

LA POLICROMÍA DE LA ESCULTURA IBÉRICA*

POR

DIRK PAUL MIELKE

(Universidad de Münster)

2013 (2011*)



* Este artículo es una traducción de D. P. Mielke, *Die Polychromie iberischer Skulpturen*, publicado en: *Madridener Mitteilungen* 52, 2011, 306-332. La traducción al español fue realizada por Teresa Piñel.

RESUMEN

Como casi todas las esculturas premodernas, también las ibéricas estaban originalmente policromadas. Hasta cierto punto, la policromía refleja también la concepción espiritual del mundo en la cultura ibérica. A excepción de algunos pocos análisis de pigmentos, la policromía no forma parte, sin embargo, de los estudios de la escultura ibérica, reducidos en su mayoría a la forma y a una estética monocromática. Como consecuencia de ello, las esculturas ibéricas se han interpretado desde una perspectiva más acorde con las teorías estéticas modernas, desligándolas de su contexto original. Para poder estudiar las esculturas en el marco de los procesos sociológicos de su tiempo, es necesario tomar en consideración, además del contexto arqueológico, la presentación original, en la que la policromía representaba un factor esencial. El concepto del color utilizado en la escultura ibérica tenía un marcado carácter simbólico y estaba relacionado esencialmente con el prestigio social. Este aspecto determinaba en gran medida la función de las esculturas, que aparecen exclusivamente en el ámbito sepulcral y cultural. El significado simbólico de los colores y la policromía está orientado por tanto, y en primer lugar, a un mundo trascendental.

PALABRAS CLAVE: Íberos, escultura, policromía, concepto del color, mundo trascendental

SUMMARY

Like most all premodern sculpture, Iberian sculpture was originally painted. To a certain extent, this painting reflected the ancient Iberians' spiritual engagement with the world. Yet aside from a few pigment studies, the subject of polychromy is for the most part absent from Iberian sculptural research, a field that is dominated by a monochrome aestheticism and undue emphasis on form. As a result, Iberian sculpture has been imbued with meaning divorced from its original context, and interpreted based on modern aesthetic notions. In order to research the relationship between the sculptures and the sociological processes that gave rise to them, we must take into account the original archaeological context as well as the original method of presentation, of which polychromy was an important element. The color concept used in Iberian sculpture had a strong symbolic function closely connected to notions of social prestige and the desire to protect the deceased in the afterlife. These notions inform the functional purpose of Iberian sculptures, which have been found solely in sepulchral and cultic contexts. The symbolic significance of color is therefore partially transcendental in nature.

KEY WORDS: Iberians, sculpture, polychromy, color concept, transcendental world

ZUSAMMENFASSUNG

Wie fast alle vormodernen Skulpturen, waren auch die Bildwerke der Iberer ursprünglich bemalt. Diese Bemalung spiegelt bis zu einem gewissen Grad auch die geistige Auseinandersetzung mit der Welt innerhalb der iberischen Kultur wider. Allerdings ist die Polychromie, abgesehen von wenigen Pigmentuntersuchungen, weitgehend nicht präsent in einer auf die Form reduzierten, monochromatischen Auseinandersetzung mit der iberischen Skulptur. Damit haben die iberischen Bildwerke eine Bedeutung bekommen, die mehr moderne ästhetische Vorstellungen repräsentiert und von ihrem ursprünglichen Kontext entkoppelt ist. Um die Einbindung der Skulpturen in die soziologischen Prozesse ihrer Zeit zu erforschen, muss neben dem archäologischen Kontext auch die ursprüngliche Präsentation berücksichtigt werden, zu der vor allem auch die Polychromie gehörte. Das bei der Iberischen Skulptur verwendete Farbkonzept ist vor allem symbolisch geprägt und hängt im Wesentlichen mit einem Distinktionsaspekt zusammen, der maßgeblich die Funktion der ausschließlich im sepulkralen und kultischen Bereich vorkommenden Skulpturen bestimmt. Die symbolische Bedeutung von Farben und die Farbigkeit sind damit vor allem auch an eine transzendente Welt ausgerichtet.

SCHLAGWORTE: Iberer, Skulptur, Polychromie, Farbkonzept, transzendente Welt

INTRODUCCIÓN¹

»*Color is more easily painted than talked about.*« (J. Bains 1985, 289)

Desde el descubrimiento de la *Dama de Elche* (lám. 1) en 1897 y los estudios subsiguientes, nadie ha cuestionado la policromía de las esculturas ibéricas, tal como pone de manifiesto la descripción que Emil Hübner –contemporáneo del descubrimiento– hizo de esta obra emblemática de la cultura ibérica: »[*El busto femenino*] se encuentra en perfecto estado de conservación, a excepción de un par de marcas insignificantes en la superficie, y muestra restos evidentes de policromía en los ojos, en los labios, en el delicado tono rojizo de la mantilla, en la túnica y en el manto;...«². La existencia de restos de pintura más o menos patentes en otras muchas esculturas demuestra que las piezas estaban originariamente policromadas. Hoy en día, no existe prácticamente la menor duda de que las esculturas ibéricas estaban coloreadas, aunque hasta la fecha no se hayan documentado las pruebas de manera sistemática. Tanto más sorprendente resulta el hecho de que la investigación se haya limitado a confirmar y registrar la policromía de las esculturas ibéricas, sin haberse detenido a reflexionar sobre este fenómeno en sí. Una explicación plausible de semejante omisión podría ser la focalización del debate en la forma de las piezas³. Junto al contenido de numerosos artículos, esta tendencia se pone también de manifiesto en la documentación fotográfica, orientada en gran medida a las reproducciones en blanco y negro con un contraste intenso para acentuar mejor la forma⁴. El sin duda excelente fotógrafo Peter Witte lo formuló así: »...*la Dama de Elche no necesita ser fotografiada en color...*«⁵. Con ello, la escultura ibérica adquirió, en el ámbito de la arqueología, un significado nuevo más acorde con la estética moderna que, ciertamente, tiene también su encanto pero que la desligó de su contexto original. A excepción de algunos análisis de pigmentos, la policromía no está presente prácticamente en ningún estudio que investigue los aspectos estético-formales. Al margen de ello, la investigación actual sobre la importancia del color en las civilizaciones pasadas apenas ha tenido reflejo en los estudios arqueológicos de la Península Ibérica⁶.

¹ Deseamos dar las gracias más sinceras a la Dra. Claudia Tappert (Münster), Ester López Rosendo (Cádiz), María Díaz Teijeiro (Madrid) y al Dr. Michael Blech (Freiburg) por su ayuda, sus consejos y sus críticas.

² Hübner 1899, 115 s. Cita original: »*Sie [die weibliche Büste] ist vollkommen gut erhalten bis auf ein paar unbedeutende Verletzungen der Oberfläche, und zeigt deutliche Reste vollständiger Bemalung an den Augen und Lippen, in der zart rothen Farbe von Schleier, Gewand und Mantel;...*«.

³ Para un estudio crítico sobre la historia de la investigación, v. Mielke 2012.

⁴ V. los artículos y las ilustraciones del catálogo de la exposición sobre los íberos de finales de los años 90 (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1998).

⁵ Witte 1997, 58.

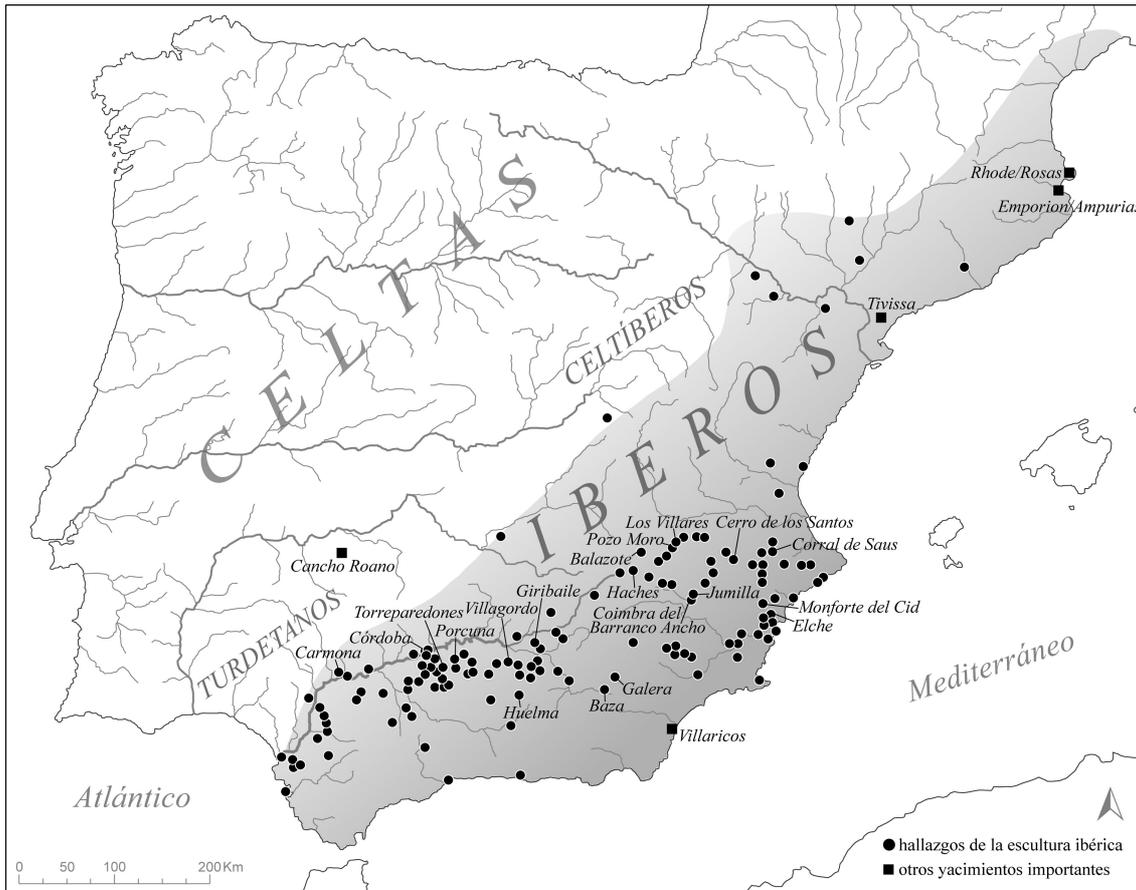


Fig 1: Mapa con las localizaciones de las esculturas ibéricas y de los principales yacimientos mencionados en el texto.

Sin embargo, no cabe la menor duda de que también en la cultura ibérica los colores y la policromía desempeñaron un papel trascendente en la concepción intelectual del mundo. Este hecho se pone de manifiesto sobre todo en las obras escultóricas que, aunque ciertamente tienen un carácter heterogéneo, pueden considerarse una manifestación cultural homogénea. La difusión de las piezas es más acusada en el sur y sureste de la Península Ibérica (fig. 1). Los contextos generales de las esculturas pueden adscribirse, sin excepción, al ámbito cultural y sepulcral, de lo que cabe deducir que las piezas estaban relacionadas, en principio, con creencias religiosas⁷. Las esculturas formaban parte del mundo en el que se desenvolvían algunos grupos sociales más o menos restringidos, esto es, la aristocracia y las clases dominantes respectivamente. Desde esta perspectiva deben interpretarse como medios de comunicación de un grupo social restringido, que se servía de la escultura para satisfacer su anhelo de representación y exhibición tanto en este mundo como

⁶ Entre las obras más importantes sobre este tema merecen citarse: Gage 1999; Jones – MacGregor 2002a; Cleland et al. 2004 y Brinkmann 2008a (versión española modificada: Brinkmann y Bendala 2009).

⁷ Más detalles sobre los contextos de la escultura ibérica: Mielke 2012.

en el más allá. Para investigar la vinculación existente entre las esculturas ibéricas y los procesos sociológicos de la época, es necesario tomar en consideración tanto el contexto arqueológico como la presentación original, a la que pertenecía también –y además en un grado muy alto– la policromía.

El objetivo del presente artículo es, en primer lugar, realizar un inventario crítico de la policromía de las esculturas ibéricas. En segundo lugar, se pretende que las reflexiones sobre la importancia del color en las obras escultóricas ibéricas desemboquen en el proyecto de intentar el acercamiento a un concepto ›ibérico‹ del color, existente ya desde sus orígenes.

HALLAZGOS CLAVE SOBRE LA POLICROMÍA DE LAS ESCULTURAS IBÉRICAS

En primer lugar presentaremos los hallazgos esenciales de policromía escultórica ibérica, centrandó la atención en las obras sobre las que se han realizado estudios de los restos pictóricos. En este grupo se han incluido también otros hallazgos clave que son relevantes en este debate.

Tal como se ha dicho en la introducción, la escultura ibérica más famosa, la *Dama de Elche*, muestra restos de una policromía original (lám. 1)⁸. El busto, que mide aproximadamente medio metro, fue descubierto por casualidad en 1897, durante la realización de unos trabajos agrícolas en *La Alcudia de Elche* (Alicante), la antigua Ilici, cuando la investigación de la cultura ibérica estaba en sus albores⁹. Según el relato de los descubridores, la estatua se encontraba en un nicho formado por planchas de piedra (fig. 2). Hasta hoy se desconoce de qué tipo de monumento podría tratarse (¿cámara sepulcral?). Un año más tarde fue vendida al Museo del Louvre y, en 1943, durante la ocupación de Francia por las tropas alemanas, fue devuelta a España. Actualmente se conserva en el *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid. La obra representa el busto, aproximadamente a tamaño real, de una mujer ataviada con ropajes y joyas suntuosas. Desde el primer momento, los rasgos del rostro y la mirada ensimismada despertaron admiración y dieron pie a todo tipo de especulaciones. La *Dama* representada luce un tocado ricamente adornado compuesto por varios elementos. No obstante, las piezas de su indumentaria más sobresalientes son dos rodetes de gran tamaño, profusamente ornamentados, en los que se recoge el cabello trenzado en espiral. Este peinado era muy común en todo el ámbito mediterráneo y, en la región de Valencia, las mujeres lo lucen todavía hoy en ocasiones especiales cuando visten el traje regional. La *Dama* viste una senc-

⁸ De las numerosas publicaciones sobre la *Dama de Elche* aquí mencionaremos solamente: Olmos Romera – Tortosa Rocamora 1997; Rodero Riaza 1997; Vives Boix 2000 y Blech et al. 2001, 630 con lám. 230-231.

