yesus Christus*.

Traducción: En nombre de Jesucristo.

Comentarios: El capitel presenta cuatro personajes en las aristas; uno sostiene un pez; otro, descabezado, está con un pequeño cuadrúpedo; un tercero lleva capa de fiador; y el cuarto lleva en su mano diestra un incensario, y en su mano izquierda un libro apoyado en el vientre en cuyo lateral se grabó el texto [I]N NOMINE, y en el frente unos caracteres que pueden ser interpretados como YYCS (¿Yēšua / Yēbošua Christus?).

10.- ¿Siglo XVII?

Epitahium sepulcrale de Martín de Velasco Sanz de Oyo (Fig. 15)

Localización: sacristía, en el pavimento; *material*: piedra de granito gris oscuro; *medidas*: 185 × 84 cm; *tipo de letra*: romana mayúscula; *altura de las letras*: 8 cm; *escritura*: romana mayúscula; *lengua*: castellano; *signos de separación*: ninguno; *estado de conservación*: bueno.

Publicaciones: San Cristóbal 1994: 41.

Referencias: San Cristóbal 1994: 28.

Texto: D. O. M.

AQVI YACE D^ON
MARTIN DE VE
LASCO SANZ DE
OYO CVRA QE FV^E
D^E LOSANA Y DE
ESTA IGLESIA Y
ADMINISTRAD^OR
D^E SANTISPIRITVS
MVRIO AÑO DE

(vacat)



Figura 14. *Explanatio* de un capitel.



Figura 15. *Epitaphium sepulchrale* de Martín de Velasco Sanz de Oyo.

Transcripción: A Dios Óptimo y Máximo. / Aquí yace Don / Martín de Ve/lasco Sanz de / Oyo, cura q(u)e fue / de Losana y de / esta iglesia y / administrador / de Santispiritus. / Murió año de (sin fecha).

Comentarios: En la línea 5, la F de FVE esta volteada y girada a izquierdas, y nexo de V y E; en línea 6, nexo de D y E en el primer DE; en línea 8, O insertada en D; en línea 9, nexo de D y E en DE. La línea 11 está preparada para recibir el año del fallecimiento, que no se grabó. Presenta escudo español con cruz potentada, con bordura plena.

11.- Sin fecha

***Suscriptio* de Don Pedro Ruiz**

Localización: “En el lienzo de Nuestra Señora de la Fuencisla”; material: sillar de piedra de caliza; *medidas:* sin datos; *altura de las letras:* sin datos; *escritura:* romana mayúscula; *lengua:* castellano; *estado de conservación:* no localizada.

Publicaciones: San Cristóbal 1994: 53.

Referencias: -- --.

Texto: A devoción de Don Pedro Ruiz.
(*escudo*)

Comentarios: Según indica San Cristóbal era del siglo XVII; y se acompañaba de “escudo orlado con cruz de San Andrés, dos castillos y dos cruces de Calatrava”.

III.- EXTERIOR DE LA IGLESIA

Ahora en el exterior, en el lateral sur y siguiendo la línea del pórtico, donde estuvo la capilla dedicada a la Virgen de la Piedra, hay cuatro laudas sepulcrales en piedra de granito; las tres primeras corresponden a Francisco López de Mendoza y a su mujer María Ibáñez. La cuarta a Don Tomás Ramírez Plaza.

12.- 1657 - 1661

***Epitaphium sepulcrale* de Francisco López de Mendoza y María Ibáñez (Figs. 16-18)**

Lugar de hallazgo: en donde estuvo la antigua capilla de la Virgen de la Piedra, junto al pórtico sur; *conservación:* in situ; *medidas:* 185 × 84 cm; *tipo de letra:* romana mayúscula; *altura de las letras:* 7 cm; *escritura:* romana mayúscula; *lengua:* castellano; *estado de conservación:* bueno, a pesar de estar a la intemperie.

Publicaciones: San Cristóbal 1994: 53-54.

Referencias: -- --.

Texto:

1ª lápida:

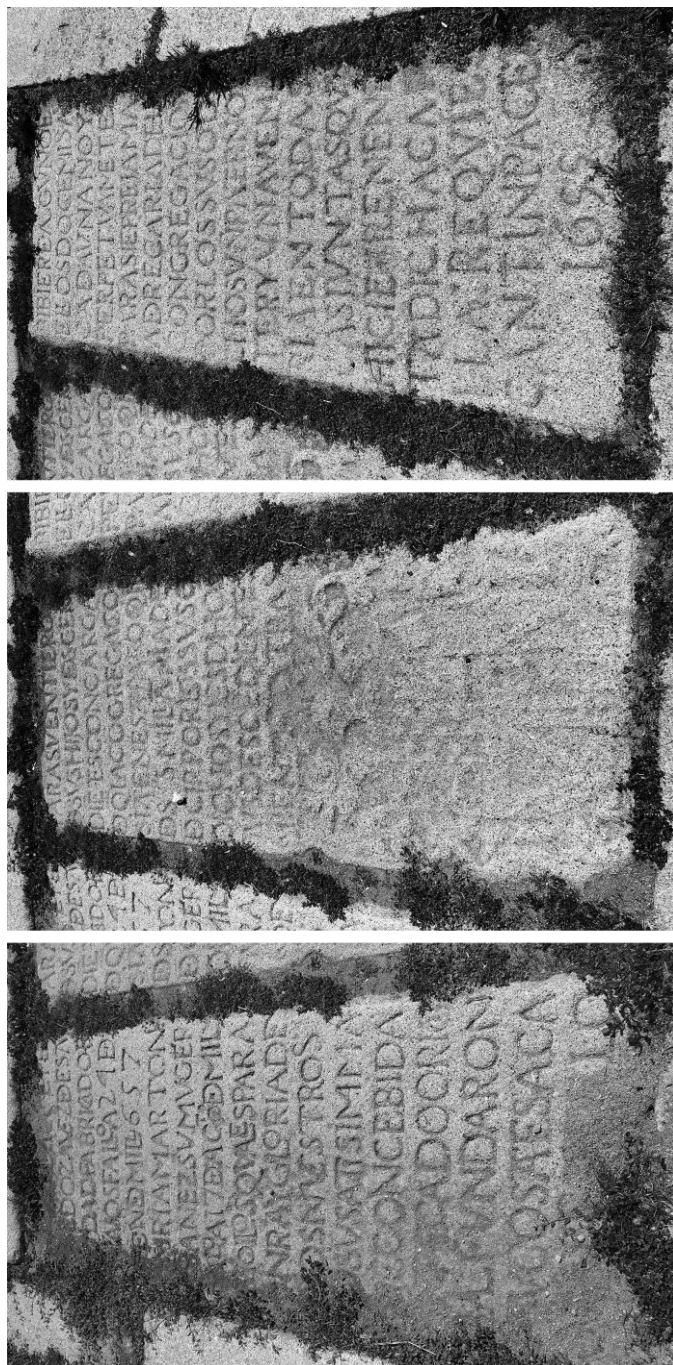
AQVI YAZE FRANCISCO
LOPEZ DE
MENDOZA VEZ D^E EST^A
CIVDAD FABRICADOR
D^E PAÑOS. FALL^O A 24 D^E
ENERO DE MILL.657
Y MARIA MARTON
IBAÑEZ SV MVGER
FALL^O A 17 D^E AG^TO D^E MIL
66VNO LOS QVA^LES PARA
ONRA Y GLORIA DE
DIOS NVESTRO S^O
Y DE SV SATISIM^AMA
DRE CONCEBIDA
SIN PECADO ORIG
INAL FVNDARON
A SV COST^A ESA CA
PILLA Y RETABLO

2ª lápida:

PARA SV ENTIERO Y
D^E SVS HIJOS Y D^ESCEN
DIET^ES CON CARGA
DE Q LA COGREGAC^IO
SIT^A EN ESTA PAROQI
D^E S[.]S MILLA^HA DE
D^ECIR POR LOS SVSO
DICHOS Y LOS DHOS
SVS DESDENDIENTES
MIEN (*escudo*) TRAS

3ª lápida:

BIBIERE ALGVNOS D
ELLOS DOCE MISAS
CADA VN AÑO Y
PERPETVAMETE
PARA SIEPRE JAMAS
A DE REÇAR LA DE LA
CONGREGACION



Figuras 16, 17 y 18. *Epitaphium sepulcrale* de Francisco López de Mendoza y María Ibáñez.

POR LOS SVSODI
CHOS VN PATERNOS
TER Y VN AVEMA
RIA EN TODAS
LAS JVNTAS QVE
HICIERREN EN ES
TA DICHA CAPI
LLA : REQVIES
CANT IN PACE
1655

Transcripción: Aquí yace Francisco / López de / Mendoza, vez(ino) de esta / ciudad, fabricante(r) de / paños. Fall(eci)ó a 24 de / enero de 1657 / y María Mart[í]n / Ibáñez, su mujer. / Fall(eci)ó a 17 de ag(os)to de 1/661, los cuales para / (h)onra y gloria de / Dios nuestro S(eñor) / y de su sa(n)tísima ma/dre, concebida / sin pecado orig/inal, fundaron / a su costa es(t)a ca/pilla y retablo

Para su entier(r)o y / de sus hijos y descen/die(n)tes con carga / de q(ue) la congregació(n), sita en sta par(r)oq(u)i(a) / de San Millán ha de / decir por los suso/dichos y los d(ic)hos / sus descendientes / mien (*escudo*) tras

[v]i[er]iere(n) algunos d/ellos doce misas / cada un año y / perpetuamente / para siempre jamás. Ha e rezar la de la / congregación / por los susodi/chos un paternos/ter y un avema/ría en todas / las juntas que / hicieren en es/ta dicha capi/ll : Requies/cant in pace. 1655.

Comentarios: La lauda está compuesta por tres lápidas, con el escudo en la segunda de ellas. El escudo es cuartelado, que trae, 1º, partidos en dos con banda en 1º, y castilla en 2º de un solo homenaje; 2º, partidos, 1º, con banda; 2º, cuatro flores de lis; 3º, partido, 1º, dos lobos pasantes; 2º, diez roeles; 4º, con barra orlada por cadenas. Está timbrado de yelmo y lambrequines.

13.- 1712

***Epitaphium sepulcrale* de Don Tomás Ramírez Plaza (Fig. 19)**

Lugar de hallazgo: en la antigua capilla junto al pórtico sur; *conservación:* in situ; *medidas:* 185 × 84 cm; *tipo de letra:* romana mayúscula; *altura de las letras:* 7 cm; *escritura:* romana mayúscula; *lengua:* castellano; *estado de conservación:* muy bueno.

Publicaciones: San Cristóbal 1994: 53.

Referencias: -- --.

Texto: AQVI YACE DON TO
MAS RAMIREZ PLA
ZA REGIDOR PER

PETVO QVE FVE DESTA
CIVDAD PROTEC
TOR DESTA S CON
GREGACION FALLECIO
EL 28 DE ENERO DE 1712
(escudo)

Transcripción: Aquí yace don Tomás Ramírez Plaza, regidor perpetuo que fue de esta ciudad, protector de esta santa congregación. Falleció el 28 de enero de 1712.

Comentarios: Se encuentra a la izquierda de las tres anteriores, formando con ellas un rectángulo de lápidas. El escudo es partido, que trae, 1º, un león rampante; 2º, cuartelado con cruces de Calatrava (en 1 y 3), y castillos de un solo homenaje (en 2 y 4). Va timbrado de casco.



Figura 19. *Epitaphium sepulcrale* de Don Tomás Ramírez Plaza.

14.- Siglo XVII

***Titulum proprietatis* de la capilla de la Virgen de la Piedra**

Lugar de hallazgo: Estaba en la desaparecida capilla, en su cornisa, bajo las bóvedas; *conservación*: no se conserva; *medidas*: sin datos; *tipo de letra*: romana mayúscula; *altura de las letras*: sin datos; *lengua*: castellano; *estado de conservación*: desaparecida.

Publicaciones: San Cristóbal 1994: 53.

Referencias: -- --.

Texto: *Esta capilla ... perfección ... de Francisco López y Doña María Martín, su mujer, se dieron a esta Santa Congregación de Nuestra Señora de la Piedra ... con cargo de doce misas en cada un año por la intención los fundadores ... Asimismo los congregantes han de rezar todos juntos sus...⁹.*

Comentarios: Inscripción pintada con letras azules y rojas. Los fundadores son Don Francisco López de Mendoza y Doña María Martín Ibáñez, de los que se conservan aún las lápidas sepulcrales.

BIBLIOGRAFÍA

AEHTAM = Archivo Epigráfico de Hispania Tardoantigua y Medieval.

LOJENDIO, L. M.^a de; RODRÍGUEZ, A. (1996): *Rutas románicas en Castilla y León, 1 (provincias de Soria, Segovia, Ávila y Salamanca)*. Encuentro Ediciones, Madrid.

MARTÍNEZ ÁNGEL, L. (2000): *Las inscripciones medievales de la provincia de Segovia*. Caja España/Universidad de León, León.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M. (2007): “Iglesia de San Millán”, [en] M. Á. García Guinea, J. M^a Pérez González (eds.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León* (tomo 17), *Segovia*, III. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), pp. 1456-1480.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S. (1970): *La parroquia de San Millán de Segovia*. Obra Social de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Segovia.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S. (1994): *La iglesia de San Millán de Segovia*. Autoedición del autor, Mondoñedo (Lugo).

SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, Á. (1996): *El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

ZAMORA CANELLADA, A. (1979): “Excavaciones en el atrio norte de San Millán de Segovia, épocas celta y medieval”. *Noticiario Arqueológico Hispánico* 6, pp. 523-542.

⁹ Texto tomado de San Cristóbal.

LOS CONTRATOS DE OBRA DE CANTEROS: PORTADAS DE CASAS PRINCIPALES DE LAS OLIGARQUÍAS SEGOVIANAS Y MADRILEÑAS (SIGLO XVI)

STONEMASONS' WORKS CONTRACTS: FACADES OF THE PRINCIPAL HOUSES OF THE SEGOVIAN AND MADRID OLIGARCHIES (16TH CENTURY)

María Eugenia Contreras Jiménez
ORCID: 0000-0001-9073-2544
mecontrerasj@yahoo.es

Resumen

El artículo reúne varios documentos sobre portadas en las casas principales de miembros de élites urbanas castellanas. Sus inéditas transcripciones y otros textos complementarios, procedentes de protocolos notariales de Segovia, permiten conocer características arquitectónicas, pero sobre todo sociales que constituyen la esencia de estas obras de cantería.

Palabras clave: Castilla, arquitectura residencial, cantería, élites urbanas, comitente.

Abstract

This article brings together several documents concerning the facades of the principal houses of the Castilian urban elite members. Its previously unpublished transcriptions and other complementary texts, drawn from notarial records in Segovia reveal not only architectural features but, above all, the social dimension, that constitute the essence of these stonework structures.

Keywords: Castile, residential architecture, stonework, urban elites, client.

A medida que avanzó el siglo XV los escenarios y las representaciones del poder adquirieron una fastuosidad que fue asimilada por los grupos dirigentes sociales como estrategia de demostración y ostentación de su propia posición en el entramado social, generándose las vinculaciones honra-riqueza y honra-apariencia, quizá por la aparición en las élites de personajes protagonistas de fulgurantes proyecciones sociales junto a otros cuyos antecesores habían ya consolidado con creces sus posiciones (Carlé 1988, 547).

Dichas élites actuaron sobre los espacios urbanos de diversas maneras, entre las que figura el emplazamiento de sus propias moradas en las vías y en las plazas que comunicaban o permitían contemplar los principales hitos del núcleo poblacional, estableciéndose de esta manera una jerarquía sociotopográfica¹.

Si en el imaginario de la Edad Media estuvieron muy presentes catedrales y templos junto con castillos, casas fuertes torreadas y sistemas defensivos —expresión plástica de los estamentos privilegiados—, desde la transición hacia la Moderna fueron los palacios urbanos quienes concentraron la atención plasmando la pertenencia a unas oligarquías que deseaban distinguirse al mostrar un modo de vida caballeresco y preeminente. De esta manera las fachadas de sus casas principales hacían patentes el prestigio y la materialización del poder a partir de los primeros contactos visuales desde unas calles y plazas que eran zonas de tránsito, celebración, conmemoración y comunicación política —*entradas* de reyes—, social —entierros de poderosos—, económica —mercados— y de manifestaciones religiosas —procesiones—.

En dichas fachadas destacaba un elemento fundamental, las portadas, que, decorando el acceso de relevancia, centraban el interés en el paso generalmente a un zaguán, luego a un patio y a un interior cuyas características se suponían a partir de la capacidad de conexión que la portada establecía entre el exterior y el interior del edificio. Las puertas de las casas principales y por tanto, las portadas, eran el nexo entre el espacio público y abierto—las calles y las plazas sobre las que ejercieron sus poderes sucesivamente el concejo, el regimiento y el ayuntamiento— y un área doméstica y cerrada en la domesticidad que, a pesar de participar en cierto modo de determinadas funciones públicas —en el caso de los nobles al acoger como residencia temporal a los poderosos cortesanos o al ser el lugar de las notificaciones oficiales a los propietarios de los edificios—, el carácter residencial hacía que fuera el ámbito de desarrollo de la vida cotidiana familiar.

Todo ello avala el interés de los documentos ahora presentados —cartas de obligación, de fianza, de pago y de concordia entre las partes—, referidos a la realización por canteros de las portadas en las casas principales de miembros de las oligarquías urbanas. Comprenden un arco cronológico entre 1506 y 1580, y atañen a la ciudad de Segovia al otorgarse en ella todos los documentos, si bien se refleja Madrid a través de los vínculos sociales de algunos comitentes y entalladores con la ciudad del Acueducto.

¹ Sobre la sociotopografía y la exhibición de posición social existe una amplia bibliografía; véase, como ejemplo, Álvarez y González 2015 y González Zalacaín 2021, 316 y ss.

El objetivo de dar a conocer las transcripciones inéditas reside en que permiten no sólo apreciar una cierta evolución en los formularios notariales, también los distintos pasos en las obras realizadas, como las contrataciones, capitulaciones, fianzas, pagos e impagos, y acaso pleitos y, por último, los nexos sociales que alrededor de las portadas se vislumbran tejidos entre los integrantes de las élites, entre los comitentes con los canteros y entre estos últimos con sus compañeros de oficios. Es decir, posibilitan una aproximación a considerar la portada como elemento de análisis interdisciplinar desde la arquitectura, a cuyos especialistas corresponde dicha labor, y desde la historia social, así como a la reconstrucción sociotopografía segoviana a lo largo del siglo XVI². Junto a ello plantean multitud de incógnitas que podrán ser retomadas en futuras investigaciones³.

