

ALTARES PARA LA ETERNIDAD*

JOSÉ LUIS ESCACENA CARRASCO**
MARÍA COTO SARMIENTO**

Resumen: Los ajuares funerarios hispanos protohistóricos pueden incluir piezas tenidas tradicionalmente por paletas de ungüentos. Casi todas son de marfil, pero hay otras de piedra. Esta interpretación funcional, nacida con los primeros hallazgos en el siglo XIX, se ha mantenido hasta hoy. El presente artículo ofrece argumentos para una lectura distinta de su papel funerario y de su simbolismo, porque podrían ser más bien pequeños altares personales que acompañaban a los difuntos al más allá.

Palabras claves: Fenicios, marfiles, paleta de ungüentos, altares.

Abstract: Hispanic protohistoric grave goods may include objects traditionally considered to be cosmetic palettes. Most of them are made of ivory, but others are made of stone. This functional interpretation, born with the first discoveries of the 19th century, has been maintained up to the present time. This article offers arguments for a different reading of their funerary role and their symbolism, since they could possibly be small personal altars which accompanied the deceased to the after life.

Key words: Phoenicians, ivories, cosmetic palettes, altars.

1. INTRODUCCIÓN

La interpretación funcional y simbólica de los objetos arqueológicos está supeditada a los documentos con que se cuenta en cada fase de la investigación, pero también a los presupuestos de los que parten los especialistas y al análisis derivado de ellos. A veces la segunda condición se impone a la primera, hasta el punto de que los nuevos datos no cambian para nada lo que se piensa sobre las cosas estudiadas. La perseverancia en los mismos planteamientos retrasa así la creación de hipótesis alternativas, con lo que el trabajo de los arqueólogos se limita a mostrar más de lo mismo para confirmar aquello de lo que ya se estaba supuestamente

seguro. Tal situación perpetúa las explicaciones ancestrales y origina un caldo de cultivo que ahoga la imaginación como arma de avance del conocimiento.

La comprensión del mundo tartésico, entendido éste como el contexto geográfico y cronológico en el que cohabitaron grupos de colonos orientales, básicamente cananeos, y poblaciones de tradición atlántica de finales de la Edad del Bronce, cada uno con sus culturas respectivas, está sin duda afectada por esta situación, aunque ni más ni menos que el análisis de otras formaciones sociales prehistóricas y/o antiguas para cuya investigación recurrimos básicamente a la arqueología. Las corrientes historiográficas arraigadas en las distintas escuelas de especialistas se han instalado en paradigmas que, al más puro estilo kuhniano, están casi imposibilitados para entenderse. Por este motivo, las piezas que a continuación vamos a estudiar, fenicias para nosotros tanto en su elaboración como en su empleo y significado simbólico, son para otros simplemente

* Artículo realizado en el marco de los proyectos HUM2007-63419/HIST y HAR2008-01119, y en el Grupo HUM 402 del III Plan Andaluz de Investigación

** Dpto. de Prehistoria y Arqueología. Universidad de Sevilla.

tartésicas, indicando con esta última vinculación étnica que serían empleadas por las poblaciones no coloniales del Hierro Antiguo del suroeste hispano, aunque hubiesen sido fabricadas en talleres controlados por colonos orientales y que seguían pautas de trabajo y repertorios iconográficos también del Próximo Oriente.

La polémica de la atribución étnica de tales ajuares mortuorios no es el núcleo central de este artículo. En cualquier caso, la nueva hipótesis acarrea consecuencias directas sobre este desencuentro historiográfico, y puede incluso elevar el nivel de la confrontación. Nuestra meta fundamental es sólo ofrecer sugerencias para una visión renovada de las piezas conocidas como paletas “cosméticas”, “de ungüentos” o “de tocador”. Pretendemos que la nueva hipótesis aquí sostenida pueda ser aceptada incluso por quienes crean que dichos elementos sólo pueden ser considerados fenicios en los aspectos técnicos de su elaboración. Llegado el caso de su aceptación, que cada tendencia acomode nuestro supuesto a su interpretación global sobre Tartessos: un mundo de gente occidental preexistente aculturada en mayor o menor grado por los cananeos sobrevenidos, o la provincia más al oeste de la expansión colonial fenicia del primer milenio a.C. en la que habitaban también poblaciones occidentales.

Desde que comenzaron las excavaciones en Cancho Roano, los estudios sobre la protohistoria meridional ibérica cuentan con fuentes directas de información sobre los altares que se denominaron primero “en forma de lingote chipriota” (Celestino 1994; 1997: 372), y cuyo diseño ahora interpretamos más bien como la imitación de las pieles de los bóvidos según éstas se trataban en la época (Escacena e Izquierdo 2000; Escacena 2002; Celestino 2008). Dichas aras de barro se conocen ya por casi toda la geografía hispana afectada por la colonización fenicia. De hecho, como esa presencia oriental es casi el único denominador común observable en todos esos ámbitos, tal homología se convierte en el rasgo evolutivo que ata necesariamente la presencia y origen de dichos altares al desplazamiento hasta Occidente de poblaciones cananeas durante la primera mitad del primer milenio a.C. Así pues, la planta taurodémica de estos altares, en cuya simbología tendremos que insistir a lo largo de este trabajo, se prodigó por toda la geografía colonial fenicia y púnica hispana; tanto, que impregnó el diseño de muchos otros objetos litúrgicos y hasta la forma de adornos personales que, como las joyas, podían cargarse de simbolismo sagrado.

Nuestra intención es proponer que una versión esquematizada de la imagen taurodémica afectó, en tanto

que era la forma básica más simbólica del altar, también al diseño de unas piezas funerarias, mayoritariamente fabricadas en marfil, que se han considerado siempre, y erróneamente, paletas para cosméticos. Desde la nueva hipótesis aquí ofrecida, estos objetos pueden leerse por el contrario como pequeñas aras personales que el difunto necesitaría llevar a la tumba para cumplir sus obligaciones religiosas en la otra vida. Por tanto, imitaban en su forma a los verdaderos altares de tierra hoy conocidos en los santuarios, y se dotaron de toda una iconografía de origen oriental alusiva precisamente a tal función. Contaremos para este propósito sólo con las piezas publicadas, aunque existen en la bibliografía alusiones a hallazgos recientes aún no dados a conocer con detalle. Nos referimos en concreto a las placas de marfil de La Angorrilla (Alcalá del Río) que cuentan con “rehundimiento central” (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: 88).

En su silueta externa, dichos objetos mortuorios de carácter suntuario recuerdan de forma muy indirecta las pieles de toros, tratadas desde luego de manera mucho más realista en algunos de los altares de barro exhumados en los templos coetáneos. Sin embargo, existen sospechas suficientes, y otras versiones más esquemáticas de esas aras, que permiten la nueva hipótesis. Además, el estado en el que los distintos ejemplares nos han llegado no siempre ha sido tenido en cuenta a la hora de ofrecer una interpretación de su función y simbología. Los datos referidos a sus contextos arqueológicos son escasos y casi nunca fáciles de interpretar. Aun así, pueden rastrearse indicios de que las denominadas hasta ahora “paletas de ungüentos” no estuvieron compuestas necesariamente por una sola pieza, sino que pudieron formar parte de objetos algo más complejos en los que intervenían otras partes perdidas o no tenidas en cuenta. La carencia de información reconocible ha afectado especialmente a los casos en que el ajuar pasó junto al difunto por la pira funeraria, pero tampoco se observa una preocupación especial de los arqueólogos por hurgar en los detalles contextuales cuando se han localizado en inhumaciones. Y si no se ha vislumbrado esa posibilidad antes de su hallazgo y recuperación, difícilmente se han podido promover los análisis adecuados. También aquí, como en tantos otros campos de la investigación, la ausencia de la pregunta previa ha lastrado necesariamente la investigación posterior. Y conste que esto no es una acusación sino sólo la constatación de un estado de cosas, normal por lo demás en el proceso de adquisición del conocimiento. Si que puede ser, en cambio, una alerta para el futuro. Porque, si estamos en lo cierto con el nuevo papel asignado

a estos objetos, la hipótesis predice que, además de las evidencias macroscópicas, en el registro arqueológico podrían haber quedado huellas menos evidentes referidas a otras partes constitutivas del objeto, fundamentalmente piezas de madera; datos que podrían rescatarse con los oportunos análisis.

2. UN POCO DE HISTORIOGRAFÍA

Como la nueva hipótesis no va dirigida a un análisis técnico ni estilístico de la iconografía plasmada sobre tales objetos, eludiremos entrar en este terreno. En cualquier caso, conviene recordar que, junto al resto de marfiles grabados aparecidos en el ámbito tartésico, las paletas con pocillo central fueron siempre tenidas por elementos suntuarios de la gente más rica y de más alta alcurnia que habitaba en la región (D'Angelo 1989: 120), hasta el punto de haberlas relacionado con ambientes aristocráticos y hasta regios (Almagro-Gorbea 2008: 512; 2010: 219-221). Esta visión es hoy la mayoritaria, y sólo cabría señalar como novedad el descenso de categoría social que al conjunto de marfiles fenicios del ámbito tartésico le ha atribuido no hace mucho M.E. Aubet. Esta autora considera también que peines y demás elementos ebúrneos se colocaron en las tumbas sólo porque eran productos caros en mayor o menor medida, y por tanto distintivos de prestigio. Para ella, quienes los usaban en sus ceremonias fúnebres, nativos por más señas en el sentido de no fenicios, ignoraban cualquier significado de las imágenes allí plasmadas. Además, tales productos habrían circulado entre clases intermedias en la jerarquía social, no entre aristócratas. Apoya esta última afirmación sobre todo en el hecho de que presentan calidades inferiores si se comparan con la que exhibe la producción ebúrnea del Mediterráneo oriental. Para Aubet, las figuras contenidas en estas placas no narrarían nada, porque se elaboraban mediante una reiteración de elementos ornamentales descargados de mensaje alguno de tipo simbólico o mítico (Aubet 2009: 292). Como veremos, nuestra hipótesis puede aceptar los planteamientos de Aubet en lo referido a sus aspectos técnicos de fábrica. De hecho, algunos temas decorativos podrían obedecer a programas iconográficos que los grabadores conservaban en plantillas y que repetían una y otra vez. Tampoco la nueva interpretación excluye su uso por gente no fenicia aunque lo dificulta en extremo. Por las razones que desmenuzaremos más adelante, sólo se opone frontalmente a que los motivos plasmados en su iconografía sean sólo adornos para embellecer la pieza, es decir, imágenes vacías de

contenido para quienes demandaban y utilizaban esas manufacturas. Aunque esta idea, persistente por lo demás en Aubet, fue mayoritaria durante bastantes años, hoy la han puesto en duda incluso quienes coincidirían con ella en la visión general de Tartessos como una sociedad occidental influida por rasgos culturales fenicios (cf. Almagro-Gorbea 2008: 417). No incidiremos en aspectos técnicos que tengan que ver con tradiciones artesanales, localización de talleres, distribución de productos y demás; porque aquí nos interesa sólo focalizar esta breve reseña historiográfica en las piezas que componen el grupo de los marfiles con cazoleta y recoger lo que de ellas se ha dicho acerca de su significado simbólico y de su función.

Las denominadas tradicionalmente “paletas de unguentos” pueden describirse de manera sucinta como una lámina de marfil o piedra que dispone de un pocillo circular y de imágenes simbólicas a ambos lados de éste. La escudilla central puede llevar una roseta grabada en el reverso, pero por el anverso presenta el fondo liso. Tales objetos se recogieron por vez primera en la literatura arqueológica a fines de siglo XIX, cuando se dan a conocer, sin interpretación funcional aún, unos pocos ejemplares procedentes de la comarca sevillana de Los Alcores, publicados por F. Candau (1894: 53-54) y por C. Cañal (1894: 89-90), y más tarde por G. Bonsor. Este último autor usó el término de placas con cubilete, literalmente “plaques à godet” (Bonsor 1899: 29 y fig. 127). Llama así a la pieza A.24 del corpus de marfiles de Aubet (1980: 59-60), procedente de Acebuchal, pero también a tres ejemplares rescatados en una de las motillas o túmulos de Santa Lucía (Bonsor 1899: 50). Sin embargo, en una versión castellana de su libro publicada casi cien años después, J. Maier traduce “trois plaques à godet” por “tres tabletas de maquillar” (Maier 1997: 41 –en Bonsor 1997–). Tal sesgo puede deberse a la poderosa influencia ejercida por la tradición historiográfica, que cien años después de los primeros hallazgos había consolidado la primera función atribuida a dichos objetos y la había convertido en una creencia axiomática más de las muchas que caracterizan a la arqueología. En este caso, y como tal axioma, se atribuye a esas piezas un papel aceptado hoy por la mayoría de los investigadores pero que nadie ha demostrado. Es más, incluso reconociendo las diferencias formales con las paletas orientales para cosméticos, que disponen de un solo mango, se ha insistido a veces en esta función; y se ha añadido para ello un dato que en ningún caso resulta demostrativo de la misma: que desde tiempos prehistóricos remotos los humanos practicaron la costumbre de pintar sus cuerpos con coloretos

(Gran-Aymerich y Puytison-Lagarce 1995: 594-595). Quienes han asumido la hipótesis tradicional nunca han atribuido a los supuestos ungüentos de las paletas hispanas propiedades curativas, un aspecto no olvidado en cambio cuando se han estudiado sus pretendidos progenitores orientales (Rochman-Halperin 2008: 93).

Como hemos señalado, F. Candau, C. Cañal y G. Bonsor dieron a conocer en sendas obras algunas piezas relativamente fáciles de identificar hoy como tales placas con cazoleta, pero también otros fragmentos que pueden pertenecer a objetos de marfil de este tipo y que resultan de más difícil asignación formal. Llegada la ocasión, y si fuera necesario para nuestro análisis, volveremos sobre estos testimonios. Ni Candau ni Cañal dan cuenta de su función, porque se limitan a analizar sus ornamentos. En ningún caso parece un hecho historiográfico claro que ese papel de recipiente para mezclar ungüentos pueda atribuirse a Bonsor, porque tampoco en sus trabajos en Setefilla con R. Thouvenot ofrece interpretación utilitaria para un fragmento que puede pertenecer a otro marfil de este tipo. Ambos autores se limitan a describir la decoración del hallazgo, que se conservaba en dos trozos y que se encontró en el corte más oriental de los dos practicados en el túmulo D (Bonsor y Thouvenot 1928: 16-17). Aubet, sin embargo, alude ya claramente a este testimonio de Setefilla, perdido durante la guerra española de 1936-39, con el calificativo de “cuchara o paleta cosmética” (Aubet 1981-82: 268).

Según los datos que hemos podido consultar en la literatura arqueológica sobre el tema, fue E. Hübner el primer autor de importancia que sostuvo que tales objetos se empleaban como paletas de ungüentos. Es más, Hübner imaginó detalles minuciosos sobre su uso al afirmar que se sostenían con una mano y que con la otra se procedía a tomar parte del contenido graso de la cazoleta para untarlo en el pelo, concretando además que eran elementos de tocador femenino. Se basó para ofrecer tal interpretación en paletas de cosméticos egipcios conservadas en el Museo Real Egipcio de Berlín, a cuyo director consultó (Hübner 1900: 349-350). Así pues, desde la edición de este trabajo de Hübner a fines del siglo XIX se asumió tal propuesta funcional, que estuvo basada sólo en la autopsia formal de un dibujo, el del ejemplar de Acebuchal que Aubet signó como A.24. Al igual que hicieron unos años antes F. Candau (1894: fig. 20) y C. Cañal (1894: fig. 75), G. Bonsor publicó esta pieza con un solo apéndice lateral (Bonsor 1899: fig. 127). Con esta imagen como única referencia, en especial con la versión de Bonsor, era evidente el estrecho parecido con las paletas orientales, lo que explica comprensiblemente la primera interpretación (fig. 1). Este papel concreto se asume hoy,

por tanto, entre los arqueólogos españoles y entre los especialistas no hispanos (cf. Beba 2008: 105-106).

En 1945, C. Fernández-Chicarro llamó también paletas de tocador a los marfiles con pocillo, aunque a veces empleó el término menos comprometido, y más descriptivo, de placas con escudilla (Fernández-Chicarro 1945: 120-128). Ni en esta fecha ni en su posterior trabajo de 1947, en el que analiza también los marfiles de época tartésica conservados en el Museo Arqueológico de Sevilla, ofrece argumentos a favor de su interpretación funcional, porque estaba ya asumido desde hacía décadas el papel de cazoleta para cosméticos. La autora señala, no obstante, el interesante dato de que muchas de las placas podrían haber forrado objetos de madera. Rechaza sin embargo esta última posibilidad al referirse a láminas que presentan grabados en sus dos caras (Fernández-Chicarro 1947: 224). Aubet ha pensado también en esta combinación con partes de madera, sobre todo al observar que algunas muestran pequeñas perforaciones para alojar posibles clavos, por ejemplo la A.26 de Acebuchal (Aubet 1980: 62 y 69).

Tampoco A. Blanco Freijeiro mostró reticencias sobre esta primera función que se les adjudicó, aunque también introdujo algunos matices interesantes. Como se había hecho en trabajos anteriores, Blanco operó con la pieza de Acebuchal A.24 en las condiciones en que la presentó Bonsor. De ahí que la citara literalmente como “cucharilla de hueso con cabra que vuelve la cabeza” (Blanco 1960: 9). Sin embargo, en un párrafo posterior ofrece una relación de las clases de marfiles según los siguientes tipos: “cajas, peines, cucharillas o placas con una cazoleta” [...]. Esto indica que asimila ese ejemplar a las demás placas con pocillo central y doble aleta, que servirían “para mezclar o diluir cosméticos” (Blanco 1960: 10).

Los trabajos de M.E. Aubet, los más completos sobre marfiles fenicios de Andalucía occidental y los basados en un contacto más directo con casi todas las piezas, asumieron esta larga tradición historiográfica sobre la función de las placas con cubilete. De hecho, esta autora señala que tales marfiles “formarían parte de piezas propias del tocador femenino y servirían para mezclar o diluir cosméticos o, quizá, estarían relacionados con un ritual funerario determinado”. Sin embargo, Aubet vuelve a proponer el término de cuchara para la pieza de Acebuchal flanqueada por una cabra (A.24 de su catálogo), entendiendo que los restos conservados de una segunda aleta pertenecen al mango de otra cuchara distinta aunque de similar diseño (A.25), y que por supuesto es de marfil y no de hueso como había sido propuesto erróneamente en algunos trabajos anteriores (fig. 2). Su opinión

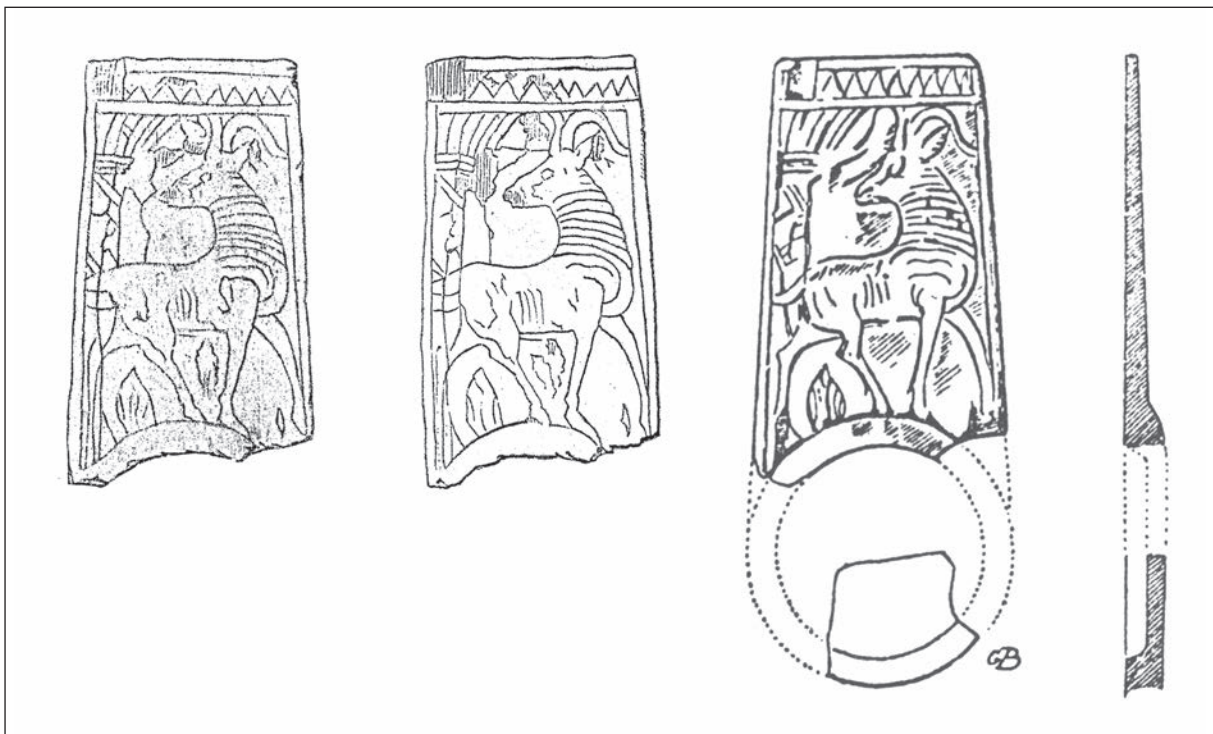


Figura 1: Marfil A.24 de Aubet. Acebuchal. Dibujos de Candau (izquierda), de Cañal (centro) y de Bonsor (derecha). Las versiones de Candau y de Cañal son casi idénticas, tal vez debidas a la misma mano. La de Bonsor difiere en ciertos rasgos de las anteriores, con algunos elementos de la iconografía más cercanos a la realidad, por ejemplo el zigzag de la parte superior. Originales sin escala.