⁹ Sobre la azarosa historia del busto v. Manso Martín 1997.

lla túnica interior, sobre la que desde el hombro izquierdo se extiende una prenda parecida a una toga y por encima de ambas lleva un manto, que destaca por el diseño de los pliegues, y que cubre sus hombros. En la espalda tiene una cavidad que se interpreta como un recipiente para guardar las cenizas de una cremación. La mayoría de los arqueólogos tienden a datar la figura a finales del siglo V o comienzos del siglo IV a. C. Una cuestión que sigue siendo controvertida es si se trata de una pieza esculpida directamente para un enterramiento o de una figura de cuerpo entero que originariamente estaba de pie o sentada y que más tarde fue modificada para darle un uso secundario como recipiente cinerario.



Fig. 2: Reconstrucción de las características del hallazgo del busto de la Dama de Elche (Alicante), publicado por A. Ramos Folqués en 1944 sobre la base de un informe oral (Ramos Folqués 1944, Fig. 3).

Desde muy pronto se intentó reconstruir la policromía original de la *Dama de Elche*, destacando entre todos los estudios los del historiador José Pijoán Soteras (lám. 2b-c)¹⁰. Lamentablemente, a la azarosa historia de la *Dama de Elche* pertenece también el hecho de que las informaciones, tanto sobre los restos de pintura que se han conservado, como sobre el material y un posible estucado, son confusas y contradictorias¹¹. Al margen de ello, en el busto se detectaron huellas de pintura roja y azul. Hoy en día, a simple vista solo se aprecian rastros rojos en los labios y en las partes hundidas del suntuoso adorno sobre el pecho (lám. 1a). Al parecer, el color azul desapareció muy pronto. Vives Boix lo atribuye a las operaciones de limpieza de la obra¹². Sin embargo,

¹⁰ Olmos Romera – Tortosa Rocamora 1997, 282 s.

¹¹ V. el detallado debate en Vives Boix 2000, 36-39 y Luxán et al. 2005, 420.

¹² Vives Boix 2000, 39.

las investigaciones de Luxán et al. han demostrado que el color desapareció probablemente en el curso de un dilatado proceso de recristalización, en el que se perdió tanto el estucado como los restos de pintura¹³. Entre otros factores, el transporte de humedad a la superficie del busto originó desprendimientos, aunque también un nuevo precipitado de las diversas capas de estuco y de la capa de pintura. El desencadenante de este proceso fue probablemente la interacción de la temperatura y la humedad del aire, a la que la figura se ha visto expuesta a lo largo de su agitada historia. Los análisis han demostrado que originariamente estuvo revestida de una capa de estuco a base de yeso y cal. El color rojo se ha identificado como cinabrio natural, mientras que el azul, como azul egipcio. Asimismo se comprobó que la figura había sido esculpida en piedra caliza local o regional. Resulta poco menos que increíble que fueran Luxán et al. quienes en 2003 analizaran por primera vez esta obra emblemática, aplicando criterios científicos. Igualmente sorprendente es el hecho de que, también por primera vez, se demostró mediante análisis científicos la autenticidad del busto que entretanto había sido puesta en duda en diversas ocasiones¹⁴. En 2006, la *Dama* regresó a su lugar de origen con motivo de la inauguración del nuevo *Museo Arqueológico y de Historia* de Elche. Antes del traslado, la figura fue sometida de nuevo a análisis exhaustivos, prestándose especial atención a los restos de pintura. El resultado de estos análisis no ha sido publicado todavía, pero sí se han dado a conocer los primeros hallazgos, según los cuales ha sido posible documentar un número mayor de pigmentos¹⁵. Además de cinabrio, se ha comprobado la utilización de ocre rojo y amarillo, azul egipcio y rosa en el rostro. De acuerdo con estos indicios, F. Vives Boix ha elaborado una nueva reconstrucción de los colores utilizados originariamente (lám. 1d)¹⁶. De momento, solo queda esperar la publicación de los resultados y confiar en que no se dilate demasiado.

La obra con los restos de policromía más intensos y llamativos es la *Dama de Baza*, que fue descubierta en 1971 (lám. 2a-b)¹⁷. Esta figura de 1,30 m de alto procede de la tumba 155 de la necrópolis de *Cerro del Santuario* (Baza/Granada) y representa a una mujer de cierta edad sentada en un trono con alas. La estatua ocupaba el eje central de la cámara funeraria, compuesta por un cuadrado cuyos lados medían 2,60 m (fig. 3). La figura representada se ha interpretado como una divinidad, en analogía con numerosas efigies mediterráneas. Debajo del trono hay una cavidad que

¹³ Luxán et al. 2005, 421 s. y 423 s.

¹⁴ Moffitt 1995.

¹⁵ <http://damaelche.blogspot.com/2007/07/la-policroma.html> (14.1.2010).

¹⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Dama_de_Elche (14.1.2010).

¹⁷ Presedo Velo 1973; Presedo Velo 1982, 200-215; Chapa Brunet – Izquierdo Peraile 2010.

contenía las cenizas fúnebres¹⁸, ya que la incineración era el rito funerario habitual entre los íberos. Según los análisis antropológicos se trata de los restos de una mujer de entre 20 y 30 años de edad¹⁹, lo que contrasta con el ajuar funerario que parece remitir más bien a un guerrero. La datación de la tumba, en la primera mitad del siglo IV a. C., se ha hecho comparando las piezas de cerámica del ajuar con la tumba 176 de la misma necrópolis, en la que se ha hallado cerámica griega de importación. Aunque la estatua conserva abundantes restos de policromía²⁰, es lícito pensar que se trata de un pálido reflejo de la decoración original. La comparación de las primeras imágenes publicadas (lám. 2a-b) con el estado actual pone claramente de manifiesto que, casi 40 años después de su descubrimiento, los colores han perdido intensidad, sobre todo en el caso de los pigmentos azules. Poco después de la recuperación de la figura la oxidación, entre otros factores, originó la desaparición paulatina de los colores, tal como apunta Presedo Velo²¹. Asimismo, al despejar el suelo de las cámaras funerarias, en torno a la estatua se comprobó la existencia de una gran mancha de color marrón que demuestra que el agua que se había ido filtrando en la tumba a lo largo de los siglos, se llevó consigo gran parte de los pigmentos²². Con todo, los abundantes restos de pintura permiten realizar una reconstrucción casi completa de la policromía de la estatua. El rostro y las manos tienen un tono rosáceo que se hace más intenso en los labios (lám. 3a). Las cejas, las pestañas y los mechones de pelo, que asoman por debajo de la toca, eran negros. Al tocado pertenecen también los dos pequeños redondeles de color negro situados sobre las mejillas, delante de las orejas, que quizás sean también mechones de cabello (lám. 3b). En cuanto a la vestimenta, la túnica interior era azul con una cenefa inferior de color bermellón, compuesta por una franja a la que sigue otra con un dibujo ajedrezado²³ y un estrecho borde azul a modo de remate (lám. 3c). El manto colocado sobre la parte posterior de la cabeza y el tocado a modo de velo reproducen el diseño cromático (lám. 3b). Al observar la estatua por la espalda, se aprecia claramente que el manto tuvo que ser originariamente de color azul en su totalidad, pues en la nuca se han conservado abundantes restos de este color (lám. 2b). El manto está rematado asimismo con una

¹⁸ Presedo Velo 1973, 190; en Jaeggi 1999, lám. 9, n.º 94, puede verse una fotografía lateral en la que se distingue la cavidad.

¹⁹ Reverte Coma 1986; Trancho Gallo – Robledo Sanz 2010.

²⁰ En el primer informe de la excavación, los restos de color se describen de forma muy general y sucinta (Presedo Velo 1973, 191 s.).

²¹ Presedo Velo 1973, 191.

²² Presedo Velo 1973, 191.

²³ No se sabe con certeza si el dibujo ajedrezado era rojo y azul, rojo y blanco, o si se daban ambas combinaciones (v. las imprecisas descripciones en Gómez et al. 2010, 116). Como en algunas zonas situadas entre los cuadrados rojos del dibujo se identifican claramente restos de azul (Chapa Brunet – Izquierdo Peraile 2010, 33, fig. 5-6. aquí lám. 3b-c), nos inclinamos a suponer que todo el borde era rojo y azul y que en las zonas blancas ha desaparecido el color azul.

cenefa roja, consistente en una franja y un dibujo de tablero de ajedrez. Los zapatos, que asoman por debajo del vestido, eran igualmente de color bermellón²⁴. El cojín sobre el que la figura apoya los pies presenta rastros de pintura azul (lám. 2a). El pichón que la dama sostiene en su mano izquierda era también azul, a excepción del ojo representado por un punto negro. Las joyas eran de color gris plata (lám. 3a-b). El trono, en cambio, estaba pintado en un tono ocre pardo –sin duda a imitación de la madera–, mientras las alas presentan una línea más clara que las atravesas en toda su extensión (lám. 2a).



Fig. 3: Reconstrucción de la cámara de la tumba 155 de la necrópolis ibérica del Cerro del Santuario (Baza/Granada). Dibujo: D. Álvarez Cueto (*Chapa Brunet – Izquierdo Peraile 2010, 30, Fig. 2*).

Los pigmentos de la estatua han sido analizados en diversas ocasiones aplicando distintos métodos, pero todos han llegado a los mismos resultados²⁵. Los análisis han confirmado que, antes de proceder a policromarla, la figura fue revestida con una capa de estuco al yeso (lám. 3a) con objeto de alisar la superficie porosa de la piedra caliza y prepararla para facilitar la aplicación de los colores. Los análisis han documentado asimismo el uso de los pigmentos siguientes: para el color que mejor se ha conservado hasta hoy, el rojo intenso, se utilizó cinabrio. Este material se usó

²⁴ Gómez et al. 2008, 111 s., afirman que los zapatos estaban pintados también en ocre, pero esta afirmación contradice las conclusiones de Presedo Velo 1973, 188 y Cabrera Garrido 1972, 24. Tal como se aprecia en las fotografías (lám. 2a) y en el original, los zapatos están pintados también con cinabrio.

²⁵ Cabrera Garrido 1972; Ferrero Calabuig et al. 2001; Gómez et al. 2008; Gómez et al. 2010.

también en los tonos rosáceos de la piel y en los labios, donde es algo más intenso, mezclándolo con el yeso del estuco²⁶. El azul fuerte es un pigmento artificial, conocido como azul egipcio. Para los tonos ocre y pardo del trono se emplearon tierras rojas y, más exactamente, hematites. Las partes blancas se consiguieron con el yeso de estucar, y las negras, probablemente con un pigmento elaborado a base de cenizas de huesos de animales y cal. El color de las joyas constituye una peculiaridad. Tal como ya supusieron Ferrero Calabuig et al.²⁷ y confirmaron Gómez et al.²⁸, estas zonas se recubrieron con hojas de estaño, aplicándose a continuación una sola mano de pintura, excepto en los adornos del borde del vestido, donde se han documentado dos capas de cinabrio. Los análisis no han podido identificar, sin embargo, el aglutinante utilizado en los pigmentos. Cabrera Garrido se inclina por el yeso y por una técnica antigua conocida como «fresco al yeso»²⁹. Esta hipótesis podría ser cierta en el caso de los tonos rosáceos de la piel, pero para el resto de los colores es dudosa. En este último caso habría que pensar más en una técnica de tipo temple.

Otra singularidad del ajuar funerario de la *Dama de Baza* (fig. 3) es el hecho de que gran parte de la cerámica fue pintada con los mismos colores que la estatua –blanco, rojo, pardo y azul– (lám. 2c-d)³⁰. Igualmente insólito es que los colores fueron aplicados después de que las vasijas hubieran sido cocidas. Lamentablemente, ningún análisis de los pigmentos ha tenido en cuenta las piezas de cerámica, por lo que todavía está pendiente su verificación. No obstante, hay que resaltar que el hecho en sí aumenta notablemente la importancia del color en la dotación de la cámara funeraria.

En 1995, en la periferia de Baza (Granada) se descubrió otro fragmento escultórico muy importante en lo que respecta a la policromía (fig. 4; lám. 4). Esta figura, conocida como *Guerrero de Baza* o *Busto de varón*, fue encontrada fuera de cualquier contexto y muy deteriorada³¹. Excavaciones posteriores en la zona del hallazgo han revelado que la estatua de piedra caliza³² debió pertenecer a la necrópolis ibérica que existió en el *Cerro Largo*, desde el siglo IV al siglo III a. C., y que ha sido destruida en gran parte por la explotación de una cantera, además de por algunas excavaciones ilegales³³. En el curso de estas actividades, una excavadora debió de sacar la figura a la

²⁶ Gómez et al. 2008, 214.

²⁷ Ferrero Calabuig et al. 2001, 114-115.

²⁸ Gómez et al. 2008, 215.

²⁹ Cabrera Garrido 1972, 25.

³⁰ Pereira Sieso 2010.

