

LA JOYERÍA ORIENTALIZANTE PENINSULAR DIVERSIDAD Y PARTICULARIDADES A LA LUZ DE LOS ÚLTIMOS HALLAZGOS

José Luis Blanco Fernández*, Sebastián Celestino Pérez**

RESUMEN.- Partiendo del reciente hallazgo de Pajares (Villanueva de la Vera, Cáceres) se hace un exhaustivo análisis de la joyería orientalizante del denominado "taller extremeño", que se redefine aquí como "Unidad de Producción de Estilo Suroccidental" por sus concordancias estilísticas y técnicas con la zona portuguesa y andaluza. Igualmente se propone una nueva interpretación de la función de estas piezas áureas, que a las raíces técnicas indígenas incorporan temas mediterráneos, basada en su frecuente hallazgo en lugares de hábitat que lleva a identificarlas más como ocultamientos intencionados que como ajuares de enterramientos o indicadores de lugares de culto.

ABSTRACT.- A comprehensive analysis is made of the Orientalizing gold jewellery of the so called "Extremadura workshop", which is here redefined as "South-western Style Production Unit" because of its demonstrated stylistic connections with Portugal and Andalucía; the study is centred on the recent find of Pajares (Villanueva de la Vera, Cáceres). Also a new interpretation is advanced of the functional significance of these gold pieces -that incorporate Mediterranean subjects to an earlier indigenous technique- based on its frequent appearance in domestic contexts, which supports the idea of being intentional hoards and not burial furnishings nor cult place markers.

PALABRAS CLAVE: Extremadura, Suroeste de la Península Ibérica, Edad del Hierro, Joyería orientalizante, Taller extremeño, Unidad de Producción de Estilo Suroccidental.

KEY WORDS: Extremadura, Southwest of the Iberian Peninsula, Iron Age, Orientalizing Jewellery, "Extremadura workshop", "South-western Style Production Unit".

1. INTRODUCCIÓN

Suele ser habitual que al hallazgo de un nuevo conjunto de joyas se suceda un nuevo intento de revisar todo el sistema de clasificación y datación de la orfebrería. El hecho de que estas manifestaciones de una técnica evolucionada y compleja hayan sido hasta ahora halladas en situaciones que dificultan su emplazamiento en una parrilla cronológica concreta, es una de las causas de esta constante puesta en duda de lo que el día anterior parecía, si no definitivo, al menos razonable. Otra de las causas de esta continua reconsideración de las diferentes teorías, y quizá la más importante, es el corsé intelectual del que no somos capaces de desprendernos y que nos obliga desde siempre a señalar de antemano un límite *post quem* para estas joyas. Al mismo tiempo, gran parte del colectivo arqueológico ha sentido cierta aversión a considerar que este tipo de artes pudiera ser fruto de varios orí-

genes y, por consiguiente, de varias culturas, por lo que han limitado a una unidad preceptada el conjunto de la joyería peninsular, excepción hecha de la llamada orfebrería castreña del Noroeste (Pérez Outeriño 1989).

Los diferentes estudios que pueblan la bibliografía sobre la joyería peninsular se han esforzado desde el principio en buscar un origen para las técnicas y los temas que, generalmente, se presupone externo. También se han centrado en determinar cronologías relativas en función de ciertas variaciones técnicas que conducen a conclusiones algo forzadas que debían, cuanto menos, intrigar por su repetición e improbabilidad. Así, este condicionamiento intelectual nos obliga sistemáticamente a situar de antemano todo conjunto de joyería hallado de la Meseta hacia abajo como posterior a las producciones fenicias del llamado taller de Cádiz, no localizado hasta ahora. Por otra parte, se acepta por principio una influencia externa, una pro-

* Unité de Recherche Archéologique O.I.V. 18, Rue d'Aguesseau. 75008 París.

** Departamento de Prehistoria. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. 28040 Madrid.

Webmaster@canchoroano.net

ducción foránea o, cuando los conjuntos destacan por su originalidad, se les considera como una copia indígena de los temas y técnicas importadas.

Si durante un cierto tiempo se ha dado por hecho que la realización de estos conjuntos era obra de los artesanos llegados con los colonizadores, fenicios o griegos según las afinidades estéticas de los autores, muy pronto se hizo necesario reconocer características particulares de muchas de las piezas que los integraban, por lo que se comenzaron a esbozar hipótesis sobre artesanos locales que, en contacto directo con el colono oriental, debió asumir los elementos de base del oficio e imita, de manera inhábil, los objetos y temas de modelos mediterráneos. Pero cuando la calidad del trabajo o lo depurado de la técnica sobrepasa el concepto de aprendiz-imitador, se considera inmediatamente la mano de un artesano extranjero que actúa por encargo de las élites locales. Como mucho se admite la existencia de un taller gaditano (por supuesto fenicio) que transmite su saber y vende sus productos a los personajes más destacados del Sur peninsular. Así podemos ver en numerosos manuales de divulgación e incluso en trabajos especializados las diademas de La Aliseda consideradas como joyas fenicias. Poco a poco y ante la evidencia de técnicas repetitivas y exclusivas, se abre camino la tesis de un taller extremeño, tardío e inmaduro, influido profundamente por la presencia mediterránea del Sur. Así, Almagro-Gorbea, en su trabajo sobre el Bronce Final y el Período Orientalizante en Extremadura y en relación a las joyas de La Aliseda escribe: "... representa la importación de joyas de puro sabor oriental en esta región..." para añadir más abajo: "A partir del siglo VI, bajo el influjo de la orfebrería orientalizante, comienzan a aparecer productos locales (...). Su gusto es ya más bárbaro y señala la transición hacia el Noroeste y el ibérico de las nuevas técnicas y formas de la orfebrería" (Almagro-Gorbea 1977: 235). No vamos a seguir la traza completa de la larga evolución de los conceptos que han permitido poco a poco cernir la realidad de unas escuelas indígenas, capaces y experimentadas, herederas directas de una tradición de trabajo del oro que presenta su esplendor en Extremadura y Portugal en la Edad del Bronce y cuyo estudio ha permitido a Perea y Armbruster definir de manera precisa e innegable dos ámbitos tecnológicos bien diferenciados: "Sagrajas/Berzocana" y "Villena/Estremoz". Este último alcanzó extremos de dominio técnico importantes que ayudaron a incorporar a la joyería peninsular técnicas avanzadas como la cera perdida e incluso el torno de eje horizontal (Armbruster y Perea 1994). Esta tradición en el trabajo del oro y la incorporación de técnicas enraizadas en la región, confirieron una personalidad propia a los usos que aparecen a partir del siglo VIII y que a la postre crearon las soluciones técnicas adecuadas para desarrollar esas modalidades ornamentales.

Refiriéndose también al conjunto de Aliseda y en un trabajo más reciente, Perea afirma que "Ninguna de estas piezas tiene paralelo con la producción fenicia de cualquier punto del Mediterráneo" (Perea 1996) para después afirmar tajante, en función de razones amplias y claramente desarrolladas por ella misma en varias ocasiones que "el proceso de transmisión tecnológica se vió facilitado por el nivel tecnológico alcanzado entre las poblaciones indígenas, generando en consecuencia un ámbito tecnológico de características propias que además se puede identificar con un taller concreto que he denominado taller de Extremadura". Con estas conclusiones la autora entra de lleno en una identificación real y lógica de ciertas características, que sólo deben a las aportaciones externas la incorporación a su imaginería de ciertos temas ornamentales, que no significantes, y la acepción de algunas técnicas inmediatamente interpretadas y dominadas. Ya en 1991, en su magnífico trabajo sobre la orfebrería prerromana, se había empleado a fondo para relevar numerosas contradicciones en los parámetros de evaluación artística y técnica de las joyas indígenas en comparación con las producciones fenicias mediterráneas (Perea 1991: 198). Tras analizar detenidamente las hipótesis de varios autores, deshace las pretendidas carencias profesionales de los orfebres de estos conjuntos y acaba razonando: "Así pues, en este primer grupo de piezas, la influencia fenicia se patentiza únicamente en los elementos secundarios de la joya". En la misma obra había sentado ya la evidencia de la existencia de un taller extremeño.

La importancia que se da a ciertas modas decorativas no puede seguir definiendo pautas concluyentes para una ordenación seria en el tiempo y en el estilo de los diferentes conjuntos de joyería peninsular. Tras el examen de algunos conjuntos hallados, nos sorprendemos al apreciar que se producen grandes disparidades cronológicas entre las diferentes piezas que lo componen, donde a veces se pueden diferenciar hasta tres siglos entre unas y otras joyas del mismo conjunto. Es el caso, por ejemplo, del tesoro de Ebora, que Nicolini distribuye entre los siglos VII y III. Otra de las características de la investigación en esta materia es el ahínco que se pone a la hora de identificar los diferentes temas iconográficos con las mitologías foráneas más acordes con las tendencias del autor. Así podemos ver cómo se identifica el dios Bes en los colgantes de la diadema de Ebora (Nicolini 1990) o bien Astarté en la placa de Serradilla (Almagro-Gorbea 1977), mientras que los prótomos de la placa de Serradilla muestran cabezas de ánade para unos (Sayáns 1966) o de caballos para otros (Berrocal 1992).

La actual Extremadura se encuentra en una zona de contacto de diferentes "maneras culturales", próximas las unas de las otras en sus manifestaciones artísticas y muy diferentes en sus concepciones socia-

les, económicas y religiosas, por no hablar de las barreras o particularidades lingüísticas.

Si el valle medio del Guadiana, en contacto con la cultura tartésica, parece marcar un territorio de producción de excedentes agrícolas y sobre todo ganaderos, la zona de Gredos parece ocupada por una sociedad también ganadera pero vinculada culturalmente a Cogotas. Una vez más, por lo tanto, es inconsecuente hablar de Extremadura como una unidad territorial o cultural en el momento de la eclosión de la joyería peninsular, al mismo tiempo que no podemos obviar otras zonas extrarregionales que se vinculan estrechamente a ella, caso del Alemtejo y la Meseta meridional. Sin embargo, no es descabellado hablar de una unidad de concepciones, tanto técnica como temática, en una serie de conjuntos que siguen una línea, ascendente o descendente, desde el Cortijo de Eborá hasta Villanueva de la Vera, y cuyos jalones principales lo constituyen Segura de León, Aliseda, Madrigalejo y Serradilla, así como otras piezas significativas de la misma geografía extremeña y del Sur de Portugal: Vaiamonte, Monsanto de Beira, etc... Algo muy similar debió ocurrir en la etapa anterior, donde se aprecia una dispersión de la orfebrería del Bronce Final de similares características, aunque quizá con una ausencia en la zona más meridional; citemos entre otros los ejemplos de Bélmez, Eborá, Estremoz, Sagrajas, Berzocana, Valdeobispo y El Raso de Candaleda, con extensiones occidentales, caso de Sintra, y septentrionales, caso de Guimaraês; si bien en sus últimos trabajos Armbruster y Perea diferencian, como ya hemos dicho, el grupo Villena/Estremoz del de Sagrajas/Berzocana, aunque sus cronologías sean coincidentes.

Los hallazgos áureos de Pajares nos permiten una vez más replantearnos los problemas de la joyería del Suroeste, especialmente a través de un estudio detallado de la iconografía y de las particularidades técnicas de todos y cada uno de los conjuntos antes citados.

Éste es hasta el momento el último conjunto de orfebrería conocido, hallado en la finca de Pajares, en Villanueva de la Vera, al Noreste de la provincia de Cáceres. Las placas aparecieron de manera accidental en superficie y con una diferencia de varios años entre sendas piezas. Su localización se circunscribe a una pequeña área espacial y parece proceder de una ocultación próxima a un lugar de hábitat. En las excavaciones de urgencia que se realizaron en esta zona se documentaron dos grandes cabañas de planta oval y alzado de adobes sobre zócalo de piedra que rodeaban el pequeño espacio donde se había recuperado el conjunto. La uniformidad tipológica de los materiales cerámicos y metálicos recuperados, tanto en la excavación como en la superficie del terreno, no dejan lugar a dudas sobre la datación de la estación

arqueológica, adscrita a la denominada cultura de Cogotas II. Así mismo, se han efectuado en los últimos años varias excavaciones en otros lugares de la finca donde se han podido documentar varias necrópolis y lugares de hábitats que no difieren culturalmente de la zona originalmente excavada. Merece llamar la atención sobre la dispersión de los pequeños hábitats, donde siempre se han atestiguado ocultaciones de objetos de bronce en los alledaños de las habitaciones; o sobre la impresionante riqueza de los objetos de ajuar de las diferentes necrópolis, con urnas de bronce bitroncocónicas realizadas mediante la técnica del batido y que aparecen tapadas en ocasiones por recipientes rituales de bronce de la misma técnica, pero imitando en ocasiones las típicas formas de los *braserillos* ibéricos. La presencia de cerámica ática, cuentas de collar de pasta vítrea u otros objetos de bronce de claro sabor mediterráneo, pone de manifiesto la comunicación de esta zona de ricos pastos con el área periférica oriental, ubicada en torno al valle del Guadiana.

Vamos a presentar las principales piezas de manera detallada, ya que las joyas contribuyen eficazmente a aclarar el horizonte de lo que se llama el "taller extremeño" y que nosotros hemos definido como Unidad de producción de Estilo Suroccidental (Celestino y otros e.p.).

Las piezas más importantes del conjunto áureo recuperado hasta ahora son dos placas, ambas depositadas en el Museo de Cáceres, una de las cuales ya fue estudiada (González Cordero y otros 1993), mientras que de la otra sólo se publicó una fotografía (Celestino 1995: 92). La descripción es válida para ambas placas dado que son realmente gemelas (Lám. I a y b; fig. 1).