² La bibliografía ha aportado relevantes consideraciones al señalar los cuidados ornamentales de casas principales y sus fachadas como uno de los indicadores de cómo la ciudad medieval se fue convirtiendo en muestrario de la capacidad económica y de poder de sus habitantes (Ladero Quesada 1998); su utilización dentro de un estilo de vida entendido, en primer lugar, como instrumento de control social al ser un signo y al tiempo una forma de demostrar la pertenencia a un grupo social de dominio sobre los demás, por tanto, como instrumento de diferenciación social y de proyección de una imagen social y económica del comitente, en segundo, como espacio de sociabilidad puesto que a las casas principales acudían personas por muy diferentes motivos (Ruiz Gálvez 2011); la capacidad de visualizar el poder y de establecer la distinción social y la identidad familiar a través de la magnificencia con la que estaban contruidos los edificios, señalada en los tratados nobiliarios (Alonso Ruiz 2012); las intenciones identitarias visuales al dotar a los edificios de características propias o semejantes a otros que identificaran a un determinado grupo (Martínez de Aguirre 2015); la representación de la presencia física y del poder de sus dueños ante la comunidad, expresando superioridad y generando memoria de poder permanente, remarcada a través de los emblemas heráldicos (Muñoz Gómez 2020). Bajo criterios semejantes se han concretado en el ámbito local investigaciones que tienen como objeto el arco cronológico entre la Edad Media y la Moderna, de las que son una buena muestra las realizadas sobre Ávila (López Fernández 2018); Madrid (Alonso Martín 2011); Salamanca (López y Rupérez 1992-3; Monsalvo Antón 2002); Toledo (Mateo Ortega 2016); o para Extremadura (Hernández Nieves 1997). Es preciso reseñar los excelentes trabajos de análisis de viviendas en ciudades y territorios al sur del Sistema Central, en especial en Toledo y Andalucía, de la mano de autores como Molénat, Izquierdo Benito y Passini, así como Collantes de Terán, Cruces Blanco, García Pulido, Núñez González, etc. En Segovia están documentadas la contratación de portadas y sus entornos sociales (Villalpando y Vera 1952, Villalpando Martínez 1985), así como los emblemas heráldicos tallados en ellas (Vera 1950) que hacían que los dueños de las viviendas fuesen considerados, al menos, hidalgos (Larios Martín 1965). Junto a ellos se sitúan estudios dedicados a la historia del urbanismo y de la arquitectura (Contreras 1919; Martínez Adell 1955; Ruiz Hernando 1982; VV.AA. 2010; Rodríguez de Antonio 2016). En la documentación entre finales del siglo XV y el XVI figuran contratos y salarios de adelantados de distintos oficios y rangos, entre ellos los canteros, así como costes de diversas y específicas labores; pueden consultarse como ejemplos Cortón de las Heras 1997; López Díez 2006; Contreras Jiménez 2024a. La financiación de las edificaciones segovianas en esta época ha sido objeto de varias publicaciones, véase García Sanz 1985 y Cillanueva de Santos 2009.

³ A través de la documentación notarial se perciben otros aspectos de la labor de cantería. AHPSG (Archivo Histórico Provincial de Segovia), prot(ocolo). 18, ante Antonio Buisán, fol. 141, 1507, junio, 11. Segovia: Hernando de Castañeda, cantero, estante en Segovia, se obligó a sacar de la cantera berroqueña de Ciguñuela dos piedras para dos canes al chantillón que dio el alcaide del alcázar de dos palmos de alto, dos piedras de a ocho pies del mismo alto, otras dos piedras de siete pies del mismo alto y dos piedras para los cubos de a cuatro pies. Por las dos primeras percibiría dos castellanos y por cada una de las otras, diez reales. Realizó esta labor para Juan Gutiérrez Carrera, cantero. Castañeda se obligó también a sacarlas de la dicha cantera y ponerlas a su costa a la puente levadiza del alcázar, donde puedan llegar las carretas. Todo este trabajo estaría finalizado en los diez días siguientes; de no cumplir, Gutiérrez y Pedro, su criado, *bolgués a mi costa, no teniendo que labrar en el alcázar o en otra parte, entiéndase bolgando a mi costa*. Del pago total fueron adelantados delante de los testigos del acto notarial, entre los que figuraba Juan Carrera, hijo de Gutiérrez, estante en la ciudad, ocho reales de plata, declarando Hernando que había recibido otros nueve reales de Gutiérrez. Ninguno de los dos canteros sabía escribir. AHPSG, prot. 19, ante Antonio Buisán, fol. 282, 1509, octubre, 10. Segovia, ofrece otro ejemplo: en 1509 Juan del Regidor, vecino de Pellejeros -hoy despoblado junto a Palazuelos de Eresma (Segovia)-, se obligó a pagar a Juan del Campo, cantero, vecino de la ciudad a San Justo, cuatro piedras negras sepulturas de las de Toledo; fueron vendidas a dos ducados cada una y habrían de ser puestas en la Catedral.

Las portadas en los asientos de negocios jurídicos

Los textos que se presentan aportan datos de alto interés que proporcionan los trazos de la presencia social del otorgante —oficio, vecindad, origen por nacimiento—, del comitente —vecindad—, de la obra —materiales, diseño, elementos— y de la referencia topográfica del edificio en la ciudad —collación—. Incluso, en algunos casos podemos hablar de un capital relacional a través de los fiadores y testigos, pero con aplicación sobre todo a los canteros, siendo mucho más imprecisos en el caso de los dueños de los edificios.

No obstante, dichos instrumentos dejan otros aspectos en oscuridad por su propia tipología documental: no dan razones para hacer las obras; ni aportan relaciones con otros elementos de la fachada —proporción, materiales, relación entre los vanos—, ni con la perspectiva de visualización de las torres medievales y su prestigio, si estas existían, o los nexos con el entorno de la vía o plaza en la que estaba situado el edificio o con unos hipotéticos ejes de la casa o de patios interiores; no suelen especificar los materiales del pavimento de la entrada o de otros espacios de habitación, ni indicar qué solución se aplicaba a la transición entre la vía pública y el interior; ni a qué medios de transporte permitían el acceso. Igualmente, se desconoce la situación en el momento de la contratación del tamaño real del inmueble; si fue heredado, comprado o fruto de la unión de construcciones; de sus materiales y de su planta; de su entorno físico y de otras cuestiones asimismo de alta relevancia como los datos concretos de los canteros —nexos con talleres— o de los propietarios: su fortuna —gastos, ingresos y gestión—, su posición en el grupo familiar —de donde puede derivar la intencionalidad de generación de una seña de identidad para una nueva rama familiar o para un protagonista de un ascenso social— y sus redes sociales —de vecindad, de poder y artísticas—.

La portada como nexo exterior-interior/espacio público-espacio doméstico

Siendo la portada un sector de las fachadas que avanza ligeramente sobre el espacio público, atrae la atención resaltando el acceso a unas casas principales que comunican de forma ostentosa la pertenencia de su dueño y su familia a un grupo social que ejercía privilegios sobre la comunidad urbana. De ahí el interés por dichas moradas familiares en los testamentos, los vínculos de bienes y los mayorazgos. Tengamos en cuenta que en un contexto de cultura visual que otorgaba una gran importancia a las formas como indicadores de una posición social— colores, telas, joyas, comidas y otros elementos a los que se dotó de carácter suntuario—, fueron utilizadas determinadas estrategias de expresión de mensajes de pertenencia a un grupo social para establecer diferencias con el resto de la comunidad (Álvarez-Ossorio 1998-99).

De esta manera las portadas fueron entendidas como una expresión del sensorial de un grupo social, como una seña de identidad de una familia que desde un espacio cerrado y doméstico da paso al abierto y público, es decir, a la calle o una plaza. La portada que enmarca la puerta principal, insisto, marca la diferencia y límites entre el espacio doméstico y público⁴.

⁴ La puerta como límite se aprecia en las tomas de posesión de bienes. ADPSG (Archivo de la Diputación Provincial de Segovia), Obras Pías, caja 7, n.º 10, 1521, abril, 30, documenta la toma de posesión por parte del representante del deán y cabildo de la catedral de Segovia, como herederos de Pedro López de Medina, de unas casas que fueron de Juan de Segovia, después de Juan

Una concreción física del mensaje visual fue la colocación en el exterior de sus casas principales de emblemas heráldicos, indicativos del enaltecimiento de la vivienda familiar, como se hacía en las grandes celebraciones urbanas con los tapices que engalanaban las fachadas⁵. La portada, civil o de capilla funeraria, así se convierte en un tapiz permanente superpuesto al interior para indicar y permitir que fuese medida la posición social y económica de preeminencia del poseedor del edificio ante la sociedad local; por tanto, fue un medidor de escala de poderes. Es más, cabe plantearse si el general desarrollo de las portadas pudiera tener conexiones con un embellecimiento de las puertas de las murallas más allá de sus funciones defensivas, cuestión que supera con mucho el objeto de este trabajo.

Pues bien, cada portada pudo ser foco de movimiento artístico por imitación y su consecuente aceptación social. Tenía una influencia tal que unos propietarios quisieron mostrar en sus viviendas las formas utilizadas por otros. Así las portadas en piedra se convirtieron en una manifestación del imaginario urbano, formas privadas que pasan a ser de todos por la aceptación que se hace al copiar al vecino, al asimilarse a él y a sus valores expresados en determinadas actitudes, en este caso, resaltar el acceso a las casas principales, como mensaje-estrategia de exhibición de posiciones socioeconómicas⁶.

Resulta llamativo que no consta la emulación hacia manifestaciones artísticas de la propia familia, con lo que habríamos podido considerar la generación de unas genealogías en piedra, que, a la postre, fueron establecidas en y por la disposición de emblemas heráldicos; pero sí fueron imitados terceros, quizá por considerar en ellos una posición social o económica a reproducir o por interés en participar de las formas arquitectónicas empleadas, bien como signo de poder o como actualidad estética. Ahora bien, esta actitud restaba identidad al comitente si no se personalizaba, de donde vienen las variaciones con los escudos de armas y algunos detalles que añadieron los comitentes Gonzalo de Cáceres y Gonzalo del Río.

Por otro lado, desde el punto de mira de los asientos notariales, en ninguno de los presentados se aporta el nombre de la calle, sólo se alude al amplio ámbito de una collación, de tal manera que el edificio fue definido por su dueño y el uso que éste le daba, para todos residencial salvo para Cáceres en el momento de la contratación. Todo ello plasma una imagen

del Sello, y por último de Medina, que son *al cantón de la calle de Escuderos*. Vivía en ellas la viuda de Iñigo de Orozco. Delante de una criada, dicho representante en señal de posesión *se anduvo paseando por la casapuerta de las dichas casas e cerró sobre sí las puertas de ellas e quedó por poseedor*. La relevancia de la puerta principal se plasmó en las imposiciones testamentarias de Gonzalo de Herrera de 10 de mayo de 1516 a Diego, su hijo mayor. Gonzalo, reconociendo la posición social de su mujer, Isabel de Barros, ordenó a su vástago que, aunque fuera a heredar las casas principales, estas edificaciones serían la vivienda, después de fallecido Gonzalo, de Isabel e *sus yxos e yxas* solteros, de manera que él tendría que entrar en su morada por otra puerta y no por la de las casas principales (Abad y Martín 2009, 80-1 para el testamento).

⁵ Más adelante se situarán en portadas y fachadas medallones con los bustos de Hércules y Onfalia (Contreras Jiménez 2015).

⁶ El sistema de imitación, que precedió a los catálogos actuales, era utilizado en multitud de obras de diversa tipología. Así en 1511 Martín Callejo, vecino de Segovia a Santo Tomás, se obligó con Alonso Osorio a realizar una cerca para un terreno que tenía este último enfrente de la venta de la Fuenfría; entre las condiciones figura que se hará como otra hecha para Juan de Contreras *que está camino del puerto* (AHPSPG, protocolo 33, ante Jerónimo Bonifaz, fols. 207-208v, 1511, marzo, 8. Segovia). En ese mismo año doña Francisca de Cáceres, hermana de uno de los comitentes que nos ocupa, encargó un retablo para su capilla funeraria en la segoviana iglesia de la Trinidad basándose en otro de una notable familia de Segovia (Contreras Jiménez 2024b).

de hitos en el interior de las zonas urbanas que indica un retraso en el desarrollo onomástico viario y, por tanto, la pervivencia de criterios medievales para designar calles y áreas urbanas.

Canteros, comitentes, actos ante escribano y obras

En los actos ante escribano documentos y personajes presentan rasgos comunes que permiten una primera aproximación a su realidad social. Sin afán de exhaustividad se pueden aportar unas líneas generales de muchos de ellos. En los canteros, identificados de escueta manera por el escribano con nombre, apellido y vecindad segoviana, se aprecia la frecuente compañía de un fiador que asegurase el cumplimiento del trabajo acordado y de unos testigos del mismo oficio, así como la supervisión de las obras por otros canteros propia del sistema gremial de producción.

Los propietarios que encargaban fueron identificados sucintamente. Después del nombre y apellidos, en su mayoría sin tratamiento, sólo figura su vecindad en Segovia sin relación alguna con instituciones, aunque otra documentación les vincule con el gobierno local. Sus filiaciones indican, además, la pertenencia a grupos familiares cuyos miembros estaban presentes en las instituciones de poder civil y eclesiástico desde al menos el último tercio del siglo XV en el caso más reciente, Gonzalo del Río y, quizá, Enríquez de Tapia. La excepción geográfica la constituye *el señor* Pedro de Luján, identificado como maestresala del rey y vecino de Madrid. Salvo en un caso, avanzada la centuria, actuaban directamente y estaban presentes en el acto de otorgamiento ante escribano; en la excepción fue su mayordomo, su administrador, quien se encarga de la gestión.

La portada de Juan de Arribas o Ribas - Gonzalo de Cáceres. 1506⁷

La obra se realizaría en unas casas que pertenecían a Gonzalo junto a la iglesia de San Pablo, sobre cuyo espacio está hoy la plaza del conde de Cheste. Aunque no eran la residencia del comitente en la data de la contratación, iban a mostrar su emblema heráldico, con lo que parece que en un futuro se podrían convertir en sus casas principales.

Cáceres figuró en 1505 entre un grupo de privilegiados económicos llamados *herederos del vino* que se beneficiaban de la *vieda*, de la obligatoriedad de la venta local de dicho producto, de características menos apetecibles de los de otras zonas⁸. Su familia tuvo alta presencia en Segovia a lo largo del siglo XV, pero el heredero principal fue su hermano Francisco de Cáceres.

El otorgante de la carta de obligación, Ribas, que no presenta fiador, pudo ser familiar de varios personajes vinculados a las obras en la catedral antigua. Incluso, en 1476 figura en las obras del claustro catedralicio un Juan de Ribas, cantero, sobrino del igualmente cantero,

⁷ Documento I del Anexo para la transcripción.

⁸ Martínez Moro 1985, 159.

Pero Gutiérrez⁹. Se menciona como medida, una utilizada por el carpintero Juan Serrano, que fue castigado por la Inquisición por haber sido testigo falso, al igual que su mujer¹⁰.

Entre los testigos de la carta de obligación figuró Mateo Hornero, cantero, que en 1509 se obligó a empedrar una calle junto con otro compañero; Diego de Cuéllar, que podría ser el mercader miembro de la conocida familia de los Cuéllar; y Diego de Burgos, mercero¹¹.

*La portada de Juan de Secadura - Pedro de Luján. 1513*¹²

La portada estaría situada en las casas principales en Madrid de Pedro de Luján, sin mayor precisión topográfica, aunque todo parece indicar, que eran las situadas en la collación del Salvador, en la hoy en la plaza de la Villa. Es el único caso de pago acordado mixto, en moneda y en especie, entre los analizados.

El documento es una carta de obligación por la que dos carreteros, Francisco de Valverde y Alonso de Vayona, salen fiadores del trabajo del cantero Secadura, lo que supone una unión entre los tres a partir de unos materiales ya trabajados o no, pero con necesidad de transporte hasta la obra. Las condiciones de la portada se habían firmado ante un escribano de Madrid, del que no se conserva la documentación de ese año.

Pedro de Luján perteneció a una ramificada familia madrileña que servía a la corona desde el reinado de Juan II de Castilla¹³. Su hermana, Isabel de Luján, estaba casada con Juan Vázquez Coronado, corregidor de Segovia, en unos años en los que Juan de Secadura, el cantero contratado, estaba realizando importantes trabajos en dicha ciudad. Lo más posible es que su fama llegase a la villa de Madrid por esa vía parental. Es más, entre los testigos de este documento están dos criados del corregidor, Fernando de Montoro y Pedro García, con lo que su sombra estaba presente en el acto notarial.

Secadura realizó otros trabajos para miembros de las élites segovianas, como para el licenciado Peralta en 1523¹⁴. Asimismo, intervino en numerosas obras para instituciones como el empedramiento de calle de las canonjías en 1508 o la restauración del Acueducto en Segovia o como otras hidráulicas en 1510 en Ávila cuando diseñó la canalización y guiamiento del agua desde las fuentes de las Hervencias hasta otra situada junto a la Casa del Regimiento levantada en el Mercado Chico¹⁵. A comienzos de la década de los años veinte realizó en Medina del Campo el puente de San Francisco, el arca de San Nicolás con sus arcos, el humilladero de la puerta de Salamanca y el rollo de la plaza de la villa¹⁶.

⁹ López Díez 2006, 285, 87 nota 153 y 106-7; *ibidem*, 118 y 72 para García de Ribas; *ibidem*, 124 para Juan.

¹⁰ Asenjo González 1986, 657.

¹¹ Ruiz Hernando 1982, II 95, doc. 64, 1509, octubre, 26 documenta a Hornero; *ibidem* 171, doc. 18, 1499, marzo, 4 para Cuéllar; *ibidem* 171, doc. 22, 1505, febrero, 27, para Burgos.

¹² Documento II del Anexo para la transcripción.

¹³ Véanse los numerosos y sugerentes trabajos de Castellanos Oñate sobre este extenso grupo familiar.

¹⁴ Villalpando y Vera 1952, 20-22.

¹⁵ Ruiz Hernando 1982, II 95, doc. 63, 1508-III-10; López Díez 2006, 287; Nieto Caldeiro 2023, 175, notas 3 y 4.

¹⁶ Según un interesantísimo pleito custodiado en el ARCHVA (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid), (Registro de Ejecutorias, 370/15, 1524, junio, 17. Secadura tuvo varios pleitos más relacionados con su trabajo.

*La portada de Pedro de Haro - Gonzalo del Río. 1554*¹⁷

La obra se realizaría en las casas principales, especificando que eran la residencia del comitente, Gonzalo del Río, en la *collación* de San Martín, alusión a la demarcación urbana que sólo se explicita en este texto. Sin embargo, no concreta el emplazamiento de dichas casas. La familia del Río avanzó en el siglo XV desde la gestión de impuestos al gobierno local¹⁸.

Se documenta en esta obra una estrecha colaboración entre Pedro de Haro, cantero, y Jerónimo de Enveres (o Amberes), fiador del anterior. Haro está documentado como destajero y cantero en las obras de construcción de la nueva Catedral de Segovia entre 1561 y 1573¹⁹. En 1564 otorgó testamento, donde expuso que había trabajado para la segoviana doña María de Peralta y para su marido, el secretario real Francisco de Eraso²⁰.

Por su parte Amberes trabajó junto con un hijo homónimo, entre 1555 y 1596; en 1600 ya había fallecido²¹. Figuró como entallador en la nueva Catedral de Segovia en 1558²². Pues bien, Jerónimo fue testigo en una capitulación de 1553 sobre una contratación de obra firmada por Francisco de Giralte y don Manuel Vozmediano, sobre un retablo para la capilla en Madrid de sus parientes el secretario Juan de Vozmediano (†ca.1546), casado con doña Juana de Barros, prima de la mencionada doña María de Peralta, —ambas sobrinas de Isabel de Barros, cofundadora del hospital de la Concepción—, matrimonio que tuvo numerosos intereses en Segovia y su Tierra²³. Con ello estamos ante lo que parece nuevos hilos de parentesco e influencia femenina familiar entre miembros de élites que habrían requerido y unido a artistas para trabajos en Segovia y en Madrid.