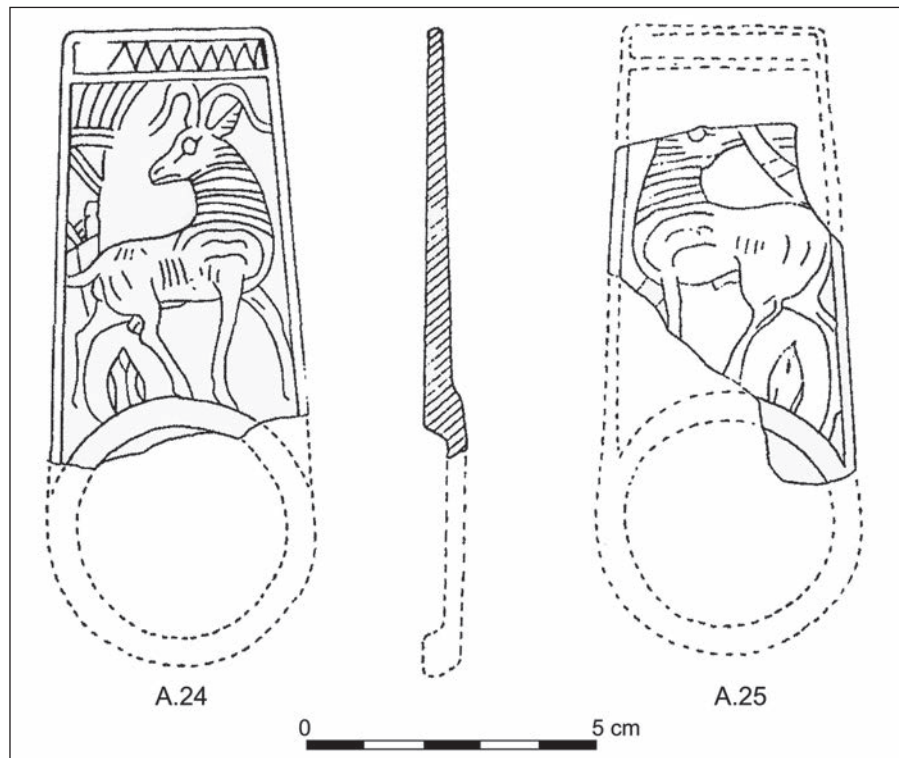


Figura 2: Presentación de los marfiles de Acebuchal A.24 y A.25 por parte de Aubet. De haber sido dos cucharas, no habrían formado desde luego un par de piezas gemelas. De hecho, los animales de sus hipotéticos mangos se desplazan en direcciones opuestas.

tiene en cuenta que el término “cuchara” es el empleado normalmente para referirse a dichos objetos cuando se han estudiado en el Próximo Oriente (Aubet 1980: 59).

Sólo muy recientemente se ha añadido algo nuevo a esta tradición historiográfica que desde 1900 consideró las placas con pocillo central paletas de tocador. A propósito del ejemplar de Medellín que muestra dos grifos flanqueando la cazoleta, M. Almagro-Gorbea ha introducido un matiz en la nomenclatura que tiene que ver con la función concreta que este autor les otorga. Llamadas por él “paletas de ungir”, se trataría de piezas que, efectivamente, habrían servido para depositar en el cubilete aceites aromáticos, pero usados en rituales aristocráticos y/o regios, lo que vendría certificado por su presencia en Cancho Roano (Maluquer de Motes 1983: 89-91), sitio que el autor considera por supuesto palacio más que santuario (Almagro-Gorbea 2008: 405 y 416-417). Parece muy probable que para proponer este nuevo papel, que transforma la paleta cosmética femenina en un portaóleos sacro, Almagro-Gorbea haya tenido muy en cuenta las diferencias semánticas en lengua española entre las voces “ungüento” y “ungir”. Según el *Diccionario de la RAE*, la primera significaría, de manera genérica, “todo aquello que sirve para ungir o untar”, mientras que el verbo “ungir” dispone de una acepción con el sentido de “signar con óleo sagrado a alguien, para denotar el carácter de su dignidad, o para la recepción de un sacramento”. Estos matices son exclusivos de la función que les atribuye M. Almagro-Gorbea; no estaban en absoluto en la interpretación tradicional de las piezas hispanas a pesar de que habían sido muy usados a la hora de aplicar funciones a las cucharas para unguentos del Próximo Oriente.

3. FISURAS EN LA HIPÓTESIS CLÁSICA

Como hemos observado en el anterior repaso historiográfico, la única propuesta referida a la función de las placas con cubilete circular central es la que las considera paletas para unguentos, estuvieran estos últimos destinados al embellecimiento femenino o a rituales más elaborados vinculados a individuos que ocupaban las capas sociales más altas. De hecho, y en relación con el estatus de quienes usaron los marfiles hispanos, aunque Aubet ha rebajado parcialmente su categoría según hemos señalado, de alguna forma reconoce que las placas con pocillo podrían haber pertenecido al escalafón social más alto, ya que eran la producción ebúrnea de mayor calidad técnica y de más compleja elaboración en el conjunto de marfiles fenicios occidentales. Para esta autora

constituirían “un grupo muy reducido y exclusivo formado por los ejemplares seguramente más refinados y sofisticados de toda la serie y destinados, en consecuencia, a una clientela algo más rigurosa” (Aubet 2009: 294).

Esta opción funcional, que surge en la literatura especializada sobre los marfiles fenicios hispanos en 1900 de la mano de Hübner según hemos adelantado, se repite con insistencia hasta los trabajos más recientes. Se asume en aquellos casos en que las investigaciones se han limitado a dar a conocer nuevas piezas o detalles de antiguos hallazgos (p.e. Puya y Oliva 1982: 116-121), pero también en grandes obras de síntesis sobre el mundo tartésico (p.e. Torres 2002: 255-256) o en trabajos que sólo abordan el tema de forma indirecta (cf. Pisano 2006: 539). No hacen ascos de ella quienes han vinculado más sus análisis a los aspectos exclusivamente iconográficos, porque dichos enfoques tampoco recogen nunca dudas acerca de esa explicación, y aluden siempre a dichos elementos ebúrneos como paletas de cosméticos (p.e. D’Angelo 1986: 114; 1988: 160; Le Meaux 2010a: 111 y 118). Sospechamos, en cambio, que G. Bonsor, el primero que las dio a conocer, tal vez no se mostró nunca conforme del todo con dicho papel. De hecho, ya hemos visto que la atribución a él de esa nomenclatura que las vincula al menaje de tocador es una errónea traducción de la designación francesa que este autor empleó. Es más, cuando, veintiocho años después de que se editara el trabajo de Hübner, se publica la memoria de sus excavaciones en Setefilla con R. Thouvenot, ambos autores se limitan a describir los rasgos decorativos del fragmento de una posible pieza procedente del túmulo D de esta necrópolis, sin reconocerle en ningún caso de manera explícita tal uso como recipiente para afeites.

Como hemos avanzado, la tesis de Hübner se basó en la búsqueda de paralelos formales para la pieza de Acebuchal A.24 del catálogo de Aubet. Las consultas de Hübner se llevaron a cabo con el dibujo de Bonsor que mostraba la placa con un ala solamente. Esta imagen contaba además con otro fragmento de la escudilla –trozo que no aparecía en el dibujo de Candau ni en el de Cañal– separado del resto de la pieza, pero en posición que permitía trazar por reconstrucción simétrica el círculo completo del cubilete. Hoy sabemos que corresponde en realidad al sitio exacto en el que Bonsor lo ubicó en su dibujo. Por otra parte, Bonsor no cerró la sección de la paleta por ese extremo inferior, lo que indica que se había percatado de que el objeto original continuaba por esa parte. Aun así, su propuesta no dejaba dicha prolongación tan clara como si lo hubiera indicado explícitamente con puntos suspensivos, como hizo de hecho con las circunferencias concéntricas del

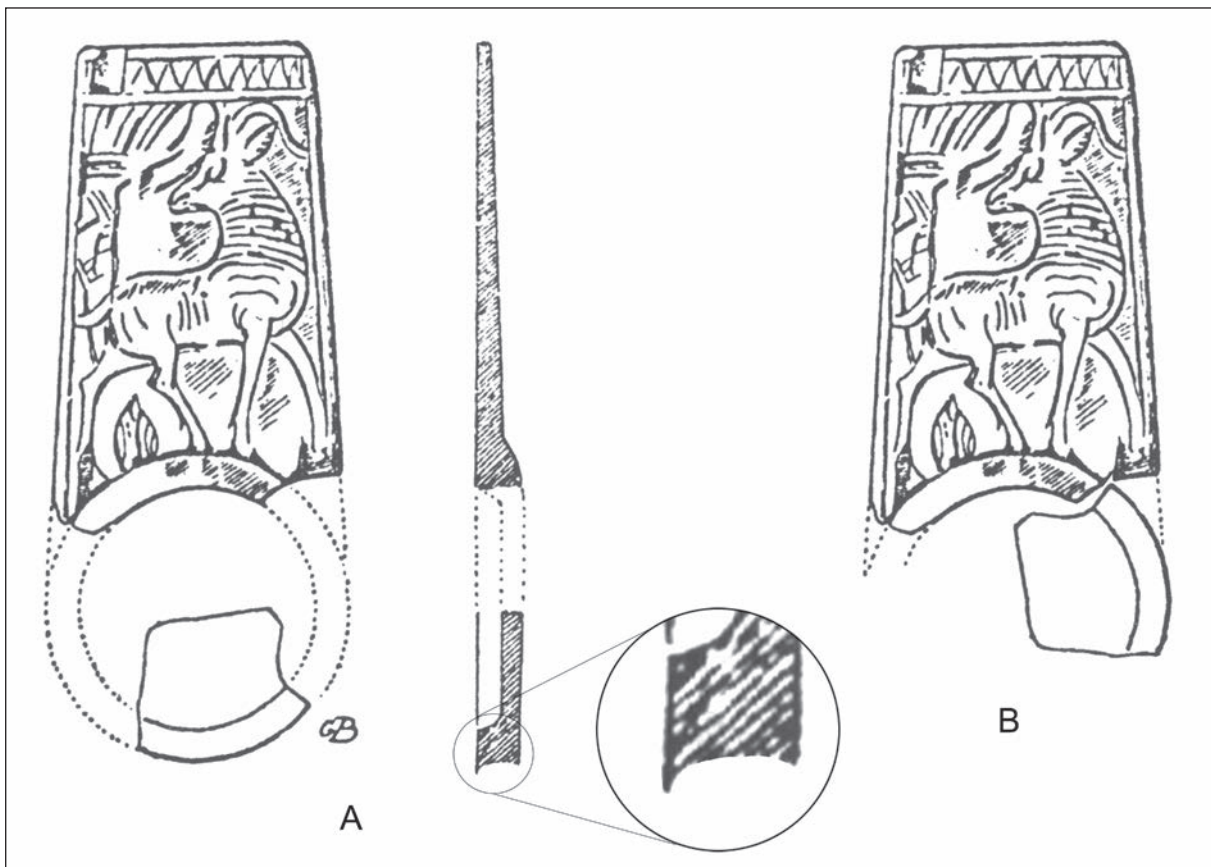


Figura 3: Aunque el dibujo de Bonsor del registro A.24 de Acebuchal incluía una sección no cerrada por la parte inferior (A), una lectura del mismo no demasiado minuciosa pudo originar su interpretación como cuchara. Una posición distinta de ese mismo trozo añadido, que Bonsor debió considerar imposible porque mostraba una clara fractura, podría haber sugerido otras posibilidades (B).

pocillo. En consecuencia, una interpretación basada sólo en esa imagen, y no en una autopsia directa de la pieza, habría podido caer fácilmente en el error de pensar que se contaba prácticamente con toda la información necesaria para elaborar un dictamen resolutivo. De ahí que las dos partes esenciales que hoy conforman la pieza total, es decir, sus dos aletas, fueran estudiadas como partes de dos elementos distintos (A.24 y A.25 de Aubet). Ambas constituirían básicamente un par de cucharas similares que habrían dispuesto de asidero trapezoidal y plano (Aubet 1980: 59).

Es posible que un primer error de reconstrucción formal del ejemplar completo, originado en una incorrecta lectura del dibujo de Bonsor, haya condicionado la indagación funcional de estos objetos a lo largo de más de un siglo. De hecho, esa imagen de Bonsor, que incluía un fragmento posteriormente localizado entre los marfiles del Museo Arqueológico de Sevilla procedentes de la Colección Peláez (Puya y Oliva 1982: 122 y 129, nº 11), puede modificarse sin problemas de

encaje si se desplaza el fragmento inferior hacia alguno de los lados, respetando en todo lo demás la figura prístina, y con la condición de no haber percibido bien en aquel dibujo original la ausencia de cerramiento de la sección. Esta otra posibilidad habría ofrecido menos impedimentos para aceptar que se trataba realmente de una placa con cubilete y doble ala, con la forma completa con que ahora se muestra y publica la pieza. Es evidente que con la propuesta gráfica inicial de Bonsor, y con la información de que disponían los expertos de la época sobre la arqueología del Mediterráneo oriental, no podía montarse otra hipótesis que la de paleta de cosméticos. La placa A.24 de Aubet procedente de Acebuchal era, así vista, en extremo parecida a las que en Egipto se consideraban cucharas para ungüentos. Operando con semejantes condiciones, y asumiendo correctamente el estrecho contacto que los fenicios tenían con el país del Nilo, era éste el único supuesto lógico y la solución que más medidas dejaba cubiertas; en definitiva, un buen trabajo científico (fig. 3). Pero la calidad

epistémica de las hipótesis no garantiza su perpetuidad. La aparición de nuevos datos y de enfoques distintos puede hacer que una explicación tenga que ceder el paso a otra, sobre todo si la inicial no logra dar cuenta de la documentación que poco a poco se va sumando al tema y de los análisis llevados a cabo desde perspectivas diferentes. Expondremos a continuación, por tanto, aquellos puntos en que este papel inicial atribuido a las placas de marfil con cubilete no puede comprenderse del todo si se mantiene su función como recipientes que contenían unguentos, fueran éstos de tipo meramente cosmético o bien crismas sagrados para ungir.

El primer problema de la interpretación clásica, que en parte ha quedado ya apuntado, tiene que ver con el hecho de que todos los casos hispanos presentan dos aletas. Las cucharas o paletas orientales para unguentos sólo poseen una, el mango. Si el registro A.24 de Aubet hubiese sido realmente una cuchara inspirada en modelos orientales, podría aceptarse, con esta autora, que sus prototipos fueron ejemplares egipcios, cuya vida se prolongó desde finales del II milenio a.C. hasta tiempos ramésidas, y en concreto los más tardíos, que disponían de cazoleta circular y asidero relativamente corto (Aubet 1980: 62). Con este esquema como propuesta, la lógica aplicada por Hübner para argumentar su manejo entraba en detalles muy precisos: se cogían con la mano izquierda y con la derecha se tomaba el afeite para aplicarlo al cabello (Hübner 1900: 349). Es evidente que esta explicación está pensando exclusivamente en modelos diseñados con un solo mango, no con doble asa. Pero tales piezas de agarre único no existieron en realidad en el repertorio ibérico. Las verdaderas cucharas occidentales con un solo mango no han sido nunca relacionadas con ajuares de tocador y tienen siempre receptáculo de planta oval y fondo curvo. Nos referimos, por ejemplo, a la que posee cabo en forma de cabeza de ánade procedente de Cruz del Negro (Early... 1928: lám. XLVIII; Maier 1999: 106-107), o a las que muestran mangos más o menos largos que reproducen patas de animales, encontradas hasta ahora en Carmona (Belén y otros 1997: 173-180) y en Huelva (González de Canales y otros 2004: 160-161). Todas son de marfil excepto la de Huelva, hecha en madera. Por tanto, las piezas que ahora analizamos, de pocillo circular con fondo plano, no fueron nunca cucharas al modo de las empleadas para comer, porque jamás dispusieron de un solo mango. Si los trozos con que hoy se reconstruye el ejemplar de las cabras (A.24 y A.25), procedentes de Acebuchal y origen de toda esta confusión desde el dibujo inicial de Bonsor, hubiesen pertenecido a dos cucharas distintas con sendos mangos, en ningún caso

habrían constituido un par de objetos gemelos: sus cabos habrían mostrado diseños distintos, ya que, vistos de frente y en igual posición, en uno la cabra desfila hacia la derecha y en el otro hacia la izquierda, amén de que el diseño de los animales y la representación de los árboles sagrados también difieren un poco.

Por estar algunas piezas elaboradas mediante la técnica del calado y por ser de gran calidad, se ha pensado en importaciones orientales (Torres 1999: 79). Sin embargo, hay mayor consenso en la idea contraria, es decir, en que su producción era netamente ibérica, lo que explicaría su ausencia en ambientes siropalestinos coetáneos. El hecho de que las piezas hispanas de marfil presenten doble aleta ha extrañado siempre a quienes han abordado su estudio pensando en las paletas de cosméticos orientales como única explicación y como precedente más probable. Se ha dado cuenta de este rasgo reconociendo que se trata de una singularidad creada por los artesanos fenicios afincados en Tartessos (Aubet 1980: 62; Torres 2002: 255-256; Almagro-Gorbea 2008: 410). Sin embargo, nadie ha expuesto las razones de este cambio en relación con el modelo suministrado por sus supuestos progenitores de Egipto o del Próximo Oriente asiático. Ni siquiera se ha dicho que tal característica fuera una simple geminación estética que las hacía más barrocas, afirmación que podría esperarse al menos de quienes han abordado el tema desde la historia del arte más que desde la arqueología (p.e. Le Meaux 2005; 2006; 2010a). Y no conocemos ninguna reflexión sobre el hecho de que el doble asidero pueda ser, en realidad, más una dificultad que una ventaja si su función en Occidente era la misma que la de los pretendidos ancestros orientales. La innovación supuestamente introducida por los talleres fenicios hispanos al inventar el doble mango no puede catalogarse, pues, de transformación adaptativa. Y si esa mutación no fue ni positiva ni neutra, desde el análisis evolutivo su triunfo en la Península Ibérica carece de razón de ser si se mantiene la hipótesis de que se trata de paletas para unguentos. Es más, el hecho de que algunos ejemplares presenten orificios para ser clavados en posibles bases de madera, rasgo ya observado suspicazmente por Aubet, anula por completo la función como asidero de las aletas. Si se tomaban con las manos, se cogía en realidad el objeto entero del que las placas formaban parte, no la paleta sola a la manera como asimos por su mango una cuchara.

La vuelta de tuerca que M. Almagro-Gorbea ha dado a la hipótesis tradicional, insistiendo en ella al querer precisar cuáles eran las aplicaciones concretas de las sustancias empleadas como unguentos, representa un esfuerzo loable por huir de generalidades que

exigen poco al registro arqueológico y al esfuerzo de los investigadores por avanzar en el conocimiento. Sin embargo, este intento de perfilar la vieja propuesta parte de una premisa que puede haber sido, durante mucho tiempo, una mera suposición, y que se basó, como hemos reiterado, en la identificación errónea de la forma completa de la pieza que inició las pesquisas. No entraremos, por tanto, en discutir si sus usuarios eran aristócratas y/o reyes, ni si los argumentos empleados para defender este destino concreto son o no adecuados, por ejemplo la identificación de Cancho Roano como residencia palacial y no como santuario. Porque, si llegáramos a demostrar en el presente artículo que las paletas de ungüentos no son tales, cualquier construcción que se haya sostenido sobre semejantes cimientos se derrumba de inmediato, arrastrando en su caída a todos los ornamentos y perifollos de la estructura. El propio Almagro-Gorbea ha reconocido, de hecho, que faltan por completo las pruebas arqueométricas necesarias para certificar la presencia de sustancias químicas en los cubiletos (Almagro-Gorbea 2008: 405), lo único que podría garantizar, llegado el caso y si los análisis dieran resultado positivo, su función como paletas de unguir. Por esta misma razón, este autor ha admitido recientemente que la interpretación como vasos para ungüentos de muchos objetos orientales que portan cuencos parecidos, por ejemplo las imágenes de diosas que los llevan en sus brazos, están basadas en suposiciones (Almagro-Gorbea 2010: 219). Se trata en realidad de una hipótesis que, a fuer de haber sido repetida hasta la saciedad, ha tenido más suerte que la que pensó en la función de incensarios, lanzada también en momentos tempranos de la investigación (cf. Przeworski 1930: 133).

4. ALTERNATIVA: DE PLACA COSMÉTICA A PEQUEÑO ALTAR FUNERARIO

La presencia de quemaperfumes o *thymiateria* en las sepulturas protohistóricas está atestiguada en gran parte de la geografía mediterránea por la que se extendió la colonización fenicia. Basta recordar para nuestro propósito, y por su identidad cronológica y cultural con nuestro tema, el caso de la necrópolis onubense de La Joya (Garrido y Orta 1978: 91 y figs. 57-59). En consecuencia, por este flanco el nuevo papel que vamos a otorgar a las piezas aquí estudiadas no debería tener problema alguno. Pero la meta de nuestro trabajo es ofrecer una hipótesis en la que las placas con pocillo o cubilete central, sean de marfil o de piedra, representan altares de uso personal que se depositaron con los difuntos

en sus tumbas para que éstos los emplearan en la otra vida. Como pequeñas aras para el más allá, se pudieron introducir en las sepulturas sin haberse empleado previamente. Por tanto, no debe pedírsele a la nueva interpretación que queden marcas en los pocillos ni de microcombustión –cosa que, además, el marfil al menos no habría resistido– ni de resinas y/o plantas aromáticas. En el caso de las tumbas de incineración, el hecho de que algunas piezas pudieron haber entrado en la pira revelaría, además, que quienes las incluyeron entre los ajueres funerarios tenían asumido que el empleo de esos objetos en el otro mundo no tenía una dimensión material en todo semejante a la vida terrena. De hecho, se ha propuesto que, respecto a la creencia en una divinidad que fallece y resucita, la teología cananea llegó a pensar en otra vida para el dios distinta de la que precedió a su muerte, en alguna medida más espiritual que carnal, y en la que el numen adquiere rasgos diferentes de los que poseyó en su existencia anterior (Xella 1994: 41; 2001: 76; 2004: 37-38 y 43). Así que, si las propiedades de esta divinidad baálica, o en su caso las de la diosa compañera, eran el referente para sus fieles y el arquetipo santo de conducta a imitar, es decir, si los humanos eran “imagen de Dios” (*Génesis* 1, 27), no es del todo esperable que sus seguidores creyeran en la utilidad real del objeto depositado en la tumba cuando el difunto accediera al otro mundo, un lugar que los fenicios llamaron la Eternidad –*b'lm*– (Ribichini 1987:148; 2004: 44).

La identificación como altares de las placas con pocillo exige concretar qué modelos de altares imitaban y qué representa cada una de sus partes en esta nueva hipótesis. Igualmente, será necesario indagar en el contenido simbólico de su forma y de los motivos figurados representados. Este recorrido nos llevará por tres peldaños no siempre fáciles de deslindar: **1)** la presentación de los altares genuinos que sirvieron de inspiración y que se han encontrado en diversos santuarios, con sus correspondientes progenitores orientales; **2)** la plasmación de los rasgos de esos altares verdaderos en sus representaciones sobre placas de marfil o de piedra; y **3)** el sentido simbólico de la “decoración” que muestran y el papel de ésta en la nueva explicación.