³¹ Chapa Brunet – Olmos Romera 1997; San Martín Montilla – Ramos Lizana 1999.

³² En el primer informe sobre la estatua se afirmaba todavía que era de piedra arenisca (Chapa Brunet – Olmos Romera 1997, 163). Entretanto, los análisis han demostrado que se trata de piedra caliza local (Gaitán Espinosa et al. 1999).

³³ Ramos Millán et al. 1999.

luz y la depositó en otro lugar, tal como indican claramente las huellas de una pala mecánica en la pieza en cuestión (fig. 4). Aunque no ha sido posible establecer una conexión entre el fragmento escultórico y las tumbas descubiertas en excavaciones posteriores, es lógico suponer un contexto similar al de la *Dama de Baza*. El *Guerrero de Baza* es en realidad el torso de un varón cuya parte conservada mide 61 cm de alto. La figura viste una prenda de manga corta parecida a una túnica y sobre ésta lleva un manto recogido en el hombro derecho. En la espalda existe un hueco rectangular destinado probablemente a guardar las cenizas del difunto, en analogía con las esculturas descritas con anterioridad (lám. 4b). En la parte delantera, debajo del pectoral izquierdo, hay otra abertura, irregular y más pequeña, que comunica con el hueco rectangular ya citado (lám. 4). Posiblemente se trate de un accidente cuando se excavó la oquedad o de un daño posterior. Debido a la forma irregular, puede descartarse que fuera una abertura intencionada. El desgaste en la parte inferior de la figura permite suponer que estaba montada en un podio. El manto, recogido sobre el hombro derecho, deja ver el brazo derecho, que se representa doblado (lám. 4a). En comparación con el resto de la estatua, las proporciones del brazo son demasiado pequeñas y está trabajado como si se tratara de un bajorrelieve. Otro aspecto llamativo es asimismo el hecho de que el antebrazo desaparece debajo del manto sin dejar el menor rastro, lo que contrasta inequívocamente con la calidad escultórica del torso en general. La única explicación plausible de esta singularidad es que se trate de una modificación posterior. A diferencia de otros investigadores, nosotros nos inclinamos por la hipótesis de que esta pieza fuera en origen una estatua posiblemente completa y que quizá ya estaba deteriorada cuando se remodeló. Asimismo es posible que fuera entonces cuando se abriera, ciertamente con poca habilidad, la cavidad que originó el hueco de la parte delantera. Igualmente cabe suponer que, en la estatua original, el brazo derecho asomara por delante o ligeramente por el costado. Así parece confirmarlo tanto la trayectoria de la abertura del manto en la parte derecha del torso, como un borde horizontal algo separado, muy próximo a la unión de ambos extremos del manto. Es probable que, en el curso de las operaciones de reforma, un escultor poco hábil transformara el miembro, puede que ya roto, en un brazo doblado. Quizás en este momento se modificó también la caída de algunos pliegues de la parte delantera, pues debajo de la unión de los extremos del manto se aprecia ligeramente una antigua fractura con una singular disposición de los pliegues (lám. 4a). Una cuestión que no ha sido posible aclarar todavía es si las tres muescas longitudinales del pecho formaban parte del diseño original o si fueron incorporadas más tarde. En opinión de Chapa y Olmos, pretenden simular pliegues de la camisa³⁴. La datación de esta pieza no resulta fácil. Chapa y Olmos ven en ella una obra de finales del siglo II o

³⁴ Chapa Brunet – Olmos Romera 1997, 165.

comienzos del siglo I a. C., basando su hipótesis en la indumentaria de corte más bien romano y en la posición del brazo, que a los citados autores les recuerda a las reproducciones posteriores de personajes togados³⁵. Sin embargo, los responsables de las excavaciones ulteriores mantienen con razón que en la necrópolis no se ha encontrado ningún material de dicha época, por lo que plantean como fecha el siglo III a. C.³⁶. Como, en nuestra opinión, se trata de una reconstrucción, nos atrevemos a proponer una fecha anterior para la estatua original, que podría situarse incluso en el siglo IV a. C. Aunque no es posible determinar cuándo se llevó a cabo la transformación, a la hora de aventurar una datación debería darse más importancia al material datado de la necrópolis que a la postura de un brazo.

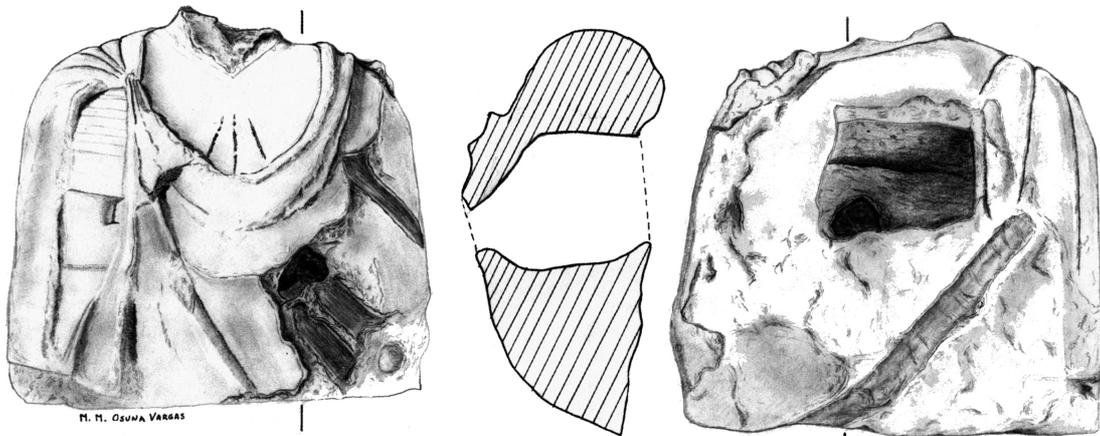


Fig. 4: Documentación gráfica del fragmento escultórico del Guerrero de Baza / Busto de Varón hallado en la necrópolis ibérica del Cerro Largo (Baza/Granada) (Ramos Millán et al. 1999, Fig 2.15.).

Por fin llegamos a los colores. Aunque la estatua, y en particular el tipo de piedra, fue sometida a estudios científicos rigurosos –lo que supuso un gran esfuerzo–, los análisis de los rastros de color son más que insatisfactorios³⁷. Sólo se analizaron tres zonas que, además, no pueden localizarse con claridad³⁸. Por otro lado, es más que evidente que los análisis fueron realizados al margen de planteamientos arqueológicos. Por ejemplo, el informe deja bien claro que la estatua había sido estucada, pero los autores no lo mencionan explícitamente o no se dieron cuenta de ello. Por esta razón, en líneas generales, sólo puede afirmarse que, además de estuco al yeso, se utiliza-

³⁵ Chapa Brunet – Olmos Romera 1999, 36 s.

³⁶ Ramos Millán et al. 1999, 22.

³⁷ Gaitán Espinosa et al. 1999.

³⁸ Gaitán Espinosa et al. 1999. La comparación de todas las pruebas realizadas en la estatua (p. 49) con la lista de los análisis de los pigmentos de color (p. 53, tab. 3) y las fotografías, en las que aparecen marcados los puntos correspondientes (p. 55, fig. 5.1 y 5.2.), suscitan más preguntas que respuestas, sobre todo porque una de las fotografías es tan borrosa que no se puede identificar ninguna de las marcas importantes.

ron tierras rojas, cinabrio y rastros de ceniza de huesos de animales como materia colorante. Con todo, de la descripción de los restos visibles pueden deducirse algunas informaciones de interés. Lo primero que llama la atención es el color entre marrón oscuro y malva rojizo de la prenda tipo túnica (lám. 4a). En su descripción, Chapa y Olmos hablan incluso de púrpura y relacionan el empleo de este color con algunas pruebas documentales sobre la púrpura hispánica³⁹. En este contexto cabe preguntarse si se trata realmente del color original. Por una parte, hasta el momento nadie ha documentado el uso de la púrpura como pigmento para pintar, siendo este uso cuando menos cuestionable. Por otra parte, se sabe que el cinabrio, cuya presencia en la estatua ha sido documentada, oscurece mucho cuando se emplea como pigmento⁴⁰. Como el busto ha sido analizado sin tomar en consideración estos planteamientos, es imposible determinar si el cinabrio fue mezclado con otras sustancias para oscurecer el color de la camisa. Asimismo, se ha documentado la presencia de ceniza de huesos de animales. En el cuello de la camisa (lám. 4a) se identifica un dibujo a base de franjas anchas pintado en un luminoso rojo anaranjado⁴¹. Aquí podrían haberse utilizado los pigmentos documentados a base de tierras rojas. Este mismo color fue utilizado en la zona remodelada de la camisa. El borde de la manga corta presenta un dibujo ajedrezado, al que siguen cuatro franjas de diferente anchura⁴². En el extremo superior de la manga aparece de nuevo el color pardo o malva rojizo. No ha sido posible determinar si la zona entre las franjas se dejó blanca o si se pintó con otros colores no documentados. En el manto, concretamente debajo de la zona donde se unen los extremos, se identifican también unas líneas transversales pintadas en rojo claro que discurren sobre la caída de los pliegues en una trayectoria irreal. Tanto en la parte delantera como en el reverso, el manto presenta algunas zonas con restos de cinabrio (lám. 4a-b). En un punto se identifican tres trazos pequeños de color entre gris y pardo oscuro, de los que no se sabe si formaban parte de algún dibujo⁴³. En lo que atañe a los colores de la «túnica» y del manto, es de suponer que se trata de restos de la pintura original. Por el contrario, el dibujo a base de franjas de la manga corta tuvo que haber sido realizado después de la remodelación, al igual que las líneas claras del manto. Todo ello pone de manifiesto la importancia del color incluso en la reutilización de la escultura.

A lo largo de los muchos años de excavaciones, en el yacimiento de *La Alcudia de Elche* (Alicante), de donde procede también la famosa *Dama*, se han descubierto muchos otros fragmentos de es-

³⁹ Chapa Brunet – Olmos Romera 1999, 34.

⁴⁰ Brinkmann 2008d, 227. Este fenómeno ya lo describió Vitruvio en su obra *De architectura* (VII. 9).

⁴¹ Fotografía: San Martín Montilla – Ramos Lizana 1999, fig. 7.6.

⁴² Fotografía: San Martín Montilla – Ramos Lizana 1999, fig. 7.5.

⁴³ Fotografía: San Martín Montilla – Ramos Lizana 1999, fig. 7.8.

culturas, pero todos pertenecen a contextos secundarios⁴⁴. Un gran número de ellos presenta todavía restos de pintura. Sin embargo, hasta ahora sólo en un caso se han analizado los pigmentos visibles⁴⁵. Se trata del torso de una figura masculina que lleva un manto recogido sobre el hombro derecho con una fíbula (lám. 5). La figura fue encontrada en 1949 durante las excavaciones y, en general, se data en el siglo IV a. C.⁴⁶. En esta escultura de piedra caliza se observan todavía diversos restos de materia colorante. La túnica interior es de color rojo claro y el manto, rojo oscuro. En muy pocas zonas aparece el azul, lo que ha movido a Ramos Folqués a suponer que este color quizás habría sido utilizado para sombrear la vestimenta⁴⁷. Sin embargo, asimismo cabe pensar que el azul pudo haber sido utilizado para marcar los bordes de las distintas prendas, como en la *Dama de Baza*. En esta figura, las huellas de pintura roja y azul se han interpretado también como imprimación; el rojo sería la capa preliminar y el azul, el color cubriente⁴⁸. Sin embargo, esta hipótesis no es concluyente, como ponen de manifiesto las explicaciones de Vives Boix, quien se inclina también por un borde de otro color⁴⁹. Al margen de la interpretación de los restos de color, los análisis han demostrado que los pigmentos azules se corresponden con el azul egipcio, mientras que el rojo oscuro está compuesto por hematites y el rojo claro, por tierra ocre (goetita). Antes de aplicar la materia colorante, la porosa piedra caliza fue revestida muy probablemente con una capa de estuco⁵⁰.

Estas cuatro obras representan la totalidad de las esculturas en las que se han analizado los restos de pintura conservados, y en ellas llama la atención el hecho de que, en general, se trata de piezas que posiblemente fueron depositadas bajo tierra. Junto a ellas, existe un número nada despreciable de esculturas que también merecerían un estudio de los restos de policromía. Una de ellas procede también del citado yacimiento de *La Alcudia de Elche* (Alicante). Se trata del torso de la estatua de un guerrero, en la que los restos de pintura conservados amplían los datos presentados hasta ahora en un punto importante (lám. 6a)⁵¹. Este fragmento de piedra caliza, de unos 43 cm de altura, representa el torso de una figura masculina. Aunque faltan los brazos y la cabeza, el guerrero luce un peto profusamente adornado, en el que domina la cabeza tridimensional de un

⁴⁴ Ramos Folqués 1950; Ramos Fernández – Ramos Molina 2004.

⁴⁵ Ferrero Calabuig et al. 1999.

⁴⁶ Ramos Folqués 1950, 355; Ramos Folqués 1955-1955 (1956), 104; Ramos Fernández – Ramos Molina 2004, 138 s.

⁴⁷ Ramos Folqués 1950, 355.

⁴⁸ Información verbal de R. Ramos Fernández citada en Vives Boix 2000, 37.

⁴⁹ Vives Boix 2000, 37.

⁵⁰ Ferrero Calabuig et al. 1999, 542.