2. EL CONJUNTO ÁUREO DE PAJARES (VILLANUEVA DE LA VERA, CÁCERES) (Láms. I a IV; Fig. 1)

2.1. Las placas áureas

El campo de expresión iconográfica de la cara que vamos a denominar superior está enmarcada por una decoración de hilo torso en forma de muelle aplanado, encuadrado por dos hilos lisos huecos trefilados. En su interior se desarrolla una decoración consistente en veintidós conjuntos decorativos impresos con ayuda de dos troqueles en forma de creciente, si bien uno de ellos presenta una protuberancia cóncava en el centro. Estos motivos se enfrentan en cada conjunto dos a dos; los que ostentan la protuberancia ocupando las partes superior e inferior y los de creciente simple en los lados izquierdo y derecho. El conjunto delimita un espacio que representa perfectamente la conocida figura de "piel de toro extendida" o "lingotes chipriotas" bien documentada en otras manifestaciones peninsulares (Celestino 1994: 300; Lagarce y Lagarce 1996) y concretamente en la joyería, como en el pectoral del Carambolo y en una de las diademas del Cortijo de Eborá. Una gran profusión de grá-



Lám. I.- Caras anterior y posterior de la placa II de Pajares, Villanueva de la Vera, Cáceres.

nulos colma el resto del campo decorativo, aunque se destaca el contorno en hileras de los bordes de los crecientes, hasta ocupar la superficie completamente en lo que parece ser una obsesión por *el horror vacui* (Lám. IIa). Esta parte superior de la placa acaba en forma semirredondeada en sus extremos, algo irregulares, hecho disimulado por los hilos decorativos bajo los que se cierran en algunos puntos unas pestañas que han servido para sujetar la placa inferior a la superior en el momento de la soldadura. Los gránulos fueron adheridos en última instancia y llegaron a veces a soldarse a caballo entre la superficie decorada y el borde de las pestañas de sujeción, aumentando así la solidez del refuerzo de estas últimas en la consolidación de los diferentes elementos decorativos.

La cara opuesta consiste en una chapa de idénticas dimensiones en la que los tenias decorativos exentos se repiten diecinueve veces y están limitados por dos prótomos particularmente interesantes. Los temas exentos consisten

en una cresta de palmetas y treinta y ocho pares de flores. Dicha cresta está compuesta de arriba a abajo por una orla de hilo de muelle sobre una cápsula a modo de jaulilla de la que nace una palmeta de cuenco muy cerrada con volutas hacia el interior. De la lengüeta resultante sobresale un vástago retorcido que enmarca los brazos más abiertos de otra palmeta. Del ábaco en que se insertan los extremos de este última surgen pares de flores de loto que tienen por cáliz un collarín de hilotorsionado (Lám. IIb).

Hay que señalar que cada tino de los elementos que componen la crestería han sido soldados dos a dos para presentar idéntico relieve por ambos lados. Es decir, que está compuesto por dos partes semejantes que se han logrado por troquelado partiendo de un molde negativo en materia dura el que se ha aplicado el metal.

Los prótomos (Láms. III y IV) presentan una cara humana repujada en chapa fina con los rasgos muy poco marcados. Sin embargo, el conjunto da una impresión de

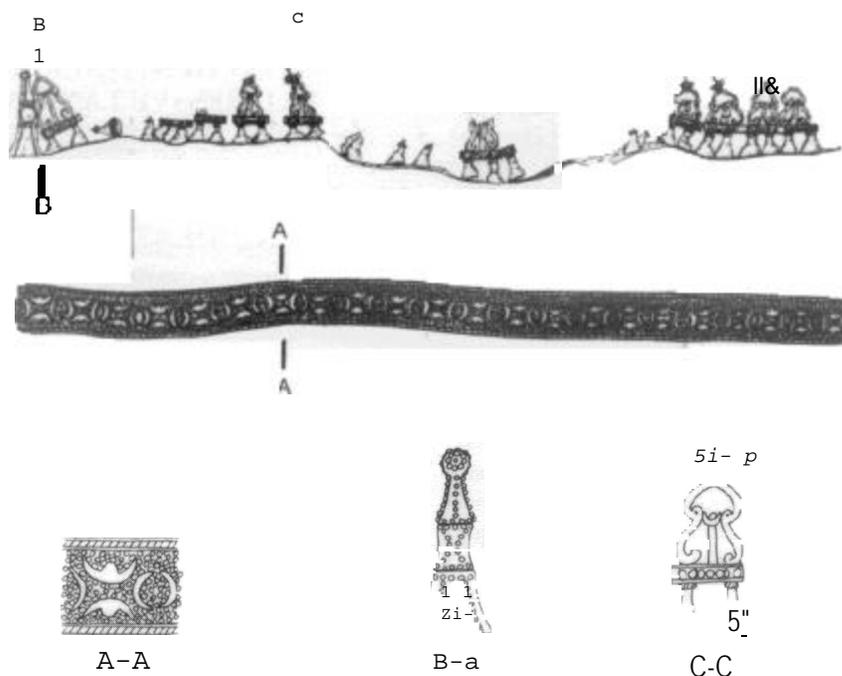
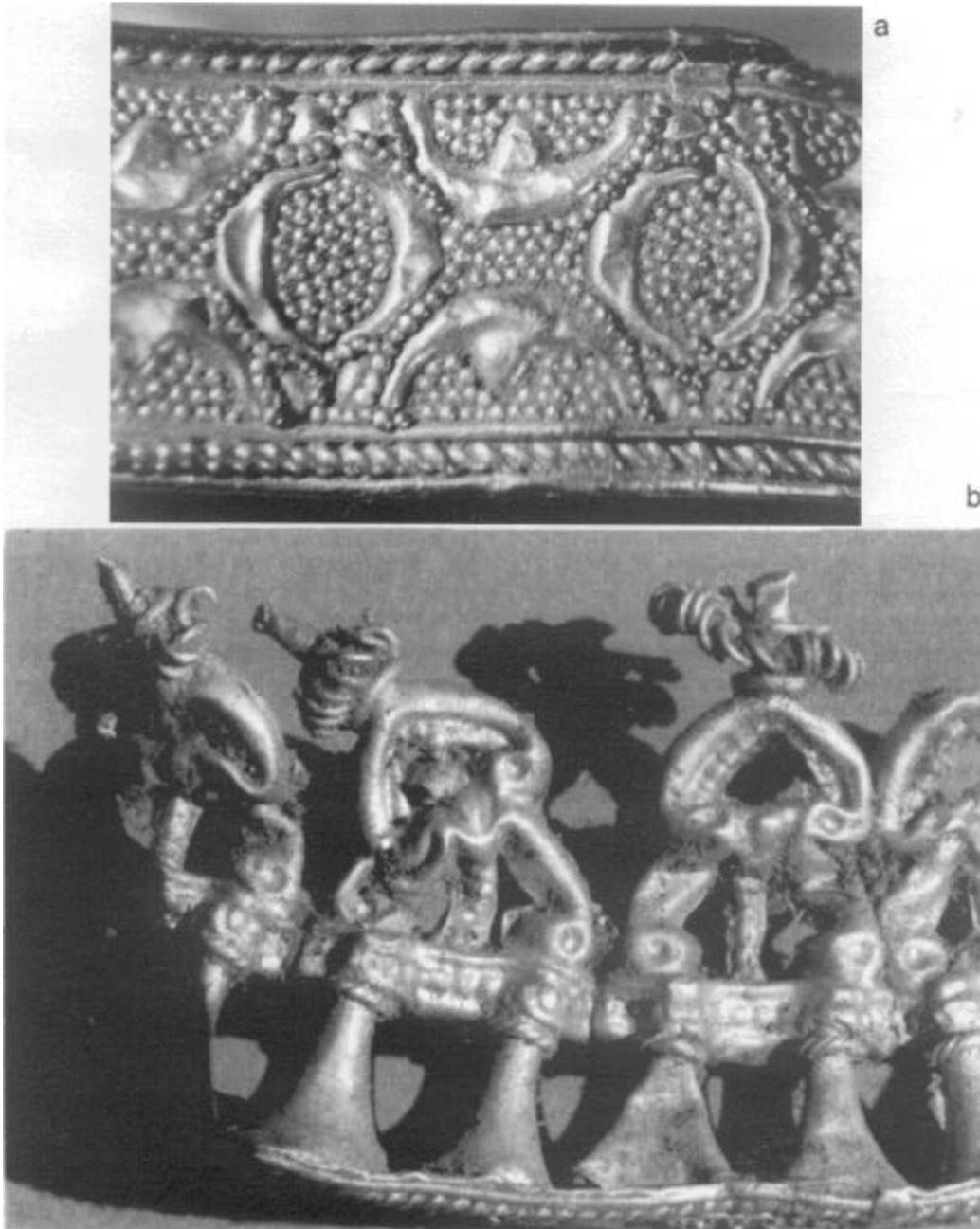


Fig. 1.- Placa II de Pajares y detalle de los elementos ornamentales.



Lám. U.- a) Detalle de la decoración de crecientes contrapuestos con granulado que aluden a las formas de piel de toro extendida.

b) Detalle de la sucesión de palmetas y flores de loto invertidas que decoran la cara opuesta de la placa.

severidad que llega a producir sensación de inquietud. Está enmarcada por una decoración granulada que delimita el rostro y se interrumpe hacia los lados a la altura del cuello, lo que sugiere un tocado o peinado que recuerda el denominado peinado hattórico. Quizá lo más impresionante de esta cara sea el esquematismo de la boca que, junto con los ojos almendrados y la nariz que parte del nacimiento de las cejas aumenta la sensación de hieratismo. Para separar estas caras del resto del motivo se insertó una hilera de gránulos que hace de collarín. Inmediatamente debajo de la cabeza se aprecia una decoración que identificamos como una probable esquematización de un prótomos de ánade, tal como apa-

rece bajo la cabeza de la diosa de la placa de Serradilla. Esta impresión aumenta por la presencia en el centro de dicho tema decorativo de un triángulo realizado en granulado tal y como los que se ven correr en friso en el campo interior del prótomos de la placa antes citada. Las dos dobles líneas de gránulos que se sitúan inmediatamente debajo pueden ser una referencia a los dos "pies" que en dicho motivo de Serradilla enmarcan el disco solar y que aquí se halla inmediatamente debajo, representado por dos círculos concéntricos de gránulos, con un gránulo central, situados respectivamente alrededor y en el punto central de un círculo repujado o estampillado en relieve (Láms. III y IV).



Lám. III.- Prôtomo que remata uno de los extremos de la Placa I de Pajares.

En suma, podemos decir que por primera vez encontramos una concepción temática indígena organizada en base a elementos decorativos bien representados en todo el Mediterráneo, realizada varias veces y de diferentes maneras. El tema hallado en Serradilla, que debe formar parte de una iconografía religiosa indígena, se representa varias veces pero, según el soporte, se adapta a la superficie disponible. Estos prôtomos de las Placas I y II de Villanueva de la Vera son una representación distorsionada, por efectos del soporte, del tema de Serradilla, tema que debía ser frecuente, como parece avalar la existencia de un esquematismo semejante en los prôtomos de ánades con disco solar que se diseñaron para los extremos de una de las diademas de Aliseda.



Lám. IV.- Prôtomo que remata uno de los extremos de la Placa II de Pajares.

La información iconográfica que nos proporcionan estas placas es, seguramente, la más importante que hayamos tenido hasta ahora en la península. El carácter sacro de esta joyería parece definirse por sí mismo en la acumulación de símbolos en ambas caras de la placa. La repetición del ciclo astral con temas tales como el creciente, nos hace pensar en una representación voluntaria de un cielo mítico completo, algo semejante a la concepción etrusca de la duración de su propia etnia, con un número determinado de "siglos" que equivalían a una "vida de hombre" de unos ochenta años cada uno. El hecho de que esta "bóveda celeste" se halle sostenida en su cara inferior por árboles de vida parece dar solidez a esta interpretación. Los prôtomos que delimitan la parte inferior de la placa nos remiten al conjunto de Serradilla, sin olvidar que en éste, otra placa representa una serie de objetos que parecen ser "momias" o "sarcófagos". Si a esto añadimos la representación de la piel de toro extendida que tiene una clara connotación cultural, caso de los altares del edificio "B" de Cancho Roano (Celestino 1994) o de Coria del Río (Belén y Escacena 1998), de los registrados en los edificios singulares del poblado ibérico de El Oral (Abad y Sala 1992) y en el sitio de Neves 1 Maia (1987), o especialmente con el mundo de la muerte, tal y como se documentó en el suelo que delimitaba el monumento de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983), así como la presencia de

estructuras con dicha forma en la necrópolis de Los Villares (Blánquez 1992) y otras necrópolis del levante (García Cano 1992), el mensaje de vida y muerte como ciclo total del individuo parece estar profundamente presente en estas joyas, por lo que pensamos que debía tratarse de objetos rituales y no hechos para ser llevados por una persona o por un notable de manera usual, salvo en determinadas ceremonias de índole social o religiosa.

Al tenerse en cuenta la limitada apertura de algunas de las piezas de los diferentes conjuntos, concretamente los brazaletes, como ya ocurriera en la fase anterior con los torques, se ha pensado que podrían ser ornamentos para vestimentas de divinidades realizadas en materias perecederas (Bendala 1994: 195), aunque otros autores piensan que su función debió estar relacionada con dotes matrimoniales entre jerarcas entregadas a adolescentes, lo que justificaría esas pequeñas dimensiones (Ruiz-Gálvez 1992: 237); no obstante, parece ilógico que realizaran estos objetos de gran valor tan sólo para un momento tan concreto como es la unión matrimonial, sin negar que esta podría haber sido una de sus funciones. Por último, también se mantiene su relación con personajes femeninos destacados ya representados desde el Bronce en las estelas femeninas o diademas (Bueno 1990; Celestino 1990, e.p.; Almagro-Gorbea 1993).

En todo caso, estas placas proporcionan un atisbo de una posible cosmogonía indígena, independiente de las teogonías orientales que se han identificado como única manifestación espiritual de los indígenas en este momento histórico. Se podría considerar, por consiguiente, que las importaciones de figurillas o representaciones de divinidades orientales no se debieron a una aculturación religiosa, sino a un hábil aprovechamiento del comerciante oriental del fenómeno de sincretismo. En efecto, si como parece lógico las manifestaciones de este tipo no estaban al alcance de todos los individuos, el comerciante oriental aportaría representaciones baratas que, por la similitud de los temas, recordaría al indígena temas de su propio panteón, adoptándolas no por el significado que el creador de dicho objeto les daba, sino por la similitud que dicha imagen tendría con el símbolo ancestral que para el comprador representaba. Algo similar se repetirá años después en la cultura ibérica, cuando se adopta la crátera griega, de calidad inferior a la que circula por el núcleo de la cultura griega, para ser utilizada como urna cineraria.