4.1. Aras de tierra en los santuarios: el modelo real y sus variantes

Desde que se descubrió el primer altar de barro de Cancho Roano, la documentación sobre este tipo de aras protohistóricas no ha hecho más que aumentar. De esta forma, conocemos ahora básicamente dos tipos de

altares, los redondos y los de planta taurodérmica. Los circulares caracterizan en Cancho Roano y en el Carambolo al primer edificio construido en ambos enclaves, como si, a pesar de la distancia cronológica entre sus fundaciones respectivas, hubiese un programa común que marcara el inicio de cada santuario con la consagración de un mismo modelo de altar. Por el elemento triangular que muestra hacia el este el de Cancho Roano C, se ha propuesto la posibilidad de una inspiración en el símbolo *shen* egipcio (Celestino 2001: 32-33). Pero otra interpretación, más vinculada al mundo fenicio que al del Nilo, asume que tanto este altar como el del Carambolo V, que también pudo disponer en su lado oriental de un apéndice parecido al que posee el de Cancho Roano, imitan en realidad al disco solar sobre *Sapanu*, la montaña sagrada de los cananeos (Escacena 2009: 101). En cualquier caso, tales aras no serían las inspiradoras de los pequeños altares personales de uso funerario que ahora analizamos. Sólo coincidirían con estos últimos en el hecho de que la parte reservada para el fuego, más evidente en el caso del Carambolo, es circular, lo que podría asimilarse al cubilete de las supuestas “paletas de ungüentos”. Desde este punto de vista, se trataría de los altares más simples desde el punto de vista formal, porque se identificarían básicamente sólo con el hogar o *focus* (fig. 4).

La forma que aquí más nos interesa es la que presentan los altares que podrían llamarse “en taurodérmis”. Aunque esta nomenclatura se ha aplicado desde hace poco sólo a los ejemplares que se inspiran de manera más evidente en las pieles de los bóvidos (Amores 2009: 58), y que podríamos denominar tipo A, ahora queremos aludir con ella también a los altares rectangulares, en concreto a los que muestran una clara dualidad de colores en la cara superior. Llamaremos a estos

segundos tipo B. Algunos detalles en la construcción de ambos modelos demuestran que las dos variantes remedaban en realidad dos maneras distintas de recortar las pieles en aquellos tiempos. Quizá la silueta más naturalista de todas sea la que muestra el altar de Coria del Río, básicamente representada en planta por un rectángulo de lados cóncavos al que se adhiere en uno de los flancos menores la parte alusiva a la piel del cuello del animal. Se trata de la silueta más realista (tipo A), que vemos representada, por ejemplo, en el disco de Phaistos o en las monturas de algunos caballos protohistóricos: la manta del ejemplar metálico de Cancho Roano y la zalea de la figura de piedra del Cigarralejo (fig. 5). Una modalidad más esquemática de esta misma idea eliminó la lengüeta de piel correspondiente al cuello. Esta última es la versión del gran altar que presidía la capilla sur del Carambolo IV-III, y que dispone de una clarísima interpretación como piel de toro en un relieve asirio en el que se representa un pellejo de grandes proporciones que sirve de montura de caballería (Parrot 1970: fig. 65). En esta escena, la piel se dobló, por su mitad, hacia la grupa del animal desde la cincha, oculta bajo la pierna del jinete. De ahí que aparezcan por detrás del personaje, superpuestos, los extremos de la piel correspondientes a las patas del bóvido (fig. 6). Sin embargo, las pieles podían recortarse también de forma rectangular. Muestran esta otra modalidad algunas imágenes egipcias (Delgado 1996: fig. 81), pero también otros relieves asirios donde los équidos se esculpen cubiertos por una manta de lados rectilíneos que rematan en las prolongaciones correspondientes a las extremidades. Este último caso permite interpretar como silueta taurodérmica la del altar rectangular de Castro Marim (Arruda 2007: lám. 17), la del hogar-altar del



Figura 4: Altares de barro circulares de Cancho Roano C (izquierda) y Carambolo V (derecha). La versión formalmente más simple de los altares protohistóricos es una plataforma redonda definidora del hogar.



Figura 5: El altar taurodémico tipo A (centro) imita en su silueta y diseño cromático la forma más naturalista de recortar las pieles. Usadas como monturas, algunas conservaban la lengüeta correspondiente al cuello (caballo de la izquierda y fase A del altar). Su versión más sencilla perdió esta protuberancia (caballo de la derecha y fase B del altar). Escalas diferentes.

Cerro de las Cabezas de Valdepeñas, en Ciudad Real (Vélez y Pérez Avilés 2008: 47 y 56, y fig. 11), y tal vez también la del ara púnica de *Carteia* (Roldán y otros 2003: fig. 115). Que sepamos, estos altares rectangulares no han sido relacionados hasta ahora con este preciso mensaje simbólico. El caso de Castro Marim es más cercano cronológicamente a la época de fabricación y uso de las paletas con pocillo (fig. 7). Aquí, el contraste de colores entre la zona interna y el ribete periférico evidencia el intento de imitación cromática de una característica común a casi todas las pieles de la época que ya habían sido regularizadas: una superficie central que conserva el vello –y por tanto el color oscuro original de éste– y una orla envolvente que se rasura hasta lograr el tono pajizo de los pellejos deshidratados (Chapa y Mayoral 2007: 76-78).

Estas dos formas de tratar las pieles inspiraron, pues, el diseño de las aras de barro protohistóricas hispanofenicias, cuyo origen oriental cada vez es más seguro (Gómez Peña 2010). Por tanto, las dos variedades pudieron servir de modelo para otros objetos que, también con la función de altares –tal vez de perfumes– se vincularon al mundo funerario de los mismos fieles que asistían a los cultos en los santuarios coetáneos. En su versión más realista o tipo A, esos mismos altares taurodémicos se trabajaron en otros materiales que facilitaban su movilidad. Por eso, hoy podemos asumir que eran altares portátiles –y no bandejas o fuentes rituales– los de La Joya y El Gandul, ambos fabricados en bronce (Garrido y Orta 1978: 49-53; Fernández Gómez 1989); también los de cerámica de Neves I, en



Figura 6: Arriba, altar taurodémico (tipo A) del Carambolo III. El caballo de la parte inferior, del relieve de Nimrud que narra una cacería de leones por Asurbanipal, lleva como asiento del jinete una piel doblada sobre sí misma y recortada previamente con idéntica forma que el altar del Carambolo. A distintas escalas.

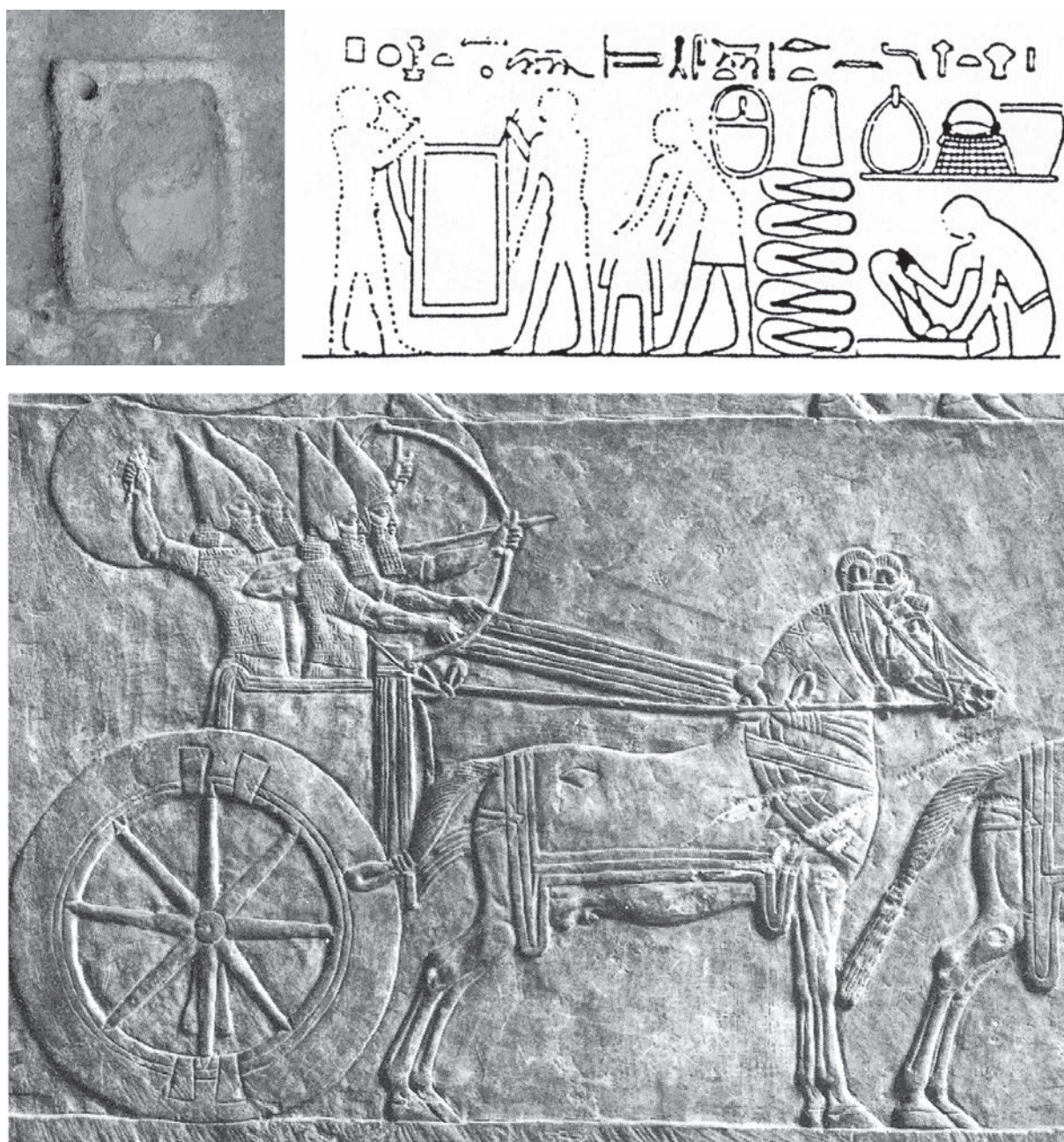


Figura 7: Altar rectangular de Castro Marim (parte superior izquierda). Las pieles de toros podían regularizarse también de esta forma, como demuestra la imagen egipcia de unos artesanos fabricando calzado (parte superior derecha) y el bajorrelieve asirio de la foto inferior, conservado en el Louvre. A escalas distintas.

Castro Verde (Maia 2008: 355-358). Cuando proceden de contextos arqueológicos conocidos, tales piezas han manifestado señales evidentes del fuego que un día contuvieron: abundante ceniza en el caso de las aras portuguesas y el fondo deformado por el calor de las brasas en el caso onubense de La Joya.

4.2. Del altar del templo al quemaperfumes funerario

No hace mucho, precisamente la necrópolis de La Joya ha entregado un vaso-altar cuya forma demuestra que la silueta taurodérmica traspasó la frontera de

los altares públicos colectivos de los santuarios para invadir la religiosidad privada y el culto personal. El recipiente en cuestión es una vasija de cerámica a mano compuesta por un cuerpo de tendencia globular o esférica, una base plana y un cuello acampanado, del tipo conocido como vaso *à chardon*, término francés propuesto en su día por tener forma parecida a la flor del cardo. A la altura del hombro arrancan cuatro nervios verticales más o menos equidistantes y de sección subrectangular. Sirven para reforzar el cuello a modo de pilastras y para sostener cuatro cuernecillos que sobresalen de la boca del recipiente. En este singular elemento funerario confluyen dos rasgos de gran carga simbólica: por una parte su silueta, observada en perspectiva vertical; por otra, el diseño de su boca, que se comprende mejor tanto de perfil como en vista cenital.

A pesar de su nombre arqueológico, el vaso *à chardon* no imita la flor del cardo. Hoy sabemos que es en realidad una versión más, ahora en barro cocido, de la flor de loto, símbolo vegetal de Astarté y manifestación misma de la diosa. En su parte inferior, su diseño copia el cuerpo de tendencia esférica del cáliz de la flor, mientras que la zona superior remeda sus pétalos abiertos. Para reforzar esta idea, algunos vasos de este tipo disponían de un cuerpo áspero para hacerse semejante a la superficie rugosa del cáliz de la flor de loto. Mediante un gran cuello abocinado bruñido en vertical se

mimetizaba a su vez la aterciopelada suavidad de los pétalos. A la altura del hombro, ciertas piezas mostraban incluso una línea quebrada incisa que perfilaba el límite superior zigzagueante del cáliz.

En su boca, esta vasija concentra el significado de los altares orientales en forma de piel de toro, sobre todo el de los que imitaban la versión más naturalista (tipo A), bien representado en el altar taurodémico del Carambolo y en el exvoto de cerámica con forma de altar de Setefilla, localizado en un contexto de finales del Hierro Antiguo (Ladrón de Guevara y otros 1992: fig. 8). Como resultado del uso prolongado, en dichas aras siempre resaltaba la gran mácula circular del fuego, roja en el centro como producto de la rubefacción y negra en el contorno por efecto del humo. De ahí que, vista desde arriba, esta vasija sea básicamente un círculo del que parten las cuatro extensiones formadas por las protuberancias. Pero, contemplada de perfil, su imagen alude también a los altares de cuernos orientales. En éstos, las prominencias de piel correspondientes a las patas se han proyectado hacia arriba (fig. 8).

En consecuencia, la imitación básica de estos altares podía ceñirse a una superficie horizontal sobre la que se disponía un círculo central como receptáculo del hogar. Dicho círculo es plano en el altar taurodémico tipo A del Carambolo. Sin embargo, hacer fuego de forma prolongada sobre su superficie y proceder a una

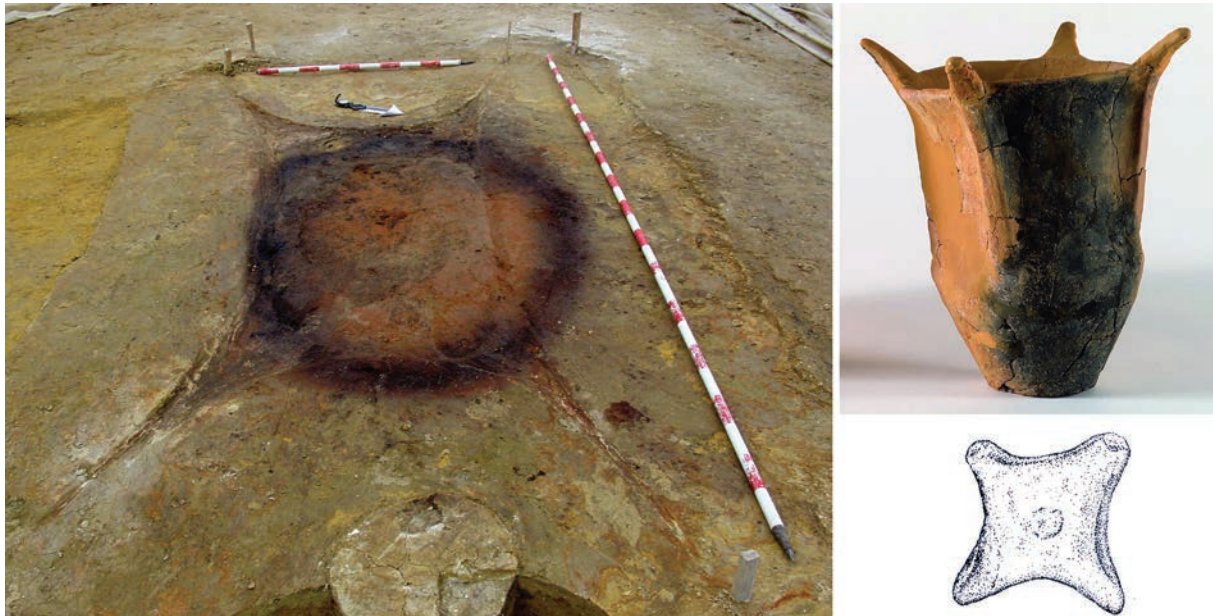


Figura 8: De izquierda a derecha, altar del Carambolo (en la fase IV del santuario), vaso-altar de La Joya y exvoto cerámico de Setefilla. La comparación de la vista cenital de la vasija con los otros elementos daría el mismo resultado, un círculo central (*focus*) del que irradian cuatro apéndices alargados (extremos del altar que representan la parte de la piel correspondiente a las patas del bóvido). Imágenes a diferente escala.

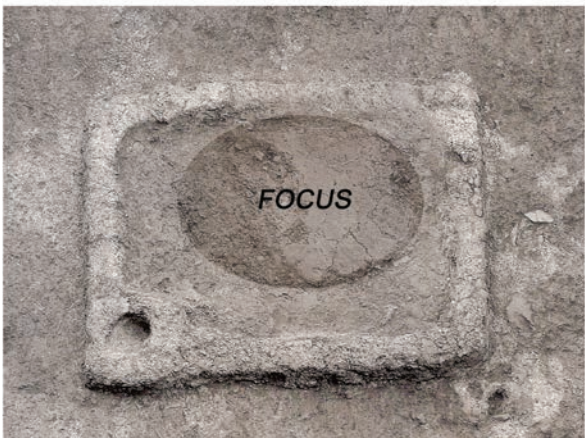


Figura 9: Placa de marfil de La Joya (arriba). Altar de tierra de Castro Marim (abajo), con el hogar destacado por nuestra parte. A pesar de su distinto tamaño y de los materiales diversos en que están fabricados, los dos elementos presentan una estructura básica similar.

limpieza reiterada del mismo formaba poco a poco una oquedad, como se pudo observar en el altar de Coria del Río (Escacena 2001: 88). Nuestra propuesta, por tanto, sostiene que las denominadas tradicionalmente “paletas de ungüentos” podrían haber sido en realidad pequeños objetos que acompañaban hasta el mundo de ultratumba al difunto para que éste dispusiera de un quemaperfumes personal con el que atender en la otra vida ciertas obligaciones religiosas. De ser así, nada extraña que hubiesen imitado con relativa pulcritud el diseño en forma de piel de toro de los altares de los santuarios, que en sus dos variedades (A y B) consistían básicamente en una superficie plana con una oquedad redonda central alusiva al *focus*. Y, como estas placas de marfil o piedra pudieron formar parte de objetos más complejos, lo que hemos llamado hasta ahora “paletas de ungüentos” serían en realidad sólo la parte superior de esos elementos cuya función principal, tal vez meramente simbólica, era la de servir de altar de perfumes. Intentaremos demostrar a continuación que su tratamiento, su decoración y sus características técnicas robustecen esta nueva hipótesis a la vez que debilitan la anterior.

Pero podemos avanzar ya que el diseño básico era una mera superficie plana que disponía de una oquedad central de planta circular, como de hecho muestra la pieza más simple de todas, la de marfil de La Joya (fig. 9).

4.3. Guardianes del hogar, procesiones, ofrendas y árboles sagrados

Los elementos plasmados en la “decoración” de los marfiles fenicios hispanos manifiestan un variado elenco de motivos, todos inspirados en la religión fenicia. Por ninguna parte se observa aquí mezcla alguna con temas que puedan proceder del imaginario religioso de las poblaciones no cananeas que cohabitaban con los fenicios en Tartessos y en otras regiones hispanas. Desde este punto de vista, ninguna razón obliga a que deba aceptarse en esa iconografía cierta hibridación entre mensajes orientales y occidentales, como defendía para otros muchos aspectos culturales del Hierro Antiguo el espíritu del concepto “orientalizante”. Pero los marfiles muestran en este campo una diferencia clara que distingue a las placas con cubilete de todas las demás producciones: mientras en casi todas las piezas sin pocillo se representan escenas, es decir, se cuentan “historias”, las paletas con cubilete se limitan casi siempre a la presencia, a ambos lados de la cavidad circular, de entes apotropaicos, procesiones y animales destinados al sacrificio. Los otros marfiles fenicios hispanos cuentan con decoraciones puramente geométricas o con verdaderas narraciones inspiradas en avatares míticos o legendarios, que parecen querer transmitir con cierto detalle relatos concretos de la tradición religiosa cananea, a su vez parcialmente deudora de otros imaginarios orientales. Tampoco faltan en ellos simples representaciones de dioses, sobre todo si se acepta que la estampa de un toro, por ejemplo, puede trascender la figura del propio animal para convertirse en una imagen baálica de la divinidad. Estas composiciones pueden llegar a tal detalle que hoy estaríamos en condiciones de asumir sin grandes problemas que los jinetes pueden ser plasmaciones concretas del mito Gilgamesh en busca del árbol de la vida.

En el caso de las placas con cazoleta, sólo algunos ejemplares parecen tener la intención de referir algo concreto. Es el caso de la pieza que muestra personajes en procesión, andando o sobre carros de dos ruedas. Se trata, como en los demás marfiles con cubilete, de una producción muy elaborada y rica. Su fábrica incluye el calado, y su técnica puede a veces catalogarse de verdadero bajorrelieve más que de grabado. La placa de Alcantarilla (AL.1 de Aubet) es un claro ejemplo de esta modalidad.

Figura 10: Alcantarilla. Dos versiones de una placa calada de marfil con posible procesión, según Bonsor (1) y según Hibbs (2). Detalle de una bandeja de bronce con grabado de procesión o romería, a partir de Bikai (1987: portada).

De confirmarse la hipótesis objeto del presente artículo, no sería extraño que se hubiese querido representar en estos casos el desfile ritual que en las ocasiones más solemnes podía preceder al propio sacrificio o a la combustión de los dones en el altar. Es posible que la idea plasmada aquí fuese por tanto parecida a la sucesión de acciones representada en una pátera de bronce fenicia en las que aparecen procesiones o romerías con gente que toca instrumentos musicales y carros cargados con lo que podrían ser ofrendas (fig. 10). Escenas demostrativas de que no todo carro fue en el cercano Oriente símbolo de realeza como querría, en apoyo de su hipótesis, M. Almagro-Gorbea (2008: 505). Por otra parte, su presencia como vehículo funerario está bien representada en la Protohistoria hispana (Fernández Miranda y Olmos 1986).