*La pared y portada de Francisco Maldonado - Gabriel Enríquez de Tapia. 1572*²⁴

En las inmediaciones de la puerta de San Juan de la ciudad, es decir, intramuros como se consideraba entonces, se haría una importante obra en las casas principales de Enríquez de Tapia, tratado como *señor don*. El emplazamiento, a pesar de la tradición bibliográfica segoviana, sitúa el edificio en un entorno dominado por puerta de la muralla que recibía ese nombre, inexistente en la actualidad, en la que apoyaba la casa de los condes de Chinchón.

En este caso el cantero Francisco Maldonado y Lorenzo Hernández, mayordomo de don Gabriel Enríquez de Tapia, vecinos de Segovia, firmaron, y ambos sabían hacerlo, una concordia. Maldonado tomó a hacer *una* (tachado) *pared y la portada toda de cantería en las casas principales del dicho señor don Graviel que están en esta çibdad a la puerta de San Juan*, según unas condiciones expuestas en la contratación de la obra, firmadas por Maldonado y presentadas en

¹⁷ Documento III del Anexo para la transcripción. Villalpando y Vera 1952, 43 dieron noticia de este documento.

¹⁸ Contreras y Hoces 2020.

¹⁹ Cortón de las Heras 1997, 164, 168, 170, 172, 173, 174, 176 y 177.

²⁰ Villalpando Martínez 1985, entrada 431.

²¹ Villalpando Martínez 1985, entradas 44 a 49.

²² Cortón de las Heras 1997, 114, 130 y 163; en especial 159.

²³ Martín Ortega 1961, 127.

²⁴ AHPSG, prot. 287, ante Luis González Varillas, fol. 142, 1572, abril, 18. Segovia. Este documento no ha sido transcrito, pero sí se sabía de él por Villalpando y Vera 1952, 57.

un proceso ante el escribano González de Varillas. Conforme a ellas el cantero tenía percibidos de Tapia y de su mayordomo 4.150 reales, que valían 141.100 mrs. Hechas las cuentas en que entraba la portada de la puerta principal *con sus pedestrales e columnas e capiteles que yo tengo que dar acabada de todo punto a mi costa conforme al dicho contrato*, se le debía aún 7757 mrs. *La piedra que está labrada e por labrar al pie de la obra, que esta piedra es del dicho señor don Gabriel*, sería tomada por Maldonado *según tasación hecha por Juanes de la Aya e Juan de Olmedo, canteros, maestros del dicho oficio, que esta en el proceso* (fol. 142v) *de la causa*. Hernández así lo aceptó y se acordó que la mencionada piedra sería la usada en la obra. Si el costo final de la misma superase la cantidad aún debida, se le descontaría al dicho Maldonado.

El documento menciona a varios canteros, además de a Francisco que había trabajado unos años antes en Segovia²⁵. Los maestros tasadores de la portada y pared fueron Juanes de la Haya, que parece que en 1561 trabajó como destajero en la piedra para la construcción de la nueva Catedral²⁶, y Juan de Olmedo, que pudiera ser familia de varios personajes que trabajaron en la antigua catedral de Segovia. Se desconoce igualmente si existió filiación con los plateros con ese apellido documentados en la ciudad en la segunda mitad del XVI y primera de la siguiente centuria²⁷.

Entre los testigos destaca Diego de Artiaga, uno de los encargados de derribar parte del segoviano convento de Santa Clara de la plaza en 1562²⁸. Su figura alcanza gran interés por ser el autor de la portada y otras en el interior de la casa que Francisco Mejía de Tovar tuvo en Segovia, como luego trataremos.

Cuestión aparte es el comitente. Los Enríquez de Tapia en Segovia merecen un estudio más amplio porque pudieran tener conexiones sociales complejas, incluidas con descendientes de judeoconversos enriquecidos. Gabriel parece estar entroncado con Luis Herrera y doña María de Castilla, vecinos de Toledo, a su vez, con conexiones con Prádena y Pedraza²⁹. En cualquier caso, a los ojos del escribano del último tercio de siglo su alto tratamiento, reflejo de su consideración social, fue *señor don*.

El abono de la obra de García Gil en las casas principales de Diego Arias Dávila (1554) y el impago de la correspondiente a Diego de Artiaga en las propias de Francisco Mexía Tovar (1572)

Si bien el documento otorgado por Gil no corresponde con una portada, no carece de interés por ser prototipo de carta de pago³⁰. Como peculiaridad no aporta referencias ni siquiera zonales a la situación de las casas.

²⁵ Villalpando y Vera 1952, 58.

²⁶ Cortón de las Heras 1997, 164.

²⁷ Andrés de Olmedo, carpintero, entre los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI; de un Andrés de Olmedo, cantero, en 1498; o de un Diego de Olmedo, maderero, en 1510. López Díez 2006, 63, 65; *ibidem*, 148; *ibidem*, 108, nota 234. Villalpando Martínez 1985, entradas 667 a 684 sobre los plateros Olmedo.

²⁸ Cortón de las Heras 1997, 166. Pudiera ser familiar de Andrés de Artiaga, canónigo, mayordomo del hospital de la Catedral antes de 1513, consúltase en López Díez 2006, 108; *ibidem*, 124 para Juan de Artiaga, que quizá sea el mismo llamado Juanchón de la página 153, nota 68, trabajador en 1477.

²⁹ ARCHVA, Ejecutorias, 1234/62, 1572, junio, 18.

³⁰ Documento IV del Anexo para la transcripción.

Pudiera ser que estuviéramos ante Diego Arias Dávila (testamento en 1595), descendiente de Francisco Arias Dávila —hermano o hijo natural del contador mayor Diego Arias de Ávila (†1466)— que gozó de gran prestigio en la Segovia del siglo XVI³¹.

Del cantero Gil se conocen otras obras en Segovia. En 1527 firmó unas condiciones para el enterramiento de don Andrés de Cabrera en la iglesia del monasterio de San Francisco, buscando que no fuera de menor dimensión que el que allí tenía Francisco de Cáceres. Nos encontramos de nuevo con la comparación de unos poderosos con otros hasta en la memoria histórica. En 1539 figuró como oficial cantero en las obras de la construcción de la nueva Catedral. A finales de 1550 se obligó a realizar una portada de piedra cárdena en unas casas en la parroquia de Santa Eulalia³².

Entre los testigos es preciso señalar a Agustín Fernández, que figura como tal en otras escrituras de Ruescas³³. La presencia y papel desempeñado refleja la habitual participación en las acciones notariales de personajes que no tenían por qué pertenecer a los círculos de los otorgantes o de los receptores de tales acciones. Indica, pues, la necesidad de valorar la información aportada por el documento considerando los textos que le rodean.

Junto a esta carta de pago, es preciso documentar otra acción: el desacuerdo en el abono. Esa fue la razón de que el cantero Diego de Arteaga, vecino de Segovia, litigase por el pago de más de 800 ducados. En Segovia a 14 de enero de 1577 se inició el pleito que después pasaría a instancia superior en Valladolid, porque Diego de Artiaga había hecho *una portada e delantera en las casas del dicho Francisco Mexía, vezino e regidor de la dicha ciudad, en esta manera: la puerta que eran basas y tranqueros e janbas e dientes e columnas e predestales por precio de quarenta y dos mil maravedís, y demás de aquello avía echo su parte de lo demás de la delantera por de dentro e fuera, según e como al presente estaba de piedra cárdena*³⁴.

La labor se extendió al interior de la casa, donde Artiaga había hecho otras muchas obras bajo concierto y precio. Mexía fue condenado en Segovia el día 9 de diciembre de ese mismo año a pagar además de los 5004 (sic) reales que ya había abonado, otros 200 ducados según la tasación de los oficiales que actuaron como testigos. El regidor apeló argumentando que los tasadores eran amigos íntimos del cantero, pero la sentencia fue confirmada en Valladolid a 11 de agosto de 1579. Una nueva apelación de Mexía replicó que solo habían concertado la puerta y columnas con los pedestales en los 42.000 mrs.; que los tasadores habían considerado el resto de la obra de cantería fuera de esa cantidad, por lo que aquella parte de la tasación no debía de pasarse al comitente y que Artiaga reconocía haber recibido también 235 reales y un cuartillo que habían de quitarse de los 220 ducados. Por último, aunque pareció que el cantero ya había recibido 5400 (sic) reales más 181 por otra parte, la sentencia definitiva obligaba a Mexía a pagar la obra que daría fama a su vivienda hasta nuestros días.

³¹ Contreras Jiménez 2018, 226-7.

³² Para 1527 véase R[evilla] 1961 a y b; para 1539 Cortón de las Heras 1997, 111 y López Díez 2006, 194; para 1550 Villalpando y Vera 1952, 38.

³³ AHPG, prot. 76, ante Manuel de Ruescas, 1554, noviembre, fol. 45v.

³⁴ ARCHVA, Ejecutorias, 1418/15, 1580, junio, 30.

Consideraciones finales

Los documentos presentados han ofrecido a través de un rápido recorrido aportaciones para una aproximación al estudio interdisciplinar de las portadas de la ciudad de Segovia en el siglo XVI. Asimismo, se ha hecho patente la relevancia de la documentación notarial y de los archivos históricos para contribuir al conocimiento de una imagen urbana que difiere en algunos casos de la construida por la tradición bibliográfica y por los restos arquitectónicos que conocemos en el siglo XXI. Será necesario, pues, continuar ahondando en el estudio de casos concretos que faciliten llegar a conclusiones generales.

En la evolución de los instrumentos se vislumbra la propia de la sociedad castellana, pero también la concreción en los contratos y sus cumplimientos, que pudo tener como una de sus causas locales la construcción de la nueva catedral a partir de 1525 y las necesarias variaciones que tuvo que acarrear para los oficios de la construcción y para los comitentes de obras particulares.

Por otro lado, las oligarquías urbanas consideraron sus viviendas como expresión de una Casa noble, gobernada y representada por el mayorazgo. A través de su patrimonio en la ciudad que acabó integrándose en su capital simbólico —adquirido gracias a su capacidad económica— participaron de la cultura urbana de exhibición pública.

La portada, transformación del acceso a una morada, logró revestir la fachada de las casas de los ancestros o del protagonista del ascenso. Emitió un mensaje a la comunidad de elogio a los antepasados, a través de los emblemas heráldicos, y al grupo social, al que se imita, pero también en el que colaboró para crear el imaginario propio de las élites dirigentes. De esta manera, las portadas se constituyeron en estrategias de construcción y de memoria histórica del grupo familiar, así como de su expresión (y comprensión) en la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASTRO, C.; MARTÍN ANSÓN, M.^a L. (2009): *La capilla de los Herrera en la iglesia de San Martín de Segovia*. Caja Segovia, Segovia.
- ALONSO MARTÍN, J. J. (1997): “Linajes madrileños en la Baja Edad Media”. En J. Lorenzo (ed.), *Organización social del espacio en el Madrid medieval (II)*, Al-Mudayna, Madrid, pp. 113-125.
- ALONSO RUIZ, B. (2012): “La Nobleza en la Ciudad. Arquitectura y Magnificencia a finales de la Edad Media”. *Studia historica. Historia moderna*, 34, pp. 215-251.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, M.^a; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, R. (2015): “Espacio urbano y sociedad en el Oviedo bajomedieval: una propuesta metodológica”. *Edad Media*, 16, pp. 149-174.
- ÁLVAREZ- OSSORIO ALVARINO, A. (1998-99): “Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI-XVIII)”. *Revista de Historia Moderna*, 17, pp. 263-278.
- ASENJO GONZÁLEZ, M.^a (1986): Segovia: la ciudad y su tierra a fines del medievo. Diputación Provincial de Segovia.
- CARLÉ, M.^a DEL C. (1988): “La sociedad castellana del siglo XV en sus testamentos”. *Anuario de Estudios medievales*, 18, pp. 537-549.
- CILLANUEVA DE SANTOS, M. Á. (2009): *La construcción de la catedral de Segovia a través de sus cuentas*, Caja Segovia.

- CONTRERAS JIMÉNEZ, M.^a E. (2015): “Hércules y Onfalia”. En S. Martínez Caballero y S. Vilches Crespo (coords.), *Imago Urbis Romae. Ciudades romanas de Segovia*, p. 248.
- CONTRERAS JIMÉNEZ, M.^a E. (2018): *Linaje y transición histórica: Los Arias Dávila entre el Medievo y la Modernidad*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/41a2fbe0-6ecc-4ce3-9681-49387704bc33>
- CONTRERAS JIMÉNEZ, M.^a E. (2024): “La cofradía de San Bartolomé de Segovia y la armadura de madera de la iglesia homónima: el contrato de obra de 1506”. *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 20, pp. 189-197.
- CONTRERAS JIMÉNEZ, M.^a E. (2024b): “El patronazgo de doña Francisca de Cáceres en su capilla de la iglesia de la Trinidad (Segovia 1511). La interpretación de las fuentes de archivo en Enseñanza Secundaria”. *Educación y futuro: Revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, 50, pp. 49-80.
- CONTRERAS JIMÉNEZ, M.^a E.; HOCES DE LA GUARDIA BERMEJO, Á. L. (2020): “Capilla nobiliar y epigrafía para unos judeoconversos segovianos del siglo XV. Los del Río en la iglesia de San Martín”. *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 16, pp. 199-226.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. DE (1919): “La casa segoviana. Las casas-fuertes torreadas”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 27, 3, pp. 153-163.
- CORTÓN DE LAS HERAS, M.^a T. (1997): *La Construcción de la Catedral de Segovia (1525-1607)*. Caja Segovia.
- GARCÍA SANZ, Á. (1978-1988): “Cómo se financió la construcción de la catedral de Segovia”. *Estudios Segovianos*, XXIX, 85, pp. 181-230.
- GONZÁLEZ ZALACAIN, R. J. (2021): “Vida en familia: prácticas culturales, materialidad y sociabilidad en la Castilla bajomedieval”. En J. Á. Solórzano Telechea, J. Haemers, Ch. Liddy (coords.), *La familia urbana: matrimonio, parentesco y linaje en la Edad Media*, pp. 315-339.
- HERNÁNDEZ NIEVES, R. (1997): “Catálogo de portadas platerescas de Extremadura”. *Revista de estudios extremeños*, 53, 3, pp. 767-838.
- LADERO QUESADA, M. F. (1998): “La vivienda: espacio público y espacio privado en el paisaje urbano medieval”. En J. I. de la Iglesia Duarte (coord.), *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales. Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*, pp. 111-128.
- LARIOS MARTÍN, J. (1965): “Actos positivos e indicios de nobleza e hidalguía, con que se pretendía justificar en nuestra ciudad y provincia dichas calidades, en los que deseaban ingresar en las órdenes militares de caballería”. *Estudios Segovianos*, XVII, 50-51, pp. 347-368.
- LÓPEZ BENITO, C. I.; RUPÉREZ ALMAJANO, M.^a N. (1992-1993): “Aportación al estudio de la Nobleza salmantina en la Edad Moderna a través de sus casas”. *Studia historica. Historia moderna*, 10-11, pp. 149-168.
- LÓPEZ DÍEZ, M.^a (2006): *Los Trastámara en Segovia. Juan Guas, maestro de obras reales*. Caja Segovia.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M.^a I. (2008): *La arquitectura del siglo XVI en Ávila: La Casa de Bracamonte y el patrimonio abulense*. Diputación de Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- MARTÍN ORTEGA, A. (1961): “Más sobre Francisco Giralte, escultor”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 27, pp. 123-130.
- MARTÍNEZ ADELL, J. (1955): “Arquitectura plateresca en Segovia”. *Estudios Segovianos*, VII, 19, 5-56.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. (2015): “Imagen e identidad en la arquitectura medieval hispana: carisma, filiación, origen, dedicación”. *Codex aquilarensis*, 31, pp. 121-150.
- MARTÍNEZ MORO, J. (1985): *La tierra en la Comunidad de Segovia. Un proyecto señorial urbano (1088-1500)*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MATEO ORTEGA, A. (2016): “Portadas mudéjares de palacios de Toledo”, *Estoa*, 9, pp. 117-131.

- MONSALVO ANTÓN, J. M.^a (2002): “Espacios y poderes en la ciudad medieval. Impresiones a partir de cuatro casos: León, Burgos, Ávila y Salamanca”. J. I. de la Iglesia (coord.), *Los espacios de poder en la España medieval. XII Semana de Estudios Medievales* (Actas Congreso de Nájera, 2001), Instituto de Estudios Riojanos, Gobierno de la Rioja, Logroño, pp. 97-147.
- MUÑOZ GÓMEZ, V. (2020): “Edilicia, práctica y memoria del poder señorial. El caso de Fernando de Antequera, Leonor de Alburquerque y sus herederos en la Castilla Bajomedieval”. *Trabajos y Comunicaciones*, 52, <https://www.trabajosycomunicaciones.fahce.unlp.edu.ar/article/view/TyCe124>. [Consulta 5/09/24]
- NIETO CALDEIRO, S. (2023): “La formación de la Alameda de San Antonio de Ávila”, *Cuadernos Abulenses*, 52, pp. 173-198.
- R[EVILLA], Á. (1961a): “Un enterramiento en San Francisco”, *Estudios Segovianos*, XIII, 37-38, pp. 399-400.
- R[EVILLA], Á. (1961b): “Enterramiento de Andrés de Cabrera en San Francisco”, *Estudios Segovianos*, XIII, 37-38, p. 403.
- RODRÍGUEZ DE ANTONIO, F DE P. (2016): *Arquitectura civil segoviana en el Plateresco*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid.
- RUIZ GÁLVEZ, Á. M.^a (2011): “Guardar las apariencias. Formas de representación de los poderes locales en el medio rural cordobés en la época moderna”. *Historia y Genealogía*, 1, pp. 167-187.
- RUIZ HERNANDO, J. A. (1982): *Historia del urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*. Diputación Provincial de Segovia.
- SORIA MESA, E. (2007): *La nobleza en la España Moderna. Cambio y continuidad*, Madrid.
- VV.AA. (2010): *La Casa Segoviana. De los orígenes hasta nuestros días*, Caja Segovia.
- VERA, J. DE (1950): “Piedras de Segovia”, *Estudios Segovianos*, II, 5, pp. 261-628.
- VILLALPANDO MARTÍNEZ, M. (1985): *Diccionario de artistas y artesanos en Segovia, siglos XVI y XVII*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Segovia.
- VILLALPANDO MARTÍNEZ, M.; VERA, J. DE (1952): “Notas para un diccionario de artistas segovianos del siglo XVI”. *Estudios Segovianos*, 10-12, pp. 59-160.

ANEXO³⁵

Documento I

1506, septiembre, 25. Segovia.

Carta de obligación otorgada por Juan de Arribas o Ribas, cantero, para la realización de una portada en las casas de Gonzalo de Cáceres junto a la iglesia de San Pablo de Segovia.

AHPSG, protocolo 19 ante Antonio de Buisán, fol. 335.

De obra de Gonzalo de Cáceres Signo de la Cruz
En XXV de septiembre de DVI años.