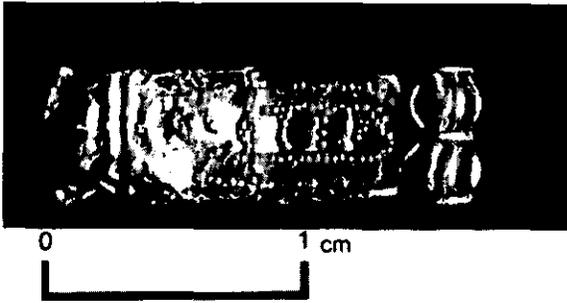
También habría que insistir en lo que se podría definir como la "imposibilidad psicológica" de un aniconismo religioso en el Sur de la península en un momento de florecimiento. Nos resulta difícil concebir que las gentes que poblaban el mediodía peninsular pudieran crear una religión sin imágenes y sin psicodrama hasta el punto de tener que esperar las su-

gerencias iconográficas del oriental para manifestar su imaginación creativa; un claro ejemplo de ello lo encontramos en las complejas representaciones funerarias de las estelas del Suroeste, y en otras escenas bien documentadas en la península (Bendala 1977; Fernández Miranda y Olmos 1985). Otra cosa es que el contacto con temáticas que presentaban analogías con sus propias concepciones orientase las modas representativas, y así por ejemplo vemos cómo en el anillo de Aliseda la escena que algunos autores llaman nilótica, pero que reconocen como de factura indígena, en la que el personaje sentado sobre la barca con prótomos de cisnes, a pesar de la presencia del ibis, recuerda curiosamente el tema que acabamos de analizar; más aún si reparamos en que la extraña representación de los "peces" que se hallan bajo la barca recuerda la forma de las "momias" presentes en una de las placas del conjunto de Serradilla. Más concluyente es, dentro del mismo conjunto de Aliseda, la presencia del cartucho con jeroglífico egipcio del jarro de vidrio que acompaña al conjunto, carente de significado y, por lo tanto, introducido sólo como un ornamento más de la pieza, aunque en este caso el jarro sea un producto de importación.

Es importante apuntar el hecho de que la representación que se ha llamado creciente con disco solar en las placas de Pajares y en el collar de Aliseda, es distinta a todos los ejemplos conocidos por la forma en "U" de la protuberancia. Si en Aliseda se puede aducir —lo cual es improbable— que el tratamiento en relieve del colgante condicionó la falta de esfericidad del disco, en el caso de Pajares no existe esta justificación, lo cual implica un tratamiento voluntario de la representación en cuestión, propia de una misma escuela de artífices que realizó ambos conjuntos. Esto nos obliga a revisar la identificación de los colgantes de Aliseda y las representaciones de las placas de Pajares con el creciente y el disco solar, puesto que cuando los orives quieren representar un círculo o construir una esfera lo consiguen sobradamente. Este tema, particular a estos conjuntos, así como las terminaciones en trompetillas, que en general se identifican con flores de loto, son otros tantos signos identificativos de una misma norma de producción en un área concreta que conforma esa Unidad de Producción de Estilo Suroccidental.

2.2. Elemento de diadema (Lám. V)

La pieza ha llegado hasta nosotros partida por su mitad inferior. Tiene forma de un prisma de dos centímetros de largo, cinco milímetros de ancho y su espesor es de unos tres milímetros. A menos de medio milímetro del borde se procedió a repujar un surco ínfimo que recorre el perímetro salvo en su parte superior, sobre el que se han soldado aparentemente una serie de gránulos de pequeño calibre que se repliegan para crear una concavidad en su parte inferior,



Lám. V.- Elemento de diadema procedente de Pajares.

donde enmarca otro semejante, pero ahora cerrado y con forma de ángulo redondeado en sus extremos superiores, ahora con el espacio interior dividido por líneas de fino granulado transversales para formar cinco áreas internas, la última de las cuales están exvasadas en sus lados hasta reunirse con los ángulos inferiores del surco externo. El lado exvasado del surco externo enmarca estrechamente un círculo, difícil de circunscribir por las condiciones de conservación de la pieza, alrededor del cual hemos podido localizar los huecos dejados por una serie de gránulos, hoy perdidos, que le rodeaban.

El sistema de suspensión está compuesto por un canutillo con los bordes protuberantes sobre el que se han soldado hilos de oro paralelos y tres hilos transversales, uno en el centro y dos en los extremos, que hacen de tope. Los primeros han sido curvados para dar la sensación de jaulillas. En la base inferior hay un simple agujero a ambos lados que puede dejar pasar un hilo para completar la sujeción.

El proceso de fabricación se aprecia perfectamente: la frágil chapita superior fue cortada en forma de rectángulo con los bordes superiores en sus extremos en forma triangular para dejar salir de la parte central una pequeña lengüeta que fue torcida en su extremo para adaptarse al carete doble previamente realizado. En esta chapita se grabaron los finos surcos sobre los cuales se han pegado los gránulos. Posteriormente fue soldada y se dejó tan solo la parte delantera del sistema de suspensión con la ornamentación original, es decir, que se aprecian solamente medias jaulillas. Una vez unidos estos elementos, se soldó la parte posterior, consistente en una fina chapita de oro. El artesano se vio obligado a reforzar la pieza con una plaquita en su parte superior trasera, como se puede apreciar con una lente, para cerrar la unión con la suspensión. Es posible que estemos ante una pieza en proceso de reparación, puesto que en su parte inferior se aprecia un nuevo arreglo que ocupa toda la superficie de la pieza a la que se soldó una especie de forro para disimular una rotura anterior que llega a superponerse en el momento de la soldadura a los gránulos del decorado primitivo.

El interés particular de esta pequeña pieza es tanto técnico como estilístico, ya que puede darnos indicaciones particularmente importantes respecto a este yacimiento desde el punto de vista de la posible delimitación del "taller extremeño". Más adelante trataremos este tema de manera más explícita. Señalemos que esta pieza adquiere una importancia particular a la luz del hallazgo publicado por Fernández Gómez de dos elementos que guardan con el aquí descrito se-

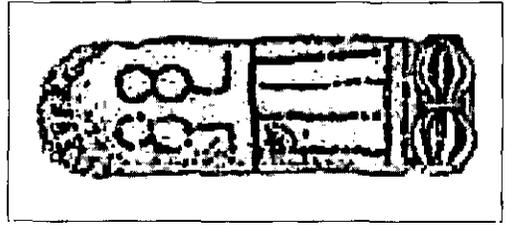


Fig. 2.- Elemento de la placa áurea hallada en el Raso de Candeledda (según Fernández Gómez).

mejanzas impresionantes y que proceden del inmediato yacimiento de El Raso de Candeledda (Fernández Gómez 1996). Incluimos el dibujo de Fernández Gómez (Fig. 2) para que sirva de elemento de comparación entre ambas piezas. La escasa distancia entre los dos yacimientos y la similitud de técnicas y temas decorativos nos parece de gran importancia para intentar determinar el ámbito geográfico de una cierto estilo de joyería peninsular.

2.3. Chapita con rostro humano y disco (Fig. 3)

Este nuevo elemento se realizó sobre una finísima chapa de oro, parte o esbozo inacabado de algún colgante, aunque su pequeña dimensión y su estado fragmentario no permite determinar exactamente el carácter de la pieza a la que pertenece. La parte superior de la pieza está formada por una lámina que parece mostrar en el curvado de su zona media que originalmente se replegaba sobre ella misma para formar con la parte anterior un colgante. La otra mitad presenta, ya en repujado, una cara esquemáticamente representada con la nariz recta y los ojos saltones figurados por dos falsos gránulos. Una ancha boca completa la cabecita que se separa del resto de la ornamentación por medio de una banda repujada en relieve. La frente abombada añade carácter a la cara al igual que los pómulos, hábilmente señalados a pesar de la pequeña talla de la cabeza. Inmediatamente debajo aparece un doble círculo en relieve que rodea una semiesfera para formar el disco solar. La placa está rota en el límite inferior del círculo interno.

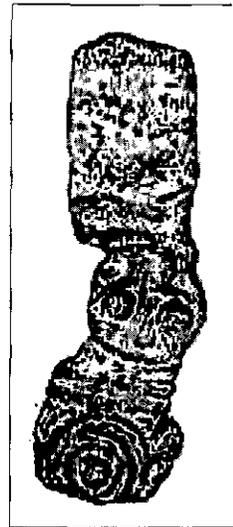


Fig. 3.- Chapita con rostro humano procedente de Pajares.

2.4. Placa con decoración zoomorfa (Fig. 4)

La pieza está constituida también por una fina plaquita de oro de 18 mms. de largo por 14 mms. de ancho. En sus bordes aparece doblada en una estrechísima banda sobre sí misma para consolidarla. En ella se dibujó, mediante repujado por el anverso, un espacio rectangular irregular en cuyo interior se estampilló la figura zoomorfa. En la cenefa que limita los bordes con el rectángulo se troqueló como decoración una serie de aspas o cruces de San Andrés. Otra aspa similar se aprecia en el ángulo inferior derecho del campo interno del rectángulo, sin que se pueda afirmar si hubo más en este campo. Todo el espacio libre, tanto en el interior como en el exterior del campo rectangular, se relleno profusamente con un falso granulado realizado con un punzón de punta redondeada fina, lo que proporciona a la plaquita cierta impresión de barroquismo. En las dos esquinas aún existentes se aprecian sendos orificios que marcan el lugar en que la pieza debió estar en su día remachada al soporte, quizás un cinturón como el de Aliseda. Estos orificios se realizaron posteriormente y el artesano no los había previsto en el momento de la concepción de la composición, pues uno de ellos oblitera una de las aspas de la decoración.

Dado el esquematismo de la representación y la ausencia de su parte posterior, es aventurado intentar determinar de qué animal se trata. Sin embargo, el modo de tratar las patas, con las garras bien marcadas, recuerda a un felino. Pero si la parte del cuerpo conservada parece sugerir una musculatura propia también de felino e incluso una posición de recogimiento sobre sí mismo, como para iniciar el salto, el cuello, poderoso pero extremadamente largo, así como la cabeza, parecen desacreditar esta apariencia. Esta última está delimitada por un collarín transversal al cuello que la separa de él. La cabeza merece una atención particular ya que parece estar organizada en función del ojo, en forma almendrada, que ocupa prácticamente la superficie de la cabeza, dejando sobresalir tan sólo una pequeña protuberancia frontal ligeramente destacada y tras la que aparece una oreja puntiaguda casi imposible de apreciar a simple vista, pero perceptible con la ayuda de una lente. El morro presenta una forma singular, a modo de apéndice puntiagudo, y un gránulo de mayor tamaño nos hizo pensar en un principio en que se trataba de una lengua que saliera de las fauces.

Todas estas características parecen indicar que se trata de un animal híbrido, de tipo monstruoso o mítico, pero que nos parece atrevido identificar con un grifo, puesto que no se puede afirmar que el morro sea un pico ni se puede percibir el menor asomo de alas. Sin embargo, ciertas similitudes con otras representaciones de este animal fabuloso dejan abierto un espacio a la duda. Esta manera de tratar la cabeza del animal, otorgando al ojo una importancia tal que constituye el elemento fundamental del motivo, no hemos conseguido localizarla en ningún ejemplar de la joyería peninsular salvo, tal vez, en la figura del hombre luchando con el león de Aliseda. Sin embargo, hay un tratamiento en cierto modo semejante en las figuras grotescas que adornan un broche en forma de peine de Marsiliana d'Albegna, datado en la segunda mitad del siglo VII a.n.e. y depositado en el Museo Arqueo-

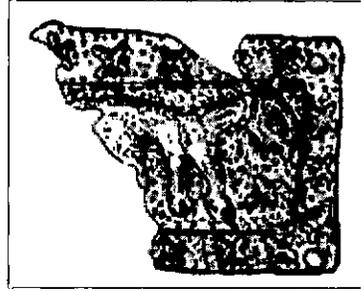


Fig. 4.- Placa con decoración zoomorfa procedente del yacimiento de Pajares.

lógico de Florencia (Cristofani y Martelli 1985: 134). Si aquí el ojo se halla representado por un gránulo de gran calibre, su situación en una superficie voluntariamente redondeada consigue el mismo efecto de importancia que el que tiene en nuestra plaquita. Esta preeminencia del ojo ha podido ser voluntariamente acentuada para aumentar quizá el poder apotropaico del animal mítico representado. Sólo en el ámbito de la joyería castreña se puede encontrar un ejemplo de la importancia conferida al ojo, concretamente en la cabeza de la figura humana con máscara de pájaro que lleva dos calderos presente en la diadema o cinturón de Moñes (Perea y Sánchez-Palencia 1995: 44). Es además importante para seguir pistas de interacción cultural Norte-Sur, pues la presencia de una base "de embudo" en la representación de los calderos podría significar una influencia sureña de los tipos de jarros post-orientalizantes, como ocurre efectivamente en las urnas de bronce del mismo yacimiento de Pajares (Celestino 1991; Celestino y Martín e.p.; Celestino y otros e.p.).

La Cruz de San Andrés, a pesar de su simplicidad, está poco representada como elemento decorativo en la joyería peninsular. La analogía más evidente la encontramos en la placa de la Peña Negra de Crevillente (González Prats 1993; Perea 1991: 184), en la cual también se emplea el falso granulado por troquel de punta redonda. Los brazaletes de Vetulonia, que presentan asimismo una analogía importante por la similitud de los temas decorativos con la placa de Peña Negra, muestran también en sus extremos un animal mítico, en este caso un grifo, y presentan en relieve un pseudohilo sogueado; están datados en el último tercio del siglo VII (Colonna 1980: 167). Más próximo a nosotros, un extremo de la diadema de Aliseda presenta este tema de las aspas, combinado además con pseudogránulos troquelados y grifos.

3. EVALUACIÓN DE LA JOYERÍA DE LA UNIDAD DE PRODUCCIÓN DE ESTILO SUROCCIDENTAL

Queremos dejar sentado antes de examinar la producción joyera de época orientalizante un hecho importante, en parte revelado ya por Perea (1991:

200); si en el Bronce Final el peso real de la joya juega un papel fundamental en su valoración, en la época inmediatamente posterior, al variar el concepto creativo y ornamental de la joya de oro, ese parámetro desaparece. El distinto reparto de la superficie en la joyería orientalizante conlleva necesariamente una disminución de la materia prima, por lo que aparece una nueva valoración del objeto, ahora en función de su calidad técnica por una parte, y de su naturaleza simbólica por otra, extremo este último olvidado por lo general.