La problemática paleta restituida con las piezas A.24 y A.25 de Aubet, del yacimiento de Acebuchal, muestra una cabra macho como único elemento iconográfico. Por tanto, tampoco estamos en este caso ante avatares divinos ni ante gestas heroicas o hazañas de personajes míticos. Así que puede verse en este motivo una simple representación del animal ofrecido en el ara como víctima sacrificial. Esta lectura podría tener su apoyo explícito en los análisis practicados al altar de Coria del Río con motivo de su reciente restauración en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, que han encontrado huellas de que se quemó en él sebo del que las ovejas y cabras tienen en sus intestinos. Pero también cimientan fuertemente esta hipótesis ciertas manifestaciones pictóricas orientales de los palacios sargónidas. En ellas, un par de animales flanquean altares taurodérmicos con su correspondiente círculo central alusivo al hogar, y se arrodillan ante ellos en señal de que van a ser sacrificados y en reconocimiento del carácter santo del ara. Lo mismo podemos deducir de un marfil de Nimrud (Barnett 1957: lám. XIII, H 1 a). En esta placa ebúrneas dos cabras flanquean genuflexas un altar circular en forma de roseta (fig. 11). Es evidente que no se trata en este

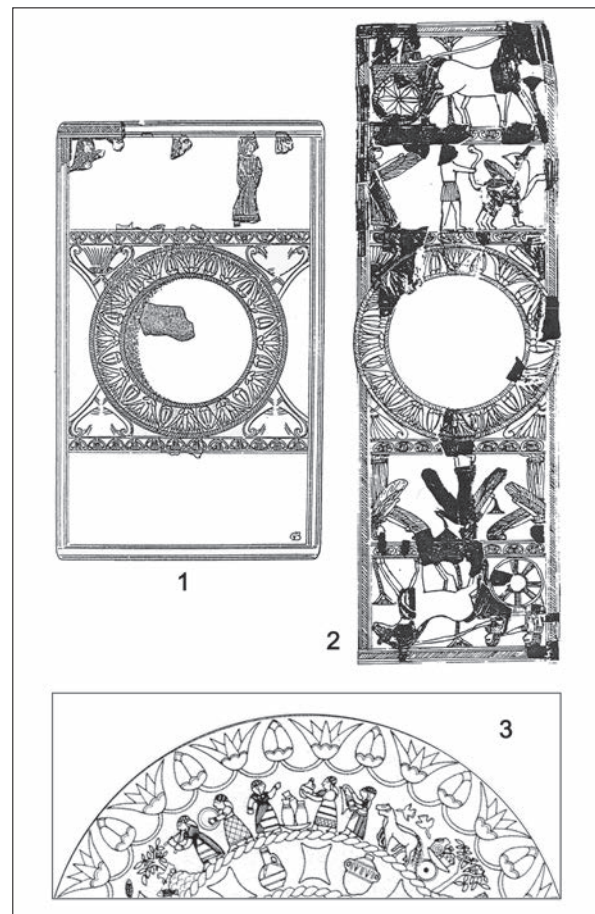


Figura 11: Pinturas de los palacios asirios (arriba y en el centro). Ante los altares con sus correspondientes hogares de planta circular, las víctimas del sacrificio humillan sus cabezas o hacen un gesto de genuflexión. También se echan a tierra doblando sus rodillas dos cabras ante un altar redondo con esteliforme en un marfil de Nimrud (abajo).

caso de simples ornamentos en los que se plasma una secuencia de animales con motivos geométricos intercalados, como tradicionalmente han descrito estas representaciones los historiadores del arte. Su composición supone, por el contrario, toda una escena en la que los distintos elementos se colocan en absoluta simetría para realzar la importancia del centro geométrico de la misma, en este caso el altar. Si la paleta A.24-A.25 de

Acebuchal está bien reconstruida como se exhibe en la actualidad en el Museo Arqueológico de Sevilla, estaríamos ante la misma idea que transmiten estas pinturas orientales: la representación del altar y de la ofrenda. En parte, éste sería también el mensaje del ejemplar de piedra de Alcorrucén (Pedro Abad, Córdoba) (Marcos Pous 1987), junto a cuyo cuenco semiesférico se disponen aves y bóvidos (fig. 12).



Figura 12: Anverso de las piezas de marfil A.24 y A.25 de Acebuchal (izquierda), y de piedra de Alcorrucén (derecha). Los animales representados no forman parte de una historia compleja, son sólo imágenes ante el altar de las víctimas inmoladas. Escalas desiguales.

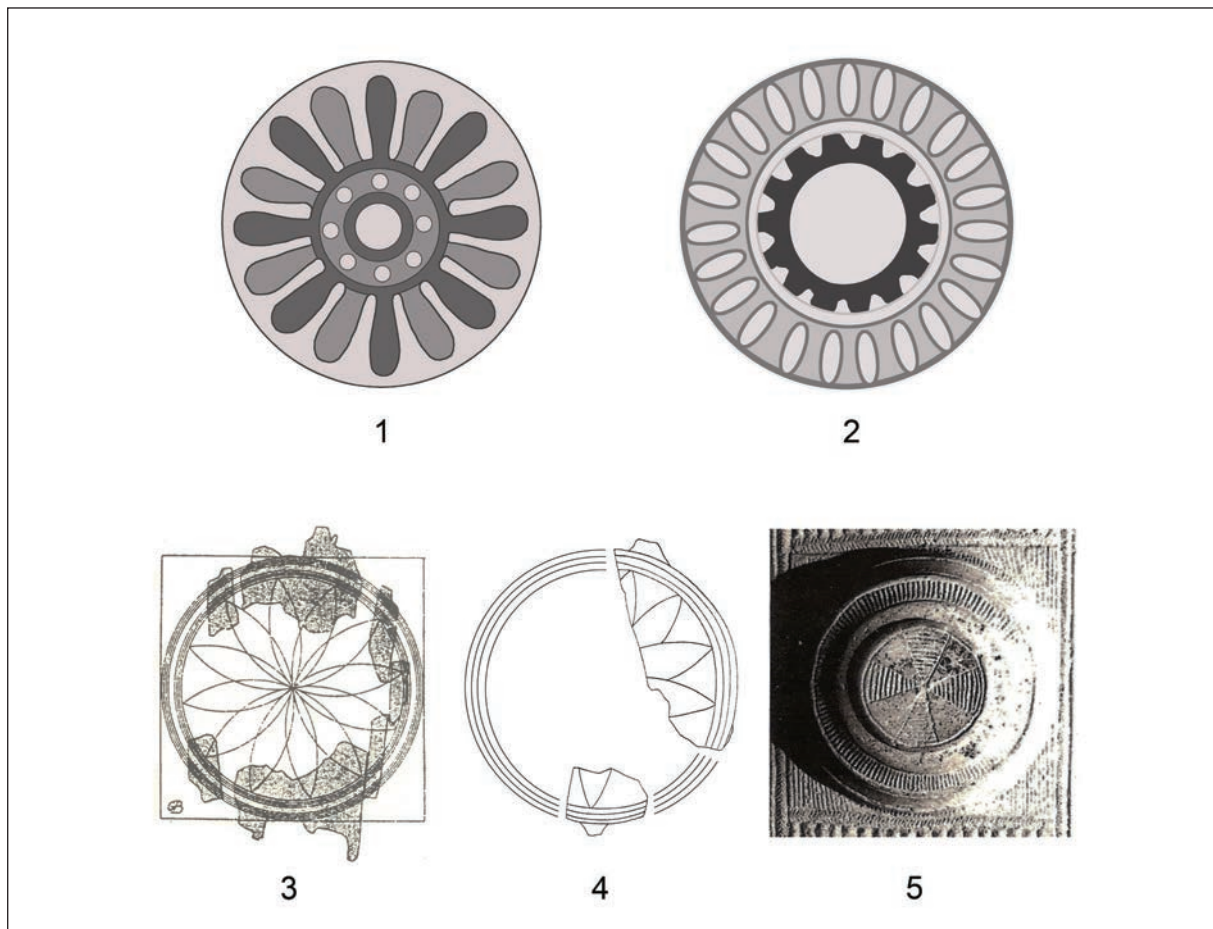


Figura 13: Parte superior: pinturas de los palacios asirios; rosetas de los hogares de un altar taurodémico tipo A (1) y de un altar circular (2). Parte inferior: rosetas grabadas en los reversos de las escudillas de las piezas A.26 de Acebuchal (3), 23 de Cancho Roano (4) y Alcorrucén (5).

Tanto esta pieza cordobesa como una de Cancho Roano (Maluquer de Motes 1983: fig. 53, nº 23), además del A.26 de Aubet procedente del túmulo J de Acebuchal (Bonsor 1899: 29), muestran en los reversos de sus cubiletes sendas rosetas, que tienen también una clara correspondencia en el motivo central que ocupa el *focus* de este altar de Urtu flanqueado por un toro rojo y una vaca blanca (fig. 13).

Un tercer tipo de composición figurativa que caracteriza al anverso de las paletas es la que se limita a cercar el pozuelo central con dos de los principales elementos apotropaicos del imaginario religioso oriental: grifos y esfinges. En este caso, parece evidente que el mensaje puede traducirse como un intento de acudir a estos seres fantásticos para encargarles la custodia de la parte más santa del altar, el hogar, personalizado aquí en el cubilete circular. Entre las comunidades orientales trasladadas hasta la Península Ibérica con la

colonización fenicia, la preocupación por preservar la santidad de los lugares de culto no es más que la reiteración de una pauta de conducta religiosa ancestral practicada ya en sus patrias de origen, y está de sobras constatada a través, por ejemplo, del uso de pavimentos de conchas marinas en los accesos a los templos y a las capillas de éstos, y por extensión a otras estructuras más profanas (Escacena y Vázquez 2010). Se trataría, por tanto, de evitar que demonios y demás seres malignos penetraran en el *focus*, que era el lugar en el que se quemaba la ofrenda y, en la tradición cananea, el sitio en que moría el propio Baal incinerado en sus brasas. En la paleta de esteatita de Alcorrucén, cuatro esfinges ejercen su labor protectora sobre todo el conjunto, para lo que están colocadas en los casetones exteriores. Así, su acción apotropaica afecta tanto al pocillo-hogar central como a los ocho animales representados como víctimas sacrificiales, cuatro toros y



Figura 14: Animales fantásticos apotropaicos defienden el altar: grifos en los recuadros externos de la pieza de piedra de Alcorrucén (A) y en los flancos del *focus* del ejemplar de marfil de Medellín (B). A diferentes escalas.

cuatro aves que parecen palomas, estas últimas ubicadas en las enjutas. En una placa muy destruida de Santa Lucía –SL.20 de Aubet interpretada en principio como cuchara y que muestra técnica de calado y bajorrelieve (Aubet 1981-82: 263-264)–, se salvó la parte inferior de una esfinge sedente que se apoya directamente sobre la escudilla. En el caso del ejemplar de Medellín, de composición más simple, dos grifos confinan y salvaguardan el *focus* (fig. 14).

En las composiciones más complejas sobre marfil aparecen elementos que aluden también al ámbito más santo del templo, es decir, al sitio en el que se colocaba el altar. Trataremos este aspecto a continuación. Pero conviene citar ahora, dentro de este apartado, la presencia en la paleta de Alcantarilla (AL.1 de Aubet) de personajes alados que se ubican también en las inmediaciones del cubilete, en un montaje iconográfico similar al de otros frescos de la fortaleza de Dur Sharrukin, del siglo VIII a.C. (Parrot 1970: fig. 341). En ellos, esos entes sagrados se arrodillan igualmente ante un elemento circular que podría interpretarse como un altar redondo o como la parte fundamental del ara, el *focus*. Precisamente el hecho de que muestren esta fórmula de respeto mediante la genuflexión, ante algo que es por tanto más importante que ellos mismos, indica que no son dioses los antropoformos de la escena aunque porten alas, la

fórmula tradicional para indicar sacralización en el antiguo Egipto y en el Oriente cercano asiático (fig. 15).

Las placas hispanas incluyen con frecuencia elementos vegetales en sus aletas o en otras partes. Aunque estas “decoraciones” se han relacionado siempre con el ámbito de las creencias religiosas, tal vez convenga concretar papeles más específicos para algunas de ellas, sobre todo porque ayudan a identificar las paletas como pequeños altares. Remarcan así su carácter sagrado a la vez que desacreditan la hipótesis que las considera utensilios de tocador. Básicamente, dichos temas vegetales son tres: las flores de loto, las palmetas y el árbol de la vida.

Es frecuente que los lotos se dispongan formando una cenefa sobre el mismo borde del cuenco que representa el hogar. De esta forma, la alternancia entre capullos y flores abiertas construye una secuencia ininterrumpida, siguiendo un modelo que se repite hasta la saciedad en el mundo cananeo y en otros contextos orientales. En estos ambientes levantinos está demostrada su relación con la divinidad femenina, la Astarté cananea. Se trata de un vínculo transmitido por la colonización fenicia hasta Occidente con respeto íntegro. Una placa muy mal conservada de Cancho Roano (Maluquer de Motes 1983: fig. 35, n° 24) y el ejemplar AL.1 de Alcantarilla exhiben este motivo dispuesto

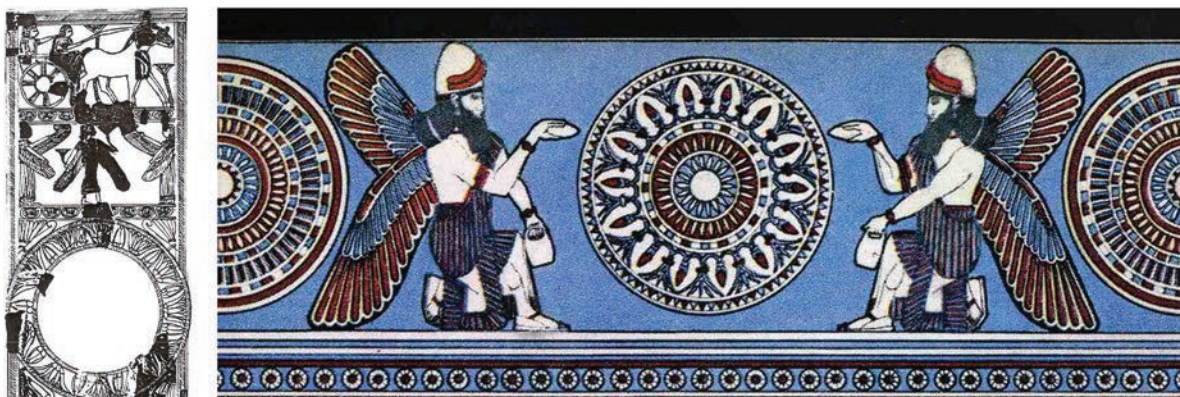


Figura 15: En la placa AL.1 de Alcantarilla (a la izquierda) aparecen personajes alados en torno al hogar del altar o cubilete. Los frescos de Dur Sharrukin (a la derecha) cuentan con una escena que permite interpretar la placa hispana de la misma forma: ángeles custodios arrodillados ante el altar. En ambos casos estos seres sagrados portan ofrendas: flores de loto en la pieza de marfil y tal vez incienso que sacan de un cesto en la pintura asiria.

de forma centrífuga, es decir, con la parte correspondiente al tallo de la flor hacia la parte interna del círculo. También se ha señalado, por su estructura decorativa y por pertenecer a marfiles calados en bajorrelieve, un fragmento que Bonsor no llegó a publicar en 1899 y que procede de Bencarrón (Sánchez Andreu 1994: 81 y

fig. 17). Aunque Aubet describe este trozo, el B.14 de su inventario, simplemente como “fragmento de panel” (Aubet 1981-82: 244), en el catálogo de los marfiles de la *Hispanic Society of America* editado en 1928 se incluye entre las paletas con escudilla central (Early... 1928: lám. IX). Se trata, en cualquier caso, de una composición ornamental plasmada con mucha frecuencia en el arte fenicio hispano, como demuestran la toréutica y la alfarería. En esta última, y más que nada en el mediodía ibérico, caracteriza especialmente a la denominada “cerámica tartésica orientalizante” o de temas figurativos (Murillo 1989: 155). El mismo esquema ornamental, en este caso con inclusión de los tallos subacuáticos de la planta del loto, enmarca a modo de frisos corridos paralelos, en horizontal, una pintura del palacio de Til-Barsib (Parrot 1970: 342). En ella dos bóvidos afrontados inclinan sus cabezas ante un altar taurodémico. Pero la correspondencia oriental más clara la ofrece el fresco ya citado de Dur Sharrukin con altar redondo y ángeles genuflexos (fig. 16). En esta composición, el *focus* circular cuenta en su centro con una gran roseta, tema ya señalado en el revés de algunas cazoletas hispanas y que, a pesar de haberse estudiado en casi todos los análisis estilísticos como elemento vegetal (Le Meaux 2010b: 76), es en realidad una imagen astral (Escacena 2011: fig. 13)¹. En torno a esta representación se dis-

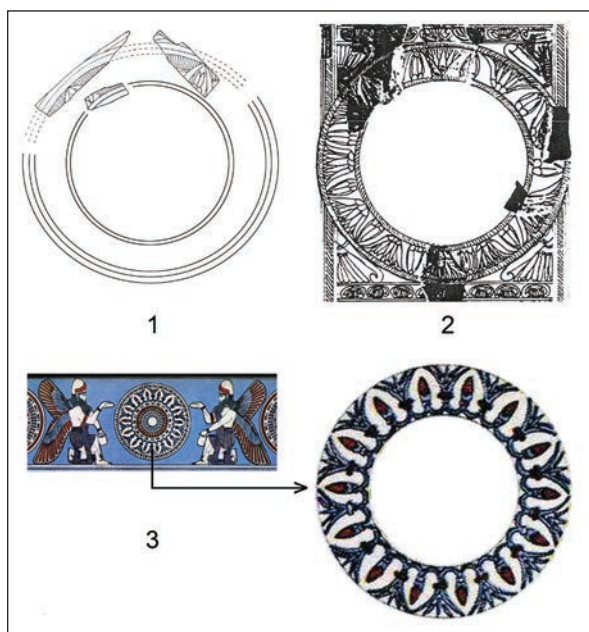


Figura 16: Contorno del *focus* decorado con cenefa de flores de loto abiertas y en capullo: Cancho Roano (1), versión de Hibbs de la placa AL.1 de Alcantarilla (2) y detalle de los frescos de Dur Sharrukin (3). Hemos aislado de las pinturas asirias la banda circular de lotos. Imágenes a distintas escalas.

1. El profesor Maluquer percibió ya que podía tratarse de la representación de un astro al analizar el reverso de una de las paletas de Cancho Roano. Afirmó que la decoración de esa cara inferior mostraba “una flor de doce pétalos o una estrella” (Maluquer de Motes 1983: 89).

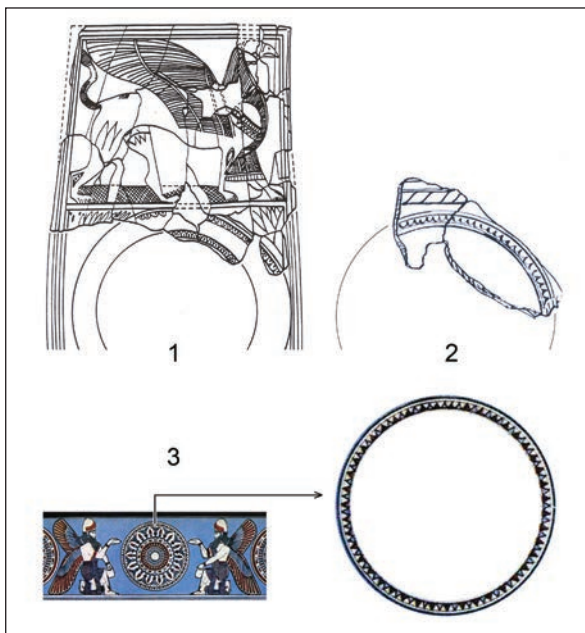


Figura 17: Detalles de las placas de marfil de Medellín (1) y Setefilla (2). La delimitación con series de ovas de los elementos circulares –el pocillo por ejemplo– tiene una correspondencia exacta en los altares redondos de Dur Sharrukin. Hemos entresacado el motivo a partir del altar flanqueado por personajes alados (3). Escalas desiguales.

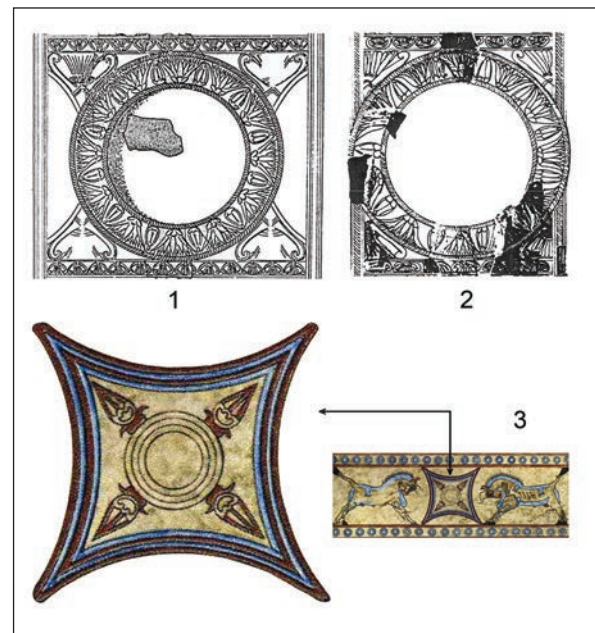


Figura 18: Arriba, detalle del hogar-cubilete del altar de marfil AL.1 de Alcantarilla, según Bonsor (1) y según Hibbs (2). Las enjutas se decoran con palmetas abiertas. En los altares de Dur Sharrukin y Til-Barsib las enjutas aparecen igualmente ocupadas por elementos vegetales, en este caso palmetas cerradas o capullos de flores de loto (3). Imágenes a escalas distintas.

pone la correspondiente cenefa de flores de loto abiertas y cerradas en similar estructura centrífuga que las placas ebúrneas hispanas. Un tercer y último elemento más externo está formado aquí por una secuencia ininterrumpida de ovas. Dicho recurso caracteriza a la periferia de la escudilla-hogar en la pieza con grifos de Medellín y en otra posible plaqueta encontrada en el túmulo D de Setefilla (fig. 17). Este último testimonio ha tenido escaso eco aún en la literatura arqueológica sobre marfiles fenicios occidentales (Bonsor y Thouvenot 1928: 25 y fig. 16:2)².