Sepan quantos esta carta vieren como yo, Juan de Arribas, cantero, vecino en la noble çibdad de Segovia, otorgo y conosco por esta carta que tomo a hazer e obrar de vos Gonçalo de Cáceres, vecino en la dicha çibdad, que estades presente, una portada de piedra cárdena en las casas (tachado: en que al presente bives) que tenéis cabe San Pablo de la dicha çibdad; la qual dicha portada ha de ser (tachado: de) cada pie derecho de tres pieças en que la piedra de en medio ha de aver su tranquero e, sy quisieredes, cada uno de los dichos pies de dos pieças que ansy lo haré y con sus dos canes de la manera de la portada de Rodrigo de Contreras, con su lintel entero de dos pies en ancho de los de Juan Serrano, carpintero, en el cual dicho lintel tengo de hacer un escudo con las armas de vos, el dicho Gonçalo de Cáceres, en la misma piedra del dicho lintel e el lalfeça que va arrimada a los dichos pies derechos. Por de dentro de la dicha casa tengo de faser de la piedra que al presente está en el arco de la dicha casa, salvo que ha de llevar dos piedras cárdenas del alto del çimiento de la dicha casa cada alfeça de la dicha puerta; e ha de ser la

portada de siete pies y medio o ocho en ancho, como vos quisieredes, con su batiente entero de piedra cárdeno. Y tengo de haser la dicha portada a vista de ofiçiales e contentamiento del dicho Gonzalo de Cáçeres e que la dicha piedra sea de buen grano duro. La qual portada me obligo de haçer de oy, día de la fecha de esta carta, fasta el día de Todos Santos primero de este año de la fecha de esta carta, asentada e acabada por dos mill e trezientos y setenta e çinco maravedíes, so pena que a mi costa se pueda dar a haser a otros ofiçiales en la manera susodicha. E yo, el dicho Gonçalo de Cáçeres, me obligo de apoyar la dicha casa e de dar la cal que fuere menester para haser la dicha portada e de pagar a vos el dicho Juan de Arribas los dichos dos mill e trezientos y setenta e çinco maravedíes por tercios, el primero luego y el segundo mediada la obra e el tercero acabada la dicha obra, so pena de lo pagar con el doblo e las dichas penas pagadas o no obligámonos a lo susodicho.

Para lo qual así tener e guardar e cunplir e pagar e aver por firme (distinta tinta: obligamos) a ello e para ello a (distinta tinta: nos) mismos e a todos nuestros bienes, así muebles como raíces, avidos e por aver e por doquier e en qualquier lugar e parte que los (distinta tinta: nos ayamos e tengamos). E por esta presente carta (distinta tinta: damos) todo (distinta tinta: nuestro) poder cunplido en (distinta tinta: nos) e en ellos a qualesquier justicias de (distinta tinta: su alteza), ansí de esta dicha çibdad de Segovia como de otras qualesquier çibdades e villas e lugares de los sus reinos e señoríos ante quien esta carta paresçiere e de ella fuere pedido complimiento de justicia, a la juredición de las quales dichas justicias e de cada una de ellas (distinta tinta: nos sometemos) con los dichos (distinta tinta:

³⁵Se ha respetado al máximo la grafía del texto transcrito, siguiendo como normas:

— Han sido desarrolladas las abreviaturas.

— Se han usado las mayúsculas, las minúsculas y la división de las palabras según el uso actual.

— Se han introducido los signos de puntuación según el uso actual, salvo en formulario impreso.

— La i se ha transcrito como i cuando actúa como vocal, optándose por j o y cuando lo hace como consonante. Para la u y la v se ha seguido el uso actual, salvo en formulario impreso.

— Se ha dejado n por m antes de b o p.

— Las letras dobles al inicio de palabra han sido eliminadas.

— La lectura dudosa se presenta dentro de [].

nuestros) bienes, renunciando como (distinta tinta: renunciemos nuestro) propio fuero e juredición e domicilio para que (distinta tinta: nos) prendan (distinta tinta: los) cuerpo(distinta tinta:s) e, presos, entren e tomen los dichos (distinta tinta: nuestros) bienes e los vendan e rematen en publica almoneda segund fuero; e de los maravedís que valieren (tachado con distinta tinta: vos) entreguen y fagan buen pago (entre líneas y con distinta tinta: a la parte de nos que cumpliere a lo que se obliga) e también de la dicha pena, si en el (distinta tinta: cayeremos), como del dicho debdo principal e de las costas que sobre ello se (tachado: vos) recresciere de todo bien e complidamente, como si sobre ello oviesemos contenido en juizio ante juez competente por demanda e por respuesta, e fuese contra (distinta tinta: nos) dada sentencia definitiva e la tal (distinta tinta: fuese por nos consentida e pasada en cosa juzgada. E sobre esto que dicho es renunciemos y partimos de nos y de nuestro fabor e ayuda (en el margen inferior: Pagó Juan de Ribas y no se pagó más) (335v) todo tiempo feriado, qualquier que sea de pan e vino coger e de comprar e de comprar (sic) e de vender e todas ferias e mercados francos e todas las leyes e fueros e derechos e hordenamientos canónicos e çeviles e reales e conçejales e comunes e municipales e el traslado de esta carta e de parte de ella e plazo e consejo de abogado e la demanda en escrito e por palabra e la ley del derecho en que diz que el que se somete a juredición estraña, que antes del pleito contestado se puede arrepentir e declinar su juredición, e la ley del derecho en que diz que por renunciación que ome haga, non puede renunciar el derecho que non sabe perteneçerle, e todas cartas e mercedes e previlejos e libertades e franquezas de rey o de reina o de infante heredero o de otro señor o señora poderosos, ganadas e por ganar, e todas buenas razones, exeçiones e defensiones, e (distinta tinta: renunciemos) la ley del derecho en que diz que general renunciación non vala e por que esto sea çierto e firme e non venga en dubda, (distinta

tinta: otorgamos) esta carta ante escrivano público e testigos de yuso escriptos, que fue fecha e otorgada en la dicha çibdad de Segovia a (distinta tinta: veinte y çinco) días del mes de (distinta tinta: setiembre) año del nasçimiento de nuestro salvador Ihesu Christo de mil e quinientos e (distinta tinta: seis) años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es (distinta tinta: Diego de Cuellar e Mateo Hornero e Diego de Burgos, merçero, vecinos en la dicha çibdad y en sus arravales y el dicho Gonzalo de Cáceres firmó aquí su nombre e el dicho Juan de Rivas dixo que no sabía escrevir e rogó al dicho Diego de Cuellar que por él aquí firmase por su nombre, el qual firmó.

Rúbrica de Gonzalo de Cáceres

Rúbrica de Diego de Cuellar

Rúbrica de Buisán)

Documento II

1513, mayo, 23. Segovia.

Carta de obligación otorgada por los carreteros Francisco de Valverde y Alonso de Bayona para que Juan de Secadura ejecute y acabe una portada en las casas principales de Pedro de Luján, maestresala del rey, en Madrid.

ARCHVA, Protocolos y padrones, 3-1, protocolo de Diego de Tapia de 1513, fol. 129.

En Segovia en XXIII de mayo de I.DXIII años. Sepan quantos esta carta vieren como yo, Francisco de Valverde, e yo, Alonso de Vayona, carreteros, vecinos que somos de la noble çibdad de Segovia, nos, amos a dos, juntamente de mancomún a voz de uno e cada uno de nos por sí e por el todo, renunciando como por la presente renunciemos la ley de *duobus rex devendi* e la abtentica presente *oc yta de fide iusoribus* en todo e por todo, segund que en ellas se contiene, otorgamos et conosco por esta carta que nos obligamos e ponemos con vos el señor Pedro de Luxán, maestresala del rey, nuestro señor, veçino de la villa de Madrid, que estays absente, e

desimos que por cuanto Johan de Secadura, cantero, veçino de la dicha çibdad, tomo a faser de vos el dicho señor Pedro de Luxán una portada en vuestra casa principal en la dicha villa de Madrid con çiertas condiciones e en çierta forma por preçio de treynta e quatro mil maravedís e diez fanegas de trigo e quince arrobas de (entre renglones: vino), segund más largo pasó ante Francisco de Madrid, escribano de la dicha villa a que nos referimos. Por ende obligamosnos e ponemos con vos que el dicho Johan de Secadura fará e acabará la dicha portada segund e como e en la manera e al plazo que está obligado de lo faser e acabar por virtud de la dicha obligación, so pena que, si el dicho Johan de Secadura no lo diere fecho e acabado conforme a la dicha obligación e al plazo en ella contenido, que nosotros seamos obligados e nos obligamos de pagar la pena que el dicho Johan de Secadura se obligó e que la dicha portada se faga conforme a la dicha obligación que el dicho Johan de Secadura fizo e otorgó a nuestra costa de nuestro (sic) propios bienes, para en pago de la qual dicha obra resçibimos e el dicho Johan de Secadura con nosotros de la señora doña Ysabel de Luxán, mujer del señor Johan Vázquez de Corona (sic), corregidor en la dicha çibdad, siete mill maravedís en ducados e reales ante el escribano e testigos de esta carta de que somos contentos e entregados a nuestra voluntad.

Para lo qual así mejor tener e guardar e cumplir e pagar e aver por firme obligamos a ello e para ello a nos mismos e a todos nuestros bienes muebles e raíces, avidos e por aver, por doquier e en qualquier lugar e parte que los nos o qualquier de nos oy día hemos e tenemos e por esta carta damos todo poder cumplido en nos mismos e en los dichos nuestros bienes a todas e qualesquier jueçes e justiçias de la reina, nuestra señora, así de la su Casa e corte e chancillería como de esta dicha çibdad de Segovia e de todas las otras çibdades e villas e lugares de los sus reinos e señoríos ante quien esta carta paresçiere e de ella fuere pedido cumplimiento de justiçia, a la juridiçión de las quales e de cada una e qualquier

de ellas nos sometemos con todos los dichos nuestros bienes, renunçiendo como por la presente renunçiamos nuestro propio fuero, juridiçión e domiçiolio (sic) e la ley si conveneri de juridiçione para que las dichas justiçias o qualquier de ellas manden fazer e fagan entrega e execuçión en nos mismos e en los dichos nuestros bienes e los vendan e rematen en publica almoneda segund fuero; e de su valor vos entreguen e fagan buen pago e tanbién de la dicha pena del dablo, si en ella cayere(entre renglones: mos), como del principal con más todas las costas e daños e menoscabos que sobre ello se vos recreçieren en lo cobrar bien así e a tan cunplidamente, como si sobre ello en uno oviesemos contenido e litigado e pleiteado en juisio ante juez competente por demanda e por respuesta, e por el tal juez fuese dada e pronunçiada contra nos sentencia difinitiva e la tal sentencia fuese por nos consentida e amologada e pasada en cosa juzgada e de ella ni de parte de ella no oviese apelación ni suplicación ni otro remedio ni recurso alguno sobre lo qual renunçiamos la ley en que diçe que el que se somete a juridiçión estraña, que antes del pleito contestado se pueda arrepentir e declinar su juridiçión, e todas otras qualesquier leyes e fueros e derechos e fordenamientos canónicos e çeviles, comunes e municiपालes, escriptos o non escriptos, asy en general como en especial que en contrario de lo en esta carta contenido sean e ser puedan como si aquí fueran insertas e declaradas de palabra a palabra e la dan cada en escripto e por palabra e el traslado de esta carta e todo plazo e término de consejo de abogado. E otrosí renunçiamos todo tiempo feriado, qualquier que sea de pan e vino coger e de comprar e vender e todas ferias e mercados francos e por franquear, e especialmente renunçiamos las ferias de Medina del Campo e de Villalón e Medina de Río seco e todas otras qualesquier ferias e los previllejos e franquezas e libertades de ellas e de qualquier de ellas e otrosy renunçiamos la ley en que dize que ninguno es visto renunçar el derecho que no sabe pertenesçerle e la ley e

derecho en que dize que general renunçiaçión de leyes que ome faga, no vala. E por que esto sea cierto e firme e non venga en dubda otorgamos esta carta ante el escribano público e testigos (tachado: de esta car) yuso escriptos, que fue fecha e otorgada en la dicha çibdad de Segovia a veinte e tres días del mes de mayo, año del nascimiento de nuestro señor Ihesu Xristo de mil e quinientos e treze años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es Fernando de Montoro e Pedro García, criados del dicho señor corregidor, e Diego de Isla, criado de mí, el escribano yuso escripto, e porque ellos dixeron que no sabían escribir, firmolo a su ruego en el registro el dicho Diego de Isla. Va testado o diz: lino, e va escripto entre renglones sobre lo testado o diz: vino. Vala e no le empezca. E asimismo va escripto entre renglones o diz: mos. Vala.

Rúbrica sin nombre

Por testimonio rúbrica Diego de Isla.

Documento III

1554, noviembre, 22. Segovia.

Carta de obligación de Pedro de Haro para realizar una portada en las casas principales de Gonzalo del Río en Segovia. Condiciones de la obra.

AHPSG, protocolo 76, ante Manuel de Ruescas, fol. 76v-77.

Gonzalo del Río signo de la Cruz
Sepan quantos esta carta de obligación vieren como nos Pedro de Haro, maestro de cantería, como principal obligado, e yo, Gerónimo de Enveres, entallador, como su fiador e principal obligado, vecinos que somos de esta ciudad de Segovia, nos, anbos a dos juntamente, de mancomún a voz de uno e cada uno de nos, por sí in solidum y por el todo, renunciando como renunciarnos a todas las leyes, fueros e derechos de la mancomunidad e de la división como en ellas y en cada una de ellas se contiene,

otorgamos e conocemos por esta carta que nos obligamos e ponemos con vos, Gonzalo del Río, vecino de esta çudad de Segovia, de hazer y que haremos en vuestras casas principales en que vivís e moráis, que son en esta ciudad a la collaçión de San Martín, una portada según y en la forma y manera y con las condiçiones y por el prescio que se contiene en una capitulaçión e asiento que tenemos fecho que está firmado de nos los dichos Gonzalo del Río y Pedro de Haro, que es del thenor siguiente:

Aquí la capitulaçión.

E por ende, nos los dichos Pedro de Haro, y Gerónimo de Enveres sobre la dicha mancomunidad e haziendo como hago yo, el dicho Gerónimo de Enveres, de deuda y hecho ageno mio propio nos obligamos e ponemos con vos el dicho Gonzalo del Río de hazer y lo haremos la dicha portada a vos el dicho Gonzalo del Río en las dichas vuestras casas principales por el prescio e con las condiçiones y de la manera que en la dicha capitulaçión suso incorporada se contiene y declara (entre renglones: y so las penas en ella contenidas) y para en parte del pago de los maravedís que en ello se monta recibimos de vos el dicho Gonzalo del Río seis ducados de los quales nos damos por contentos y pagados porque los rescéimos realmente y con efeto en dineros contados en presencia del escribano público y testigos de esta carta, del qual entrego yo, el dicho escribano, doy fee e los maravedís restantes nos aveis de pagar conforme la dicha capitulaçión y yo el dicho Gonzalo del Río, que estoy presente, acebto esta escriptura (Margen izquierdo: y por lo que a mí toca, me obligo de la cumplir y pagar los maravedís restantes conforme a la dicha capitulaçión)

(Fórmulas notariales impresas: Y para ello oblig(manuscrito: amos nuestras personas) y bienes muebles e rayzes auidos e por auer por doquier que esten o estuvieren o fueren hallados: e por esta carta d(manuscrito: amos) poder cumplido en (manuscrito: nuestras) persona(manuscrito: s) e bienes e todas las

justicias e jueces seglares de la reyna y el rey nuestros señores: asi de (manuscrito: la ciudad de Segovia) como de otras qualesquier ciudades: villas y lugares de los sus reynos y señorios ante quien desta carta fuere pedido complimiento de justicia a la jurisdicción de las quales y de qualesquier dellas (manuscrito: nos) somet(manuscrito: emos y) renunci(manuscrito: amos a nuestro) propio fuero e jurisdicción e domicilio: y la ley. si conuenerit de iurisdicione omnium iudicum: para que por todo rigor de derecho sea executada en todo y por todo como en ella se contiene haciendo o mandando hazer sobre ello todas las execuciones y prisiones y venciones y remates de bienes que vieren ser complidero para execucion de todo lo sobredicho como si sobre ello ouiessemos contendido ante juez competente y por el fuese assi juzgado difinitiuamente y la sentencia pasada en cosa juzgada sobre lo qual renunci (manuscrito: amos) todas las ferias y mercados francos y los priuilegios y franquezas de ellos de pan y vino coger y de comprar y de vender: y otras qualesquier ferias y libertades e preuilegios: assi de la ciudad de Segovia y de sus ferias como de qualquiera de las ferias de Medina del Campo: Villalon e feria de Quaresma e Medina de Rioseco y Santisteban y Alcala de Henares: y otras qualesquier ferias y mercados francos como si aquí fuessen declarados y todas excepciones y defensiones y replicaciones y opiniones de doctores y el traslado de esta carta y la demanda en escripto: o por palabra y qualesquier otros derechos y ordenamientos y canonicos y ceuiles comunes y municipales escriptos o no escriptos: ansi en general como en especial que para la fuerza de esta escriptura deuen ser renunciadas: y la ley que dize que el que se somete a jurisdicion estraña que antes del pleito contestado se pueda arrepentir y declinar jurisdicion: y la ley hecha sobre los engaños rescebidos en más de la meytad del justo precio y todo beneficio de la restitucion in integrum: en todas cartas de preuilegios y albaes de rey: o reyna: o príncipe: o infante heredero: o perlado: o de otro señor o

señora: y la ley de derecho en que dize que general renunciacion non vala: y porque sea más firme otorg(manuscrito: amos) esta carta ante el escribano público y testigos de yuso escriptos. que fue fecha y otorgada en (manuscrito: la dicha ciudad de Segovia) a (manuscrito: XXII) días del mes de (manuscrito: noviembre), año del nascimiento de nuestro salvador Jesuchristo de mil y quinientos y (manuscrito: çinquenta e quatro) años.) (Manuscrito: Testigos que fueron presentes a lo que dicho es Francisco Navarro, escribano de su majestad, e Juan Flores e Francisco de Ruescas, el moço, vecinos de Segovia, e los dichos otorgantes lo firmaron de sus nombres en el registro. Va entre renglones o diz: y so las penas en ella contenidas. Vala.

Gonzalo del Río

Jerónimo Denveres

Pedro del Haro

Por ante mí, Manuel de Ruescas.

(fol.77)

Las condiciones que ha de llevar la portada que se ha de hazer en las casas del señor Gonçalo del Río son las siguientes:

Que Pedro de Haro, cantero, vecino de Segovia, se obliga de hazer la dicha portada en el sitio he parte donde la pidiere el dicho Gonçalo del Río, la qual dicha portada ha de ser del tamaño y hechura de una que está en las casas principales del señor Gerónimo de Valera, que la dicha portada es de arco con sus bolsores del tamaño de la dicha portada (tachado) de gueco y de (tachado) de alto.

Ytem que ha de llevar sus vasas con sus molduras como la portada del dicho Gerónimo de Valera y sus jambas enteras del ancho de los bolsores, que sean del tamaño como las (tachado: dicho) del dicho Gerónimo de Valera y las jambas enteras, cada una de una peça.