Un error de apreciación elemental ha hecho pensar a algunos en el abaratamiento de la producción de joyería en este período en función del escaso peso de las joyas, pero se olvida un detalle fundamental, la dificultad técnica que entraña la preparación de cada elemento, la concepción del objeto, la soldadura y el acabado de las piezas; sin contar con los complicados conocimientos que sobre aleación imponen ciertos elementos, lo que da como resultado un elevado precio de estos objetos por el empleo de una mano de obra altamente especializada y por la duración del proceso completo de fabricación. No hay que olvidar que el cinturón de Aliseda consta de 62 piezas y que, por ejemplo, para realizar una de las placas de Pajares se han debido conjugar 498 elementos, sin contar el granulado y las pestañas de sujeción; todo ello de tamaño mínimo, lo que requirió de una precisión rayana en lo extraordinario. Pero antes de ello hay que contar con el batido de las placas, la producción y torsión de los diferentes hilos, la fabricación de los granulos, etc... No parece lógico que existieran demasiados artesanos capaces de una perfección técnica semejante y es por ello por lo que se puede seguir la pista de ciertos datos que definen escuelas e incluso quizá la misma mano. Hay que insistir en el hecho de que desde este punto de vista, las joyas indígenas poseen un valor real mucho más elevado que las joyas procedentes del entorno colonial, y que los grandes conjuntos no han sido amortizados en rituales funerarios, sino que proceden de depósitos u ocultaciones.

Pajares nos proporciona una información de la mayor importancia para delimitar entre los conjuntos hasta ahora conocidos aquellos que provienen del denominado "taller extremeño" (Perea 1991, 1993, 1995, 1996). Por un lado tendremos en cuenta la iconografía, que nos permite, a través de los prótomos de las placas I y II, desvelar entre las representaciones de la joyería peninsular un tema local, tratado repetidas veces y de manera diferente. Hablamos del conjunto cabeza humana -prótomos de ave- disco solar. Por otra parte, constatamos la presencia del tema de la piel de toro extendida, no tratado independientemente, como ocurre en el Carambolo, sino formando parte de un conjunto repetido un número determinado de veces, como en Villanueva o en el Cortijo de Eborra.

También hay que señalar que una de las constantes de estos conjuntos del hipotético "taller extremeño", y que a partir de ahora denominaremos *Unidad de Producción de Estilo Suroccidental* (U.P.E.S.), es que las representaciones de caras humanas muestran una cierta vaguedad de rasgos, no sabemos si casual o voluntaria, aunque nos inclinamos por esta última posibilidad. Sirva como ejemplo la placa de Serradilla, las de Pajares, las de los pendientes de Eborra o las de Segura de León. En efecto, la única representación de cabezas humanas tratadas con gran realismo que conocemos, aparte de las ya citadas, aparece en la arracada de Castillarejo de Peñarroya, organizada según un tema clásico del Mediterráneo, y donde se marcan los rasgos de cada una de las caras de manera muy expresiva. Existe un dibujo de otra arracada de disposición y temática semejante procedente en principio de El Raso de Candeleda (Fernández Gómez 1996). Esto plantearía un interesante indicio de contacto entre los orives del Levante peninsular y la UPES, como ya parece sugerirlo la chapita con el animal antes estudiada, pero desgraciadamente el informador de Fernández Gómez nos inspira un justificado recelo y no podemos fiarnos ni a su sola palabra ni a sus cualidades de dibujante. Así pues, por el momento al menos, prescindiremos de esta información en nuestro estudio.

Hay también una coincidencia de temas que a pesar de estar presentes en otros conjuntos o aunque su origen sea más característico del Sur, se repiten casi sistemáticamente en los conjuntos pertenecientes a la UPES. Si estos temas se toman a veces de la imaginaria orientalizante, el tratamiento particular de las gentes de esta Unidad de Producción implica una adaptación de dichos temas a sus propias concepciones estéticas o técnicas. Un ejemplo lo constituyen las flores de loto, tratadas en volumen sobre palmetas de cuenco como ocurre en las placas I y II de Pajares y en los pendientes de Aliseda. En el caso de Aliseda, la manera de tratar el motivo del creciente con protuberancia en volumen, invita a identificar una misma mano que habría ejecutado también los pendientes de flores, la forma del disco en "U" y los remates de los pendientes que se realizaron en las placas de Pajares. La frecuencia de temas geométricos elementales es otra constante de ciertos conjuntos de esta Unidad de Producción, como ocurre en las diademas de Eborra, en el elemento de diadema de Pajares o en los de El Raso de Candeleda.

Por otra parte, hay una serie de detalles ornamentales en ciertas soluciones prácticas que definen las piezas de esta UPES, el principal es precisamente la suspensión por medio de carrete con jaulilla. Este tipo de suspensión bajo formas diferentes y más o menos complicadas se halla en el conjunto de Serradilla, en el de Aliseda, en el tesoro del Cortijo de Eborra, en las piezas de Segura de León, en Pajares y en El

Raso de Candeleda. Es la primera vez que un tipo de detalle ornamental y utilitario, las jaulillas, se reproduce de una manera tan exacta en dos yacimientos, Pajares y El Raso, cuya distancia es nimia. Este hecho, junto a la presencia de útiles de orive, nos invita a pensar en que una de las ubicaciones geográficas de la UPES sea las inmediaciones de estos dos yacimientos en un momento aún indeterminado de su existencia. Otro detalle técnico parece venir a confirmar esta teoría, pues existe un fragmento de un remate de árbol de la vida, en todo semejante a los de Pajares, que fue recogido como procedente de El Raso y que presenta además una coincidencia de aleación con las placas de Pajares.

Este concepto de Unidad de Producción no implica un asentamiento fijo de un taller en un núcleo de hábitat concreto, sino que define las características de un trabajo particular del oro por un grupo de artesanos que tiene una afinidad en la manera de tratar ciertos temas, de crear otros que les son particulares o de emplear ciertas técnicas, lo que les caracteriza dentro del mundo de la joyería peninsular de la época, en la que se hallan forzosamente inmersos.

Para ilustrar esto que acabamos de decir tomaremos como ejemplo un elemento de decoración particular de esta UPES como es la suspensión de jaulilla. Cuando se examinan las piezas que ostentan este tipo de elemento podemos darnos cuenta de que a menudo es independiente del resto de la joya. Es decir, que el motivo en sí es un elemento aparte que se ha soldado posteriormente para rematar la pieza. Además, por sus características decorativas, es un motivo "comodín"; así, por ejemplo, podemos ver que una de las diademas de Aliseda está compuesta de una serie de estos motivos, soldados entre sí a modo de filigrana. Es muy probable que los artífices que difundieron este tipo de motivo transportaran con ellos los elementos necesarios para realizar estas decoraciones, sobre todo habida cuenta de que para su ejecución bastaba con hilo y canutillo. Estos elementos les permitían acabar de manera rápida y elegante las joyas que se les encargaban en los diferentes lugares en los que tenían una clientela y poder así adaptarlos al capricho o al gusto de un cliente determinado. Hasta hace poco los orives del Sur de Ávila y de Talavera de la Reina visitaban así los pueblos de Cáceres, con sus cierres de collar o de pendiente, previamente fabricados en sus talleres y adaptados a la reparación o al encargo de cada pueblo visitado.

El proceso de fabricación del elemento de suspensión de jaulilla es el siguiente (Fig. 5): sobre una serie de hilos paralelos se sueldan, a distancia regular, hilos transversales (fig. 5a). Una vez conseguida esta especie de reja, se procede a cortar en sentido vertical a la distancia elegida, según el número de jaulillas que se quieren conseguir, todo ello en función

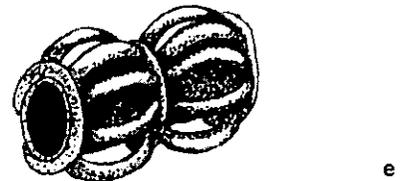
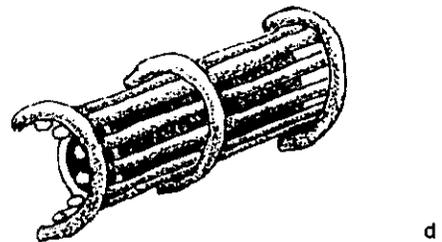
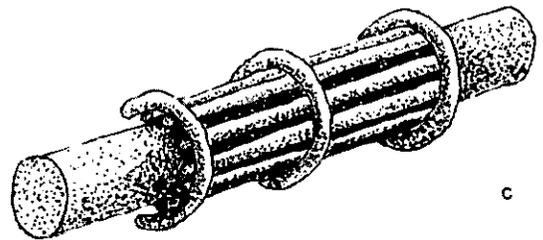
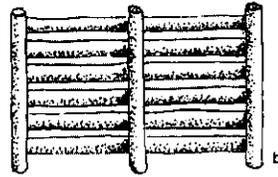
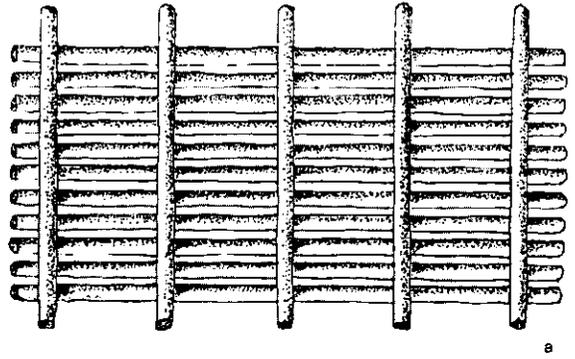


Fig. 5.- Fases de elaboración de la jaulilla.

de la longitud de la joya cuya suspensión quiere asegurarse (fig. 5b). Se adapta la pieza en torno a un cilindro de idéntico grosor al del canutillo que servirá de alma a la pieza (fig. 5c) y, posteriormente, se corta el canutillo sobre el que se va a montar la decoración de jaulilla (fig. 5d). En el caso de Pajares nos hallamos

con una reja de seis hilos horizontales y tres verticales, uno en el centro y dos en los extremos. Hay que tener en cuenta que la longitud del canutillo o alma es inferior al de la reja, variando en función de la curvatura más o menos acentuada que se quiera dar a los hilos horizontales. El paso siguiente consiste en ajustar el hilo central en torno al canutillo y soldarlo sobre éste para fijar la pieza, así el conjunto se adapta en torno a él. Una vez conseguida la forma en torno al canutillo se procede a soldar el punto de contacto de los hilos laterales. Colocada la pieza en sentido vertical se golpea con el martillo blando sobre un soporte de madera o cuero el conjunto así formado hasta conseguir que se ajusten los bordes de la reja exterior con los extremos del canutillo, con lo que se logra el curvado de los hilos horizontales y se consigue el reborde del canutillo (fig. 5e). Una última soldadura en los puntos de contacto de los hilos externos con el canutillo culminan la pieza, que se completa con un limado en ambos extremos para así homogeneizar las entradas del agujero de suspensión. Este sistema de fabricación se puede apreciar, entre otras, en una de las placas de Serradilla, en la que el hilo vertical ha saltado dejando ver el hilo inferior aplastado en el sitio que ocupaban los hilos que faltan.

Si la iconografía tiene una perduración insistente en el tiempo, las técnicas, cuando implican una cierta complicación, evolucionan o varían sobre todo en función de las nuevas condiciones económicas. Por esta razón, la presencia del motivo que llamamos de suspensión de jaulilla, es en cierto modo un elemento director de identificación de una serie de conjuntos, lo cual implica una revisión de las dataciones de algunos de ellos, siempre partiendo de la presencia de este elemento entre sus componentes. Otras constantes técnicas de esta UPES son: el hilo enrollado en espiral, las pestañas de sujeción para los hilos y los alvéolos laminares para encajar pedrería o pasta vítrea. Esto quiere decir que si el tesoro de Eborá se fecha por algunos autores entre los siglos VII al VI, el tesoro de Segura de León debería datarse en la misma época o viceversa, y que para el conjunto de Serradilla, así como para una parte de las piezas de Aliseda, habría que proceder a su homologación cronológica.

Por lo que respecta a los datos técnicos de las diferentes aleaciones, debemos hacer observar que en los análisis de diferentes partes de una misma pieza hay variaciones importantes; así, por ejemplo, el análisis de uno de los muelles que rodean la parte superior de los árboles de vida de una de las placas de Pajares, aunque próximo, no es coincidente con los que corresponden a uno de los árboles, y éste último difiere, aunque en poco, del análisis de otro elemento semejante, el que se atribuye a El Raso. El análisis publicado procede del mismo laboratorio y corresponde a otra parte de la misma pieza, aunque sin embargo registra

una importante diferencia, sobre todo en los porcentajes de plata. Estas circunstancias no son absolutamente anormales, puesto que una de las características de la joyería de esta época es precisamente la diversidad de las aleaciones, por lo que toda clasificación de las joyas que parta de sus aleaciones, salvo casos de una proximidad en el espacio y el tiempo unidos a una concordancia próxima a la similitud en los porcentajes minerales, se revela como algo cuanto menos impreciso.

Para facilitar las relaciones entre los diferentes conjuntos que atribuimos a esta misma Unidad de Producción, incluimos un cuadro comparativo de referencias iconográficas y ornamentales que pueden servir de orientación.

CARA HUMANA	
YACIMIENTO	OBJETO
Pajares	Placas I y II. Placa-Disco
Serradilla	Placas
Segura de León	Placas
Aliseda	Pendientes
Aliseda	Anillo
Eborá	Diadema, Pendientes

Este tema, en las condiciones citadas anteriormente sólo se halla en la joyería peninsular en los conjuntos citados.

PRÓTOMOS AVES	
YACIMIENTO	OBJETO
Pajares	Placas I y II
Serradilla	Placa
Aliseda	Diadema

Este tema, aparte de en los aquí citados, sólo está presente en la joyería peninsular en un pendiente procedente de Cádiz con colgantes en forma de cesta y tratado en volumen, pero en un claro contexto colonial y repitiendo un modelo típico presente en Tharros y en Cartago.

DISCO SOLAR	
YACIMIENTO	OBJETO
Pajares	Plaquita con cara
Serradilla	Placa
Aliseda	Diadema
Eborá	Pendiente
M.A.N.	Pendiente

CRECIENTE CON PROTUBERANCIA	
YACIMIENTO	OBJETO
Pajares	Placas I y II
Aliseda	Collar

CRECIENTE	
YACIMIENTO	OBJETO
Pajares	Placas I y II
Ebora	Pendientes, Diadema
Madrigalejo	Pendiente

Este tema, aunque simple, no lo hallamos en ningún otro conjunto peninsular.