Un segundo elemento de apariencia vegetal corresponde a las representaciones de palmetas. Cabe destacar aquí de nuevo el ejemplar AL.1 de Alcantarilla, el de Medellín y el A.26 de Acebuchal. En estos casos, las palmetas se disponen en las enjutas alojadas entre el cubilete central y el cuadrado que lo enmarca, donde aparecen las palomas en el caso de Alcorrucén. Se trata de

palmetas o medias palmetas relativamente abiertas, que tienen de nuevo su correspondiente paralelo en los altares de los frescos parietales de Dur Sharrukin y Til-Barsib. En estas pinturas de altares taurodémicos, dichos emblemas de tipo vegetal se elaboraron con un diseño más estilizado, como si se tratara de palmetas cerradas o semiabiertas, pero se colocaron exactamente en el mismo lugar que ocupan en las placas hispanas (fig. 18). Esto refuerza de nuevo la idea de que estamos en ambos extremos del Mediterráneo ante la materialización de un mismo mensaje simbólico. Y, como resulta bastante irrisorio sostener que los artistas orientales se dedicaron a pintar en las estancias más suntuosas de los palacios reales paletas de ungüentos reverenciadas por personajes alados, por toros y por leones, la interpretación tradicional de las placas hispanas con cubilete como tales objetos de tocador queda por completo en entredicho. Es más, precisamente esta “decoración” de palmetas, que puede llegar a representarse de forma muy esquemática a la vez que barroca, permite proponer un mensaje simbólico concreto para dos elementos de la Península Ibérica que cuentan con un tratamiento parecido. Nos referimos a uno de los altares de cerámica de Castro Verde y a la placa de piedra de

2. Esta pieza de Setefilla ha pasado bastante desapercibida por la bibliografía especializada, si es que no ha estado ausente por completo de ella cuando se ha estudiado esta clase de marfiles. Aunque con dudas sobre su atribución correcta a una verdadera paleta con pocillo, no la olvidó desde luego M. Torres (2002: 256).

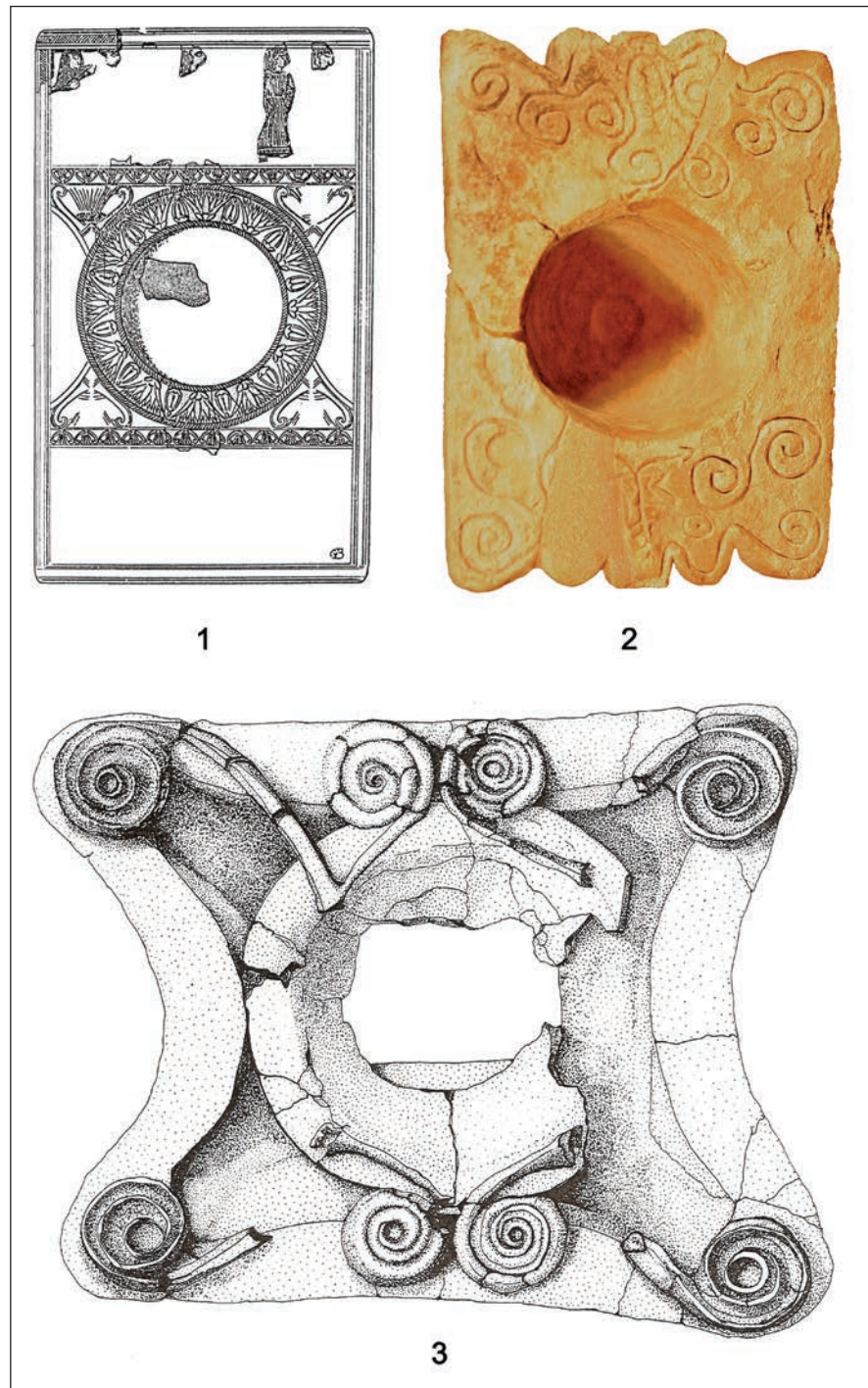


Figura 19: Los roleos del altar de Castro Verde (3) constituyen una versión más de las palmetas que ocupan las enjutas en los pequeños altares funerarios de marfil, por ejemplo en el AL.1 de Alcantarilla (1). El resultado final de dicha evolución estilística originó diseños muy barrocos de curvas y espirales en la placa de piedra de Villaricos (2). Piezas a distinta escala.

Villaricos. Según dibujó Bonsor el ejemplar AL.1 de Alcantarilla, su disposición sería muy semejante a este altar taurodémico de Portugal publicado primero como parte de un juego par de *larnakes* (Maia 1985-86), y ofrecería una explicación coherente para las espirales

simétricas incisas representadas sobre la pieza almeriense (fig. 19).

El ejemplar de Villaricos muestra además el tercer y último elemento vegetal cuyo estudio abordaremos, y que se representa también sobre la variedad en

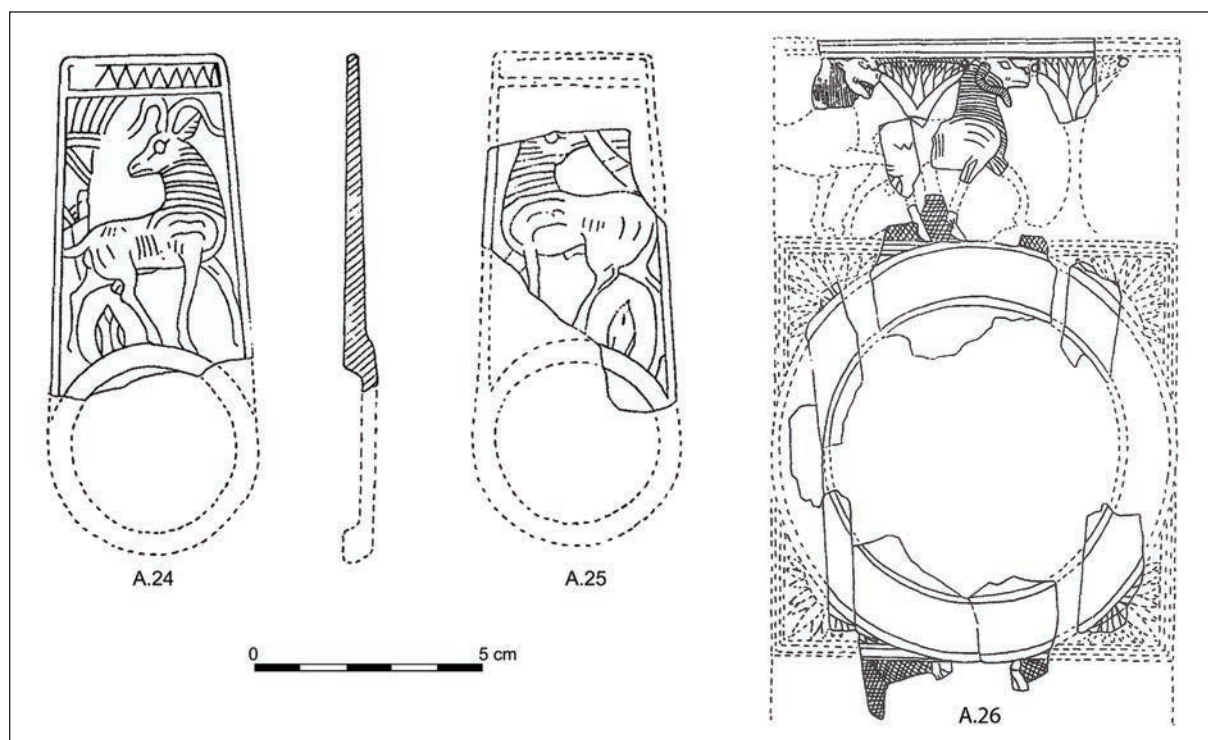


Figura 20: Marfiles A.24, A.25 y A.26 de Acebuchal, según Aubet (1980). Detrás de los animales aparecen imágenes de la *asherah* o de ésta y el *masseboth*. Esta composición iconográfica sería esperable si las placas con cazoletas fuesen representaciones de altares, pero carecería de explicación si se tratara de paletas para mezclar ungüentos.

marfil: el árbol de la vida. Se trata de un elemento bien captado en la literatura arqueológica sobre los marfiles. Acerca del mismo pueden hacerse, sin embargo, más precisiones que su asignación genérica a este elemento sagrado del mundo religioso del Oriente Próximo. Por lo pronto, cabe destacar que no aparece en las placas que exhiben seres fantásticos de carácter apotropaico, detalle que quizás no pueda atribuirse al azar aunque no estén muy claras sus razones. El árbol de la vida se incluye, como una especie de gran palmeta con esbelto tronco más que como una palmera genuina, en la pieza A.26 de Acebuchal y en la reconstrucción hoy aceptada de la paleta, también de Acebuchal, formada por A.24 y A.25. Ambas incluyen imágenes de caprinos, que en el contexto de la nueva hipótesis aquí defendida podrían ser representaciones del animal sacrificado para ser ofrecido en el altar. En el segundo caso (A.24-A.25) sólo aparece en cada aleta de la placa una cabra acompañada de un árbol de la vida. En el primero (A.26) un león clava sus garras sobre el herbívoro, lo que evidencia que este último es realmente la víctima. No encontramos aquí ningún impedimento para reconocer a un dios masculino manifestado como león macho que se convierte en el destinatario de la

presa-ofrenda. En este relato, que se repite en simetría radial en las dos alas de la paleta, aparecen dos árboles sagrados, tal vez una versión fenicia de los conocidos en el mundo hebreo como *asherah* y *masseboth* (fig. 20).

El árbol sagrado fue representado en Oriente infinitas veces. Aunque algunas creencias del universo religioso prehistórico de Occidente pudieron ser las mismas que las orientales al menos desde la Edad del Cobre, parece que esta idea no llegó hasta el oeste del Mediterráneo sino con la colonización semita del primer milenio a.C. Por tanto, y mediante un simple efecto fundador, fueron las imágenes fenicias del árbol sagrado las que arraigaron en la Península Ibérica (Le Meaux 2010b: 11-14). En estos pequeños altares funerarios que ahora reconocemos como tales, la manifestación más naturalista fue la representada en las citadas paletas de Acebuchal. Otra mucho más esquemática es la plasmada en la pieza de Villaricos. En este pequeño altar de piedra la imagen de este elemento arbóreo se limita a dos ramiformes geométricos colocados en los extremos de la placa, lo más lejos posible del hueco-hogar (fig. 21). Esta posición es la misma en realidad en los tres casos analizados. En todos ellos,

Figura 21: Árula de piedra de Villaricos. Dibujo a partir de la foto publicada por Pisano (2006). Los ramiformes de los extremos superior e inferior son representaciones extremadamente esquemáticas de árboles sagrados. Se trata de la evolución final de las imágenes del Hierro Antiguo sobre marfil, mucho más elaboradas y detallistas.

además, el árbol se representa con su parte distal hacia la parte exterior de la pieza, es decir, con las ramas o palmas hacia el extremo de las aletas de la correspondiente placa.

Que los árboles aparezcan dispuestos junto a los altares, más o menos distanciados del *focus*, sólo tiene a nuestro entender una lectura coherente: se trata en concreto de representaciones de la *asherah* y/o el *masseboth*. En la capilla de Baal del Carambolo III, un círculo de barro situado al este del altar taurodémico ha delatado la existencia en su día de una posible *asherah* clavada en el pavimento de tierra, que se extraería antes de proceder a construir la siguiente fase del edificio (fig. 22). Una mancha circular parecida, en esta ocasión rellena de tierra oscura,

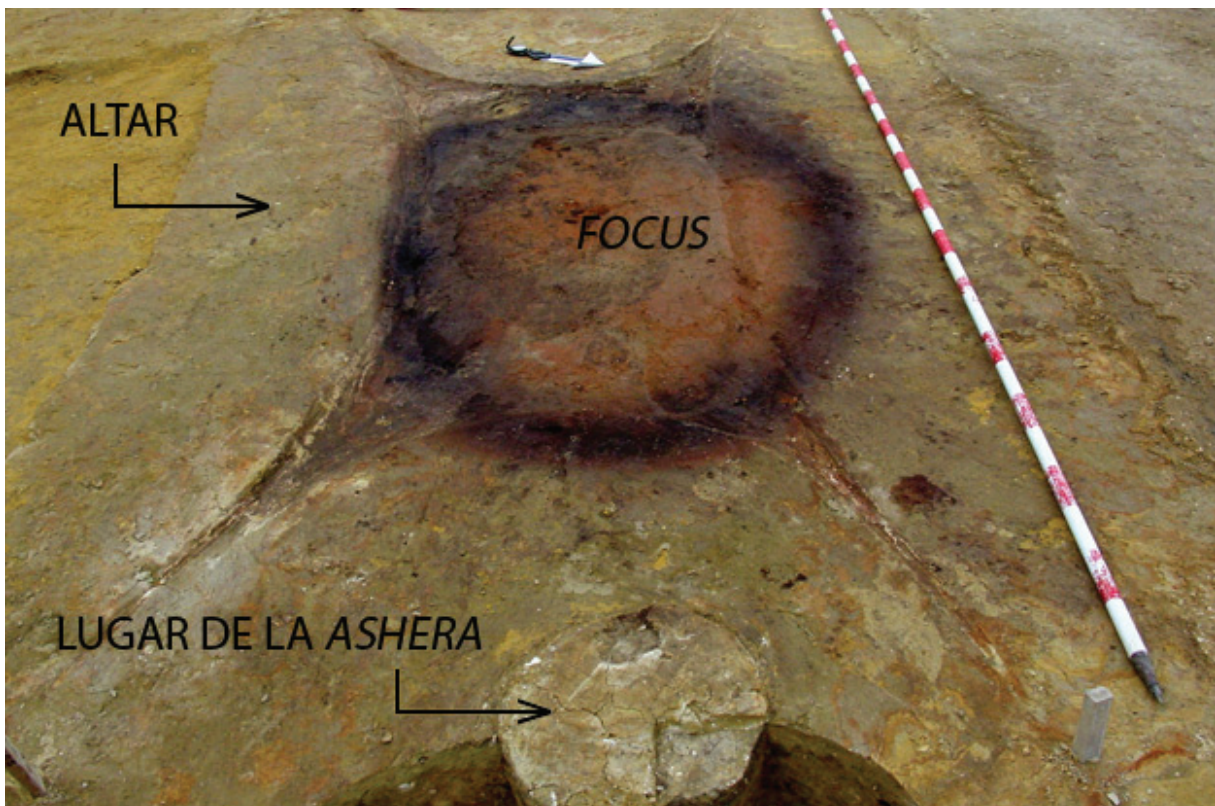
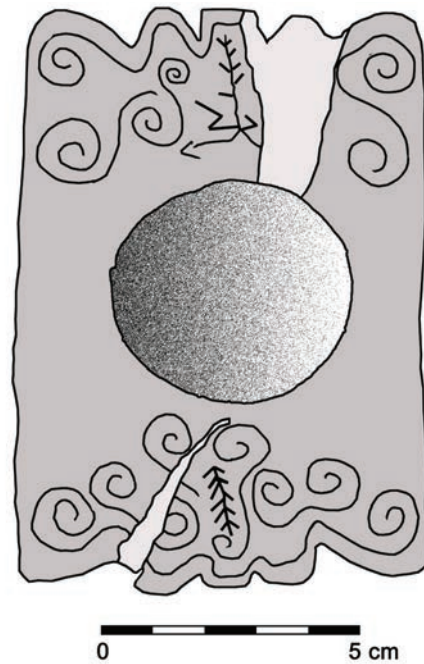


Figura 22: Altar del Carambolo III. Al este pudo estar clavada una *asherah*, cuyo hueco circular fue colmatado con barro amarillento tras ser retirada para rehacer el santuario.

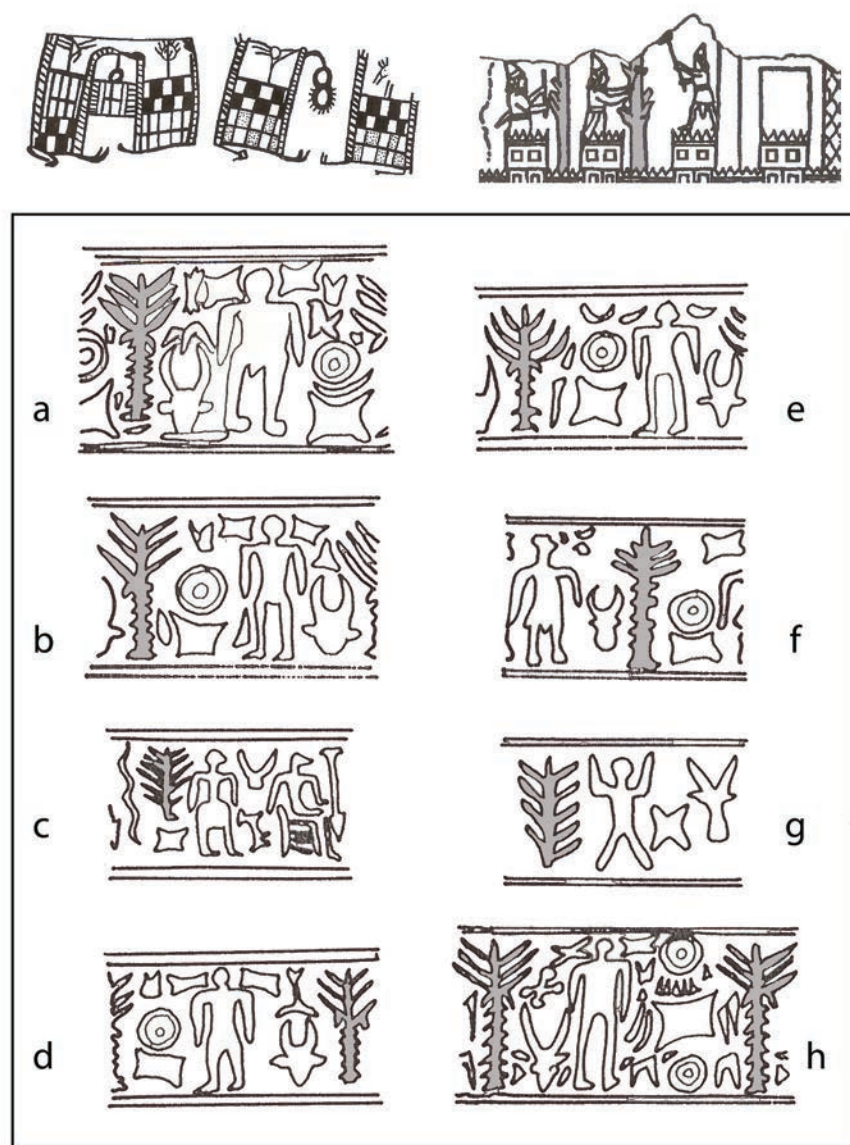


Figura 23: Arriba: a la izquierda, santuario pintado sobre terracota procedente de Kâmid el-Lôz (Chipre), donde asoman árboles sagrados detrás de las paredes del edificio; a la derecha, relieve asirio que muestra el ataque a unos templos fenicios. En esta escena, dos asaltantes cortan cada uno una *asherah* (según Dies Cusí 1995). En el recuadro inferior, improntas de sellos chipriotas (según Marín 2006). Se representan aquí objetos del interior de santuarios, entre ellos bucráneos, altares taurodémicos de tipo A, símbolos astrales y la *asherah*, resaltada por nosotros en gris.

se documentó al este del altar de Coria del Río (Escacena e Izquierdo 2001: 134). Un tercer caso corresponde al santuario de la acrópolis del sitio portugués de Castro dos Ratinhos, con un altar redondo que tenía en su lado oriental la base de apoyo de una *asherah* (Prados 2010: 268-269). Todos estos ejemplos arqueológicos hispanos pueden sumarse ahora a las referencias literarias bíblicas que aluden a la destrucción de la *asherah*, nombrada en esos textos junto a los altares (*Éxodo* 34, 13)³. Con motivo del estudio ar-

3. "Derribad sus altares, romped sus cipos y destrozad sus *aseras*". Traducción de E. Nácar y A. Colunga (1991).

quitectónico de los templos fenicios, E. Dies Cusí ha recopilado algunas imágenes referidas a este tema: en un relieve del palacio de Senaquerib, dos asaltantes cortan sendos árboles en el contexto de un templo urbano, árboles que por lo demás aparecen representados de manera muy esquemática, como si estuvieran compuestos sólo por el tronco y el arranque de unas cuantas ramas (Dies Cusí 1995: fig. 37); y en una terracota de Chipre se pintaron dos árboles tras la pared de un templo (fig. 23). Estos árboles podrían referirse a la *asherah* en el caso de ser un solo icono, o al *masseboth* y a la *asherah* cuando se trata de figuras dobles (Dies Cusí 1995: fig. 41).