⁵¹ Ramos Folqués 1950, 354 con fig. 1; Ramos Fernández – Ramos Molina 2004, 138.

lobo que sobresale de la superficie. Debajo se distingue la conocida prenda tipo túnica, en la que se han conservado restos de pintura. El aspecto más singular, en este caso, es una decoración perfectamente identificable, a base de volutas y de otros ornamentos vegetales de color rojo oscuro, situada debajo del hombro izquierdo, entre las correas del peto. Hasta ahora, esta es la única prueba evidente de que en la escultura ibérica se utilizaban colores para representar elementos ornamentales en las superficies planas de la indumentaria, tal y como conocemos en las estatuas griegas de la época⁵². El leve relieve de los ornamentos pintados parece indicar que se trata de huellas de la erosión. Las partes de la estatua cubiertas por determinados colores, han contribuido a que la erosión haya sido menor que en otras zonas sin pintar o pintadas con otros colores. Con el paso del tiempo se ha originado así un relieve erosivo coloreado apenas visible, que a menudo se detecta solamente mediante una iluminación adecuada. Sin embargo, hasta ahora no se han aplicado los métodos pertinentes para analizar las esculturas ibéricas⁵³.

En relación con la policromía de las esculturas ibéricas queda por mencionar todavía un pequeño relieve procedente de la necrópolis de *La Albufereta* (Alicante), descubierto en 1934, que presenta elementos policromados relativamente bien conservados (lám. 7c-d)⁵⁴. Se trata de una pequeña placa de piedra arenisca de tan sólo 17 cm de altura, que procede de la estructura arqueológica n.º 100, el *ustrinum* de una mujer adulta. Sobre la base de los restantes objetos del *ustrinum*, entre ellos dos terracotas asimismo pintadas y de los rasgos estilísticos, el relieve ha sido datado en el siglo III a. C. Lamentablemente la pieza fue sustraída, en 1969, de la vitrina del Museo de Alicante y desde entonces está desaparecida. Por ello, los restos de pintura solo pueden valorarse en función de las escuetas descripciones y de una acuarela de la época del hallazgo. En la placa aparecen representadas dos personas, una frente a otra. A la izquierda, se distingue a una mujer ricamente ataviada que sostiene un huso en la mano izquierda, mientras que el dedo índice de su mano derecha señala hacia su boca en un gesto desconocido. La figura masculina que tiene enfrente viste una camisola debajo de un manto, y con la mano derecha se apoya en una lanza. El hombre está descalzo y luce una tonsura. Sin más datos es imposible hacer una interpretación de la escena, entre otras razones porque no conocemos prácticamente nada del mundo simbólico de los íberos. Por ello, no podemos saber si se trata de una escena cotidiana o mítica en la que, por ejemplo, la figura femenina podría representar a una divinidad identificable con una parca por el huso que lleva en la mano. Al margen de estas consideraciones, en el momento del hallazgo se constató una

⁵² V. los numerosos ejemplos en el catálogo de la exposición Brinkmann 2008a.

⁵³ Sobre los métodos vs. Brinkmann 2008c, 25 s.

⁵⁴ Verdú Parra 2005, 74-76; Figueras Pacheco 1946. La referencia a esta pieza se la agradezco a Dr. Michael Blech.

policromía muy rica, pero los colores empezaron a desvanecerse casi inmediatamente después de su exhumación⁵⁵. Como documentación se realizó por ello una acuarela (lám. 7c) que reproducía los colores conservados. En relación con ello, el excavador resalta que pintó la acuarela según su parecer y entender y con el máximo rigor, por lo que no constituye una reconstrucción arbitraria. Los colores observados en el relieve eran el rojo, azul, verde, amarillo, pardo, blanco y violeta, así como el rosa en los rostros, y con ellos se pintaron no sólo las vestiduras, sino también las superficies lisas. Según parece, en uno de los laterales se pintó además un elemento decorativo (lám. 7d). Lamentablemente, no se analizaron los pigmentos utilizados y sólo cabe esperar que esta pieza aparezca de nuevo incólume en algún momento. No obstante, la acuarela representa una contribución importante al estudio de la policromía de la escultura ibérica, ya que hasta ahora es la que contiene la paleta de colores más amplia.

Las obras presentadas hasta el momento son, sin excepción, esculturas antropomorfas. En muchas de las numerosas obras zoomorfas de la escultura ibérica se observan también rastros de policromía, aunque hasta ahora sólo se conocen restos de pintura roja. En este contexto cabe citar, por ejemplo, un hallazgo reciente del *Tossal de les Basses* (La Albufereta/Alicante) (lám. 7a-b)⁵⁶. En una pequeña necrópolis ibérica de este yacimiento que abarca varios periodos, se han descubierto, aunque trasladados de sitio, diversos fragmentos de esculturas que se interpretan como pertenecientes a tumbas en superficie. Entre ellos figura la mandíbula inferior de un león, esculpida en piedra arenisca, que conserva restos evidentes de pintura color carmín, con la que fueron coloreadas la lengua colgante y la parte exterior de la mandíbula. Sin realizar un examen analítico minucioso del original, no es posible confirmar la existencia de restos de pintura azul, tal y como sugiere la fotografía. La pieza en sí no ofrece demasiados puntos de apoyo para su datación, pero es probable que este fragmento pertenezca al grupo de estatuas ibéricas de leones más antiguas, de los siglos V y IV a. C.⁵⁷.

Las esfinges del mediorrelieve de *El Salobral* (Albacete), que fueron descubiertas en 1901 sin ningún contexto, demuestran que los cuerpos de los animales se pintaban con frecuencia de rojo en su totalidad⁵⁸. Hoy en día se sabe que estas esculturas pertenecían a una necrópolis y que posiblemente formaban parte de un monumento funerario⁵⁹. Una de las esfinges se conserva ac-

⁵⁵ Figueras Pacheco 1946, 313 s.

⁵⁶ Ayuntamiento de Alicante 2007, 50 s.; 100.

⁵⁷ Chapa Brunet 1985, 136-140.

⁵⁸ Chapa Brunet 1980, 318-319; Chapa Brunet 1985, 75.

⁵⁹ Blázquez Pérez 1995.

tualmente en Francia⁶⁰ y la otra, en el *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid⁶¹. En ambas se observan todavía restos evidentes de pintura roja. En el marco de una restauración, la pieza de Madrid fue sometida también a un análisis (lám. 6b-c)⁶². De acuerdo con los resultados, esta figura había sido revestida previamente con una capa de estuco. De los dos tonos de rojo que exhibe – uno claro en el cuerpo y otro más oscuro en el ala– sólo fue analizado el primero. Según los escuetos datos de los que disponemos, los pigmentos utilizados fueron elaborados a partir de tierras que contenían óxido de hierro.

Podrían citarse otros muchos ejemplos pero, sin un análisis minucioso, en la mayoría de ellos sólo pueden describirse rastros de pintura roja, lo que no lleva mucho más lejos. No obstante, este hecho pone al menos de manifiesto que la policromía de las esculturas ibéricas no era una excepción, sino una regla.

Junto a los restos de pintura en obras escultóricas, hay que citar algunos hallazgos que pueden ponerse también en relación con la policromía. En este contexto destaca por su importancia una tumba de la necrópolis de *El Cigarralejo* (Mula/Murcia), descubierta en 1950 (fig. 5) e identificada con el n.º 59. Se trata de una incineración cuya urna cineraria fue depositada, junto con las ofrendas, en una fosa cubierta por una sencilla losa rectangular a modo de remate (fig. 5A)⁶³. Las armas que formaban parte de las ofrendas han permitido identificar al difunto como un personaje masculino⁶⁴. La datación general sitúa la tumba entre los años 350 y 325 a. C. Entre los elementos más llamativos del ajuar (fig. 5B) figuran unos 14 cuencos de distintos tamaños. En tres de ellos se han encontrado restos de materia colorante (fig. 5B 27, 31, 32)⁶⁵. Los análisis han demostrado que se trata de residuos de diversos pigmentos⁶⁶, habiéndose documentado la presencia de carbonato de cobre (malaquita o azurita), óxido de hierro y carbonato, y óxido de plomo, es decir, elementos relacionados con los colores azul o, en su caso, verde⁶⁷, rojo y blanco⁶⁸. Según estos indicios, los cuencos debieron utilizarse para realizar diversas operaciones. Al ajuar pertenecen

⁶⁰ Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1998, 306, n.º 175.

⁶¹ Manso Martín et al. 2001.

⁶² Manso Martín et al. 2001; Navarro Gascón 2001.

⁶³ Cuadrado Díaz 1987, 177-181.

⁶⁴ De algunas armas no se sabe con seguridad si pertenecen a la tumba 59 o a la 60 (Cuadrado Díaz 1987, 177; 179).

⁶⁵ Cuadrado Díaz 1987, 177, *Cerámica ibérica fina* n.º5, 6 y 10.

⁶⁶ Cuadrado Díaz 1987, 181. Lamentablemente, la descripción resulta demasiado general, pues no se menciona la composición química. Sobre los análisis, v. también la descripción de Castelo Ruano 1995, 142 s.

⁶⁷ En el escueto informe, el carbonato de cobre se relaciona solamente con el azul (Cuadrado Díaz 1987, 181). Como no está claro si se trata de malaquita, que da como resultado verde, o de azurita, que da azul, hay que suponer también el verde (Brinkmann 2008d, 228 s.).

⁶⁸ En general sobre los pigmentos: Brinkmann 2008d.

también una docena de piedras ovoides de pequeño tamaño (fig. 5B 1-12), cinco piedras oblongas con los extremos redondeados (fig. 5B 13-17) y una piedra redonda lisa (fig. 5B 18). Las piedras más largas podrían identificarse como manos de almirez y la piedra redonda plana, como un yunque. Mediante los análisis oportunos habría que comprobar si las piedras fueron utilizadas para la obtención de pigmentos. Las características del ajuar funerario apuntan a una persona que debió dedicarse a la elaboración de sustancias colorantes. Aunque la tumba se ha atribuido a un alfarero, sobre la base de las piedras ovoides que han sido interpretadas como herramientas alisadoras, E. Cuadrado ya había comentado con anterioridad que el color azul aparece sólo en esculturas⁶⁹. En relación a ello cabe apuntar que la decoración de objetos de cerámica exige conocimientos específicos –a menudo, los colores sólo se hacen visibles después de la cocción– y, en principio, no tiene nada que ver con la preparación de pigmentos. Los recipientes presentados al principio, procedentes de la tumba de Baza (lám. 2c-d), constituyen una excepción. Los colores cerámicos se fabrican básicamente a partir de barbotinas a las que, en determinados casos, se pueden incorporar pigmentos⁷⁰. Los colores se preparan, por tanto, de manera indirecta y no se aplican directamente. El ajuar de la tumba indica, sin embargo, una clara relación con la preparación de materias colorantes, por lo que es posible que nos encontremos más bien ante la tumba de un pintor no especializado que, probablemente, se dedicaba a policromar esculturas, además de los espacios interiores de viviendas, tumbas, etc.⁷¹. La interpretación de este hallazgo la respaldan textos griegos antiguos en los que se dice que había artistas especializados en policromar estatuas y que este trabajo rara vez lo hacían los propios escultores⁷². Dignas de mención son también las armas del ajuar (fig. 5B 19-21), que documentan la vinculación del artesano con las capas superiores de la sociedad.

Las citadas excavaciones en *La Alcudia de Elche* (Alicante) aportan más indicios sobre la actividad de los pintores. En concreto, se trata de restos de materias colorantes en forma de bola o pella que han sido interpretados como residuos de un taller⁷³. Sin embargo, no se proporcionan más informaciones sobre el contexto del hallazgo, salvo que los objetos proceden del *nivel ibérico clásico*, lo que indicaría el siglo IV y III a. C.⁷⁴. Los pigmentos, tanto de estos objetos como del

⁶⁹ Cuadrado Díaz 1987, 181.

⁷⁰ En general, sobre los fundamentos de la cerámica pintada: Rice 1987, 331-346 (capítulo 11, *The Color of Ceramic Materials*).

⁷¹ García y Bellido 1945 ofrece una escueta y anticuada panorámica sobre la pintura ibérica.

⁷² Primavesi 2008.

⁷³ Ferrero Calabuig et al. 1999, fig. 2. Ramos Folqués 2002 presentó de nuevo los resultados de estas investigaciones en una publicación sobre otro fragmento escultórico de *La Alcudia*, sin que exista aparentemente ninguna relación con la pieza.

⁷⁴ Ferrero Calabuig et al. 1999, 540.

busto togado descrito con anterioridad (lám. 5), han sido analizados con diversos métodos⁷⁵. Las bolas azules han sido identificadas como el pigmento artificial llamado «azul egipcio», mientras que en el caso de las pellas rojizas se trata, al parecer, de hematites y de goetita (las más claras). Las pellas amorfas están sin elaborar, pues su estructura es la que presentan en su estado natural.