PIEL DE TORO	
YACIMIENTO	OBJETO
Pajares	Placa I y II
Ebora	Diadema, Pendientes
Carambolo	Pectorales

Este tema, aparte de en los conjuntos citados, se halla posteriormente y tratado de modo distinto en la joyería castreña.

TRIANGULOS	
YACIMIENTO	OBJETO
Pajares	Placa I y II
Ebora	Diadema
Segura de León	Placas
Serradilla	Placas

Este tema se halla en estos conjuntos de la UPES, pero tiene una amplia difusión en una gran parte de la joyería peninsular.

ASPAS	
YACIMIENTO	OBJETO
Pajares	Placa I y II
Aliseda	Diadema
Peña Negra	Placa

TROMPETILLAS	
YACIMIENTO	OBJETO
Pajares	Placa
Sines	Pendientes
Aliseda	Pendientes

FALSO GRANULADO	
YACIMIENTO	OBJETO
Pajares	Chapa zoomorfa
Peña Negra	Placa
Aliseda	Diadema
Madrigalejo	Arracada

JAULILLA	
YACIMIENTO	OBJETO
Pajares	Colgante
Aliseda	Diadema, Pendientes
Segura de León	Placa
Serradilla	Placa
Ebora	Placa
El Raso	Colgante
Andalucía	Arracada M.A.N.

Hay que reiterar que este tipo de elemento no se halla en ningún otro conjunto peninsular, aunque tiene un gran éxito en la UPES. Sin embargo, su presencia se prolonga en sus diferentes variaciones en el tiempo, figurando incluso en los collares de La Dama de Elche.

Las pestañas de sujeción para retener el hilo se hallan en:

PESTAÑAS DE SUJECCIÓN	
YACIMIENTO	OBJETO
Pajares	Placas I y II
Serradilla	Placas
Ebora	Diadema
Segura de León	Placas

Los alvéolos para engarzar piedras, esmaltes o pasta de vidrio se encuentran en:

ALVEÓLOS O CABUJONES	
YACIMIENTO	OBJETO
Aliseda	Diadema
Serradilla	Pendientes
Ebora	Pendientes con cadena
Segura de León	Placas
Alto Alemnaje	Pendientes
El Berrueco	Pendiente

Si el análisis de los motivos nos muestra una repetición de conjuntos suficientemente significativa, la asociación en una misma unidad representativa de varios de estos temas refuerza aún más la identidad simbólica de algunos de ellos; por ejemplo, en Pajares hallamos juntos los prótomos humanos, los crecientes y la representación del disco solar. Igualmente, sugerido por los campos de crecientes, se delimita la piel de toro. En los pendientes del cortijo de Ebora observamos juntos en un breve espacio, tanto los prótomos con rasgos sugeridos como los crecientes y el disco solar. Además, los crecientes se hallan contrapuestos como en las placas I y II de Pajares, y el campo limitado por ellos sugiere la forma de piel de toro en ambos casos.

La similitud simbólica es tan sorprendente que no puede haber duda de la identidad de representación conceptual, sobre todo si reparamos en la expresión que se deja traslucir en las caras humanas de la diadema de Ebora, sobre las cuales se aprecian elementos que portan dos crecientes contrapuestos y coronados por nuevos elementos que adoptan la forma de piel de toro extendida. La misma identidad de temas simbólicos se observa entre las placas de Pajares, con figuración de los prótomos que limitan las crestefías, y la placa de Serradilla. Los prótomos de aves y el disco solar de estos dos conjuntos se hallan en un to-

do iconográfico en los extremos triangulares de la diadema de Aliseda. De nuevo la unidad temática de las tres piezas habla a favor de una unidad estilística y conceptual. Las cabezas con disco están presentes en Segura de León, en una de las placas de Serradilla y en la plaquita de Pajares. Las cabezas asociadas al elemento en trompetilla o flor de loto aparecen en las placas de Pajares y en los pendientes de Sines. Como vemos, ciertas representaciones complejas son frecuentes y exclusivas de los diferentes conjuntos integrados, en nuestra opinión, dentro de la citada UPES.

Este breve análisis muestra una evidente unidad de técnicas y estilos en los conjuntos citados que nos hacen insistir en la propuesta emitida anteriormente de una revisión de las dataciones sugeridas para estos conjuntos que, consecuentemente, deberían equilibrarse cronológicamente. Las fechas propuestas para estos conjuntos son variadas y múltiples. Como muestra tomaremos algunas de Nicolini (1990) y Perea (1991) por ser los estudios más completos realizados en los últimos años:

	Nicolini (1990)	Perea (1991)
Diadema con jaulilla (La Aliseda)	Fin del siglo VI	VII ó VI
Pendientes con flores sobre cuencos de palmetas (La Aliseda)	2ª mitad del siglo VI	Finales VII
Diadema (Ebora)	Fin del siglo VII	VI ó V
Pendientes con cadena (Ebora)	2ª mitad del IV	VI al IV
Placa con prótomos (Serradilla)	Principios del V	VI al IV
Placa con suspensión de jaulilla (Serradilla)	Mitad del V	VI al IV
Placas (Segura de León)	No lo cita	VI al IV

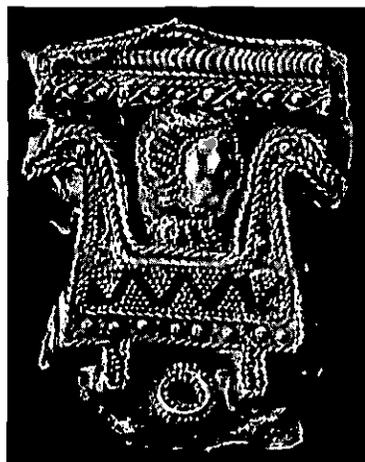
Hemos escogido estos autores para dar un ejemplo de la poca homogeneidad existente a la hora de emitir las cronologías de la joyería peninsular; una, la de Alicia Perea, mucho más comedida, sitúa los diferentes conjuntos en tres fases: arcaica, media y reciente, con un límite temporal aproximado en el que intenta situar los conjuntos, sin dar fechas rotundas, pero datando las piezas en relación con la anterioridad o posterioridad que pueden manifestar con respecto a otras. Así, por ejemplo, aunque sitúa en el mismo período Serradilla y Segura de León, considera estas últimas más modernas. La otra, de Nicolini, lleva la datación a extremos de precisión tales que no podrían ser válidos ni para productos actuales de un mismo joyero.

Parece que las evidencias en torno al estilo, a las influencias foráneas y al orden preferente de creación que se han empleado hasta ahora para los grandes conjuntos de orfebrería peninsular, pecan de un ex-

ceso de subjetivismo. Cuando analizamos un razonamiento como el de Nicolini, quien clasifica una de las diademas de Aliseda como más tardía que las otras del conjunto porque el granulado está imitado por medio de embutido, lo que supondría una copia de la diadema del mismo conjunto con auténtico granulado, nos permitimos el privilegio de la duda. Parece más lógico pensar que los factores económicos juegan algún papel en las diferentes realizaciones. Unas diademas con gránulos, más difíciles de realizar, son más caras que las que, con menos trabajo, ofrecen el mismo aspecto. En este momento, en el que parece prevalecer la economía de la materia prima en la orfebrería, sin embargo, como hemos visto, la calidad y rareza de la mano de obra así como el peso de la energía y tiempo de trabajo, ponen estas producciones fuera del alcance del común de las gentes, lo que debe gravar enormemente a los que tienen suficiente capacidad adquisitiva para así establecer su importancia social. Además, la imitación de la técnica del granulado implica un ahorro de material, y ambas técnicas, para un mismo estilo, pueden ser empleadas por el mismo joyero sin que sea necesario el paso de un siglo.

Cuando Nicolini propone que el instrumento empleado, un clavo con la punta redondeada, es seguramente una herramienta de importación oriental, nos parece asistir a un renacimiento exagerado del difusionismo.

Tampoco se explican ciertas afirmaciones, como la de Perea, cuando dice que los conjuntos de Serradilla y Segura de León (Láms. VI y VII) son de la misma Unidad de Producción, pero que sin embargo estas últimas serían más modernas por ser más evolucionadas, sin aclarar en qué se manifiesta dicha evolución (Perea 1991: 213). También los divulgadores de este tesoro basaron su cronología, en el siglo IV a.n.e., en función del contexto arqueológico en el que, supuestamente apareció (Rodríguez y Enríquez 1985). Berrocal escapa a esta tendencia y, aunque considera



Lám. VI.- Placa del conjunto de Serradilla (Cáceres) donde se aprecia la cara humana y los prótomos de ave contrapuestos.



Lám. VII.- Conjunto de Segura de León (Badajoz).

más cuidados los ornamentos a base de gránulos de Segura de León, intuye que hay una relación evidente en cuanto al origen de la fabricación, y sitúa ambos conjuntos en una misma fecha, el siglo V, que si bien no es demostrable, al menos tiene la lógica de equilibrarlos en una misma cronología, ya que reconoce un mismo nivel de soluciones técnicas e iconográficas (Berrocal 1992: 146). No obstante, no podemos en ningún modo aceptar las atribuciones culturales de dicho autor, para quien estos conjuntos tienen una clara adscripción celta, basada en la presencia de caras de frente y de cabujones en forma de lágrima; es este un claro ejemplo del subjetivismo al que antes hicimos alusión. El esfuerzo de identificar como cabezas de caballo las figuraciones animales presentes en ambos conjuntos, no puede resistir un análisis objetivo y desapasionado.

Por último, la diadema del conjunto de Mairena del Alcor, fechada entre los siglos IV y III a.n.e., parece tener una relación clara con la orfebrería orientalizante que aquí tratamos; y lo mismo ocurre, al menos en cuanto a la iconografía se refiere, con la de Puebla de los Infantes (Fernández Gómez 1987: 84). Estas dos piezas se incluyen perfectamente en las soluciones típicamente indígenas de las diademas con extremos triangulares (Maluquer 1970).

En consecuencia, y mientras un contexto arqueológico fiable no nos proporcione otro tipo de información más exacta, creemos que sería más útil constatar los contactos o las afinidades de gustos y técnicas en el ámbito mediterráneo, sin que la presencia de fenómenos puramente decorativos nos condicione para unas dataciones que son, por lo menos, acomodaticias. Muy diferente es cuando se trata de temas iconográficos completos o complejos que se encuentran en otras zonas y en momentos históricos anteriores, porque la transmisión de un concepto antiguo presupone un contacto directo. Intuyendo perfectamente esta valoración cronológica de la iconografía, algunos autores se esfuerzan en identificar estas representaciones con divinidades orientales que no son tradicionales en el mundo clásico, es el caso de Nicolini cuando se esfuerza en convertir las caras esquemáticas de la diadema del cortijo de Eborra en una representación del dios Bes, o el de Almagro-Gorbea cuando cree reconocer una Astarté en la placa de Serradilla (Almagro-Gorbea 1977: 229).

Por lo tanto, el verdadero esfuerzo que resta por hacer en el estudio de la orfebrería peninsular consiste en intentar detectar unidades de identidad en los conjuntos que puedan aducir una similitud de temas, la manera de tratarlos y una inclinación lo más clara posible por ciertas técnicas, prefiriéndolas a otras también en vigor en el mismo ámbito cronológico y cultural, para así procurar ceñir los diferentes grupos de producción. Con ello, caso de conseguir delimitar las zonas de las diferentes unidades de producción de estilo en función de la situación cultural y de los contactos más directos de cada zona, podríamos intentar un principio de aproximación de las fechas básicas, sin el tipo de precisiones artificiales a las que estamos acostumbrados. Nuestro esfuerzo por atribuir a una serie de conjuntos una identidad de origen de fabricación es sencillamente un esquema de trabajo, sometido a las reflexiones que otro tipo de hallazgo pueda proporcionar o a las que informaciones más detalladas puedan procurarnos.

Si tuviéramos que arriesgarnos al peligroso ejercicio de una datación para los elementos de joyería de Pajares, sólo podríamos dar la referencia de la etapa cronológica en la que parece articularse el yacimiento, ubicándolas entonces en un espacio amplio que iría desde finales del siglo VI hasta principios del siglo IV a.n.e., y la única certidumbre que podemos aceptar es la de una identidad de origen de producción y, por consiguiente, de cronología con los demás conjuntos que hasta ahora hemos señalado como pertenecientes UPES. El hecho, por ejemplo, de fijar apliques con remaches, no puede determinar un espacio de tiempo, entre otras cosas por falta de elementos comparativos o datados de una manera cierta. Sin embargo, si se acepta que la chapa de Peña Negra es del VI como

afirman varios autores, habría que constatar las similitudes de decoración y técnicas con la de Pajares y darles una fecha similar.

Para establecer el límite cronológico de esta joyería hay que tener en cuenta el conjunto de materiales áureos de Cancho Roano, algo posterior, con una datación muy fiable gracias al contexto arqueológico en que aparecieron (Maluquer 1981, 1983) y ya inmerso en las tendencias de la joyería propia del mundo ibérico. Precisamente en este yacimiento tenemos un testimonio inesperado de la evolución de producciones de joyería del Bronce Final y su adaptación en el mundo indígena a las nuevas expresiones técnicas y, por consiguiente, de esta continuidad de tradición de trabajo del oro a la que ya se ha aludido. En la habitación 1 (H-1) de Cancho Roano, entre la escalera de adobe y el vano de puerta que da acceso a H-2 "a 0,25 ms. por debajo del piso, apareció la vasija con las dos arracadas de oro y los restos de un cuenco de plata" (Maluquer 1981: 45). La técnica empleada en estas arracadas geminadas indica un arcaísmo evidente en relación con el resto de las joyas aparecidas en el monumento, todas documentadas en los sectores 5 y 6 de las primeras campañas, es decir, fuera del interior del edificio y por lo tanto procedentes de los escombros que cayeron del piso superior en el momento de la destrucción definitiva del santuario.