5. FLECOS SUELTOS Y TRENZADOS DE CONTORNO

Las formas de los altares de barro protohistóricos analizadas, tanto en la versión más naturalista o de lados cóncavos (tipo A) como en la rectangular (tipo B), corresponden a la imitación de pieles ya procesadas y de límites regularizados. En ellas se han recortado sus

flancos para darles bordes uniformes y planta simétrica. Sin embargo, el primer resultado que se obtiene cuando se despelleja un animal es una membrana de contornos muy desiguales, con perfiles caprichosos que definen un filo serpenteante. Este detalle quedó plasmado en los lados menores del altarcito de Villaricos, que muestran un remate curvilíneo carente de explicación si no es desde esta hipótesis (fig. 24). A modo de flecos sueltos,

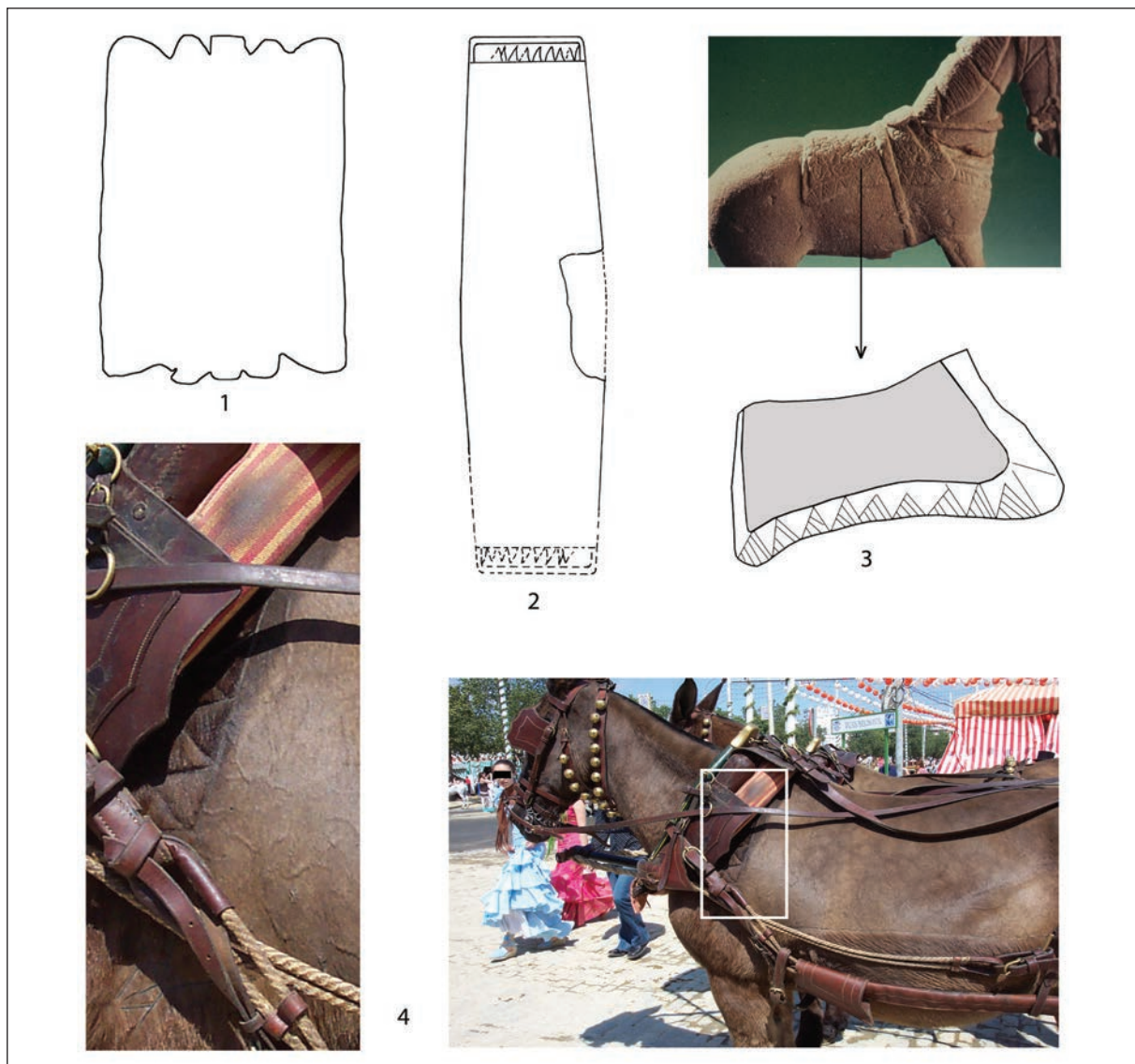


Figura 24: 1) Contorno del pequeño altar de piedra de Villaricos. Los flancos superior e inferior presentan el típico margen de una piel apenas manipulada, con bordes ondulados. Las protuberancias más reconocibles son las más regulares, correspondientes al cuello y al rabo, que tienen forma trapezoidal y que ocupan por tanto el centro. 2) Silueta de la placa de Acebuchal restituida con los marfiles A.24 y A.25 de Aubet, según D'Angelo (1989). Las líneas en zigzag de los extremos imitan los festones perimetrales de la piel, más naturalistas en la pieza de Villaricos. Esta idea se plasmó como decoración en la orla depilada de la zalea que lleva como montura el caballito del Cigarralejo (3), y la han heredado hoy los pelados "a la manta" de las acémilas, que derivan de la vieja tradición de poner pieles sobre las caballerías (4).

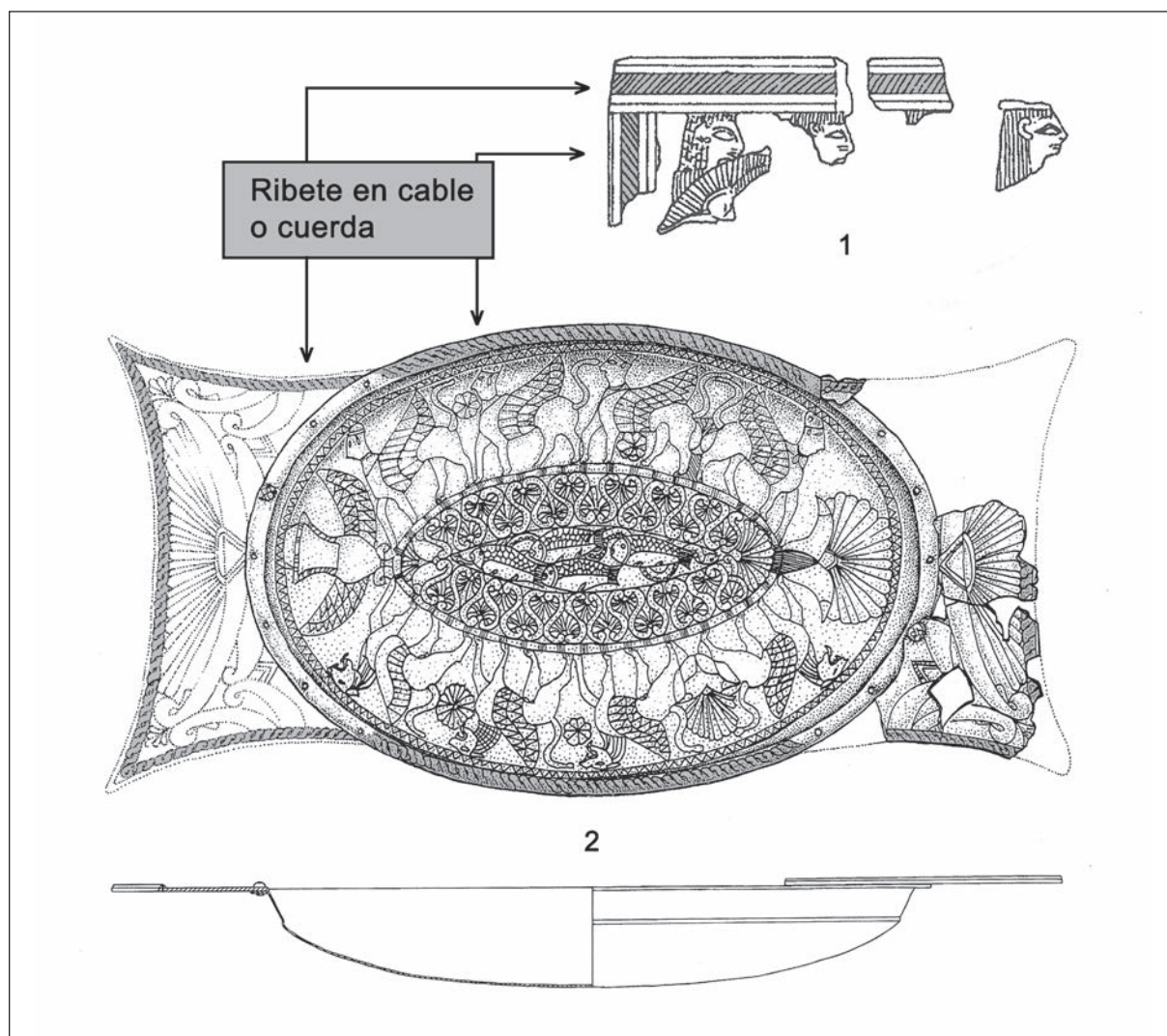


Figura: 25: Fragmentos de una esquina de la placa AL.1 de Aubet, procedente de Alcantarilla (1). Altar portátil de bronce de Gandul (2). A distintas escalas. Hemos resaltado en gris el cordón periférico.

el cuero extendido remataba en este punto en festones irregulares dispuestos simétricamente a ambos lados de las protuberancias trapezoidales referidas a la parte de piel del cuello y de la cola. Si estamos en lo cierto al interpretar de esta manera esos flancos curvilíneos de la placa de piedra de Villaricos, puede esperarse que tal rasgo haya dejado huella también en los ejemplares de marfil. Esta predicción derivada de la hipótesis se cumple de hecho en una pieza ebúrneá, en concreto la de Acebuchal hoy restituida con los registros A.24 y A.25 de Aubet. En este caso, los extremos de las dos aletas muestran sendas cenefas de incisiones en zigzag que quieren explicitar precisamente ese efecto de borde en dientes de sierra de la piel. Refuerza esta misma idea

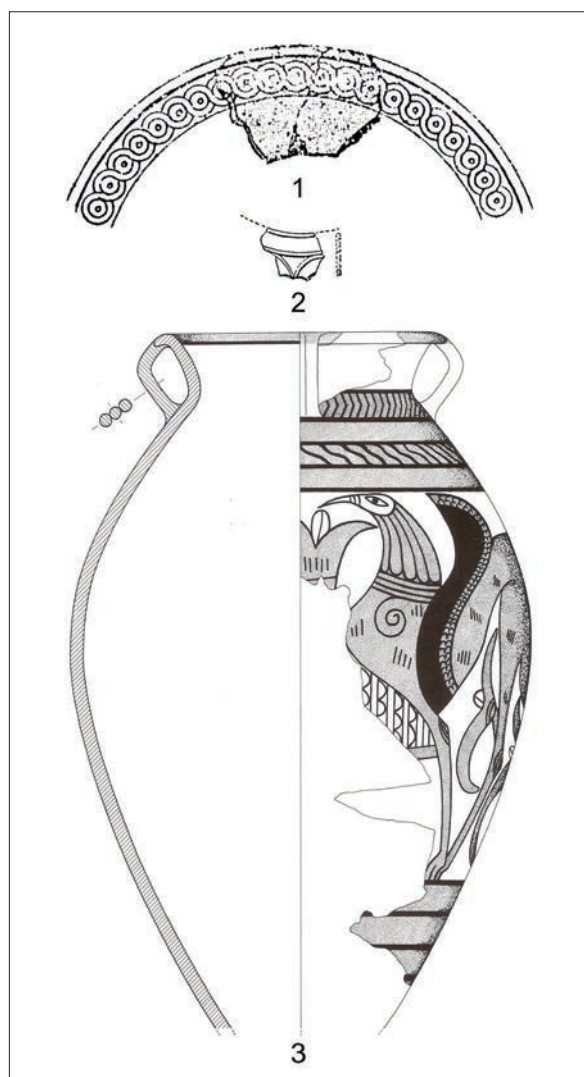
la decoración de la manta de oveja del caballito de piedra del Cigarralejo, cuyo ribete sin vello se trató con una línea zigzagueante que conforma rectángulos rellenos de pequeños trazos paralelos. Todavía hoy las mulas se preparan con un pelado denominado “a la manta” que puede mostrar a veces estos trazos quebrados en el borde de la zona rapada. Tal efecto coincide formalmente, aunque no en su significado, con las frecuentes secuencias de incisiones en zigzag presentes en otros marfiles, por ejemplo en los peines. Pero en estos otros casos se trata más bien de un simple relleno motivado por cierto *horror vacui*. De ahí que algunos de estos motivos carezcan de un valor simbólico absoluto y deban ser interpretados en cada caso según su contexto.

Figura 26: Cuerdas representadas en torno al *focus* del altar en marfiles de Acebuchal (1) y de Cruz del Negro (2). Este mismo recurso apotropaico se emplea para impedir la penetración de cualquier mal en las vasijas, por lo que se dispone alrededor del único sitio por donde es posible acceder al interior, la boca (3). En el *pithos* de Saltillo (Carmona) se pone a salvo su contenido con una trenza cerca del borde y con una torcida por debajo de éste. Dichos elementos refuerzan la función protectora de los grifos.

Otra manera de perfilar el borde de las placas de marfil con escudilla consiste en una estrecha franja rellena de pequeñas líneas oblicuas paralelas, que son la esquematización de cables u ochos entrelazados. Puede observarse este remate en el ejemplar AL.1 de Alcantarilla, el que lleva en sus alas personajes en procesión. Esta modalidad de ribete recuerda de cerca la representación de un cordón o hilo trenzado, que es otra de las maneras en que las pieles se contorneaban (Gómez Peña 2010). Tal detalle aparece en algunas joyas en taurodermis del Instituto Valencia de Don Juan (Nicolini 1990: lám. 18c), pero sobre todo en el altar portátil de Gandul (Fernández Gómez 1989: fig. 3), con silueta también en forma de piel de toro y con una gran quedad oval en el centro para el *focus*. En esta pieza metálica está mucho más claro el diseño en cable de esta orla periférica (fig. 25). No es casual tampoco que el motivo de cable o cuerda aparezca en la cerámica figurada de época tartésica con mucha frecuencia en el cuello de las vasijas, el lugar por donde se podía disponer un cordel que asegurara el cierre de las mismas (cf. Belén y otros 1997: fig. 33). De esta forma, el motivo así representado ejercía su correspondiente labor apotropaica, bien conocida en el mundo antiguo para las cuerdas, los lazos y los nudos (cf. López de la Orden y Pérez López 1985). Es ésta la clave para interpretar la “decoración” que contornea los cubiletes de dos paletas procedentes de Acebuchal y de Cruz del Negro respectivamente (Bonsor 1899: 30, fig. 26 y 85, fig. 111), de las que sólo se hallaron sendos fragmentos (fig. 26).

6. RESTITUCIÓN Y CIERRE

En la bibliografía arqueológica sobre la Protohistoria meridional ibérica existen otros muchos datos útiles para seguir construyendo nuestra hipótesis y mostrar con ella un modelo ideal de cómo podían haber sido tales objetos funerarios. Si se confirmara que la nueva



interpretación puede desbancar a la anterior, podría esperarse que estuviéramos ante imitaciones de los altares de los santuarios en muchos de sus detalles de acabado. Por lo pronto, las paletas con pocillo tienen casi siempre su cara trasera escasamente trabajada. Incluso en aquellos ejemplares que muestran un esteliforme en el reverso del cubilete, el resto de la superficie no está pulida con esmero. En ocasiones quedan marcas evidentes del aserrado con el que se obtuvo la lámina de marfil a partir de un trozo mayor. Esto indica que esa cara no se veía a pesar de haberse plasmado en ella elementos simbólicos en ciertas ocasiones. La faceta acanalada del ejemplar de piedra de Alcorrucén en la parte trasera de los alerones, así como las incisiones quebradas de la paleta de Acebuchal A.24-A.25, pueden tener por misión un mejor agarre mediante algún tipo de

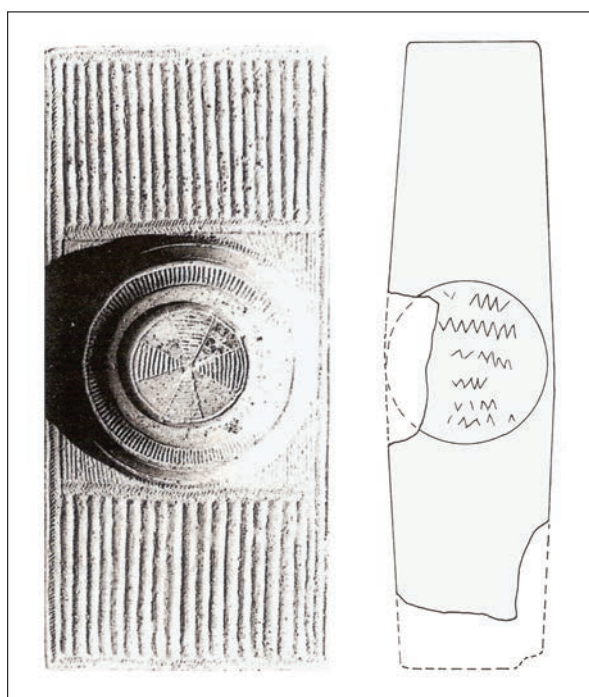


Figura 27: A la izquierda, placa de Alcorruccén, según Marcos Pous (1987). A la derecha, pieza de Acebuchal A.24-A.25, según D'Angelo (1989). Caras traseras. A escalas diferentes.

adhesivo a un cuerpo de madera (fig. 27). M.E. Aubet ha sugerido en diversas ocasiones esta característica: que las paletas de doble ala irían colocadas sobre una base. Estarían encastradas en ésta y sujetadas con cola, con clavos metálicos o de alguna otra forma, recursos bien conocidos en la carpintería del Próximo Oriente antiguo (Killen 1980: 9)

Salvo el altar del Carambolo IV-III, que está realizado mediante un rebaje del pavimento y es por tanto una impronta en negativo más que una mesa en positivo, las demás aras taurodémicas muestran cierto peralte respecto al suelo sobre el que se construyeron. Así son los altares taurodémicos de tierra de Cancho Roano y de Coria del Río, pero también los de Málaga (Arancibia y Escalante 2006: 338), y esto afecta igualmente al tipo rectangular según manifiesta el de Castro Marim (Arruda 2007: 118-121). En consecuencia, para evitar su rotura y para imitar a esos altares, las paletas con pocillo pudieron ir montadas sobre tacos de madera de relativo grosor, unos de forma rectangular y otros con silueta más parecida a la piel naturalista que marca las extremidades del animal haciendo cóncavos los lados del rectángulo. Tales bloques de madera ofrecían así otras caras susceptibles de tratamiento decorativo, lo que abre un amplio abanico de posibilidades para dar

explicación concreta a la función de tantas otras láminas de marfil halladas en las sepulturas. Se trataría de poder precisar algo más que la genérica explicación por todos asumida de que los marfiles servían para recubrir objetos muebles de madera.

Llegar más lejos con la nueva hipótesis puede ser aún arriesgado, por lo que renunciaremos de momento a seguir completándola después de ofrecer dos o tres pinceladas más. Si estas últimas puntualizaciones acerca de la restitución completa del objeto prototípico se confirmaran, convendría pensar en la posibilidad de que dichas ámulas funerarias estuviesen dotadas de pequeñas patas y hasta de cajoncillos donde alojar incienso u otros productos aromáticos destinados al *rouah*, la parte del alma que los fenicios y otros semitas antiguos identificaron como el soplo vital (Jiménez Flores 2009: 90-91). De hecho, A. Blanco Freijeiro sospechó que las paletas con cubilete central podrían ser tapas de arquetas (Blanco 1960: 12). En cualquier caso, esta parte superior debería haber estado siempre encastrada en una superficie de madera, en la que habría sido necesario tallar el correspondiente negativo para proporcionar buen cobijo al marfil. En caso contrario, carece de sentido que las cazoletas centrales rebasaran en algunas paletas el propio límite de la placa rectangular de marfil. Este ligero desbordamiento del cubilete, que caracterizaría a los ejemplares AL.1 de Alcantarilla y A.26 de Acebuchal si las reconstrucciones de V.A. Hibbs fuesen las más correctas (Hibbs 1979: figs. 2 y 17), adquiere ahora una buena explicación gracias a los hallazgos producidos en las últimas intervenciones arqueológicas en el Carambolo. Aquí, el enorme altar taurodémico de las fases IV y III del santuario muestra claras evidencias de que el *focus* podía exceder en tamaño el propio límite del ara. Esto sólo podía ocurrir cuando el altar se construía sin peralte y se disponía como una simple impresión sobre el suelo del templo, característica con la que se lograba precisamente acrecentar la sensación de estar ante la piel extendida de un bóvido. La misma silueta periférica se obtendría de los altares portátiles de bronce de Gandul y La Joya, en los que la forma oval del receptáculo correspondiente al hogar tiene paralelos más estrechos en el altar de Coria del Río (fig. 28).