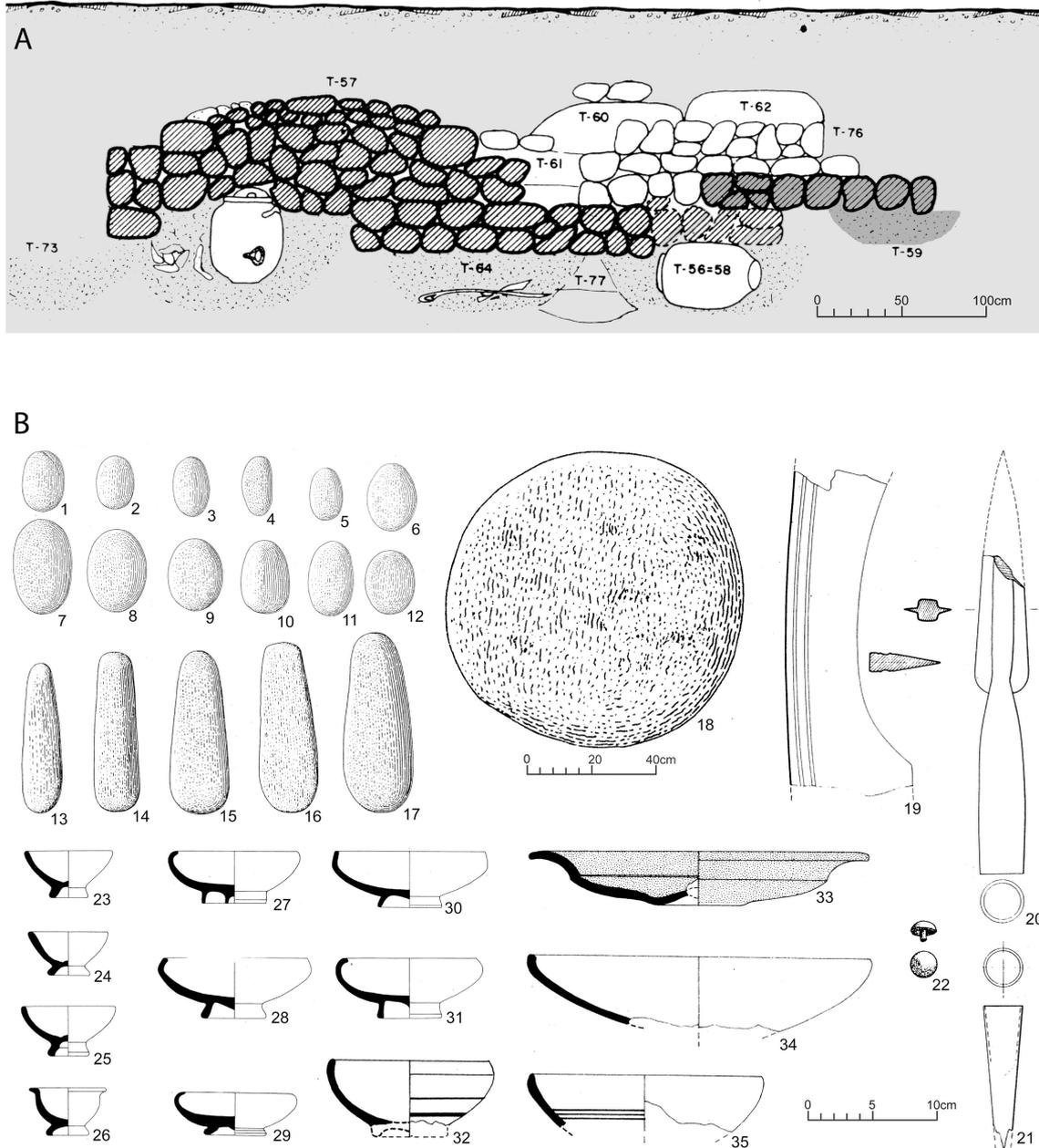


Fig. 5: Tumba 59 de la necrópolis ibérica de El Cigarralejo (Mula/Murcia). A) Perfil 14 de la zona 5 con la situación estratigráfica de la tumba T-59 (Cuadrado Díaz 1987, Perfil 14, Planos y Cortes p. 31.). B) Ajuar funerario (Cuadrado Díaz 1987, Fig. 64 y 65).

⁷⁵ Ferrero Calabuig et al. 1999.

Otro hallazgo equivalente, de pigmentos preparados, procede del asentamiento ibérico de *San Antonio de Calaceite* (Teruel) (fig. 1)⁷⁶, aunque tampoco en este caso se dispone de información sobre el contexto. Se trata de bolas pequeñas, de aproximadamente medio centímetro, formadas con tierras rojas. El hallazgo se ha relacionado con la decoración de objetos cerámicas, pero el informe no dice en qué se fundamenta esta atribución.

LA PALETA DE LA ESCULTURA IBÉRICA

Lo expuesto hasta ahora pone claramente de manifiesto que en la pintura de las esculturas ibéricas se aplicaban los procedimientos y los pigmentos conocidos también en el restante entorno mediterráneo⁷⁷. La operación de estucar las piezas con yeso a fin de conseguir una superficie lisa que permitiera aplicar los pigmentos en la piedra, generalmente porosa, era al parecer obligatoria. Como material escultórico se utilizaban casi exclusivamente rocas blandas, sobre todo piedra caliza pero también piedra arenisca. En cuanto a los pigmentos, se han documentado preferentemente tonos rojos, lo que obedece al hecho de que, en general, son los que mejor se conservan⁷⁸. A. Ramos Folqués, por ejemplo, escribe lo siguiente: «...rojo, color que decora casi siempre la escultura ibérica.»⁷⁹. Sin embargo, esta peculiaridad no se ha documentado críticamente recurriendo a las fuentes. Entretanto, el predominio de restos de pintura roja ha suscitado también la posibilidad de que las esculturas se prepararan o imprimaran con una sustancia roja (ver más arriba), lo que funcionalmente carece de sentido. Entre los pigmentos rojos documentados destaca sobre todo el cinabrio. El cinabrio natural es sulfuro de mercurio (HgS) y tiene un intenso color rojo, lo que le convirtió en el pigmento más utilizado en la Antigüedad⁸⁰. Plinio el Viejo (23/24-79 d. C.) habla ampliamente de este valioso mineral en su *Historia natural* (nat. hist. 33, 111-122). Allí nos enteramos de que el cinabrio se encontró en el marco de la explotación de minas de plata (nat. hist. 33, 111) y de que la localidad de *Sisapo*, en la Bética, era famosa por su explotación minera a cielo abierto, donde se obtenía cinabrio puro de gran calidad (nat. hist. 33, 118). En el siglo I a. C., Vitruvio (VII. 9) menciona también el cinabrio hispánico. Entretanto, la ciudad de *Sisapo* se ha

⁷⁶ Martín-Bueno – Martínez-Toledo 1981.

⁷⁷ Riederer 1982; Brinkmann 2008d; Brinkmann 2008e.

⁷⁸ Brinkmann 2008c, 20.

⁷⁹ Ramos Folqués 1950, 355.

⁸⁰ Brinkmann 2008d, 227

localizado en las ruinas de la aldea de *La Bienvenida* (Almodóvar del Campo/Ciudad Real) (fig. 1)⁸¹ y, en su momento, fue el principal exportador de cinabrio en el mundo romano. El asentamiento existía, sin embargo, desde mucho antes pues fue fundado en el siglo VIII a. C.⁸². Ya en los primeros estratos se han encontrado reliquias de explotación minera e indicios del uso de cinabrio. Por ello, no es extraño que también en la época ibérica se utilizara este mineral para decorar esculturas. Una prueba contemporánea de la explotación de cinabrio en la época ibérica es la mención del «*cinabrio muy duro y pétreo de Iberia*»⁸³ que hace Teofrasto de Ereso en el siglo IV a. C., en su tratado de geología y mineralogía *De lapidibus* (de lap. 58). Aunque hasta ahora no ha sido posible diferenciar los distintos yacimientos que existían sobre todo en el sureste de la Península Ibérica⁸⁴, no cabe la menor duda de que para los íberos, el cinabrio era un mineral comparativamente fácil de obtener, entre otras razones porque a menudo era un subproducto de la explotación de las minas de plata, muy desarrollada desde el periodo orientalizante. Pausanias (siglo II d. C.) añade que los íberos habían encontrado también cinabrio mezclado con oro (VIII, 39,6). Este mineral tiene además la particularidad de volverse mucho más oscuro con la luz del sol, hecho que ya describe Vitruvio (VII. 9). Los análisis de la *Dama de Baza* han demostrado que el yeso del estuco se mezclaba también con cinabrio para obtener tonos ligeramente rosáceos con los que reproducir la piel humana.

Además del cinabrio, las tierras que contenían óxido (Fe_2O_3) e hidróxido ($\text{Fe}(\text{OH})_3$) de hierro figuran entre los pigmentos documentados con mayor frecuencia. Desde la hematites hasta el ocre ofrecen una extensa paleta de tonos rojos, pardos y amarillos. De otro lado, son muy abundantes y fáciles de preparar, por lo que su uso como pigmento se ha documentado ya en el Paleolítico⁸⁵. Sin embargo, en la mayoría de los análisis no se ha hecho ninguna otra especificación, por lo que en muchos casos es difícil saber qué sustancia concreta se utilizó como punto de partida para los pigmentos. Solamente los análisis a los que ha sido sometido el torso de una figura masculina encontrado en *La Alcudia de Elche* (Alicante) han permitido documentar la existencia de un rojo oscuro procedente de hematites y un rojo claro procedente de goetita (v. supra)⁸⁶.

Finalmente, entre los pigmentos documentados hay que citar el azul egipcio ($\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$)⁸⁷, que es uno de los pigmentos artificiales más antiguos⁸⁸. Desde el punto de vista de su composición química se trata de una mezcla de silicio, calcio y cobre, como componente coloran-

⁸¹ Zarzalejos Prieto et al. 2004, ofrecen una panorámica actualizada sobre los trabajos.

⁸² Esteban Borrajo – Hevia Gómez 2008.

⁸³ Traducción libre según E. R. Caley – J. F. C. Richardas, Theophrastus. On stones. Introduction, Greek Text, English Translation, and Comentary (Ohio 1956).

⁸⁴ Delibes de Castro 2000, fig. 4. Luxán et al. 2005, 422 s. mencionan también otros yacimientos.

⁸⁵ Scarre 2002, 228 s. Para la Edad de Bronce v. Delibes de Castro 2000.

⁸⁶ Ferrero Calabuig et al. 1999.

te, y sodio y potasio, como fundente⁸⁹. Como materias primas se utilizaban piedra caliza, arena cuarzosa, mineral de cobre y natrón, teniendo que ser la proporción de cobre y calcio de 1:1 aproximadamente. Tras calentarlo durante varias horas, a unos 900°, se obtiene una frita de vidrio que, para poder utilizarla como pigmento, tenía que ser triturada o molida. En su obra *De architectura*, Vitruvio describe el proceso de fabricación (VII. 11,1)⁹⁰. Lo que a nosotros nos interesa es que la mezcla se amasa hasta formar bolitas, tal como las que conocemos de *La Alcudia de Elche* (Alicante) (v. supra).

Otro hecho interesante es que, hasta la fecha, no se ha documentado ningún otro pigmento para el color azul, como, por ejemplo, azurita⁹¹. ¿Resultaría más económico el azul egipcio? Tampoco sabemos mucho acerca del azul cielo (*caeruleum*) que menciona Plinio y que, de acuerdo con su descripción, se obtenía a partir de arena, también en Hispania, entre otros lugares: »*desde que allí se ha empezado a preparar la arena*«⁹² (nat. hist. 33, 111-122).

Ningún estudio ha podido aclarar tampoco qué aglutinante se utilizaba en los pigmentos. En los primeros análisis de la *Dama de Baza*, Cabrera Garrido apuntó que quizá se tratara de yeso en la técnica conocida como «fresco al yeso» (v. supra)⁹³. El estudio de Luxán et al. refutó, sin embargo, el uso de yeso como aglutinante. Estos autores lograron documentar que las partículas de yeso presentes en la capa de pintura de la *Dama de Elche* son el resultado de un proceso de recristalización, durante el cual el transporte por agua hizo que el yeso pasara de la piedra o, en su caso, del estuco a la capa de pintura⁹⁴. Interesante es también la identificación de hoja de estaño en la composición cromática de las joyas de la *Dama de Baza* (v. supra). Esta técnica, que imita el brillo de la plata, es conocida igualmente de la Antigüedad clásica⁹⁵.

El relieve de La Albufereta (lám. 7c) ha permitido identificar otros colores que hasta ahora no han sido documentados científicamente, sobre todo, amarillo, verde y violeta. Este descubrimiento ha dado mayor relieve a la policromía de las esculturas ibéricas. A modo de resumen cabe

⁸⁷ La afirmación de Luxán et al. de que en su estudio se ha documentado por primera el uso de azul egipcio en la cultura ibérica resulta inexplicable desde todos los puntos de vista (Luxán et al. 2005, 424). Los análisis anteriores de los restos de pintura en la *Dama de Baza* realizados por Cabrera Garrido en el año 1972 ya habían registrado ese uso (Cabrera Garrido 1972).

⁸⁸ Riederer 1997.

⁸⁹ En los análisis de los pigmentos de la *Dama de Elche* se ha comprobado que en el azul egipcio se utilizó potasio obtenido de cenizas de madera como fundente (Luxán et al. 2005, 422).

⁹⁰ V. al respecto el instructivo artículo de Davidovits 2004.

⁹¹ Brinkmann 2008d, 228.

⁹² Traducción según: C. Plinio Segundo el Viejo, *Naturkunde* [Historia natural], XXXIII. Traducción de R. König y G. Winkler (Darmstadt 1984).

⁹³ Cabrera Garrido 1972, 25.

⁹⁴ Luxán et al. 2005, 421.

⁹⁵ Brinkmann 2008d, 230.

constatar, sin embargo, que nuestros conocimientos sobre la policromía de la escultura ibérica son bastante modestos y aún hay muchas preguntas abiertas. Ello se debe ante todo a la inexistencia de un interés general sobre el tema. Los escasos análisis de pigmentos, por ejemplo, se han hecho de forma un tanto inconexa, sin ponerlos en relación unos con otros. A ello se añade además que la mayoría se ha realizado al margen de cualquier planteamiento arqueológico, lo que reduce considerablemente el valor de muchos resultados y que, en muchos casos, los estudios se han limitado al análisis de los pigmentos. Para estudiar la policromía en todo su alcance habría que recurrir también a otras técnicas reconocidas como la luz rasante, la luz ultravioleta o el láser escáner. Las huellas de descomposición del torso de Elche (lám. 6a) demostrarían que el esfuerzo merece la pena (v. supra).