Las arracadas que se hallaron ocultas bajo el suelo del edificio no están realizadas en chapa fina, sino que fueron fundidas y cuidadosamente pulidas (Fig. 6). Esta técnica, unida al peso excesivo que tienen para este tipo de piezas, 26,80 y 27,20 gramos respectivamente, así como al hecho de la ocultación, merecen algunos comentarios. En primer lugar, tanto el peso de las arracadas como el grosor de su hilo de suspensión parecen eliminar la posibilidad de que fueran llevadas por una persona, lo que podría avalar en este caso la hipótesis sobre la atribución de algunos de estos conjuntos a ornamentos de imágenes sacras (Bendala 1994: 94). El mismo hecho de la ocultación im-

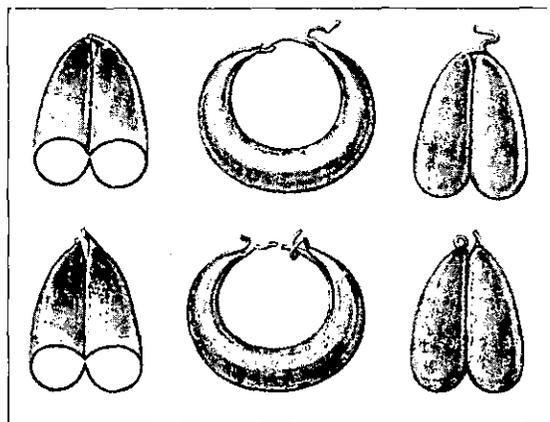


Fig. 6.- Arracadas de oro procedentes de la ocultación de la habitación 1 de Cancho Roano (según Maluquer de Motes 1981).

plica quizás una voluntad de evitar la profanación de un objeto dedicado a un uso cultural, lo que supondría la conservación de objetos culturales desde antes del establecimiento del primer Santuario, dado el arcaísmo técnico de las arracadas (Fig. 6). Pero también es posible que la ocultación responda simplemente a un ritual relacionado con la fundación del nuevo complejo monumental, destinando para tal fin joyas de un momento cronológico anterior, tal vez procedente del santuario original -Cancho Roano C- o incluso de la cabaña que dio origen al yacimiento protohistórico, datado con seguridad en el Bronce Final (Celestino e.p.), lo que invita a preguntarnos si estas dos piezas no tienen que ver con la presencia en el umbral del santuario de la estela de guerrero reaprovechada (Celestino 1991: 189).

El resto de las joyas de Cancho Roano, particularmente las cuentas de collar, representan una evolución evidente de las técnicas y estilos de la UPES que acabamos de estudiar sucintamente. Unen las técnicas de filigrana y granulado a soluciones ornamentales como el esmalte y la pasta vítrea, que están presentes en el interior de celdillas o cabujones en piezas como la diadema de Aliseda. Los triángulos de granulosos que aparecen en Serradilla, junto con el recortado de la placa, sirvieron como hábil solución para incluir una cuenta de pasta vítrea de finísima pared y apariencia nacarada dentro de dos dobles casquetes dentados que permiten que sea vista, dando la impresión aparente de una soldadura imposible. En realidad, el artesano ha conseguido este efecto soldando solamente uno de los picos y encajando los demás con un ligero desvío en relación con su homólogo opuesto.

Por otro lado, el anillo con el cérvido grabado en el chatón y los prótomos de cánidos afrontados, interpretados por Maluquer como cérvidos también (Maluquer 1983: 107), nos parece una ilación entre las arracadas antes citadas y la producción de las cuentas de collar al final del período de habitación, no sólo en lo referente a la técnica empleada, sino incluso en su significado, pues la representación del lobo en la cultura ibérica parece que se generalizó a partir del siglo V, con una relación muy estrecha con el mundo de ultratumba e iniciático (González Alcalde y Chapa 1994; Almagro-Gorbea 1996: 31).

Todas estas piezas, fruto de la evolución de un estilo y unas técnicas concretas, se hallan en un claro contexto arqueológico que las data de manera cierta, por ello creemos que ninguno de los conjuntos antes estudiados deberían considerarse como posteriores a la primera mitad del siglo V a.n.e.

4. CONCLUSIONES

A partir del análisis de los oros de Pajares, en Villanueva de la Vera, aparecidos descontextualiza-

dos arqueológicamente pero dentro de un yacimiento de clara adscripción cultural y bien fechado entre finales del siglo VI y principios del IV a.n.e., se pueden extraer varias conclusiones:

1) La presencia de claras concomitancias técnicas y formales con varios conjuntos meridionales: Eborá, Segura de León, Aliseda o Serradilla, por citar los conjuntos más conocidos. Este hecho nos ha llevado a proponer un área homogénea de trabajo de orfebrería que hemos denominado Unidad de Producción de Estilo Suroccidental (UPES), un área por lo tanto algo más amplia que la propuesta por Perea para el ámbito extremeño.

2) Esta UPES presenta características técnicas e iconográficas particulares entre los que cabe destacar: la abundancia de temas en "s", la combinación del tema cabezas-disco solar, la presencia del creciente con protuberancia y de la flor de loto o trompetilla en bulto, las suspensiones de jaulilla, las ondas y el juego de pseudo-espigado, con la presencia de hilos torsos y la inversión de las direcciones de torsión. Estas tendencias decorativas son ajenas a las que, con los mismos motivos, se desarrollan en la Baja Andalucía y marcan las diferencias esenciales de este grupo con respecto a las distintas tendencias de la misma época.

3) La originalidad de las dos piezas principales de Pajares dificulta considerablemente la interpretación de su utilidad; el hecho de que ambas placas no sean articuladas y que en el momento de sus respectivos hallazgos no presentasen muestras de curvado, nos lleva a excluir la posibilidad de que se trate de diademas, rodetes o arracadas. No hay que olvidar que las piezas están compuestas por dos láminas, lo que dificulta su curvado sin pliegues en la interior, y que el bocel que limita la cara superior de las placas es un hilo hueco trefilado (chapa enroscada en espiral y pulida para dar la impresión de un hilo), lo que impide también que se pueda curvar sin deshacerse. Además, esta horizontalidad de las piezas es acorde con la decoración tanto de sus extremos como del reverso, donde se organizan sucesiones de árboles de la vida, por lo que en caso de curvar las placas no dispondrían de espacio para cerrarse; por último, los hilos huecos trefilados que enmarcan al hilo de muelle que rodea la placa, no resistiría en ningún caso su plegado. Por lo tanto, creemos que las piezas se concibieron extendidas en origen y, aunque no se hayan encontrado otras piezas similares a las de Pajares, nos inclinamos a interpretarlas como pendientes que, dada su longitud, reposarían sobre los hombros. Esta posibilidad se vería avalada por la presencia en el extremo de una de ellas de una pequeña anillita de suspensión, donde podría haberse insertado una cadena.

4) El hallazgo de las placas, aunque distante en el tiempo, fue muy cercano en el espacio, apenas dos metros. Precisamente en este lugar realizamos una exca-

vación en extensión que proporcionó los primeros indicios claros de un poblado coetáneo con la necrópolis, lo que en principio excluye el destino funerario de estas piezas. Por el contrario, parece que pudieran formar parte de una ocultación, algo también constatado en otra de las excavaciones realizadas en este extenso yacimiento. En efecto, en una campaña arqueológica posterior llevada a cabo en otro lugar del extenso hábitat de Pajares, junto a una de las cabañas exhumadas, apareció un hoyo excavado en la roca donde se encontraron cinco "braserillos" superpuestos, lo que parece indicar claramente una costumbre de protección de la riqueza fuera del lugar de habitación, pero lo suficientemente cerca como para protegerlo. Este hecho nos recuerda, aunque sea anterior en el tiempo, al hallazgo del tesoro de Sagrajas, encontrado también junto a una pequeña cabaña del Bronce Final (Almagro-Gorbea 1977: 19).

También en este sentido es significativa la última hipótesis de interpretación sobre el tesoro del Carambolo (Carriazo 1980) desarrollada por Belén y Escacena (1998; Belén e.p.), las condiciones del hallazgo del tesoro de Eborá, el de Segura de León o el de Serradilla, a los que habría que sumar el contextualizado de Cancho Roano. Esta costumbre parece haber perdurado en los pueblos de la Meseta tal y como lo muestra, por ejemplo, las ocultaciones de los tesorillos de Padilla de Duero (Delibes y otros 1983). Más interesante aún si cabe es la descripción que hace Fernández Gómez del hallazgo de los elementos de diadema de El Raso de Candeleda: "Fue localizada concretamente en la tumba 111, una tumba rara, que quizá ni lo era, pues carecía de restos humanos y se manifestaba al exterior por una simple estructura de piedras colocadas en círculo de reducido diámetro que parecían haber servido exclusivamente para sujetar algún poste de madera..." (Fernández Gómez 1996: 15). Esta disposición podría emparentarse con las ocultaciones que hemos mencionado y que nos recuerdan, por ejemplo, la costumbre en la Alta Saboya, vigente hasta hace unos años, donde se guardaban los objetos o documentos valiosos en o bajo el granero aldeaño al lugar de habitación.

A propósito de las ocultaciones queremos insistir en el hecho de que no existe prueba alguna de la existencia de un enterramiento en Aliseda, y que la misma descripción del hallazgo: "junto a una pared subterránea, como de cimiento, formada de piedras sueltas al azar sin argamasa" (Almagro-Gorbea 1977: 204) parece indicar que se trata de una de estas ocultaciones. No hay que olvidar que el mismo Mérida rectificó su primera versión del hallazgo afirmando que las joyas se hallaron en el interior de una vasija, a lo que hay que añadir la ausencia de huesos o cenizas en el lugar del hallazgo. Si esto fuera así, quedaría en parte invalidada la hipótesis de Bendala según la cual este tipo

de joyería estaría destinada a ornamento cultural de imágenes, lo que determinaría una copropiedad cultural de toda la comunidad. Más bien parece en la mayoría de los casos que se trata de un ajuar personal, que pudo servir como indicador del estatus social del poseedor en determinadas ceremonias, entre las que se podría incluir la del don o dote matrimonial como propone Ruiz-Gálvez para este tipo de conjuntos (Ruiz-Gálvez 1992).

5) Este tipo de joyas han tenido posteriormente un impacto considerable en los motivos decorativos y en la temática simbólica, seguramente por afinidad ideológica o etnográfica con los pueblos de la Meseta y del Noroeste. Estos temas llegan incluso a renacer en las producciones posteriores del Valle del Duero, en plena época celtibérica. Los colgantes de Valencia de Don Juan, el de la Era del Bosque o el de Paredes de Nava (Delibes y otros 1996) aunque reduciéndolo a su más mínima expresión, muestran el motivo de la piel de toro extendida. La jaulilla, interpretada de forma diferente, pero con los mismos recursos técnicos, se encuentra tanto en el apéndice de la arracada de Pazos de Ferreira (Nicolini 1990: II-58) como en uno de los apéndices del tesoro de Padilla del Duero, en las cápsulas de las bellotas del de Arrabalde (Delibes y otros 1996) o en los pendientes de Briteiros (Nicolini 1990: I-253). Igual ocurre con las representaciones de cabe-

zas y discos solares que perviven en un anillo de la provincia de Burgos (Delibes y otros 1993: 431), sin procedencia concreta y que recuerda las disposiciones de Serradilla, Pajares, Segura de León o, incluso, de Aliseda.

6) Cada vez se perfilan más claramente en la península áreas definidas de producción con características concretas y específicas que son, a menudo, consecuencia de las expresiones culturales que se desarrollaron según ejes Norte-Sur y Este-Oeste a lo largo de la Edad del Bronce. Entre el momento cultural que hemos estudiado y el de la cultura Ibérica plena podemos definir claramente (Fig. 7):

- Una Unidad de Producción de Estilo Colonial (UPEC), constituida por las producciones del llamado taller de Cádiz, con una clientela en el entorno de los establecimientos coloniales, poco abundante y con técnicas y temas exclusivos del mundo mediterráneo, en general poco originales y similares a otras halladas en Cartago o en Tharros. Suelen hallarse contextualizadas arqueológicamente y a menudo ligadas al mundo funerario y a tumbas "principescas". Sin embargo, las que se enmarcan en el mundo púnico son más complejas en su temática y técnica que las que proceden del momento arcaico de las colonizaciones.

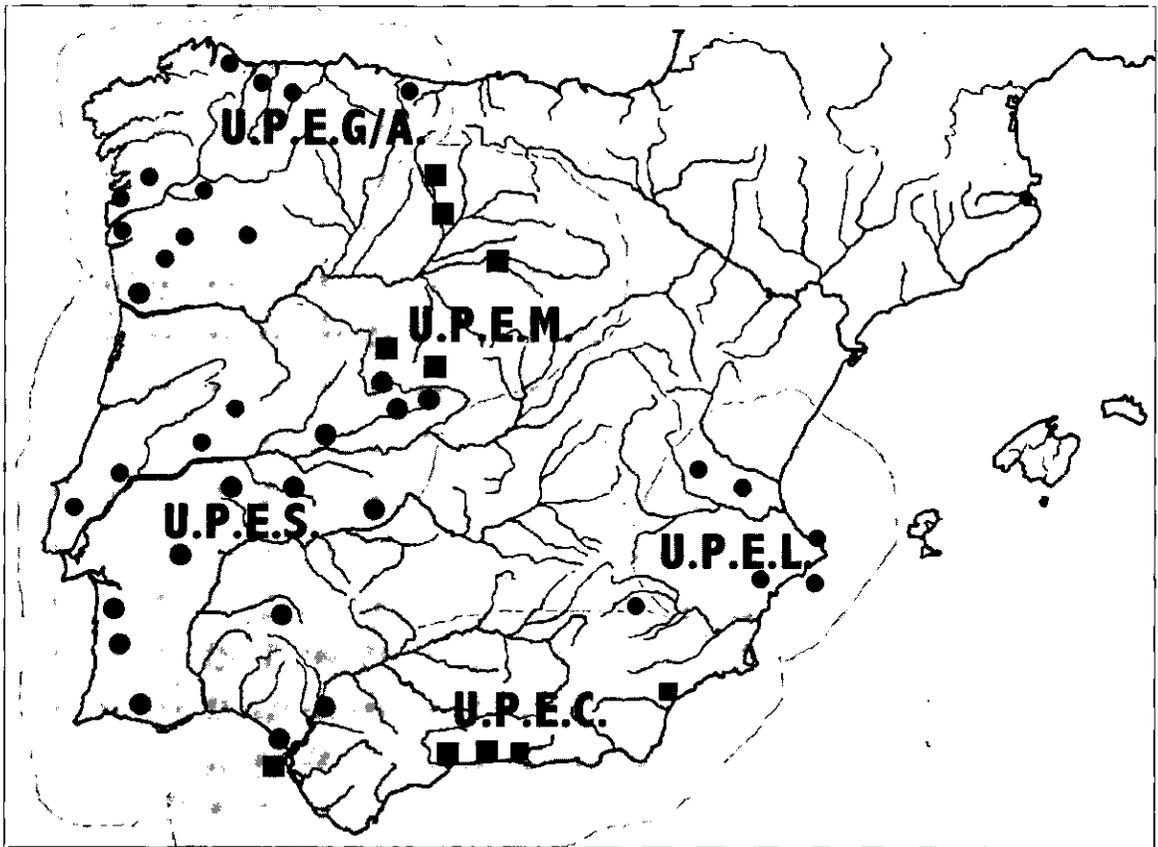


Fig. 7.- Mapa de situación de las distintas unidades de producción de estilo en el período orientalizante peninsular.