Ytem ha de llevar sus tranqueros que pasen toda la pared.

Ytem ha de llevar sus medallas y un escudo con su festón con las armas que le pidieren y entre las medallas y escudo y bolsores sus piedras

asentadas de sillería en el alto e compas de la portada del dicho Valera.

Ytem ha de llevar un guardapolvo de la manera e suerte que está en la portada del licenciado Valentín, que baxe con sus remates que baxen más baxo que las enxutas, de manera que la dicha portada ha de llevar toda la obra que lleva la del dicho Gerónimo de Valera, salvo las columnas y vasas y capiteles y escartochos de ellas y en lugar de esto ha de llevar el dicho guardapolvo como el del dicho Valentín.

Ytem ha de llevar su escarçán por de dentro con sus quicaleras altas y baxas y con su umbral entero como la portada del dicho Valera.

Lo qual todo ha de hacer el dicho Pedro de Aro (sic) de piedra cárdena de Ciguñuela, muy bien labrado y escodado y asentada y reenchida la (tachado: puerta) portada y escarçán de su cal y canto y pinçelada en toda perfición a vista de oficiales y a contento del dicho Gonzalo del Río. La qual ha de dar hecha a perfición a su costa e mi(lectura dudosa) del dicho Pedro de Haro de carretas y todo lo demás (tachado: que a) de aquí a Pasqua Florida primera venidera del año siguiente de mill y quinientos y cinquenta y cinco años, con que el dicho Gonzalo del Río le ha de dar por la dicha portada hecha en (tachado) perfición quinze mill maravedís en dineros contados (77v) pagados como fuere haziendo la obra y le ha de dar mas el dicho Gonzalo del Río, sacados los çimientos e la cal e madera para andamios que fuere menester para la dicha portada, que se entiende toda la madera y clavaçón e cal y arena que fuere menester para ella; el dicho Pedro de (entre renglones: H)Aro se obligó de la dar hecha (tachado: p) en perfición para el dicho día de Pasqua Florida, so pena que, si no la diere hecha para aquel día, que a su costa la pueda dar ha hazer el dicho Gonzalo del Río a los mayores preçios que hallare e por lo que jurare que tiene gastado en lo susodicho dineros que le haya dado demasiados le pueda dar a executar el dicho Gonzalo del Río al dicho Pedro de (entre renglones: H)Aro por solo su juramento (tachado: y) sin (tachado: sentencia)

otra sentencia ni declaración alguna. E que se entiende que después de hecha la portada en perfición se le acabe de pagar. (Otra mano: Va testado. O diz men [costura del papel] medio pie para por testado).

Gonzalo del Río

Pedro de Haro

(Tachado) Mi señor Gerónimo de Valera A la parrochia de Sancto [costura del papel]n, mi señor, en Segovia.

Documento IV

1554, noviembre, 2. Segovia.

Carta de pago otorgada por García Gil, cantero, de la cantidad abonada por Diego Arias de Ávila por los trabajos de cantería realizados por el primero en las casas principales del segundo.

AHPSG, protocolo 76, ante Manuel de Ruescas, fol. 35.

Al señor Diego Arias (signo de la Cruz).

Sepan quantos esta carta de (tachado: obligación) pago vieren como yo, García Gil, cantero, vecino que soy de la muy noble çibdad de Segovia, otorgo y conozco por esta presente carta que doy carta de pago a vos, el señor Diego Arias de Ávila, veçino de esta dicha çibdad de Segovia, de diez y seis (sic) mil e dozientos e çinquenta maravedís que me devíades e aviades de dar y pagar de çinco pilares de piedra cárdena, con sus basas e capiteles que hize, puse e asenté en vuestras casas principales e de todo lo que me devíades de enlosar el patio de las dichas vuestras casas e de otra qualquier obra (tachado: que yo a) de cantería que yo e fecho en las dichas vuestras casas hasta el día de oy, por quanto me los avéis dado y pagado en dineros contados realmente e con efeto, syn que en vos quedase cosa alguna por pagar ni a mí por reçivir y en razón de la paga y entrega de ello que de presente no pareçe, renuncio las dos leyes y exevción del derecho que en el caso hablan como en ellas y en ellas y en cada una dellas se contiene, e por esta presente

carta me obligo de no os tornar a pedir ni demandar otra vez los dichos diez y seis mill e dozientos e çinquenta maravedís ni vos será pedido ni demandado por otra persona alguna en tiempo alguno, so pena de vos pagar todo lo que así os fuere pedido con el doblo con más todas las costas e danos que sobre ello se vos siguieren y rescresçieren, lo qual pongo sobre mí y sobre mis herederos por nombre de interés y pena convencional aseogada y consentida entre las presentes y que la pena pagada o no todavía se cumpla todo lo susodicho segund dicho es.

(Fórmulas notariales impresas: Y para ello oblig(manuscrito: o mi persona) y bienes muebles e rayzes auidos e por auer por doquier que esten o estuvieren o fueren hallados: e por esta carta d(manuscrito: o) poder cumplido en (manuscrito: mi) persona (en blanco) e bienes e todas las justicias e jueces seglares de la reyna y el rey nuestros señores: así de (manuscrito: la çuidad de Segovia) como de otras qualesquier ciudades: villas y lugares de los sus reynos y señorios ante quien desta carta fuere pedido cumplimiento de justicia a la jurisdicción de las quales y de qualesquier dellas (manuscrito: me) somet(manuscrito: o y) renunci(manuscrito: o mi) propio fuero e jurisdicción e domicilio: y la ley. si conuenerit de iurisdictione omnium iudicum: para que por todo rigor de derecho sea executada en todo y por todo como en ella se contiene haciendo o mandando hazer sobre ello todas las execuciones y prisiones y venciones y remates de bienes que vieren ser complidero para execucion de todo lo sobredicho como si sobre ello ouiessemos contendido ante juez competente y por el fuese assi juzgado difinitiuamente y la sentencia pasada en cosa juzgada sobre lo qual renunci(manuscrito: o) todas las ferias y mercados francos y los priuilegios y franquezas de ellos de pan y vino coger y de comprar y de vender: y otras qualesquier ferias y libertades e preuilegios: assi de la ciudad de Segovia y de sus ferias como de qualquiera de las ferias de Medina del Campo: Villalon e feria de Quaresma e Medina de

Rioseco y Santisteban y Alcala de Henares: y otras qualesquier ferias y mercados francos como si aquí fuessen declarados y todas excepciones y defensiones y replicaciones y opiniones de doctores y el traslado de esta carta y la demanda en escripto: o por palabra y qualesquier otros derechos y ordenamientos y canonicos y ceuiles comunes y municipales escriptos o no escriptos: así en general como en especial que para la fuerza de esta escriptura deuen ser renunciadas: y la ley que dize que el que se somete a jurisdiccion estraña que antes del pleito contestado se pueda arrepentir y declinar jurisdiccion: y la ley hecha sobre los engaños rescibidos en mas de la meytad del justo precio y todo beneficio de la restitucion in integrum: en todas cartas de preuilegios y albaales de rey: o reyna: o príncipe: o infante heredero: o perlado: o de otro señor o señora: y la ley de derecho en que dize que general renunciacion non vala: y porque sea mas firme otorg(manuscrito: e) esta carta ante el escribano publico y testigos de yuso escriptos. que fue fecha y otorgada en (manuscrito: la dicha ciudad de Segovia) a (manuscrito: dos) días del mes de (manuscrito: noviembre), año del nascimiento de nuestro salvador Jesuchristo de mil y quinientos y (manuscrito: çinquenta e quatro) años.) (Manuscrito: Testigos que fueron presentes a lo que dicho es Agustín Ferrandez e Gerónimo Martínez e Juan García del Sello, vecinos de Segovia, y el dicho otorgante lo firmó de su mano en este registro.

Rúbrica García Gil

Pasó ante mí.

Rúbrica Manuel de Ruescas

NUEVAS PROPUESTAS DE INTERPRETACIÓN Y DATACIÓN DE LAS INSCRIPCIONES DE LA SALA DE LA GALERA DEL ALCÁZAR DE SEGOVIA

NEW PROPOSALS FOR THE INTERPRETATION AND DATING OF THE INSCRIPTIONS IN THE GALLEY ROOM OF THE ALCAZAR OF SEGOVIA

Ubaldo Martínez-Falero del Pozo

Investigador independiente

ORCID: 0000-0002-4278-2122

ubaldomfp@hotmail.com

Francisco Egaña Casariego

Universidad de Valladolid

ORCID: 0000-0002-8928-0429

francisco.egana@uva.es

Resumen

Este trabajo propone un nuevo proceso en la construcción y decoración de la sala de la Galera del Alcázar de Segovia a partir de la lectura crítica de sus inscripciones. A falta de otros documentos, y sobre la base de este análisis epigráfico, se ha tratado de determinar su significado, datación y autoría. Todo parece indicar que el proceso constructivo y decorativo de la sala se llevó a cabo en al menos dos fases diferentes. En la primera se pudo decorar la gran sala, que ya existía desde alrededor de 1230, con el friso de cuadros de yesería junto con la inscripción superior, pudiendo retrotraerse su construcción hasta 1396 o 1401. En la segunda fase se construyó el gran artesonado y se añadió la inscripción inferior durante la regencia de Catalina de Lancaster en 1412 y quien se ocupó de la obra pudo ser, en realidad, Diego Fernández de Córdoba, «copero de la Reina», y no el «vecero de Arévalo», tal y como se viene afirmando hasta ahora.

Palabras clave: Alcázar, Segovia, sala de la Galera, inscripciones, datación.

Abstract

This work offers a new interpretation of the construction and decoration in the Galley Room of the Alcazar of Segovia based on a critical reading of its inscriptions. In the absence of other documents, and based on this epigraphic analysis, we have attempted to determine its meaning, dating, and authorship. Everything seems to indicate that the construction and decoration of the room took place in at least two distinct phases. In the first, the great hall —originally built around 1230—, was decorated with the gypsum frieze together with the upper inscription, although its construction may be dated to 1396 or 1401. The great-coffered ceiling was built during the second phase, and the lower inscription was added during the regency of Catherine of Lancaster in 1412. The person who carried out the work may in fact have been Diego Fernandez de Cordoba, «copero de la reina», and not the «vecero de Arévalo», as has been claimed until now.

Keywords: Alcázar, Segovia, Galley Room, inscriptions, dating.

Introducción

La sala de la Galera del Alcázar de Segovia, la mayor de sus salas de aparato, ostenta dos inscripciones que recorren su friso, separadas por una sucesión de cuadros de yesería blanca labrada.

Ante la falta de otra documentación, en este trabajo se estudia el significado, datación y autoría de las inscripciones y de los cuadros de yesería a partir de su lectura y análisis de estas. Si bien es cierto que la fecha de la inscripción superior es indiscutible, pues hay concordancia con el tiempo en el que Catalina de Lancaster fue regente de Castilla (1406-1418), nadie hasta hoy se ha cuestionado quién pudo haber sido su autor, que el coronel Góngora, estudioso del Alcázar, transcribió como «vecero de Arévalo». Sin embargo, un estudio más profundo permite proponer otros nombres más ajustados a la realidad del momento en que se hizo. En cuanto a la inscripción inferior, José María Avrial —profesor de en la Escuela de Arte de Segovia, y autor de un libro de dibujos sobre el Alcázar, que constituyó un documento gráfico de primer orden para su restauración interior tras el devastador incendio de 1862— no le dio mayor importancia. Así, afirmó que era «otra inscripción latina que no es más que una oración muy conocida»¹. La escasez de noticias históricas sobre el Alcázar requiere estudiar, investigar y considerar cualquier indicio para tratar de avanzar en el conocimiento sobre esta magnífica fortaleza.



Figura 1. Sala de la Galera. Dibujo, Avrial, 1844.

¹ Avrial 1953, 95

Estado de la cuestión

El coronel Joaquín de Góngora (1817) fue el primero en transcribir las inscripciones de la sala, no sin antes advertir que la empresa resultaba compleja, por la altura a la que se situaban y el tipo de letra empleado. Su manuscrito no vio la imprenta hasta 1963², pero el Colegio de Artillería enmarcó y colocó en cada una de las salas la transcripción de los letreros, para que los visitantes pudiesen leerlas con facilidad.

Con permiso de Góngora, Andrés Gómez de Somorrostro³ (1817) publicó la transcripción contenida en los carteles. Pascual Madoz (1849) mencionó en su diccionario estas inscripciones, para señalar que su transcripción podía verse en un cuadro en cada sala⁴. Así las vio Losáñez (1861), remitiéndose una vez más al coronel Góngora⁵. Posteriormente fueron reproducidas por diferentes autores, sin especificar si la copia era propia o tomada de otro.

José María Avrial describió los cuadros de yesería de la siguiente manera:

El primer cuerpo del friso, que es el principio de la parte adornada, precedido de una inscripción gótica corre todo lo largo de la sala con muchos cuadros de estuco blanco que contienen variedad infinita de adornos calados y en relieve segun el más exquisito gusto de los arabes, interrumpidos a trechos con dieciocho escudos de Castilla (oja 1.^a y a. oja 2.^a) y dos pequeñas ventanas labradas en sus gruesos; adornan estos cuadros unas fajas de calados que hacen muy bonita vista (a. = 1.^a)⁶.

Estos cuadros de yesería reclamaron la atención e interés del marqués de Lozoya (Juan de Contreras), que los comparó con los existentes en la «sala Mudéjar» o «de los Yesos» del castillo de Olite (Navarra)⁷.

Las inscripciones de las diferentes salas del Alcázar

En todas las inscripciones de las salas del Alcázar figura el nombre del monarca, regente o príncipe que ordenó la obra, así como su fecha de ejecución. En algunas aparecen otros personajes, como el mayordomo que la financió o el alcaide de la fortaleza; en un solo caso aparece el maestro mayor (ver tabla 1).

Sala	Fecha	Monarca	Mayordomo	Alcaide	Maestro mayor
Galera	1412	Catalina de Lancaster y Juan II	Diego Fernández		
Piñas	1452	Príncipe Enrique y Juan II			
Solio	1456	Enrique IV	Francisco de [Arias] Ávila	Pedro Muncháraz	Xadel alcalde
Cordón	1458	Enrique IV	Francisco Arias	Pedro Muncháraz	

Tabla 1. Personas mencionadas en las inscripciones de las salas del Alcázar de Segovia. Fuente: elaboración propia.

² Góngora 1963, 172-173.

³ Gómez de Somorrostro 1817, 46.

⁴ Madoz 1849, 115-116.

⁵ Losáñez 1861, 103.

⁶ Merino 2014, s.f.

⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_Real_de_Olite#/media/Archivo:Panel_1.jpg



Figura 2. Detalle del friso de la sala de la Galera, Dibujo Avrial, 1844.

El friso de la sala de la Galera

El friso de la sala de la Galera (Fig. 2) está formado por dos inscripciones separadas por cuadros de yesería blanca labrada (Fig. 3), que recorren todo su perímetro. La superior, está escrita en latín, mientras que la inferior en castellano antiguo y las dos con letra gótica minúscula caligráfica⁸, con un módulo estrecho y alto sin ligaduras. En ambas, las letras ocupan todo el ancho del pautado horizontal, sin que los astiles ascendentes verticales (en letras como b, d o h) o los descendentes (en letras como g, j, p, o q) sobrepasen las líneas. En ninguna de las dos leyendas se utilizan signos de puntuación.

Las dos inscripciones se distinguen en que usan trazos distintos (en las letras b, f, t, u, x), y los remates de las letras de la superior se inclinan hacia la derecha, mientras que en la inferior lo hacen hacia la izquierda. Estas diferencias constituyen indicios de que podrían proceder de manos y, por lo tanto, de épocas diferentes.

Las palabras de las dos inscripciones están separadas por un signo de un solo carácter, que parece y llamaremos “lazo” (Fig. 4).



Figura 3. Detalle del friso de la sala de la Galera. Foto: autores.



Figura 4. Signos de separación de palabras utilizada en el friso. Foto: autores.

⁸ Martín 2010, 144.



Figura 5. Florones encima y debajo de los escudos de la sala de la Galera. Foto: autores.



Figura 6. Círculo calado colocado entre las frases de la inscripción superior. Foto: autores.

Además, encima y debajo de cada uno de los diecinueve escudos repartidos en los casetones de yeso tallado, en algunos casos calado, aparece una decoración característica que se denominará “florón” (Fig. 5). Aunque estos florones dividen los renglones de las inscripciones en tramos regulares las palabras no se ajustan necesariamente al espacio por lo que en algunas ocasiones dividen las palabras y en otros no.

En el friso superior hay cuatro círculos o rosetones calados de yeso (Fig. 6) formados por una circunferencia con un cuadrado circunscrito, en cuyo centro hay una estrella de ocho puntas, rodeado de otros tantos círculos. En las esquinas del cuadrado existen otros huecos con la misma forma, y en cada uno de los segmentos circulares tres triángulos. Ahora permanecen tres rosetones. Uno en el lado sur del friso, al principio de la oración «adoramos te domine». Otros dos, en el lado norte enmarcando las palabras «se reparó de nuevo año». En el lado este, que se desplomó durante el incendio de 1862, los restauradores pusieron otro -aunque de menor tamaño- al final de «de 1951».

En el friso inferior hay un solo círculo calado en el comienzo del lado norte, casi en la esquina noroeste, en una extraña posición, pues a diferencia de los de la inscripción superior rompe la palabra «quinientos» entre la «e» y la «n». Estas dos circunstancias invitan a suponer que se colocó arbitrariamente en esa posición durante la restauración de 1951.

En la parte central del friso se encuentran ahora cuarenta y ocho cuadros de diferentes anchos, diecinueve de ellos con escudos de Castilla y León —de los que falta uno—, y dos pequeñas ventanas en el lado norte, a ambos lados del balcón central, que a juicio del marqués

de Lozoya eran aspilleras, con sus derrames también decorados con yesería⁹. Así como en las vecinas salas del Solio y de las Piñas dibujó Avrial una buena parte de los trabajos de yesería de sus frisos, en el caso de la sala de la Galera tan sólo dibujó catorce de sus casetones, dos de ellos con escudos de Castilla y León¹⁰.

Restauraciones e intervenciones en el friso

Se conocen dos restauraciones del friso, que han quedado reflejadas en sus inscripciones. Al final de la inferior se añadió: «reparolo el rrey don phelipe 2 anno de 1592», y en la superior, «Se reparó de nuevo en el año de 1951».

La primera restauración fue el colofón de las obras del cambio de las cubiertas de la sala de Reyes y del cuarto del Cierzo, adjudicadas en 1587¹¹, en las que, por hacerse de pizarra, hubo además que cambiar completamente sus armaduras. Concluida el cambio de tejado, en julio de 1590 Pedro de Brizuela —que estaba haciendo a destajo el nuevo artesanado de la sala de Reyes—, reparó también los desperfectos de los otros artesones del cuarto del Cierzo que no se especifican¹².