La excavación minuciosa de nuevos hallazgos deberá decir mucho sobre la verificación o no de nuestra hipótesis y de los pormenores que la misma conlleva. Pero es muy posible que algunos de estos complementos que permiten una idealización detallada del resultado final hayan sido ya encontrados. Nos atrevemos de hecho a proponer que el clavo de Medellín con cabeza chapada en plata (Almagro-Gorbea 2008: figs. 496

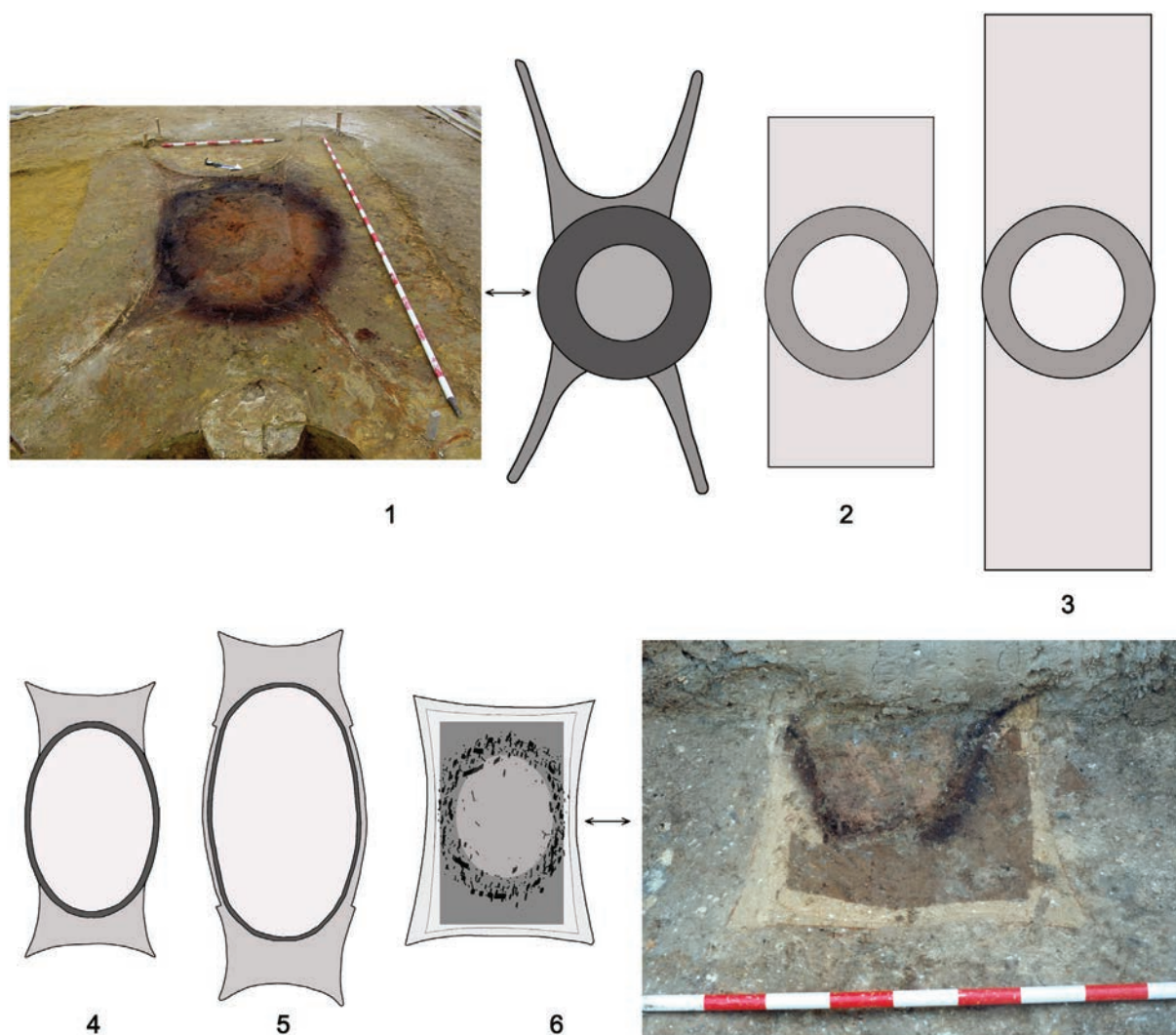


Figura 28: Comparación de las placas de marfil A.26 de Acebuchal (2) y AL.1 de Alcantarilla (3), según la restitución de Hibbs, con la silueta del altar del Carambolo III (1); y del altar de barro de Coria del Río (6) con los altares portátiles de bronce de Gandul (4) y de La Joya (5). En algunos casos la orla negra producida por la combustión, situada en el contorno del *focus*, excede los propios límites del ara. El ancho borde de los cubiletes de las placas de marfil reproduce esa franja carbonizada que aparece en los altares después de su uso prolongado.

y 560), puede ser la pata de uno de estos altarcillos de uso funerario. Tal función específica explicaría que dicho pomo de plata esté justo en la esquina de una plancha de marfil, rasgo que impide considerarlo tirador de una hipotética caja. El hecho de que su forma no sea completamente semiesférica, sino rematada en una superficie recta, indicaría que se diseñó para que esta faceta apoyara sobre un plano liso, y por tanto como pie de un pequeño mueble (fig. 29). Según esta lectura, la hipótesis de restitución de una de las piezas más lujosas

podría incluir diversas caras del paralelepípedo forradas con láminas de marfil, incluida la de la base. Flancos que podían a su vez portar mensajes simbólicos grabados (fig. 30).

La explicación aquí sostenida para las placas protohistóricas con escudilla deja en entredicho todo lo afirmado hasta ahora sobre su función: ni sus cazoleas centrales serían recipientes para mezclar ungüentos ni sus prolongaciones laterales funcionarían como mangos para asirlas. Tampoco las imágenes que portan

serían meros signos descargados de significación simbólica. Por tanto, la confirmación de la nueva hipótesis echaría por tierra los análisis sociales que se han elaborado a partir de la identificación tradicional, en especial la que sostiene su relación con ambientes aristocráticos o de la realeza. Si son meros altarcillos para perfumes –simbólicos al menos los ebúrneos por su fragilidad ante el fuego–, indicarían las creencias de los difuntos y de quienes les dieron sepultura. También evidenciarían lógicamente el poder adquisitivo de sus dueños. La nueva hipótesis no niega que los individuos que contaban con estos ajuares suntuosos de tipo funerario fueran aristócratas, o incluso jercas aún más elevados en la escala social y política, monarcas sacralizados si se quiere, pero esta condición deberá ser demostrada con otros datos ya que no estaríamos ante paletas de ungrir a personajes con tal rango.

Después de haber llevado a cabo el presente estudio, sospechamos que estas ámulas fueron mucho más abundantes de lo asumido hasta ahora, porque tal vez pueda ser más fácil identificar en adelante pequeños fragmentos de marfil como partes de tales objetos funerarios. Así, el túmulo H de Acebuchal demuestra que existieron ejemplares cuyo *focus* exhibía un aro perimetral de cables o lazos en ocho (Bonsor 1899: fig. 26). Este dato obliga a admitir al menos una pieza similar en alguna sepultura de la Cruz del Negro, porque Bonsor publicó un fragmentillo de marfil de esta necrópolis con el mismo diseño decorativo y disposición curva (Bonsor 1899: fig. 113).

Las aras de los templos protohistóricos tienen siempre carácter exento. Esta particularidad resulta en realidad un rasgo que puede permitir a los especialistas discriminar entre los verdaderos altares y otras mesas de barro que no lo fueron (Escacena e Izquierdo 2000: 20-21). Construidos así, podía realizarse en torno a ellos el ritual de la circunvalación, tan importante en ciertas religiones semitas (Trebolle 1997: 90). Quienes giraran a su alrededor durante esta liturgia tendrían siempre una imagen muy similar; desde cualquier perspectiva que se mirara al altar se obtendría una visión parecida del mismo. Tal condición se logra en las ámulas funerarias aquí estudiadas sólo si muestran simetría giratoria, lo que se logra haciendo que los grabados de cada ala miren en direcciones opuestas. Si hacemos que la pieza vire sobre su punto central 180° se consigue la misma imagen que antes de dicho movimiento. El ejemplar de Medellín es un buen candidato para hacer la prueba (fig. 31). Pero alcanzaríamos el mismo efecto con la de Alcorrucén y, si es correcta la reconstrucción de V.A. Hibbs (1979: fig. 2), también con la

AL.1 procedente de Alcantarilla. Sólo la placa hoy restituida con las piezas A.24 y A.25 de Aubet incumple este requisito. Remontada hoy de esta forma a partir de la propuesta que hizo a mediados del siglo pasado C. Fernández Chicharro (1945: 125; 1947: fig. 1), con el añadido de algunos otros fragmentos localizados posteriormente entre los marfiles de la Colección Peláez conservados en el Museo Arqueológico de Sevilla, no ofrece simetría radial sino especular⁴. Al estar dispuestas para el mismo lado las dos cabras, una rotación de 180° origina un cuadro diferente del mostrado en la posición inicial (fig. 32). Este resultado, unido al hecho de que ambas piezas presentan pátinas distintas, podría levantar algunas sospechas sobre su correcta restitución, sospechas que en la actualidad pueden ser descartadas al haberse localizado más fragmentos que completan la pieza. Estos otros trozos incluyen motivos en zigzag en el reverso del cubilete de los que se han ofrecido dos versiones más o menos similares, la de Puya y Oliva (1982: nº 11) y la publicada por D'Angelo (1989: fig. 1). En cualquier caso, sin estas últimas adiciones se comprende la prudencia de M.E. Aubet a la hora de tratar cada parte por separado, porque esta autora conocía además su aparición en áreas distintas: mientras la A.24 se halló en la tumba 1 de "Los Lapidados" según Bonsor o en los túmulos 2 ó 3 (Cañal 1894: 89-90; D'Angelo 1989: 119), la A.25 no puede relacionarse con ningún enterramiento concreto por ignorarse su procedencia exacta (Aubet 1980: 59; Sánchez Andreu 1994: figs. 33 y 40). Además, tales datos pueden explicar que Bonsor, quien no llegó a incluir la segunda en su obra de 1899, nunca las considerara partes una misma cosa. Sus respectivas cabras no son desde luego idénticas y cada *asherah* muestra también su peculiaridad, si no de proyecto general sí al menos de ubicación dentro la composición iconográfica total. Aunque ambas partes conformaban en su día un mismo objeto y su decoración estaba inspirada en un mismo arquetipo mental, no son desde luego clones exactos reproducidos a partir de una sola plantilla.

La inspiración de estos utensilios que hemos interpretado como pequeños altares funerarios, de uso personal y posiblemente sólo simbólico, cuenta con una evidente raíz en el mundo semita del Próximo Oriente a pesar de que allí no se hayan encontrado ejemplares

4. M. Torres (2002: 256) afirma que el reconocimiento de que la placa A.24 de Aubet, procedente de Acebuchal, no es una cuchara, sino una paleta de unguentos, se debe a D'Angelo (1989: láms. VIII-IX). Es probable que Torres no consultara para su *Tartessos* estos trabajos de C. Fernández-Chicharro, pues no aparecen en la bibliografía de su obra.

Figura 29: Fragmento de lámina de marfil con representación de una esfinge, según Almagro-Gorbea (2008). El clavo con cabeza facetada puede ser la pata de un pequeño altar. De ser así, la esfinge tendría la misión apotropaica de velar por la pureza del altarcillo desde su base.

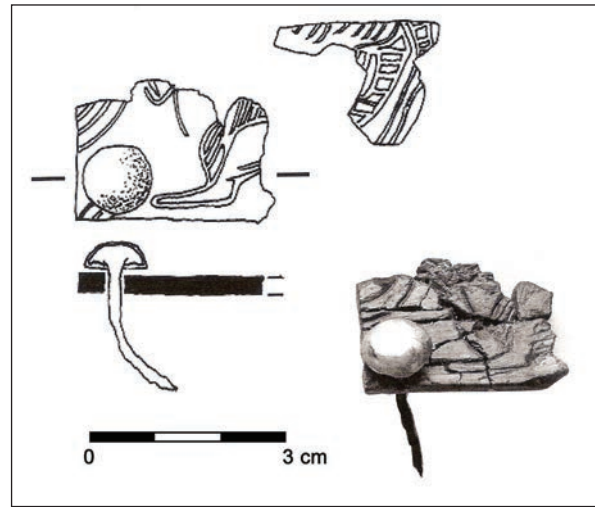
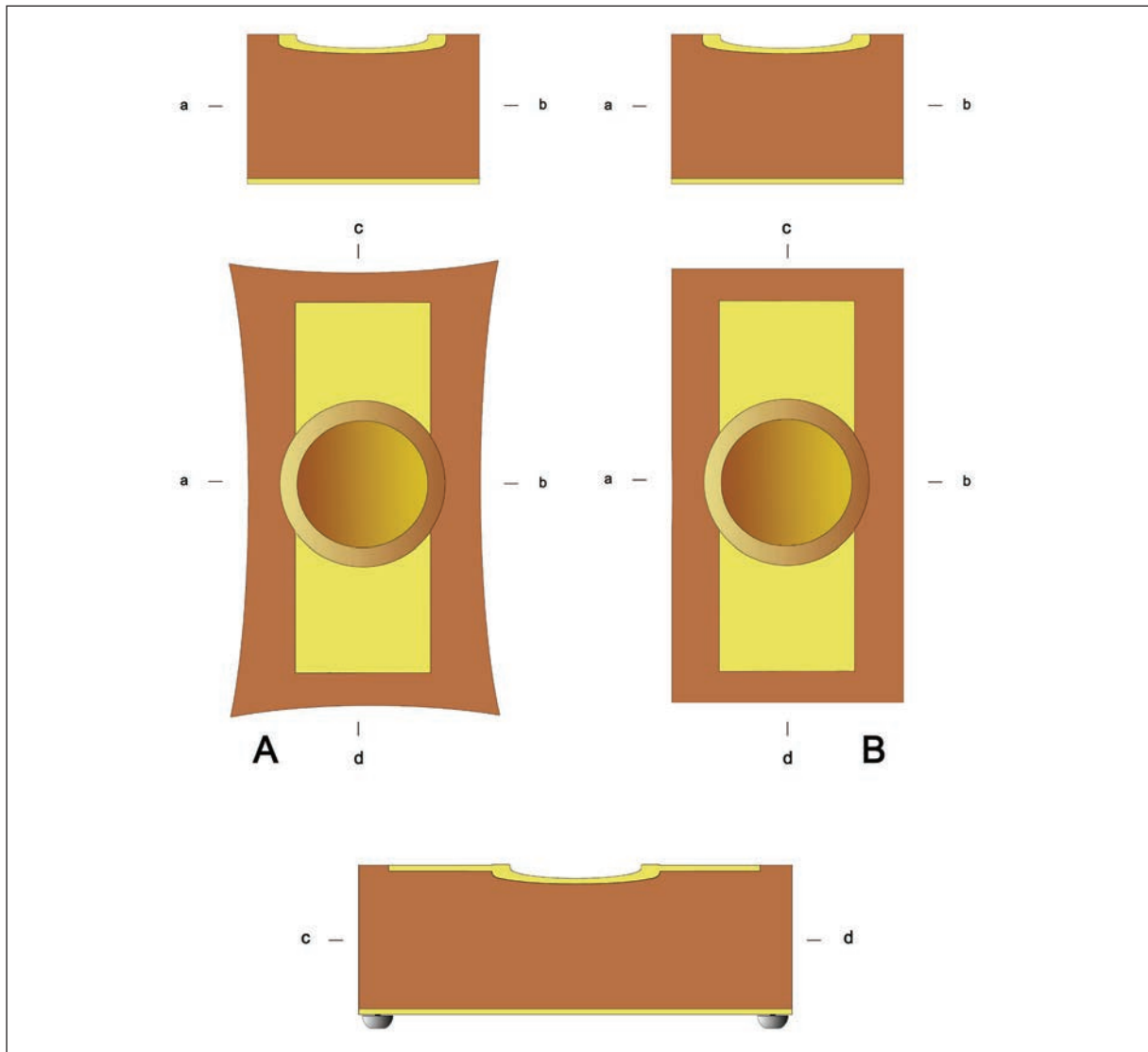


Figura 30: Propuesta hipotética de la forma de los pequeños altares funerarios de marfil (color claro) y madera (color oscuro), en sus modalidades taurodémicas de tipo A (naturalista) y B (rectangular). La reconstrucción longitudinal de la parte inferior de la imagen incluye unas patitas inspiradas en el clavo de hierro con cabeza de plata procedente de Medellín.



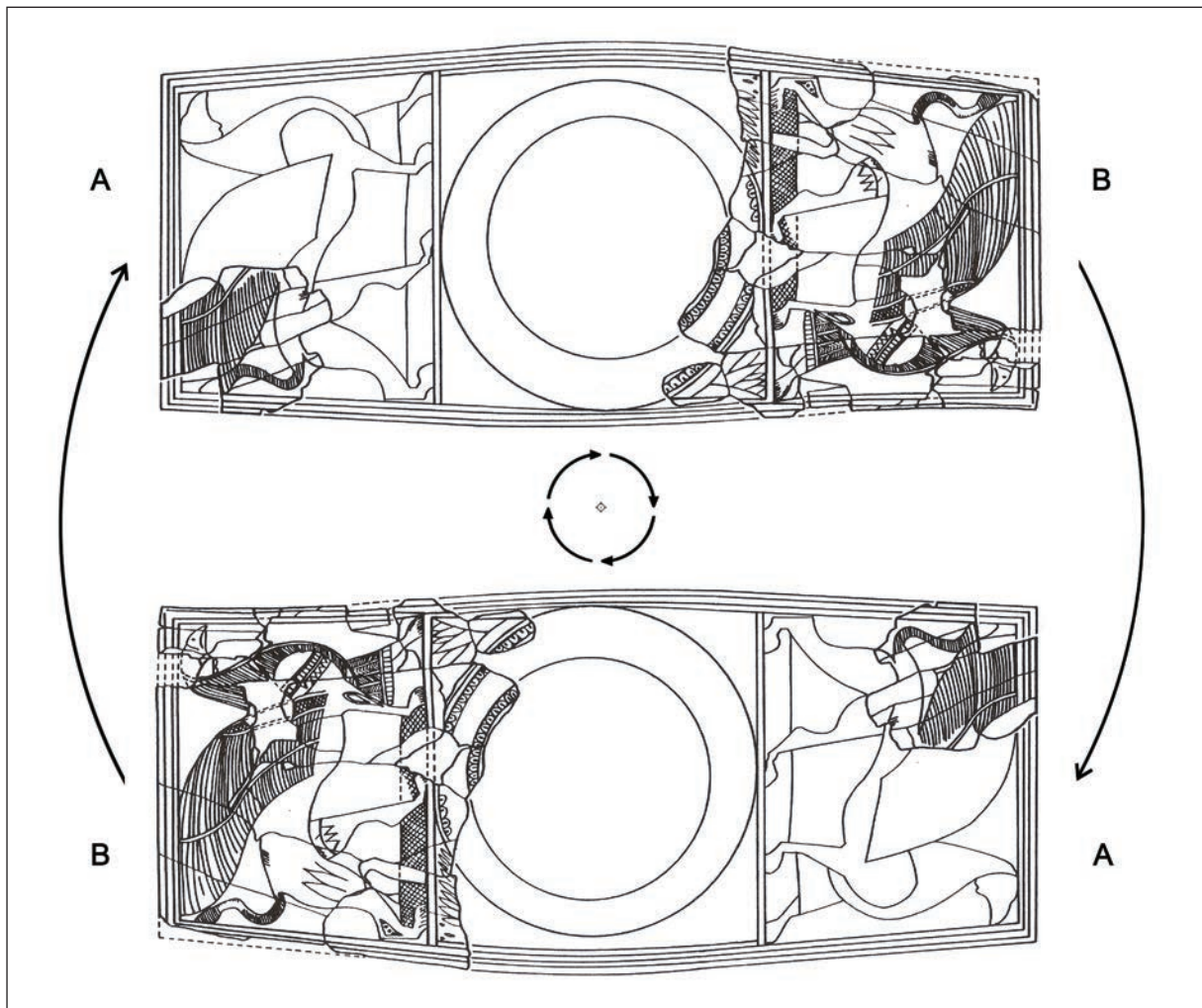


Figura 31: Las placas con cubilete tienen una característica común en su “decoración” que ayuda a interpretarlas como pequeñas aras: la simetría giratoria. Este rasgo permite que se vean de la misma forma desde cualquiera de sus lados opuestos, y puede estar basado en el carácter exento que tienen los altares de los santuarios para poder realizar en torno a ellos el rito de la circunvalación.

como los hispanos. En tal sentido, el diseño del grupo de paletas ebúrneas de la Península Ibérica puede considerarse una apomorfía evolutiva, cuyos rasgos definitorios eran compartidos sólo por una subpoblación de los marfiles fenicios occidentales, con proyección incluso en otras materias primas. Así y todo, sus características beben hasta en los detalles más nimios en fuentes de inspiración y en programas iconográficos semejantes a los que produjeron las aras representadas en los frescos de Til-Barsib y de Dur Sharrukin. Si en estos últimos no se cumple la simetría radial es porque únicamente podían verse desde una sola perspectiva: eran pinturas parietales y no objetos muebles circunvalables 360°. Únicamente la disposición en cuadrantes

de las figuras de la pieza de Alcorrucén puede disponer de un paralelo distinto. De hecho, el plan general de su decoración recuerda el de una gran placa de piedra de una tumba etrusca de la necrópolis de Tarquinia (Bianchi y Giuliano 1974: fig. 207), mundo en el que también está basada la orla decorativa de la pieza cordobesa según acredita el tratamiento periférico de las placas de marfil de Los Villares (Blánquez 1991: fig. 3 y lám. 10). Interpretado tradicionalmente este monolito funerario etrusco como piedra de cierre de la cámara sepulcral, nada impide releerlo además como altar monumental con la misma función que las ámulas hispanas, con lo que recibirían explicación sus cazoletas cuadradas. Y, como las fuentes de inspiración orientales están

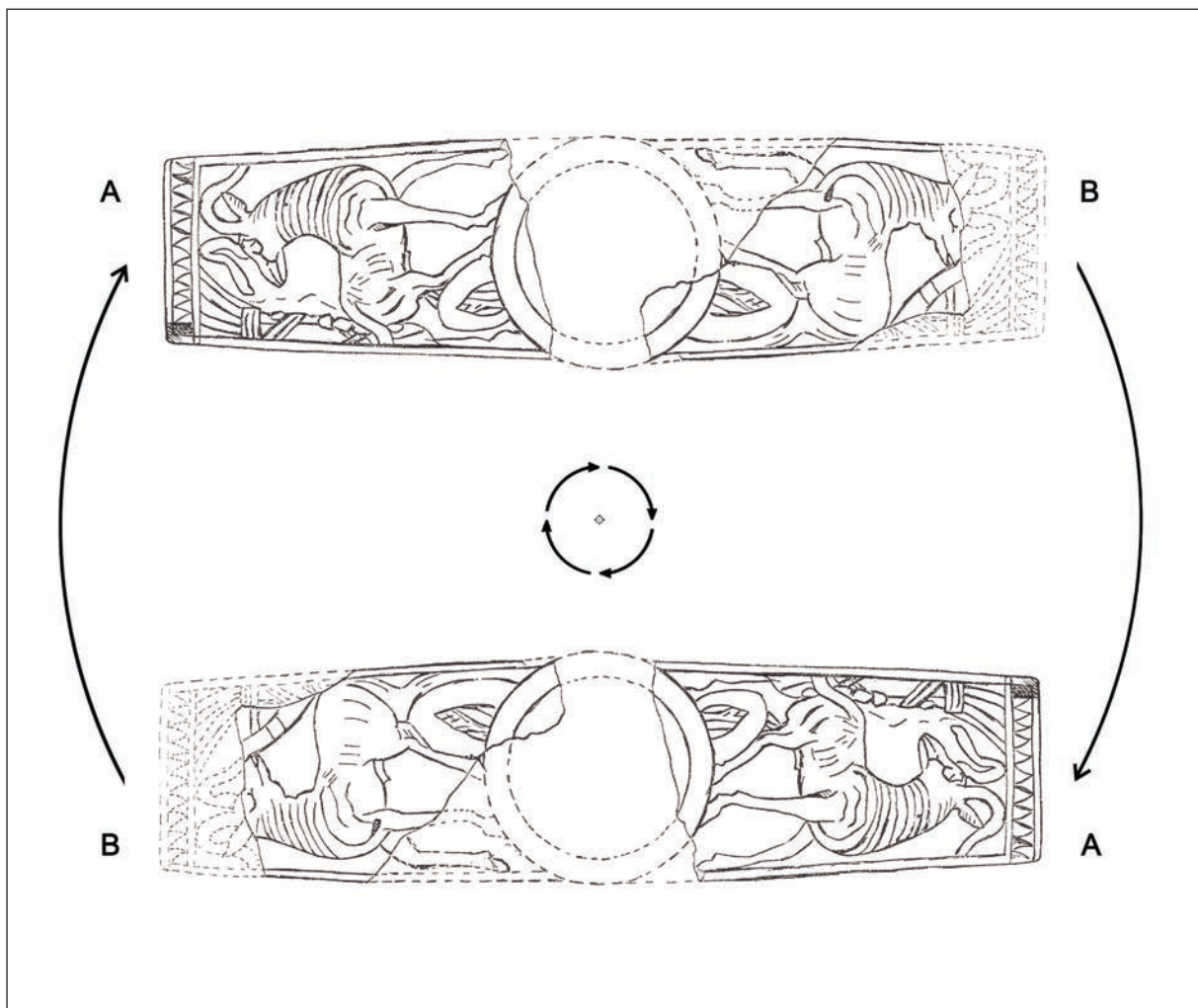


Figura 32: Tal como hoy se muestra en el Museo Arqueológico de Sevilla, la placa de Acebuchal remontada con las piezas A.24 y A.25 del corpus de marfiles de Aubet sería la única con simetría especular, no giratoria. La imagen superior es distinta de la inferior. Figura elaborada con la propuesta de C. Fernández-Chicarro (1945: fig. 21).

plenamente formadas ya en el siglo VIII a.C., si no antes, tal vez podría pensarse en un inicio algo más antiguo para la producción hispana, porque ésta se ha limitado normalmente a los siglos VII y VI a.C. (Torres 2002: 256; Almagro-Gorbea 2008: 412-414).