- La Unidad de Producción de Estilo Suroccidental (UPES), que hemos estudiado sumariamente en estas páginas y cuyas raíces se encuentran en la joyería llamada de tradición atlántica ampliamente analizada por Perea, y que tiene quizá sus antecedentes en una etapa inmediatamente anterior en los collares presentes en el mundo funerario de la Necrópolis de Las Cumbres (Ruiz Mata y Pérez 1989). Presenta características de gran complejidad técnica y decorativa, con abundancia de grandes conjuntos, a menudo descontextualizados en el momento del hallazgo, pero que parecen responder a una constante de ocultaciones en puntos cercanos al lugar de habitación, siguiendo también con ello las tradiciones del Bronce como parece atestiguarlo, entre otros, el tesoro de Sagras. El conjunto de los hallazgos parece articularse en un eje que va desde Sevilla a Ávila y Salamanca, siguiendo en su último tramo la cuenca del Tiétar y bifurcándose más hacia el Oeste, hacia la zona portuguesa en dirección Norte. Sus últimas expresiones se manifiestan en la tradición formal conservada a través del tiempo por tesorillos tales como Mairena del Alcor y Puebla de los Infantes.
- La Unidad de Producción de Estilo Galáico-Astur (UPEG/A), llamada Joyería Castreña, que bebe también sus fuentes de las técnicas desarrolladas durante la Edad del Bronce en la fachada Atlántica y Cantábrica (Perea y Sánchez-Palencia 1995) y que recibe influencias del Sur a través del filtro de la UPES y por otra parte de ciertas corrientes europeas, aunque desarrolla no obstante particularidades culturales e iconográficas que la definen como una escuela creativa original. Se hace sentir particularmente en el área de León, Galicia y Asturias. Su expresión principal es el torques, así como placas de diadema o cinturón troqueladas y los colgantes o amuletos con inspiración de la UPES en las técnicas de filigrana y granulado o en temas tales como la piel de toro extendida más o menos esquematizada en lo que se suele llamar amuletos en reloj de arena o "sablíer". En su interior, y según las diferentes tipologías de las composiciones de los cuerpos y extremos de los torques, se aprecian diferenciaciones regionales que a menudo se interfieren (Prieto 1996).
- La Unidad de Producción de Estilo Meseteño (UPEM), que se inspira de las dos anteriores y se extiende desde Zamora y la Cuenca del Duero hasta Valladolid y Palencia, otorgando un papel fundamental a la plata y a formas que le son particulares, tales como los brazaletes espirales planos con cabezas esquemáticas de caballos o serpientes. Entra de lleno en las expresiones de la cultura celtibérica y va hasta épocas muy tardías, conservando no obstante sus matices de indigenismo, con escasas concesiones a las influencias romanas. Suele aparecer contextualizada, entre otras razones por aparecer los conjuntos junto a tesorillos monetales y, como en el caso de los tesoros de la UPES, los principales hallazgos, como Arrabalde o Padilla de Duero, provienen de ocultaciones en suelos de cabañas o cerca de ellas. Otra de sus características es la abundancia de fíbulas anulares recubiertas de oro y con decoraciones de hilos entrecruzados y enrollados. Hereda temáticas de la UPES tales como las cabezas humanas o el trisquel e imita las realizaciones de la misma en cuanto a la técnica y los ornamentos, tales como los racimos globulares, los hilos de muelle, los espigados mediante hilos torsos en direcciones opuestas, las trompetillas o flores de loto e incluso la jaulilla. De nuevo estamos ante una revaloración de la joya por el peso, como en la época del Bronce. La técnica se ha simplificado, la inversión de energía humana disminuye, también la especialización y la arracada aumenta de peso, 30 gramos en Arrabalde I. Son piezas pesadas tanto en su concepción como en la materia, que simplifican hasta el sistema de enganche eliminando los cierres por un simple sistema de pinza (Delibes y otros 1996). Esto se confirma al observar las piezas de un contexto semejante al de Padilla de Duero, en las que las arracadas no son macizas y la técnica es más complicada, conservando más rasgos que las emparentan con los recursos técnicos de la UPES.
- La Unidad de Producción de Estilo Levantino (UPEL), cuya máxima expresión es la diadema de Jávea, que hereda de tradiciones antiguas propias de la zona, como el Tesoro de Villena, y que presenta arracadas circulares con temas ornamentales propios de la UPES, como las cabezas, y técnicas de filigrana y granulado como en La Condomina o Castillarejo de Peñarrolla. Presenta otras concomitancias con la unidad citada, tales como los tubos rematados en esférulas alrededor de la arracada de La Condomina, en todo similares por su forma y disposición a las de las arracadas de Eborá. Aunque se le han buscado numerosas influencias exteriores y a pesar de la vecindad con el medio colonial, los joyeros de esta escuela han escogido decididamente unos tipos de expresión que la definen claramente como indígena; citemos como ejemplo los extremos triangulares de la diadema de Jávea, uno de los hallazgos definitorios de la UPES. En esta Unidad de Producción los conjuntos aparecen en depósitos u ocultaciones preferentemente, como es el caso en otras unidades que hemos visto. En los depósitos más mo-

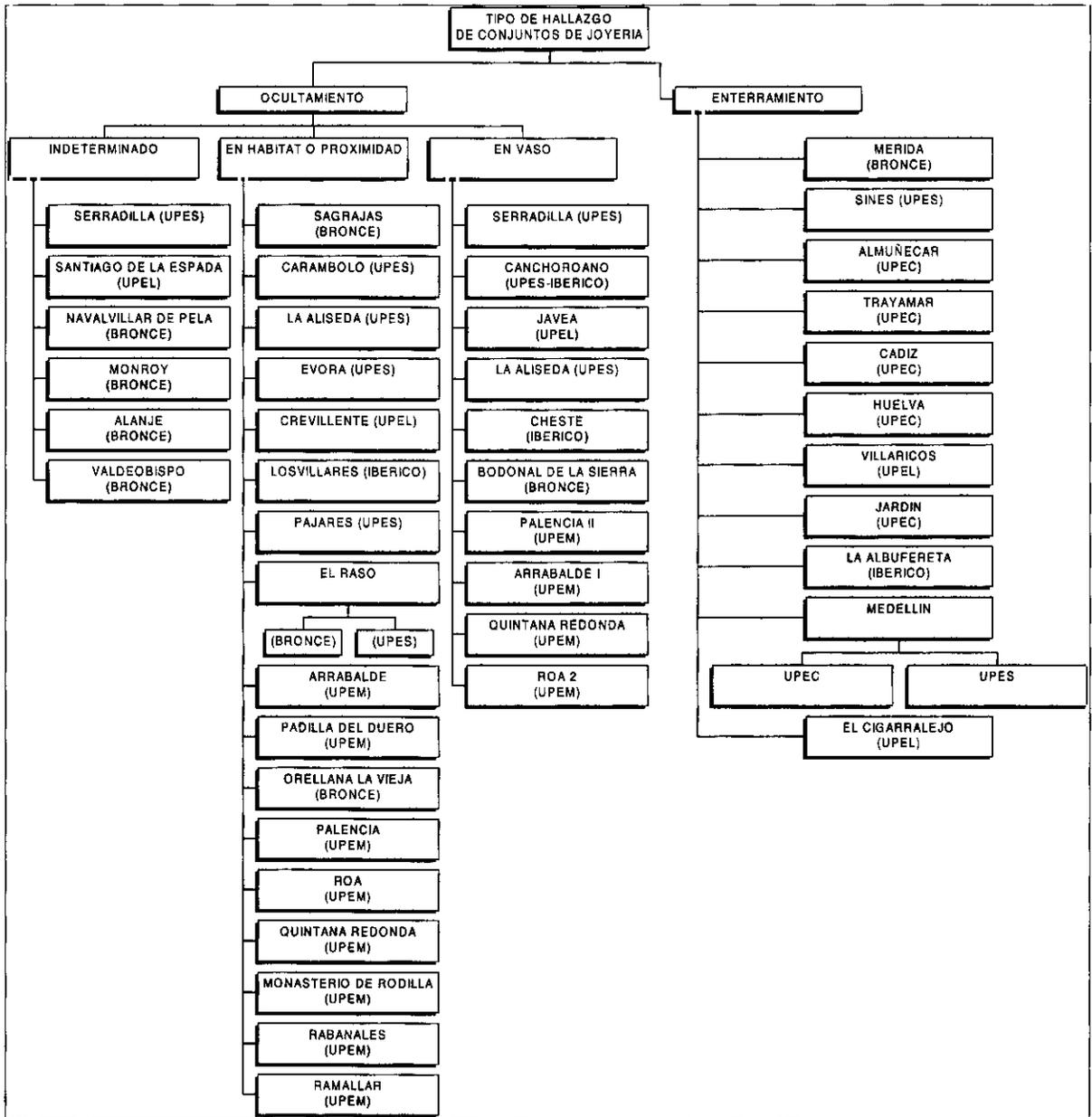


Fig. 8.- Explicación de las leyendas entre paréntesis: -UPES (Unidad de Producción de Estilo Suroccidental); -UPEC (Unidad de Producción de Estilo Colonial/taller de Cádiz); -UPEL (Unidad de Producción de Estilo Levantino); -UPEM (Unidad de Producción de Estilo Meseteño/joyería Celtibérica); -BRONCE (Piezas anteriores usadas como antecedente del tipo de depósito).

ernos que la siguen, algunos de ellos documentados arqueológicamente, como es el caso de Santiago de la Espada o Cheste, reconocemos por un lado el mantenimiento de las mismas técnicas, además de una continuidad en el mantenimiento de la tradición de las ocultaciones en depósitos o en recipientes cerámicos. En estos últimos reconocemos temas y soluciones decorativas que van a pasar directamente a la joyería del grupo de la Meseta, como en el caso de las fibulas anulares profusamente decoradas que luego hallaremos en los tesoros de Arrabalde o Padilla de Duero.

Para aclarar el panorama arqueológico que pueden sugerir estas Unidades de Producción, incluimos un sobrio cuadro comparativo de los diferentes tipos de deposiciones en relación con su pertenencia a un grupo (Fig. 8).

El gráfico de la figura 9, que parte del cuadro anterior, nos puede servir para extraer algunas reflexiones a título indicativo. En primer lugar, se constata que las joyas más antiguas son las que presentan mayores dificultades en cuanto al lugar concreto de su procedencia. Esto puede ser debido sencillamente a que el peso de las mismas implicaba un valor en oro

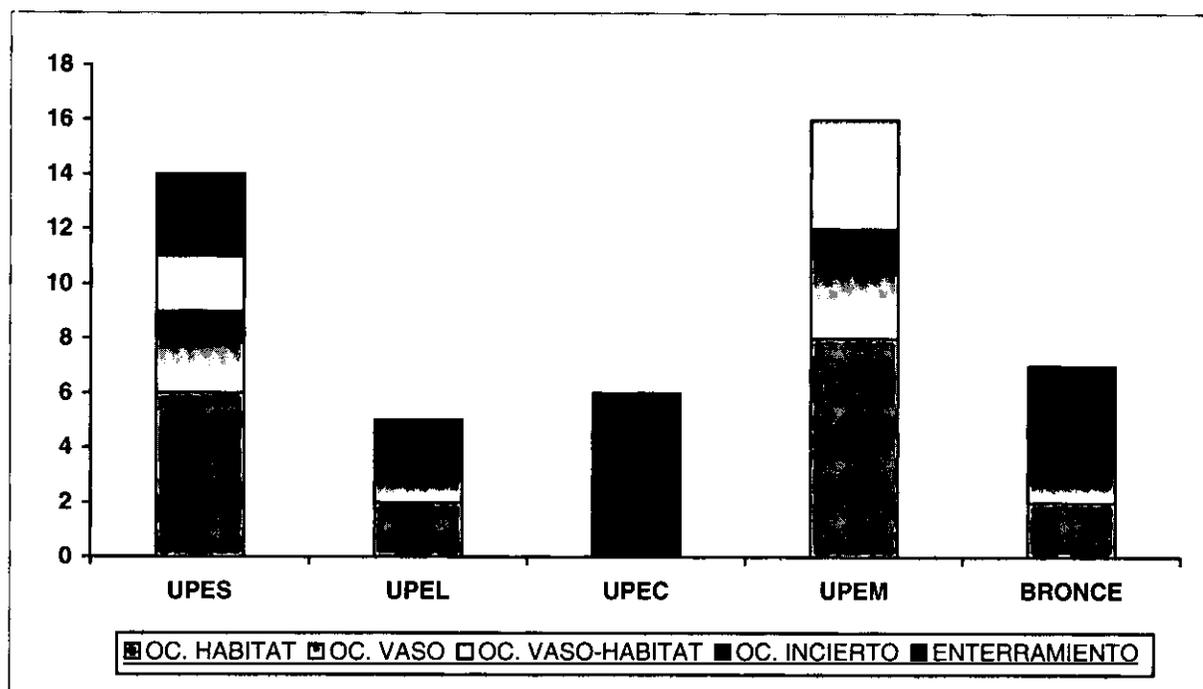


Fig. 9.- Distribución de los tipos de hallazgos de orfebrería en las diferentes unidades de producción (OC.: ocultamiento).

importante, sobre todo para nuestra época, por lo cual las reticencias a la hora de entregarlas o de identificar su procedencia eran más sensibles. En este sentido podemos citar el caso actual del tesoro de Valdeobispo (Enríquez 1991), convertido en protagonista de una historia detectivesca de tono político-judicial aún por resolver y en la que la picaresca parece prevalecer sobre el bien común. Este tesoro parecen indicar ya una tendencia en ciertas zonas al ocultamiento de las joyas, pero además, en algunos casos, aparecen fragmentos a medio fundir, en consonancia por lo tanto con los denominados depósitos de fundidores.