De acuerdo con todas las pruebas, en las esculturas ibéricas se han identificado nueve colores: negro, blanco, rojo, azul, pardo, rosa, amarillo, verde y violeta, a los que hay que añadir el uso de hoja de estaño como medio para imitar un color, documentado en la *Dama de Baza*. Según el pigmento utilizado, los colores pueden variar. Por ejemplo, mediante el uso de tierras que contienen óxido o, en su caso, hidróxido de hierro se puede obtener toda una gama de tonos amarillos, pardos y rojos. Tal como ponen de manifiesto las escasas pruebas, a menudo se utilizaban juntos distintos matices de rojo –uno más claro y otro más oscuro–, mientras que en el caso de otros colores, por ejemplo el azul, no había ninguna gradación de color. Al parecer, no se usaban colores compuestos. El estuco de yeso mezclado con cinabrio de la *Dama de Baza*, cuyo resultado es un tono rosa para imitar el color de la piel humana, constituye una excepción. En la escultura ibérica, la paleta cromática se limita a los colores primarios o básicos y estos se aplicaban casi siempre en una capa uniforme, sin ninguna transición, estructura o sombreado. Hasta ahora, el sombreado se ha identificado solamente en el torso de *La Alcudía de Elche* (v. supra), pero para verificar esta teoría aun deberán hacerse estudios detallados⁹⁶.

La paleta de colores utilizada en la escultura ibérica solo aparece completa en la reconstrucción del relieve de La Albufereta (lám. 7c); también en este caso se requieren más estudios para determinar hasta qué punto esta pieza es representativa. En la *Dama de Baza*, por ejemplo, en la que puede reconstruirse fielmente la policromía, solo se utilizó una selección de colores muy limitada, a saber, el negro, el blanco, el rojo, el azul y el pardo. Al faltar estudios exhaustivos, es imposible saber hasta qué punto esta situación es aplicable a las obras restantes; no obstante, parece que en la *Dama de Elche* (lám. 1d) se utilizó un repertorio de colores más limitado que en el desapare-

⁹⁶ Ramos Folqués 1950, 355.

cido relieve de La Albufereta. Llama la atención la ausencia del color verde, que hasta ahora ha sido documentado solamente en el citado relieve. La dificultad para obtener malaquita verde puede excluirse, dada la riqueza mineral de la Península Ibérica. En este caso, los motivos debieron ser otros. El fenómeno de la ausencia de verde se observa también en Egipto, en la época del Imperio Antiguo, pero tampoco en este caso disponemos de una explicación plausible⁹⁷.

Las observaciones esbozadas sobre la policromía de la escultura ibérica se asientan todavía en una base muy sutil y, ante el estado actual de la investigación, hay que dejar abierta la pregunta sobre si tras las diferencias y demás particularidades no existirían acaso factores cronológicos, regionales, culturales o incluso sociales. Asimismo cabe cuestionarse hasta qué punto algunos fenómenos son específicos de la Península Ibérica, como probablemente sucede en el caso del estuco mezclado con cinabrio para reproducir las carnaciones⁹⁸. Ante el estado actual de la investigación, el intento de clasificar la paleta de colores de las esculturas ibéricas en un esquema evolutivo o de compararla con otras, resulta más que problemático. Con todo, la policromía de la cultura ibérica no puede estudiarse de forma aislada. La selección de los colores y el concepto cromático aplicado no son arbitrarios, sino factores cognitivos determinados por la cultura⁹⁹. El esquema de desarrollo universal de sistemas de colores elaborado en 1996 por Berlin y Kay, sobre una base lingüística, ofrece un punto de partida importante para tales reflexiones, a pesar de que muchos aspectos deben ser tomados en consideración desde una perspectiva crítica¹⁰⁰. El trabajo de J. Baines sobre la policromía en el Antiguo Egipto ha demostrado que dicho esquema no puede aplicarse sin más a un amplio espectro cultural¹⁰¹. Aunque así parecen indicarlo también los hallazgos sobre la policromía de las esculturas ibéricas, aún se precisan estudios minuciosos para elaborar una hipótesis fiable. A modo de resumen puede decirse, sin embargo, que el uso esquemático de colores que se observa en las esculturas ibéricas no parece perseguir ninguna pretensión de realismo, sino más bien, responder a una motivación simbólica.

⁹⁷ Baines 1985, 287.

⁹⁸ Sobre el color de la piel en las esculturas griegas v. Brinkmann 2008e, 26.

⁹⁹ Como introducción sobre los fundamentos del color se remite a Stromer – Fischer 2006.

¹⁰⁰ Berlin – Kay 1969. V. también resumen en Stromer – Fischer 2006, 156-163. Comentario crítico: Jones – MacGregor 2002b, 3-7; Chapman 2002.

¹⁰¹ Baines 1985.

REFLEXIONES SOBRE EL SIGNIFICADO DE LAS ESCULTURAS POLICROMADAS EN LA SOCIEDAD IBÉRICA

Con carácter restrictivo hay que decir que los testimonios policromados existentes de la cultura ibérica apenas permiten acometer estudios en profundidad sobre dicho aspecto. De un lado, solo tenemos una vaga idea de la policromía materialmente tangible y, de otro lado, carecemos de testimonios escritos que pudieran suministrarnos información sobre la concepción del mundo y la sensibilidad perceptiva de los íberos. Aunque se sabe que los íberos utilizaron la escritura desde comienzos del siglo V a. C., las inscripciones siguen siendo en su mayoría incomprensibles, a pesar de ser legibles¹⁰². Por ello no nos es posible hacer ninguna aportación a la controversia sobre la relación entre cognición y colores¹⁰³. En este apartado nos limitaremos por tanto a analizar el uso concreto de los colores en la escultura ibérica para intentar responder también a las preguntas planteadas por D. Young: «...*what [people] do with coloured material things within the dynamics of social practices*» [¿... qué papel desempeñaban los objetos policromados en el contexto de las relaciones sociales?] y «*In what ways are color relationships used to animate things?*» [¿En qué medida se utilizaban las relaciones entre los colores para animar objetos?]¹⁰⁴. Cualquier aproximación a este tema exige tomar en consideración no sólo las obras policromadas, sino ante todo sus contextos. Los colores no son una característica aislada o subordinada sino un componente esencial y, por tanto, inseparable de las esculturas. De acuerdo con las líneas directrices del estructuralismo y la semiótica partimos de la base de que detrás de la escultura ibérica –en tanto que producto cultural– se esconde un sistema de signos con estructuras propias en el que los colores desempeñan una función específica¹⁰⁵. Tal como se desprende de las situaciones contextuales, aquí meramente esbozadas, el uso más temprano de piezas esculpidas se dio en el ámbito sepulcral (fig. 2, 3 y 6)¹⁰⁶. En general, la muerte es una de las áreas preferidas de la percepción religiosa, y la certeza del fin de la existencia humana convierte precisamente el ámbito de la muerte o, en su caso, el reino de los muertos en el «*espacio de una concentración numinosa*»¹⁰⁷. Este es también el trasfondo general en el que deben interpretarse las esculturas de las necrópolis ibéricas. Tanto el motivo dominante de vencer a la muerte como las figuras de los guardianes ponen claramente de manifiesto que el destino posmortal estaba expuesto a un mundo del más allá, peligroso e inseguro¹⁰⁸. En la mayo-

¹⁰² de Hoz 1998.

¹⁰³ Young 2009, 176-178.

¹⁰⁴ Young 2009, 180.

¹⁰⁵ Más detalles sobre el tema en Mielke 2012. V. también los comentarios generales de Layton 2009.

¹⁰⁶ Mielke 2012.

¹⁰⁷ Müller 2005, 112, 115.

¹⁰⁸ Sobre estos temas, v. Mielke 2012.

ría de las culturas humanas, la representación del más allá lleva a la superación de lo finito mediante fórmulas que den sentido a una vida después de la muerte. Precisamente la arqueología ha dejado claro que, sobre todo las élites de las sociedades fuertemente diferenciadas, muestran una marcada necesidad de trascendencia posmortal superior a la media. Este hecho encuentra también su confirmación en las necrópolis ibéricas, ya que no son muy numerosos los enterramientos donde aparecen esculturas acompañando al difunto¹⁰⁹. Entretanto parece afianzarse la hipótesis de que detrás de esas tumbas se encontraban aristocracias o élites¹¹⁰. En primer lugar, la erección del monumento es una señal indicativa, para el más allá, de la posición social del personaje enterrado. De otro lado, por el hecho de vencer a la muerte, la posición del difunto adquiere también importancia en este mundo lo que, a su vez, tenía un valor útil no solo para el grupo social, sino también para la clase social a la que pertenecían los difuntos¹¹¹. La posición social plasmada en el monumento podía utilizarse para delimitar, justificar, representar y visualizar valores sociales, pero también para promover la autoafirmación de la identidad de la persona fallecida mediante el recuerdo. Este aspecto de distinción multifacético pertenece sin duda a los trasfondos de las tumbas adornadas con esculturas y del arte figurativo en general, que la investigación destaca con mayor frecuencia. La situación sigue siendo la misma cuando, a lo largo del siglo IV a. C., las esculturas se utilizaban cada vez más como ofrendas sepulcrales, como parte del ajuar funerario (fig. 3) y como exvotos, lo que puede interpretarse como un interés creciente por el mundo trascendental en el que, sin embargo, la distinción sigue teniendo importancia¹¹².

Ante este trasfondo, lo primero que cabe destacar es que los colores de las esculturas ibéricas ante todo resaltan o, en su caso, diferencian la riqueza de los elementos individuales, trabajados con gran minuciosidad. La interrelación o el contraste con otros colores estimula la percepción de la importancia de una estructura policromada. Este hecho se pone especialmente de manifiesto en las figuras humanas, en las que sobre todo la vestimenta y los accesorios adquieren un valor especial a través de la policromía. En el ejemplo de la *Dama de Elche*, la observación estético-formal basada en imágenes en blanco y negro centra la atención en el rostro, destacándolo de todos los demás elementos. La policromía, en cambio, confiere mayor peso a la suntuosidad de la indumentaria. Así debió de suceder también en el caso de los animales, en los que se destacaban atri-

¹⁰⁹ Los escasos contextos documentados no permiten afirmar si este tipo de enterramiento estaba reservado exclusivamente a los hombres. La tumba de la *Dama de Baza* recomienda prudencia, aunque en este caso no se trata de un monumento levantado sobre el suelo.

¹¹⁰ Jaeggi 1999, 107 con más bibliografía; Chapa Brunet 1986; Chapa Brunet 1994; Chapa Brunet 1995.

¹¹¹ Sobre las reflexiones de la investigación referentes a las clases sociales v. Almagro-Gorbea 1993; Ruiz 2008, 792-814.

¹¹² Mielke 2012.

butos importantes, tales como la melena de un león. Hasta ahora no ha sido posible documentar este hecho en las esculturas zoomorfas ibéricas al faltar estudios detallados, pero las estatuas griegas nos permiten hacernos una idea de cómo se policromaban las figuras de animales¹¹³. Tampoco ha sido posible determinar si las propias tumbas (fig. 6) o su decoración arquitectónica estaban pintadas, lo que sin duda habría tenido su repercusión en el efecto de las esculturas policromadas, que, no obstante, constituían el elemento más destacado de los monumentos funerarios.

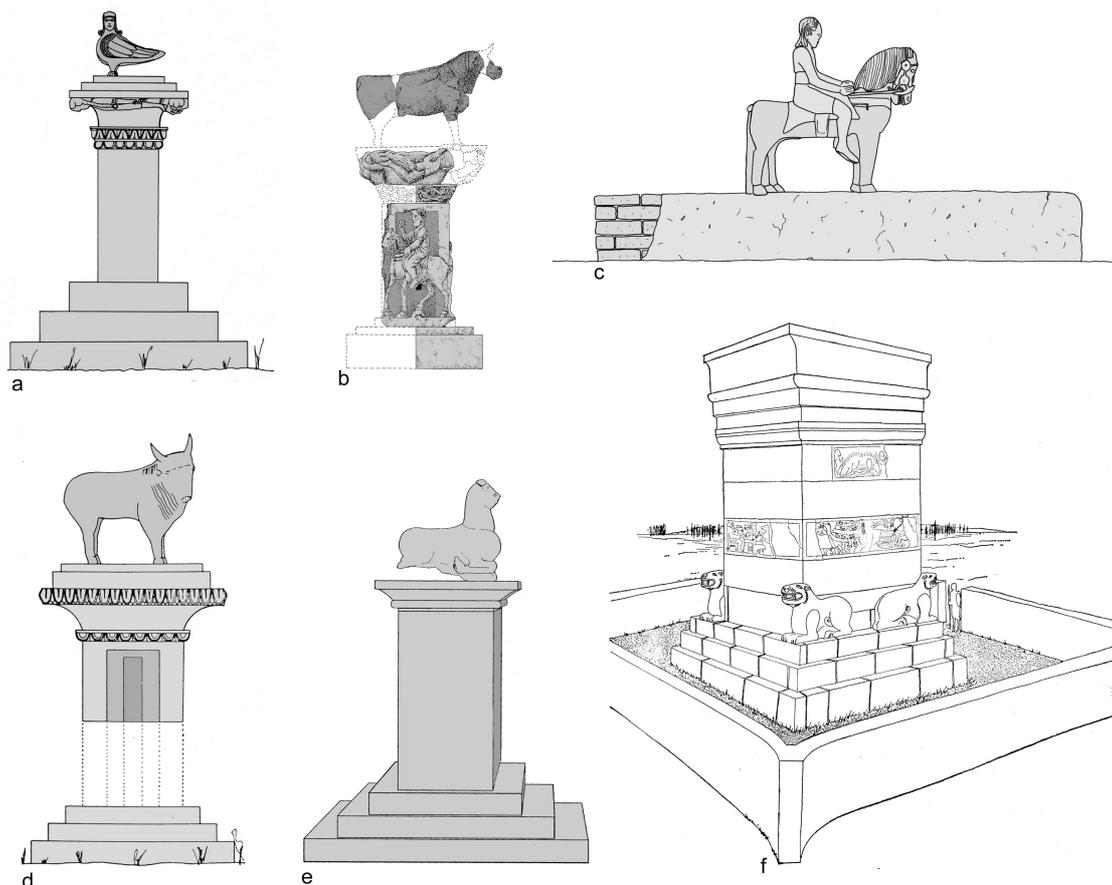


Fig. 6: Contextos de las esculturas ibéricas en monumentos funerarios. a) Corral de Saus (Mogente/Valencia) (Almagro-Gorbea 1983, Fig. 16a), b) Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla/Murcia) (García Cano 1994, Fig. 3), c) Los Villares, tumba 18 (Hoya Gonzales/Albacete) (dibujo del autor), d) Montforte del Cid (Alicante) (Almagro-Gorbea 1983, Fig. 16b), e) Los Capuchinos (Caudete/Albacete) (Izquierdo Peraile 2000, Fig. 49, 2), f) Pozzo Moro (Chinchilla/Albacete) (Almagro-Gorbea 1978, Fig. 2). Distintas escalas.