Parece lógico sostener que quienes se enterraron con estos altarcillos tan lujosos poseían el mismo credo que se practicaba en los santuarios que disponían de aras taurodémicas de barro. Si fuesen altares para incienso, sólo habríamos sumado un tipo más a los dos ya conocidos en los ambientes funerarios protohistóricos y asumidos por la investigación, los *thymiateria* de bronce y los quemaperfumes de cerámica (Torres 1999: 155). A estos últimos habría que añadir también

el vaso de cuernos de La Joya y las piezas taurodémicas de Casa del Carpio (Pereira y De Álvaro 1986: 39; Pereira 2005: 178-181), elementos procedentes asimismo de contextos funerarios. Pero la forma de altar de la variedad aquí estudiada podría sugerir que estamos ante algo más, tal vez ante un indicador del papel social del difunto. En tal caso, no debería extrañar la posibilidad de que acompañaran hasta el más allá a individuos que habían desempeñado en vida el ministerio sacerdotal.

La semejanza de mensajes entre los dos extremos del Mediterráneo se plasma, como hemos visto, en la estrecha relación formal y simbólica entre las imágenes parietales del altar en Oriente y nuestras ámulas

funerarias occidentales. Este hecho sugiere la existencia de talleres hispanos estrechamente vinculados ideológicamente al mundo siropalestino. Estaríamos, pues, ante un acervo programático compartido. Así que no vemos mejores razones para explicar esta fuerte homología y la integridad religiosa de sus mensajes que la supeditación de sus fábricas a los templos. De hecho, esquivras y lascas de marfil y otros restos de taller han aparecido en el mismo sitio de Huelva donde se ubicó un edificio de culto (González de Canales y otros 2004: 163-166; Osuna y otros 2001). Desde tales complejos religiosos se ejercería el control e intercambio de la materia prima y, sobre todo, de los productos manufacturados. Allí se velaría además por que las “decoraciones” respetaran el dogma, de modo que no fueran simples signos descargados de contenido sino verdaderos símbolos repletos de mensajes. Tal hecho explica suficientemente la presencia de altarcillos ya elaborados en Cancho Roano, donde se han interpretado hasta ahora como ajuares domésticos de una familia principesca (Gran-Aymerich y Puytison-Lagarce 1995: 586). Para nuestra hipótesis, su paso por los santuarios debió ser en cualquier caso efímero; como altares para la eternidad, viajar con las almas al otro mundo era su último fin.

AGRADECIMIENTOS

La profesora M. Belén, del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla, nos ha facilitado alguna bibliografía desconocida para nosotros. El profesor M. Pellicer nos ha señalado interesantes paralelos iconográficos para la placa de piedra cordobesa. A. Rodero, conservadora del Museo Arqueológico Nacional, nos ha suministrado fotos de la pieza de Villaricos. J. Bedia, directora del Museo de Huelva, nos ha remitido la imagen del vaso-altar de La Joya y nos ha permitido usarla. M. Almagro-Gorbea nos ha proporcionado datos no publicados de la placa de Medellín. P. Quesada, conservador del Museo Arqueológico de Sevilla, nos ha facilitado las consultas directas de la pieza A.24-A.25 de Acebuchal. A todos ellos nuestro agradecimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO-GORBEA, M. (2008): “Objetos de marfil y hueso”, en M. Almagro-Gorbea (dir.), *La necrópolis de Medellín II. Estudio de los hallazgos* (*Bibliotheca Archaeologica Hispana* 26-2): 401-512. Real Academia de la Historia, Madrid.
- (2010): “La diosa de Galera”, en M. Almagro-Gorbea y M. Torres, *La escultura fenicia en Hispania* (*Bibliotheca Archaeologica Hispana* 32): 184-232. Real Academia de la Historia, Madrid.
- AMORES, F. (coord.) (2009): *El Carambolo. 50 años de un tesoro* (catálogo de la exposición). Junta de Andalucía, Sevilla.
- ARANCIBIA, A. y ESCALANTE, M.M. (2006): “La Málaga fenicio-púnica a la luz de los últimos hallazgos”, *Mainake* XXVIII: 333-360.
- ARRUDA, A.M. (2007): “A Idade do Ferro do sul de Portugal. Estado da investigação”, *Madrider Mitteilungen* 48: 114-139.
- AUBET, M.E. (1980): “Los marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir II. Acebuchal y Alcantarilla”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid* XLVI: 30-92.
- (1981-82): “Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir (y III): Bencarrón, Santa Lucía y Setefilla”, *Pyrenae* 17-18: 231-279.
- (2009): “Los marfiles de Carmona”, en M. Bendala y otros (comis.), *El tesoro arqueológico de la Hispanic Society of America* (Catálogo de la Exposición): 286-298. Fundación Cajasol y Comunidad de Madrid, Sevilla.
- BARNETT, R.D. (1957): *A catalogue of the Nimrud ivories*. British Museum, London.
- BEBA, S. (2008): *Die tartessischen “Fürstengraber” in Andalusien*. Marie Leidorf, Rahden/Westf.
- BELÉN, M.; ANGLADA, R.; ESCACENA, J.L.; JIMÉNEZ, A.; LINEROS, R y RODRÍGUEZ, I. (1997): *Arqueología en Carmona (Sevilla). Excavaciones en la Casa-Palacio del Marqués de Saltillo*. Junta de Andalucía, Sevilla.
- BIANCHI, R. y GIULIANO, A. (1974): *Los etruscos y la Italia anterior a Roma*. Aguilar, Bilbao.
- BIKAI, P.M. (1987): *The Phoenician pottery of Cyprus*. A.G. Leventis Foundation, Nicosia.
- BLANCO, A. (1960): “Orientalia II”, *Archivo Español de Arqueología* XXXIII: 3-43.
- BLÁNQUEZ, J. (1991): “El impacto del mundo griego en los pueblos ibéricos de La Meseta”, *Huelva Arqueológica* XIII (1): 319-354.
- BONSOR, G. (1899): *Les colonies agricoles pré-romaines de la vallée du Bétis* (*Revue Archéologique* XXXV). Ernest Léroux, Paris.
- (1997 [1899]): *Las colonias agrícolas prerromanas del valle del Guadalquivir*. Écija, Gráficas Sol, Écija (Traducción y estudio preliminar de Jorge Maier).

- BONSOR, G. y THOUVENOT, R. (1928): *Nécropole ibérique de Setefilla, Lora del Río (Sevilla). Fouilles de 1926-1927* (Bibliothèque des Hautes Études Hispaniques XIV). E. de Boccard, Paris.
- CANDAU, F. (1894): *Prehistoria de la provincia de Sevilla*. Imprenta de C. Salas, Sevilla.
- CAÑAL, C. (1894): *Sevilla prehistórica. Yacimientos prehistóricos de la provincia de Sevilla. Clasificación y descripción de los objetos y monumentos encontrados. Introducción acerca de la industria, artes, razas, costumbres y primitivos habitantes de esta región*. Librería de Fernando Fé, Madrid.
- CELESTINO, S. (1994): “Los altares en forma de “lingote chipriota” de los santuarios de Cancho Roano”, *Revista de Estudios Ibéricos* 1. *La escultura ibérica*: 291-309.
- (1997): “Santuarios, centros comerciales y paisajes sacros”, *Espacios y lugares culturales en el mundo ibérico*, en *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 18: 359-389.
- (2001): “Los santuarios de Cancho Roano. Del indigenismo al orientalismo arquitectónico”, en D. Ruiz Mata y S. Celestino (ed.), *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica*: 17-56. Centro de Estudios de Próximo Oriente – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- (2008): “Los altares en forma de piel de toro de la Península Ibérica”, en J.J. Justel y otros (ed.), *Las culturas del Próximo Oriente antiguo y su expansión mediterránea*: 321-348. Instituto de Estudios Islámicos y del Próximo Oriente, Zaragoza.
- CHAPA, T. y MAYORAL, V. (2007): *Arqueología del trabajo. El ciclo de la vida en un poblado ibérico*. Akal, Madrid.
- D'ANGELO, M.C. (1986): “Motivi floreali e vegetali negli avori fenici di Spagna”, *Egitto e Vicino Oriente* VI: 107-132.
- (1988): “Análisis morfológica di un motivo araldico vicino-orientale”, *Egitto e Vicino Oriente* XI: 155-166.
- (1989): “Una scodellina eburnea da Acebuchal”, *Rivista di Studi Fenici* XVII (1): 117-126.
- DELGADO, C. (1996): *El toro en el mundo mediterráneo. Análisis de su presencia y significado en las grandes culturas del mundo antiguo*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- DÍES CUSÍ, E. (1995): *La arquitectura fenicia de la Península Ibérica y su influencia en las culturas indígenas*. Universidad de Valencia, Valencia.
- EARLY... (1928): *Early engraved ivories in the Collection of the Hispanic Society of America from excavations by George Edward Bonsor*. Hispanic Society of America, New York.
- ESCACENA, J. L. (2001): “Fenicios a las puertas de Tartessos”, *Complutum* 12: 73-96.
- (2002): “Dioses, toros y altares. Un templo para Baal en la antigua desembocadura del Guadalquivir”, en E. Ferrer (ed.), *Ex Oriente Lux: Las Religiones Orientales Antiguas en la Península Ibérica* (Spal Monografías II): 33-75. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- (2009): “La égersis de Melqart. Hipótesis sobre una teología solar cananea”, *Complutum* 20 (2): 95-120.
- (2011): “Variación identitaria entre los orientales de Tartessos. Reflexiones desde el antiesencialismo darwinista”, en M. Álvarez Martí-Aguilar (ed.) *Fenicios en Tartessos. Nuevas Perspectivas* (BAR International Series). Archaeopress, Oxford.
- ESCACENA, J.L. y IZQUIERDO, R. (2000): “Altares para Baal”, *Arys* 3: 11-40.
- (2001): “Oriente en Occidente. Arquitectura civil y religiosa en un barrio fenicio de la *Caura* tartésica”, en D. Ruiz Mata y S. Celestino (ed.), *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica*: 123-157. Centro de Estudios del Próximo Oriente-CSIC, Madrid.
- ESCACENA, J.L. y VÁZQUEZ, M.I. (2009): “Conchas de salvación”, *Spal* 18: 51-82.
- FERNÁNDEZ-CHICARRO, C. (1945): “Notas sobre las placas de marfil grabadas, de la colección Peláez”, *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales* VI: 117-127.
- (1947): “La colección de marfiles, producto del comercio fenicio o púnico, del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla (2)”, *Archivo Español de Arqueología* XX (68): 220-224.
- FERNÁNDEZ FLORES, A. y RODRÍGUEZ AZOGUE, A. (2007): “Vida y muerte en la *Ilipa* tartésica”, en E. Ferrer y otros (ed.), *Ilipa Antiqua. Alcalá del Río desde la Prehistoria a la Época Romana*. Ayuntamiento de Alcalá del Río, Alcalá del Río.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1989): “La fuente orientalizante de El Gandul (Alcalá de Guadaira, Sevilla)”, *Archivo Español de Arqueología* 62: 199-218.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA, M. y OLMOS, R. (1986): *Las ruedas de Toya. El origen del carro en la Península Ibérica* (Museo Arqueológico Nacional. Catálogos y Monografías 9). Ministerio de Cultura, Madrid.
- GARRIDO, J.P. y ORTA, E.M. (1978): *Excavaciones en la necrópolis de “la Joya”, Huelva. II. (3ª, 4ª y 5ª campañas)* (Excavaciones Arqueológicas en España 96). Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.

- GÓMEZ PEÑA, A. (2010): “Así en Oriente como en Occidente: el origen oriental de los altares taurodémicos de la Península Ibérica”, *Spal* 19.
- GONZÁLEZ DE CANALES, F.; SERRANO, L. y LLOMPART, J. (2004): *El emporio fenicio precolonial de Huelva (ca. 900-770 a.C.)*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- GRAN-AYMERICH, J. y PUYTISON-LAGARCE, E. (1995): “Recherches sur la période orientalisante en Étrurie et dans le Midi ibérique”, *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* año 139 (2): 569-604.
- HIBBS, V.A. (1979): “A new view of two Carmona ivories”, *Archäologischer Anzeiger* 94 (4): 458-480.
- HÜBNER, E. (1900): “Objetos de comercio fenicio encontrados en Andalucía”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* IV: 338-351.
- JIMÉNEZ FLORES, A.M. (2009): “En la Eternidad: imágenes fenicio-púnicas del Más Allá”, en E. Ferrer y otros, *Salvación, Infierno, Olvido. Escatología en el mundo antiguo (Spal Monografías XIV)*: 87-106. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- KILLEN, G. (1980): *Ancient Egyptian Furniture. Vol. 1, 4000-1300 BC*. Aris & Phillips, Warminster.
- LADRÓN DE GUEVARA, I.; SÁNCHEZ, M.; RODRÍGUEZ DE ZULOAGA, M. y LAZARICH, M. (1992): “Materiales inéditos de Setefilla (Lora del Río, Sevilla)”, *Spal* 1: 293-312.
- LE MEAUX, H. (2005): “Estilos orientalizantes: el caso de los marfiles peninsulares”, en S. Celestino y J. Jiménez Ávila (ed.), *El Periodo Orientalizante (Anejos de Archivo Español de Arqueología XXXV)*: 1117-1136. CSIC, Mérida.
- (2006): “Les ivoires «orientalisants» de la Péninsule Ibérique”, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série* 36 (2): 187-210.
- (2010a): “Los marfiles peninsulares del principio del Ier milenio antes de Cristo: estado de la cuestión”, en B. Costa y J. H. Fernández (ed.), *Aspectos suntuarios del mundo fenicio-púnico en la Península Ibérica (XXIV Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica)*: 111-129. Museo Arqueológico de Ibiza, Ibiza.
- (2010b): *L'iconographie orientalisante de la Péninsule Ibérique. Questions de styles et d'échanges (VIII^e-VI^e siècles av. J.-C.)*. Casa de Velázquez, Madrid.
- LÓPEZ DE LA ORDEN, M.D. y PÉREZ LÓPEZ, I. (1985): “A propósito de un nudo hercúleo encontrado en Cádiz”, *Anales de la Universidad de Cádiz* II: 83-97.
- MAIA, M.G.P. (1985-1986): “Dois larnakes da Idade do Ferro do Sul de Portugal”, en J. Gorrochategui (ed.), *Studia Palaeohispanica* (Actas del IV Coloquio sobre lenguas y culturas paleohispánicas). *Ve-leia* 2-3: 223-242.
- (2008): “Reflexões sobre os complexos arquitectónicos de Neves-Corvo, na região central do Baixo Alentejo, em Portugal”, en J. Jiménez Ávila (ed.), *Sidereum Ana I. El río Guadiana en época postorientalizante (Anejos de Archivo Español de Arqueología XLVI)*: 353-364. CSIC, Mérida.
- MAIER, J. (1999): “La necrópolis tartésica de la Cruz del Negro (Carmona, Sevilla), ayer y hoy”, *Madrider Mitteilungen* 40: 97-114.
- MALUQUER DE MOTES, J. (1983): *El santuario protohistórico de Zalamea de la Serena, Badajoz. II, 1981-1982*. CSIC – Universidad de Barcelona, Barcelona.
- MARCOS POUS, A. (1987): “Una paleta de tocador tar-doorientalizante del Museo Arqueológico de Córdoba”, *Archivo Español de Arqueología* 60: 207-210.
- MARÍN, M. C. (2006): “De dioses, pieles y lingotes”, *Habis* 37: 35-53.
- MURILLO, J.F. (1989): “Cerámicas tartésicas con decoración orientalizante”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 16: 149-167.
- NÁCAR, E. y COLUNGA, A. (1991): *Sagrada Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- NICOLINI, G. (1990): *Techniques des ors antiques. La bijouterie ibérique du VII^e au IV^e siècle*. Picard, s.l.
- OSUNA, M.; BEDIA, J. y DOMÍNGUEZ, A.M. (2001): “El santuario protohistórico hallado en la calle Méndez Núñez (Huelva)”, en P. Cabrera y M. Santos (coord.), *Cerámiques jònies d'època arcaica: centres de producció i comercialització al Mediterrani occidental (Monografies Emporitanes 11)*: 177-188. Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- PARROT, A. (1970): *Asur*. Aguilar, Madrid.
- PEREIRA, J. (2005): “Entre la fascinación y el rechazo: la aculturación entre las propuestas de interpretación del Periodo Orientalizante”, en S. Celestino y J. Jiménez (ed.) *El Periodo Orientalizante (Anejos de Archivo Español de Arqueología XXXV)*: 167-187. CSIC, Mérida.
- PEREIRA, J. y DE ÁLVARO, E. (1986): “Aportes orientalizantes en el valle del Tajo. Una tumba de la transición Bronce-Hierro: El Carpio (Belvís de la Jara, Toledo)”, *Revista de Arqueología* 62: 29-39.
- PISANO, G. (2006): “Le antichità fenicie e puniche nelle collezioni spagnole”, en J. Beltrán y otros (ed.):

- Arqueología, coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX: 527-544.* Universidad de Sevilla, Sevilla.
- PRADOS, F. (2010): “La arquitectura sagrada: un santuario del siglo IX A.C.”, en L. Berrocal-Rangel y A.C. Silva, *O Castro dos Ratinhos (Barragem do Algarve, Moura). Escavações num povoado proto-histórico do Guadiana, 2004-2007* (O Arqueólogo Português, Suplemento 6): 259-276. Museo Nacional de Arqueología, Lisboa.
- PRZEWORSKI, S. (1930): “Notes d’archéologie syrienne et hitite II. Les encensoirs de la Syrie du nord et leurs prototypes égyptiens”, *Syria* 11: 133-145.
- PUYA, M. y OLIVA, D. (1982): “Nuevos marfiles orientalizantes procedentes de Carmona en el Museo Arqueológico de Sevilla”, *En homenaje a Conchita Fernández Chicarro*: 113-134. Ministerio de Cultura, Madrid.
- RIBICHINI, S. (1987): “Concezioni dell’oltretomba nel mondo fenicio e punico”, en P. Xella (ed.), *Archeologia dell’Inferno. L’aldilà nel mondo antico vicino-orientale e classico*: 147-161. Essedue Edizioni, Verona.
- (2004): “Sui riti funerary Fenici e punico. Tra Archaeologia e storia delle religioni”, en A. González Prats (ed.), *El mundo funerario. Actas del III seminario internacional sobre temas fenicios*: 43-75. Diputación de Alicante, Alicante.
- ROCHMAN-HALPERIN, A. (2008): “Technical aspects of carving Iron Age decorative cosmetic palettes in the Southern Levant”, *Proceedings of the 5th International Congress on the Archeology of the Ancient Near East* Vol. III: 83-102. Centro Superior de Estudios sobre el Oriente Próximo y Egipto, Madrid.
- ROLDÁN, L.; BENDALA, M.; BLÁNQUEZ, J.; MARTÍNEZ, S. y BERNAL, D. (2003): *Carteia II*. Junta de Andalucía - Cepsa, Madrid.
- SÁNCHEZ ANDREU, M. (1994): *Las necrópolis tumultuarias de Los Alcores (Sevilla)*. Universidad de Cádiz, Cádiz.
- TORRES, M. (1999): *Sociedad y mundo funerario en Tartessos (Bibliotheca Archaeologica Hispana 3)*. Real Academia de la Historia, Madrid.
- (2002): *Tartessos (Bibliotheca Archaeologica Hispana 14)*. Real Academia de la Historia, Madrid.
- TREBOLLE, J. (1997): “El monoteísmo y el aniconismo bíblico en relación con la iconografía israelita y con los cultos anicónicos del mundo semítico”, en S. Ausín (dir.), *De la ruina a la afirmación. El entorno del reino de Israel en el siglo VIII a.C.*: 77-100. Verbo Divino, Estella.
- VÉLEZ, J. y PÉREZ AVILÉS, J.J. (2008): “Un espacio de culto del siglo V en el Cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real)”, en J. Jiménez Ávila (ed.), *Sidereum Ana I. El río Guadiana en época post-orientalizante* (Anexos de Archivo Español de Arqueología XLVI): 37-59. CSIC, Mérida.
- XELLA, P. (1994): “La città divina. Cultura urbana e politeismo nel Vicino Oriente antico”, en F. Cardini (ed.), *La città e il sacro*: 3-42. Libri Scheiwiller, Milano.
- (2001): “Le soi-disant «Dieu qui meurt» en domaine phénico-punique”, *Traseuphratène* 22: 63-77.
- (2004): “Una cuestión de vida o muerte: Baal de Ugarit y los dioses fenicios”, en A. González Blanco y otros (ed.), *El mundo púnico. Religión, antropología y cultura material* (Estudios Orientales 5-6): 33-45. Universidad de Murcia, Murcia.

FECHA DE ENTRADA: 20-04-2011
FECHA DE ACEPTACIÓN: 16-05-2011