Además, la cubierta anterior —de teja—, se encontraba en mal estado desde hacía años y tenía numerosas goteras. Es posible, por lo tanto, que o bien por las goteras, o bien por cualquier accidente durante las obras de la cubierta, tanto el artesanado como el friso estuviesen dañados y no solo necesitase una limpieza y restauración de la pintura, sino un repaso de los cuadros y de las inscripciones del friso. Por último, el 25 septiembre de 1591 se adjudicó al pintor segoviano Juan del Río el repaso de la pintura y dorado de los artesonados y la reparación y pintado del friso, que debía terminarla en un año y medio, bajo las siguientes condiciones:

Yten es condicion que las otras pieças que ay que son siete las questan doradas todo lo que fuere necesario hazer para el reparo de lo que obiere saltado y quitado el oro se torne a dorar y reparar de nuevo y en las partes que fuere necesario limpiallo todo lo que umanamente pudiere ser se limpie y todas las colores que obiere ansi mismo se alimpien y refusquen [sic] reparandolas en todas las dichas pieças.

Yten que todas las colores que se gastasen sean muy buenas y finas de las diferencias que fueren necesarias.

Yten que todos los entretallos de cuchillo que ay en las dichas pieças de alboneria se den de blanco muy sutil y muy bueno comas las colores quen algunos perfiles agora tienen.

Yten todos los letreros que ay dentre tallos sean dorados de oro mate muy bien y si en los campos de ellos fuere necesario dar alguna color por que se puedan ber de cualquier parte se haga¹³.

⁹ En cada lado menor hay 15 casetones de yeso, tres de ellos escudos. En el lado sur hay 30 casetones, 7 de ellos escudos y en el lado norte hay 29 casetones, 2 ventanas y 6 escudos.

¹⁰ Merino 2014, s.f.

¹¹ AHPsG, J 3654, sin foliar.

¹² AGS, CMC2E, leg. 373, f. 944.

¹³ Villalpando 1949. Cfr. AHPsG, P 542, ff. 509-510.

La expresión «entretallos de cuchillo» se puede traducir como «esculpir o labrar a cuchillo a media talla o bajorrelieve», lo que se pudo hacer tanto en las inscripciones, para recuperar alguna letra, palabra o frase deshecha o estropeada, como en los cuadros de yesería para recomponer alguno que hubiese sufrido daños; lamentablemente, no han aparecido más detalles en el destajo ni en las cuentas.

Tras el incendio de 1862, el friso estuvo expuesto a las adversas condiciones atmosféricas de Segovia durante casi treinta años. En 1898 la sala se dedicó a almacén de documentos del Archivo General Militar, que cubrió sus paredes de estanterías hasta el techo, anclándolas mediante tacos de madera —incrustados a distancias regulares en las paredes—, lo que contribuyó a dañar todavía más los maltrechos cuadros de yeso.

En los años 50 del pasado siglo, tras retirarse las estanterías del Archivo, se procedió a la restauración de la sala bajo la dirección del arquitecto Cabello. En lo que respecta al friso de yesería, según reconocía el arquitecto «se ha seguido igual criterio que en la Sala del Solio»¹⁴ y lo que se hizo en esta sala fue lo siguiente:

El nuevo friso y la parte de yesería que faltaba en el ojo de buey se ha conseguido mediante apretones de los trozos conservados, y la inscripción ha podido completarse, por estar correctamente copiada con su ortografía antigua, por el dicho Sr. Avrial.

La falta de documentación impide conocer con el suficiente grado de detalle el estado en el que se encontraba el friso en 1950, aunque por las fotografías del informe de Cabello se puede comprobar que estaba muy deteriorado (Fig. 7).



Figura 7. Estado del friso antes de la restauración de 1951.
Foto: Informe Cabello Dodero, autor desconocido.

¹⁴ Cabello 1952, 84.

También se sabe que las dos paredes testeras de la sala se derrumbaron durante el incendio de 1862, para rehacerse durante la restauración decimonónica. En lo tocante a las inscripciones, da la impresión de que lo que se hizo fue completarlas de acuerdo con la transcripción de Avrial, dejando lo que quedaba de las letras, florones, lazos y círculos originales, reconstruyendo con escayola los trozos que faltaban. Las partes destruidas se rellenaron de escayola, se perfilaron las letras que creyeron que correspondían en cada sito y se pintó el fondo de azul (Fig. 8).

En 2008, el taller de restauración del Patronato del Alcázar¹⁵, con el objetivo de tratar de encontrar materiales anteriores al incendio del siglo XIX retiró el material utilizado en 1951 (Fig. 9). Se encontraron algunos relieves originales como los que aparecen en las fotografías hechas en el informe de Cabello y otros en muy mal estado, así como restos de pigmento azul-azurita. Todos estos vestigios se consolidaron después de retirar la escayola y policromía añadida en la restauración de 1951, se hicieron unos moldes de las letras existentes y se completó el abecedario. Tras la intervención en el lado sur se decidió no volver a rehacer el volumen de las letras sino que se rellenó el renglón con cal, un material más blando y fácil de identificar, por si en el futuro se volviese a hacer una nueva intervención. El fondo del renglón se pintó al regatino con azurita y la inscripción se perfiló en blanco utilizando los moldes (Fig. 10). En el lado norte se dejó a la vista un tramo en el que se efectuó otra cata dejando a la vista las letras y otros signos originales. También se rebajó el marco de los casetones para buscar los originales completando con escayola los que se encontraron.

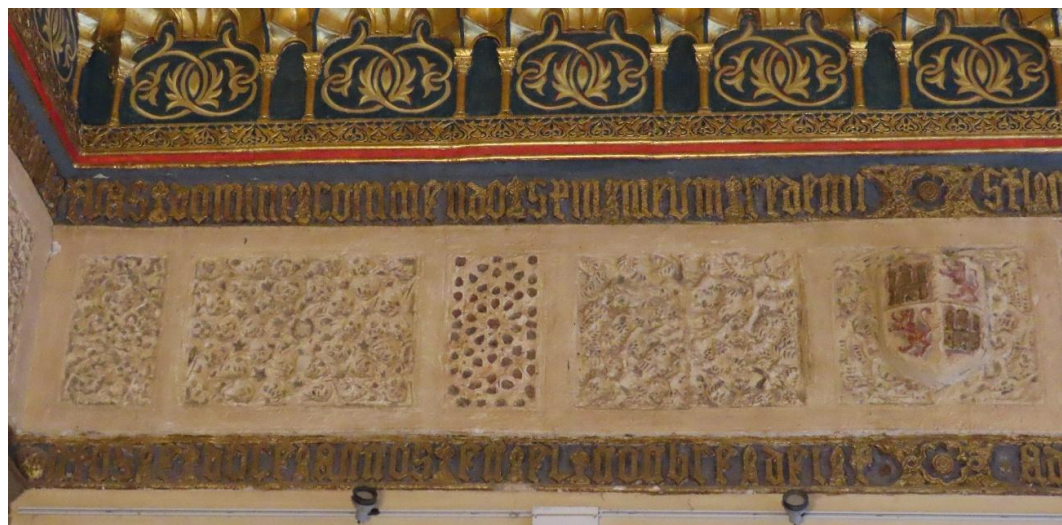


Figura 8. Estado del friso después de la restauración de 1951. Foto: autores.

¹⁵ El trabajo lo hizo la restauradora Ana Lourdes Blanco Díez bajo la dirección del entonces conservador Antonio Ruiz Hernando.



Figura 9: Estado del friso durante la intervención de 2008. Foto: Ana Lourdes Blanco.



Figura 10. Estado del friso, después de la intervención de 2008. Foto: autor.

Aunque no es el objeto de este trabajo establecer la disposición original de las palabras que componen las inscripciones del friso, sí que podemos sugerir que se podría hacer una simulación digital que tenga en cuenta el tamaño de la letra, la transcripción efectuada por el coronel Góngora, los signos de separación de palabras, los círculos calados y la decoración bajo los escudos. El cotejo de la simulación con los resultados obtenidos en las catas llevadas a cabo por el taller de restauración podría permitir una futura restauración mucho más fidedigna recuperando el relieve original de aquellas letras que lo conserven, completándolo en las que falte y reconstruyendo las desaparecidas, así como las de las paredes este y oeste de la sala.

Lectura e interpretación de las dos inscripciones del friso

La inscripción superior

El coronel Góngora transcribió la inscripción superior como si comenzara casi en la esquina suroeste de la pared este de la sala, y dice lo siguiente:

Te adoramos señor Jesucristo y te bendecimos porque por tu Santa Cruz redimiste al mundo. En tus manos Señor encomiendo mi espíritu, Tú me has redimido Señor Dios de verdad. Ángel de Dios que eres mi custodio, pues la bondad divina me ha encomendado a ti, ilumíname, guárdame, dirígeme, amén. Oh! madre de Dios, acuérdate de mí, ruega por nosotros. Alma de Cristo santificame, cuerpo de Cristo sálvame, sangre de Cristo embriágame, agua del costado de Cristo lávame, pasión de Cristo confortame, ¡oh! buen Jesús, óyeme, no permitas que me aparte de ti del enemigo maligno, defiéndeme en la hora de mi muerte, llámame y mándame ir a ti, para que con tus ángeles te alabe, por los siglos de los siglos amén¹⁶.

Sin embargo, una rápida mirada permite comprobar que el letrero comienza por la frase *Anima xpi santificame* que se encuentra en el lado este de la sala, donde también se inicia la inferior. La última frase termina ahora en el lado norte, quedando un trozo de friso vacío, que los restauradores completaron añadiendo: «Se reparó de nuevo en el año de 1951». Pero no parece lógico pensar que originalmente quedase un trozo tan grande del friso sin cubrir.

Gómez de Somorrostro¹⁷, Losáñez¹⁸, Quadrado¹⁹ y algunos otros, citando a Góngora, siguieron el mismo orden. Avrial describió el cartel superior, repitiendo a Somorrostro, como «otra inscripción latina que no es más que una oración muy conocida»²⁰ El resto de los autores que se han ocupado de ello han seguido o repetido a Avrial.

¹⁶ Góngora 1824, 86. *Adoramus te domine jehu xpe et benedicimus tibi quia per santa crucem tuam redemiste mundum in manus tuas domine comendo spū meum redemistime domine deus veritatis angele qui meus es custos pietate superva me tibi cum ipsum serva defende guverna amen mater dei memento mei ora pro nobis anima xpi santificame corpus xpi salvame sanguinis xpi enebriame calatis xpi lavame pasion xpi confortame o bone jehu exandime et ne permitas me separari a te ab boste maligno defendeme in bora mortis vocame et poneme juxta te ut cum angelis tuis laudam te in secula seculorum amen.*

¹⁷ Gómez de Somorrostro 1817,44.

¹⁸ Losáñez 1861,103.

¹⁹ Quadrado 1865,423.

²⁰ Avrial 1953, 95.

En nuestra opinión, esta larga inscripción está compuesta en realidad por cuatro oraciones y una jaculatoria, y comienza —del mismo modo que la inferior— en la pared este. Además, tres de estas oraciones se hallan estrechamente relacionadas con San Francisco de Asís. Hay que señalar en este sentido que Enrique III nació un 4 de octubre, día de la festividad San Francisco, al que profesó una gran devoción, hasta el punto de que su divisa o emblema personal fue el cordón franciscano con tres nudos. Es probable, además, que este monarca decorase con este símbolo franciscano la sala comprendida entre la del Dormitorio y la capilla, conocida como la «sala de los Cordones», sala que en tiempos de Enrique IV se amplió y reformó para convertirla en la sala de Reyes²¹.

Estas oraciones y jaculatoria, que se estudian más adelante, son las siguientes:

Alma de Cristo santifícame cuerpo de Cristo sálvame sangre de Cristo embriágame agua del costado de Cristo, lávame²² pasión de Cristo, confórtame oh! buen Jesús óyeme, no permitas que me aparte de ti del enemigo maligno, defiéndeme en la hora de mi muerte, llámame y mándame ir a ti, para que con tus ángeles²³ te alabe, por los siglos de los siglos amén²⁴

Te adoramos señor Jesucristo y te bendecimos porque por tu santa cruz redimiste al mundo²⁵

En tus manos Señor encomiendo mi espíritu. Tú me has redimido Señor Dios de verdad²⁶

Ángel de Dios que eres mi custodio, pues la bondad divina me ha encomendado a ti, ilumíname, guárdame, dirígeme, amén²⁷

Oh madre de Dios, acuérdate de mí, ruega por nosotros²⁸

Se reparó de nuevo por el año de 1951.

De los círculos calados que se han mencionado, permanecen en la actualidad tres en este letrero, distribuidos de la siguiente manera:

- En el extremo (esquina) norte del lado este de la sala entre «año» y «de 1951».
- En el lado sur hacia el extremo oeste entre «*seculorum amen*» y «*Adoramus te*».
- En el lado norte, hacia el extremo oeste entre «*pro nobis*» y «se reparó de»

Al menos dos de estos círculos se encuentran al final de dos oraciones, y no se puede confirmar si hubo otros tres, pues dos de ellos se situarían en la pared oeste que se derrumbó durante el incendio de 1862. De ahí que esté completamente reconstruido el friso sin tener en cuenta esta circunstancia. Si se hubiera considerado, habría «arrastrado o desplazado» a las

²¹ Martínez-Falero 2020, 138.

²² Góngora transcribió “*calatis xpi lavame*”, donde podría decir “*calix xpi lavame*” en otra versión de la oración latina se dice “*aqua lateris Christi, lavame*”.

²³ Góngora transcribió “*angelis*” aunque en otra versión de esta oración se dice “*sanctis*”.

²⁴ *anima xpi santificame corpus xpi salvame sanguinis xpi enebriame calatis xpi lavame passionem xpi confortame o bone jehu exaudime et ne permitas me separari a te ab hoste maligno defendeme in hora mortis vocame et poneme iuxta te ut cum angelis tuis laudam te in secula seculorum amen.*

²⁵ *Adoramus te domine jehu xpe et benedicimus tibi quia per santa crucem tuam redemiste mundum.*

²⁶ *In manus tuas domine comendo spiritum meum redemistime domine deus veritatis.*

²⁷ *Angeles qui mens es custos pietate superava me tibi cum ipsum serva defende gubernava amen.*

²⁸ *Mater dei memento mei ora pro nobis.*

siguientes oraciones, de manera que la oración *Angele qui meus es custos* habría terminado al otro lado del segundo ventanuco, que hubiesen quizá alcanzado la esquina nordeste donde se encuentra el círculo final.

Por otra parte, hay una discrepancia entre el número de escudos que afirma Avrial que vio, y que, como se ha comprobado, fueron dieciocho, y los que hay en la actualidad en la sala (tabla 2):

	norte	sur	este	oeste	Total
Avrial	5	7	3	3	18
Ahora	6	7	3	3	19

Tabla 2. Comparación de escudos los que se encuentran en cada cara de la sala de la Galera. Fuente: elaboración propia.

En el dibujo de Avrial de la sala se puede ver que la ventana central era adintelada, con un óculo encima y un solo escudo, centrado este último encima del óculo. En la actualidad esa ventana es ojival, y no tiene un escudo centrado encima del arco, sino que hay uno a cada lado.

Por otra parte, en 1951, a instancias del recién creado Patronato del Alcázar, el arquitecto Cabello Doderó puso al descubierto el mirador ojival del balcón central de la sala de la Galera, y dos ventanas laterales «que estaban ocultas por una pesada carpintería con feos vidrios modernos, en colores»²⁹.

Esta diferencia en el recuento de escudos nos lleva a interrogarnos si se trata de un error de Avrial, o si, por el contrario, en la intervención llevada a cabo en 1951 en la sala con el fin de dejar nuevamente el arco al descubierto se tocó el friso y, a raíz de ello, se cambió su distribución, alterando con ello el número de escudos.

Primera oración

Es el *Anima Christi*. Se desconoce el autor de esta oración, de la que se conserva una versión diferente en un manuscrito datado en torno a 1340³⁰. El historiador jesuita Pedro de Leturia, señaló en 1948 el paralelismo existente entre la inscripción del *Alma de Cristo* sobre una puerta de los Alcázares de Sevilla y la de la sala de la Galera de Segovia³¹. La inscripción sevillana se sitúa en las jambas y dintel de la portada interior del salón del Techo de Carlos V —desde el patio de las Doncellas del Palacio del rey D. Pedro—, levantado por el monarca castellano entre 1356 y 1366.

Enrique III y Catalina estuvieron por primera vez en Sevilla entre finales de diciembre de 1395 y finales de mayo de 1396, alojándose en los Alcázares³², donde tuvieron ocasión de ver esta oración. A continuación, retornaron a Segovia, donde habían convocado Cortes³³. Se debe recordar que con su matrimonio (1388) se resolvió el conflicto entre las dinastías Borgoña

²⁹ AGA, Cultura, (3) 115.000 26/383.

³⁰ British Museum, ms. Harley, sig. 2253.

³¹ Leturia 1948, 40-42.

³² Veas 2003, 82-83.

³³ Veas 2003, 85-86.

y Trastámara, pues Enrique era nieto de Enrique II de Trastámara «el fratricida», y Catalina nieta de Pedro I «el cruel», último rey de la casa de Borgoña. ¿Podría pensarse en la colocación de esta oración en el Alcázar de Segovia como acto de reconciliación dinástico, similar al de dejar de utilizar la cimera y el grifo, o al de poner la capilla del Alcázar de Segovia bajo la advocación de San Pedro?

Segunda oración

Es la siguiente:

Te adoramos señor Jesucristo
y te bendecimos
porque por tu santa cruz
redimiste al mundo.

Se desconoce con seguridad la fecha y autor de esta oración, que los franciscanos atribuyen a San Francisco de Asís (1181-1226)³⁴, y cuyo texto original sería:

*Adoramus te,
Domine Jesu Christe,
et ad omnes ecclesias tuas,
quae sunt in toto mundo,
et benedicimus tibi, quia per sanctam crucem tuam
redimisti mundum.*

Esta oración aparece manuscrita en pergamino por vez primera en el *Cancionero de Montecassino*³⁵, obra fechable a mediados del siglo XV, e impresa por primera vez en 1506 en Venecia³⁶, (Fig. 11). Posteriormente, fue difundida por el célebre compositor italiano de música sacra, Giovanni Pierluigi da Palestrina y otros músicos.

A este respecto se debe resaltar, una vez más, la gran devoción que Enrique III profesaba por San Francisco de Asís. Cabe conjeturar, por tanto, que esta oración la mandase incluir el propio rey en el friso como un homenaje a su santo predilecto. Enrique III pudo ser, además, el que construyó o mandó decorar el desaparecido «corredor de los Cordones» del Alcázar, mencionado por el cronista mosén Diego de Valera³⁷. Este corredor se situaba entre la sala del Dormitorio y la capilla, antes de la construcción de las bóvedas sobre las que descansa la gran sala de Reyes³⁸.

³⁴ <https://www.franciscanos.org/temas/lehmann03.htm>. 21 de junio de 2023.

³⁵ Biblioteca dell'Abbazia, Montecassino, Italia, Ms. 871, f. 2v o 250.

³⁶ Petrucci 1506, 170.

³⁷ Valera 1953, 95.

³⁸ Martínez-Falero 2020, 114.



Figura 11. Partitura del *Adoramus te domine*. Biblioteca dell'Abbazia.

Tercera oración

Se trata del conocido versículo de los Salmos:

*In manus tuas domine commendo spiritum meum;
redemisti me, Domine Deus veritatis*³⁹.