Aceptando el hecho de que con la policromía de las esculturas se pretendía ante todo resaltar las características de determinados elementos, es fácil reconocer en el uso de los colores un valor simbólico, estructurado como fuera, cuyo significado exacto probablemente jamás llegaremos

¹¹³ Brinkmann 2008b, 57-59.

a conocer. Los contextos escultóricos descritos y la suntuosidad de las obras nos indican, sin embargo, que ese valor simbólico era un componente importante en los procesos de comunicación de las identidades sociales, es decir, de la aristocracia ibérica. Tal como nos revelan los trasfondos de las esculturas, esa comunicación se entablaba sobre todo en y con un mundo trascendental. El valor simbólico de los colores no afecta solamente a tonos determinados, según han supuesto Chapa y Olmos, considerando el manto presuntamente púrpura del *Guerrero de Baza* como un signo de prestigio (v. supra)¹¹⁴. En este contexto es lógico pensar que, tanto con el tono rosa del rostro (lám. 3c) como con el rojo intenso del cuerpo del animal (lám. 6b), se pretendía resaltar la imagen de energía y vitalidad, lo que reviste especial interés en relación con el ámbito sepulcral. Otro hecho llamativo es que los ropajes presentan a menudo una combinación de rojo y azul. Cuando aparecen juntos, estos dos colores tienen una gran fuerza señalizadora, ya que el efecto del contraste simultáneo les hacen parecer mucho más intensos. Los indicios apuntan a que los íberos conocían este efecto mucho antes de los estudios sistemáticos de Michel Eugène Chevreul¹¹⁵. Con independencia del significado de determinados colores, que ciertamente tuvo que existir, todo parece indicar que la policromía, en cuanto concepto global, desempeñó el papel principal en la decoración de las esculturas. Pero, ¿cuál era ese concepto?

Ya en la descripción general se pudo constatar que la finalidad de la policromía de las esculturas ibéricas no era plasmar un realismo en el sentido de simular la realidad, como en el caso de las esculturas griegas del periodo clásico¹¹⁶. De otro lado, la diversidad y la falta de uniformidad estilísticas de las piezas ibéricas dejan claro que los íberos no pretendían representar la realidad según el modelo de la Antigüedad clásica o según nuestro modelo actual. Para ellos, realismo era si un león tenía determinadas características, o un guerrero, determinados atributos. Las proporciones naturales o la imitación perfecta desempeñaban, al parecer, un papel secundario. Los colores servían sobre todo para resaltar o destacar determinados aspectos y características. Para ello no se necesitaba ni una paleta más amplia ni costosas mezclas de colores que, en cierta forma, tampoco resultaban apropiadas. Los colores intensos, luminosos y fáciles de distinguir entre sí, junto con el empleo de efectos complementarios, eran más adecuados o suficientes para cumplir los requisitos del propósito perseguido. Este concepto del color contrasta claramente con la propia naturaleza, donde predominan los colores compuestos y las mezclas de todo tipo.

En resumen: en la policromía de las esculturas ibéricas subyace un concepto del color cargado de simbolismo, relacionado, a su vez, con el citado aspecto de distinción multifacético. El con-

¹¹⁴ Chapa Brunet – Olmos Romera 1999, 34.

¹¹⁵ Como introducción a los estudios de Chevreul: Silvestrini et al. 2005, 62-65.

¹¹⁶ Brinkmann 2008b, 49 s. Así se ha manifestado también Ramos Folqués 1950, 354 en lo que atañe a la escultura ibérica.

cepto en sí formaba parte de un modelo de comunicación específicamente cultural que abarcaba también un plano trascendental. De este modo, la policromía de las esculturas ibéricas permite identificar, ante todo, las dimensiones sociales del empleo del color. No obstante, las investigaciones indican también que dentro del ámbito mediterráneo, que precisamente en la Edad del Hierro nos parecía muy homogéneo, debemos contar asimismo con diferencias culturales en la sensibilidad visual, tal como señaló ya C. Rowe en un estudio¹¹⁷. Ahora habría que dar otro paso más y analizar las eventuales características universales o suprarregionales atribuidas a los colores y a la percepción de los mismos dentro de la κοινή mediterránea y situar la policromía de las esculturas ibéricas en una perspectiva superior¹¹⁸, pero todavía queda mucho trabajo pendiente antes de poder abordar esta cuestión.

¹¹⁷ Rowe 1974.

¹¹⁸ La obra de Gage 1999, por ejemplo, ofrece un punto de partida para una reflexión de esta índole.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO-GORBEA, M. (1978): «Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro», *Trabajos de Peistoria* 35, 251–278.
- (1983): «Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica», *Madriditer Mitteilungen* 24, 177–293.
- (1993): «Palacio y organización social en la Península Ibérica», en J. UNTERMANN y F. VILLAR (Eds.), *Lengua y cultura en la Hispania prerromana. Actas del V coloquio sobre lenguas y culturas prerromanas de la Península Ibérica (Colonia, 25-28 de noviembre de 1989)*, Acta Salmanticensia. Estudios filológicos, Salamanca, 21–43.
- AYUNTAMIENTO DE ALICANTE (Ed.) (2007): *Tossal de les Basses. Seis mil años de historia de Alicante*, Alicante.
- BAINES, J. (1985): «Color Terminology and Color Classification: Ancient Egyptian Color Terminology and Polychromy», *American Anthropologist* 87, 282–297.
- BERLIN, B. y KAY, P. (1969): *Basic Colour Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J. (1995): «La necrópolis tumular ibérica de El Salobral (Albacete)», *Verdolat* 6, 199–208.
- BLECH, M.; KUNST, M. y KOCH, M. (Eds.) (2001): *Denkmäler der Frühzeit*, Hispania Antica, Mainz am Rhein 2001.
- BRINKMANN, V. (Ed.) (2008a): *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*. Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main in Kooperation mit der Stiftung Archäologie, München. 8. Oktober 2008-15. Februar 2009, Frankfurt am Main [versión española modificada: Brinkmann y Bendala 2009].
- (2008b): «Die Farben der archaischen und frühklassischen Skulptur», en: V. BRINKMANN (Ed.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*. Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main in Kooperation mit der Stiftung Archäologie, München. 8. Oktober 2008-15. Februar 2009, Frankfurt am Main, 49–67.
- (2008c): «Einführung in die Ausstellung. Die Erforschung der Farbigkeit antiker Skulptur», en: V. BRINKMANN (Ed.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*. Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main in Kooperation mit der Stiftung Archäologie, München. 8. Oktober 2008-15. Februar 2009, Frankfurt am Main, 19–29.
- (2008d): «Farben und Maltechniken», en: V. BRINKMANN (Ed.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*. Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main in Kooperation mit der Stiftung Archäologie, München. 8. Oktober 2008-15. Februar 2009, Frankfurt am Main, 227–233.
- (2008e): «The Polychromy of Ancient Greek Sculpture», en: R. PANZANELLI; E. D. SCHMIDT y K. D. S. LAPATIN (Eds.), *The color of life. Polychromy in sculpture from antiquity to the present*. Issued in conjunction with the Exhibition 'The Color of Life', held at the J. Paul Getty Museum at the Getty Villa in Malibu, March 6 to June 23, 2008, Los Angeles, California, 18–39.
- BRINKMANN, V. y BENDALA, M. (Eds.) (2009): *El color de los dioses. El colorido de la estatuaria antigua*. Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares, Madrid, 18 de diciembre 2009-18 de abril 2010, Madrid [versión española modificada de Brinkmann 2008a].
- CABRERA GARRIDO, J. M. (1972): «Conservación y restauración de una escultura ibérica en piedra policromada del S. IV a J. C.», *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte* 12, 23–33.
- CASTELO RUANO, R. (1995): «Técnicas y materiales constructivos en el mundo ibérico», en: J. BLÁNQUEZ PÉREZ (Ed.), *El mundo ibérico. Una nueva imagen en los albores del año 2000*. Catálogo de la exposición, Toledo, Imágenes y palabras, Toledo, 132–143.

- CHAPA BRUNET, T. (1980): «Las esfinges en la plastica ibérica», *Trabajos de Peistoria* 37, 309–344.
- (1985): *La escultura ibérica zoomorfa*, Madrid.
- (1986): «Escultura ibérica: una revisión de sus interpretaciones», *Trabajos de Peistoria* 43, 43–60.
- (1994): «Algunas reflexiones acerca del origen de la escultura ibérica», *Revista de Estudios Ibéricos* 1, 43–59.
- (1995): «Escultura ibérica: algunas reflexiones», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 35, 189–192.
- CHAPA BRUNET, T. y IZQUIERDO PERAILE, I. (Eds.) (2010): *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*. Actas del encuentro internacional Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007, Madrid 2010.
- CHAPA BRUNET, T. y OLMOS ROMERA, R. (1997): «Busto de varón hallado en Baza (Granada)», en: R. OLMOS ROMERA y T. TORTOSA ROCAMORA (Eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid 1997, 163–170.
- (1999): «El busto de varón de Baza (Granada). Una propuesta lectura», en: C. SAN MARTÍN MONTILLA y M. RAMOS LIZANA (Eds.), *El guerrero de Baza*, Sevilla, 33–40.
- CHAPMAN, J. (2002): «Colourful Prehistories: The Problem with the Berlin and Kay Colour Paradigm», in: A. JONES y G. MACGREGOR (Eds.), *Colouring the past. The Significance of Colour in Archaeological Research*, Oxford, 45–72.
- Cleland, L.; Stears, K. y Davies, G. (Eds.) (2004): *Colour in the ancient Mediterranean world*, BAR international series 1267, Oxford.
- CUADRADO DIAZ, E. (1987): *La Necropolis Iberica de «El Cigarralejo» (Mula, Murcia)*, Madrid.
- DAVIDOVITS, F. (2004): «Notes on the Nature of Creta Anularia and Vitruvius' Recipe for Egyptian Blue», en: L. CLELAND; K. STEARS y G. DAVIES (Eds.), *Colour in the ancient Mediterranean world*, BAR international series, Oxford, 16–21.
- DE DELIBES CASTRO, G. (2000): «Cinabrio, huesos pintados en rojo y tumbas de ocre: ¿Prácticas de embalsamiento en la prehistoria?», en: M. OLCINA DOMENECH y J. A. SOLER DÍAZ (Eds.), *Scripta in honorem Enrique A. Llobregat Conesa 1*, Alicante, 223–236.
- ESTEBAN BORRAJO, G. y HEVIA GÓMEZ, P. (2008): «El periodo ibérico antiguo en La Bienvenida y su entorno», en: J. JIMÉNEZ ÁVILA (Ed.), *Sidereum Ana I. El río Guadiana en época post-orientalizante*. Reunión, 24 y 26 de Mayo de 2006, Anejos de Archivo Español de Arqueología, Madrid, 81–98.
- FERRERO CALABUIG, J. L.; ROLDÁN GARCÍA, C.; JUANES BARBER, D. y ROVIRA LLORENS, S. (2001): «Análisis EDXRF de pigmentos de la Dama de Baza (s. IV a.C.)», en: B. MARÍA GÓMEZ TUBÍO; M. Á. RESPALDIZA GALISTEO y M. L. PARDO RODRÍGUEZ (Eds.), *III Congreso Nacional de Arqueometría*, Sevilla, 109–115.
- FERRERO CALABUIG, J. L.; ROLDÁN GARCÍA, C.; RAMOS FERNÁNDEZ, R.; RAMOS MOLINA, A. y RAMOS MOLINA, R. (1999): «Análisis de pigmentos en escultura policroma ibérica de La Alcudía (Elche)», en: M. RAGA Y RUBIO (Ed.), *XXV Congreso Nacional de Arqueología*. Actas, Valencia, 540–545.
- FIGUERAS PACHECO, F. (1946): «El grupo escultórico de Alicante», *Archivo Español de Arqueología* 19, 309–333.
- GAGE, J. (1999): *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London.
- GAITÁN ESPINOSA, J.; ONTIVEROS ORTEGA, E.; MARTÍN GARCÍA, L. y VILLEGAS SÁNCHEZ, R. (1999): «Estudio analítico de los materiales de la escultura ibérica denominada "El guerrero de Baza"», en: C. SAN MARTÍN MONTILLA y M. RAMOS LIZANA (Eds.), *El guerrero de Baza*, Sevilla, 49–56.