Hay un sólo caso, el del tesoro de Mérida, que no obstante es difícil de verificar, en el que las piezas se asociarían a un ambiente funerario. Las restantes parecen proceder de ocultaciones imposibles de comprobar de forma adecuada. Estos conjuntos no sugieren ningún tipo de ofrenda de aspecto ritual, sino que más bien responden a atesoramientos de particulares, como es el caso del grupo cronológicamente inmediato que heredaría estas características, es decir, la Unidad de Producción de Estilo Suroccidental. En ésta se observa también un predominio de las ocultaciones; sólo en el caso de las joyas de Sines, al parecer procedentes de unas cistas violadas, parece transmitirnos una referencia con visos de realidad, aunque sin posibilidad de un control real.

También podemos observar la presencia de algunos de estos depósitos en habitaciones o en sus proximidades, y otros, como es el caso del de Serradilla, imposibles de verificar, dado que la información que dio su descubridor la primera vez carece de vero-

similitud, y a pesar del hecho de que el conjunto pertenecía a un mismo hallazgo, su presunta localización en la finca del Chorlito es más que improbable. Por otro lado, hay ejemplos como el de Aliseda que ayudan a determinar mejor este tipo de depósitos (Mélida 1928); sin olvidar el conjunto de Cancho Roano, que permite una constatación de este tipo de ocultaciones en el interior mismo de un lugar sacro. Estos conjuntos no parecen, pues, responder a depósitos de tipo ritual o funerario, pero no hay que olvidar que su temática implica a menudo un destino simbólico en actos en los que el portador demostraría ser el depositario de una cierta calidad social, que no se puede desligar del carácter religioso de algunas de las significaciones implícitas en las joyas mismas.

Este tipo de ocultaciones delimitan por sí mismas una característica de discriminación cultural, diferente a la que transmite la Unidad de Producción de Estilo Colonial. En efecto, la mayoría de las piezas que se documentan en el marco de esta última Unidad de Producción no forman parte de conjuntos importantes y aparecen en medios funerarios, con lo que determinan una concepción diferente del uso del oro en relación con la UPES.

Por todo ello, pensamos que las ocultaciones son una característica de indigenismo frente a la amortización funeraria, propia de las colonias fenicias y excepcionalmente, de algunos lugares de contacto directo con el núcleo tartésico para distribución y control, como es el caso de Medellín, aunque la importancia de las deposiciones hace pensar en la amortización de la joya personal y cotidiana del difunto y no en un

conjunto destinado a una función ceremonial o a una situación social o religiosa particular.

Con el transcurrir del tiempo, esa característica del indigenismo se mantiene en la Unidad de Producción de Estilo Meseteño, parte de cuyos depósitos se realizaron en los años de las guerras sertorianas, pero a pesar de ello, nos resistimos a considerarlos como una reacción a la inseguridad del momento, sino que más bien responderían a una manifestación de las costumbres establecidas en el interior de la comunidad indígena desde mucho tiempo atrás. Al mismo tiempo, en la cultura hispanorromana se incluyen las joyas personales en los ajueres de los enterramientos, nunca en relación a edificaciones de tipo sacro o a ocultaciones rituales.

Por lo tanto, vemos como se definen por zonas geográficas y culturales las diferentes producciones de la orfebrería peninsular. Estas particularidades

se desarrollaron a través de los intercambios y adaptaciones con otros focos culturales, pero conservando cada una de las escuelas o «unidades de producción» rasgos que le son propios tanto en lo técnico como en lo iconográfico; el tiempo se encargaría de enriquecer y hacer evolucionar estas manifestaciones, pero conservando rasgos culturales irrenunciables, como es por ejemplo la ocultación de las joyas para la zona cultural que aquí nos ha ocupado. El estudio de las interferencias, influencias, préstamos e interacciones, tanto técnicos como ideológicos y ornamentales, puede ayudarnos a establecer la urdimbre de una cronología evolutiva de estas manifestaciones artísticas en la Protohistoria peninsular, que aún nos queda por construir y que podría sentar las bases de un consenso mínimo en la concepción y objetivos de los futuros programas de investigación en esta materia.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, L.; SALA, F. (1992): *El poblado ibérico de El Oral (San Fulgencio, Alicante)*. Serie de Trabajos Varios del SIP, 90, Valencia.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1977): *El Bronce Final y el Período Orientalizante en Extremadura*. Bibliotheca Praehistorica Hispana XIV, Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1983): Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica. *Madridier Mitteilungen*, 24: 177-392.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1993): Les stèles antropomorphes de la Péninsule Ibérique. *Les représentations humaines du Néolithique à L'âge du Fer* (J. Briard y A. Duval, eds.), Actes du 11^e Congrès National des Sociétés Savantes, París: 123-139.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1996): *Ideología y poder en Tartessos y el mundo ibérico*. Real Academia de la Historia, Madrid.
- ARMBRUSTER B.R.; PEREA, A. (1994): Tecnología de herramientas rotativas durante el Bronce Final Atlántico. El depósito de Villena. *Trabajos de Prehistoria*, 51: 69-87.
- BELÉN, M. (e.p.): Arquitectura religiosa orientalizante en el Bajo Guadalquivir. *Arquitectura orientalizante en la Península Ibérica* (S. Celestino y D. Ruiz Mata, eds.), C.S.I.C. Madrid.
- BELÉN, M.; ESCACENA, J.L. (1998): Testimonios religiosos de la presencia fenicia en Andalucía Occidental. Actas del Congreso *El Mediterráneo en la Antigüedad: Oriente y Occidente*, Sapanu ediciones en Internet II CSIC, Madrid.
- BENDALA, M. (1977): Notas sobre las estelas decoradas del Suroeste y los orígenes de Tartessos. *Habis*, 8: 177-205.
- BENDALA, M. (1994): Reflexiones sobre la Dama de Elche. *Revista de Estudios Ibéricos*, I: 85-105.
- BERROCAL, L. (1992): *Los pueblos célticos del Suroeste de la Península Ibérica*. Complutum Extra 2, Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. (1992): Las necrópolis ibéricas en el Sureste de la Meseta. *Congreso Nacional de Arqueología Ibérica. Las Necrópolis, Serie Varia*, 1: 235-278.
- BUENO, P. (1990): Statues-menhires et stèles anthropomorphes de la Péninsule Ibérique. *L'Antropologie*, 94, 1, París: 3-24.
- CARRIAZO, J. DE M. (1980): *Protohistoria de Sevilla*. Ed. Guadalquivir, Sevilla.
- CELESTINO, S. (1990): Las estelas decoradas del Suroeste peninsular. *La cultura tartésica y Extremadura. Cuadernos Emeritenses*, II, Mérida: 45-63.
- CELESTINO, S. (1991): Nuevos jarros tartésicos de bronce en el sur peninsular. *Madridier Mitteilungen*, 32: 52-85.
- CELESTINO, S. (1994): Los altares en forma de Lingote Chirriota de los santuarios de Cancho Roano. *Revista de Estudios Ibéricos*, I: 291-310.
- CELESTINO, S. (1995): El Período Orientalizante en Extremadura. *Extremadura Arqueológica*, IV: 67-90.
- CELESTINO, S. (e.p.): *Las estelas decoradas del Suroeste y la formación de Tartessos*. Crítica, Barcelona.
- CELESTINO, S.; MARTÍN, A. (e.p.): El yacimiento de Pajares: relaciones entre los poblados y las necrópolis de Cogotas II. *II Congreso de Prehistoria Peninsular*. Zamora, 1996.
- CELESTINO, S.; MARTÍN, A.; BLANCO, J.L.; GONZÁLEZ, A. (e.p.): *La necrópolis de Pajares, Villanueva de la Vera. Relaciones culturales entre Cogotas II y el mundo orientalizante*. Memorias de Arqueología Extremeña, IV, Mérida.

- COLONNA, G. (1980): Rapporti artistici fra il mondo paleoveneto e il mondo etrusco. *Este e la civiltà paleoveneta a cento anni dalle prime scoperte*. Florencia: 154-171.
- CRISTOFANI, M.; MARTELLI, M. (1985): *L'oro degli etruschi*. Novara.
- DELIBES, G.; ESPARZA, A.; MARTÍN VALLS, R.; SANZ, C. (1983): Tesoros celtibéricos de Padilla de Duero. *Arqueología Vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la cuenca media del Duero*, Valladolid: 397-470.
- DELIBES, G.; ESPARZA, A.; MARTÍN VALLS, R. (1996): *Los tesoros prerromanos de Arrabalde (Zamora) y la joyería celtibérica*. Fundación Rei Alfonso Henriques, Zamora.
- DELIBES, G.; ROMERO, F. (1988): *Tessera Hospitalis de Montelegre de Campos (Valladolid)*. Monografías del Museo de Valladolid, 6, Valladolid.
- ENRÍQUEZ, J.J. (1991): Apuntes sobre el tesoro del Bronce Final llamado de Valdeobispo. *Trabajos de Prehistoria*, 48: 215-224.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1986): *Excavaciones Arqueológicas en el Raso de Candeleda, I y II*. Diputación Provincial de Ávila.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1987): Nuevos tesoros de oro y plata de Andalucía. El tesoro de Mairena. *Revista de Arqueología*, 76: 29-39.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1989): Orfebrería indígena en época prerromana. *El oro en la España prerromana. Revista de Arqueología*: 82-89.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1996): Joyas de oro en castros de la Meseta: Ulaca y el Raso de Candeleda (Ávila). *Numantia*, 6: 9-30.
- FERNÁNDEZ MIRANDA, M.; OLMOS, R. (1985): *Las ruedas de Toya y el origen del carro en la Península Ibérica*. Catálogos y Monografías del M.A.N., 9, Madrid.
- GARCÍA BELLIDO, A. (1956): Materiales de Arqueología hispano-púnica: jarros de bronce. *Archivo Español de Arqueología*, 29: 85-99.
- GARCÍA CANO, J.M. (1992): Las necrópolis ibéricas de Murcia. *Congreso Nacional de Arqueología Ibérica. Las necrópolis. Serie Varia*, 1: 313-347.
- GONZÁLEZ ALCALDE, J.; CHAPA, T. (1993): Meterse en la boca del lobo. Una aproximación a la figura del "carnassier" en la religión ibérica. *Complutum*, 4: 169-174.
- GONZÁLEZ CORDERO, A.; ALVARADO, M.; BLANCO, J.L. (1993): Las joyas orientalizantes de Villanueva de la Vera. *Trabajos de Prehistoria*, 50: 249-262.
- GONZÁLEZ PRATS, A. (1993): La metalurgia del Bronce Final en el Sudeste de la Península Ibérica. *Metalurgia en la Península Ibérica durante el Primer Milenio a.C. Estado actual de la investigación* (R. Arana, A.M. Muñoz, S. Ramallo y M. Ros, eds.), Universidad de Murcia: 19-43.
- LAGARCE, J.; LAGARCE, E. (1996): Les Lingots "en peau de bœuf", objet de commerce et symbole idéologique dans le monde méditerranéen. *II Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos* (Túnez 1991), REPPAL, X: 73-97.
- MAIA, M. (1987): Dois larnakes da Idade do Ferro do Sul do Portugal. *Valeia*, 2-3: 224-242.
- MALUQUER DE MOTES, J. (1970): Desarrollo de la orfebrería prerromana en la Península Ibérica. *Pyrenae*, 6: 79-109.
- MALUQUER DE MOTES, J. (1981): *El Santuario Protohistórico de Zalamea de la Serena*. P.I.P., IV. C.S.I.C., Barcelona.
- MALUQUER DE MOTES, J. (1983): *El Santuario Protohistórico de Zalamea de la Serena*. P.I.P., V. C.S.I.C., Barcelona.
- MÉLIDA, J.R. (1928): Der Schatz von Aliseda. *Archäologischer Anzeiger*, 43: 497.
- NICOLINI, G. (1990): *Techniques des ors antiques. La bijouterie ibérique du VII^e au IV^e siècle*, 1 y 2. Picard, París.
- PEREA, A. (1991): *Arqueología del Oro. Orfebrería Prerromana*. Ed. Caja Madrid y Comunidad de Madrid, Madrid.
- PEREA, A. (1992): El taller de orfebrería de Cádiz y sus relaciones con otros centros coloniales e indígenas. *VI Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica*: 75-87.
- PEREA, A. (1993): Les premiers ateliers d'orfèvres dans la Péninsule Ibérique. *Outils et ateliers d'orfèvres des Temps Anciens*. Antiquités Nationales, Mémoire 2, París: 23-28.
- PEREA, A. (1995): La metalurgia del oro en la fachada atlántica peninsular durante el Bronce Final: interacciones tecnológicas. *Ritos de paso y puntos de paso. La Ría de Huelva en el mundo del Bronce Final europeo* (M. Ruiz-Gálvez, ed.), Complutum Extra, 5: 69-78.
- PEREA, A. (1996): La orfebrería peninsular en el marco del arcaísmo mediterráneo: dos perspectivas. *Formes archaïques et arts ibériques* (L. Olmo y P. Rouillard, eds.), Collection de la Casa de Velázquez, 59: 95-109.
- PEREA, A.; SÁNCHEZ-PALENCIA, J. (1995): *Arqueología del oro astur. Orfebrería y minería*. Caja de Asturias, Oviedo.
- PÉREZ OUTERIÑO, J. (1989): Orfebrería Castreña. *El Oro en la España Prerromana*, Revista de Arqueología: 90-107.
- PRIETO, S. (1996): Los Torques Castreños del Noroeste de la Península Ibérica. *Complutum*, 7: 195-223.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, A.; ENRÍQUEZ, J.J. (1985): *Las piezas de oro de Segura de León y su entorno arqueológico*. Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- RUIZ-GÁLVEZ, M.L. (1992): La novia vendida: Orfebrería, herencia y agricultura en la Protohistoria de la Península Ibérica. *SPAL*, 1: 219-251.
- RUIZ MATA, D.; PÉREZ, C. (1989): El túmulo I de la necrópolis de Las Cumbres (Puerto de Santa María, Cádiz). *Tartessos. Arqueología Protohistórica del Bajo Guadalquivir* (M.E. Aubet, coord.), AUSA, Barcelona: 287-296.
- SAYANS, M. (1957): *Artes y pueblos primitivos de la Alta Extremadura*. Plasencia.