Se debe recordar que San Lucas incorporó este versículo a su evangelio como las últimas palabras de Cristo en la Cruz, conocidas como «las siete palabras»:

*Pater, in manus tuas commendo spiritum meum*⁴⁰

En el siglo XIII se difundió un nuevo modo de orar, que consistía en rezar de rodillas con las manos unidas ante el pecho. Este gesto se adoptó inicialmente en la liturgia de la penitencia, de manera que el pecador colocaba sus manos en las del confesor y repetía tres veces la jaculatoria «*in manus tuas, Domine, commendo spiritum meum*». Poco después, los franciscanos recomendaron esta acción durante la elevación de la Eucaristía⁴¹. Otro vínculo más con la orden franciscana

Cuarta oración

Es la siguiente:

Ángel de Dios que eres mi custodio,
pues la bondad divina me ha encomendado a ti
ilumíname, guárdame, dirígeme, amén.

Parece tratarse de una versión del *Angele Dei*:

*Angele Dei, qui custos es mei,
me tibi commissum pietate superna;
illumina, custodi, rege, et gubernas.
Amen.*

Nuevamente se puede establecer una relación de esta oración con San Francisco, por su gran devoción hacia los espíritus angélicos, siendo conocido por sus seguidores como «padre seráfico».

Quinta oración

Es la conocida jaculatoria:

Oh madre de Dios, acuérdate de mí, ruega por nosotros.

³⁹ <https://vulsearch.sourceforge.net/html/Ps.html>. *Liber Psalmorum*, 30:6.

⁴⁰ <https://vulsearch.sourceforge.net/html/Ps.html>. *Evangelium secundum Lucam*, 23:46.

⁴¹ Sánchez 1996, 348.

Esta expresión se encuentra en la estrofa final del motete titulado *Ave María*, del compositor franco-flamenco Joaquín Desprez⁴² (ca. 1440-1521). Aparece en libros de horas españoles, franceses, alemanes e ingleses del siglo XIV y anteriores, así como en libros piadosos del XV. Es una jaculatoria inscrita en campanas, espadas, morriones, anillos y en documentos, como es el caso del código escurialense de la primera Partida, en el que, tras el índice, hay una nota en la que consta que se acabó de escribir ese libro el jueves 4 de marzo de 1412⁴³.

En este caso, la proximidad temporal entre el código y el fin de la obra de la sala de la Galera constituye una clara muestra de lo extendida que se hallaba la jaculatoria; pero, además, existe una proximidad espacial, pues este Alfonso Fernández, señor de Priego y Aguilar y alcalde de Alcalá la Real, era hermano de Diego Fernández de Córdoba, personaje del que hablaremos más adelante.

La presencia en el friso de estas oraciones tan vinculadas a San Francisco, unido a la gran devoción profesada por Enrique III por el santo, inducen a pensar en la posibilidad de que esta sala se decorase con la inscripción superior y los cuadros de estuco que se encuentran debajo en tiempos de este rey. Ello probaría que este friso sería anterior al inferior.

Si se tiene en cuenta, además, que en 1402 Carlos III de Navarra, envió a Segovia a un maestro carpintero y otro pintor, a visitar las obras que entonces se hacían «en los palacios del rey»⁴⁴, se podría inferir que entonces la sala se cubrió con un gran alfarje policromado sin darle el volumen que, posteriormente le dio su viuda, Catalina de Lancaster, en 1412.

Las oraciones y jaculatoria del friso, así como la introducción de los símbolos de las piñas y granadas, podría vincularse con la necesidad que sentían los reyes de tener un heredero; un extremo este que pudo exacerbarse si se tiene en cuenta que su primer descendiente fue una niña⁴⁵. Por lo tanto, y a falta de datos más precisos, la construcción de esta sala podría datarse alrededor de 1401-1402.

La inscripción inferior y sus variantes

La inscripción inferior está escrita en castellano antiguo, con los mismos caracteres góticos que la superior. En este caso comienza en la pared este, dando la vuelta completa a la sala, y dice lo siguiente:

Esta obra mando faser la muy esclarecida senora rreina dona catalina tutora rregidora madre del muy alto e muy noble esclarecido senor rrey don juhan que dios mantenga e dexe vevir e rreynar por muchos tiempos e buenos amen e fisolo faser por mandado de la dicha senora rreyna diego ferandes vecero de arevalo vasallo de dicho senor rrey acabose esta dicha obra en el anno del nascimiento de nuestro senor jehu xpo de mill quatrocientos e doce annos en el nombre del padre e del fillio e del espu sante amen senor jehu xpo yo protesto deante de la vra santissima

⁴² https://es.wikipedia.org/wiki/Ave_María..._Virgo_serena

⁴³ RAH 1807, I, XXXVIII. El qual escrebió Rodrigo Alfón clérigo, capellán del alto e nobel caballero don Alfonso Fernandez, señor de Aguilar: fizolo escribir Pero Ruiz, notario, vecino de Córdoba: fizose en Alcalá la Real. *Mater Dei, memento dei*.

⁴⁴ Mendoza 1993, 189.

⁴⁵ la infanta María nació en Segovia el 14 de septiembre de 1401.

magestat que en este dia e por siempre iamas io quiero bevir e morir en la vra santa fe catolica amen. rreparolo el rrey don phelipe 2 anno de 1592⁴⁶.

Por desgracia, el manuscrito original de Joaquín de Góngora se encuentra perdido, por lo que las transcripciones de las inscripciones de los frisos se conocen únicamente por copias, en las que se pudo incurrir en erratas. Una de estas copias se encuentra en la Real Academia de la Historia, y fue publicada por Somorrostro con ligeros cambios.

En esta inscripción no aparece ningún círculo calado para separar frases, lo que da pie para conjeturar que se escribió algún tiempo después de la superior.

Existen varias pequeñas diferencias con lo transcrito por Góngora. En este sentido cabría señalar que Somorrostro añadió signos de puntuación, puso en mayúsculas los nombres propios y, además, acentuó «mandó», lo que debe de ser una errata; también cambió «ferandes» por Fernandes, «arevalo» por Arebalo, «espu sante» por Espíritu Santo, «yo protesto» por io protesto «vra» por vuestra, «santisima» por sanctissima, «iamas» por jamas, «io» por yo, «vevir» por vebir, «santa» por sancta.

Por su parte, Avrial proporciona otra transcripción casi idéntica a la de Somorrostro, pero cambiando «Ferandez» por Fernandes «y» por i, «santa» por sancta, «santo» por sancto, «santissima» por sanctissima y «santa» por sancta.

Estos pequeños cambios son muy importantes, en tanto que modifican el número de letras, e incluso de palabras, y, por lo tanto, el desarrollo de la inscripción en el friso.

Los cuadros de yesería

El arquitecto Antonio Bermejo —encargado de la restauración tras el incendio de 1862—, mantuvo, con buen criterio, los restos de las yeserías de las salas durante la reconstrucción del Alcázar, en previsión de que en un futuro se quisiera «construir nuevamente este mismo artesonado y restaurar las inscripciones y la decoración interior»⁴⁷.

Tras veinte años a la intemperie —desde el incendio hasta que se inició la restauración en 1882—, los casetones se hallaban en un estado bastante precario. Así se desprende, por lo menos, del informe del arquitecto Francisco Javier Cabello Dodero, apoderado general del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, fechado en 1939, en el que daba cuenta de los daños sufridos por los artesonados de las salas del Solio, de las Piñas y de la Galera. Con este motivo presentó un proyecto para la consolidación y restauración de sus frisos, al que acompañaban tres fotografías que mostraban parcialmente el estado de los cuarterones de yeso⁴⁸ (Fig. 12).

Sin embargo, el marqués de Lozoya afirmó en 1958 que el friso de las dos paredes mayores de la sala permanecía casi intacto, y que mostraba grandes semejanzas con los restos que se conservaban en el castillo navarro de Olite⁴⁹, como ya hemos indicado anteriormente.

⁴⁶ Góngora 1824, 87.

⁴⁷ Cantalejo 1996, 145.

⁴⁸ AGA, Cultura, (3) 115.000 26/287.

⁴⁹ Contreras 1958, 30.



Figura 12. Fotografías del estado de los cuarterones de yeso en. Foto: Cabello Dodero.

Los casetones o cuadros de yesería del friso (Fig. 13), se encuentran distribuidos a lo largo de cuatro paredes de la sala. Avrial advirtió que estaban formados «por variedad infinita de adornos, calados y en relieve según el más exquisito gusto de los árabes»⁵⁰.

Estos casetones estaban enmarcados por unas fajas de yeso, que Avrial sólo reprodujo en parte, y se observan también en las fotos conservadas del informe de Cabello. Sin embargo, durante la restauración de 1951 se rellenó y lució de escayola el espacio entre los cuadros. Por los dibujos de Avrial da la impresión de que los escudos no interrumpían los trabajos de yeso, sino que estaban colocados encima, por lo que pudieron ser de madera policromada. Los cuadros están decorados con figuras geométricas, con motivos fitomorfos y una combinación de ambos, con simetría axial o especular. Entre las mencionadas figuras predominan los rosetones calados, y, entre los motivos vegetales, los tallos entrelazados con diferentes follajes; en algún caso se encuentran enmarcados en unas estructuras que recuerdan a ventanas polilobuladas apoyadas en jambas que parecen pilastras con basas y capiteles. Avrial dibujó un solo caso de decoración con motivo zoomorfo; se trata de la cabeza de un león vista de frente en el centro de un rosetón e hizo además un cuadro formado por piñas y otro por granadas.

Se debe recordar que los lados este y oeste se tuvieron que rehacer, pues las paredes se desplomaron durante el incendio de 1862, aunque su aspecto era conocido por dibujos de Avrial⁵¹.

La decoración actual del friso es distinta de la reflejada en los dibujos de Avrial, en los que, en general, se sigue un ritmo de un escudo por cada tres cuadros (tabla 3).

⁵⁰ Avrial 1953, 95.

⁵¹ Avrial 1953, fig. 9.



Figura 13. Cuadros de yesería desaparecidos del friso de la sala de la Galera. Dibujo: Avrial, 1846.

	Según Avrial		Estado actual	
	<i>Casetones tallados</i>	<i>Casetones con escudos</i>	<i>Casetones tallados</i>	<i>Casetones con escudos</i>
Lado este	10	3	12	3
Lado sur	-	7	23	7
Lado oeste	-	3	12	3
Lado norte	-	5	23	6
Total	10	18	70	19

Tabla 3. Comparación entre el número de casetones en los dibujos de Avrial y en la actualidad. Fuente: elaboración propia.

Como colofón a este estudio del friso, cabría resaltar que tanto la granada como la piña simbolizan, entre otras cosas, la fertilidad, la prosperidad y la unidad. En este sentido hay que mencionar que Catalina de Lancaster adoptó la piña como divisa, y la hizo colocar con profusión en el monasterio de Santa María la Real de Nieva (1393-1400). Su predilección por esta divisa (símbolo de fertilidad), obedecía, probablemente, a su deseo de engendrar a un heredero varón, destinado a reinar y traer la unidad y prosperidad al reino; hecho que no aconteció hasta 1405, un año antes de la muerte de su esposo, Enrique *el Doliente*.

Este sistema de decoración a base de multitud de cuadros de yeso labrado con diferentes motivos resulta de una gran originalidad y añade interés al visitante, que puede entretenerse largo rato contemplándolos, evitando la monotonía que produciría un friso de lacería regular bajo el grandioso artesanado de la sala.

Sobrepasa los límites de este trabajo la realización de un estudio comparativo completo entre los cuadros de yesería de la sala de la Galera y los de la sala de los Yesos del palacio real de Olite, que muestran indudables parecidos. El palacio de Olite se construyó a partir de 1402 por orden de Carlos III de Navarra (1387-1425), casado en 1375 con Leonor de Trastámara, hija de Enrique II de Castilla (1367-1379). Tras su matrimonio, el entonces infante Carlos de Navarra, vivió en Castilla, aunque viajó varias veces a Navarra, llamado por su padre. En 1386, reinando Juan I (1379-1390), visitó el Alcázar de Segovia para conocer a sus dos hijas gemelas de su esposa Leonor de Trastámara⁵², y ya se ha dicho que, en 1402, envió a Segovia a unos artesanos a visitar unas obras.

Los parecidos que hemos podido encontrar entre los cuadros de yesos del palacio de Olite y los de la sala de la Galera del Alcázar⁵³ son los siguientes:

- La proximidad de las fechas permite proponer la hipótesis de que la decoración del Alcázar de Segovia pudo producir una grata impresión al futuro rey de Navarra en 1386, o que su esposa, Leonor, pudo influir para que se reprodujese en el nuevo palacio real navarro el ambiente palaciego en el que vivieron en Castilla.
- Los paneles núms. 1, 4 y 7 de Olite tiene un gran parecido con uno de los del Alcázar.

⁵² AGN, Caja 65, n.º 2.

⁵³ Basándonos en las únicas fotografías accesibles y publicadas en https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_Real_de_Olite

- En el panel nº 4 de Olite se encuentran unas hojas de castaño que se ha relacionado con la divisa adoptada por Carlos III en 1390⁵⁴ lo que constituye un indudable paralelismo con unos paneles desaparecidos de la sala de la Galera, publicados por Avrial, se incluyen la granada y la piña emblemas de la reina regente viuda Catalina de Lancaster, primera reina castellana en utilizar una divisa⁵⁵.
- La cenefa que se encuentra sobre el conjunto de los diez paneles que se han conservado en Olite lleva intercalados unos escudos heráldicos que han perdido su dibujo interior de manera muy similar a los escudos intercalados en los cuadros de yesería de Segovia.

Con los cuadros de yesería se podría hacer una simulación digital —similar a lo propuesto para las inscripciones— y sustituir, en la medida de lo posible, los “apretones” utilizados en la restauración de Cabello por reproducciones de los que aparecen en los dibujos de Avrial, en las fotografías del informe de Cabello y de los originales que permanecen en el friso.

El problema de la autoría. Algunas hipótesis

Nadie se ha planteado hasta ahora quién pudo ser el «Diego Fernández», que aparece con el título de “vecero de Arévalo”. Según el DRAE, el término «vecero» aplicado a una persona, hace referencia al que tenía que ejercer por vez o turno un cometido o cargo concejil. Pero ¿qué sentido tiene que la persona responsable de la obra de esta magnífica sala fuese un «vecero de Arévalo»? Se debe valorar que, además de ser un título «menor» y de valor meramente local, no se menciona ni antes ni después de 1412 en crónicas, relaciones de personas, ni en documento alguno conocido.

Existen, por lo contrario, varios candidatos con el nombre de Diego Fernández que vivieron en esa época y tuvieron alguna vinculación con Segovia, y que, por lo tanto, podrían haber figurado en esa inscripción por uno u otro motivo. Parece más razonable pensar que se trate de un error cometido en la reparación de la sala en tiempo de Felipe II en 1592, o en otra de las intervenciones de las que no ha quedado rastro documental. Es posible que el restaurador se encontrase con unas letras descompuestas, y que el responsable —o responsables⁵⁶— de la obra no encontrasen otra solución que ponerle ese título, que quedó como un «banco pintado» al que nadie se atreve a poner en duda... ni a preguntar.

Así quedó el asunto durante siglos, pues la primera persona conocida que transcribió las inscripciones de los frisos de las salas del Alcázar fue el mencionado Joaquín de Góngora, entre 1814 y 1817⁵⁷, y ya entonces leyó «vecero de Arévalo». Años después, Avrial y otros

⁵⁴ Martínez 2014-2015, 183.

⁵⁵ Fernández de Córdova 2016, 120.

⁵⁶ En esa época ya estaba a cargo de las obras la Junta de Obras y Bosques y en Segovia las ejecutaban, controlaban y pagaban respectivamente un maestro de obras, un veedor contador y un pagador.

⁵⁷ Martínez-Falero 2009, 427.

leyeron —o copiaron literalmente— lo mismo, sin cuestionarse quién pudiera ser este “vecero”, al que Lozoya se refirió como «vecino de Arévalo»⁵⁸.

En los años comprendidos entre 1411 y 1412 hubo en Segovia o en la Corte varias personas con el nombre de Diego Fernández que, por su puesto o por su proximidad al rey o a la regente, podrían haber sido designados como mayordomos de la obra. Pero entre ellos destaca, sin duda, Diego Fernández (de Córdoba)⁵⁹. Este Diego Fernández poseyó varios títulos, como mariscal de Castilla, señor de Baena (1386) y alguacil mayor de Córdoba. Tenemos noticias abundantes de este personaje, que sirvió tanto al rey Juan I como a su hijo Enrique III, a su esposa Catalina de Lancaster y a su nieto Juan II. Su nombre aparece en una inscripción —hoy desaparecida—, casi contemporánea de la del Alcázar de Segovia, que estuvo en la torre de la Malmuerta en Córdoba, comenzada a construir durante el reinado de Enrique III (1406) y terminada en el de Juan II (1408). González Dávila la transcribió en 1638:

EN EL NOMBRE DE DIOS: POR QUE LOS BVENOS FECHOS DE LOS REYES NON SE OLVIDEN, ESTA TORRE MANDÓ FACER EL MVI PODEROSOS REY DON HENRIQUE, E COMENÇÓ EL CIMIENTO EL DOCTOR PEDRO SANCHEZ, CORREGIDOR DESTA CIBDAD, E COMENÇOSE A SENTAR EN EL AÑO DEL SEÑOR IESV-CHRISTO, DE M.CCCC.VI. AÑOS. E SEYENDO OBISPO DON FERNANDO DEZA, E OFICIALES POR EL REY DIEGO FERNANDEZ MARISCAL, ALGVAZIL MAYOR, EL DOTOR LVIS SANCHEZ CORREGIDOR, E REGIDORES FERNANDO DIAZ DE CABRERA E RVI GUTIERRE :::::::::: E RVI FERNANDEZ DE CASTILLEJO, ALFONSO :::::::::: DE ALBOLAFIA, E FERNAN GOMEZ. E ACABOSE EN EL AÑO M.CCCC.VIII. AÑOS⁶⁰.

La inscripción todavía podía leerse en 1873, y fue nuevamente transcrita en términos similares, pero en minúsculas, por Teodomiro Ramírez de Arellano⁶¹.

La cercanía de este Diego a los reyes se pone de manifiesto cuando en 1405 mandó llamar Enrique III a doña Teresa de Ayala «para enviarla a Toro en compañía del Mariscal Diego Fernández, copero de la reina»⁶², para acompañarla durante su parto. Poco después, ese mismo año, el rey le encargó que organizase un sistema de luminarias o de ahumadas entre Toro y el Alcázar de Segovia para que, en cuanto pariese la reina, le comunicase si había dado

⁵⁸ Contreras 1958, 30.

⁵⁹ Diego Fernández, bachiller en decretos, aparece en la edición crítica de la Historia de Segovia de Colmenares publicada por la Academia de San Quirce (Colmenares 1982, I, 595-596): Año 1404, lunes 14 de julio, Diego Fernández, bachiller en decretos, era alcalde de Segovia por Juan Hurtado de Mendoza, mayordomo mayor del Rey y justicia mayor en la dicha ciudad⁵⁹. También menciona Colmenares a otro bachiller Diego Fernández de Peralta, que fue uno de los jueces nombrado por los linajes de Segovia en 1433 para dirimir las diferencias con los regidores de la ciudad sobre el nombramiento de oficios, que podría ser la misma persona (Colmenares 1637, 337). Diego Fernández de Quiñones. Fue merino mayor de Asturias y, según Colmenares, uno de los ricohombres que asistió el 15 de enero de 1404 a la coronación del niño Juan II en la catedral de Santa María (Colmenares 1637, 320-321). Sin duda su paso por Segovia fue circunstancial. Diego Fernández de León. Fue tesorero y contador del rey Juan II en diciembre de 1443⁵⁹, y parece que también de Enrique IV hasta que falleció en 1456. Su título y apellido lo vinculan con la ciudad de León (Osorio 2005, 213). Diego Fernández. Canónigo de la catedral de Segovia y arcediano de Cuéllar. Falleció en 1411 después de tomar en enero una casa en la canonjía, pues el cabildo hizo a continuación almoneda de sus bienes (Ruiz Hernando 1982, 72). No parece que pudiese ocuparse de la decoración de la sala.