- GARCÍA CANO, J. M. (1994): «El pilar estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)», *Revista de Estudios Ibéricos* 1, 173–201.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1945): «La pintura mayor entre los iberos», *Archivo Español de Arqueología* 18, 250–257.
- GÓMEZ, M.; NAVARRO, J. V.; DE MARTÍN HIJAS, C.; DEL EGIDO, M.; ALGUERÓ, M.; GONZÁLEZ, E.; ARTEAGA, A. y JUANEZ, D. (2008): «Revisión y actualización de los análisis de la policromía de la Dama de Baza. Comparación con la Dama de Elche», *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Cultural de España* 8, 211–221.
- (2010): «La escultura de Baza: materias, pátinas y policromía», en: T. CHAPA BRUNET y I. IZQUIERDO PERAILE (Eds.), *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*. Actas del encuentro internacional Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007, Madrid, 103–117.
- DE HOZ, J. (1998): «Die iberische Schrift», en: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Ed.), *Die Iberer*. Catálogo de exposición, München, 207–219.
- HÜBNER, E. (1899): «Die Büste von Ilici», *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts* 13, 114–134.
- IZQUIERDO PERAILE, I. (2000): *Monumentos funerarios ibéricos. Los pilares-estela*, Serie de trabajos varios 98, Valencia.
- JAEGGI, O. (1999): *Der Hellenismus auf der iberischen Halbinsel. Studien zu iberischen Kunst und Kultur: Das Beispiel eines Rezeptionsvorgangs*, Iberia Archeologica 1, Mainz.
- JONES, A. y MACGREGOR, G. (Eds.) (2002a): *Colouring the past. The Significance of Colour in Archaeological Research*, Oxford.
- (2002b): «Introduction: Wonderful Things - Colour Studies in Archaeology from Munsell to Materiality», en: A. JONES y G. MACGREGOR (Eds.), *Colouring the past. The Significance of Colour in Archaeological Research*, Oxford, 1–21.
- KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (Ed.) (1998): *Die Iberer*. Catálogo de exposición, München.
- LAYTON, R. (2009): «Structuralism and semiotics», en: C. TILLEY; W. KEANE; S. KÜCHLER; M. ROWLANDS y P. SPYER (Eds.), *Handbook of material culture*, London, 29–42.
- LUXÁN, M. P.; PRADA, J. L. y DORREGO, F. (2005): «Dama de Elche: Pigments surface coating and stone of the sculpture», *Materials and Structures* 38, 419–424.
- MANSO MARTÍN, E. (1997): «Historia de un hallazgo», en: A. RODERO RIAZA (Ed.), *Cien años de una dama. 1897-1997*, Madrid, 33–40.
- MANSO MARTÍN, E.; MORENO CIFUENTES, M. A.; RODERO RIAZA, A. y NAVARRO GASCÓN, J. V. (2001): «La esfinge del Salobral. Análisis y tratamiento de restauración», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 19, 41–49.
- MARTIN-BUENO, M. y MARTINEZ-TOLEDO, F. G. (1981): «Análisis de pigmento para cerámica ibérica», *Bajo Aragón, Prehistoria* 3, 89–90.
- MIELKE, D. P. (2012): «Zu den Anfängen der entwickelten figürlichen Kunst bei den Iberern: die Großskulptur», en: C. PARE (Ed.), *Kunst und Kommunikation. Zentralisierungsprozesse in Gesellschaften des europäischen Barbarikums im 1. Jahrtausend v. Chr.* Teilkolloquium im Rahmen des Schwerpunktprogrammes 1171 der Deutschen Forschungsgemeinschaft »Frühe Zentralisierungs- und Urbanisierungsprozesse. Zur Genese und Entwicklung frühkeltischer Fürstentümer und ihres territorialen Umlandes«, 4.–6. April 2008, Institut für Vor- und Frühgeschichte, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Mainz, 17–58.
- MOFFITT, J. F. (1995): *Art Forgery. The case of the Lady of Elche*, Florida.

- MÜLLER, H.-P. (2005): «Religiöse Vorstellungsmuster der phönizisch-punischen Welt», en: R. BOL y D. KREIKENBOM (Eds.), *Sepulkral- und Totivdenkmäler östlicher Mittelmeergebiete (7. Jh. v. Chr. - 1. Jh. n. Chr.). Kulturbegegnungen im Spannungsfeld von Akzeptanz und Resistenz*. Akten des internationalen Symposiums Mainz, 01. - 03.11.2001, Möhnesee, 111–117.
- NAVARRO GASCÓN, J. V. (2001): «Análisis de posibles restos de decoración en la "Esfinge del Salobral". Museo Arqueológico Nacional, Madrid», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 19, 50–51.
- OLMOS ROMERA, R. y TORTOSA ROCAMORA, T. (Eds.) (1997): *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid.
- PEIRERA SIESO, J. (2010): «Estudio del ajuar cerámico de la tumba n.º 155 de Baza», en: T. CHAPA BRUNET y I. IZQUIERDO PERAILE (Eds.), *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*. Actas del encuentro internacional Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007, Madrid, 137–147.
- PRESEDO VELO, F. J. (1973): «La dama de Baza», *Trabajos de Prehistoria* 30, 151–216.
- (1982): *La necrópolis de Baza*, Excavaciones arqueológicas en España 119, Madrid.
- PRIMAVESI, O. (2008): «Antike Dichter und Philosophen über die Farbigkeit der Skulptur», en: V. BRINKMANN (Ed.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*. Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main in Kooperation mit der Stiftung Archäologie, München. 8. Oktober 2008-15. Februar 2009, Frankfurt am Main, 31–41.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. y RAMOS MOLINA, A. (2004): «La escultura ibérica de La Alcudia», en: *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici*, Madrid, 133–144.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1944): «La Dama de Elche. Nuevas aportaciones a su estudio», *Archivo Español de Arqueología* 56, 252–269.
- (1950): «Hallazgos escultóricos en «La Alcudia», de Elche», *Archivo Español de Arqueología* 23, 353–359.
- (1954-1955): «Memoria de la excavaciones practicadas en La Alcudia, Elche (Alicante)», *Noticario Arqueológico Hispánico* 3-4, 102–113.
- (2002): «Pie de dama de La Alcudia de Elche», *Bolskan. Revista de Arqueología Oscense* 19, 245–247.
- RAMOS MILLAN, A.; RULL PÉREZ, E.; DEL MAR OSUNA VARGAS, M. y ADROHER AUROUX, A. M. (1999): «La estatua funeraria de la necrópolis ibérica de Basti en Cerro Largo: un patrimonio histórico en construcción», en: C. SAN MARTÍN MONTILLA y M. RAMOS LIZANA (Eds.), *El guerrero de Baza*, Sevilla, 9–32.
- REVERTE COMA, J. (1986): «Informe antropológico y paleopatológico de los restos cremados de la Dama de Baza», en: *Coloquio sobre el piteal de la Moncloa. Estudios de iconografía II*, Museo Arqueológico Nacional. Catálogos y monografías, Madrid, 187–192.
- RICE, P. M. (1987): *Pottery analysis. A sourcebook*, Chicago, London.
- RIEDERER, J. (1982): «Die Pigmente der antiken Malerei», *Naturwissenschaften* 69, 82–86.
- (1997): «Egyptian Blue», en: E. WEST FITZHUGH (Ed.), *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, Washington, 23–45.
- RODERO RIAZA, A. (Ed.) (1997): *Cien años de una dama. 1897-1997*, Madrid.
- ROWE, C. (1974): «Conception of Colour and Colour Symbolism in the Ancient World», en: A. PORTMANN y R. RITSEMA (Eds.), *The Realms of Colour - Die Welt der Farben - Le monde des couleurs*. Lectures given at the Eranos Conference in Ascona from August 23rd to 31st, 1972, Eranos Yearbook, Leiden, 327–364.
- RUIZ, A. (2008): «Iberos», en: F. GARCIA ALONSO (Ed.), *De Iberia a Hispania*, Barcelona, 733–844.
- SAN MARTÍN MONTILLA, C. y RAMOS LIZANA, M. (Eds.) (1999): *El guerrero de Baza*, Sevilla.

- SCARRE, C. (2002): «Epilogue: Colour and Materiality in Prehistoric Society», en: A. JONES y G. MACGREGOR (Eds.), *Colouring the past. The Significance of Colour in Archaeological Research*, Oxford, 227–242.
- SILVESTRINI, N.; FISCHER, E. P. y STROMER, K. (2005): *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*³, Köln.
- STROMER, K. y FISCHER E. P. (2006): *Die Natur der Farbe*, Köln.
- TRANCHO GALLO, G. J. y ROBLEDO SANZ, B. (2010): «La Dama de Baza: análisis paleoantropológico de una cremación ibérica», en: T. CHAPA BRUNET y I. IZQUIERDO PERAILE (Eds.), *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*. Actas del encuentro internacional Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007, Madrid, 119–135:
- VERDÚ PARRA, E. (2005): *Francisco Figueras Pacheco y las excavaciones en la necrópolis ibérica de la Albufereta de Alicante (1934-1936)*, Serie mayor 4, Alicante.
- VIVES BOIX, F. (2000): *La Dama de Elche en el año 2000. Análisis tecnológico y artístico*, Colección Gorgona 8¹, Valencia.
- WITTE, P. (1997): «Fotografiando un enigma», en: R. OLMOS ROMERA y T. TORTOSA ROCAMORA (Eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid, 48–65.
- YOUNG, D. (2009): «The Colours of Things», en: C. TILLEY; W. KEANE; S. KÜCHLER; M. ROWLANDS y P. SPYER (Eds.), *Handbook of material culture*, London, 173–185.
- ZARZALEJOS PRIETO, M.; FERNÁNDEZ OCHOA, C. y HEVIA GÓMEZ, P. (2004): «El Proyecto Sisapo-La Bienvenida (Almodóvar del Campo, Ciudad Real). Balance de los trabajos más recientes y nuevas perspectivas de la investigación», en: *Investigaciones arqueológicas en Castilla-La Mancha 1996 - 2002*, Patrimonio Histórico. Arqueología, Toledo, 163–180.

* * * * *

Dr. Dirk Paul Mielke M.A.
Abteilung für Ur- und Frühgeschichtliche Archäologie
Historisches Seminar
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Robert-Koch-Straße 29
D-48149 Münster
GERMANY

E-Mail: dirk_mielke@yahoo.de
Internet: <http://www.dirk-paul-mielke.de>
<http://uni-muenster.academia.edu/DirkPaulMielke>



Lám. 1: Busto de la Dama de Elche (Alicante). a) Fotografía actual en color, (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1998, p. 83) b) Reconstrucción de los colores originales realizada por J. Pijoán en el año 1914 (J. Pijoán, *Historia del Arte. El arte a través de la historia*, Barcelona 1914, Lám. XI) y c) en 1934 (J. Pijoán, *El Arte Prehistórico Europeo. Summa Artis. Historia General del Arte VI*, Madrid 1934, Lám. XIX), d) Reconstrucción de la policromía realizada por F. Vives Boix basándose en los análisis de los pigmentos más recientes (http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Dama_de_Elche_colores2007.jpg).



Lám. 2: Estatua sedente de la Dama de Baza, hallada en la tumba 155 de la necrópolis ibérica del Cerro del Santuario (Baza/Granada). a) Vista de frente (Presedo Velo 1973, Lám. 3), b) Vista de espaldas (Presedo Velo 1973, Lám. 4), c-d) Cerámica pintada perteneciente al ajuar funerario (Presedo Velo 1973, Lám. 7-8).



Lám. 3: Detalles de la Dama de Baza (Granada). Fotos: L. Hernández-Horche. a) Rostro (Chapa Brunet – Izquierdo Peraile 2010, 33, Fig. 6), b) Pendientes (Chapa Brunet – Izquierdo Peraile 2010, 33, Fig. 5), c) Joyas (Chapa Brunet – Izquierdo Peraile 2010, 32, Fig. 4, sección).



a



b

Lám. 4: Escultura del Guerrero de Baza / Busto de Varón, hallada en la necrópolis del Cerro Largo (Baza/Granada). a) Vista de frente (San Martín Montilla – Ramos Lizana 1999, fig. 7.27), b) Vista de espaldas (San Martín Montilla – Ramos Lizana 1999, fig. 7.26).



a



b

Lám. 5: Torso de La Alcudia de Elche (Alicante). a) Vista de frente (San Martín Montilla – Ramos Lizana 1999, Fig. 3.1), b) Vista transversal (Ramos Fernández – Ramos Molina 2004, S. 138).



Lám. 6: a) Torso de la estatua de un guerrero de La Alcudia de Elche (Alicante) (Ramos Fernández – Ramos Molina 2004, S. 138), b) Esfinge en mediorrelieve hallada en El Salobral (Albacete) (Manso Martín et al. 2001, Fig. 06), c) Detalle de la esfinge de El Salobral (Albacete) (Manso Martín et al. 2001, Fig. 09).



Lám. 7: a-b) Mandíbula inferior de la estatua de un león procedente de la necrópolis de Tossal de les Basses (La Albufereta/Alicante) (Ayuntamiento de Alicante 2007, S. 51), c-d) Relieve en piedra arenisca, hoy desaparecido, procedente del ustrinum 100 de la necrópolis de La Albufereta (Alicante), c) Acuarela de 1934 para documentar la policromía conservada en el momento del hallazgo (Figueras Pacheco 1946, Fig. 2), d) Vista de un costado con decoración vegetal (Figueras Pacheco 1946, Fig. 4d).