⁶⁰ González 1638, 206.

⁶¹ Ramírez 1873, I, 185-186.

⁶² Veas 2003, 128.

a luz un niño o una niña. Posteriormente, sería ayo del príncipe Juan⁶³⁻⁶⁴. Todos estos datos hacen de Diego Fernández de Córdoba el más firme candidato entre los «Diego Fernández» que se han podido identificar en ese período histórico. Y ello, por razones tan poderosas como son su significación histórica, su proximidad a la familia real y sus estancias en Segovia en esos años.

En cuanto a la inscripción, dado que es posible que en la reparación de Felipe II o en alguna anterior o posterior no documentadas hasta ahora, se cambiase por desconocimiento: «diego ferrandez vecero de arévalo» a la vista del estudio presentado, podría haber estado escrito previamente:

- diego ferrandez camarero del rey
- diego ferrandez camarero del rey nuestro señor
- diego ferrandez mariscal de castilla
- diego ferrandez copero de la reina

Quizá la más probable sea la de «mariscal de Castilla», ya utilizada en otra inscripción, aunque parece que «copero de la reina» podría encajar mejor por el número de letras.

Ante la imposibilidad de poder asegurar con rotundidad que el primer candidato es el que figura en la inscripción de la sala, se debe contemplar la posibilidad de que haya un segundo candidato que sería Diego Fernández, «bachiller en decretos», precisamente con ese título. Su larga estancia en Segovia y su título de alcalde, le habrían permitido ocuparse de la obra durante las ausencias de la Corte. Al tratarse de una inscripción realizada sobre el estuco y que podría incluir abreviaturas, podría haber sido cualquiera de ellas. En todo caso, parece bastante razonable descartar al Diego Fernández, «vecero de Arévalo», en tanto no aparezca alguien con ese título en algún documento o crónica de la época, hasta ahora desconocida, que confirme su existencia histórica. Hasta entonces parece lógico atribuir este embrollo a un error del artesano o del responsable de la obra que le indicó tal título.

Un último asunto de interés es la fecha de construcción de la sala, que a menudo se confunde con 1412 pues es el año que figura en la inscripción inferior. Ya se ha expuesto que la inscripción superior podría retrotraerse a 1396 o 1401. Pero esta sala ya existía desde muchos años antes y cubierta quizá con un alfarje. En un reciente artículo se ha estimado que un resto del zócalo de lacería que adornó esta sala, similar al de la sala de los Caballos, podría ser de alrededor de 1230⁶⁵.

La crujía de la que forman parte las actuales salas del Solio, Galera y Piñas descansa sobre las bóvedas de mampostería de los semisótanos y se yuxtapuso a la formada por las actuales salas de la Chimenea, Caballos y Dormitorio. Al principio estas nuevas salas debieron tener menor altura que las de la vecina crujía puesto que su tejado, a una sola agua, sería la prolongación de la vertiente norte del tejado contiguo.

⁶³ Quintanilla 1979, 76-77.

⁶⁴ González 2021, 303-314. Santiago González, proporciona abundantes datos biográficos de este caballero.

⁶⁵ Riesgo y Martínez-Falero 2024, 264.

No sería extraño que los maestros enviados por Carlos III de Navarra en 1402 fuesen precisamente a ver la obra del gran tejado a dos aguas con el que se cubrieron y unificaron las dos crujías yuxtapuestas. Esta obra debió ser un prodigio de su tiempo, pues superaba un vano de 19 metros —nunca visto en Castilla— y en los reinos peninsulares solo el tejado de la gran nave de la catedral de Gerona, construida poco después, a partir de 1417, supera un vano mayor de casi 23 metros. Este tejado y su armadura subsistieron hasta que Felipe II lo substituyó por otro de mayor altura y pendiente cubierto esa vez de pizarra. Sobre este asunto esperamos ofrecer un próximo trabajo.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos tratado de determinar el significado, datación y autoría de las inscripciones de la sala de la Galera del Alcázar de Segovia. Contrariamente a lo que se ha sostenido hasta ahora, la inscripción superior no es una única oración, sino en realidad cinco distintas, puestas una a continuación de la otra. La relación de estas oraciones con la devoción de Enrique III a San Francisco, permiten considerar que la inscripción superior resulta anterior a la inferior. La primera oración, el *Anima Christi*, pudo haber sido tomada del palacio de Pedro I en los Alcázares de Sevilla tras la visita a Sevilla de Enrique y Catalina. Con ella se pretendería simbolizar la reconciliación de la nueva dinastía (Trastámara), representada por Enrique III, con la anterior (Borgoña), encarnada por Catalina. Ello permitiría suponer que el friso con cuarterones y la inscripción superior se realizarían poco después de 1396; quizá antes del nacimiento de su primera hija, la princesa María de Castilla, en Segovia el 14 de septiembre de 1401. La presencia de grupos de piñas en uno de los cuadros de estucos simbolizaría tanto la unidad como la fertilidad y prosperidad. Las piñas son la divisa de Catalina de Lancaster, primera reina de Castilla en utilizar este simbolismo.

Los cuadros de yeso y la inscripción superior pudieron formar parte de la decoración primitiva de esta sala, llevada a cabo en tiempos de Enrique III entre 1396 y 1402, que estaría cubierta por entonces con un alfarje policromado. El uso de diferentes caracteres alfabéticos y de separación de frases, que sugieren distintas manos en distintos tiempos, apoyan esta hipótesis.

El estudio de la inscripción inferior permite suponer, con bastante fundamento, que su autor no fue el «Diego Fernández vecero de Arévalo», sino «Diego Fernández [de Córdoba], «copero de la Reina». La adición de esta inscripción debajo de los cuadros de estuco podría indicar que la reina regente decidió cambiar el alfarje previo en 1412 por el grandioso artesonado en forma de artesa invertida que decoró la sala hasta el incendio de 1862, hoy afortunadamente reconstruida.

Otra cuestión no menor es el lugar del friso en el que se inician las inscripciones. En este sentido, nos inclinamos a pensar que fue en el lado este, lo que cobra mayor sentido si se tiene en cuenta que el lado preeminente de la sala de la Galera es precisamente el que mira hacia el este —hacia la sala del Solio—, donde el rey recibía en «majestad». Y esto también indica que la circulación de las personas sería desde el primer patio por el zaguán, que estaba

en el centro de la actual sala de Caballos, desde donde se pasaría por una puerta a la sala de la Galera donde esperarían hasta ser recibidos.

Abreviaturas

AGN: Archivo General de Navarra.
f.: Folio.
Ms.: Manuscrito.
RAH: Real Academia de la Historia.
s.f.: Sin foliar.
Sig.: Signatura.

BIBLIOGRAFÍA

- AVRIAL Y FLÓREZ, J. M.^a (1953): “El Alcázar de Segovia”, *Estudios Segovianos*, vol, V, pp. 87-111.
- CABELLO DODERO, F. J. (1952): “Conservación de monumentos en Segovia (1938-1952)”, *Arte Español. Revista de la sociedad Española de Amigos del Arte*, tercer cuatrimestre, pp. 75-88.
- COLMENARES, D. (1982): *Historia de la insigne Ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, Segovia, 1637 (reedición Academia de Historia y Arte de San Quirce, Imprenta viuda de Mauro Lozano, Segovia, 3 vols.).
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. (marqués de Lozoya), (1958): “El problema del Alcázar de Segovia ante los últimos descubrimientos”, *Revista de Historia Militar*, 2, pp. 22-39.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Á. (2016): “El cordón y la piña. Signos emblemáticos y devociones religiosas de Enrique III y Catalina de Lancaster (1390-1418)”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 354, abril-junio, 113-130.
- GÓNGORA, J. (ca. 1824): *Descripción de la ciudad de Segovia*, Manuscrito, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, signatura 11-3-2-533 9-7071, Segovia.
- GÓMEZ DE SOMORROSTRO, A. (ca. 1817): *Discurso que con motivo del restablecimiento de la escuela práctica de dibujo dijo en las salas consistoriales de la M. N. y L. ciudad de Segovia el día 1º de octubre de 1817*, Imprenta de Espinosa, Segovia.
- GONZÁLEZ DÁVILA, G. (1638): *Historia de la vida y hechos del Rey don Henrique Tercero de Castilla, inclito en religión y justicia*, Madrid, Francisco Martínez, Madrid.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, S. (2021): “La Corte, la guerra y la diplomacia: ámbitos de intervención de Diego Fernández de Córdoba, Mariscal de Castilla (1383-1435)”, en Santiago González Sánchez (coord.), *Los Fernández de Córdoba. Nobleza, hegemonía y fama. Conquista, familias y repoblación, Estudios en Homenaje al profesor Miguel Ángel Ladero Quesada*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 303-314.
- LETURIA, P. (1948): “Libros de Horas, Anima Christi y ejercicios espirituales de S. Ignacio”, *Archivum historicum Societatis Iesu*, vol. XVII, pp. 3-50.
- LOSÁÑEZ, J. (1861): *El Alcázar de Segovia*, Imprenta de Pedro Ondero, Valladolid.
- MADOZ, P. (1849): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de D. Pascual Madoz, vol. XIV, pp. 75-148.

- MARTÍN LÓPEZ, M.^a E. (2010): “La escritura gótica en las inscripciones”, en María Josefa Sanz Fuentes y Miguel Calleja Puerta (coords.), *V jornadas de la Sociedad de Ciencias y Técnicas Historiográficas. Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, Ediciones Universidad de Oviedo, Oviedo, pp. 127-157.
- MARTÍNEZ LLORENTE, F. (2014-2015): “Divisas y heráldica: encuentros y desencuentros de dos realidades emblemáticas”, *Emblemata, Revista aragonesa de emblemática*, 20-21, pp. 171-199.
- MARTÍNEZ-FALERO DEL POZO, U. (2009): “Biografía del coronel de Artillería don Joaquín Góngora y Delgado”, *Estudios Segovianos*, vol. LI, 108, pp. 412-463.
- MARTÍNEZ-FALERO DEL POZO, U. (2020): “Enrique IV de Castilla, promotor de la Sala de Reyes del Alcázar de Segovia (1458-1462)”, *Estudios Segovianos*, vol. LXII, 119, pp. 131-148.
- MENDOZA, F. (1933): “Pintores y tapiceros en Navarra a fines del siglo XIV”, *Revista internacional de los estudios vascos*, vol. XXIV, 2, pp. 184-197.
- MERINO DE CÁCERES, J. M. (2014): *El Alcázar de Segovia y don José María Arrial*, Patronato del Alcázar, Segovia.
- OSORIO ALONSO, E. (2005): “Apuntes sobre una familia de la oligarquía leonesa entre los siglos XV y XVII: los Fernández de León-Vaca”, *Estudios Humanísticos. Historia*, 4, pp. 209-221.
- PETRUCCI, O. (1506): *Lamentationum Jeremie prophete Liber primus*, Impresssum Venetijs per Octavianum, Venecia.
- QUADRADO, J. M. (1865): *Recuerdos y bellezas de España. Salamanca, Ávila y Segovia*, Imprenta de Luis Tasso, Barcelona.
- QUINTANILLA RASO, M.^a C. (1979): *Nobleza y señorías en el Reino de Córdoba: la Casa de Aguilar (siglos XIV y XV)*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba.
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, T. (1983): *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su Historia*, Imprenta de Rafael Arroyo, Córdoba.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, (1807): *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio*, Imprenta Real, Madrid tomo I.
- RIESGO GARCÍA, S. Y MARTÍNEZ-FALERO DEL POZO, U. (2024): “Los zócalos pintados de lacería del Alcázar de Segovia”, *Estudios Segovianos*, 123, LXVI, pp. 223-267.
- RUIZ HERNANDO, J. A. (1982): *Historia del Urbanismo en la Ciudad de Segovia desde el siglo XII al XIX*, Diputación Provincial, Segovia, 2 vol.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. (1996): “Espiritualidad mendicante y arte gótico”, *Semata: ciencias sociais e humanidades*, 7-8, pp. 335-354.
- VALERA, D. (1878): “Memorial de diversas hazañas”, en Cayetano Rosell (ed.), *Biblioteca de Autores Españoles* tomo III, M. Rivadeneyra, Madrid, pp. 1-95.
- VEAS ARTESEROS, F. (2003): *Itinerario de Enrique III*, Nausicaa edición electrónica S.L., Murcia.
- VILLALPANDO, M. (1949): “Condiciones y contrato para dorar la sala de los Reyes del Alcázar de Segovia, por Juan del Río (1591)”, *Estudios Segovianos*, tomo I, pp. 124-127.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

OPPIDUM. Cuadernos de investigación

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1.- Temas

La revista *Oppidum. Cuadernos de investigación* es una publicación anual editada por IE Universidad (Unidad de Arqueología) que recoge estudios científicos sobre los temas propios de su competencia curricular (Humanidades, Ciencias Sociales y del Patrimonio).

Los *Anejos de Oppidum* definen una serie de monografías de periodicidad variable dedicadas a estudios especializados en los distintos campos del saber que abarca el ámbito curricular de la Universidad, especialmente Arqueología, Humanidades aplicadas y Patrimonio cultural y natural.

2.- Estructura de la revista

La revista *Oppidum* consta de las siguientes secciones:

2.1.- Artículos científicos

Trabajos originales de investigación científica que hayan superado el proceso de evaluación externa de *Oppidum*. Este formato constituye el grueso de las aportaciones publicadas en la revista.

2.2.- Notas y reseñas bibliográficas

Las notas recogen estudios breves cuyos resultados justifiquen una rápida publicación. Por su parte, las reseñas contienen reseñas de libros de publicación reciente con especial interés para las disciplinas tratadas en *Oppidum*.

3.- Normas para la redacción de originales

Todos los trabajos que se sometan a la consideración del Consejo de Redacción de la revista *Oppidum* se atenderán a los presentes requisitos formales.

Se aceptarán únicamente trabajos originales e inéditos escritos en castellano o en cualquier lengua moderna de difusión científica. Los trabajos serán presentados en formato Microsoft Word, pudiendo emplearse la plantilla descargable facilitada en <http://www.oppidum.es/menu-normas.html>.

Su extensión máxima será de c. 60.000 caracteres con espacios (equivalente aproximado a 25 páginas DIN A4 de espaciado doble, con tipografía de 11 puntos), con un máximo de figuras que no suponga más del 20% del volumen total del artículo.

Los trabajos irán encabezados por su título, especificando el nombre y apellidos del autor o autores, centro científico o institución de pertenencia y correo electrónico de contacto. Incluirán además un resumen en castellano o en el idioma de redacción, con una extensión máxima de 100 palabras, y una relación de 4 a 6 palabras clave. También se indicarán el título, resumen y palabras clave en otro idioma distinto al principal del artículo, preferentemente inglés, o castellano si la redacción del texto se encuentra escrita en un idioma distinto a éste. El cuerpo del texto deberá de ir estructurado en apartados que referencien el trabajo dentro del marco general de su línea de investigación, su metodología de estudio, y unas conclusiones presentadas con claridad.

Las figuras y tablas deberán adjuntarse de manera independiente al documento escrito, convenientemente identificadas con numeración correlativa, indicando dentro del texto la ubicación preferente para cada una de ellas. En el caso de que su autoría no sea original de los firmantes del trabajo, deberá citarse convenientemente la fuente de procedencia de las mismas.

Se permite el empleo de notas a pie de página, detallando las aclaraciones que se consideren pertinentes. Las referencias bibliográficas se citarán preferentemente en el texto, entre paréntesis, de acuerdo al siguiente formato: (Blanco, 2005), (Casa/Domènech, 2014: 219) o (Arellano *et al.*, 2015: fig. 6). También podrán aceptarse otros sistemas de cita estándares.

Al final del trabajo se incluirá una relación bibliográfica bajo el epígrafe “Bibliografía”, que recogerá por orden alfabético y cronológico todas las obras citadas en el texto, con el nombre de los autores en versalitas, de acuerdo con los siguientes ejemplos:

— Libros:

ARROYO, L. A. (1994): *Alonso Fernández de Madrid, Arcediano del Alcor y la Silva palentina*. Diputación Provincial de Palencia, Palencia.

— Capítulos de libros:

REYES HERNANDO, O. V.; PÉREZ GONZÁLEZ, C. (2011): “Cauca: arquitectura monumental tardoantigua”. En T. Nogales, I. Rodà (eds.), *Roma y las provincias: modelos y difusión*, Vol. II. Mérida, pp. 797-805.

— Artículos de revistas:

LARRAÑAGA ZULUETA, M. (2007): “Imagen, palabra y poder (siglos XI-XII)”. *Oppidum. Cuadernos de investigación*, 3, pp. 81-106.

— Publicaciones electrónicas:

RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2009): “Semblanza del Profesor Alberto Balil Illana (1928-1989)”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línea]. URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch99m5>>. [Consulta: 19/5/2010].

4.- Envío de originales y proceso de revisión

Los trabajos podrán enviarse mediante correo electrónico o dispositivos de almacenamiento digital a la siguiente dirección, pudiendo hacer uso de enlaces a carpetas alojadas en servidores externos (*Wetransfer*, *Dropbox* o similares) en el caso de tratarse de archivos demasiado grandes:

Revista *Oppidum. Cuadernos de investigación*
IE Universidad, Unidad de Arqueología
Campus de Santa Cruz la Real
C/ Cardenal Zúñiga, 12
40003 Segovia
Teléfono: 921 415 337 / 921 412 410
Correo electrónico: oppidum@ie.edu

Para determinar la validez y originalidad de los trabajos, la revista *Oppidum* sigue un proceso de evaluación externa por revisores elegidos en base a criterios de solvencia reconocida en la temática del artículo, así como de imparcialidad respecto al autor y contenido del trabajo. El sistema de arbitraje empleado es el de doble ciego, en el que autor y revisor desconocen la identidad de ambas partes.

Finalizado el proceso de evaluación se contactará con los autores del trabajo, informando de sus conclusiones. Tanto los originales que no cumplan las normas de presentación como los que no se ajusten a las exigencias de calidad determinadas por la revisión externa y el Consejo de Redacción serán desestimados y devueltos a sus autores. En el caso de los trabajos aceptados, *Oppidum* se reserva los derechos de publicación y reproducción parcial o total de sus aportaciones, entendiendo asimismo que el contenido de éstos representa exclusivamente la opinión de sus autores, que recibirán un ejemplar físico de la revista por artículo.



Campus de Santa Cruz la Real
Cardenal Zúñiga, 12
40003 Segovia, España

<http://www.ie.edu/es/universidad/>
<http://www.oppidum.es/>
oppidum@ie.edu

